

... t wazneemu pjam n
... se byti prukodny: 28

Hodnoty a hranice.
Svět v české literatuře,
česká literatura ve světě

Otázky českého kánonu

Sborník příspěvků z III. kongresu
světové literárněvědné bohemistiky
Praha 28. 6. – 3. 7. 2005

Svazek 1

Editorka Stanislava Fedrová

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z90560517
(*Výzkum české literatury od nejstarších dob do přítomnosti,
a to v jejích aspektech historických, teoretických, interpretačních
a dokumentačních*).

Publikace vyšla v rámci grantu GA ČR 405/05/H526
Nadnárodní dimenze české národní literatury.

Editor © Stanislava Fedrová, 2006
© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006
ISBN 80-85778-51-3 (1. svazek)
ISBN 80-85778-50-5 (soubor)

Obsah

Úvodem (Pavel Janoušek) /11

Obecné otázky českého kánonu

Jan Jiroušek: Co to vlastně znamená, když se řekne „česká literatura“? Pokus o hru na dané téma /15

Karen Gammelgaard: Kánon – literární, nebo textový? /26

Květoslav Chvatík: Význam literárního kánonu /36

Dobrava Moldanová: Chvála nekanonických autorů /40

Helena Kosková: Česká próza 20. století v kontextu světové prózy /49

Světlana Šerlaimova: Český román a evropský kánon /60

Martin Pilař: Česká literatura z pohledu slovníkových příruček užívaných v anglicky mluvícím světě /67

Martin C. Putna: Kánon katolické literatury v evropsko-českém srovnání (první polovina 20. století) /75

Mojmír Grygar: Obrana obrození /88

Česká literatura mezi literaturami jinými

Jelena Kovtun: Česká literatura ve slovanském kontextu.
Ze zkušeností přednášení o dějinách slovanských literatur
na Moskevské univerzitě /103

Jean Grosu: Česká literatura je v Rumunsku jako doma.
Krátká zpráva o stavu české literatury v Rumunsku /112

Oleg Malevič: Dobrodružství české literatury v Rusku /114

Blanka Karlsson: Recepce a filiace Komenského díla
ve švédské literatuře a kultuře (včetně švédských překladů
jeho děl) od roku 1630 do roku 2000 /133

Jan Malura: Česká hymnografie raného novověku
ve středoevropském kontextu /141

Katica Ivanković: Stereotypy o Češích a české kultuře
a recepce české literatury 20. století v Chorvatsku /155

Igor Melnyčenko: Recepce Máchova díla na Ukrajině /165

Petr Holman: Otokar Březina nejen v Čechách /170

Libor Martinek: Česká literatura na stránkách přílohy
Głosu Ludu Szyndzioly /183

Józef Zarek: František Halas v polském kontextu /193

Lenka Vítová: Recepce a překlady Hrabalova díla
v polské literatuře /202

Masako U. Fidler: Univerzálnost zvukomalebného symbolismu
Bohumila Hrabala. Literárně-kognitivní analýza a problematika
překladu /215

Birgit Krehl: K individuálnímu stylu Jana Skácela se zřetelem k německým překladům /225

Veronika Forková: Skupina 42 – nové básnické symboly v polské recepci po roce 1989 /234

Alfrun Kliems: O recepci české exilové literatury. Několik poznámek k německojazyčné reflexi českého exilu /243

Pražská škola v kontaktu se světem

Zdeněk Mathauser: Pražská škola – avantgarda – fenomenologie /257

Bohumil Fořt: Jana Mukařovského autoři, čtenáři, individua a subjekty /265

Ondřej Sládek: Proměny pražského strukturalismu v exilu /271

Problémy a postavy z dějin české literatury

Miroslav Červenka: Šestero revolucí ve vývoji novočeského verše /283

Květa Sgallová: Databáze českých meter 1795–1825 /299

Zofia Tarajło-Lipowska: „Vítězný humor“. K některým projevům komična v české literatuře /305

Jiří Hořna: Kánon české středověké literatury /311

Radko Šťastný: Staročeská *Dalimilova kronika* a její překlady jako kanonická díla evropské literatury (literárněhistorický pohled) /320

Michaela Soleiman pour Hashemi: Ještě k motivické exkluzivitě v barokní literatuře, zčásti i nadnárodně /330

Zdeněk Hrbata – Martin Procházka: Polákova *Vznešenost přírody* v kontextu preromantické deskriptivní poezie a estetiky malebna /337

Aleš Haman: Žena vražedkyně v Čechách a ve Francii v polovině 19. století. *Frantina* Karoliny Světlé a Zolova *Tereza Raquinová* /346

Jiří Pelán: Itálie jako literární téma: Julius Zeyer a Josef Šusta /357

Roar Lishaugen: Za humny společenské konvence. Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic ve světle queer /372

Alexander Wöll: Mezi apoteózou a tabu. Přehled bádání o Jakubu Demlovi /381

Veronika Ambros: Na pokraji kánonu. *Daleká cesta* Alfréda Radoka a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“ /399

Kenichi Abe: Recepce Nikolaje Terleckého v Čechách /414

Marcel Arbeit: Adoptivní syn české literatury – Afroameričan Langston Hughes /424

Holt Meyer: Sebekanonizace masových písní: stopy a jejich absence v archivu /436

Kees Mercks: Kain a Hrabal /450

Joanna Czaplínska: Česká literatura a polská literární teorie /463

Lenka Jungmannová: Svět v dramatice Václava Havla /473

Katérina Hala: Jean-Paul Sartre a Milan Kundera.
Drama *Majitelé klíčů* /485

Mirna Šolić: Zapomenutá středoevropská variace:
Majitelé klíčů Milana Kundery /493

Kyu-chin Kim: Analýza motivů a témat v Kunderově románu
Valčík na rozloučenou /499

Bronislava Volková: Smrt jako sémiotická událost: Čapek
versus Kundera /512

Lubomír Machala: Kunderovské stopy a ohlasy v současné
české próze /520

Jiří Urbanec: Ota Filip Evropan? /533

Ivo Harák: Pecka Karel a Pecka Dominik, *Motáky nevěstnému*
a *Z deníku marnosti* /541

Alexander Bobrakov-Timoškin: Proměny pražského textu
v české literatuře 20. století /549

Leszek Engelking: „V mládí jsem občas chtěl být Polák...“
Polsko, polština a Poláci v románu *Sestra*
Jáchyma Topola /562

Alexander Kratochvíl: Jedna evropská dimenze současné
české literatury: fenomén pop. Nad knihou *Nebe pod Berlínem*
Jaroslava Rudiše /575

Jana Hoffmannová: Vliv cool dramatiky a „drsný“ jazyk
současných českých her /588

Alena Zachová: Hodnotové dominanty v současné literatuře psané ženami /599

Elena Sokol: Feministický (či genderový) pohled na romány Daniely Hodrové /605

Alena Scheinostová: „Čí Bůh je lepší?“ Kanonizace hodnot v obrozenské literatuře /614

Daniel Soukup: Stereotypy, imagologie a literární hodnoty /622

Závěrečné poznámky (O III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky – O sborníku příspěvků z kongresu – Ediční poznámka k 1. svazku) /631

Zpráva o jednání kulatého stolu (Alice Jedličková) /635

Účastníci kongresu /637

Program jednání kongresu /644

Jmenný rejstřík /650

Obrazová příloha /671

Úvodem

Navazují-li na sebe akce, snad mohou na sebe navazovat i úvody. Když jsem před pěti lety jako představitel hlavního organizátora, Ústavu pro českou literaturu, psal vstupní slova ke sborníku z II. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, zakončil jsem jej konstatováním, že rytmický impulz vzniká teprve trojím užitím stejného prvku. A vyjádřil jsem také naději, že příští, tedy třetí kongres již definitivně ustanoví dlouhodobou tradici a pravidelné setkávání bohemistů z různých zemí se stane nejen zvykem, ale i přirozenou nezbytností.

Nuže, přání se stalo skutkem a vy nyní otevíráte publikaci, která shrnuje příspěvky přednesené na III. kongresu. Konal se pod názvem *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě* v Praze v horkých dnech počátku léta 2005 a zúčastnilo se jej 148 badatelů působících v 21 zemích. Jeho význam podtrhl i fakt, že se konal pod záštitou prezidenta republiky Václava Klause, pražského primátora Pavla Béma, ministra kultury Pavla Dostála a předsedy Akademie věd České republiky Václava Pačese.

Kongres byl věnován dvěma významným výročím české literatury a kultury: 150 letům od prvního vydání *Babičky* Boženy Němcové a 100 letům od narození básníka Vladimíra Holana. Tato dvě výročí také tematicky vymezila základní okruhy kongresového bádání obracející pozornost k problematice literatury 19. století a avantgardy a jejích souputníků. Společným jmenovatelem, prostupujícím většinu příspěvků, pak byly otázky, co lze interpretovat jako nosné či trvalé hodnoty české literatury a jak jsou tyto hodnoty ve světě vnímány a přijímány. Do popředí se dostávala i problematika literárního kánonu, jeho přenosu do jiných kultur a obecnější problematika komparativních metod v bohemistice.

Cílem mnoha účastníků pak bylo také představit výsledky své současné práce, problematiku, kterou právě oni v dané chvíli považují za zajímavou a inspirativní.

Předkládaný sborník ve třech svazcích prezentuje různorodé pohledy a metodologické přístupy jednotlivých badatelů a přináší tak vcelku reprezentativní vzorek dnešního stavu bohemistického bádání doma a především ve světě. To však nemůže zachytit společenský rozměr kongresu, který je vždy důležitou, a možná nejdůležitější součástí jakéhokoli vědeckého shromáždění. Poskytl totiž prostor pro navázání osobních kontaktů mezi lidmi, příležitost k novému setkání starých přátel, známých či oponentů, ale i možnost vzájemného seznámení badatelů, kteří se dosud v nejlepším případě znali pouze z textů.

I proto se účastníci kongresu rozjížděli s chutí sejit se v roce 2010 znovu.

*Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.,
ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR*

OBECNÉ OTÁZKY ČESKÉHO KÁNONU

Co to vlastně znamená, když se řekne „česká literatura“?

Pokus o hru na dané téma

JAN JIROUŠEK

Nedávno se na mne naše sekretářka obrátila s touto prosbou o pomoc: přišel za ní nějaký zájemce o studium a přivedl ji do rozpaků požadavkem, aby mu co možno nejstručněji zdůvodnila, proč by si měl zvolit třeba takový český jazyk a literaturu. A jak by prý měla na tohle reagovat. Musím se přiznat, že takhle elegantně formulovaný projev zájmu mě pobavil, a tudíž jsem bez rozpaků vyhrkl, že přece proto, aby si dotyčný mohl přečíst v originálu Haškova *Švejka*. A kdyby se náhodou ptal, proč zrovna *Švejka*, ať mu také stručně odpoví, že není životní situace, která by v tomto díle nenacházela podobenství, takže je třeba na něj pohlížet jako na biblický text; a jelikož, jak známo, Sváté písmo autorizoval sám pánbůh, je Hašek (a nikoli snad papež) v tomto ohledu na celém světě prvním po Bohu, kdo má tuto univerzální kompetenci; a protože víme, že exegeze se prohlubuje studiem originálních textů, je tedy záhodno učit se češtině. Sekretářka odešla, tuším s ještě většími rozpaky, a já se zamyslel: jednak proto, že jsem odsunul Homéra, Cervanteše, Shakespeara, Goetha, Balzaka, Joyce, Steinbecka anebo ze slovanských autorů takového Tolstého, Dostojevského, Sienkiewiczze či Pasternaka a se stejnou samozřejmostí například i Němcovou či Holana na druhou kolej, ale také z toho důvodu, že jsem se mimo jiné dopustil, pochopitelně vzhledem k daným pragmatickým okolnostem (šlo koneckonců také o češtinu), automatického ztotožnění pojmu „česká literatura“ s pojmem „literatura v češtině“, „česky píšících autorů“, přestože je mi známa řada diskusí o relativitě tohoto jazykového vymezení.

Neboť každý bohemista přece ví, že tu máme přinejmenším co do činění také s literaturou v latině, například ve středověku a humanismu, anebo v němčině, třeba v době národního obrození,

takže – mluvíme-li o literatuře, nikoli výhradně o lidové slovesnosti – samo kritérium českého jazyka anebo jazyka vůbec tu ustupuje zřetelně do pozadí. Čistě jazykové hledisko jednoznačně neřeší ani status literatury překladové: to se ostatně týká jak překladů do češtiny, tak z češtiny. – Nedostačuje-li definice přes národní jazyk, jsou k dispozici pochopitelně i kritéria jiná. Jazykovému pojetí snad nejbližší stojí, především v souvislosti s institucí mateřštiny, kritérium etnického původu autora. Ale tady se ukazuje, že jazyk jeho díla a jeho národnost nemusejí být vždy totožné, jak dokládá české dílo a německý původ Karla Klostermanna. Navíc tu byla, je a s největší pravděpodobností také bude řada autorů, kteří působí v prostředí cizího jazyka a/nebo kteří pocházejí z vícejazyčného prostředí a/nebo sami píší ve více jazycích. Takže role etnika i jednotného jazyka jsou často sporné – a to jak samy o sobě, tak i ve vztahu mezi sebou. Dalším významným faktorem, novodobým nacionalismem buď opomíjeným, nebo zneužívaným, je kulturně-areální pojetí, jež tu lze postihnout spíše německým výrazem „böhmische Literatur“, přičemž ovšem ani v němčině není rozdíl mezi „böhmisch“ a „tschechisch“ vždy spolehlivým ukazatelem. Čeština navíc tyto pojmy lexikálně nediferencuje, takže by tu byl na místě spíše termín „literatura v Čechách“ (na tomto místě zdůrazňuji, že ušetřím vás i sebe úvah, týkajících se legitimacy označování samotného politicky a kulturně-geografického prostoru a výrazem „Čechy“ tak nazývám zcela prostě historické země Čech, Moravy a Dolního Slezska). Předmětem bohemistiky (v jejím původním, filologickém smyslu) by pak vlastně byl nejen český jazyk a literatura, nýbrž jazykové a literární projevy všech etnik nacházejících se v Čechách: německého, židovského, polského, slovenského, romského, ale třeba také italského a francouzského – a v současné době bude třeba vzít v úvahu i americký element, který by mohl mít prakticky status menšiny. Důsledně vzato by pojem „literatura v Čechách“ mohl zahrnovat všechny texty vyprodukované na tomto území, případně zde uložené, tedy včetně textů importovaných. Jaksi tiše by se dalo předpokládat, že jde o díla „usedlá“, „bydlištěm“ v Čechách, a nikoli pouze na krátké „návštěvě“, neboť ani běžný francouzský, italský,

americký turista v České republice se také ještě nestává Čechem. Ale jak naložit i při tomto velkorysém a blahovlnném prostorovém pojetí s autory a texty fungujícími v cizině, jak to dokládá literatura exilu, o jejíž příslušnosti k české literatuře se intuitivně nepochybuje, a která svým objemem a významem tvoří – a to po staletí – takřka neoddělitelnou součást české kulturní tradice? A aplikujeme-li v této souvislosti areální pojetí jako historický zdroj kulturní identity, pak by pojem české literatury mohl například prostřednictvím Němců pocházejících z Čech snadno expandovat přinejmenším do Bavorska. Na tomto místě je ovšem nutné připomenout i význam těch kritérií pojmu „česká literatura“, jež jsou podmíněna či přímo formulována dobovými konvencemi společensky ideové a také politické povahy. Tento aspekt se projevuje v českých (a samozřejmě nejen v českých) dějinách nikoli pouze v dobách zesílené cenzury a kulturně-politického útlaku, kdy se z předmětu pojmu například vyhánějí texty, autoři, skupiny i celé směry (takže taková kandidátka studia na pražské filozofické fakultě v roce 1980 si mohla dovolit na otázku, zná-li jméno Josefa Škvoreckého, s čistým svědomím odpovědět, že ano, totiž ze školní exkurze v Muzeu ministerstva vnitra, kde to jméno viděla na nějaké knižní obálce ve vitríně mezi předměty doličnými). To jsou pouze jakési špičky ledovce, neboť selektivní, ale i asimilativní kritéria jsou přinejmenším latentně přítomna vždy a mají různé podoby, a jako taková jsou podmíněna tím, čemu se říká konvence a také kulturní kód, který ostatně rozhoduje o všech zde uvedených i neuvedených „rozměrech“ pojmu „česká literatura“. A to už vůbec nehovořím o perspektivách tohoto pojmu, ať již ofenzivní nebo defenzivní povahy, na pozadí evropské integrace a procesu globalizace: tady se všechny uvedené konstituanty, jakož i celý jejich diskurz včetně všech možných inovací, mohou jevit jako problematika z časů včerejších, ne-li předvčerejších – třeba budeme jednou všichni psát, ne-li i myslet, špatně anglicky (o špatně češtině, němčině atd. ani nemluvě).

Vracím se však k diskutovanému pojmu a upozorňuji, že jeho podoby a rozpory se nijak netýkají výhradně predikátu „český“. Prohlížíme-li vydané dějiny jiných národních literatur, setkáváme

se s problematikou takřka ekvivalentní a v mnoha případech ještě více vyhraněnou. Sám pojem národní literatury u sousedů nejbližších má celou řadu podob či variant, jež se nejen překrývají, ale mohou si též velice dobře konkurovat i odporovat. Vedle „německé literatury“ tu máme jak elegantně, tak i opatrně formulovaný termín „literatura německého jazyka“, ale také dnes již poněkud méně elegantně působící pojmenování „literatura SRN“ a „literatura NDR“; existují však i dějiny rakouské literatury, a to nejen od 19. století, ale již od středověku. Ostatně takový pojem lužickosrbské literatury se v německém kontextu ještě těší – přes všechny své existenční problémy anebo možná právě díky nim – relativní koherenci. Dále můžeme mít problémy i s dějinami trojediné švýcarské literatury, respektive tří literatur ve Švýcarsku, dějinami anglické literatury podle jazykového vymezení i podle jednotlivých zemí Britského společenství, kde je angličtina zavedena jako úřední jazyk, ale také podle zemí Britského ostrova; ani pojem francouzské literatury není v tomto ohledu vždy jasně vymezen, a to jak navenek, vůči bývalým koloniím, tak i směrem dovnitř, vezmeme-li v úvahu Alsasko-Lotrnsko anebo v dálnější historii literaturu provensálskou a okcitánskou. Problematická jsou pochopitelně i kritéria u vymezení středo- a jihoamerických literatur (pojem „latinsko-americký“ je tu zrovna tak vkusný, jako přibližný), literatur Afriky a konečně i u pojmů ruská a sovětská literatura – máme-li se otřít o slavistickou oblast – na pozadí dějin Ruska a SSSR, včetně problematiky literatur vnitřních kolonií či literatury exilu. Nebudu v tomto výčtu pokračovat; všechny diskurzy, týkající se identifikačních parametrů té či oné tzv. národní literatury, jsou přinejmenším zrovna tak složité, komplexní a vyčerpávající jako celá problematika tzv. národní identity. A tak tu úplně postačí, když vrátím k otázce: Co to vlastně znamená, když se řekne „česká literatura“?

Kritéria či parametry pojmu „česká literatura“ by šlo samozřejmě dále rozšiřovat, rozvádět, popisovat, charakterizovat a také kritizovat a doplňovat anebo je z jakýchsi pragmatických důvodů raději příliš nerozebírat a nerozsmazávat. V tomto případě bychom se ovšem vzdali jedné zásadní identifikační perspektivy oboru,

totiž objektivní a stále aktuální potřeby reflexe pojmu o vlastním předmětu. A jak je všeobecně známo, postihuje tato elementární problematika zcela bytostně všechny obory, pochopitelně včetně tzv. exaktních věd. Na jedné straně totiž, spolu s metodologickým diskurzem, představuje vlastně to, čemu se říká sebereflexe oboru, a sebereflexe jako taková je běžně považována ve vývoji poznání za jeho vrcholný stupeň. A na straně druhé se přece týká jasného faktu, že pozornost věnovaná pojmu předmětu se v jistém smyslu kryje s pozorností vůči předmětu samému, bez kterého by tak obor neměl svou existenční substanci. Není tedy nijak na závadu se této problematice systematicky věnovat a vedle výčtu a aplikace kritérií pojmu o předmětu se pokoušet také o jejich logicky zdůvodnitelné a prakticky použitelné uspořádání.

Takovým pokusem je i následující návrh, dejme tomu jakási hra, která a priori neodmítá žádné z dostupných, v daném diskurzu „česká literatura“ se vyskytnuvších – ať již používaných, nebo jen navržených či zavržených – kritérií či parametrů, respektive akceptuje je co do jejich – jakkoli podmíněné a jakkoli definované – existence a snaží se především o jejich organizaci v rámci logicky přijatelné struktury. Tu lze opřít o konstrukci tří souřadnic, tak jak si je můžeme představit u elementární struktury každého pojmu; totiž podle jeho 1. výrazových složek/výraziva, 2. objektových či referenčních, kauzálních či nexálních souvislostí a 3. jeho smyslu a interpretace, týkající se výkonu jeho (de)kódování. Tak by se i koordináty, respektive konstituenty pojmu „česká literatura“ daly podle mého mínění rozvrhnout do tří základních rozměrů (dimenzí) jeho předmětu, a to: 1. podle výraziva (předmětu) – v tomto případě verbálního jazyka jakožto materiálu či materiálového nositele psaného či mluveného projevu, 2. podle referenční náležitosti (předmětu) – v našem případě pak především příslušnosti k etnicky nebo areálně definovanému kontextu a 3. podle smyslu (předmětu) – zde pak zejména epistemicky, tedy i historicky a společensky podmíněného kulturního kódu.

Pro tuto hru s daným pojmem však navrhuji následující pravidla: A) Všechny tři rozměry tvoří jednotný celek, představují tři stupně complexity, tedy (relacionální) kontinuum, mimo které

fungují pouze jako abstraktní, logické konstrukty. B) Rozměry jsou uspořádány inkluzivně, tedy první v druhém, jakož i druhý spolu s prvním v tom třetím. C) V bodech 1, 2 a 3 navržené obsazení těchto rozměrů je konstantní, zatímco jejich konkrétní instrumentalizace – a tudíž i hodnota a hodnotová hierarchizace – je závisle proměnná, a to vždy podle perspektivy, jejíž parametry a směr jsou na dané, objektové struktuře nezávislé. Jak se ukáže, je právě v tomto posledním pravidle klíč k celé hře.

Upozorňuji, že tu zadávám pouze jakási „pravidla hry“, a tudíž si nenárokuji univerzální platnost či efektivitu navržené struktury a jejího konkrétního obsazení. V takové „hře“ se však ukazuje, že:

a) díky pravidlu A (tedy relacionální kontinuitě dimenzí, respektive soudržnosti jejich celku) není žádné z uvedených existujících kritérií sledovaného pojmu „česká literatura“ soběstačné, a tudíž výhradně, definitivně zástupné za celek. Tak například ani (český) jazyk (rozměr 1), ani (česká) národnost autora či adresáta (rozměr 2), ani určitá, kulturně a ideově podmíněná tendence ve výběru („typicky českých“) témat, motivů, syžetů, žánrů a všech možných poetických forem, jakož i forem sociální artikulace a komunikace (rozměr 3) tu jako samostatné, od ostatních oddělené veličiny nejsou schopny obstát v konfrontaci jak s komplexitou, tak i s rozmanitostí a s vícevrstevnatostí předmětu. Na druhé straně ovšem je třeba si uvědomit, že všechny tyto příznaky a kritéria dohromady – přesněji vše, co si můžeme představit jako nutné, pravděpodobné nebo jen možné složky sledovaného pojmu – tento pojem vytvářejí, ať se nám to líbí či ne. Avšak tady platí, že:

b) s ohledem na pravidlo B (tedy na inkluzivní uspořádání dimenzí) si jednotlivá hlediska a kritéria nemusejí konkurovat či odporovat, neboť se vážou k nestejným a navíc do sebe vsazeným rozměrům pojmu. Například v případě projevů v jiném než v českém jazyce může rozhodovat kulturně-etnická a kulturně-areální příslušnost, neboť dimenze jazyka je podle uvedeného pravidla součástí dimenze etnicky/areálně definovaného kontextu. Pojem „česká literatura“ pak může zahrnovat i jino- či vícejazyčné projevy (rozměr 1), a to vždy podle stavu výskytu etnik a/nebo frekven-

tujících kulturních kódů v daném kulturním prostoru (rozměry 2 a 3). Tento přístup nám dává k dispozici nejen bohatě rozvinutou literaturu, případně slovesnost německého jazyka v Čechách (a to i ve vztahu k dílu třeba takového Adalberta Stiftera nebo Franze Kafky), ale řeší i problematiku příslušnosti jino- či vícejazyčných textů a autorů z vícejazyčného prostředí. Pak tedy fakt, že Karel Hynek Mácha psal i německé básně, ještě neznamená, že tím vystupuje z české literatury. Tady se ovšem dostávám k obsahu a kompetenci kategorie rozměru 3, který se nekryje jen s ideologickými a politickými či světonázorovými postoji, ale zahrnuje všechny epistemicky, obecně i specificky, strukturně externě i interně, časově a prostorově, historicky i sociálně podmíněné kulturní kódy. A ty, jak známo, představují souhrn veškerých pravidel, prostředkujících – coby „klíč“ sdělení – mezi výrazem a významem těch či oněch projevů v daném kulturním kontextu, a jsou tedy víceméně konvencionalizovaným předpokladem jakékoli sociální aktivity. Rozhodující, konstitutivní role kulturního kódu je tu ostatně dána právě i jeho umístěním do rozměru 3 navržené struktury, neboť je to právě tento kód, který strukturně-interně konkretizuje vztah mezi rozměrem 1 a 2. Tady je pak při naplňování smyslu, objemu i kvality pojmu „česká literatura“ pochopitelně důležité akceptovat kulturně historické a teritoriální hledisko, tedy časovou a prostorovou variabilitu kulturních kódů. Tak tu lze například legitimizovat přítomnost latiny obecným západoevropským kódem středověkého univerzalizmu či kódy katolické liturgie nebo humanistického vzdělání, a také prezenci němčiny v obrozenské literatuře, neboť zejména v počátcích národního obrození dobový stav češtiny nespĺňuje (dobovou) konvenci o tzv. kulturním jazyce, danou především obecným kulturním kódem osvícenství, ale zároveň se tu uplatňuje specifická, totiž kulturně-areálně podmíněná podoba tohoto kódu, a proto jde právě o frekvenci němčiny, a nikoli třeba francouzštiny. Rozhodující úloha kulturního kódu ostatně může řešit i na první pohled tak komplikované detaily jako problém, kam zařadit původní francouzskou tvorbu Milana Kundery, který přece žije ve Francii a v mnoha projevech vstřícně vyhovuje nejen komunikačním, ale

i kulturním kódům, jež se k češtině a k Čechám výhradně nehlasí. Ani takovéto – podotýkám zdánlivé – odcizení však podle pravidel naší hry nemusí znamenat absenci v pojmu „česká literatura“, neboť je lze chápat jsou součástí tendence, v české literatuře ostatně již tradiční (takže tu je možno mluvit o organické komponentě českého kulturního kódu), totiž záměru překonat lokality kulturního prostředí a všemi použitelnými prostředky se obracet na evropské a světové publikum. Aby však byla představa o této hře ucelená, je třeba přistoupit k jejímu třetímu, rozhodujícímu pravidlu:

c) Podle tohoto pravidla C (týkajícího se variabilní perspektivity v instrumentalizaci rozměru 1, 2 a 3), které – jak už bylo výše naznačeno – je vlastně jádrem celé hry, platí, že můžeme vlastně podle potřeby či volby instrumentalizovat a v důsledku toho konkrétně hierarchizovat všechny tři rozměry dané struktury, případně jejich zvolené příznaky, a to zaměňováním jejich vzájemné závislosti. Tady se ukazuje na jedné straně, z externího pohledu, relativita pojmu a na straně druhé, z pohledu interního, možná absolutnost té či oné konkretizace, jež se ovšem z pozice rozehraného celku jeví nutně jako redukcionistická. Konkrétně to znamená, že například jazyk je povýšen na základní kritérium, tedy na určující kód, na němž jsou závislé položky ostatních rozměrů. V rámci inkluze tu hraje tedy rozměr 1 roli rozměru 3, a tudíž je v něm obsažen i rozměr 2, nikoli naopak. Nechci tu probírat jednotlivé kombinace v rámci takové hry, chci jen upozornit na to, že právě ve vztahu k tomuto pravidlu se realizují všechna známá pojetí sledovaného pojmu. Tam, kde především v rámci novodobého nacionalismu a jeho kódů rozhoduje jazyková příslušnost, je tomuto kritériu podřízen jak kulturně-areální aspekt, tak i – samozřejmě strukturně interní – kulturní kód. Podobně tomu je i v případě dominance areálního pojetí, která si podřizuje rozměr kulturního kódu, aby skrze jeho kompetenci přehlížela faktické rozdíly v etnickém a jazykovém složení, popřípadě je i z té či oné – strukturně externí – pozice potlačovala. A tak nikoli podle faktického stavu předmětu, nýbrž podle takto zvoleného dominantního kritéria se tento předmět vlastně definuje. Rušivá fakta, například existence textů v jiném jazyce, případně existen-

ce více etnik, se pak spíše ospravedlňují než vysvětlují aktuálně podřízenými rozměry anebo se podrobují ne-li přímo eliminaci, pak jakémusi „odsunu“ na tzv. „hranici“ případně i za „hranici pojmu“ (a žel nejen samotného pojmu). Samozřejmě, že se ta či ona konkrétní volba neděje jen jako projev čisté zvůle; je sama závislá na řadě – zpravidla tím více působících, čím méně reflektovaných – (strukturně-) externích faktorů v podobě konkrétních historicky a sociálně podmíněných kulturních kódů. Jestliže se ve vývoji během 19. století takto preferovala kritéria jazyková, podmíněná kódem osvícenství, a kritéria etnická, podmíněná kódem romantismu, a jestliže se oproti předchozímu teritoriálnímu paradigmatu prosazoval pojem „české literatury“, která sice chtěla být jako ta německá, ale rozhodně nechtěla být „literaturou německou“ (asi v podobném smyslu, jak to, tentokrát ovšem přímo ve vztahu k české národní identitě vkládá Karel Sabina v *Oživených hrobech* do úst italskému spoluvězni: „Čech? Co je to! Un Boemo? Ach, slyšel jsem o tom, že prý nechcete býti Němci“ – Sabina 1977: 20), pak to plně odpovídá paradigmatům moderního evropského nacionalismu, eskalujícího ve století následujícím. Výsledkem této eskalace však byla i faktická eliminace židovské a německé komponenty z českého kulturního areálu, čehož bylo efektivně využito kulturní politikou reálného socialismu, zavádějícího pojem české literatury přes přežilé dědictví slavjanofilství až do kulturní xenofobie a izolacionalismu. Ideologicky podmíněná selekce tu napadla i samotný rozměr kulturního kódu a redukovala jej – přinejmenším ve veřejné sféře – na poslední usnesení politbyra a Svazu spisovatelů.

V dnešní situaci jistě řada předešlých determinant odpadla a pojem „české literatury“ se v domácím prostředí dosti pilně podrobuje jak své historické rekonstrukci, tak i kritické reflexi z hlediska aktuální situace a kontextu. Při výběru pozic v navržené hře má evidentně daleko větší prostor než v dobách minulých, ten je však a pravděpodobně nadále bude vystaven celé řadě příznivých i nepříznivých vnějších vlivů. V zahraničním kontextu, například v západní Evropě, je pojem „české literatury“, pokud má ovšem vůbec nějaký konkrétní, respektive rozeznatelný obsah, vystaven

zejména těm podobám navržené struktury, v nichž dominuje identifikace pomocí areální a etnické příslušnosti, přesto, že v akademické oblasti je literárněvědná bohemistika až na několik výjimek alespoň formálně, organizačně založená na tradiční příslušnosti k slovanským filologiím. To ovšem neznamená, že jazykové hledisko tu automaticky přebírá roli určujícího kulturního kódu. Zajímavý je také ještě jeden velmi závažný jev, který lze velmi dobře pozorovat například v zemích německého jazyka, totiž že oproti rostoucímu zájmu o českou literaturu v kulturní veřejnosti klesá tento zájem zřetelně v kulturní politice, což se například projevuje redukcí, ba dokonce eliminací studia bohemistiky na vysokých školách. Tady se ovšem nejedná o specifickou situaci bohemistiky samotné, nýbrž o proces postihující celou řadu zejména univerzitních, a to nejen tzv. menších, anebo jen humanitních oborů. A signifikantní také je, že v této souvislosti ubývá i přesvědčivých argumentů proti názorům, jež tento trend považují za systémovou vlastnost současného společensko-ekonomického vývoje. V takovéto – podivné – „hře“ ztrácí objem i identitu sám pojem kultury a scvrkává se tu na jakousi „sféru služeb“.

Vrátím-li se však ke hře se strukturou pojmu „česká literatura“, chci upozornit také na její interdisciplinární relace: zajímavé by totiž bylo v souvislosti s naším tématem srovnání sledovaného pojmu s pojmy „české umění“ či „česká hudba“. Ukázalo by se totiž, že na první pohled zřejmá, nabízející se perspektiva kulturně-areálního či etnického pojetí také nemusí být vždy a za všech okolností dominantní. (Proto je dnes užíván například obrat „díla architektů německého jazyka v Čechách“.)

Závěrem bych chtěl uvést ještě jinou příčinu, proč jsem úvodem zmínil onen anekdotický příběh, v němž jsem tak svévolně instrumentalizoval Haškova *Švejka*. Soustředil jsem se totiž u sledovaného pojmu vlastně na predikát „český“/„česká“ a nevěnoval patřičnou pozornost objektu „literatura“. Neboť *Švejk* vykazuje v dějinách své recepce také řadu protikladných názorů, podmíněných jak představami o české literatuře, tak i o literárně estetických kvalitách. Domnívám se totiž, že při identifikačních parametrech pojmu „literatura“, případně „umění“, se jedná o podobně

strukturovaný diskurz, jaký jsem rozvedl v navržené hře – z které ostatně plynou tato poučení:

1. Konkrétní podoby této hry nejsou jen hrou, ale také zcela vážnou záležitostí, prozrazující naše konkrétní možnosti i konkrétní limity.

2. Ta či ona volba perspektivy i množství variant tu není nikdy arbitrárním aktem, nýbrž závisí na řadě vnějších faktorů, z nichž mnohé nelze – předem či na základě dosavadních zkušeností a získaných kompetencí – předpokládat ani ovlivnit.

3. V případě dovršení navržené hry by ovšem musel být pojem „české literatury“ definitivně poznán, tedy naplněn – a tím také ukončen. A s ním pochopitelně nejen sám skutečný předmět pojmu, ale i veškeré vědění o něm. Přesto, ale i proto chápeme poznání daného předmětu, jakož i poznání vůbec, jako proces, jehož vývoji se nebudeme bránit ani při metafyzické vizi jeho završení. A jestli v onom dosti velkorysém rozvržení hry, a tudíž i velkorysých parametrech sledovaného pojmu shledáváme také jakousi expanzivní tendenci, pak i tady jde především o expanzi poznání, jemuž bychom asi nechtěli stát v cestě.

Facit: Přesto, že z nejrůznějších důvodů lze i v této hře pojem „české literatury“ limitovat všelijak, akceptujme jeden zcela konstruktivní fakt, který sice může být zrovna tak poznatkem jako přáním, který je však vždy plodným motivačním faktorem: že totiž tato hra zřejmě nebude v dohledné době dohrána do konce.

Literatura

SABINA, Karel
1977 *Oživené hroby* (Praha: Československý spisovatel)

Dr. phil. Jan Jiroušek, Ludwig-Maximilians-Universität, München

Kánon – literární, nebo textový?

KAREN GAMMELGAARD

Kánon může existovat z různých důvodů. V éře globalizace je jedním z velmi závažných ten, že kánon poskytuje každému národu možnost uvažovat sám o sobě. Národní kánon máme proto, abychom jako specifická národní entita upevňovali a rozvíjeli naši identitu, naše kořeny a naše dějiny.

Hlavním účelem tohoto referátu je nabídnout námět k diskusi o tom, co má být v českém kánonu. Navrhuji, aby se kánon nechápal úzce jako kánon literární, nýbrž široce jako kánon textový. Argumenty pro to budu nejprve hledat v diskusích o kánonu v Dánsku, potom ale především v bližší definici pojmů „text“ a „důležitý text“, jak jsme s nimi pracovali při sestavování mini-kánonu českých textů na Univerzitě v Oslo.

Dánská diskuse

Motivace národní sebereflexe je zřejmá v diskusích o kánonu, probíhajících nyní v Dánsku. V této skandinávské zemi je zájem o kánon do značné míry motivován starostmi o čím dál mezinárodnější mladší generaci, která se lépe vyzná v mezinárodní pop-kultuře než v dánské literatuře.

K tomu přistupuje ohled na přistěhovalce. Existuje obava, že se dost dobře neintegrují do společnosti právě kvůli špatným jazykovým znalostem a neznalostem těch literárních textů, jež tvoří základ dnešního dánství. Motivací pro diskusi je tedy také úvaha, že pro fungování Dánska jako jednotné společnosti i v budoucnu je třeba, aby všichni její členové znali určitý textový korpus. Je politicky důležité, aby i noví Dánové znali výběr důležitých dánských textů.

Z těchto diskusí je patrné, že kánon může sloužit nejenom příslušníkům daného jazykového a národního společenství, ale i těm, kteří by měli toto společenství znát. To je pro nás, učitele

české literatury, důležitý poznatek. Národní kánon se totiž může podobat výběru textů, jež dáváme studentům během jejich studia číst.

Dánská diskuse o literárním kánonu vyvolala ve veřejnosti také diskuse o kánonech jiných kulturních aktivit. Ministr kultury jmenoval sedm komisí s úkolem vypracovat další kánony, a to z těchto disciplín: výtvarné umění, architektura, design a užité umění, film, scénické umění, hudba a literatura. Mají vybrat po dvanácti dílech, která ve zvlášť velké míře poskytují umělecké zážitky stále novým generacím.¹

Iniciativa ministra kultury má obrovský ohlas – reakce se pohybují od jásavého souhlasu až po zcela odmítavý postoj. Objevily se obavy, že kánony nebudou fungovat jako motor integrace, nýbrž budou prostředkem k větší sociální diferenciaci jak mezi rodilými Dány a přistěhovalci, tak i mezi vzdělanými a méně vzdělanými vrstvami společnosti. Někteří účastníci veřejné diskuse se i bojí, že ministerstvem kanonizovaná díla jejich vznešený status umrtví.

Bylo by určité zajímavé mít podobné diskuse o kánonech literárních i mimoliterárních v České republice. Patřil by například Karlův most do kánonu českých architektonických děl? Anebo Dvořákova *Novosvětská symfonie* do kánonu hudebního? Jak vybrat mezi *Koljou* a *Tmavomodrým světem* do případného kánonu českých filmů? Takové úvahy nepatří přímo do diskuse literárněvědné. Nabízejí ale perspektivy i pro diskusi o kánonu literárním.

Český mini-kánon na Univerzitě v Oslo

Zde se však zaměřím na texty verbální, na konkrétní výběr textů, které na Univerzitě v Oslo probíráme se studenty češtiny.² Právě protože texty fungují jako součást studia českého jazyka, sestavuje se náš mini-kánon jen z textů verbálních. Je ovšem třeba zdůraznit, že verbální znakový systém – jazyk – není jediný, který používáme,

1] Viz internetová stránka Ministerstva kultury Dánska věnovaná této problematice: <http://www.kum.dk/default.asp> [přístup 2006–06–30].

2] <http://www.hf.uio.no/east/cz/pensumtekster.html> [přístup 2006–06–30]

když tvoříme text. Skoro všechny texty sestávají z více znakových systémů, jednoduchým příkladem této multimodálnosti je ilustrace k psanému textu (Daneš 1995). V mini-kánonu na Univerzitě v Oslo jsou jenom texty, které mají jasnou převahu verbálního znakového systému.

V tomto příspěvku poukážu jen na texty označené na naší internetové stránce zkratkou TSJ1120. Patří do jednoho kurzu a tvoří tak jenom menší část celého mini-kánonu. Jsou určeny studentům druhého semestru, a proto musí být jazykově přístupné, tj. musí být přibližně z doby po Dobrovském. Dále často pracujeme s úryvky.

Texty jsou seřazeny chronologicky a jsou rozděleny podle žánrů. Z krásné literatury (norsky skjønnlitteratur) je zastoupena próza, poezie a drama. Hned první jsou však v mini-kánonu texty neliterární, pro ně existuje ve skandinávských jazycích vžitý termín sakprosa, doslovně „věcná próza“. Právě na vysvětlení jejich pozice v kánonu se zde budu soustředit.

O výběru jednotlivých titulů se dá ovšem diskutovat. Diskuse je dokonce nutná. Textový korpus každého národa neustále roste a rozvíjí se, a proto se mění i kánon. Zde mi ale jde o princip: jak vybrat texty do kánonu a jak funguje pro studenty kánon sestavený z literárních i neliterárních textů?

Text

Co se týče teoretických problémů kánonu, do něhož se vejdu oba typy textů, budu vycházet z teorie textu, kterou používáme ve vědeckém týmu „Tekst/Historie“ (Text/Dějiny) na Univerzitě v Oslo.³ Teorie je mimo jiné inspirována pracemi pražské školy.

Různí autoři text definují různě. V týmu Tekst/Historie jej chápeme především jako jev sociální, kulturní a sémiotický. Naše krátká definice zní: „Text je způsob, jakým v nějak ohraničené kultuře tvoříme sociálně přístupný smysl“ (Berge 2002: 4). Tato definice textu stojí v protikladu k teoriím, pokládajícím text spíš

3] Viz internetová stránka skupiny: <http://hf.uio.no/forskningsprojekter/teksthistorie/> [přístup 2006-06-30].

za jev individuálně-psychologický a kognitivní. Čerpáme z kulturní sémiotiky Jurije Lotmana a ze sociální sémiotiky Michaela Hallidaye (Lotman 1990, Martin 1992). Obě tradice vidí jednotlivý text v komplexním vztahu k realitě a ke společnosti.

V našem teoretickém rámci podtrhujeme konvenčnost každé textové promluvy. Žádný artefakt verbální ani neverbální nelze uznávat za text – tj. za platnou a smysluplnou promluvu –, pokud mu chybí kulturní kontext. Ten jednak přidává artefaktu konvenčně určenou funkci (nebo více funkcí), jednak uznává kód, který artefakt činí smysluplným. V případě českého mini-kánonu je tímto kódem český jazyk.

Kontextové faktory, konstituující promluvu jako text, jsou velmi různorodé. Můžeme je seskupit do čtyř hlavních kategorií: 1. *normy*, a to jak pro produkci, tak pro recepci textu, 2. *operace* neboli *postupy*, které umožňují individuální a inovativní rysy a vlastnosti promluvy, 3. *materiální podmínky* textové produkce, 4. *sociální principy*, například úroveň vzdělanosti dané společnosti a její sociální rozvrstvení. Žádný text nedává bez těchto kontextových souvislostí smysl. Recipročně platí, že každá jednotlivá textová promluva udržuje, modifikuje a transformuje celkovou textovou kulturu daného národního a jazykového společenství.

Text tedy chápeme jako jev velmi silně určený svými kontexty, svou kulturou. Stejně tak chápeme i kulturu jako do velké míry podmíněnou svými texty a v živé interakci s nimi. Nemůžeme poznat kulturu žádné společnosti, neznáme-li její texty.

Z důležitosti, již přiřkládáme kontextovým faktorům, vyplývá, že hranice mezi texty literárními a neliterárními považujeme za historicky proměnlivé. Kontexty se neustále mění, a proto se mění i naše představy o tom, co patří do říše literatury.

To je ovšem způsob myšlení pražské školy dobře známý. Velmi jasně to vysvětluje z přesvědčení o tom, že korpus textů s dominantní estetickou funkcí není jednou provždy daný. Že se jeho hranice naopak neustále přeskupují, vyjádřil Felix Vodička takto: „Může se stát, že dílo, které mělo funkci sdělovací jako dominantní, má takové vlastnosti, že se stávají předmětem estetického vnímání [...] nebo opačně, že dílo, jež mělo estetickou funkci, průběhem

doby v nových souvislostech literární této funkce pozbylo, respektive není již pociťována“ (Vodička 1998: 19).

V této souvislosti je třeba podotknout, že pražská škola nebyla proti vědecké práci s neliterárními texty. Teorie Bohuslava Havrána o rozvrstvení spisovného jazyka a o funkčních stylech se dají pojímat právě jako výzva k tomu, aby se jazykovědci a literární vědci věnovali i textům neliterárním (Havránek 1932). Stejně tak rozebíral Jan Mukařovský Masarykovy projevy a dal tak příklad vědecké otevřenosti vůči textům neliterárním (Mukařovský 1948).

K takové otevřenosti patří i pozornost k jednotlivým žánrům věcné prózy. Zkoumání problematiky žánrů postoupilo nejdále u literárních děl, avšak i texty neliterární mají svá žánrová pravidla. Transformace toho, co není textem, do textu vyžaduje totiž určité sémiotické postupy. Ty jsou vždy konvenční, řídí se podle toho, jakou funkci textu očekáváme (Miller 1984). V souladu s nimi vyvstávají žánry a s nimi i pravidla organizace jednotlivých textů patřících k žánru (Lotman 1990: 222).

Právě vzhledem k této konvenčnosti je důležité číst kánon s vědomím historické posloupnosti. Neznáme-li konvenci, nepoznáme ani inovaci. Proto ve vyučování češtiny na Univerzitě v Oslo probíráme texty podle historických dob. V jedné lekci čteme například Čapkovy *Hovory s TGM* (1928–1935) hned vedle básně *Září* (1918) Karla Tomana.

Pro rozdíly a shody mezi texty literárními a neliterárními můžeme hledat teoretické opory opět v myšlenkách pražské školy. Miroslav Červenka a Milan Jankovič rozebírají efekt výběru prvků do textů různých funkčních stylů a dospívají k závěru, že úplně svobodný výběr je možný jen v textech s dominantní estetickou funkcí (Červenka – Jankovič 1990). Pro texty s dominantní sdělovací funkcí je naopak paradigma, z něhož lze prvky vybrat, velice omezené. Přes tento důležitý jakostní rozdíl mezi texty estetickými a neestetickými je ale zároveň jasné, že zůstává fundamentální kategorie text. Text je textem nehladě na to, do jaké míry dominuje estetická funkce. Jak literární, tak i neliterární texty jsou sémiotické konstrukce, nabízejí možnost spoluutvářet smysl.

Obrovský rozdíl mezi estetickými a neestetickými druhy textů ovšem zůstává v referenčnosti. Pokud chceme, aby se studenti zabývali také texty bez dominantní estetické funkce, musíme jim vysvětlit, že se estetický text staví ke skutečnosti jinak než text sdělovací, jak na to upozornil Mukařovský: „jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve *jako celek* může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových [...] To je třeba zdůraznit zejména na rozdíl od znaků sdělovacích [...], kde každá část, každá dílčí jednotka může být verifikována na skutečnost, ke které poukazuje“ (Mukařovský 2000: 359–360).

I přes tento rozdíl platí, že jak sdělovací, tak literární texty se píšou a čtou za určitých historických a materiálních podmínek. A právě tyto kontextové faktory si zaslouží více pozornosti také v diskusi o kánonu.

Studium materiálních podmínek textu dostává v posledních letech rychlý spád zejména v angloamerické *book history* (Finkelstein – McCleery 2002). Tato tradice se zajímá o znakový systém, který se váže k materiálnosti textu, k artefaktu. Také pražská škola ví, že každý text má své hmatatelné a smyslové dimenze (Červenka 1996). Málo ovšem pracovala s tím, jaké má tato materiálnost ekonomické a společenské dopady, a to jak pro ty, kteří text píšou, reprodukují a distribuují, tak pro ty, kteří ho čtou.

S materiálností textů má mini-kánon na Univerzitě v Oslo potíže. Tím, že jsou všechny texty na internetu, ztrácejí svoji specifickou původní materiálnost. To je další kompromis, způsobený konkrétní didaktickou funkcí mini-kánonu. Problematika je ovšem společná například i pro školní antologii kanonických textů.

Důležitý text

Také důležitost se dá definovat různě. Vzhledem k mini-kánonu jsme za důležité považovali hlavně tři druhy textů (některé texty ovšem spadají do dvou nebo do všech tří kategorií důležitosti najednou anebo se pohybují napříč kategoriemi v souladu s tím, jak se mění kontextové faktory):

1. Texty, které mají význam pro to, aby se Češi sami poznali a sami sobě rozuměli. Většinou jde o texty explicitně tematizující českou identitu, české kořeny a české dějiny, usilující dát dějinným událostem smysl. Sem v našem výběru patří například Tylova národní hymna, báseň Svatopluka Čecha, esej Mileny Jesenské, básně Josefa Hory, Františka Halase, Jaroslava Seiferta a Jáchyma Topola nebo Havlův projev na Nový rok 1990.

2. Texty s rétorickým účinkem, neboli texty, jež můžeme označit za performativní řečové akty. V mini-kánonu k nim patří třeba Gottwaldův projev v únoru roku 1948 a základní dokument Charty 77, tedy především texty neliterární, není ale vůbec vyloučeno, že i literární text může mít rétorický účinek.

3. Texty, které jsou s to stále znovu vytvářet smysl, s Mukařovským je můžeme nazvat texty s „nezávislou estetickou hodnotou“, tj. texty neschopné se poddávající doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot určité doby a určitého prostředí (Mukařovský 2000: 146).

K textům s nezávislou estetickou hodnotou patří v mini-kánonu třeba Máchova báseň Noc, Čapkova povídka Tajemství písma, Seifertova báseň Počítadlo lásky a dopis Boženy Němcové. Všechny nám znovu a znovu – a pokaždé trochu jinak – nabízejí smysl toho, co to je být člověkem ve světě. Otevírají tak i norským studentům pokaždé něco nového.

Při používání takových kanonických textů nám jde o dvě věci. Jednak musíme pobízet studenty k tomu, aby se odvážili sami utvořit smysl těchto textů a neopakovali mechanicky výklad učitele. Musíme podtrhnout, že text vybízí, aby si třeba i současný norský čtenář konstruoval jeho smysl. Dále jde o to ukázat, jak je tento smysl vybudován specifickou jazykovou strukturou češtiny. Zde jsme u kořenů toho, proč jsou tyto texty důležité právě pro kánon český a proč je musíme číst v originále. Jeden příklad významu jazykového originálu máme v Holanově básni Vltava v roce 1946, kde vystupuje dítě, jež o sobě říká „Já jsem bylo v koncentráku“. Pokaždé, když tuto báseň probíráme, nastane krásný okamžik, kdy studentům dochází, že Holan zde používá jazyk způsobem, který je vlastně mimo strukturu češtiny – a proto současně češtinu osvětluje.

Závěr

Dosavadní zkušenosti z vyučování mini-kánonu ukazují, že právě kvůli zastoupení věcné prózy získávají studenti cenné znalosti o české identitě, kořenech a dějinách. Rozhodujícím činitelem je zde to, že je získají podrobnou prací s texty, českou společnost tedy poznávají jaksi zevnitř textu.

Navíc díky tomu, že jsou všechny texty prezentovány jako by na stejné úrovni, naučí se studenti vidět text jako text. Jak známo, texty jsou často jaksi průhledné, pokud v nich není dominantní estetická funkce. Nevšimáme si takových textů, protože jejich prostředky a struktury jsou zautomatizované. Čtenáři našeho mini-kánonu získávají myslím pochopení pro text jako svébytný fenomén. Pochopí, že texty mohou svět pozměnit a že jsou mocnými prostředky k tomu, abychom si ve světě tvořili smysl.

Není však problémem to, že náš mini-kánon neklade dost velký důraz na svébytnost literatury?

Pokud to počítáme kvantitativně, asi polovina mini-kánonu je literární. Ve srovnání s tím, že krásná literatura tvoří jen asi 15 % všech psaných textů, které Čech denně průměrně přečte, je to část poměrně velká (Koček – Kopřivová – Kučera 2000: 16–18), ve srovnání s kánonem čistě literárním je to však část malá. Nicméně právě tato literární část mini-kánonu dělá na studenty daleko hlubší dojem, než tomu bylo dříve, když byla celá naše povinná četba výlučně literární.

Paradoxně chci proto tvrdit, že se naši studenti právě tím, že čtou také texty neliterární, naučí oceňovat krásnou literaturu. Právě tím, že poznávají také neliterární texty, si uvědomují, že texty s nezávislou estetickou hodnotou jsou opravdu obzvlášť cenné.

Do českého národního kánonu by se tedy měly zařadit i texty neliterární, pokud mají performativní charakter anebo pokud tematizují českou identitu, kořeny a dějiny. Takový kánon může sloužit také zájemcům o českou kulturu v zahraničí. Včlenění neliterárních textů do kánonu naprosto neznamená, že se kvality estetických textů podceňují. Spíše se jasněji profilují.

Pro nás, literárněvědné bohemisty, by rozšíření korpusu textů, s nimiž pracujeme, znamenalo, že se otevřeme vůči textovému korpusu daleko většímu, než je ten dosud studovaný. Mělo by to také znamenat, že si uvědomujeme, jakou kompetenci jsme získali svou prací s texty literárními.

Literatura

BERGE, Kjell Lars

2002 *Om tekstbegrebet. Handout. Lingvistisk forum Oslo. 10. 04. 2002*

ČERVENKA, Miroslav

1996 Literární artefakt, in M. Č.: *Oblehání zevnitř* (Praha: Torst), s. 40–78

ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan

1990 Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře, *Česká literatura*, č. 3, s. 212–234

DANEŠ, František

1995 Text a jeho ilustrace, *Slovo a slovesnost*, č. 3, s. 174–189

FINKELSTEIN, David – McCLEERY, Alistair (edd.)

2002 *The Book History Reader* (London–New York: Routledge)

HAVRÁNEK, Bohuslav

1932 Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura, in *Spisovná čeština a jazyková kultura*, edd. B. Havránek, M. Weingart (Praha: Melantrich), s. 32–84

KOČEK, Jan – KOPŘIVOVÁ, Marie – KUČERA, Karel (edd.)

2002 *Český národní korpus. Úvod a příručka uživatele* (Praha: FF UK)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (London: Tauris)

MARTIN, Jim

1992 *English Text. System and Structure* (Amsterdam: Benjamins)

MILLER, Carol

1984 Genre as Social Action, *Quarterly Journal of Speech* 70, s. 151–167

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 Masaryk jako stylist, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky 2* (Praha: Svoboda), s. 422–446

2000 Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in J. M.:
Studie 1 (Brno: Host), s. 81–148
2000 Záměrnost a nezáměrnost v umění, in J. M.: *Studie 1* (Brno: Host),
s. 353–388

VODIČKA, Felix

1998 Literární historie, její problémy a úkoly, in F. V.: *Struktura vývoje*
(Praha: Dauphin), s. 17–77

Prof. Dr. art. Karen Gammelgaard, Universitetet i Oslo

Význam literárního kánonu

KVĚTOSLAV CHVATÍK

Téma mého příspěvku může mnohému připadat neaktuální nebo i provokativní. Na počátku 21. století žijeme ve světě globalizace nejen ekonomické, nýbrž i kulturní. Jestliže ve 20. století platily ve světové literatuře pojmy centra a periferie, přičemž za centrum byla považována literatura evropská a severoamerická, na přelomu 20. a 21. století se situace radikálně změnila. Řada významných děl pochází nyní od autorů z oblastí, platících dříve za okrajové, ať již jde o Jižní Ameriku, Kanadu či Karibik. Multikulturní společnost, o níž se diskutuje ve Spojených státech, překročila dávno hranice obou Amerik.

Klade se tedy otázka, jaké je místo české literatury, literatury společnosti tradičně středoevropské a monokulturní, v globalizovaném světě současnosti. Charakteristiku české literatury jako monokulturní musíme ovšem upřesnit a doplnit. Jak známo, až do obrození byla česká literatura silně závislá na latině a němčině a i ve 20. století byla pražská česká literatura provázena židovskou a německou. V období moderny je česká literatura charakterizována úsilím o „otvírání oken do Evropy“. Připomeňme jen vliv Apollinaira na český poetismus a význam evropského románu pro nepřiliš bohatou domácí románovou tradici; Hašek, Čapek i Vančura mají s českým románem 19. století málo společného. Pro epochu komunismu a následného liberalismu je charakteristické, že dva nejvýznamnější čeští romanopisci druhé půle 20. století, Kundera a Škvorecký, odcházejí do exilu a i po pádu komunismu pokračují ve své tvorbě v „nové vlasti“, ve Francii a v Kanadě. Charakteristiku české literatury jako monokulturní a středoevropské doplňujeme tedy o významný rys snahy „držet krok“ se světem. Ne náhodou byla jedním z nejpopulárnějších měsíčníků v Praze šedesátých let Řezáčem a Škvoreckým redigovaná *Světová literatura*, o jejíž pokračování se dnes pokouší brněnský měsíčník *Host*.

Přes všechny nutné doplňky považuji nadále českou literaturu za typicky monokulturní a středoevropskou. Jdu dokonce tak daleko, že v tom vidím její šanci a možný význam pro budoucnost. Tím se dostávám k otázce literárního kánonu, chápaného v této souvislosti nikoli pouze jako soubor základních děl určité národní literatury, nýbrž jako soubor děl a hodnot, zakládajících tradici evropské kultury a literatury. Jsem přesvědčen, že právě ve světě sílících trendů k relativizaci a globalizaci roste význam základního fondu hodnot evropské kultury a úsilí o jejich obhajobu, udržení a další rozvíjení. Tradice, jdoucí od Homéra a Bible, od Danta a Shakespeara, od Cervantese, Goetha, Balzaka a Tolstého k evropské moderně, je ve světovém kontextu jedinečná a nenahraditelná. S ní je spjato i osvícenské přesvědčení o významu lidského rozumu a ideji tolerance, úctě k hodnotám a přínosu jiných kulturních okruhů.

Vracím se tedy k problematice české literatury. Moje teze, snad příliš odvážná, zní: Význam české literatury, literatury malého středoevropského národa, jehož jazykem mluví jen deset milionů občanů, spočívá v tom, že je literaturou národa, jehož existence byla vždy ohrožovaná daleko mocnějšími sousedy a který svou existenci mohl uhájit jen díky tomu, že se opíral právě o onu připomenutou tradici evropské humanity a tolerance. Ideová inspirace české literatury vede od středověku tímto směrem: U Chelčického nalézáme ideu neodpírání zlu násilím, u Husa ideu obrany poznané pravdy i za cenu obětování života, u Palackého touhu po mírovém soužití rovnoprávných národů, u Masaryka výslovně formulované „ideály humanitní“, u Patočky „péči o duši“ ve smyslu mravní odpovědnosti za celek.

Dokázala česká literatura toto ideové bohatství přetvřít v adekvátní umělecké činy? Odpověď na tuto otázku není snadná, neboť valná část české literární produkce bývala přetížena úkoly mimo-literárními, ať již to byla obhajoba národní existence či vzdor vůči dvojí totalitě, hitlerovské a stalinské. Mohu jen ve stručnosti připomenout tvůrce, kteří hranice této služebnosti překračují.

Na počátku tradice novodobé české literatury stojí tři díla plně literární autonomie a nadčasové platnosti, *Máj* (1836) Karla Hynka

Máchy, *Babička* (1855) Boženy Němcové a *Povídky malostranské* (1878) Jana Nerudy. V první polovině 20. století přináší česká literatura v díle Seifertově, Nezvalově, Halasově a Holanově poezii nepochybně evropské úrovně. Český román dosahuje srovnatelné úrovně v díle Haškově, Čapkově a Vančurově. Po válce vzniká prozaické dílo Hrabalovo, Škvoreckého a Kunderovo, vyrůstající z odporu k okleštěnému obrazu člověka, vnucenému české společnosti stalinskou totalitou. U Kundery nad ním vítězí pronikavý intelekt a schopnost riskantní umělecké hry. U Hrabala přináší živelný proud řeči ozvláštnění obrazu i toho nejprostšího člověka. Škvoreckého spontánní vypravěčství zabírá v autentických postavách široké rozlohy lidské existence v epoše válek a revolucí.

Znamenal pád totality v Čechách konec inspirativní tematiky české literatury, jak se poněkud zlomyslně domnívali někteří němečtí žurnalisté? Jsem naopak přesvědčen, že znamenal jen konec nepřírozeného rozdělení literatury na tři proudy, literaturu oficiální, exilovou a ineditní. Přinesl „obnovení chaosu v české literatuře“, jak situaci charakterizoval prozaik Jiří Kratochvil, který současně zdůraznil, že chaos provází často právě zrod nových kvalit. Česká literatura byla podle něj konečně zbavena role „svědomí národa“ a navrátila se ke svým uměleckým a zábavným funkcím.

V novém, liberálním období české literatury, v období bujení, vznikání a zanikání malých soukromých nakladatelství bylo ovšem vyprodukováno množství průměrného a podprůměrného čtiva, neboť každý mohl nyní bez zábran a omezení přinášet své výplody na trh. V oblasti vážné literární tvorby, s níž je ovšem obtížné se v malém národě uživit, vynikla nicméně řada nadaných osobností.

Brněnský prozaik Jiří Kratochvil upoutal pozornost již svým *Medvědím románem* (1990), čtenářsky náročným kaleidoskopem vypravěčských nápadů, hravě karikujících dobu takzvané normalizace, to jest dobu husákovského režimu lží a zapomnění, vnucenou nám ruskými tanky po vzepětí Pražského jara. Čtivější podobu své postmoderní vize života v této době nabídl románem *Uprostřed noci zpěv* (1992). Románovou trilogii z času nesvobody uzavřel knihou *Avion* (1995), inspirovanou strukturou brněnské-

ho funkcionalistického hotelu. Mimořádně plodný autor napsal i úspěšné knihy povídek a trilogii novel. V duchu kunderovské tradice, k níž se hlásí, se zamýšlí nad problémy psaní v knize pronikavých literárních esejů *Příběhy příběhů* (1995).

Jáchym Topol vytvořil v románu *Sestra* (1994) strhující obraz polistopadové Prahy, přízračný obraz rozpadu starých struktur a chaotického vzniku nových iniciativ a netradičních společenství. V jeho knize se prolíná realita s fantazií, obraz boje mladistvých part s partami Vietnamců, kteří tehdy v Praze působili, s obrazy nekonečného hledání milované „Sestry“. I další autorovy knihy, *Anděl* (1995) a *Noční práce* (2001), jsou slovesně vynikajícími vizemi prolínání reálného velkoměstského smíchovského podzemí a pohraničního venkova s horečnými sny.

Na bohatou tradici autorek-žen, které od poloviny 19. století rozvíjely podstatně kontinuitu české prózy, navazuje Daniela Hodrová. Je-li Jiří Kratochvil prozaikem Brna, je Daniela Hodrová nerozlučně spjata s obrazem Prahy, jak jej podala v trilogii *Trýznivé město*, zahrnující romány *Pod obojí* (1991), *Kukly* (1991) a *Théta* (1992). Vzdělaná teoretička románu v ní nabídla snový obraz svého rodného prostředí z okolí Olšanských hřbitovů, do něhož jsou zaklíněny osudy jejich předků, obraz, v němž se minulost a přítomnost, živí a mrtví, historické postavy a členové autorčiny rodiny setkávají v magickém světě textu.

Připomenutým autorům, jejichž díla spoluzakládají kánon soudobého českého románu, je společný přístup k člověku jako svobodné bytosti, hledající – často za cenu omylů a utrpení – své místo ve světě, chápání lidské existence jako otevřené otázky, jako zápasu s nepřízní společenských poměrů, jako hledání cesty k plně lidskému bytí. Současná česká literatura přispívá jejich díly k udržování a pokračování tradice evropské humanity.

Doc. PhDr. Květoslav Chvatík, CSc., Zürich

Chvála nekanonických autorů

DOBRAVA MOLDA NOVÁ

Český literární kánon je poměrně neměnný: jeho základ vznikl již v hloubi 19. století a doplňován a s malými obměnami a výkyvy trvá dodnes. Největší posun znamenalo snad jen přehodnocení barokního období, započaté ve třicátých letech 20. století a dokončované v současné době. V padesátých letech byli z literárního kánonu na čas vyloučeni někteří autoři, jejichž díla nezapadala do celkové kulturněpolitické koncepce, avšak toto „vyloučení“ nebylo dlouhodobé. Těch, jichž se týkalo, s časem ubývalo. Už od poloviny padesátých let se postupně vraceli, v sofistikovaných výkladech se odkrývala jejich „pokrokovost“, která umožnila vřazení alespoň na okraj kánonu, do učebnic a na okraj edičních plánů. Ponětí o tom, co jsou základní hodnoty naší kultury a literatury tedy podstatně a dlouhodobě nerozrušil ani velmi tvrdý ideologický tlak. Tuto pevnost našeho kánonu naznačila i nedávná anketa knihovníků a televizní anketa hledající „největšího Čecha“. Na předních místech se objevují stále stejná jména, Němcová, Čapek, Hašek, ale také Hus a Komenský. Výrazně petrifikovaný obraz těchto osobností, soustředění víc než na jejich dílo na jejich životní příběh, který se pak objevuje ve školní a mediální prezentaci, svědčí o tom, že respondenti jen v malé míře, pokud vůbec, mluvili o těchto osobnostech jako o někom, kdo utvářel jejich myšlení, názory a postoje, a spíš je zaujal jejich příběh.

V jistém smyslu lze říci, že máme každý svůj „osobní kánon“, možná dokonce v čase našich životů dost proměnlivý, a že existuje i něco jako generační a skupinové kánony, které jsou velmi vyhraněné a překrývají se jen zčásti. Čím homogennější bude skupina, jež se o takovou dohodu pokusí, věkem, zkušeností ze vzdělávacích institucí, jimiž prošla, i kulturním prostředím, v němž se pohybuje, tím to bude snazší. Definovat něco jako národní kánon je neporovnatelně složitější než definovat tyto „dílčí“ káno-

ny. Dotýká se totiž takových otázek jako: co jsme, čeho si na sobě vážíme, kým chceme být, v čem vidíme jádro své národní identity. Je věcí společenského konsenzu, byť ovlivňován stupněm poznání i vnější kulturněpolitickou situací, jakési nepsané dohody a vyjadřuje mentalitu společnosti. Jeho rozkolísání i jeho pevnost závisejí na tom, jak pevné je povědomí o její identitě. Vlastenectví (či nacionalismus) 19. století, který stál u zrodu našeho tradičního kánonu, už neprožíváme tak intenzivně – kde tedy vidíme hodnotu své existence, svou odpověď na Schauerovy „Dvě otázky“ (které nad námi čas od času opakovaně visí), svá řešení stále aktuální České otázky? Co jsou ty hodnoty, které naše literatura lidstvu přináší, čím je jedinečná. Nejsm si jista, zda jsme schopni na tyto otázky odpovědět a dokonce zda o nich dost přemýšlíme. Co potom vřadit do našeho literárního kánonu, na základě jakých kritérií? Robert B. Pynsent, nezatížený našimi domácími stereotypy, na tuto otázku nepřímou odpověděl před lety v drobné antologii z české literatury tím, že zdůraznil jako charakteristický rys naší literatury groteskní vidění světa (Pynsent 1979). Objevil ho i v textech, které my čteme jinak, na nichž si ceníme – čeho vlastně? Odvahy hájit pravdu jako Hus? Vlasteneckého a posléze sociálního sentimentu, petrifikujícího představu Čechů jako holubičích národa? Biedermeierovské idyly? (Povrchní) nonkonformnosti věčných rýpalů? Schopnosti přežít i v nepříznivých okamžicích, přizpůsobit se jako příslovečná Šaldova kapička rtuti či kopřiva, kterou mráz podle přísloví nespálí (i když ve skutečnosti prvnímú mrazu podlehne)?

Pohled na proměny amerického literárního kánonu, zprostředkovaný Jařabovým překladem knihy Richarda Rulanda a Malcolma Bradburyho *Od puritanismu k postmodernismu* (Ruland – Bradbury 1997), představuje podstatně dynamičtější pohled na literární kánon. Podle těchto autorů vystřídal během 20. století v panteonu americké klasiky novoanglické autory jako Washington Irving, William Cullen Bryant, William Cooper, Henry Wadsworth Longfellow, Oliver Wendell Holmes autoři tradičně vnímaní jako podivní outsideři: Walt Whitman, Herman Melville, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Edgar

Allan Poe. Srovnání dramatického posunu v americkém a nehybnosti v našem kánonu navozuje úvahu, do jaké míry je malá proměnnost našeho kánonu „normální“, anebo do jaké míry se na ní podepsala naše minulá historie, jež literatuře opakovaně přiřkla úlohu být „svědomím národa“, bojovat za to či ono a podle toho ji hodnotila, i skutečnost, že se u nás na nějakou dobu zastavil čas. Zdá se mi evidentní, a opírám se o každodenní styk se studenty, že náš kánon je už mnohonásobně zdiskreditovaný.

Požádala jsem své studenty, aby mi napsali seznam děl, která považují za kanonická. Dominují v něm knihy středoškolské povinné četby z let minulých, s akcentem na díla protifašistická a protiválečná. Stručně řečeno, zmizely sice *Anny proletářky*, ale Karel Čapek je stále ceněn především jako autor *Matky*, tedy „bojovník proti fašismu“. Docela zmizela klasika 19. století, včetně Němcové. Ze zkušeností od státních zkoušek vím, že dotazy na Havlíčka, Nerudu, Němcovou či Erbena jsou vnímány jako těžké a studenti na ně odpovídají jen s obtížemi. Tito autoři pro ně nepředstavují zajímavé a živé hodnoty, čtou je – pokud vůbec – z povinnosti. V seznamu se rovněž neobjevil žádný z autorů do roku 1989 téměř ineditních (například Jan Čep, Jaroslav Durych, Ladislav Klíma, Richard Weiner), ačkoli bych byla čekala, že zájem o dříve „zakázané ovoce“ by mohl být docela silný. Plochosť toho, co od kanonického textu mí studenti požadovali – v semináři jsme k jejich seznamům otevřeli diskusi –, mne ovšem utvrdila v názoru, že vědomí hodnot (nejen) literárního díla je ve značné krizi, ať už se vracíme k tradičnímu českému kánonu, založenému na dílech vyjadřujících obrozenskou, eventuálně lumírovsko-ruchovskou představu o hodnotách a poslání literatury, která přetrvávala do značné míry ještě za první republiky, nebo k její nejedlovsko-nečáskovsko-rzounkovské poúnorové modifikaci. Základním kritériem, pro něž byla dílu (autorovi) přiznána role díla (autora) kanonického, bylo jeho plnění role mimo-literární, tedy do jaké míry ztělesňovalo tu či onu ideologii.

Zdá se, že je obtížné pro studenty, ale vlastně i pro čtenáře vychované v tomto způsobu vnímání literatury, označit jako kanonický takový text, který není ideologický nebo alespoň překry-

tý ideologickou interpretací. S tím, že literatura není ani funkcí zápasu o národní sebeurčení, ani politickým argumentem ospravedlňujícím komunistický systém, jsme se – veřejnost, škola, kulturní instituce – přes všechno, co bylo v posledních deseti letech napsáno a vykonáno, docela nevyrovnali. Pokusy o vyrovnání (například nově koncipované učebnice), zdá se mi, veřejnost zatím vnímá, pokud ji to vůbec zajímá, jako nepřehledný chaos, v němž je jedno jméno střídáno z ne moc pochopitelných důvodů – pokud důvodem není politické angažmá autora či ideologický rámec díla – druhým. Studenti se pak občas s úlevou obracejí ke stále dostupným pozitivistickým knihám Josefa Poláka nebo Františka Buriánka (školy nemají peníze na nové učebnice a příručky), jež je utvrzují v tom, co se učili na střední škole (a jejich učitelé před časem na školách vysokých).

A z druhé strany, pevnost kánonu má jednu nevýhodu: nese s sebou nebezpečí redukce. Z celého množství děl představujících naši literární kulturu se soustřeďuje pozornost na několik málo jmen. O Němcové víme skoro všechno, po monumentálním *Životě Boženy Němcové* Miloslava Novotného se zdálo, že už nic dalšího nemůže být objeveno, přesto vznikla ještě řada dalších prací, doplňujících detaily a mikrodetaily o jejím životě i životě její rodiny (méně už o jejím díle). Co se ale přitom ztrácí, je znalost literárního podhoubí, z něhož vyrostla. Podobně bychom mohli mluvit i o dalších velkých osobnostech, z nichž každá vyrůstá v určitém klimatu a na toto klima reaguje. Všichni víme, že vynikající spisovatel je většinou nesen určitou vlnou, ať již je jejím představitelem, nebo se vyhraňuje proti ní, že je obklopen dalšími autory, kteří vytvářeli k jeho dílu možná ne tak geniální, přesto však důležitou alternativu, působili jako stimulans, spoluvytvářeli podmínky pro jeho přijetí (eventuálně i odmítnutí).

Nekanoničtí autoři, stojící ve stínu zájmu odborného i čtenářského, jsou jakýmsi rezervoárem opomíjených, přesto však hodnot. Pohybujeme-li se pouze v kánonu, zdá se nám, že je naše literatura úzký a jednosměrný proud, ve srovnání s velkými literaturami nevýznamný a chudý. Teprve důkladnější pohled do světa pozapomínaných ukazuje, že tomu tak není, že existovaly alter-

nativní proudy, k nimž se nehlásíme prostě proto, že se díváme na naši literaturu předem ovlivněni kánonem, jaksi v nás zakódovaným.

Naše literární dějiny, mám na mysli nejen akademické dějiny, ale i školské příručky, představují – ve větší či menší míře – obraz naší literatury silně selektivní: jako by existovala vždy jen jedna dominantní linie, a co do ní nepatří, co se jí vymyká, je bezvýznamné. Na druhé straně realizované projekty jako *Lexikon české literatury* a zejména *Česká elektronická knihovna*, zpřístupňující mnohdy už nedostupná díla, jsou vynikajícím východiskem k tomu, abychom se odhodlali k jinému pohledu. Úspěch Wernischovy antologie *Zapadlo slunce za dnem, který nebyl* (2001), připomínající zapomenuté básníky, může být inspirací. Podobně lze objevovat v české próze díla neznámá, jména odsouzená k okrajové existenci v petitových poznámkách – možná oprávněně, možná jen proto, že vybočují z mainstreamu. Návraty outsiderů našich literárních dějin jsou často inspirativní, nabízejí jiné hodnoty a jiná řešení než ta, která tradičně uznáváme. Nejzřetelnější je to v objevování hodnot barokní literatury, dlouho vnímané jako literatura „doby temna“, ale i dalších autorů, kteří vystupují ze stínu nezájmu, a to nejen z umělého nezájmu, vyvolaného ideologickými důvody: jednou z takových osobností je Jaroslav Havlíček, ve své době autor opomíjený jak kritikou, tak čtenáři, nyní čtený mladou generací jako jeden z nejvýznamnějších prozaiků meziválečného období.

Po roce 1989 k nám plnou silou vtrhl postmoderní koncept světa, který na naše stereotypy útočí z jiné strany – zahltit nás spoustou překladové literatury, a to nejen pokleslé, jak si často stěžujeme, ale i díly autorů světového významu. V této konkurenci, zdá se mi, česká literatura, zejména klasická, prohrává. Najednou je to, co my (lidé, kteří spojili svůj profesní život se studiem české literatury) vnímáme a cítíme jako tradiční hodnoty, pro soudobého recipienta málo významné a nepřitažlivé: čím může domácí klasika konkurovat klasice světové, česká moderna moderně světové? Nabízí česká próza silné příběhy, srovnatelné s mistrovskými díly světovými?

Postmodernismus navíc vtrhl na terén málo připravený. Byli jsme například léta zvyklí brát avantgardní koncept jako sympatickou alternativu k socialistickému realismu, aniž bychom si plně uvědomili, že avantgarda už vyčerpala svou vývojovou energii někdy nejpozději v šedesátých letech, v zemích, kde avantgardní umělci pracovali svobodně, se oficializovala, ztratila své poselství svobody a vnitřní obsah, rezignovala, řečeno slovy Chalupeckého, na „úhrnné pochopení člověka, života, světa, kosmu“ (Chalupecký 1999: 161).

Postmoderna – na rozdíl od moderny, která se deklarovala jako antitradicionalistická – nemá potřebu se proti tradici negativně vyhraňovat. Zachází s ní volně, jaksi bez piety přebírá témata, motivy, postavy, fragmenty příběhů. Odvážně sahá po „svatých“ a nedotknutelných fikcích a mýtech, vlasteneckých stejně jako náboženských. Volně zachází i s kanonickými texty, neváhá je přesunout do jiných žánrových a stylových poloh, „převyprávět“ a tím i přehodnotit, vsadit do nových souvislostí. S útlumem zájmu o literaturu prostředkovanou knihou se literární motivy promítají do jiných uměleckých žánrů, pracuje s nimi film a jeho mladší sestra televize, objevují se též ve světě masové kultury, v muzikálech, v textech písní, dokonce i v počítačových hrách. To otvírá cestu k novému pohledu na nekanonické autory, na jejich příběhy, na jejich pohled na svět. Jejich poetika – možná – má v sobě schopnost oslovit čtenáře, ve své alternativnosti být zajímavá. Lze to chápat jako zrušení kánonu, rozvolnění kritérií nad hranici, kterou pojem kánon snese, nebo jako zcela novou kvalitu, v níž nejde o přesné a věrné čtení kanonického textu, ale o inspiraci k vytváření nových kulturních kontextů.

Postmoderní literatura zkoumá příběh a jeho zrod, pohrává si s ním, odkrývá mechanismy jeho výstavby i mnohoznačnosti. Jde dál ve směru otevřeném modernistickou literaturou, jež postupně oslabila akcent na příběh a ponořila se do zkoumání toho, co je za ním. Užívá k tomu často odkazů na klasiku, ale i klasiku populární četby. Ecovy romány mohou sloužit jako prověrka četby klasické literatury, při níž uspěje na výbornou snad jen autor sám, ale i další postmoderní texty jsou budovány se znalostí kanonických

i nekanonických klasických textů, hemží se odkazy k nim, ať už tak okatými jako u Michala Viewegha, nebo rafinovanými jako u Daniely Hodrové. Výrazná intertextovost postmoderní literatury naznačuje úzkou vazbu na kulturní kánon, ale i na to, co do kánonu nebývá z různých důvodů zařazováno: osobnosti vnímané dosud jako „okrajové“, „zvláštní“, „nesystémové“, osobnosti jako Richard Weiner, Ladislav Klíma, Milada Součková, ale i klasika populární a dětské četby, jejíž formativní význam v oblasti hodnot je nedoceněný. Problém je v obecné přijatelnosti takového postupu, v tom, jak na takový způsob zacházení s „klasikou“ reaguje široký okruh čtenářů. Lze to sledovat na reakcích na filmové zpracování *Kytice*, na brněnskou inscenaci *Babičky* či netradiční ilustrace k ní, na ilustrace ke *Kytici* Aléna Diviše apod., které jsou občas vnímány i jako „znesvěcení“ posvátné hodnoty.

Tradičně jsme od kánonu požadovali, aby vyjadřoval ideály, k nimž se naše kultura, rostoucí z dědictví antiky, judaismu a křesťanství vztahuje. V současné době, kdy se na světové scéně hlásí o místo na slunci i tradice jiné, islám především, ale i kultury a náboženské systémy další, jsou i tyto „věčné hodnoty“ prověřovány a zvažovány v novém kontextu. Život v multikulturní světové vesnici od nás očekává, že najdeme způsob, jak žít se sousedem, který má jiné zvyky a jiné názory, aniž bychom přitom ztratili vlastní identitu. V tuto chvíli se vnímání tradičních hodnot dostává do problémů, protože se může ukázat, že uctívající autor je antisemita, jiný nepřijatelný šovinista, rasista, sexista atd. Co je tím nejmenším společným jmenovatelem, umožňujícím nám pojmenovat ty hodnoty, pro něž v dnešní době prohlásíme to či ono dílo za kanonické?

Každá přelomová doba přináší nejistotu, rozkolísání hodnot, k nimž se lidé vztahují. Pluralita názorů ve světě, kde vedle sebe koexistuje fundamentalismus různých typů, podřizující lidské osudy přísným pravidlům a omezující lidskou svobodu, a liberální hédonistický model, podle něhož nejde o nic jiného, než prožít život co nejpříjemněji, činí hledání tohoto společného jmenovatele velice obtížným. Jak se shodnout na tom, co považujeme za kánon naší literatury?

Zdá se mi nesporné, že tradiční kánon české literatury je vážně otřesen, že se snad dokonce rozpadá. Jsme – snad – svědky vzniku nového kánonu, spojeného se spontánním přehodnocováním klasických hodnot, tedy toho, co Bradbury s Rulandem sledovali na americké literatuře z počátku 20. století. Nynější pocit chaosu nutně nemusí znamenat rozpad vědomí hodnot, může obsahovat zárodek nového řádu, který se za deset, dvacet let stane samozřejmým stejně jako ten, v němž byly vychovávány celé generace. Chcete-li domácí paralelu, dá se snad s jistou licencí říci, že něco podobného česká literatura zažila zhruba před dvěma sty lety, kdy obrozenecký osvícensko-preromantický kánon vytlačil kánon barokní a přestříhl pouta s tradicí epochy právě minulé. Radikální rozchod s barokní tradicí a nástup nových idejí tehdy založily kánon, v němž jsme dodnes uzavřeni: analogicky lze soudit, že jeho nynější eroze či dokonce rozpad není koncem literatury, ale koncem jedné epochy. Postmoderní rozvolnění hodnotového systému lze pochopit jako jistou výzvu k tomu, abychom znovu zvažovali, k jakým dílům a k jakým hodnotám se vztahujeme. Může to vyznít jako chvála nekanonických autorů.

Literatura

BLOOM, Harold

2000 *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* (Praha: Prostor)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1999 *Cestou necestou* (Jinočany: H & H)

MOLDANOVÁ, Dobrava

2003 Úvaha o kánonu v postmoderní době, in *Postmodernismus v umění a v literatuře*, ed. V. Novotný (Plzeň: Pro Libris), s. 161–167

2003 Okraj a střed českého literárního kánonu, in *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*, ed. D. Moldanová (Ústí nad Labem: UJEP), s. 345–351

PYNSSENT, Robert B.

1979 *Czech Prose and Verse* (London: Athlone Press)

RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm
1997 *Od puritanismu k postmodernismu* (Praha: Mladá fronta)

WERNISCH, Ivan (ed.)
2001 *Zapadlo slunce za dnem, který nebyl. Zapomenutí, opomíjení
a opovrhování – z jiné historie české literatury (léta 1850–1940)* (Brno:
Petrov)

*Prof. PhDr. Dobrava Moldanová, CSc., Univerzita Jana Evangelisty
Purkyně, Ústí nad Labem*

Česká próza 20. století v kontextu světové prózy

HELENA KOSKOVÁ

Ve svém eseji *Le rideau* (Opona, 2005), který nedávno vyšel v Paříži, kritizuje Milan Kundera tendenci evropských národů studovat vlastní literaturu jen v úzkém, národním kontextu a na celé řadě příkladů dokazuje, že historie evropského románu je historií nadnárodních hodnot: „Evropa nedokázala pochopit svou literaturu jako historickou jednotu a nepřestanu opakovat, že v tom je její nenapravitelné intelektuální selhání. [...] je to Rabelais, na kterého navazuje Sterne, který inspiruje Diderota, je to Cervantes, ke kterému neustále odkazuje Fielding, je to Fielding, kterým se poměřuje Stendhal, je to Flaubertova tradice, která pokračuje v díle Joyceově, je to úvaha o Joyceovi, ve které Broch rozvíjí svou vlastní poetiku románu, je to Kafka, který přesvědčil Garcíu Márqueze, že je možné opustit tradici a „psát jinak““ (Kundera 2005: 49–50).¹

Ve svém příspěvku se chci podívat na českou prózu 20. století v širším kontextu prózy světové a na příkladu některých kanonických děl ukázat, jak sledovala a spoluvytvářela nadnárodní hodnoty.

V dějinách světové prózy bývá 19. století označováno za dobu realismu a naturalismu, ve které dominovala próza francouzská a ruská. Skutečnost byla v duchu pozitivistické vědy vnímána jako předmět vědeckého i literárního zkoumání a jazyk jako celkem neproblematický nástroj komunikace. 20. století je naopak možno, s nutnou mírou falešného zobecnění, označit jako dobu krize jazyka a lidské identity ve světě „zapomnění bytí“ (Martin Heidegger), kde ideologie často nahrazovaly náboženství. K otřeseným jistotám o komunikační schopnosti jazyka patří i nejistota

1] Překlad citátů z francouzsky psaného díla Milana Kundery do češtiny je schválen autorem.

o povaze skutečnosti samotné. Svět přestal být čímsi určitým, faktickým, daným a stal se, řečeno slovy Ladislava Klímy, „vším myslitelným [...] stal se něčím, co se od základu stále mění“ (Klíma 1967: 224). Jan Patočka hovoří o „pozdní době evropské civilizace“, Milan Kundera o době „terminálních paradoxů“ jako konečné fázi dlouhého vývoje, v němž karteziánský rozum rozložil postupně všechny hodnoty, jež jsme zdělili ze středověku. Místo totálního vítězství rozumu vystupuje však do popředí iracionalita a svět postrádá hodnot, kterými by jí čelil (Kundera 1986: 27–28).

Světová próza 20. století radikálně proměňovala realistickou tradici a experimentovala s funkcí vypravěče, s časem vyprávění a s podobou syžetu. Měla výrazné tendence rozostření hranic žánrů, spěla programově k mnohoznačnosti a otevřenosti literárního díla. Umberto Eco uvádí Franze Kafku jako typického představitele otevřeného díla: „Každá z existencialistických, teologických, klinických, psychoanalytických interpretací Kafkových symbolů představuje jen jednu z možností díla. Dílo je nevyčerpatelné a otevřené, protože mnohoznačné. Namísto světa uspořádaného podle obecně platných zákonů staví svět zbavený centra orientace, podléhající neustálému zpochybnění hodnot a jistot“ (Eco 1962: 224).

V literatuře i v literární teorii se dostávají do popředí otázky komunikační a estetické funkce jazyka (strukturalismus a sémiotika) a otázky ontologicko-noetické. Ferdinand de Saussure v roce 1916 zavedením pojmů „signifiant“ a „signifié“ akcentuje znakovou povahu jazyka. Pražský lingvistický kroužek reprezentuje dobově charakteristické sepětí literární teorie a lingvistiky. V druhé polovině 20. století je s rozvojem sémiotiky a naratologie pozornost stále více soustředěna na text a jazyk, na znakovou povahu fiktivního světa uměleckého díla.

Novověká ontologie, jež chápala skutečnost jako objektivní realitu, soubor hotových jsoucen, je v průběhu 20. století opouštěna ve jménu chápání skutečnosti jako povstávání a naplňování různých možností bytí. Obdobně jako pevné spojení literární vědy a lingvistiky je pro celé 20. století charakteristické spojení literatury a filozofie.

Projevilo se již na počátku století v expresionismu, jehož duchovními otci byli spíše filozofové-umělci než filozofové-vědci. Emanuel Swedenborg svým korespondenčním učením o vztahu mezi mikro- a makrokosmem, Friedrich Nietzsche svou kritikou evropské kultury a představou nadčlověka, Arthur Schopenhauer svým pesimismem, Søren Kierkegaard zdůrazněním nutnosti individuální volby a svědomí, svou melancholií a hořkou ironií. Kierkegaardovo poznání absurdní rozluky mezi světem člověka a světem Boha bylo později také inspiračním zdrojem existencialismu, ve kterém bylo spojení filozofie a umění uskutečněno přímo osobnostmi některých jeho významných představitelů: Gabriela Marcela, Jeana Paula Sartra a Alberta Camuse.

Svět 20. století přestává být světem pevných a hierarchizovaných hodnot a stává se, řečeno slovy Daniely Hodrové, světem „na okraji chaosu“. Poetika prózy zrcadlí tento stav tím, že rozbíjí tradiční formy a žánry a hledá nové tvárné prostředky. Změnu ve vnímání skutečnosti, která proběhla na přelomu 19. a 20. století, nejlépe ilustruje výtvarné umění, kde je divák konfrontován s dílem v jeho celistvosti. Již impresionisté naznačili závislost reality na osvětlení, úhlu individuálního pohledu. Expresionismus spolu s kubismem a dalšími směry moderního umění počátku století znamená zásadní převrat. Skutečnost, realita jevového světa přestává být čímsi samozřejmě daným a sdíleným, předmětem zobrazení se stává její individuální, niterný prožitek (expresionismus) a její rozklad a interpretace (kubismus).

Pierre Courthion píše: „Chceme-li definovat nejcharakterističtější a nejčastěji se vyskytující červenou niť expresionismu, je to narušená harmonie, absence pravidel, asymetrie a hlasitý protest [...] Odkrývá pravdivý obsah podvědomí a krásná fasáda obrazu člověka a celého lidstva ustupuje obrazu duševních poruch, prudkým změnám nálad a křeči [...] Expresionismus není nic jiného než úplné rozbití formy a jejích harmonicky spojených částí – plus – možná ještě větší měrou – průlom zcela nové techniky“ (Courthion 1969: 8–9). Obdobně jako ve výtvarném umění i literární expresionismus rozbíjel staré formy a musel najít novou techniku, aby mohl dát výraz vnitřním hnacím silám a novému

pojetí skutečnosti. „V podstatě expresionismu je platonská idea života jako snu, jako stínu, který je vržen skutečnou nepoznatelnou realitou na plochu vědomí [... Jeho] prapodstatou je zrcadlení světa duší rozvrácenou vnitřním vírem,“ píše František Götz (Götz 1958: 333–334).

Jedním z typických znaků expresionismu je jeho antiiluzivnost. Prvky reality unikají z objektivních zákonitostí do struktury snů a umělecké fantazie. Pro expresionisty typický pocit nejistoty, úzkosti jedince ve světě rozbíjí tradiční formy, syntaktickou stavbu věty, mění řeč ve výkřiky zjitřeného nitra. Znejistění, zcizení jedince jde ruku v ruce se znejistěním skutečnosti jevového světa.

V prvních desetiletích 20. století se česká próza podílela na středoevropském, německém a skandinávském hnutí expresionismu, který spolupůsobil zároveň s francouzským vlivem kubismu a dalších směrů. Expresionismus byl reprezentován především výtvarným uměním, poezií a divadlem. Jeho silné ozvuky však nacházíme také v české próze: u Josefa Čapka ve sbírkách povídek *Lelio* (1917) a *Pro delfína* (1923), v díle Františka Langra, Egona Hostovského, Richarda Weinera, ale také například ve vrcholném prozaickém díle Jakuba Demla *Zapomenuté světlo* (1934), které má blízko k expresionismu distorzí, porušením, rozbitím tradičních uměleckých forem a kánonů. Úmyslně provokuje konfrontací vysokého a nízkého, porušováním estetických a etických norem. Na rozdíl od katolické moderny, která se snažila o povznesení do vyššího duchovního světa, o harmonii, vyjadřuje Deml vlastní bolest, hrůzu, samotu jako existenciální pocity člověka v konkrétním světě. Snaha o autentický, literárními a estetickými normami neovlivněný „deník vlastní duše“ (Vladimír Binar) se stala jedním z inspiračních zdrojů pozdější deníkové literatury. Jeden z nejlepších znalců českého expresionismu, Jindřich Chaloupecký, označil Demlovo dílo za „slovesné koláže“. Spolu s důležitou rolí snu v Demlově díle můžeme vysledovat v české próze 20. století jisté vývojové souvislosti mezi expresionismem, dadaismem, surrealismem a absurdním uměním, reprezentované mimo jiné jmény: Jakub Deml – Ladislav Klíma – Jaroslav Hašek – Bohumil Hrabal – Vratislav Effenberger – Ivan Vyskočil – Pavel Řezníček.

Tuto vývojovou linii jsem měla na mysli, když jsem v osmdesátých letech nazvala ve své knize *Hledání ztracené generace* (1987) Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923) první českou absurdní prózou. *Švejk* je geniální hrou umělecké imaginace, rozbíjející jazykové, literární a společenské stereotypy. Lze jej nepochybně zařadit do souvislosti s válečným a poválečným dadaismem, zdůrazňujícím nonsens, komiku a nahodilost jako inspiraci umění. Vzniká ve stejné době jako *Odysseus* Jamese Joyce (publikován 1922). Dvě díla v mnohém diametrálně rozdílná mají přesto dvě věci společné: zájem o všednodenní život a hru s vyprávěním. U Joyce je banalita a všednodennost zmnohovýznamněna využitím antického mýtu a hrou s různými vypravěčskými styly. Autoři nového francouzského překladu hovoří o „heterogenním stylu a teritoriální neohraničenosti jazyka“, která je záměrná a nesmí v překladu zmizet tím, že by byly přeloženy pasáže psané v latině, italštině, maďarštině, němčině, japonštině nebo vysvětlovány různé varianty jména Bloom: Flowre, Fleury, Flor, Virág atd. (Aubert 2004: 978–979).

Joyce zakládá svou hru s vyprávěním na literárních textech, které kontrastují s látkou všedního dne v Dublinu. Haškova hra s vyprávěním je naopak kontrastem mezi hospodskými historiemi, tradicí lidového vypravěčství, v níž všednodenní realita je postavena proti velké historii, věcný přízemní detail vytváří ironicko-satirický kontrast k rétorice politické propagandy a ideologických abstrakcí. Ne náhodou je to právě Jindřich Chaloupecký, kdo konstatuje: „Švejk sám je taky především řeč. Ne románový charakter, Švejk jsou příběhy, které vypráví, a to vyprávění samo“ (Chaloupecký 1983: 14). A Milan Jankovič ve své zasvěcené studii konstatuje, že *Švejk* je především hrou s vyprávěním, text má otevřenost tvaru, zachyceného ve chvíli, kdy se formuje. „Může podle libosti zhustit a zvýraznit absurditu událostí, situace, detailu, ale vzápětí se bavit jejich nesmyslností a na jejich úkor. Udržuje nás v neustálé nejistotě, k jaké další proměně smyslu výpovědi, skoku představ nebo změně perspektivy dojde v následujícím okamžiku“ (Jankovič 1966: 185).

Švejk je programově antiliterární, akt vyprávění, přímá řeč a její záznam, ať už v podání Švejkově či jiných postav, dominuje nad řečí vypravěče. Do popředí se dostává funkce řeči nejen jako komunikace, ale také jako mystifikace. Hospodská historka předstírá, že mluví o události, která se skutečně stala, současně je jejím typickým znakem hyperbola, dovedení skutečnosti ad absurdum. Groteskní nadsázka je kombinována s metodou souřadného řazení nesourodých prvků jazykových, stylistických a významových. Klasickým příkladem je už úvodní scéna, v níž je velká historie vypuknutí světové války promísena s banálními, všednodenními motivy. Kompozice *Švejka* rozbíjí příběh a jeho logickou osu a pojímá skutečnost jako rozvinutí možností. V kontextu světové literatury odpovídá, svou vyhraněnou antiliterárností a rozbitím tradiční románové kompozice, dobovým avantgardním tendencím, které považovaly román za mrtvý žánr.

Jinou cestu z krize realistického románu hledá Vladislav Vančura, který na rozdíl od Haška se snaží o obnovu epiky bohatým využíváním prostředků moderní lyriky. Jeho jazyk, využívající moderní básnické metafory a monumentalizující větné stavby, je často nadřazen ději i postavám, je kladen na roveň tématu a příběhu. Právě to je – podobně jako později u Hrabala – důvodem, proč jeho texty kladou tak velké nároky na překladatele a jen stěží pronikají do světa.

V kontextu světové prózy první poloviny 20. století zastupuje proto českou literaturu vedle Haškova *Švejka* nejvýrazněji dílo Karla Čapka. Jako první český autor byl opakovaně nominován na Nobelovu cenu. Z nedávno odtajněného archivu z třicátých let se dovídáme, že vedle relativního mládí mu v očích komise stálo v cestě, že jeho dílo nemělo ustálený profil, ale dostávalo stále novou a novou podobu. (Podobně jako ve výtvarném umění například dílo Picassovo, bylo by možno namítnout.)

Jak přesvědčivě ukázal už Jan Mukařovský strukturalistickým rozborem jeho díla, melodičnost a dominantní postavení intonace v jeho jazyce má původ v lyrice. Stále intenzivnější pronikání dialogu do jeho prózy je inspirováno zkušeností dramatika. A pře-

devším, v souhlase s dobovou protirealistickou tendencí, je podtrhováno rozpětí mezi skutečností samotnou a zprávou o ní. Důraz na vypravování, tj. způsob podání zprávy, vzbuzuje iluzi živého ústního projevu. Bohatství slovní zásoby, hromadění slov a výčtů vyjadřuje nekonečnou mnohotvárnost skutečnosti. Souřadnost vět a větných členů se lehce poddává významovým přesmykům a proměnám, odstraňuje hierarchii nadřazenosti a podřazenosti. „Následek toho, že se všechny významové jednotky stavějí na touž úroveň, je ten, že řada jejich směřuje k neohraničenosti, nepřetržitému plynutí bez začátku a konce“ (Mukařovský 1939: 118).

Z dnešní perspektivy je možno dodat, že iluze živého ústního projevu s sebou přináší i vědomí o tom, že vyprávění není kopií skutečnosti, ale její subjektivní interpretací. Kubismem inspirovaná antiiluzivnost, pohled z mnoha stran podtrhuje, že skutečnost a pravda jsou pro svou nedostupnost a mnohotvárnost člověku skryty. Příběh se stává nástrojem poznání, filozofické reflexe i vědomí o jejich ohraničenosti: „Naše poznání lidí se namnoze omezuje na to, že jim přisuzujeme určité místo ve svých životních systémech. Tím není řečeno, že není pravdy; ale je hlubší a těžší; i skutečnost je rozměrnější a složitější, než jak obvykle přijímáme“ (Čapek 1984: 398).

Zdánlivě lehká přístupnost Čapkova díla a jeho odmítavý postoj k revolučním ideálům poválečné avantgardy způsobily, že jeho novátorství v oblasti prózy bylo často přehlíženo. Zřetelně však vystupuje v širším kontextu světové prózy. V Čapkově noetické trilogii je předjímáno existenciální téma odcizení, vyjádřené prostřednictvím nedostatečné schopnosti jazykové komunikace. *Hordubal* (1933) je cizincem nejen v Americe, kde jsou jeho možnosti domluvit se mizivé, ale stejnou měrou i po návratu domů. Jeho vnitřní monolog v baladicky laděné první části sugestivně naznačuje bohatství jeho citového života v konfrontaci s absencí slov k jeho vyjádření. Zapojena do komunikačních a jazykových systémů okolního světa ztrácí se pravda Hordubalova příběhu podobně jako jeho srdce.

V *Povětroni* (1934) je příběh zahalen tajemstvím a tři různé verze se k němu přibližují a jsou zároveň reflexí o poetice prózy

a poznávacích schopnostech člověka. Každý ze tří vypravěčů konstruuje příběh podle svých předpokladů, umělecká imaginace básníkova proniká nejdále k tajemství, vytváří fiktivní svět. Příběh i život zůstávají ve shodě s Bergsonovou filozofií nepostižitelným tajemstvím, text je současně úvahou o tom, jak se mu umělecká fantazie a intuice může přiblížit. Je zároveň metatextem typickým pro moderní prózu.

Obyčejný život (1934) má blízko k proustovskému evokování minulosti, sestupování do vlastní paměti, která skýtá materiál pro rekonstrukci nespočtu možností. Joyceovská technika vnitřního monologu, proměňujícího se v dialog mnoha já, je dalším svědectvím o mnohoznačnosti skutečnosti, o nevyslovitelnosti poznání. Sám proces poznání se stává tématem celé trilogie, jež předjímá sebereflexivní a antiiluzivní tendence světové prózy druhé poloviny 20. století.

Karel Čapek spoluvytváří tradici filozofické, intelektualizované prózy, ve třicátých a čtyřicátých letech bohatě zastoupené právě ve střední Evropě. Jeho průzračně čistý, čtenářsky přístupný jazyk, inspirovaný moderní lyrikou, v prvoplánové rovině skrývá originalitu formy, v níž se mění funkce příběhu i postav. Lineární příběh s časovou návazností je opuštěn a stává se, podobně jako postavy, nástrojem filozofické reflexe. Román opouští tradiční žánrovou podobu a mění se v polyfonní skladbu, sjednocenou tématem a kompozicí, což je charakteristické pro modernismus 20. století u Joyce, Gombrowicze, Brocha, Faulknera a jiných.

V druhé polovině století na tuto tradici programově navazuje Milan Kundera. Ve svém eseji *Le rideau* píše: „Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz [...] Několikrát jsem je nazval ‚plejáda velkých středoevropských romanopisců‘, a skutečně, jako hvězdy plejády, každý z nich byl obklopen prázdnotou, každý byl vzdálen druhým. Připadá mi o to pozoruhodnější, že jejich estetická orientace je podobná: všichni byli *básníky* románu, to znamená: vášnivě zaujati formou a její novostí; starostí o intenzitu každého slova, každé věty; vedení imaginací, která se snaží překročit hranice realismu; ale současně obrnění proti každému lyrickému svodu: nenávidějící proměnu

románu v osobní zpověď; alergičtí na každou ornamentalizaci prózy; plně soustředění na reálný svět. Všichni pojímali román jako velkou *anti-lyrickou poezii*“ (Kundera 2005: 66).

Kundera má blízko k Husserlovi a fenomenologické filozofii svým přesvědčením, že poznání je samotným základem evropské spirituality. Historie evropského románu vytváří podle něj paralelu a protiváhu abstraktního vědeckého poznání tím, že román zkoumá podmínky lidského života v přirozeném světě. Všechny základní otázky, které fenomenologie analyzuje a označuje za filozofii opomenuté, byly postupně osvětlovány v průběhu čtyřistiletého vývoje evropského románu. V současné době úzce specializovaných věd je román místem, v němž je možno nazírat určité fenomény jevového světa v celistvosti, spojením pronikavé intelektuální analýzy a básnické imaginace.

Kundera sdílí Brochovu zásadu, že jedinou morálkou románu je říci o existenciální situaci člověka něco nového, co může být řečeno jenom románem. Musilovu a Brochovu „starost o intenzitu každého slova, každé věty“ zdokonaluje snahou o zkratku, přesnost a jasnost, kompoziční sevřenost. Jeho próza je hudbou inspirovanou hrou návratných motivů, variací, existenciálních metafor. V popředí jeho zájmu stojí celková architektura kompozice, ve které se jednotlivé její prvky zrcadlí, opakují a vstupují do vzájemných vazeb, zdůrazňujících mnohoznačnost a otevřenost tématu. Také chápání románu jako „anti-lyrické poezie“ a především „nechuť k pojetí románu jako osobní zpovědi“ jsou přinejmenším stejně typické pro Kunderu jako pro jeho středoevropské předchůdce.

Dobře patrné je to v *Nesmrtelnosti* (1990 francouzsky, 1993 česky), jež završuje jeho česky psané dílo a jejímž hlavním tématem je „homo sentimentalis“ a vztah člověka a jeho obrazu. Homo sentimentalis je jednou z variací na téma lyrického vztahu k životu, který je v Kunderově pojetí jednou z forem zjednodušení, banalizace hodnot, přesvědčení o vlastní neomylnosti a starosti o vlastní obraz v očích druhých, reprezentovaný v románě postavou Bettiny von Arnim a Laury. Jeho protějškem je téma evropské kultury, románu a krásy, která upadá v zapomnění v současném

světě, zastoupené postavami Goetha, Hemingwaye a Agnes. Tato dvě základní témata jsou důsledně epizována propojením příběhu, vyprávění a diskurzu, románového eseje. Postmoderní hra s kompozicí románu je současně kritikou postmoderní doby, kdy je ideologie nahrazena imagologií. Důsledné užívání vizuálních metafor (tváře, gesta, výtvarného umění) vypovídá o existenciální situaci člověka televizního věku a poslední fázi krize jazyka.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že próza 20. století se svými modernistickými a postmoderními tendencemi odpovídala na změny paradigmatu ve vnímání skutečnosti. V její otevřenosti, mnohoznačnosti, fragmentarizaci se zrcadlila Françoisem Lyotardem definovaná nedůvěra k velkým příběhům. Česká próza 20. století se významným způsobem podílela na tomto vývoji, jak dokazují zvolené tři příklady z díla Haškova, Čapkova a Kunderova.

Literatura

AUBERT, Jacques

2004 Postface, in J. Joyce: *Ulysse* (Paris: Gallimard), s. 970–982

COURTHION, Pierre

1969 Inledning, in M. Ragon: *Expressionismen* (Helsingborg), s. 7–9

ČAPEK, Karel

1985 *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život* (Spisy VIII), ed. J. Víšková (Praha: Československý spisovatel)

ECO, Umberto

1962 *L'oeuvre ouverte* (Paris: Seuil)

GÖTZ, František

1958 Několik pohledů na expresionismus v dramatě světovém i českém, *Divadlo*, č. 5, s. 333–346

HAŠEK, Jaroslav

1968 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* 1–4, ed. F. Daneš (Praha: Odeon)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1983 Podivný Hašek, *Kritický sborník*, č. 2, s. 1–18

JANKOVIČ, Milan
1966 Hra s vyprávěním, in *Struktura a smysl literárního díla*,
edd. F. Vodička, M. Jankovič, Z. Pešat (Praha: Československý spisovatel),
s. 180–197

KLÍMA, Ladislav
1967 *Vteřiny věčnosti* (Praha: Odeon)

KUNDERA, Milan
1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard)
1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
2004 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

MUKAŘOVSKÝ, Jan
1939 Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka,
Slovo a slovesnost, č. 3, s. 113–131

PhDr. Helena Kosková, Norrköping

Český román a evropský kánon

SVĚTLANA ŠERLAIMOVA

Na konci minulého století se do středu literárněvědných diskusí znovu dostal problém literárního kánonu, což se může zdát paradoxní v době postmodernismu, který přinesl „rozpad kánonu“ (Ihab Hassan) a přímo prohlašuje, že v umění je dovoleno všechno.

Chtěla bych připomenout, že pojem literární kánon má dvojí význam: jednak je to soubor ustálených pravidel a norem pro vytvoření toho či onoho literárního žánru, jednak soupis klasických literárních děl, která určují vývoj kteréhokoli žánru nebo literatury jako celku.

O literárním kánonu v prvním smyslu slova se obvykle mluví ve vztahu ke středověké literatuře a klasicismu. Kánon jako soubor pravidel podobně vykládají tak různí vědci jako ruský akademik Dmitrij Lichačev a Jan Mukařovský. Lichačev zevrubně probírá tento problém ve své knize *Poetika staroruské literatury* (1979). Literární kánony té doby podle něj určovala literární etiketa, kterou chápe především jako jev společenský, ideologický, světonázorový a tvrdí, že bez studia ideologických a mravních aspektů literární etikety nelze správně pochopit smysl a estetickou hodnotu konkrétního literárního díla. Mukařovský ve své studii *Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty* (1935) také píše: „Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“ (Mukařovský 1935: 7), ale přitom ukazuje, že „v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomná, má postavení druhotné“ (tamtéž: 11). Lichačev soudí, že užívání kánonů nechuzovalo středověkou literaturu, spíše naopak – svým způsobem ji okrašlovalo, avšak pohyb dopředu se děl jen tehdy, když dílo dobový kánon narušovalo. Mukařovský proces vývoje literatury popisuje podobně. Soudí, že „estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo“, rozpor mezi nárokem normy na obecnou platnost a její proměnlivostí nazývá

„dialektickou antinomií, která je kvasem vývoje v celé estetické oblasti“ (tamtéž: 28).

Ve vývoji světové literatury přišel s narušením kánonů jako programem romantismus, ale postupně začaly být některé charakteristické rysy tohoto směru pocíťovány jako kliše. Tak to bylo i v případě realismu. Socialistický realismus charakterizuje přísný ideologický kánon. K tomu patřila i kanonizace přísných formálních pravidel. Avšak umělecká díla hodná tohoto jména vznikala i v období socialistického realismu, ale jen tehdy, když spisovatel předepšaná pravidla překračoval, rušil.

Román se všeobecně pokládá za žánr otevřený, nehotový, nejméně kanonický ze všech literárních žánrů. Velmi výstižně o tom psal Michail Bachtin. Ale já chci uvést citát z knihy *Hledání románu* (1989) známé české literární vědkyně Daniely Hodrové, která ostatně z Bachtina vychází. V její monografii čteme: „Román jako by odevždy směřoval v míře mnohem větší než nerománové žánry k narušení monarchie normy a teroru pravidla, k otevřenosti, licenci v širokém smyslu slova“ (Hodrová 1989: 15). A ještě jeden citát na toto téma od Květoslava Chvatíka: „Obtížnost teoretické poetiky románu spočívá v tom, že jeho druhová podoba není ustálena, jako je tomu u klasické poezie a dramatu, a že se román ve své podstatě každému žánrovému kánonu vzpírá. Snad i proto se stal román typickým uměním moderní doby, odmítající normativnost i v ostatních uměleckých druzích a žánrech“ (Chvatík 2004: 166).

Dnes se nejčastěji diskutuje o literárním kánonu jako o soupisu nejlepších románů z různých národních literatur a různých dob. Například v americké literární vědě se v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století vedly živé spory o literárním kánonu pro akademické vzdělání. V Rusku otiskl roku 2001 přehled těchto diskusí známý literárněteoretický a literárněkritický časopis *Novoje litěraturnoje obozrenije* a vzbudil zájem mnoha vědců a kritiků.

Do evropského románového kánonu se obvykle počítají Cervantes, Goethe, Balzac, Flaubert, Proust, Joyce, Tolstoj, Dostojevskij... Ostatně každý kritik může přidat (nebo ubrat) velká jména podle

svého názoru. Pro 20. století někteří kritikové také používají pojmu „středoevropský kánon“. O středoevropském románu jako velmi významném novém jevu ve vývoji světové literatury píše Milan Kundera, sám bezesporu jeden z velkých středoevropských spisovatelů.

Dnešní Kunderova koncepce je podána v jeho druhém, francouzském *Umění románu* (1986), *Zrazených závětech* (Les testaments trahis, 1993), teoretických pasážích několika jeho románových děl a naposledy ve francouzsky psaném eseji *Opona* (Le rideau, 2005). Podle mého mínění patří tato koncepce k nejzajímavějším a nejperspektivnějším. Pro Kunderu román není žánr jako ostatní literární žánry, ale zvláštní způsob poznání, zvláštní nástroj pro zkoumání lidské existence a jeho význam v době krize všech ideologií mimořádně vzrůstá. Román má společnou historii pro celou Evropu a jednotlivé románové dílo lze správně ocenit jenom v celoevropském „velkém kontextu“. Ve 20. století hraje důležitou roli středoevropský román („ma grande pléiade“ – Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz – Kundera 2005: 65), to je podle Kundery „střední kontext“. Tady je třeba poznamenat, že v *Oponě* Kundera, na rozdíl od svých prací z osmdesátých let, skoro vůbec nemluví o mimoliterárních geopolitických dimenzích pojetí „střední Evropy“ a plně se soustřeďuje na estetické aspekty středoevropského kontextu. Národní literární kontext určuje jako „malý“.

Tato koncepce vzbuzuje i některé námitky. Zdá se, že Kundera je k „malému“ národnímu kontextu historie románu až příliš kategorický. To je vidět na jeho hodnocení velkého polského romanopisce Witolda Gombrowicze. Trvá na tom, že „malý“ polský kontext jenom zkresluje význam jeho díla, ale vždyť bez zřetele k historii národního románu nebude hodnocení spisovatele plné, nebude přesné. To platí v případě Gombrowicze, ale i v případě Kundery, i když světoznámý český romanopisec dnes píše svá díla francouzsky.

Český román pevně vešel do světového literárního povědomí v minulém století: Hašek, Čapek, poté Kundera a také Hrabal. Ale kořeny tohoto románu sahají až do středověku. Daniela Hodrová

píše: „český model předvádí osobitý dvojí vznik románu – ve středověku, kde se uplatňuje s určitými výhradami model francouzský, likvidovaný v 15. století, a nový vznik žánru v 19. století“ (Hodrová 1989: 14). Dodala bych k tomu, že v 15.–17. století existovaly v české literatuře různé předrománové žánry. Při dnešním pojetí románu jako otevřeného systému lze pokládat za „protoromán“ *Sít' víry* (1521) Petra Chelčického. Toto dílo je v něčem podobné *Životu protopopa Avvakuma* (1672–1675) v ruské literatuře. Ruští vědci (Dmitrij Lichačev, Nikolaj Gudzij a mnozí další) uznávají, že Avvakumův spis měl velký význam pro pozdější formování ruského románu, Ivo Pospíšil jej nazývá „protorománem“ (Pospíšil 2003: 195). Můžeme tak nazvat i spis Chelčického, který předurčil některé osobité rysy české prózy vůbec.

Značný význam pro vývoj románu, a to nejen českého, měl *Labyrint světa a ráj srdce* (1631) Jana Amose Komenského. Sylvie Richterová vyslovila na II. kongresu světové literárněvědné bohemistiky názor, že Komenský „konkretizoval labyrintický princip v literární žánr [...] V literatuře 20. století se mistrem labyrintického literárního útvaru stane Borges a skrytěji jej bude pěstovat Kafka, zejména svým *Zámkem*, poučeně pak Umberto Eco ve *Jménu růže*. Ale před Komenským, ve středověké, renesanční i barokní literatuře je sice velmi rozšířený kompoziční a významotvorný princip cesty či putování, není však znám labyrint literární, takže otázka, nakolik se Komenský inspiroval nějakým literárním vzorem, zůstává pro nás otevřená“ (Richterová 2001: 72).

Prvním úspěšným českým románem nové doby byla *Babička* (1855) Boženy Němcové. Ale pochyby, jestli to je „správný“ román podle tehdejšího evropského kánonu, existovaly v 19. století a opakují se dodnes. Hubert Gordon Schauer ve své známé studii O podmínkách i možnosti národní české literatury nazývá *Babičku* „čestnou výjimkou“ v celé české literatuře, která nemá „pravého vesnického románu“, a dodává: „*Babička* je spíše cyklem obrazů ze života lidu nežli vlastním vesnickým románem“ (Schauer 2001: 18). Na kongresu v roce 2000 maďarský bohemista Tamás Berkes o *Babičce* řekl: „Z hlediska žánru přísně vzato nejde o román, ale o volně spojené povídky, na nichž jsou patrné

stylové znaky tehdy módní sentimentální krátké prózy. To však dílu ani trochu neubírá na čtivosti a na okouzující atmosféře, vždyť i v uměleckém rámci sentimentalismu – podobně jako u romantiky a realismu – může vyniknout estetická hodnota“ (Berkes 2001: 124).

To je pravda: *Babička* je román nekanonický, ale „přísně vzato“ to je román a zůstává milovaný i dnes. Co se týče „vlastního vesnického románu“ (Schauer), ten vůbec není typický pro českou literaturu v té míře, jako tomu například bylo a dosud je v literatuře polské. Mnohem příznačnější je pro českou literaturu městská próza – od Máchy a Nerudy k dnešním postmodernistickým románům Kratochvila, Ajvaze, Topola a dalších. Charakteristický je pro českou literaturu velmi různotvárný román historický – od realistického Jiráska přes avantgardního Vančuru a katolického Durycha až k postmodernistické trilogii Neffově. Na vývoj historického románu mocně působily činitele mimoestetické: myšlenka boje za národní samostatnost, vztah k válce, tradice nenásilí, která má kořeny v krvavém období husitských válek. Avšak nenásilí neznamená neodporování zlu. Chelčický v *Síti víry* proti zlu bojuje ostrým a vtipným slovem a tradici tohoto způsobu boje můžeme sledovat v české literatuře až do Haškova *Švejka* a dál – ke Škvoreckého *Zbabělcům* a Hrabalovi.

Česká literatura přispěla do světové také osobitým filozofickým románem. Karel Čapek jasně viděl, kam a proč spěje světový vývoj a varoval lidstvo svou *Válkou s mloky* (1936). Komické akcenty jeho prózy nesnižovaly její vážnost, právě naopak: tragédie a humor. Jiný druh filozofického románu předložil Kundera průnikem do nitra lidské existence žánrovou hrou, komickými akcenty.

V předminulém století přemýšlel H. G. Schauer o tom, čeho je třeba, aby se česká literatura stala světovou: „k tomu je třeba, aby naši spisovatelé stáli na výši své doby [...] je třeba důkladného studia přítomnosti i dějin svého národa a důkladného studia světové literatury“ (Schauer 2001: 18). To doslovně platí i dnes.

Na vznik a vývoj českého románu také od samého počátku působil evropský románový kánon, středoevropský kánon i jiné,

třeba latinskoamerický, ale český román má pevné národní tradice, zvláštní národní rysy, a právě proto nejlepší české romány patří do soupisu (nebo kánonu) vrcholných děl světové literatury.

Každý nový velký román kánon narušuje – evropský (světový) a také národní. To dnes uznávají skoro všichni literární vědci a kritikové. Uvedu ještě jeden „čerstvý“ citát z diskuse v ruském časopise *Voprosy literatury*, v jejímž závěru kritik Igor Šajtanov řekl: „Hlavní románové pravidlo – žádná pravidla, svoboda ve všem – v nakládání s románovými postavami, s časem, narativní a jazyková volnost“ (Šajtanov 2005: 40). V minulém století se pořád mluvilo o krizi románu, o jeho konci, avšak po Bachtinovi snad je správnější naši současnost nazývat „románovou“, protože román skutečně je hlavním žánrem skoro ve všech dnešních literaturách.

Podle ustálených pravidel se dnes píše literatura zábavná, kde jde o velkovýrobu pro knižní trh detektivek, románů pro ženy a podobně. Ovšemže každý, i „vysoký“ román má kánonické prvky – jazykové či jiné, ale především kánon narušuje – to je „hlavní románové pravidlo“. Mukařovský mluvil také o „konkurenci“ různých kánonů a jeho výraz „koloběh estetických norem“ (Mukařovský 1935: 46) se velice hodí pro určení základních rysů postmodernismu. Současný spisovatel si občas s kánony hraje. Třeba tajemství úspěchu prvních románů Miloše Urbana vězí zřejmě v tom, že autor paroduje románový kánon postmodernistický, kánon literatury faktu a další a k tomu přidává něco z aktuálních společenských problémů zeleného nebo jiného typu.

Vážná literatura dávno ztratila normativní charakter. Ve sporu mezi kritiky nejde o to, co je kánon, ale spíš o to, co je román, kam s ním, k čemu vůbec dnes literatura je. Zdá se, že Kundera je možná nejbližší odpovědí na tuto otázku, ale „přísně vzato“ problém zůstává otevřený.

Literatura

BERKES, Tamás

2001 České obrození jako literární kánon, in *Česká literatura na konci tisíciletí 1*, ed. D. Vojtěch (Praha: ÚČL AV ČR), s. 117–127

HODROVÁ, Daniela

1989 *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru* (Praha: Československý spisovatel)

CHVATÍK, Květoslav

2004 *Od avantgardy k druhé moderně. Cestami filozofie a literatury* (Praha: Torst)

KUNDERA, Milan

1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard)

1993 *Les testaments trahis* (Paris: Gallimard)

2005 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

LICHAČEV, Dmitrij

1979 *Poetika drevněrusskoj litěratyry* (Moskva: Nauka)

[česky *Poetika staroruské literatury*, Praha: Odeon, 1975]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1935 *Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty*

(Praha: Jan Mukařovský)

POSPÍŠIL, Ivo

2003 *Slavistika na křižovatce* (Brno: SVN Regiony)

RICHTEROVÁ, Sylvie

2001 Z labyrintu do ráje. Komenského dílo jako cesta poznání,

in *Česká literatura na konci tisíciletí 1*, ed. D. Vojtěch

(Praha: ÚČL AV ČR), s. 61–75

SCHAUER, Hubert Gordon

2001 O podmínkách i možnosti národní české literatury, *Tvar*, č. 15, s. 18

ŠAJTANOV, Igor

2005 Roman li to, čo ja pišu. Otčet o Bukerovskoj konferencii, *Voprosy litěratyry*, březen–duben

Světlana Šerlaimova, d. f. n., Rossijskaja akademija nauk, Moskva

Česká literatura z pohledu slovníkových příruček užívaných v anglicky mluvícím světě

MARTIN PILAŘ

Před několika lety jsem se v jedné krátké studii zabýval britským vnímáním české literatury a soustředil jsem se přitom zvláště na slovníkové příručky a literárněhistorické studie, které vznikly na britských univerzitách v minulém desetiletí: Robert B. Pynsent – Londýn, James D. Naughton – Oxford, Robert Porter – Bristol a Glasgow (Pilař 1997: 108–112). Kánon české literatury vytvářený v Británii (ale samozřejmě i v dalších anglicky mluvících zemích, v nichž se nacházejí prestižní univerzity) kupodivu skoro nikoho v českém prostředí nezajímá. Přitom je více než pravděpodobné, že se většina zahraničních studentů slavistiky a bohemistiky v první fázi studia setkává se základními fakty o české literatuře právě prostřednictvím anglicky psaných slovníkových příruček. Zmíněný nezájem je především způsoben tím, že v popředí českého literárního života se poslední dobou nacházejí úplně jiné problémy než uvažování o kánonu národní literatury, o jeho dobových proměnách a současné podobě. Literární kánon každé jednotlivé národní literatury je vždy konstruktem, který se po jisté době obměňuje (jeho struktura je vždy dynamická, nikoli statická). Neměl by být přehlížen, protože širší povědomí o kánonu má značný význam pro výuku národní literatury nejen v domácím kontextu (kde bývá kánon neprávem považován za cosi samozřejmého), ale hlavně v zahraničí (kde obraz cizí literatury vždy vychází z překladů, jejichž motivovanost není dána pouze hodnotovými měřítky z hlediska domácího kontextu). Povědomí o kánonu je ve všech národních literaturách důležité i pro literární kritiku, jejímž posláním je mimo jiné i jeho zpochybňování v tom okamžiku, kdy začíná mít příliš petrifikovanou podobu.

České přehlížení kánonu používaného na britských univerzitách je možná do určité míry způsobeno také tím, že z anglických bohemistů je v Česku nejvíce znám profesor Robert B. Pynsent, což je v neposlední řadě dáno skutečností, že řada českých badatelů střední a mladší generace využila možnosti studijního stipendia T. G. Masaryka na Londýnské univerzitě. Pynsentův přístup k české literatuře je nepochybně velmi erudovaný, avšak je zkreslován jeho vystoupeními v českých literárních časopisech i médiích, v nichž se značnou mírou vědomé provokace narušuje domácí literárněhistorická klišé. Základní rysy této jeho komunikační hry lze pozorovat i v pětadevadesáti slovníkových heslech o české literatuře ve slovníku *The Everyman Companion to East European Literature* (1993). Jde o příručku s obdivuhodně širokým záběrem od starší české literatury až po současnost, avšak řada hesel je poznamenána nejen nejednotností metodologického přístupu, ale i drobnými faktografickými nepřesnostmi. Ve způsobu stanovení základního kánonu české literatury si nelze nevděkovat upřednostňování osobních sympatií editora (v hesláři jsou obsaženi například Václav Dušek a Ludvík Němec, ale absentují Arnošt Lustig, Ivan Klíma, Jiří Kolář apod.). Je třeba zdůraznit, že pynsentovský přístup k vytváření a prezentování českého literárního kánonu tvoří v anglicky mluvících zemích spíše výjimku. Chceme-li poznat typičtější příklady toho, jak je česká literatura vnímána v širším světovém kontextu, musíme rozšířit historický záběr a vzít v úvahu větší množství seriózně koncipovaných slovníkových příruček, v nichž jsou čeští autoři zastoupeni.

V roce 1947 byl publikován *Dictionary of Modern European Literature* (ed. Horatio Smith), v němž se úkolu zprostředkovat anglicky mluvícím čtenářům informace o hlavních osobnostech české literatury ujal René Wellek. Zvolil způsob, který se s odstupem času jeví jako dosti extrémní – je si však třeba uvědomit, že v dané chvíli šlo o čin do značné míry průkopnický. Wellek bez jakékoli úpravy převzal český literární kánon – tak jak se postupně usadil v průběhu první poloviny 20. století (hlavně díky Františku Xaveru Šaldovi a Arne Novákovi) – a přeložil jej do angličtiny. Bez ohledu na specifika českého literárního kontextu z hlediska

cílových čtenářů se tak ve slovníku objevila relativně podrobná hesla například o Svatopluku Čechovi, Růženě Svobodové, Otakaru Theerovi a dalších autorech, jejichž význam vůbec není pro zahraniční čtenáře samozřejmý.

Přístup k chápání jednotlivých kánonů národních literatur se začal měnit až v šedesátých a sedmdesátých letech. Hlavní změny v přístupu – diametrálně odlišné od Wellka – jsou patrné při studiu jednoho z nejrozsáhlejších slovníků světové literatury 20. století, který je v této chvíli k dispozici. Jde o čtyři velmi obsáhlé svazky poněkud lakonicky nazvané *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, které vycházely v letech 1971–1984 v newyorském nakladatelství Frederick Ungar Publishing a jejichž hlavním redaktorem byl Leonard Klein. Pátý svazek vyšel pod názvem *Supplement and Index* v roce 1993 a jeho editování převzal Steven Serafin. Česká literatura je v tomto slovníku zastoupena šestadvaceti poměrně obsáhlými hesly, na jejichž tvorbě se přibližně z jedné třetiny podíleli zahraniční bohémisté a ze dvou třetin představitelé českého exilu, a to zvláště posrpnového. Podstatnou organizátorskou i autorskou úlohu sehrával od samého počátku vydávání tohoto slovníku Igor Hájek, který žil po roce 1968 v Británii, ale v sedmdesátých a osmdesátých letech působil také na několika amerických univerzitách, kde získal stipendia a granty. Kleinův ambiciózní projekt měl přesně formulovaný cíl, a to „rozšířit mezinárodní záběr slovníku skutečně takovou měrou, aby úplně poprvé v angličtině (ale zřejmě i v jakémkoliv jiném jazyce) měli vědci, studenti, ale i běžní čtenáři příležitost nalézt v jediné příručce průvodce po všech důležitých literárních událostech, které se v celém světě odehrály během 20. století.“¹ Metodologicky se Klein inspiroval německým slovníkem *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, který vyšel ve dvou svazcích v letech 1960–1961. Nesouhlasil však s tím, že se tento lexikon velmi povrchně zabýval asijskými a africkými literaturami, a stanovil si za úkol využití vskutku světového (kosmopolitního)

1] Předmluva opraveného a rozšířeného vydání z roku 1981 (Klein – Serafin 1981).

úhlu pohledu. Od samého počátku byly také pevně stanoveny zásady výběru autorů do hesláře: 1. mezinárodní kritický ohlas, 2. důraz literárních historiků dané národní literatury na význam jednotlivých osobností pro národní kánon (což platilo zvláště pro literatury s relativně menším mezinárodním ohlasem, například Lotyšsko, Litva, Rumunsko), 3. u autorů z jiných než anglicky mluvících národů se přihlíží k tomu, zda jsou jejich díla dostupná v anglickém překladu.

Kromě toho byl brán ohled na proměnu jistých „módních trendů v hodnocení literatury“ v průběhu 20. století. Právě proto jsou ve slovníku obsaženi také autoři, jejichž tvorba se v první polovině minulého století setkávala s velmi bohatou a pozitivní čtenářskou i kritickou recepcí, ale v druhé polovině století přitahovala pozornost relativně úzké skupiny čtenářů a specializovaných literárních historiků. Zřejmě proto se mezi zahrnutými šestadvaceti českými spisovateli nacházejí mimo jiné jména jako Josef Svatopluk Machar, Alois Jirásek či Marie Majerová. (Za zmínku možná stojí fakt, že Majerová má své heslo i v přísně výběrovém slovníku oxfordského bohemisty Jamese D. Naughtona *Eastern & Central Europe – Traveller's Literary Companion* z roku 1995. Zmínka o *Siréně* (1935) a *Havířské baladě* (1938) není samozřejmě motivována ideologicky, ale prostě tím, že sociální romány z hornického i hutnického prostředí mají v Británii hlubokou tradici, jež sahá až do nedávné minulosti.) Výběr ostatních českých autorů v Kleinově slovníku není překvapivý a ve většině podobných anglicky psaných slovnících se opakuje, popřípadě lehce obměňuje (v uvedeném případě jde o „širší verzi kánonu“, již umožňuje výjimečný rozsah tohoto slovníku): Petr Bezruč, Otokar Březina, Karel Čapek, Jaroslav Durych, Ladislav Fuks, František Halas, Jaroslav Hašek, Václav Havel, Vladimír Holan, Miroslav Holub, Josef Hora, Egon Hostovský, Bohumil Hrabal, Ivan Klíma, Milan Kundera, Arnošt Lustig, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht, Vladimír Páral, Jaroslav Seifert, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Vladislav Vančura, Jiří Wolker. Méně běžné je pouze zařazení hesel o Jiřím Voskocovi a Janu Werichovi. Nutno poznamenat, že i mnohem přísnějším výběrem v anglicky mluvících zemích téměř vždy projdou Ivan Klíma

a Miroslav Holub, protože překlady jejich děl se zde od konce šedesátých let setkávají s výjimečným čtenářským a kritickým hlasem.

Po roce 1989 se kritéria výběru českých autorů do reprezentativních slovníků částečně proměnila, a nebylo to dáno pouze nastolením demokratických poměrů v zemích bývalého sovětského bloku. Tuto změnu v přístupu ke kánonům jednotlivých národních literatur vystihla Tracy Chevalierová, redaktorka slovníku *Contemporary World Writers* (1993), která v předmluvě k této publikaci konstatovala: „Ačkoli existuje několik slavných jmen, některá z nich jsou na mezinárodních seznamech bestsellerů a některá obdržela významné mezinárodní literární ceny, neexistuje žádný kánon světové literatury a ani by neměl existovat“ (Chevalier 1993: VII). Dále uvedla, že v době globalizace padají politické bariéry a zároveň přicházejí nové informační technologie, jež s sebou přinášejí větší potřebu kulturní výměny. V záplavě informací je obtížné se orientovat, a proto má smysl vydávat přehledy toho, co je skutečně podstatné. Zmíněný slovník středního rozsahu obsahuje 340 hesel o autorech druhé poloviny 20. století z více než šedesáti zemí světa. Přísným výběrem prošli tito čeští spisovatelé: V. Havel, M. Holub, B. Hrabal, I. Klíma, M. Kundera, A. Lustig, J. Škvorecký a L. Vaculík. Tento vzorek autorů dost přesně vystihuje britský a americký pohled na základní hodnoty současné české literatury, a proto jej lze považovat za „užší“ verzi kánonu v dané části světa. Není náhodné, že v této verzi chybí jméno Jaroslava Seiferta, jehož vrcholná poezie – prostoupená lyrickou citovostí, patosem a sentimentem – vzbudila po překladu do angličtiny rozpaky, které vyústily i v určité pochybnosti nad udělením Nobelovy ceny za literaturu (Hájek 1987: 128–130).

Ve druhé polovině devadesátých let vznikl v USA další velký projekt, který volně navazuje na Kleinův slovník a podstatně jej rozvíjí a doplňuje. Jde o *Dictionary of Literary Biography*, promyšleně koncipovaný slovník s poněkud zavádějícím názvem, protože ve velmi obsáhlých heslech nejde autorům v první řadě o literární životopisy, ale značný prostor je věnován také interpretaci nejdůležitějších děl a podrobné bibliografii. Hlavním redaktorem, který má na starosti svazky věnované východoevropským literaturám, je

Steven Serafin. Zodpovednost za v'byber cesk'ych autor' a p'ipravu konecn'e verze hesel p'revzal po Igoru H'ajkovi Jan C'ul'ik z University of Glasgow, kter' vyzval ke spolupr'aci liter'rn' historiky z cesk'ych univerzit a z Ustavu pro ceskou literaturu AV C'R. V p'edmluv'e k prv'n'imu svazku *Twentieth-Century Eastern European Writers* (1999) Serafin napsal: „Protoze r'ada autor' zahrnut'ych do t'eto knihy je na Z'apad'e m'ene zn'ama, smyslem r'ady encyklopedick'ych p'ru'ucek je nab'itnout anglicky mluv'ic'imu c'ten'ari obs'ahlejs' v'klad a hodnocen' v'ychodn' Evropy a jej' liter'rn' tradice“ (Serafin 1999: XX). Tento slovn'ik je p'ri'nosn' nejen faktograficky, ale tak'e t'ím, ze narusuje a dopl'ňuje relativn'e usazen' obraz cesk'e literatury v anglicky mluv'ic'ich zem'ich. Ve zm'inen'em prv'n'imu svazku, jenz je v'evnov'an spisovatel'um prv'n'í poloviny 20. stolet'í, jsou vedle klasik' (K. C'apek, F. Halas, J. Hašek, V. Holan, J. Hora, E. Hostovsk'ý, V. Nezval, J. Seifert, V. Van'ura, J. Wolker) p'edstaveni tak'e Jakub Deml, Viktor Dyk, Ji'ri Orten a Karel Pol'ácek. Oproti slovn'iku Leonarda Kleina tedy ve v'yb'eru chyb'ej' nap'ri'klad P. Bezru'c, I. Olbracht c'i J. Durych. Z volby nov'e uveden'ych autor' lze vy'c'ist' jist'e zm'eny v hodnocen'í, k nimz v dom'ac'ím kontextu došlo po roce 1989. K men'sim zm'enam v'uci k'anonu tradovan'emu v anglicky mluv'ic'ich zem'ich došlo ve svazku, kter' obsahuje hesla o spisovatel'ich druh'e poloviny stolet'í (2001). V tomto d'ilu slovn'iku se setk'avamo s t'ém'ej doslovn'ým opakov'anim jmen cesk'ych autor' , s nimiz jsme se setkali v'ys'e ve slovn'iku Tracy Chevalierov'e z roku 1993 a kter' – na rozd'íl od *Dictionary of Literary Biography* – nevznikal ve spolupr'aci s dom'ac'imi akademick'ymi pracovi'sti. Hesl'ar obsahuje pouze dv'e jm'ena nav'ic – Vladim'ir P'aral a Jan Sk'acel. P'aral je do anglic'tiny uz pom'ern'e dlouho p'ekl'ad'an, hesla o n'em jsou obs'azena v britsk'ych slovn'ic'ich a Robert B. Pynsent o n'em dokonce napsal monografii (Pynsent 1994). P'aralova p'itomnost v *Dictionary of Literary Biography* proto nen'í pro c'ten'are z anglicky mluv'ic'ich zem' p'ekvapiv'á. Jedinou inov'aci je tedy za'razen'í hesla o Janu Sk'acelovi. Podle sd'elen'í redaktora hesel o cesk'e literatu'ce (Jana C'ul'ika) m'ela b'yt souc'ast'í slovn'iku rovn'ež hesla o Ji'rim Kol'ar'ovi a Ladislavu Fuksovi. Nejsou v n'em obs'azena z ban'aln'ího d'uvodu – auto'ri je nestihli do uz'av'ěrky napsat. Uveden'í t'eto margin'alie m'uze p'usobit jako banalita nehod-

ná zaznamenání, zároveň je ji však možno považovat za typickou ukázkou toho, že do pokusů o vytváření literárního kánonu vstupují nejrůznější subjektivní faktory a prvky náhodnosti. Nicméně i ve třetím svazku *Dictionary of Literary Biography* byl na počátku dobrý úmysl narušit kánon české literatury, který začínal v anglicky mluvících zemích v devadesátých letech působit stále strnuleji.

V procesu zpřístupňování základních kvalit české literatury anglicky mluvícím čtenářům tedy lze v druhé polovině 20. století rozlišit následující tři vývojové stupně:

1. čtyřicátá léta: doslovné převzetí petrifikované podoby českého literárního kánonu bez ohledu na cílového čtenáře (René Wellek);

2. sedmdesátá a osmdesátá léta: metodologicky promyšlený výběr reprezentativního vzorku autorů beroucí ohled na širší kritický ohlas, zakotvenost autora v domácím kontextu a jeho překladanost (Leonard Klein, Igor Hájek, čeští literární historikové v exilu a zahraniční bohemisté);

3. devadesátá léta a počátek druhého milénia: narušování petrifikované podoby kánonu vytvořeného ve druhé fázi, obohacování zahraničního kánonu o výsledky přehodnocování české literární historie (Steven Serafin, Jan Čulík a domácí čeští historikové).

Literatura

HÁJEK, Igor

1987 Visitors in Translation, *Scottish Slavonic Review*, Autumn, č. 9, s. 128–130

CHEVALIER, Tracy (ed.)

1993 *Contemporary World Writers* (Detroit–London–Washington DC: St. James Press) (V. Havel, M. Holub, B. Hrabal, I. Klíma, M. Kundera, A. Lustig, J. Škvorecký, L. Vaculík)

KLEIN, Leonard – SERAFIN, Steven (edd.)

1971, 1975, 1981–1993 *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* 1–5 (New York: Frederick Ungar Publishing) (P. Bezruč, O. Březina, K. Čapek, J. Durych, L. Fuks, F. Halas, J. Hašek, V. Holan, M. Holub, J. Hora, E. Hostovský, B. Hrabal, A. Jirásek, I. Klíma, M. Kundera, A. Lustig, J. S. Machar, M. Majerová, V. Nezval, I. Olbracht, V. Páral, J. Seifert, J. Škvorecký, L. Vaculík, V. Vančura, J. Voskovec, J. Werich, J. Wolker)

- LAW, Jonathan (ed.)
 1993 *European Culture – A Contemporary Companion*
 (London–New York: Cassel) (autorem hesel R. B. Pynsent: V. Havel,
 D. Hodrová, M. Holub, B. Hrabal, M. Kundera, V. Páral, J. Seifert,
 J. Škvorecký, L. Vaculík)
- NAUGHTON, James D. (ed.)
 1995 *Eastern & Central Europe – Traveller's Literary Companion*
 (Brighton: Print Publishing Ltd) (K. Čapek, K. J. Erben, F. Halas, J. Hašek,
 V. Havel, M. Holub, B. Hrabal, I. Klíma, M. Kundera, K. H. Mácha,
 M. Majerová, B. Němcová, J. Neruda, V. Nezval, V. Páral, J. Seifert,
 J. Škvorecký, L. Vaculík)
- PILAŘ, Martin
 1997 Česká literatura britskými očima, *Host*, č. 1, s. 108–112 [opravená
 a rozšířená verze in M. P.: *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře*, Praha:
 Dokořán, 2005]
- PYNSENT, Robert B.
 1994 *Sex under Socialism – An Essay on the Works of Vladimír Páral*
 (London: University of London)
- PYNSENT, Robert B. – KANIKOVA, Sonia I. (edd.)
 1993 *The Everyman Companion to East European Literature* (London:
 Dent) (95 hesel od počátků české literatury po současnost)
- SERAFIN, Steven (ed.)
 1999 *Twentieth-Century Eastern European Writers – First Series*
 (Detroit–San Francisco–London–Boston–Woodbridge, Conn.: The Gale
 Group) (K. Čapek, J. Deml, V. Dyk, F. Halas, J. Hašek, V. Holan, J. Hora,
 E. Hostovský, V. Nezval, J. Orten, K. Poláček, J. Seifert, V. Vančura,
 J. Wolker)
 2001 *Twentieth-Century Eastern European Writers – Third Series*
 (Detroit–San Francisco–London–Boston–Woodbridge, Conn.: The Gale
 Group) (V. Havel, M. Holub, B. Hrabal, I. Klíma, M. Kundera, A. Lustig,
 V. Páral, J. Skácel, J. Škvorecký, L. Vaculík)
- SMITH, Horatio (ed.)
 1947 *A Dictionary of Modern European Literature* (New York: Columbia
 University Press) (autorem hesel R. Wellek: 40 hesel shrnujících
 kánon české literatury 19. a počátku 20. století, užívaný v období mezi
 světovými válkami)
- VINSON, James – KIRKPATRICK, Daniel (edd.)
 1984a *Great Foreign Language Writers* (New York: St. Martin's Press)
 (K. Čapek, J. Hašek)
 1984b *Contemporary Foreign Language Writers* (London: St. James Press)
 (V. Havel, M. Holub, B. Hrabal, M. Kundera, J. Škvorecký)

PhDr. Martin Pilař, CSc., Ostravská univerzita

Kánon katolické literatury v evropsko-českém srovnání (první polovina 20. století)

MARTIN C. PUTNA

Na začátku příspěvku o katolické literatuře je třeba připomenout, že na toto téma – zda „katolická literatura“ existuje, nebo nikoli – byly vedeny dlouhé diskuse a také že v evropském kontextu byly tyto diskuse v podstatě uzavřeny, a to s výsledkem shrnutelným zhruba takto: „Katolická literatura“ existuje a je to fenomén nikoli estetický, ale literárněhistorický, respektive literárněsociologický: vznikla v průběhu 19. století (v různých zemích v různém čase a podobě) v důsledku sekularizace jako literatura menšinového katolického milieu a je z principu literaturou „opoziční“ a polemickou. Ve Francii nebo v Čechách proti sekularizované většině společnosti, v Anglii nebo v Německu proti většině protestantské a ve druhém sledu i sekularizované. (Částečná bibliografie in Putna 1998: 725–727, dále Gabriel 1992, Ossinski 1993, Fraser 1994 aj.)

Ve většině evropských národních literatur pak obvykle během první poloviny 20. století dochází ke druhé fázi, tedy k popírání tohoto východiska. Vznikne a od Grahama Greena až po Ivana Slavíka se bude šířit sebedefiniční topos „Nejsem katolický spisovatel, nýbrž spisovatel, který je katolík“ (Greene 1970: 47). Současně však trvá existence vyhraněných katolických skupin, revuí a nakladatelství i jejich polemické naladění vůči většinové kultuře, jež se nevyklučuje s tím, že jednotliví autoři jsou v rámci národní literatury respektováni, ba mohou být součástí národního kánonu (Claudel, Mauriac, Greene). V Evropě teprve od šedesátých a sedmdesátých let dochází k postupnému rozpadání a přetváření těchto „bloků“ katolické literatury do jiných forem (srov. Kellogg 1970). Český literární vývoj je, jak ještě uvidíme, vzhledem k vnějším podmínkám odlišný.

V české literární historii a literární kritice toto vědomí evropských souvislostí dosud téměř chybí. O katolických spisovatelích se mluví vesměs jako o izolovaných postavách (srov. Rotrekl 1993, Med 1995), jež jsou na jedné straně, u některých katolických historiků a publicistů, předmětem adorace, nepřipouštějící kritiku a analýzu („velký Florian“, „velký Deml“, „velký Zahradníček“, „velký Čep“: srov. Mlejnek 1990 a 1991, Olič 1993), na straně druhé obcházení – protože jsou katolíci a protože literární vědci nekatolíci pocífuji často jakýsi ostych: To ať „dělají“ katolíci, tomu my nerozumíme, protože neumíme teologii! Výsledkem je, že katoličtí autoři zůstávají jakýmisi bludnými balvany, o nichž se dá jen tautologicky prohlásit, že „katolický spisovatel je spisovatel katolický“ – a přitom se slovo „katolický spisovatel“ vlastně z „etiketních“ důvodů vyslovit nesmí...

Přece však existují pokusy včlenit tyto autory a uskupení zpět do „normálních“ literárních dějin, to jest především do dějin literárních směrů 20. století. Jeden z nejvýznamnějších kroků na tomto poli učinil Jindřich Chalupecký svou expresionistickou interpretací Demla (Chalupecký 1992). Není jistě nutno s ním souhlasit ve všem všudy, měl by však být inspirací v tom smyslu, že spontánně podniká komparatistickou operaci, když svou rekonstruovanou expresionistickou generaci vztahuje k evropskému kontextu (zde konkrétně k německému expresionismu). A to je zapotřebí: co se běžně děje u české (levicové) avantgardy, mělo by se dít i u katolických autorů a uskupení. Mělo by se přejít od řeči (jakkoli sofistikovaně vyšperkované literárněvědnými termíny) o „velkém Demlovi“ či „velkém Zahradníčkovi“ k poměření této proklamované velikosti na evropské literatuře.

„Poměření“ přitom neznamená nutně „měření“ ve smyslu „zda se vyrovná, zda je dokonce lepší“, protože takové měření je vždycky sporné a subjektivní. Znamená ale zkoumání, jakým způsobem katolické literární osobnosti a literární a kulturní projevy v české literatuře odpovídají celoevropským tendencím v katolických milieuech, v čem se liší, co jim schází a co je případně navíc. Z toho pak teprve může vyplynout i hodnocení významu těch kterých autorů.

Jak tedy vypadá evropský kánon katolické literatury v době „zlatého věku“ katolické literatury české, to jest v první půli 20. století?

Primárně je třeba říci, že opravdu existuje, a to nejen jako mechanický součet národních kánonů, ale jako skutečná internacionála: přední autoři o sobě vědí, recenzují a překládají se vzájemně, katolické kulturní časopisy v různých zemích prezentují podobný okruh evropských autorů. Tato mezinárodní souvislost byla již v evropské literární vědě analyzována (srov. Fuss 1986), v české (kde by se nabízelo například srovnání českého *Akordu* a *Řádu* a německého *Hochlandu*) dosud nikoliv. Navíc existovaly i pokusy o onen součet národních kánonů, z nichž nejrepresentativnějším byl sborník *Katholische Leistung in der Weltliteratur der Gegenwart* (1934), do něhož vždy jeden literární kritik nebo publicista z každého národa přispěl souhrnným referátem o své národní literatuře; české písemnictví tehdy popsal Jan Strakoš v textu nazvaném symetricky s ostatními příspěvky ve sborníku *Das katholische Schrifttum der Tschechoslowaken*. Celkově ve sborníku převládá „kvantitativní“ přístup, odpovídající spíše „ghettové“ mentalitě 19. století („čím více katolických spisovatelů, tím lépe“), ale vědomí evropské sounáležitosti je v něm i tak, napříč jednotlivými příspěvky, patrné. Rovněž moderní světová literární věda bere v dílech Gene Kellogga, J. C. Whitehouse či Theodora P. Frasiera katolickou literaturu jako celoevropský fenomén, případně i s americkou větví (Kellogg 1970, Whitehouse 1990, Fraser 1994).

Co tedy konkrétně znamená pojem „kánon katolické literatury“? Tohoto pojmu lze užívat ve dvojím smyslu:

1. V užším smyslu jde o kánon několika (desítek) autorů, mezinárodní „tvrdé jádro“ katolické literatury. Nejužší kánon lze vymezit – nyní bez ohledu na styl a žánr – jmény: z francouzské literatury Paul Claudel, Francis Jammes, Jacques Maritain, spíše posmrtně Léon Bloy a Charles Péguy, z mladších Georges Bernanos, François Mauriac a Julien Green a z anglické literatury: Gilbert Keith Chesterton a Hilaire Belloc, později Ewelyn Waugh a Graham Greene. Z dalších literatur to jsou zpravidla jednotlivci,

často prezentovaní s akcentem „konvertitství“: z německé literatury Gertruda von le Fort, z italské Giovanni Papini, z norské Sigrid Undsetová, z dánské Johannes Jørgensen. Tento kánon nebyl nikdy nikým oficiálně stanoven, je však spontánně uznáván, jak dosvědčují překlady i kritická recepcce. Kolem tohoto pevného jádra gravituje množství dalších autorů, avšak součástí internacionálního kánonu se nestal nikdo například z literatury rakouské, slovinské, polské ani české, třebaže všude tam se katolická literatura píše a reflektuje. Evropský kánon je tedy výrazně frankocentrický, Anglie je jedinou významnější provincií a dál už je „periferie“. Pokud to nám jakožto Čechům a/nebo bohemistům přijde nespravedlivé, co by měli říkat například germanisté, když německá a rakouská literatura v součtu obsahuje množství prvořadých jmen katolicky orientovaných autorů (Werner Bergengruen, Reinhold Schneider, Hans Carossa, Richard Billinger, Friedrich Schreyvogel, Max Mell atd. atd.), ale do evropského kánonu nebyl kromě výše zmiňované Gertrudy von le Fort přijat nikdo.

2. V širším smyslu jde o kánon nikoli už osobností, ale literárních, kulturních a společenských fenoménů, které se víceméně opakují v národních literaturách a v nichž hraje katolicismus určitou, ne vždy stejnou roli.

2.1. Fenomén čisté poezie. Teorii „čisté poezie“ budují paralelně Paul Valéry, a to mimo náboženské souvislosti, a Henri Brémond, pro něhož je naopak jevem náboženským: V jádru poetického tvoření („poetický stav“) je analogie se zkušeností náboženskou, konkrétně mystickou (srov. Brémond 1926a a 1926b). Neboli, „čistá poezie“ – to jest taková, kterou autoři v souvislosti s touto teorií píšou nebo kterou kritika jako takovou hodnotí – může a nemusí být vnějškově náboženská, ale katolická kritika ji chápe jako implicitně náboženskou. Nejčastěji je tato teorie (v souladu se zázemím Bremondovým) aplikována na poezii anglickou – Francis Thompson, Coventry Patmore, posmrtně vydaný viktoriánek Gerard Manley Hopkins, z jiných literatur na Reinera Maria Rilka, ale bylo by možné třeba uvažovat například i o poezii slovinské (bratři Vodnikové).

2.2. Fenomén regionalismu a ruralismu. Ten je co do „plochy pokrytí“ ještě daleko více celoevropský a relativně nejvíce polycentrický – jak ostatně vyplývá ze samého principu regionalismu. Vedle frankofonní literatury z Francie (Henri Pourrat) i ze Švýcar (Charles-Ferdinand Ramuz) se velmi silně uplatňuje například literatura vlámská, z níž by Felix Timmermans dokonce mohl být vzhledem ke své široké mezinárodní recepci částečně považován za součást „užšího“ kánonu, ale také norská (Knut Hamsun) či rakouská (Karl Heinrich Waggerl). Regionalismus a ruralismus, ač se definuje jako umění vzcházející z konkrétního místa, přitom působí jako „internacionála“ a jeho autoři si skýtají podle možností vzájemnou podporu (Mecklenburg 1986).

Náboženství je ovšem v regionalismu proměnnou. Může a nemusí být v textu tematizováno. Je příznakem, projevem regionálního/ruralistického vědomí, ne jeho podstatou. Je součástí „balíku“ regionálních/ruralistických hodnot, společně s vlastí, půdou, rodinou, národem, etikou. A navíc, může to být náboženství různé – existuje jak „katolický ruralismus“ (Timmermans), tak „pohanský ruralismus“ (Hamsun).

2.3. Fenomén autoritativních politických teorií a fašismu. Při analýze tohoto fenoménu je třeba zachovat klid a nelekat se slova „fašismus“. Jistě, dnes víme, že lidé, kteří se k němu přihlásili, se velmi mýlili – ale mýlili se stejně jako avantgardisté, propagující komunismus, jimž se tento omyl zpravidla nevycítá.

Co tedy vedlo tolik intelektuálů ve dvacátých a třicátých letech k autoritativním politickým teoriím? V principu šlo o kritiku demokratické politické praxe. Čteme-li dnes výroky tehdejších publicistů na adresu nechutnosti politických tahanic v parlamentu, na korupci atd., připadají nám někdy velmi současné. Rozdíl je jen v tom, že my už, poučení dějinami, víme, že dál „napravo“ to nejde. Tehdejší příznivci autoritativismu měli ideu vytvoření „čtvrtého bloku“: ani demokracie, ani socialismus a komunismus, ani nacismus, ale „čtvrtá síla“, konzervativní, autoritativní, tradicionalistická, někdy monarchistická a/nebo katolická. Pokud je užíváno slovo „fašismus“, pak vždy v důsledné opozici vůči pojmu „nacismus“.

V tomto duchu opět působila celá internacionála – a opět to byla internacionála frankocentrická, jejímž ohniskem byla Maurasova Action française a jejíž odnože vyrostly všude po Evropě, například ve Španělsku, Portugalsku, Belgii... (Bartyzel 2002). Je zaměřená nesmírně protiněmecky, přitom ale v katolických oblastech Německa a v Rakousku existují hnutí velmi podobná, v jejichž publicistice bývá klíčovým topos „Abendland“ ve smyslu „tradiční, křesťanský Západ“ (srov. Langner 1985, Baur – Gradwohl-Schlacher – Fuchs 1998). Reálné místo katolicismu v tomto typu myšlení však opět není centrální a určující, ale vedlejší: je příznakem tradice a může nebo nemusí být výslovně postulován.

2.4. Fenomén „katolického románu“. Bádání o něm začalo v padesátých letech, zejména v anglofonním prostoru, odtud časté užívání pojmu *catholic novel* i jako terminus technicus. Topiku *catholic novel* zřejmě poprvé shrnul Conor Cruise O'Brien (O'Brien 1952): radikální odmítnutí moderního světa, mnohonásobný stav exilu (exil z ráje dětské nevinnosti, exil z moderního materialistického „přirozeného lidství“, exil z osvícenského rozumu); anti-demokratismus, někdy přitažlivost fašismu, skoro vždy monarchismu, někdy antisemitismu; častý jansenisticky vyhocený dualismus tělo/duše, pročež klíčovým motivem bývá setkání muže se ženou, která je dvojznačná: Eva/Marie, svůdkyně/zachránkyně. David O'Connell (O'Connell 1990) přidal další rys *catholic novel*: Její autoři nikdy neakceptovali techniky roman nouveau, minuciózní popisy fyzických detailů, tento (O'Connellovým termínem) „intelektuální terorismus“. Místo toho se jakoby drží tradičního vyprávění – ale přitom to není nikdy „starý“ realismus, neboť běžný svět je ukazován ve svém druhém, duchovním rozměru. Viditelný svět není oddělen od duchovního, ale je jeho sakramentální manifestací. A to je nejpodstatnější v tomto žánru, člověk je tu bojištěm mezi absolutním dobrem a absolutním zlem, všechno jeho počínání má metafyzický rozměr. Proto *catholic novel* tak často a tak silně zobrazuje hřích a zlo v jeho děsivé síle. Pokud pak jde o její vývoj, dělí se na dvě fáze: v první převládá kritika světa z hlediska církve, v druhé nastupuje kritika dovnitř církve,

jež ovšem postupně – od šedesátých let, v souvislosti s nadějemi i deziluzemi po Druhém vatikánském koncilu – vede ke zpochybnění základních principů onoho původně jasného a jednoznačného světoobrazu, jaký církev předkládala. Toto rozkolísání je kupříkladu námětem „katolických románů“ i esejů Davida Lodge (Lodge 1964, 1980, 1986).

Dějiny katolického románu začínají u Barbey D'Aurevillyho a Léona Bloy a jeho klasiky jsou Bernanos, Mauriac, Green, Waugh a Greene. V oboru *catholic novel* se proto širší „kánon fenoménů“ téměř kryje s užším „kánonem osobností“, přičemž katolicismus je tu neodmyslitelný. Bez něho „katolický román“ vůbec nedává smysl. Teprve v tomto čtvrtém ze čtyř fenoménů lze tedy mluvit o katolicismu jako o konstantě.

Nyní se pokusme aplikovat tento dvojí kánon na českou literaturu.

ad 1. Česká literatura přejímá, počínaje svým mytizovaným zákonodárcem Josefem Florianem, evropský frankocentrický kánon. Výstižně to ukazují paměti nakladatele Ladislava Kuncíře (Kuncíř 1985). Kuncíř neví, *proč* je to tak, nereflektuje obsah a rozsah tohoto kánonu, protože „tak nějak“ ví, že v jeho okruhu je to samozřejmé. Někteří anglofonně orientovaní kritikové z katolického okruhu (Albert Vyskočil, Aloys Skoumal, Timotheus Vodička) v něm posilovali anglickou složku. Oproti tomu německá a rakouská katolická literatura se v podstatě nebere na vědomí, kterýžto stav se změní až za protektorátu, kdy se bude jevit jediným „povoleným“ útočištěm. Příznačně se však z autorů, jako jsou Karl Heinrich Waggerl, Richard Billinger či Johannes Kirschweg, mnoho překládá, ale v podstatě nic kriticky nerecipuje a v myslích katolických literátů zůstává ukotven původní kánon frankocentrický. Po vzoru tohoto evropského kánonu se vytváří vlastní, domácí „užší kánon“, obnášející v podstatě pět kanonizovaných jmen: Florian, Deml, Durych, Zahradníček, Čep. Reynek naopak zůstává kdesi „ve druhé řadě“, jeho kanonizace proběhne až dodatečně, od sedmdesátých let.

ad 2. Evropské fenomény v „širším kánonu“ mají svou českou recepci a přímou vazbu:

ad 2.1. O „čisté poezii“ se vedla teoretická diskuse mezi katolickými kritiky zejména v revui *Tvar* koncem dvacátých let, a třebaže nakonec vyzněla do ztracena a nadále se pěstění Brémondova konceptu věnovala jen „marginální“ revue *Poezie*, redigovaná Janem Strakošem, svůj zásadní vliv na chápání vztahu poezie a náboženství vykonala. Díky ní se mohl ve třicátých letech ujmout koncept „spirituální poezie“, v níž jsou vedle sebe kladeni a posuzováni jak básníci vyhraněně katoličtí (Zahradníček a další), tak básníci ke katolicismu se nehlásící, ale jejichž dílo je v katolických kruzích chápáno jako implicitně náboženské (Halas, Holan, Závada a další), a to už proto, že je básnický „čistý“, „opravdový“. Za všechny to vyjádřil Jan Zahradníček v titulní esejí svazku *Oslice Balaamova* (1940) – starozákonní motiv zvířete, které vidí lépe než jeho pán, neboť vidí duchovní skutečnost (v příběhu z knihy *Numeri* vidí anděla, Nu 22,23), Zahradníček vztahuje na básníka a jeho slovo. Básník se může mylit, může jít jako člověk jakoukoli chybnou cestou, ale jeho slovo, jeho „oslice“, míří vždy správným – to jest duchovním směrem: „Básníci bývají často proti své vůli nuceni říkat věci, které jsou pravým opakem jejich osobního přesvědčení, vyznavači materialistického světového názoru někdy až žasnou, k jakým vyznáním je přivedla jejich ošemetná slova“ (Zahradníček 1995: 18).

ad 2.2. V české literatuře dvacátých a třicátých letech existuje nejen spontánní regionalismus, ale i ruralismus, organizovaný Antonínem Matulou jako jakási „kulturní fronta“ agrární strany (Putna 2004). Ten naopak velmi pěstuje vědomí o svých evropských „spojencích“, do sborníku *Tváří k vesnici* (1936) si nechal napsat od zahraničních spřízněnců studie o „selském básnictví“ či „vesnickém románu“ v literatuře ruské, jihoslovanské, norské, německé a francouzské. A stejně jako v ruralismu evropském, i v českém je katolicismus proměnnou, nikoli konstantou: u Františka Křeliny nacházíme „katolickou“ variantu ruralismu, u Josefa Knapa spíše (ve stopách jeho severských vzorů) variantu „pohanskou“. Proto tolik zuří Jan Čep, je-li s ruralisty spojován: u něho, člena „tvrdého jádra“ a „užšího kánonu“ českého katolicismu, je vesnice proměnnou a katolicismus konstantou (Čep 1993: 173–176, 187–188)!

ad 2.3. Rovněž autoritativní myšlení, které někdy používá též slova „fašismus“, je u nás bohatě zastoupeno v Durychově *Akordu*, okruhu kolem *Řádu* a *Obnovy*. Nejvýrazněji pěstuje vědomí evropských souvislostí revue *Tak*, jejíž hlavní postavou je Rudolf I. Malý, hlásající vizi Čech coby „bašty románsko-katolického světa“, oné „čtvrté síly“, proti nacismu i komunismu. Katolíci by se rádi stali v rámci české pravice vůdčím živlem, ale skutečnost je opačná. Ocítají se v poloze pouhé součásti toho širokého proudu, společně s Národní obcí fašistickou, agrární stranou konce třicátých let, „nacionalistickou pravící“ v literatuře (Dyk, Medek) nebo s předmnichovskou, tedy nacionalistickou a protiněmeckou Vlajkou (nikoli s Vlajkou protektorátní!).

ad 2.4. Teprve pokud jde o „katolický román“, nacházíme závažnou diferenci českého vývoje proti evropskému. České prostředí sice v recenzích vítá velké evropské „katolické romány“ (po válce se stihne ještě nadchnout Greenovou *Mocí a slávou*, 1940), ale samo si na ně netroufne. Český katolický román je vždy historický (Jaroslav Durych, Karel Schulz) nebo v něm jde primárně o venkovskou problematiku (František Křelina). Nikdy nejde do bezpříznakové, „profánní“ současnosti, aby v ní předvedl duchovní drama moderního člověka, který bojuje sám se sebou, se světem a s církví – která je rovněž sama, jakkoli je „věřena“, problematičtější. Avšak teprve takováto odvaha, vstup do tohoto dramatu, činí evropský „katolický román“ velikým, a to i pro jiné než katolické čtenářské kruhy.

Román, který by se tomuto modelu vnějškově podobal, tedy Durychova *Paní Anežka Berková* (1931) je debaklem, nechtěnou parodií na moderní „katolický román“ a Durych sám se od ní později distancoval (Putna 2003). Jan Čep by měl potenci stát se autorem „katolického románu“, srovnatelného s texty Bernanosovými či Greenovými. U něho jde o „to hlavní“, o existenciální drama člověka – ale vždy přitlumené, nikdy nerozvinuté do velké plochy a velkých vášní, do důsledné tragiky a absurdity. Příslověčnou se již dávno stala Čepova „sestra úzkost“. Ano, to je skutečná úzkost, mimo jiné úzkost právě z toho, co tento velký autor do těch próz nepouští.

Nicméně: *funkci* sporu o katolický román sehrál spor o Schulzův román *Kámen a bolest* v letech 1943–1944 a znovu v letech 1947–1948, kdy jej Vyšehrad vydal podruhé. Boje „moralistů“ (Silvestr Maria Braito, Timotheus Vodička) s obhájci svobody umělce (Bedřich Fučík, Aloys Skoumal) důkladně zdokumentoval Mojmír Trávníček (Trávníček 2002). Proč ta zuřivost nad románem z prostředí italské renesance? Schulzův text se stal víceméně záminkou k rozpoutání nového kola odedávného sporu „moralistů“ a „liberálů“, který je rovněž celoevropským fenoménem v rámci katolických milieů a který v českém kontextu proběhl předtím už několikrát, nejvýrazněji v devadesátých letech 19. století mezi *Vlastí* a *Novým životem*. Román o Michelangelovi byl „moralisty“ pochopen jako podobenství o současnosti, jako *současné* drama dobra a zla v člověku a zejména jako obraz hříšnosti církve, hříšnosti o to bolestnější, že ji nazírá a konstatuje katolický autor, respektive jeho věřící postavy. V Čechách tedy došlo k té „anomálii“, že historický román *Kámen a bolest* sehrál tutéž „třífíčí“ roli, jako ve Francii či v Anglii velké romány ze současnosti.

Pak už ale nastupuje rok 1948 s bolševickým pučem a přirozený vývoj katolického kulturního milieů se zastavuje. Zatímco v Evropě a Americe se, jak řečeno výše, církev i katolické komunity i katolická literatura vyvíjejí dále a skrze druhovatikánský obrat dospívají k postupnému rozplynutí původní pevné sebedefinice katolíka ve světě, v Čechách se vinou vnějších podmínek, vinou boje o holé přežití křesťanů a křesťanství, „zakonzervovala“ situace a mentalita z roku 1948.

Od roku 1989 se proto jakoby navazuje na rok 1948 a příznačně znovu začínají staré spory o to, zda existuje katolická literatura, co katolický umělec smí a co nesmí, znovu vystupují „moralisté“ a „liberálové“. Podnětem k tomu jsou zejména romány několika mladých autorů, které se – více či méně poučeny předchozím evropským vývojem – pokoušejí znovu o vylíčení onoho „velkého vnitřního dramatu“, o „vyrovnání s církví“. Ať je již jejich vnitřní literární hodnota jakákoli, sehrály roli katalyzátoru, posouvajícího debatu od nostalgických vzpomínek na „zlatý věk“ katolic-

ké literatury směrem k současnosti. Brzy však došlo, v poněkud zrychlené formě, k témuž, k čemu předtím pomaleji v Evropě: k rozplynutí oné „pevné pozice“ katolicismu a katolických literárních skupin (dnes, na začátku 21. století, už fakticky žádné neexistují, ačkoliv autoři, kteří se na počátku devadesátých let profilovali jako katoličtí, tak či onak dále působí v literatuře) – a tím i k pozvolnému zániku samotného žánru „katolického románu“ a obecně katolické literatury. Náboženství jakožto velké téma jistě v české literatuře, tak jako v literatuře světové, zůstane – ale jeho vyjádření už na sebe bude brát jiné formy.

Literatura

BARTYZEL, Jacek

2002 „Umierać, ale powoli!“ *O monarchistycznej i katolickiej kontrrewolucji w krajach romańskich 1815–2000* (Kraków: Arcana)

BAUR, Uwe – GRADWOHL-SCHLACHER, Karin – FUCHS, Sabine (edd.)

1998 *Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus* (Wien–Köln–Weimar: Böhlau)

BRÉMOND, Henri

1926a *La poésie pure* (Paris: Grasset) [česky *Čistá poezie*, Praha: Orbis, 1935]

1926b *Prière et poésie* (Paris: Grasset)

ČEP, Jan

1993 Krmení venkova; Ruralism, in J. Č. *Rozptýlené paprsky*, edd. B. Fučík, M. Trávníček (Praha: Vyšehrad – Knižní klub), s. 173–176 a 187–188

FRASER, Theodore P.

1994 *The Modern Catholic Novel in Europe* (New York: Twayne Publishers)

FUSS, Albert

1986 Der Renouveau catholique und seine Rezeption in Deutschland, in *Religiös-kulturelle Bewegungen im deutschen Katholizismus seit 1800*, ed. A. Rauscher (Paderborn–München–Wien–Zürich: Schöningh), s. 137–168

GABRIEL, Karl

1992 *Christentum zwischen Tradition und Postmoderne* (Freiburg–Basel–Wien: Herder)

- GREENE, Graham
1970 *Paradox křesťanství* (Praha: Vyšehrad)
- CHALUPECKÝ, Jindřich
1992 *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*, edd. Z. Trochová, J. Med, J. Šulc (Praha: Torst)
- KELLOGG, Gene
1970 *The Vital Tradition. The Catholic Novel in a Period of Convergence* (Chicago: Loyola University Press)
- KUNCÍŘ, Ladislav
1985 *Život pro knihu* (Purley: Rozmluvy)
- LANGNER, Albrecht (ed.)
1985 *Katholizismus, nationaler Gedanke und Europa seit 1800* (Paderborn–München: Schöningh)
- LODGE, David
1965 *The British Museum Is Falling Down* (London: MacGibbon & Kee)
[česky *Den zkázy v Britském muzeu*, Praha: Ivo Železný, 1995]
1980 *How Far Can You Go?* (London: Secker & Warburg)
[česky *Kam až se může?*, Plzeň: Mustang, 1998]
1986 *The Catholic Church and Cultural Life*, in *Write On. Occasional Essays 1965–1985* (London: Secker & Warburg), s. 32–37
- MECKLENBURG, Norbert
1986 *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman* (Königstein/Taunus: Athenäum)
- MED, Jaroslav
1995 *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Zvon)
- MLEJNEK, Josef
1990/1991 *Křesťanská univerzita Josefa Floriana, Střední Evropa*, sv. 17, s. 154–169; sv. 18, s. 104–124
- O'BRIEN, Conor Cruise (podepsáno O'DONNELL, Donet)
1952 *Maria Cross: Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers* (New York: Oxford University Press)
- O'CONNELL, David
1990 *Michel de Saint Pierre. A Catholic Novelist at the Crossroads* (Birmingham: Summa Publications)
- OLIČ, Jiří
1993 *Čtení o Jakubu Demlovi* (Olomouc: Votobia)
- OSINSKI, Jutta
1993 *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert* (Paderborn: Schöningh)

PUTNA, Martin C.
1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*
(Praha: Torst)
2003 *Jaroslav Durych* (Praha: Torst)
2004 Směřování českého ruralismu, in *Cesty. Pojem – metafora – žánr. Studie z komparatistiky 4*, ed. Z. Hrbata (Praha: Centrum komparatistiky FF UK), s. 127–136

ROTREKL, Zdeněk
1993 *Skrytá tvář české literatury* (Brno: Blok)

TRÁVNÍČEK, Mojmír
2002 Kámen a bolest v korespondenci Jana Zahradníčka a Jana Čepa, in M. T.: *Sdílet věčné*, ed. P. Hora (Olomouc: Periplum), s. 141–158

WHITEHOUSE, J. C.
1990 *Vertical Man. The Human Being in the Catholic Novels of Graham Greene, Sigrid Undset, and Georges Bernanos* (New York: Garland Publishers)

ZAHRADNÍČEK, Jan
1995 Oslice Baalamova, in J. Z.: *Dílo 3*, edd. M. Trávníček, R. Zejda (Praha: Český spisovatel), s. 7–29

Doc. Mgr. Martin C. Putna, Dr., Univerzita Karlova, Praha

Obrana obrození

MOJMÍR GRYGAR

Mikoláš Aleš před více než sto dvaceti lety v satirické kresbě zachytil jeden charakteristický rys českého veřejného života: na prvním obrázku lid s velkou pompou vztyčuje sochu velkému muži národa, na druhém se stejnou vášní tento pomník strhává.

Takovým ohroženým pomníkem se však může stát celá dějinná epocha. Národní obrození, po mnoho generací uctívané s pietou, jakou cítíme k době dětství a dospívání, se po listopadu 1989 náhle ocitlo ve stínu. Je to přímý důsledek přehodnocování minulosti po pádu komunistického režimu, ale působí tu i faktory, které s sebou přináší nová doba. Protože komunisté se vydávali za „dědice nejlepších tradic českého národa“ a historikové vykládali obrození jako vzepětí utlačovaného českého lidu, jako vítězství nad germanizací a temnem barokního feudalismu, při novém přerozdělování hodnot si obrození a baroko vyměnily místa. Ústup obrození ze slávy neproběhl žádným manifestačním způsobem, nikdo si například nedal práci podrobit kritickému rozboru téměř půl století staré Vodičkovy a Mukařovského akademické dějiny obrození a ani metodologicky podnětná kniha Vladimíra Macury *Znamení zrodu* (1983) zatím nenašla svého pokračovatele, schopného vzít v úvahu nové přístupy a souvislosti. České obrození se odsouvá do pozadí spíše via facti, jakoby v důsledku „přirozeného“ úpadku zájmu. Mladé literární historiky toto období neláká, navíc je prý obrození literatura, až na pár výjimek, čtenářsky nezajímavá, neaktuální.

Skeptický vztah k obrození ohlašují již některé ineditní studie z doby před listopadem 1989. Byli to zejména autoři publikace *Češi v dějinách nové doby*, krytí pseudonymem Podiven (Petr Příhoda, Petr Pithart, Milan Otáhal), kteří polemicky reagovali na tehdejší oficiální koncepci českých dějin. Nelze jim upřít vůli dobrat se pravdy ani odvahu tít do živého, ale přesto, nebo snad

právě proto, se nevyvarovali ukvapených soudů. „Tvorbu novočeské kultury“ považují za „počínání v několikerém smyslu problematické“, prostředky používané obrozenci byly podle jejich názoru „posvěceny účelem, předstíráním, sebeklamem i záměrným podvodem“ a tato „nepoctivost“ je „mnohem významnější, než se obecně soudí“ (Podiven 2003: 78). Útočit proti rukopisným podvrhům je dnes již dobýváním se do dávno otevřených dveří, čteme-li však v této studii obviňování Jungmanna, že se při sestavování *Česko-německého slovníku* dopouštěl podvodů tím, že rozšiřoval slovní zásobu výpůjčkami z jiných slovanských jazyků nebo to, jak je jeho šifrování politicky riskantních pasáží v soukromé korespondenci označeno jako „záškodnictví“, nemůžeme se ubránit, mírně řečeno, údivu.

Tvrzení autorů o „naprosté odvozenosti původní novočeské kultury od kultury německé“ není ničím novým, hlásají to všichni protičesky zaměřeni němečtí autoři od raného obrození až po dvacáté století.¹ Na druhé straně však Podiven dospěl k závěru, že ryzí češství našlo svůj adekvátní výraz v baroku. I když „barokní inspirace není českého domácího původu“, přesto „z jistého významného hlediska platí: Barokní rovná se české.“²

1) „Ve všech oblastech, v nichž se kultura vůbec projevuje, je to německá kultura, kterou vidíme, jak proniká do českého obyvatelstva, nikde ani stopy po původnosti, nic není vytvořeno ze sebe sama, všude jen samé přenesené a napodobené věci! Literatura je konglomerátem překladů a reprodukcí, i když neforemnost a hrubost výrazu reprodukcí často zpochybňuje, a tomu, co je převzato, propůjčuje zdání originality“ (*Die Grenzboten*, 1868). Mnozí němečtí autoři viděli rozdíl mezi Němci a Čechy jako opozici kulturního a zaostalého národa. Tento protiklad se často zdůvodňoval rasovými faktory: proti sobě stojí kulturní Germáni a barbarští Slované. Srov. anonymně vydanou brožuru *Germanisierung oder Tschechisierung?*, připisovanou T. Pislingovi (Pisling 1861: 14–15). O životnosti tohoto archetypálního vzorce svědčí hanebný manifest, který po vypuknutí první světové války podepsalo několik desítek předních německých spisovatelů a vědců. Přetiskli jej i v časopise *Die Action*, jehož redakce válečnou euforii vůbec nesdílěla (1914, s. 281–284). Zaznamenal jsem, že v pražské Národní knihovně tyto stránky někdo vytrhl – ze studu, z hněvu, ze špatného svědomí?

2) Autoři však s lítostí konstatují, že z barokních zdrojů čerpala jen „česká senzibilita“, zatímco „podobné znamenité a trvanlivé plody“ barokní „dispozice myslí a vůle“, tedy jeho „duchovní postoj“, nám „přece jen zůstaly vzdáleny“. Násilná rekatolizace země jim připomíná „glajchšaltování normalizační éry“ a krutost dlouhodobého a neutuchajícího materiálního a duchovního útlaku spíše relativí-

Barokní duch však hlásá pokoru, podřízenost, nicotnost člověka zatíženého dědičným hříchem, jak to s nebývalou expresivitou vyjádřil Bedřich Bridel v básni *Co Bůh? Člověk?* Ale jak se mohlo stát, že lid barokní mentality provedl tak dalekosáhlý převrat, jakým bylo obrození? Nepůsobily tu staleté tradice českého rebe-
lantství, které nemohla zlomit ani krutá reformace?

Podceňující vztah k obrození se v širším kontextu projevuje různým způsobem – odstupem, přezíráním, výsměchem i bezprecedentními ideologickými výpady. Tak jsme se mohli dočíst, že „česká literatura vznikala v kuchyni“, že pro přílišný zájem o lidové vrstvy a sociální otázku obrozenští spisovatelé nenašli dobré slovo pro podnikatele, že Jiráskovo beletrizování českých dějin je zatíženo vlasteneckými předsudky a ani po stránce literární není původní (inspiroval jej prý německý nacionalistický spisovatel Gustav Freytag). Dále jsme se dověděli, že Jungmann svým nacionalismem téměř o půl druhého století předjal vyhnání sudetských Němců a že lid zdaleka nebyl tak vlastenecky zanicený, jak si buditelé, zejména Havlíček, namlouvali.³ Také jsme se setkali s názory, poučenými příkladem kulturních poměrů ve Spojených státech, že po literatuře se nemůže chtít, aby plnila nějaké společenské funkce. Proto byla obrozená doba spolu s komunistickou érou vlastně historickou anomálií. Teprve dnes se literatura osvobozuje od této přítěže a každý spisovatel musí sám usilovat o to, aby obstál se svým zbožím na literárním trhu.

zují. Na jedné straně prý „protireformační kazatel činil ústupky mentalitě tohoto lidu“, na druhé straně byl sám poddaný lid „složením starosti o spásu duše na ramena vrchnosti“ (!) přiveden „k pohodlné nedbalosti“. Ani reformační hnutí v Českých zemích nezůstalo bez pokárání: „Zatímco se reformace s pokornou, ba masochistickou vážností směřuje s neblahým stavem věcí [tj. se ztrátou původní, pochybami nenarušené středověké víry – pozn. M. G.], baroko (které je přece jen záležitostí více katolickou) se až křečovitě snaží unést věci, které se daly do pohybu. Je velkolepým pokusem o záchranu středověku“ (Podiven 2003: 16–18).

3] Exilový historik, který se zabýval Havlíčkovým životopisem (zejména dokazoval, že podmínky jeho internace v Brixenu nebyly tak nepříznivé, jak se v Čechách houževnatě tvrdilo), si nenechal ujít příležitost, aby mohl poslední rakouské císařovně, když jí bylo po letech dovoleno navštívit Rakousko, pokorně odevzdat výsledky své badatelské práce o „velkém Rakušanovi“. Věru, námět hodný Jaroslava Haška!

Sami nejvyšší představitelé státu neopomněli na začátku devadesátých let upozornit naše spisovatele a nakladatele, že „kniha je zboží“.

Je příznačné, že to byl právě Alexandr Stich, znalec a obhájce barokního písemnictví, badatel, kterému minulý režim zabránil plně se věnovat vědecké práci, kdo polemizoval proti dezinterpretaci Jungmannovy obrany české řeči, proti vnášení aktuálních ideologických momentů do diskusí o spisovné češtině a kdo protestoval proti snižování uměleckých a myšlenkových hodnot díla Aloise Jiráska, Svatopluka Čecha, Zikmunda Wintra a dalších (Stich 2004).

Buď jak buď, veřejnost, dezorientovaná překotnou výměnou praporů, si na ledacos zvyká. Například na to, že v drammatizaci *Babičky* Boženy Němcové hraje stařenku voustatý herec, že postmoderní ilustrátor postavy a prostředí tohoto laskavého díla nelitostně paroduje, že režisér nové inscenace *Prodané nevěsty* na Národním divadle uvádí na scénu skupinu sokolů, kteří vytvářejí kolem zpěváků podivně se pitvořící kompars, a že diváci této scény nebyli ušetřeni ani postmoderní travestie Tylova historického dramatu *Krvavé křtiny*, nadbíhající pokleslému vkusu milovníků muzikálové zábavy.⁴ Někteří spisovatelé, a ne právě druhého nálevu, považují boření kdysi slavných soch za činnost přímo zábavnou. Básník-diplomat napsal na objednávku pro německé publikum žertovný „návod k použití Česka“. Tam se například dočteme, jak se dva Honzové, tedy Hus a Nepomucký, dva stejně slavní mučedníci země české, sejdou po smrti v krčmě a v hruběm žargonu středověkých žáků si povídají, jak by jeden býval mohl pomoci tomu druhému, kdyby... (Gruša 2001: 90–91). Jiný

4) Při této příležitosti nemohu nepřipomenout úvahu Franze Kafky o osudech literatury malého národa, který v obklíčení bojuje za svou záchranu. Silou, která tuto existenci potvrzuje a upevňuje, je sama umělecká ryzost díla, není tu zapotřebí cokoli programového vyhlášovat, přidávat. Za takové příkladné dílo české kultury Kafka považoval *Prodanou nevěstu* (Kafka 1997: 185–186, 87). Tím, že režisér inscenace na Národním (!) divadle ostentativně uvedl na scénu houf pitvořících se sokolů, vysmál se dobovému společenskému kontextu. Není to nic jiného než ideologizace díla, které se právě této povrchní aktualizaci záměrně vyhýbá.

básník zase sepisuje „komické scény“, jakési apokryfy, v nichž je soukromí významných mužů a žen české kultury skandalizováno ve stylu bulvárního tisku.

Na diskvalifikaci hodnot národního obrození se podílí postmoderní relativizace hodnot. U mnoha lidí se projevuje nezáměr a nedůvěra vůči všemu, co neodpovídá potřebám a vkusu dne, co není potvrzeno aktuálním společenským konsenzem, co neodpovídá zlatému pravidlu ekonomů chicagské školy, podle nichž hnací silou jednání individua je jeho osobní prospěch; kategorii společnosti považují za nadbytečnou, fantomatickou, iluzorní. Budeme-li tímto metrem měřit jednání českých obrozenců, pak se nám bude zdát nesrozumitelné, nesmyslné. Proč tolik lidí, i vzdělaných, s rozhledem a možnostmi spojovalo svůj život s osudem národa, navíc velmi nezajištěným? Proč se František Palacký vyjádřil tak pateticky: „Smrt vlasti jest i smrt má“ (cit. Macura 1983: 181; Palacký 1911: 125)? A proč Jan Neruda o šedesát let později prohlásil: „Tebe bych, národe, tebe bych nepřežil“? Když jsem si na samém začátku demokratizačního procesu přečetl článek mladého bohemisty, opatřený provokativním titulem *Tebe bych, národe, tebe bych přežil*, uvědomil jsem si, že tu dochází, jako již tolikrát v českých dějinách, ke změně paradigmatu, abych použil oblíbený termín postmodernistů, jež vážně narušuje generační kontinuitu českého národního vědomí.

Pozoruhodné je, že sametová revoluce, tak diametrálně odlišná od situace, která nastala po vpádu „spřátelených“ vojsk na konci šedesátých let, vyvolala analogické reakce. Ludvík Vaculík si po pádu Pražského jara položil zoufalou otázku: Proč jsme se šprajcovali? Stál ten staletý boj o národní svobodu za to? Nemohli jsme si ušetřit mnoho energie, utrpení, ztrát? Podobným způsobem reagovali tehdy i později další čeští intelektuálové. Jako by přistoupili na skeptické stanovisko vzdělaného Čecha Protivy, který v Jungmannově *Druhém rozmlouvání o jazyce českém* (1806) nepovažoval za rozumné ani nutné křísit a zdokonalovat českou jazykovou kulturu, když prý Češi mohou při svém úsilí o vyšší vzdělání používat němčinu. V názorech dnešních Protivů jako by se ozvalo echo provokativního vystoupení Huberta Gordona

Schauera, který v roce 1886 prohlásil, že existence národa není zajištěna a chtějí-li se Češi vyhnout osudu polabských Slovanů, musejí prokázat sdostatek vnitřní síly a schopnosti přinést do společnosti evropských národů něco svého. Schauer ovšem nesdílel představu, že by se národ mohl vzdát své řeči dobrovolně, že by zvolil „výhodnější“ jazyk mocného souseda o své vůli (Schauer 1917: 5–39).

Jednotlivci samozřejmě mohou měnit jazyk, mohou se přizpůsobit dominantní kultuře, mohou jednat a jednat v souladu s osobními zájmy. Vratislav Kazimír Šembera, syn profesora slovanských jazyků na vídeňské univerzitě, nabádal svého přítele Jana Nerudu, aby nezhazoval svůj literární talent v provinční Praze, aby odešel do Vídně a tam ukázal světu, co umí. Neruda s takovým řešením své svízelné životní situace nesouhlasil, ale teoreticky vzato z Prahy odejít mohl. Naproti tomu lid, vázaný svým jazykem, prostředím, prací, domovem, tradicemi, možnost takové volby nemá.

Nedávno jsem zaznamenal výrok jednoho talentovaného českého spisovatele, vynikajícího znalce češtiny a člověka, který se za všech okolností dovedl vzepřít tlaku většiny – rozhodl se svá příští díla psát francouzsky a jako důvod uvedl, že čeština není jazykem perspektivním. Proti jeho rozhodnutí nelze pochopitelně nic namítat, jen se ptám, zda se na něm nepodepsala šířící se skepse o nejisté budoucnosti malých národů uvnitř sjednocené Evropy. Protože přínos Evropy světu spočívá v různosti a rozmanitosti, sama její svébytnost by se octla ve hře, kdyby v tomto křehkém světadílu převážilo mínění, že kvantita přebíjí kvalitu.

V roce 1861 vyšla v Heidelbergu anonymní brožura s titulem *Germanisierung oder Tschechisierung?*, vyznačující se tím, že její autor argumentoval způsobem, který zní v dnešní době hospodářské globalizace aktuálně a téměř prorocky. Ať si Čechové klidně nosí své čamary, ať horlivě zakládají vlastenecké spolky, ať na veřejnosti začínají troufale prosazovat češtinu, ať staví pomníky svým mytickým hrdinům, ať se ohánějí historickým právem, nic jim nepomůže: ekonomický pokrok, rozvoj průmyslu a obchodu, mezinárodní dělba práce, je přinutí, aby se vzdali svého jazyka.

Vždyť česky mluví jen hrstka lidí, dokonce ani ne všichni obyvatelé zemí Koruny české, která byla odjakživa nedílnou součástí Svaté říše římské národa německého. Anonym neměl nejmenší respekt k historickému právu, dokonce ne bez ironie radil šlechtě sídlící na území Böhmen und Mahren, aby na troskách svých hradů a zámků raději stavěla továrny, jinak zaspí dobu. Autorovo pojetí dějin, vycházející z priority ekonomiky, paradoxně odpovídá nejen základní tezi Marxova historického materialismu, ale také přesvědčení liberálních ideologů o technickém pokroku a neviditelné ruce trhu jako dvou hnacích silách dějin.

Jaký je dnešní stav češtiny? Ohrožuje ji něco? Není to žádný cizí jazyk, žádný vnější tlak, ale především domácí nezámem o kulturu jazyka: nerespektuje se hierarchické rozvrstvení funkčních stylů; hovorové i vulgární prvky pronikají i do jazykových projevů, jež nemají ráz intimního rozhovoru, alarmující je nízká úroveň žurnalistického a politického diskurzu. Zatímco v obrození byla kultivace jazyka alfou a omegou národního programu, dnes se setkáváme i s názory přímo opačnými. Známý autor žijící ve Francii, znalec periferních zón českého lexika, popírá dokonce i nutnost a užitečnost spisovného jazyka. Ať prý každý mluví, jak mu zobák narostl. Sama péče o jazykovou kulturu se stává podezřelým a nemístným zasahováním do živého jazykového vývoje. Jedna přední televizní a rozhlasová redaktorka to vyjádřila sdostatek jasně: oprávněnou kritiku své nekorektní výslovnosti odmítla, je to prý nepřípustné omezování její osobní svobody a integrity.

Postmoderní myšlení, které prohlašuje objektivní poznání skutečnosti za nesmysl a pravdu pokládá za sociologickou, nikoli racionální kategorii, vystavilo pochybám i sám pojem národa. Je to prý jen myšlenková, ideologická, dané době poplatná konstrukce. Národ si vymýšlejí vzdělanci, historikové, politikové, aby uvedli do žádoucího pohybu a směru společenské síly, jež jsou k dispozici. Hovoří se o tom, že obrozený pojem národnosti je vyhaslý, že je nutno nahradit jej pojmem občanství. Je však sporné, zda občanský princip rovnosti před zákonem může pocít „přirozené“ národní jednoty nahradit, zejména v době, kdy se třídní a stavov-

ské rozdíly prohlubují (Petříček 1992: 29; Třeštík 1998: 121–135; polemická reakce Macura 1998: 61–62).⁵

Uvažujeme-li o českém národě jako o záměrně formulované myšlenkové konstrukci, pak máme před sebou hned celý vějíř různých pojetí, různých programů. Ale tak tomu bylo již od počátku obrození: Dobrovského koncepce se lišila od Jungmannovy, Máchova od Tylovy, Palackého od Tomkovy a češství Jakuba Malého bylo na hony vzdáleno „kosmopolitismu“ májovců. Nutnost promýšlet, formulovat obsah češství není ničím novým, je to stálý úkol, není to však matematická rovnice: nemá konečné řešení. V žádném případě nelze směšovat dvě věci: národ jako objektivní realitu a jako aktuální, programový, ideologický výklad této reality.

Národní existenci zakládá soubor heterogenních prvků. Jazyk je výrazem biologického, etnického základu národa, zatímco dějinná a kulturní paměť vytváří složitější faktory jeho osobitosti. Na samém konci sebeuvědomění a seberealizace etnického a kulturního společenství je národ jako kategorie politická (Rieger 1906). Národ, jako každá struktura, podléhá změnám, aniž ztrácí svou identitu, do popředí se postupně dostávají různé jeho prvky; tento proces stálého přeskupování nelze modelovat ani podle biologických, přírodních, ani podle ideových, virtuálních schémat. Domnívají-li se někteří postmoderní historikové, že si musíme znovu vymyslet český národ, pak nás vyzývají ke hře pojmů, která nemá nikde žádné zakotvení. Bránit hodnoty, jež přineslo národní obrození, samozřejmě vůbec neznamena nekriticky přijímat všechno, čím se tehdy honosila česká kultura a společnost. Kritika tehdejších omezeností, slabostí, chcete-li nectností národního programu však nemůže vycházet z dnešních kritérií. A v tom je právě kámen úrazu. Současný člověk, vychovaný médií a masovou kulturou, není s to vžít se do jiné doby, nedovede myslet v alternativách. Hemžení obrozenských vlastenců mu připadá malicherné. Pravopisné spory, krkolomné neologizování, senti-

5] Richard Rorty: „Relativizmus je presvedčenie, že každá pravda, keďže neexistujú kritériá, je rovnako dobrá ako ktorákoľvek iná“ (cit. Gál 1991: 192).

mentální biedermeierovské vlastenectví maloměstských buditelů, umravené folklorizování, nekritický vztah k národní minulosti a další aspekty obrozeneského procesu vzbuzují u člověka atomové a elektronické éry shovívavý nebo pohrdavý úsměv.

Dovolte mi ještě poznámku o tom, jaké pozoruhodné salto vitale opsala původní Marxova a Engelsova koncepce české otázky. Iničiátoři proletářské revoluce, kteří své názory na národnostní otázku konkretizovali v revolučních letech 1848–1849, vycházeli z jednoduché úměry: jen ty menší národy mají nárok na svobodu a existenci vůbec, které se podílejí na revolučním boji. Marx, stržen nenávisť vůči „reakčním národům“ v čele s Ruskem a vírou ve spasitelskou misi Němců, jimž přišli na pomoc pouze Maďari a jako jediný slovanský národ Poláci, viděl konflikt mezi revolucí a reakcí jako boj civilizovaných Němců se slovanskými barbary. „Příští světová válka smete z povrchu zemského nejen reakční třídy a dynastie, ale i reakční národy. A to je také jistý pokrok.“⁶ Námitku, že Němci a Maďari utlačují „křehké“ Slovany, nepřijímal, dokonce prohlásil, že tento „zločin“ [...] patří k nejlepším a nejvíce úcty si zasluhujícím činům, kterými se může náš a maďarský lid (Volk) v dějinách chlubit“.⁷ Marx v těchto úvahách paradoxně ztrácí ze zřetele třídní antagonismus a nevidí, že české a slovenské poddané neutlačoval německý a maďarský lid, nýbrž cizí panstvo, šlechta, byrokracie, patriciát. Skutečnost, že světová válka, která se uskutečnila

6] K. Marx, *Neue Rheinische Zeitung* 13. 1. 1949 (cit. Kautsky 1937: 105). Tato stať i následující nebyly zařazeny do 6. svazku českých *Spisů* Marxe a Engelse, který obsahuje stati od listopadu 1848 do července 1849.

7] K. Marx, *Neue Rheinische Zeitung* 15. 2. 1949 (cit. Kautsky 1937: 106–107). Názor na Čechy se od června 1848, kdy vypuklo pražské povstání, radikálně změnil. Ve chvíli, kdy nebylo jasné, jak povstání skončí, Marx napsal: „Ať už povstání skončí jakkoli, jediným možným východiskem nyní zůstává vyhlazovací válka Němců proti Čechům. [...] Revoluční Německo se mělo – zejména vůči sousedním národům – zřítí celé své minulosti. Mělo zároveň s vlastní svou svobodou proklamovat svobodu národů, které dosud utlačovalo. [...] Čtyřistaletý útlak Čechů Němci, který nyní pokračuje v pražských pouličních bojích, vehnal Čechy do náručí Rusům“ (Marx – Engels 1959: 100–102). V článku z 11. 7. 1848 Marx vyjádřil nesouhlas s protičeským štváním v německém tisku, který pražské povstání líčilo jako útoky Čechů proti Němcům (tamtéž: 227–230).

o sto let později, byla Stalinem prezentována jako válka Slovanů proti barbarským Germánům, patří do kategorie jevů, které Milan Kundera označil termínem „smích dějin“. A dějiny, když se dají do díla, rozsévají i mnoho menších žertů. Na jeden jsem narazil při četbě Jungmannovy *Historie literatury české* (1849). Slovenský buditel maďarského původu Kašpar Fejérpataky-Bělopotocký ve své autobiografii podrobně vypisuje, jakému hrubému násilí byl z maďarské strany vystaven a jak ho před hrozící popravou zachránila ruská vojska. Pronásledování však nešel ani po porážce revoluce. Císařští četníci ho v březnu 1850 zatkli a vyslyšali a nešťastný slovenský literát svůj životopis končí poznámkou: „Maďaři i Němci se mého rozumu báli. Němci mne v podezření měli, že jsem komunista“ (Jungmann 1851: 552). Marx by se asi podivil, že němečtí četníci mohli maďarského slovanofila považovat za komunistu. Marxovými a Engelsovými názory na národnostní otázku se zabýval Karl Kautsky v knize *Sozialisten und Krieg* (1937). Autor, který se narodil v německočeské rodině v Praze a poměry v Čechách dobře znal, Marxovy názory nesdílel.⁸ Zdůraznil však, že Marx a Engels si později uvědomili svůj omyl a vysvětlil to tím, že každá válka, i revoluční, názory účastníků nutně deformuje.

Druhá světová válka a kampaň proti kosmopolitismu, jež vypukla v Sovětském svazu na přelomu čtyřicátých a padesátých let, umožnila v komunistickém Československu příznivé hodnocení národního obrození. Tak se Zdeňkovi Nejedlému i po únoru 1948 dařilo chránit české buditele před útoky zleva. Náznak takového nebezpečí se vynořil již v roce 1950, kdy v Praze vyšla knížka sovětského autora Ivana Ivanoviče Udalčova *Rok 1848 v Čechách*, jež se téhož roku dočkala druhého vydání a dosáhla neuvěřitelného nákladu dvanácti tisíc výtisků. Její autor sice nepřijímal Marxovy a Engelsovy názory na českou otázku doslova,

8] Kautsky se narodil v Praze v Ungeltě a byl vychováván v českém vlasteneckém duchu. Jeho otec Jan Václav Kautský byl ve své době známý a ceněný malíř, divadelní dekoratér a krajinář. Udržoval styky s českými vlastenci, mezi jeho přátele patřil i Jan Neruda (Vozka 1934).

ale přesto nabízel dost argumentů k diskvalifikaci nejednoho českého účastníka „jara národů“. Nebylo tehdy nesnadné odsoudit Palackého, jehož Engels nazval „německým profesorem, kterému přeskočilo v hlavě“ (Engels 1960: 76), za reakční nacionalismus, Havlíčka za buržoazní liberalismus a odmítání komunismu, Erbeny za oportunní konzervatismus. Vzpomínám, že se tehdy v diskusích i v tisku tu a tam ozvaly kritické hlasy tohoto typu, ale k žádné řízené kampani nedošlo.

Běžný čtenář dnes jen s potížemi hledá cestu k obrozenské literatuře. Ale kdo mu ji má zprostředkovat? Když se jeden český literární historik přiznal, že obrozenská literatura mu nemá mnoho co nabídnout, mluvil jako konzument, nikoli jako badatel. Nicméně skutečnost, že počet odborníků na obrozenskou literaturu za posledních patnáct let výrazně poklesl a že zájemcům o starší období české literatury již téměř hrozí vyhynutí, je neblahým důkazem postupující ztráty kulturní paměti.

Naši literární historikové mají dnes vůči národnímu obrození značný dluh. Obrana obrození samozřejmě nevyzývá k nostalgickému návratu zpět, ale k obnově široce založené mnohooborové vědecké práce, nepoplatné vlivům přechodných ideologií.

Literatura

ENGELS, Bedřich

1960 *Revoluce a kontrarevoluce v Německu*, in B. E.: *Spisy* 8 (Praha: SNPL)

GÁL, Egon

1991 Richard Rorty, in *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadcaťročia*, edd. E. Gál, M. Marcelli (Bratislava: Archa), s. 189–192

GRUŠA, Jiří

2001 *Česko – návod k použití* (Brno: Barrister & Principal)

KAFKA, Franz

1997 *Deníky 1909–1912*, ed. J. Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

JUNGMANN, Josef

1851 *Historie literatury české* (Praha: České muzeum)

- KAUTSKÝ, Karl
1937 *Sozialisten und Krieg* (Praha: Orbis)
- MACURA, Vladimír
1983 *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*
(Praha: Československý spisovatel)
1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
- MARX, Karl – ENGELS, Bedřich
1959 *Spisy* 5 (Praha: SNPL)
- PALACKÝ, František
1911 *Františka Palackého korespondence a zápisky 3. Korespondence z let 1816–1826* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)
- PETŘÍČEK, Miroslav
1992 O postrachu postmoderny. Ještě k Bělohradskému, *Přítomnost*, č. 1, s. 28
- PISLING, Theophil
1861 *Germanisierung oder Tschechisierung* (Heidelberg–Leipzig)
- PODIVEN (PŘÍHODA, Petr – PITHART, Petr – OTÁHAL, Milan)
2003 *Češi v dějinách nové doby* (Praha: Academia)
- RIEGER, František Ladislav
1906 *Rakouští Slované a Maďaři* (Praha: Jan Otto)
- SCHAUER, Hubert Gordon
1917 *Spisy* (Praha: Kamilla Neumannová)
- STICH, Alexandr
2004 *Jazykověda – věc veřejná*, ed. V. Petrbock (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
- TŘEŠTÍK, Dušan
1999 Vymyslet si český národ, in D. T.: *Myslet dějiny* (Praha: Paseka), s. 121–135
- VOZKA, Jaroslav
1934 *Karel Kautský, učitel československého proletariátu* (Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství Antonín Svěcený)

Doc. PhDr. Mojmír Grygar, CSc., Praha

nye bywa auy uellpora. Itake
wan razy wnydy qylty yzalek



**ČESKÁ LITERATURA
MEZI LITERATURAMI JINÝMI**

Česká literatura ve slovanském kontextu

Ze zkušeností přednášení o dějinách slovanských literatur na Moskevské univerzitě

JELENA KOVTUN

Na filologické fakultě Moskevské státní univerzity byl už před několika desetiletími zaveden kurz Dějiny literatur západních a jižních Slovanů pro studenty, jejichž oborem je slovanská filologie (přednášky z východoslovanských literatur – ruské, ukrajinské a běloruské – se konají zvlášť). Podle tradice, která vznikla po znovuzrození zdejší katedry slovanské filologie v roce 1943, studentům slavistiky postupně přednášejí odborníci pro jednotlivé slovanské literatury, a tím se tento kurz stává de facto souhrnem téměř samostatných disciplín.

Zároveň jsme se však v posledních letech pokusili o vytvoření ještě jedné verze kurzu, a to pro studenty rusistiky, kteří slovanské jazyky aktivně neovládají a mají pouze základní znalosti o Slovanech, získané hlavně při studiu staroslověnštiny a historické mluvnice ruštiny. V tomto případě je přednášející jenom jeden, přednášek je značně méně, ale současně má kurz vyhraněnější strukturu a větší důraz je kladen na srovnávací a „obecně slovanskou“ složku. V dějinách slovanských literatur se v rámci tohoto kurzu vyčleňuje několik významných období. U každého se nejprve popisují nejdůležitější okolnosti historického a kulturního vývoje, následuje obecná charakteristika literárního dění s podrobnějším rozbořem díla nejvýznačnějších spisovatelů. Literárněvědným výkladům vždy předchází přednáška o současném Slovanstvu s přehledem různých mínění o původu Slovanů a stručnou charakteristikou staré slovanské mytologie a také západoslovanského a jihoslovanského folkloru. Takto koncipovaný kurz si klade dvojí cíl: kromě bezprostředně učebního rovněž „kulturně seznamovací“ (rozšiřování představ studentů rusistiky o jejich nejbližších evropských příbuzných a sousedech).

Uspořádání kurzu na těchto zásadách představuje zčásti návrat k tradicím ruské slavistiky 19. století, kdy vedl velmi podobné cykly přednášek na Kazaňské a později Novorossijské univerzitě jeden ze zakladatelů slovanské filologie v Rusku Viktor Ivanovič Grigorovič.

Přestože tento kurz existuje zatím poměrně krátkou dobu, získala jsem již jako přednášející určité zkušenosti a zajímavé poznatky, o kterých bych chtěla informovat kolegy slavisty. Kromě metodických z nich vyplývají i jisté vědecké závěry. Popsaná struktura na jedné straně umožňuje pohled na slovanské literatury jako celek a zjištění obecných zákonitostí jejich vývoje, na druhé zase zvýrazňuje postavení každé probírané literatury mezi jinými slovanskými literaturami, její obsahovou a uměleckou specifickou. Co lze v této souvislosti říci o české literatuře?

Především je to nepochybně jedna z nejvyspělejších slovanských literatur, a to prakticky po celou dobu svého vývoje. Má přinejmenším pět představitelů, jejichž jména jsou světoznámá a povědomá téměř každému člověku, který rád čte, tudíž také mým studentům ještě před začátkem kurzu. Jsou to Jan Neruda, Alois Jirásek, Jaroslav Hašek, Karel Čapek a Milan Kundera (samozejmě známých českých autorů je mnohem více, uvádím jen „nesporná“ jména). Je docela možné, že v budoucnosti doplní tento seznam v Rusku také Bohumil Hrabal. Zařadíme-li – alespoň z biografického hlediska – mezi představitele české kultury a literárního dění počátku 20. století rovněž německojazyčné pražské spisovatele, pak můžeme tuto skvělou plejádu rozšířit o jméno Franz Kafka.

Podle mého názoru (většinou sdíleného i studenty) zaujímá česká literatura v rodině slovanských literatur druhé místo hned po polské, která je tradičně považována, přinejmenším od renesance, za nejvyspělejší a na talenty nejbohatší. Přisoudit české literatuře toto čestné místo lze z několika důvodů:

Především zde působí relativní rovnoměrnost a návaznost literárního vývoje. Tradice písemnictví na českém území je z hlediska Slovanstva dost starobylá (od 9.–10. století) a v jejích počátcích je zastoupena, byť v diskutabilním rozsahu, staroslověnská etapa.

Česká literatura na rozdíl od jihoslovanských nepoznala staletí násilné „konzervace“ systému žánrů v podmínkách cizí nadvlády. Poměrně brzo (od konce 13. století) vzniká také národní spisovný jazyk s nepřetržitou vývojovou tradicí až do počátku 17. století. Určitou mezeru tvoří teprve 17. a 18. století, kdy v podmínkách protireformace a utvrzování moci Habsburků význam češtiny jako úředního jazyka klesá a literatura, hlavně náboženská, je poznamenána česko-německo-latinskou „trojjazyčností“ (Lehár 1998: 128); proto se od národního obrození vžilo pro tato staletí vlastenecké označení „doba temna“. Avšak v posledním desetiletí, zejména v pracích prof. Alexandra Sticha a jeho kolegů, se toto období přehodnocuje, a tak barokní česká literatura a kultura zaujímají dnes v pořadí historických epoch patřičné místo.

Dále se česká literatura ve srovnání s polskou vyznačuje jen o něco menší vyhraněností a vyvinutostí hlavních filozofických koncepcí a estetických platforem, které se tradičně vyčleňují v literárních dějinách Evropy. Například je v české literatuře první poloviny 19. století dost výrazně zastoupen romantismus při plodné koexistenci dvou jeho trendů, které se nejzřetelněji projevíly v díle Karla Hynka Máchy a Josefa Kajetána Tyla: všeevropského (důraz na duchovní svět jedince a jeho vztah ke „kosmickému“ bytí) a ryze slovanského (zájem o folklor a minulost rodné země, sepětí romantismu s národním obrozením). Poměrně brzo, ve srovnání například s jihoslovanskými nebo se slovenskou literaturou, prakticky hned po polské, vzniká český realismus, k němuž už v druhé polovině 19. století patřily přinejmenším tři generace spisovatelů (májovci, ruchovci, lumírovci), různících se ne tak věkem (v širším slova smyslu to byli současníci) jako uměleckou koncepcí. Rovněž ve 20. století představuje realismus jeden z hlavních literárních směrů, což je vcelku typické pro všechny slovanské literatury, avšak vedle toho jsou v české literatuře dost dobře zastoupeny nerealistické proudy – modernismus a avantgarda. Ty se sice nerozvinuly úplně, ale ovlivnily poezii a prózu tak osobitých autorů, jako jsou Otakar Březina, Fráňa Šrámek, Karel Matěj Čapek Chod, Vladislav Vančura, Vítězslav Nezval a jiní. Také epocha postmodernismu (jakkoli je tento termín zneu-

žíván) zanechala v české literatuře výraznou stopu. Jeho filozofické a umělecké principy lze studentům názorně ukázat na příkladu próz Jiřího Kratochvila, Michala Ajvaze nebo Daniely Hodrové. A neustálé nadšení budí u každého dalšího ročníku romány Milana Kundery, ač ne vždy mají přímý vztah k českým literárním tradicím a literárnímu dění.

Nakonec si česká literatura v ničem nezadá s jinými nejvyspělejšími slovanskými literaturami co do vyvinutosti přirozeného paradigmatu úrovní a žánrů. Z tohoto hlediska je příznačná nejnovější literatura, vzniklá zhruba po roce 1990. Zde se výrazně projevuje její vertikální členění na „elitní“ a „masovou“; jistý mezistupeň tvoří „zábavná literatura pro intelektuály“, ruskou literárněvědnou veřejností často označovaná poněkud pejorativně jako „beletristika“ (sem můžeme zařadit romány Pavla Kohouta nebo Michala Viewegha). V nedávné minulosti – od konce čtyřicátých do konce osmdesátých let 20. století – se pak do té doby víceméně jednotná česká literatura rozděluje na tři zřetelně vyhraněné proudy. Odhalení obsahových a uměleckých zákonitostí tvorby oficiálních, samizdatových a exilových autorů umožňuje objasnit posluchačům specifičnost vývoje slovanských literatur v podmínkách ideologického diktátu. Poválečná česká literatura také přibližuje studentům pojem „zóna stínu“, kam spadá dílo významných umělců, kteří se nedají vpravit do přísných schémat poetiky socialistického realismu (například Bohumila Hrabala či Jaroslava Seiferta).

Navíc v některých obdobích svého vývoje česká literatura v lecčems dokonce předčila jiné slovanské literatury nebo výrazněji odrážela obecné zákonitosti jejich vývoje. Uvedu jen několik příkladů:

1. Mezi západoslovanskými literaturami právě v české měla nejdelší trvání cyrilo-metodějská tradice (až do konce 11. století).
2. Nesporné prvenství v čase má česká reformace (v širším slova smyslu); svébytnost vývoje písemnictví v epochách masových náboženských hnutí dobře objasňuje analýza žánrového systému literatury období husitských válek a vlády Jiřího z Poděbrad.
3. Česká renesance ne-li formátem jejích předních představitelů (Bohuslav Hasištejnský ani Šimon Lomnický nedosahují úrovně

Jana Kochanowského či Mikołaje Reje), pak ovšem z hlediska rozšíření humanistického světového názoru a rozvoje knihtisku je celkem srovnatelná s polskou a s chorvatskou (v Dalmácii a v Dubrovníku).

4. V české kultuře snad vůbec nejdříve začíná proces slovanského národního obrození; právě z českého prostředí vzešel zakladatel slavistiky Josef Dobrovský a v českém jazyce hlásali ideje slovanské vzájemnosti Jan Kollár a Pavel Josef Šafařík.

5. V českých literárních dějinách druhé poloviny 20. století se výrazně vyčleňují čtyři etapy, které u jiných západních a jižních Slovanů nebyly tak vyhraněné.

V čem potom záleží specifičnost české literatury ve srovnání s jinými slovanskými literaturami? Se vši opatrností chceme upozornit na tyto aspekty:

Pro všechny slovanské literatury je příznačné sepětí s dějinami a kulturou příslušné země, avšak u Čechů se to projevuje nejzřetelněji. V české literatuře v průběhu jejího vývoje několikrát docházelo k prudké změně obsahových a uměleckých dominant. Například rozkvět světských žánrů ve 14. století byl vystřídán duchovním asketismem husitské poezie a rychlý rozmach národního obrození zatlačil do pozadí německy a latinsky psanou literaturu, která dominovala ještě koncem 18. století. Jednotvárnost a epigonství oficiální literatury epochy socialistického realismu je v příkrém rozporu se stylovou různorodostí v meziválečném období; na druhé straně důraz na „ideovost“ v sedmdesátých a osmdesátých letech vedl k tomu, že po roce 1989 začala literatura rychle ztrácet své občanské funkce. Vůbec přechod od socialistického k současnému stavu byl v české literatuře ve srovnání s literaturami jiných Slovanů snad nejprudší: došlo k prakticky úplnému obnovení systému nakladatelství, periodik, spisovatelské obce, ba i okruhu čtenářů.

Česká literatura se vyznačuje velmi širokou (dokonce i pro Slovanů) vícejazyčností: v jejích dějinách se střídají a někdy koexistují staroslověnská, latinská, česká, německá a židovská tradice.

Dost často hrála česká literatura a kultura roli svého druhu mostu mezi východní a západní Evropou. Můžeme to sledovat od středověku až po diskuse probíhající po roce 1948.

Co je na české literatuře ve srovnání s jinými slovanskými literaturami nejzajímavější? Člověk samozřejmě nejprve myslí na jevy a procesy, které přímé analogie v jiných slovanských literaturách buď vůbec nemají (poetismus), anebo mají, ale ne tak výrazné (surrealismus). Velmi svébytná je podle mého názoru zvláštní vypravěčská tradice, jež by se dala konvenčně označit jako haškovsko-hrabalovská. Osobitý charakter má také tradice české fantastiky (sci-fi i fantasy). Pozornost si zaslouží česko-německé kontakty (pražská německy psaná literatura na přelomu 19. a 20. století), satirická tradice (zvláště zobrazování „malého člověka“ od dob Jana Nerudy a Svatopluka Čecha), nerealistické pokusy devadesátých let minulého století a jiné.

Na důkaz toho, co bylo řečeno výše, bych chtěla uvést několik vyjádření studentů, které jsem po ukončení kurzu požádala, aby anonymně a v libovolné formě odpověděli na řadu otázek souvisejících s jeho obsahem.

Které etapy nebo události v dějinách české literatury vám nejvíc utkvěly v paměti a proč?

- „Doba, kdy vládl Karel IV. a Čechy byly největší evropskou říší. A taky husitské války. Pozoruhodný je bojovný duch Čechů, kteří tenkrát ještě nebyli ‚maloučci‘ a ‚čistoučci‘ jako v *Povídkách malostranských*.“
- „Opoziční hnutí a vystoupení proti SSSR. Ty se v české literatuře popisují velmi výstižně“ (zajímavý názor, vezmeme-li v úvahu, že to psal Rus!). „Vpád vojsk do Československa v roce 1968. Možná proto, že ho tak výrazně popsal Kundera a že ta událost měla za následek další, důležité pro naše i české dějiny.“
- „Období ‚tání‘ v šedesátých letech a Pražské jaro. A nejzajímavější autoři jsou ti, kteří byli v ilegality“ (tento názor se opakuje mnohokrát). „Člověk si může vybrat podle svého gusta: někomu se líbí socrealismus, někomu zase exilové spisovatelé.“ „Nejvíce se mi líbila nechuť podřídit se ideologii komunistů.“
- „Utváření státu, osvobození od Rakouska-Uherska, výstavba socialismu a Pražské jaro – to jsou etapy opravdu významné pro literaturu a kulturu vůbec.“

- „Doplnila jsem si značně svoje vědomosti o dějinách [...] Dozvěděla jsem se, že byly dvě Československé republiky a čím se lišily [...] A taky zůstala v paměti samizdatová edice Petlice“ (nikdy nelze předem uhadnout, co si student zapamatuje!).
- „Český realismus druhé poloviny 19. století. Jak mezi májovci, tak mezi ruchovci je mnoho zajímavých autorů.“
- „Vrylo se mi do paměti, jak Češi sbírali peníze, aby měli vlastní divadlo, a to pak shořelo! Jiný národ by upadl do zoufalství, ale oni si ho postavili znovu!“ (není-li to nejvyšší ocenění národního ducha?).

Kupodivu skoro nikdo se nezmiňuje o době národního obrození, i když si studenti zpravidla uvědomují, že to byl důležitý mezník v dějinách kultury. Je to možná dáno tím, že chybí obdoba v ruských dějinách a literatuře, a že tedy tento proces není vnímán na citové úrovni.

Přejděme k odpovědím na otázku *o autorech a jejich dílech, v nichž našli studenti největší zálibení* (je třeba mít na zřeteli, že zdaleka ne všichni čeští spisovatelé jsou přístupní v ruských překladech a u studentů bohemistiky by výběr jmen vypadal poněkud jinak):

- „Milan Kundera – tvorba je blízká realitě, dnešku, dají se rozpoznat životní problémy; jemné souvislosti mezi historickými událostmi a hlubinami lidského vědomí.“
- „Povídky a pohádky Karla Čapka miluji od dětství. Komické postavy, satirické zobrazení pokrytectví jako největšího zla; *Věc Makropulos* – fantastika, ale klade otázky, které vždycky vzrušují lidi.“
- „Bohumil Hrabal – miluji ‚monologické‘ romány. Ty opravdu uchvacují!“
- „*Báječná léta pod psa* od Michala Viewegha: závěr je prostě perlička. Ukazuje se, že čteme knihu o této knize!“
- „Kunderova *Nesmrtelnost* je opravdu mistrovské dílo! Závěr je přímo ohromující: autor a hrdina se setkají v bazénu! Ale Hašek je odporný!“
- (dvě příjemná překvapení): „Alois Jirásek, *Staré pověsti české* – zajímavý je styl vyprávění i obsah samotných legend.“

„Jan Neruda – satiricky a humorně laděné epizody v *Povídkách malostranských*.“

A nakonec odpovědi na otázku, *zda je v české literatuře ve srovnání s jinými slovanskými literaturami něco zvláštního, zajímavého, pozoruhodného*:

- „Mně se zdá, že česká literatura je mezi jinými slovanskými literaturami jednou z ‚nejevropštějších‘. Při zachování národní svébytnosti dokázala se stát ‚literaturou světa‘.“
- „Ze všech slovanských literatur česká je podle mého názoru nejvíc orientována směrem na Západ.“
- „Česká literatura se vyznačuje nezvyklým nazíráním světa, nestandardním zobrazováním historických událostí a výraznou individualitou.“
- „Myslím si, že specifičnost české literatury záleží především v tom, že Češi dovedou s ironií vnímat sami sebe.“

Závěrem mi zbývá říci jen toto. Připouštím, že můj pohled na českou literaturu je poněkud zaujatý, protože ji v jejích historických a kulturních souvislostech znám nejlépe. Nevylučuji, že moje sympatie částečně ovlivňují také mínění studentů. Samozřejmě v každé ze slovanských literatur lze nalézt mnoho zajímavého, čím se jedna liší od druhé; všechny slovanské literatury vcelku se pak navzájem harmonicky doplňují. Jednotlivé národní literární tradice se sotva dají náležitě ocenit bez podobného „pohledu ze strany“, a to zejména ze strany příbuzných literatur. A takovéto kurzy při vší jejich možné neúplnosti a pouhé přehledovosti jsou dnes podle mého názoru velmi důležité snahou vzbudit u nynějších Slovanů vzájemnou zainteresovanost nikoli v oblasti politiky, nýbrž kultury.

Bylo by zajímavé projednat v rámci některého bohemistického či slavistického fóra koncepci podobných cyklů přednášek a porovnat praxi přednášejících v různých zemích.

Literatura

LEHÁR, Jan

1998 Baroko, in J. Lehár – A. Stich – J. Janáčková – J. Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 125–150

*Prof. Jelena Kovtun, dr. f. n., Moskovskij gosudarstvennyj universitet
M. V. Lomonosova*

Česká literatura je v Rumunsku jako doma

Krátká zpráva o stavu české literatury v Rumunsku

JEAN GROSU

Možná je to trochu odvážné tvrzení, ale pohled na období od padesátých let až po současnost nám pro ně poskytne dostatečné argumenty.

Česká literatura vstoupila (a dále vstupuje) do povědomí rumunských zájemců hned třemi různými cestami: překlady děl nejznámějších českých spisovatelů v knižní podobě, překlady drammat – vydávanými rovněž knižně, hlavně však uváděnými na scénách divadel velkých kulturních center Rumunska – a konečně i dramtizacemi a adaptacemi pro rozhlas.

Výčet jmen českých spisovatelů, známých rumunskému čtenáři, je značně dlouhý. Do roku 1989 byly vydávány překlady děl autorů více či méně akceptovaných režimem – patří mezi ně Božena Němcová, Jiří Wolker, Marie Majerová, Donát Šajner, Josef Toman, Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Jiří Marek nebo Jan Otčenášek. Po revoluci se záběr rozšířil o díla dalších autorů (mnozí z nich byli disidenty) – Bohumila Hrabala, Milana Kundera, Romana Ráže, Václava Havla (eseje i divadelní hry), a také třeba o nová díla Jaroslava Haška (jeho *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921–1923, byly v Rumunsku vydány již koncem padesátých let a v dalších letech vyšly v nových edicích).

O vydávání překladů z české literatury se zasloužila v plodné spolupráci s překladateli zejména nakladatelství Minerva, Univers, Cartea românească, Humanitas a v poslední době především Paralela 45. Znovu byla také vydána díla Hrabalova, Haškova i Kunderova.

Pokud jde o divadlo, dramtizovaný Haškův *Švejk* prošel od roku 1959 – kdy se v únoru konala premiéra v Národním divadle ve městě Craiova – ve třech stech představeních divadelními scé-

nami ve městech Oradea, Baia Mare, Arad, Temešvár, Jasy, Sibiu, Targul Mures a Bukurešť. Hrály se i Drdovy *Dalskabáty* (1959) a Topolovy *Hlasy ptáků* (1989). Po revoluci vstoupily na scény i texty Václava Havla (*Zahradní slavnost*, 1963, *Žebrácká opera*, 1975, *Audience*, 1976, *Vernisáž*, 1976, *Protest*, 1979, *Pokoušení*, 1986), Jana Otčenáška (*Romeo, Julie a tma*, 1958, *Romeo a Julie na konci listopadu*, 1974) a Miroslava Horníčka (*Dva muži v šachu*, 1974). V červnu 1998 měli občané města Ramnicu Valcea možnost vidět obnovenou premiéru Haškova *Švejka*.

Ani rozhlasové dramatizace nezůstaly pozadu: ve sledovaném období byly odvysílány adaptace obou zmíněných děl Otčenáškových, všechny Havlovy hry přeložené do rumunštiny nebo *In flagranti* a *Pasti a pastičky* Romana Ráže.

Nejaktuálnějším důkazem, podporujícím tvrzení obsažené v titulu této krátké zprávy o místě české literatury v kulturním životě Rumunska, jsou stánky bukureštských nakladatelství na letošním mezinárodním knižním veletrhu 1.–5. června 2005. Rumunští milovníci dobré četby na nich mohli najít nové překlady a nová vydání děl Haškových, Hrabalových a Kunderových, v největším počtu ve stánku nakladatelství Paralela 45. K vydání se v tomto nakladatelství připravuje také *In flagranti* Romana Ráže a prózy Jáchyma Topola.

Dále snad není co dodat.

Jean Grosu, Bukurešť

Dobrodružství české literatury v Rusku

OLEG MALEVIČ

V roce 1946 vydali čeští historikové Václav Čejchan a Stanislav Magr rusky knihu *Praga – Moskva. Tysjačeletnij kalendar' kulturnoj svjazi*, kde je prvním záznamem rozšíření hranic do bezprostřední blízkosti Kyjevské Rusi za Boleslava II. (panoval 967–999). Na rozdíl od starší ruské vědecké tradice, podle níž se český vliv na literaturu Kyjevské Rusi uskutečňoval oklikou přes jihoslovan-ské země, mladší badatelé pokládají za reálnější přímé kontakty (Mošin 1963: 35–49). I když „christianizační proces“ (Huňáček 1972: 12) probíhal v Čechách zhruba o sto let dřív než v Kyjevské Rusi, existovala v té době oboustranná kulturní a literární výměna.¹ První svatováclavská legenda, objevená v roce 1827 Alexandrem Christoforovičem Vostokovem, se dochovala v ruském staroslověnském opisu a také byla pramenem a vzorem pro staroruskou anonymní *Pověst o zabití Borisa a Gleba* z 11. století (Iljin 1957: 44–65). Český původ je prokázán i u tzv. druhé svatováclavské legendy, objevené v roce 1904 Nikolajem Konstantinovičem Nikolským, a dalších památek ruské literatury 10.–11. století (Rozov 1968; Králík 1963; Rogov 1970; Jakobson 1976; Močalova 2002).

Další etapa česko-ruské literární výměny začala v 17. století, v době pobělohorské. Z češtiny byla přeložena pověst o Bruncvíkovi. Diskutabilní je český původ povídky o Vasiliji Zlatovlase – námitky jeho odpůrců, včetně akademika A. M. Pančenka (Pančenko 1969: 12–13), se mi nezdají být dost přesvědčivými. Komplexní analýza Světlý Mathauserové přinejmenším ukazuje,

1] Např. kult svatých Borisa a Gleba v Sázavském klášteře, legendy o svatém Václavovi a Ludmile v ruských opisech. Už v roce 1856 ve své disertační práci O starém ruském letopisu jako literární památce V. M. Suchomlinov upozornil na shody mezi Nestorovými a Kosmovými letopisy. Práce A. I. Sobolevského prokázaly, že v Čechách existovalo na úsvitu jejich dějin staroslověnské písemnictví.

že „není-li český původ, pak česká funkce dochované staroruské památky tu prokázána byla“ (Mathauserová 1982: 163). Mám dojem, že skeptické názory byly do značné míry ovlivněny absencí české předlohy této ruské literární památky. Ruská literatura v této době spíše přebírala zkušenosti vyspělejší české literatury než naopak.²

Tato situace je příznačná i pro petrovské období. Lev Sergejevič Kiškin soudí, že Komenského spisy byly v Rusku známy ještě za jeho života. V roce 1688 se do Ruska dostala kniha *Lux e tenebris* s jeho předmluvou (Kiškin 1983: 79). Ruští studenti v Praze překládali na pokyn Petra I. do ruštiny české knihy, včetně titulů *Orbis sensualium pictus* (1657) a *Janua linguarum reserata* (1631), které však z neznámých příčin nevyšly tiskem. Prvním ruským vydáním Komenského byla kniha *Vidimyj svět, na latinskom, nemeckom, italjanskom, francuzskom i rossijskom jazykach* (1768), během 18. století následovala ještě čtyři vydání.³

Ke konci 18. století se na dávné časy česko-ruských kontaktů pozapomnělo. 15. února 1791 prosil hrabě Filip Stadion, rakouský vyslanec ve Frankfurtu nad Mohanem, Josefa Dobrovského, aby pomohl dalšímu zdejšímu vyslanci hraběti Nikolaji Petroviči Rumjancevovi při hledání stop těchto kontaktů v historických pramenech. V roce 1813 navštívil v Praze Dobrovského admirál Alexandr Semenovič Šiškov, autor komentáře k vydání *Slova o pluku Igorově* (1805) a první ruský překladatel *Rukopisu královédvorského* (1820) a *zelenohorského* (1821). Podle svědectví profesorů Radegasta Parolka a Jiřího Fraňka byl Julius Dolanský po dokončení práce nad knihami *Ohlas dvou ruských básníků v RKZ* (1969) a *Záhada Ossiana v RKZ* (1975) přesvědčen,

2) Zcela tu pomíjím vliv české literatury na ruskou oklikou přes literaturu polskou a přes západoruské země. Jen jedinou zmínku: překlad *Kralické bible*, který v letech 1517–1519 podnikl v Praze Francisk Skorina z Polocka, měl přece název *Ruská bible*.

3) Mezi ruskými čtenáři Komenského byli M. V. Lomonosov a N. I. Novikov. Lomonosov využíval české prameny stejně jako první významný ruský historik V. N. Tatiščev, velice kritický k Hájkově *Kronice české* (Myl'nikov 1976 a 1977).

že *Slovo o pluku Igorově* obsahuje citace z ruského prozaického překladu *Ossianových písní*, který v roce 1792, totiž osm let před publikováním *Slova o pluku Igorově*, vydal ruský básník Jermil Ivanovič Kostrov (Franěk 1995 a 1996).⁴

V 19. století byly právě *RKZ* v Rusku nejvydávanějším českým dílem⁵ a většina nejvýznamnějších ruských vědců je pokládala za pravé⁶. Avšak již v roce 1847 psal Osip Ivanovič Senkovskij, který patřil ke skeptikům co se pravosti *Slova o pluku Igorově* týče, o Hankově nálezu s jízlivou ironií. V roce 1878 dostal Andrej Storoženko zlatou medaili kyjevské univerzity za podrobnou a objektivní rekapitulaci mnohaletého sporu o původnost *RKZ*. Zajímavé je jeho svědectví, že autorem článku *Handschriftliche Lügen und paläographische Warheiten v Tagesbote aus Böhmen* byl nikoli redaktor tohoto listu David Kuh, nýbrž Václav Nebeský (Storoženko 1878: 156). S vědeckou kritikou *RKZ* vystoupili ruští badatelé Vikentij Vasiljevič Makušev a Vladimir Ivanovič Laman-skij a Malorus Antonij Petruševič současně s Aloisem Vojtěchem Šemberou – dokonce dřív než Masarykova družina (Laptěva 1971). Petruševič uváděl v *RZ* a *RK* přímé citace ze *Slova o pluku Igorově* (Petruševič 1878: 111–112).⁷ Vyrovnanější byl soud Romana Jakobsona, který příznivě posuzoval vědecké znalosti a schopnosti Hankovy a pokládal ho za geniálního imitátora, jeho tvůrčí neschopnost ve vlastní tvorbě vysvětloval stavem vývoje současného českého jazyka – jen napodobuje staročeštinu, mohl vytvořit vynikající dílo (Jakobson 1931). V roce 1898 se k odpůrcům pra-

4] O přímém vztahu *RKZ* ke *Slovo o pluku Igorově* se psalo již v 19. století (Kšicová 1995).

5] Překlad A. I. Sokolova v Kazani a N. V. Berga v Petrohradě, oba v roce 1846; Bergův překlad pak vyšel ještě třikrát; částečné překlady J. O. Požarského, P. P. Dubrovského, I. I. Sreznevského, N. F. Grammatina, A. Tarchova, P. I. Vejnbega; vydání M. I. Kastorského v roce 1838 v Praze a N. A. Nekrasova v roce 1872 v Petrohradě v cyrilické a novočeské transkripci.

6] F. I. Buslajev, A. A. Kotljarevskij, P. A. Lavrovskij, I. I. Sreznevskij a další, dokonce dost dlouho i A. N. Pypin; mimo jiné i Bělinskij, který přeložil článek francouzského slavisty E. Quineta o *RKZ*, a Černyševskij.

7] Lamanskij vůbec pokládal Hanku za člověka neschopného, omezeného a nevzdělaného (Lamanskij 1880: 318), V. N. Korablev z něj poté dokonce učinil odpornou kreaturu (Korablev 1932).

vosti *RKZ* připojil i Alexandr Nikolajevič Pypin v knize *Poddelki rukopisej i narodnych pesen*.⁸

V roce 1821 navštívil Prahu Petr Ivanovič Keppen, který propagoval založení univerzitních slavistických stolic v Rusku a jejich obsazení Hankou, Šafaříkem a Čelakovským. Sešel se i s Dobrovským a v příštím roce v Pešti s Janem Kollárem, kterého tam později navštívil také Gogol.⁹ Ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století se Praha stala Mekkou mladých ruských vědců, připravujících se k obsazení univerzitních stolic slavistiky. První ruští slavisté¹⁰ byli orientováni spíše herderovsko-kollárovsky než slavjanofilsky. Vliv slavjanofilských myšlenek však zasáhl Osipa Maximoviče Bodanského a velice silně se projevil i v další generaci slavistů.¹¹

Již od roku 1811 dostával ruský čtenář sporadicky zprávy o znovuzkříšení české literatury.¹² Snad největší pozornost byla po *RKZ* věnována Janu Kollárovi (Zajceva 1963; Kiškin 1993).¹³

8] Ale ještě v roce 1939 obhajoval pravost *RKZ* proti německým intrikám spisovatel Ivan Novikov, autor patriotických historických románů (Novikov 1939).

9] Sláva českých vědců v Rusku se tak rozšířila, že například u Gribojedova zaznamenali při jeho zatčení po povstání děkabristů v protokolu prohlídky knihu J. Dobrovského *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* (Nikolskij 1991: 12).

10] V. I. Grigorovič, P. I. Prejs, I. I. Sreznevskij.

11] Zvláště výrazně to lze pozorovat v tehdejší ruské literatuře o husitském hnutí, jež byla chápána jako navázání na cyrilo-metodějevskou tradici (viz spisy V. A. Jelagina, J. P. Novikova, A. S. Klevanova, V. K. Nadlera, V. A. Bilbasova, V. I. Lamanského, A. S. Budiloviče). A. F. Gilferding, autor knih *Očerki istoriji Čechiji* (1868) a *Hus, Jego otnošenije k pravoslavnoj cerkvi* (1871), s touto tezí nesouhlasil, nicméně tvrdil, že Hus byl pod bezprostředním vlivem pravoslavné církve. Ve slavjanofilském duchu psali o husitském hnutí také ruští historikové církve (A. M. Ivancov-Platonov, A. S. Lebeděv, A. Vertělovskij) a této koncepci oponovali vědci liberálního směru (A. N. Pypin, P. A. Rovinskij, K. K. Arsenjev – Laptěva 1978).

12] Vzhlad na bogemskuju slovesnost i na svjaz' meždu soboj otraslej slavensko-gozjaka, *Ulej*, 1811, č. 7; O bogemskoj literature, *Vestnik Jevropy*, 1821, část' 119, č. 16; Obozrenije novejšej bogemskoj literatury, *Syn otěčestva*, 1822, část' 77, č. 19, 20; Literatura bogemskaja i slovackaja, *Bibliografičeskije listy*, 1825, č. 18; Bogemskaja literatura, *Moskovskij telegraf*, 1826, č. 10; Nacionalnoje napravlenije v bogemskoj slovesnosti, *Teleskop*, 1831, č. 11; K. Vinařickij: O bogemskoj literature, *Teleskop*, 1833, č. 10 a jiné články a zprávy.

13] Překladatel zprávy o *Slávě dceři* (1824) v časopisu *Teleskop*, která v roce 1831 přišla do Ruska oklikou přes Německo, přidal k textu originálu emfaticky vyjádřenou naději, že „ispolinskaja dščer Slovanů, moguščestvennaja Rossija“ spojí všechny slovanské větve.

V této době také můžeme zaznamenat případ vlivu české literatury na ruskou – někteří ruští badatelé upozorňují na závislost básně děkabristy Alexandra Ivanoviče Odojevského Slavjanskim devam na 20. znělce *Slávy dcery*.¹⁴ Problematictější je otázka vlivu Předzpěvu *Slávy dcery* na Katechismus děkabristské Společnosti sjednocených Slovanů (Zajceva 1963: 111–112). Nesporný je však značný ohlas traktátu *O literární vzájemnosti mezi kmeny a nářečímí slavskými* (1837), přeloženého slavjanofily Michailem Petrovičem Pogodinem a Jurijem Fedorovičem Samarinem (Rokina 1998).

Ve dvacátých letech 19. století se ruský čtenář dovídal o „bogemské“ literatuře většinou ze zpráv přejatých z německého a francouzského tisku, nejčastěji anonymních nebo podepsaných šifrou. Ve třicátých a čtyřicátých letech se objevují první články ruských slavistů.¹⁵ Jejich autoři většinou píší o všech Slovanech, o dějinách, jazyce a kultuře vcelku, orientují se na dávnověk – „slovanské starožitnosti“ – a na filologii a dějiny.¹⁶

Počet překladů z české beletrie nebyl v první polovině 19. století velký. Nejvíce bylo přeloženo z Čelakovského, Hanky a Kollára. Hned po ukončení bachovské éry se ale začali ruští překladatelé věnovat Karlu Havlíčku Borovskému: během šedesátých

14] A. A. Kočubinskij, I. A. Kubasov, A. A. Zajceva. Kollár stejně jako Hanka a Šafařík občas dostával z Ruska finanční podporu, za *Slávy dceru* obdržel medaili Ruské akademie věd. (Když M. P. Pogodin žádal na podporu slovanských vědců včetně Kollára 25 000 papírových rublů, car Mikulaš I. reagoval na to takto: „Je to velmi zajímavé, ale vyžaduje to velké ostražitosti. 2000 rublů v stříbre lze vydat“ – Rokina 1993: 90.)

15] P. I. Keppen: Literatura slavjanskich narodov, *Žurnal Ministerstva Narodno Prosveščeniya*, 1836, č. 9; M. I. Kastorskij: Novějšaja češskaja literatura, tamtéž, 1838, č. 18; V. Grigorovič: Opyt izloženiya literatury Slaven v jeja glavnejšich epochach, *Učenyje zapiski Kazanskogo universiteta*, 1842, č. 111.

16] Nicméně M. I. Kastorský po výčtu zásluh Jungmanna, Presla, Palackého, Šafaříka a Hanky píše i o Čelakovském: „Příroda vytvořila ho Básníkem, osud udělal z něho Filologa. Po Čelakovském podle všeobecného mínění stojí dva básníci – Kollár a Holý. *Slávy dceru* prvního Ruská akademie věd vyznamenala medailí, Holý napsal velkou báseň *Svatopluk*. *Slávy dcera* je ideálem ženské krásy, *Svatopluk* je ideálem mužské síly a chytrosti“ (Kastorskij 1836: 651). V roce 1856 také akademie věd koupila u A. Musíla za 1000 zlatých knihovnu Josefa Jungmanna (3939 svazků) (Myl'nikov 1957).

a začátkem sedmdesátých let vzniklo hned šest překladů *Tyrolských elegií*,¹⁷ *Křest svatého Vladimíra* však carská cenzura zakázala až do únorové revoluce 1917 (Čekanova 1963).¹⁸ Bylo také zakázáno šíření jiných jeho spisů¹⁹ a ještě 20. srpna 1916 ruská cenzura podruhé zakázala *Epigramy*.²⁰

Nadšené obdivovatelky a překladatelky našly i Božena Němcová a Karolina Světlá. Už v druhé polovině šedesátých let přeložila Emma Genrichovna Petrovskaja téměř všechna základní díla Němcové²¹ a nejspíš byla také první překladatelkou Karoliny Světlé (nepodepsaný překlad povídky Jitřenka v časopisu *Zarja*

17] Prozaické A. F. Gilferdinga a A. S. Trojanského, veršované D. D. Minajeva, M. P. Petrovského, N. N. Strannoljubského a N. V. Berga. Gilferdingův překlad se objevil v *Ruském slově* (1860) o rok dříve než první česká publikace v *Obrazech života* (1861), navíc oškubaná cenzurou. Protože se Gilferdingův překlad tiskl s paralelním textem originálu a rukopis tohoto originálu byl pak ztracen, v prvním českém vydání z roku 1897 byly *Tyrolské elegie* poprvé uveřejněny v plném znění podle vydání Gilferdingova (Rovda 1968: 141–142; 1973: 131–151). Později se objevily ještě tři překlady *Tyrolských elegií* (S. Štejna, 1903, I. Ivanova, 1955 a A. Arga, 1957).

18] *Křest* přeložil a v zahraničí tajně uveřejnil kazaňský profesor M. P. Petrovskij – nejprve v Praze s pomocí svého přítele Josefa Koláře (*Padenije Peruna. Legenda iz rusknoj istoriji*, 1900), jako vydavatel byl označen neexistující Ivanov, poté v roce 1903 v Ženevě. I toto vydání bylo v roce 1908 zakázáno Ústředním výborem zahraniční cenzury (Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv: f. 779, o. 4, jed. chr. 309, l. 891). Petrovskij, vědec slavjanofilského zaměření s konzervativním literárním vkusem, v roce 1912 oficiálně požádal o povolení vydat svůj překlad. Žádost byla odmítnuta (tamtéž: f. 776, o. 22, jed. chr. 224, l. 1, 1 oborot, 4, 5, 6), překlad vyšel v Kazani s uvedením jména autora až v roce 1917, pět let po jeho smrti. Třetí píseň tohoto díla publikoval časopisecky v době první ruské revoluce po dočasném zrušení cenzury N. Novič (N. N. Bachtin) také pod názvem *Pad Peruna (Slavjanskije izvestija*, 1907, č. 2, s. 117–119). Je zajímavé, že v historickém dramatu D. L. Mordovceva *Pražský pogrom* (1877) je Havlíček líčen jako slavjanofil. V roce 1913 vyšla v Kazani kniha A. M. Seliščeva *Vzgljady Karla Gavlička na Rossiju*, v níž byly iluze o blízkosti Havlíčka Ševyrevovi a Pogodinovi zcela vyvráceny.

19] *Úplné korespondence*, vydané L. Quisem (tamtéž: fond 779, opis' 4, jed. chr. 235, 1.156–158), 19. 5. 1903; *Epištol kutnohorských* (tamtéž: f. 779, o. 4, jed. chr. 295, 1. 223–226) 30. 5. 1903; *Politických zásad, Básní a Epigramů* (tamtéž: f. 779, o. 4, jed. chr. 302, 1. 59–60, 902, 494) roku 1908; roku 1909 byly zakázány rovněž překlady Ivana Franka (tamtéž: f. 779, o. 4, jed. chr. 311, raport 4535).

20] Tamtéž: f. 779, o. 4, jed. chr. 333, raport 2253, 1. 54, 54 oborot.

21] *V zámku a v podzámčí* přeložil její manžel M. P. Petrovskij (Rovda 1968: 143; 1973: 154–168).

v roce 1871). Světlou překládala na přelomu století stejně usilovně Jevdokija Fedorovna Michejeva (Poročkina 1966: 138–144). Prvními překladateli Jana Nerudy byli budoucí světoznámý etnograf a antropolog Vladimir Nikolajevič Majnov (Rovda 1973: 168–170), Emanuel Vávra (Rovda 1978) a kyjevský slavista Andronik Ionakievič Stepovič.

Velký význam pro seznámení ruské čtenářské obce s českou literaturou měla antologie Nikolaje Vasiljeviče Gerbela *Poezija slavjan* z roku 1871²² (Levin 1968) a první ruské knižní přehledy dějin české literatury A. N. Pypina a A. I. Stepoviče.²³ Podle Gerbelovy antologie získal ruský čtenář představu o českém básnictví středověku a doby národního obrození, byli tu Kollár, Čelakovský, Havlíček, ale Erben tu měl jen jednu vlastní báseň a Mácha jen krátký úryvek z *Máje*.²⁴ Pypin sice vytvořil na svou dobu neobjektivnější a nejpromyšlenější obraz vývoje české literatury, ani tento pokrokový vědec a odpůrce panslavismu však nedocenil tvorbu Máchy a Nerudy, v níž stejně jako v tvorbě Hálkové a Vrchlického viděl „kosmopolitický romantismus“.²⁵ Z monografických prací vynikla kniha Ivana Michajloviče Snegireva *Iosif Dobrovskij, jeho žizň, učeno-literaturnyje trudy i zaslugi v oblasti slavjanovedenija* (1884), ve své práci o vývoji slavistiky v Rusku však Pypin litoval absence monografie o literatuře 19. století (Pypin 1889: 303).²⁶

22] Většina překladů v ní patřila N. V. Bergovi, další M. P. Petrovskému a V. G. Benědiktovovi.

23] A. N. Pypin – V. D. Spasovič: *Obzor istoriji slavjanskich literatur*, 1865; A. N. Pypin – V. D. Spasovič: *Istorija slavjanskich literatur*, 1880 (Spasovič tu psal o polské literatuře); A. I. Stepovič: *Očerk istoriji češskoj literatury*, 1886.

24] Mezi básníky tu byli zastoupeni například F. L. Rieger a F. Palacký, ale ne J. Neruda, V. Hálek či A. Heyduk; tento obraz byl tedy skutečností vzdálen.

25] (Bernštejnová 1959: 34–36, 43–52; Rovda 1968: 189–232; 1978b: 149–153, 163–168) Pypin správně vycítil slabiny Vrchlického tvorby, východisko však hledal spíše v tematické oblasti než v hloubce básnického prožitku, a proto volal po návratu k domácí půdě (podobně jako Masaryk, s nímž sympatizoval i slavjanofilský ruský tisk, a to nejen ve sporu o RKZ, ale také v době Macharova útoku proti Hálkovi – Bernštejnová 1959: 42–43, 48, 53–54).

26] Z novějších významnějších prací můžeme jmenovat jen knihy V. A. Franceva *Glavnějšije momenty v razvitiji češskogo slavjanovedenija* (1901) a *Očerki po istoriji češskogo vrozroždenija* (1902) a knihu J. A. Rychlika *Poetičeskaja dejatel'nost' Franca Ladislava Čelakovskogo* (1915).

Lev Nikolajevič Tolstoj si velmi oblíbil Petra Chelčického a převyprávěl také povídku o bratru Palečkovi (Poročkina 1968 a 1983).²⁷ Koncem sedmdesátých let 19. století se pak ve spojitosti s rusko-tureckou válkou stala zvláště aktuální jihoslovan-ská problematika a zůstala živá až do začátku 20. století. V druhé polovině sedmdesátých let se houfně vydávaly sbírky slovanské poezie (Rovda 1978b: 120–121), což byla vhodná příležitost pro překlad próz Prokopa Chocholouška na náměty ze srbských dějin. Budoucí vrchní prokurátor synodu Konstantin Petrovič Pobědo-noscev přeložil dokonce *Příhody Václava Vratislava z Mitrovic* (1877 a 1904).

Na přelomu století se překládala především próza – zejména Alois Jirásek a Svatopluk Čech, ale také Gustav Pflieger Moravský, Gabriela Preissová, Karel Václav Rais, Julius Zeyer²⁸ a dokonce Václav Hladík²⁹. Kupodivu operativně se překládala i dramatika.³⁰ Roku 1898 se objevila knižní reedice Tylova *Jana Husa* (1848; poprvé časopisecky 1880). V roce 1900 vyšla knižně Hilbertova *Vina* (1896), v roce 1905 Kvapilova *Pohádka o princezně Pampe-lišce* (1899; reedice 1915) a v roce 1908 *Oblaka* (1903), v tomtéž roce *Přítěž* Boženy Vikové Kunětické (1901; reedice 1914).

V poezii vládl od roku 1889 bezkonkurenčně Jaroslav Vrchlický (dvacet básní a básně v próze),³¹ druhý byl Svatopluk Čech (devět básní). Neruda se jako básník dostal k ruskému čtenáři až roku 1906 (a to jen dvěma básněmi), Sládek a Machar v roce 1910, Hálek v roce 1911, Dyk v roce 1915; větší štěstí měli Heyduk (poprvé přeložen 1898), Sova (1904) a Bezruč (1913). Otakar Březina a Karel Hlaváček nebyli vydáni do konce padesátých

27) Nejlepší ruskou vědeckou práci o Chelčickém napsal N. V. Jastrebov (*Etudy o Petre Chelčickém i jeho vremeni*, 1908).

28) *Jan Maria Plojhar* časopisecky, ale dokonce v rok jeho českého knižního vydání (1891), *Dům U tonoucí hvězdy* (1896) knižně, ale s dvanáctiletým zpožděním.

29) *Deputat i ugol'nyj korol'*, Sankt Peterburg 1910.

30) Se značným zpožděním a pro časopisecké vydání byl přeložen jen *Zvíkovský rarášek* (1883) L. Stroupežnického až v roce 1902.

31) Překládal ho hlavně N. Novič (N. N. Bachtin), ale také D. Bochan, A. Gřimali-Jegorova, B. Jelinek, A. Zarin, A. Korinfskij, M. Slobodskoj, A. Stepovič, N. Filippov.

let a S. K. Neumanna, Fráňu Šrámka či Karla Tomana znali čtenáři ve dvacátých letech jen jako revoluční básníky. Přitom byli v 19. a začátkem 20. století překládáni básníci druhého a třetího řádu. „Zvláště šťastnou“ ruku měl v předrevoluční době Apollon Apollonovič Korinskij, který přeložil Františka Bohuslava, Emanuela Čenkova a Františka Pečinku. Zatímco Boleslav Jablonský byl zastoupen pěti básněmi v podání třech překladatelů, Máchu znali čtenáři až do konce padesátých let minulého století jen z krátkého úryvku *Máje*. Jen částečně tuto disproporci napravili básníci-překladatelé ruské emigrace. Zavinila ji slavjanofilská a konzervativní orientace většiny ruských slavistů³² a po říjnu 1917 byla tato jednosměrnost³³ vystřídána jednosměrností třídní.

Alois Jirásek se ukázal jako autor, jehož tvorbu lze využít ve společensky vypjatých dobách: v roce 1919 vyšla hned tři vydání *Psohlavců*, celkem tento román vyšel mezi válkami ve stotísíčovém nákladu (Filipčíkova 1964: 18–22). Především ale vycházela díla revolučních a dělnických spisovatelů.³⁴ V *Antologii revoljucionnoj poeziji sovremennogo Zapada* (1927) byli zastoupeni Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval a Jaroslav Seifert, kupodivu nikoli S. K. Neumann, zřejmě kvůli Devětsilu. Jako ukázka *Novinek zapadnoevropejskoj revoljucionnoj literatury* byl v roce 1929 vydán i *Hlídač číslo 47* (1926) Josefa Kopty, navzdory tomu, že dostal v „buržoazním“ Československu státní cenu. Velké množství překladů Jaroslava Haška, jehož *Osudy dobrého vojáka Švejka* a částečně také povídky se zpočátku překládaly z němči-

32] „Snaha obrátit řeku nazpět a zaměnit živý obličej dne maskou ‚časů očekavských‘, to není jen fakt životopisu sedmdesátiletého Petrovského, je to, bohužel, fakt životopisu ruské slavistiky. Kdo ze slavistů nedávné minulosti upozornil ruskou kulturní společnost na Březinu a Hlaváčka, na Sovu, Viktora Dyka a Stanislava Neumanna?“ (Jakobson 1931b: 334).

33] Která se projevila také v tom, že v antologiích slovanské poezie V. V. Umanova-Kaplunovského (Umanov-Kaplunovskij 1888, 1892, 1904), S. Štejna (Štejn 1908) a A. Sirotinina (Sirotinin 1916) byla česká poezie ve srovnání s jihoslovenskou zastoupena velmi skromně.

34] *Pekař Jan Marhoul* (1924) V. Vančury, *Socialistická naděje* (1922) J. Hory, *Nejkrásnější svět* (1923) M. Majerové, *Anna proletářka* (1928) I. Olbrachta, povídky Vaška Káni.

ny, bylo rovněž zdůvodněno jeho revoluční minulostí. Jedinými nerevolučními přeloženými spisovateli byli Karel Matěj Čapek Chod (Čapek Chod 1924) a Karel Čapek³⁵. Jen v době „medového“ měsíce sovětsko-československého přátelství uprostřed třicátých let byl výběr autorů a děl trochu rozšířen, byť byl stále omezován levou částí politického spektra.³⁶ Vzati na milost byli komunističtí autoři vyloučení v roce 1929 z KSČ.³⁷

V roce 1938 poprvé vyšly rusky jako celek *Malostranské povídky* Jana Nerudy v překladu leningradského docenta Viktora Grigorjeviče Černobajeva, který kupodivu nebyl uvězněn, i když ho Michail Skačkov (další bývalý člen Poustevny básníků) po návratu do SSSR a krátkém zatčení v roce 1933 označil za člena kontrarevoluční organizace. On sám, jeden z prvních překladatelů Haškova románu a povídek, *Nejkrásnějšího světa* (1923) Marie Majerové a Olbrachtovy *Anny proletářky* (1928), byl popraven 3. prosince 1937. V říjnu 1945 byl popraven i první velvyslanec Sovětského svazu v ČSR Sergej Alexandrovskij, který v roce 1936 pod pseudonymem A. Sergunov vydal ve svém překladu malý výběr z tvorby Karla Čapka, včetně dvou povídek ze souboru *Boží muka* (1917), a po návratu do vlasti přeložil *Věc Makropulos* (1922), kterou v roce 1940 inscenovalo Dramatické divadlo ve Sverdlovsku, *Bílou nemoc* (1937) a hru Voskovce a Wericha *Rub a líc* (1936). *Válka s mloky* (1936) a *Matka* (1938), otištěné nejprve v časopisu

35] Nejprve byl také překládán z němčiny, první ruský překlad *R. U. R.* (1920) byl upraven v revolučním, třídním a kosmicko-proletkultistickém duchu (Mincová – Malevič 1958: 125–126). *Továrna na absolutno* (1922), kterou v roce 1930 po návratu z Československa přeložila bývalá členka pražské emigrantské Poustevny básníků Raisa Spinadelová (Razumová), nebyla vydána, a když vyšla poprvé rusky v roce 1967, bylo z ní vynecháno označení experimentů Absolutna jako komunistických.

36] *Kavárna na hlavní třídě* (1932) a povídky Gézy Včeličky, *Rozchod!* (1934) Karla Konráda, v Leningradě se chystalo vydání *Stínu kapradiny* (1930) Josefa Čapka.

37] V roce 1934 vyšel Olbrachtův *Nikola Šuhaj loupežník* (1933); po dlouhé době od první publikace v časopisu *Žižň iskusstva* byl v roce 1925 v článku Češskij revolucionnyj poet S. Neumann (podeps. iniciálami Ю. B. – nejspíš Jiří Weil) publikován Neumann (*Internacionalnaja literatura*, 1937, č. 11; *Novyj mir*, 1939, č. 5).

Internacional'naja literatura a pak knižně, vyšly v překladu A. Gu-
roviče okleštěné.³⁸

V době druhé světové války se znovu ukázali jako aktuální Jirá-
sek a Hašek.³⁹ Časopisecky byl publikován Dyk a verše z Horovy
sbírky *Jan houslista*⁴⁰ a vyšel i nový výbor z Nerudy a první ruský
výbor Erbenův.

Po roce 1945 byla zásadní tendence vydávat revoluční a levico-
vě orientovanou literaturu, později se bral zřetel i na českosloven-
ské státní ceny a doporučení vedoucích činitelů v politice a litera-
tuře.⁴¹ Přitom redakční pracovníci pokračovali v praxi upravování
originálů.⁴² Současně však začaly působit dvě zdravé tendence –
jednak vědecký přístup, snaha prezentovat českou klasickou lite-
raturu systematicky a v celé její šířce,⁴³ jednak snaha jednotlivých

38] Byla vynechána nejen výzva Kominterny, podepsaná Molokovem (poprvé se dostala do ruského vydání mým příspěvím až v roce 2001), ale také kapitola o pohlavním životě mloků. *Matka* (poprvé skvěle inscenovaná na jaře 1939 ve Sverdlovsku) měla štěstí, že se dostala k ruskému čtenáři a divákovi ještě v době, kdy se Stalin připravoval k válce s Hitlerem. Uvedení *Bílé nemoci*, kterou sám překladatel pokládal za pacifistickou, bylo povoleno až 9. 7. 1939. Ve zdvojeném čísle 7–8 časopisu *Internacional'naja literatura* ze srpna 1939, kde byla otištěna zpráva o paktu Ribbentrop–Molotov, se objevil redakční článek s odsudkem hry a ostrou polemikou proti stati kritika P. Novického Serdce Karela Čapeka, který „neodhalil“ Čapkův pacifismus. V roce 1938 psal o *Válce s mloky* pod vlastním jménem dost kriticky a o *Hordubalovi* pod pseudonymem A. Firsov velice příznivě významný ruský spisovatel A. Platonov.

39] V časopisu *Internacional'naja literatura* byla v září 1941 uveřejněna kapitola z *Proti všem* (1894); Haškovy povídky a Švejk bojovali proti „Fricům“ v dílech sovětských spisovatelů a na filmovém plátně.

40] V. Dyk: Pěsnja zemli, *Internacional'naja literatura*, 1941, č. 9–10; J. Hora: Iz sbornika Jan-skripač, *Oktabr'*, 1941, č. 9–10.

41] Hned po válce vyšla Fučíkova *Reportáž psaná na oprátce* (1945), *Němá bari-káda* (1946) J. Drdy, *Hra s ohněm* (1948) a *Lidé na křižovatce* (1937) M. Pujmanové, *Botostroj* (1933) T. Svatopluka, *Vesnice pod zemí* (1949) J. Marka a *Cesta otevřená* (1950) A. Bernáškové.

42] Např. v prvním vydání *Lidí na křižovatce* byl hodně zkrácen hned první odstavec.

43] U ruských učitelů historie získalo velkou oblibu osmivazkové vydání spisů A. Jiráska, vyšly spisy J. Haška, K. Čapka, M. Pujmanové, třísvazková antologie české poezie od V. Tháma do J. Šotoly s prvním úplným překladem Máchova *Máje* V. Lugovského a A. Golemy a hned poté výbor z Máchy se skvělým překladem *Máje* od D. Samojlova, několik výborů z Nezvala, v roce 1967 uveřejnil N. V. Vodovozov v moskevském vědeckém časopisu úplný překlad Kollárový *Slávy dcery*.

překladatelů prosadit publikaci věcí, které dosud nebyly vydány z ideologických nebo estetických důvodů. Přitom všeobecně působil zákaz děl nábožensky orientovaných a velice omezené byly i možnosti vydat díla s tematikou sice antifašistickou, ale židovskou.⁴⁴ Často působily i zcela osobní faktory.⁴⁵ Ve druhé polovině šedesátých let vyšly romány Ivana Klímy a Ladislava Fukse, první povídky Karla Michala, Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého (plánoval se dokonce výbor), výbory z Jiřího Šotoly a Oldřicha Mikuláška, po výběrech z Wolkra, S. K. Neumanna, Nezvala, Biebla, Halase a Závady se myslelo na vydání Holana (tento výbor se již připravoval) a Seiferta. Popularitu získal Vratislav Blažek, přeložena byla hra *Majitelé klíčů* (1962) Milana Kundery, příznivě se psalo o prvních hrách Josefa Topola a Václava Havla. Dne 6. dubna 1968 měla leningradská televize vysílat inscenaci našeho překladu *Konce velké doby* Jindřišky Smetanové, ale 4. dubna přišel z Moskvy zákaz uveřejňovat cokoli z Československa bez zvláštního pokynu.

Po „přátelské“ invazi zůstali ruští překladatelé české literatury na mizině. Většina významných českých spisovatelů byla na indexu.⁴⁶ Přitom přístup k výběru autorů pro Rusko byl zvláště přísný. Kromě kontroly československým velvyslanectvím v Moskvě,

44] Např. byly přeloženy *Krabice živých* (1956) N. Frýda a *Romeo, Julie a tma* (1958) J. Otčenáška. Osobně se mi v roce 1965 podařilo prosadit v Leningradě výbor z tvorby Karla Poláčka s *Povídkami izraelského vyznání* (1926), ale moskevské nakladatelství Progress zamítlo návrh mé zesnulé manželky V. Kamenské na vydání *Pana Theodora Mundstocka* (1963) L. Fukse. Časopis *Inostrannaja literatura* nám zadal překlad scénáře J. Smetanové *Konce velké doby*, ale pak se vzdal záměru tento překlad publikovat asi proto, že mezi postavami byl antisemita, jehož chování autorka zjevně odsuzovala.

45] MCHAT chtěl např. inscenovat Kohoutovou *Třetí sestru* (1960), ale proti byl československý kulturní atašé M. Lajčiak. Překladateli hry V. Savickému se podařilo prosadit povolení inscenace až tehdy, když Lajčiaka vystřídal A. Milsimr (Savickij 1998: 36).

46] S mou manželkou a tartuským profesorem J. Lotmanem jsme se v roce 1971 pokusili vydat dvousvazkový výbor z J. Mukařovského, ale jeho žák M. Kačer napsal z nejlepších pohnutek v jediném ještě ne zcela znormalizovaném českém časopise *Acta scenografica*, který redigoval komunista M. Kouřil, oslavný článek k osmdesátinám svého učitele a prozradil v něm, že v Itálii a v Rusku se připravují velké výbory. Pražští ideologové se už postarali, aby nevyšly.

od něhož nakladatelství dostávala proskripční seznamy, vznikl zvláštní československo-sovětský poradní orgán, jehož členové jednou v Praze, jednou v Moskvě navzájem doporučovali a zakazovali své autory.

Jedinou spásou byla občas nevědomost dohlížitelů. U příležitosti jakéhosi výročí uspořádala leningradská veřejná knihovna výstavu české literatury a ve vitrínách byli samí zakázaní autoři. V sekci uměleckého překladu Leningradské spisovatelské organizace Poprvé rusky jsme s manželkou četli ve velkém sále pro 300 diváků v našem překladu protestní verše Halasovy, Seifertovy a Holanovy, psané za německé okupace – několik set metrů od hlavní budovy KGB. Doufám, že si většina přítomných uvědomovala, že to bylo na protest proti nové okupaci, ale nic se nám nestalo.⁴⁷

Celkově byl ale dohled velice přísný. Igoru Inovovi například stačilo zmínit ve své knize o Janu Werichovi jenom to, že v Osvozeném ležela po smrti T. G. Masaryka na jeho sedadle kytička, aby šla kniha do stoupy. S proskripčními seznamy mám i vlastní zkušenost. Do výboru z českých novel a povídek pro nakladatelství Raduga jsem zařadil jedinou povídku ze *Smrti krásných srnců* (1971) Oty Pavla, která se vůbec netýkala židovství (o kapitánovi polské ponorky). Neprošel, protože v seznamu byli Hrabal a Páral. Žádnou Páralovu povídku jsem nezařadil, protože neexistovala, ale pro všechny případy zakázali Otu Pavla. Na index se dostal dokonce Jiří Marek. Jeho povídku z pracovního prostředí a zcela v duchu socialistického realismu přeložila referentka Svazu spisovatelů pro Československo Tatjana Mironovová, do připravovaných výborů ale dvakrát neprošla.⁴⁸

47] Někdy byla ale tato nevědomost i na škodu věci. Pro moskevské nakladatelství Iskusstvo jsme s I. Inovem podali návrh na antologii meziválečné československé dramatiky. Vedoucí redakce byl jedině proti *Milencům z kiosku* (1932) V. Nezvala a *Učíteli a žákovi* (1927) V. Vančury, protože v nich postrádal realismus, a proti hře *Herodes a Herodias* (1909) P. O. Hviezdoslava, protože mu zaváněla sionismem.

48] Podařilo se nám také s manželkou pro potřebu divadel vydat v Čechách zakázanou hru D. Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem* (1979).

V době normalizace se nejkvalitněji a v největších nákladech vydávala česká klasická literatura a literatura první poloviny 20. století. Vyšel výbor z Vrchlického, sedmisvazkové dílo K. Čapka,⁴⁹ výběry z Josefa Čapka, Jakuba Arbesa a Jiřího Mahena, hodně se překládal Vančura, vyšlo dílo Václava Řezáče s jeho nejlepšími předválečnými a válečnými romány, vydával se Jaroslav Havlíček, podruhé vyšel *Kámen a bolest* (1942) Karla Schulze a *Turbína* (1916) K. M. Čapka Choda.⁵⁰ Pro jeden z výborů V. Nezvala přeložil Iosif Brodskij Silvestrovskou noc a měl přeložit i další z *Básní noci* (1930). Redakci šokoval tím, že Nezvalovu báseň, v níž byla sloka vždy uzavřena větou, přeložil se samými přesahy. Ani já jako recenzent, ani redakce jsme si s tím nevěděli rady, protože Brodskij nemínil nic měnit. Problém se vyřešil sám, protože musel emigrovat. Nedávno tento překlad vyšel v jeho sebraných spisech a je skvělý.

Asi v roce 1988 jsme se dověděli, že je povoleno překládat Hrabala a Párala. Připravovalo se vydání Fuksovy *Vévodkyně a kuchařky* (1983), Vaculíkových *Morčat* (1973 v samizdatu, 1977), plánovalo se vydání výboru ze Škvoreckého – ale přišel rok 1991 a s ním ekonomický debakl většiny nakladatelství a tyto plány ztroskotaly.⁵¹ Nicméně hned po listopadové revoluci se objevila dramatická tvorba V. Havla;⁵² zpočátku byly jeho hry rozmnoženy pro potřebu divadel,⁵³ pak vyšly i knižně. Postupně, hlavně zásluhou časopisu *Inostrannaja literatura*, poznal ruský čtenář tvorbu M. Kundery a B. Hrabala (jednou byl pozván do Moskvy na mezinárodní fórum), fejetony a verše Jana Skácela, verše Egona

49] Aby prošel *Adam stvořitel* (1927), museli jsme s I. Inovem změnit Ústřední výbor na něco ne tak podobného ÚV KSS a černého a rudého hlasatele na hlasatele v černém a purpurovém plášti.

50] Jen v Leningradě vyšla antologie české humoristické novely, dva výběry z tvorby K. Světlé s celkovým nákladem 150 000 výtisků, dva výběry z J. Johna, dvakrát (v šedesátých a sedmdesátých letech) Bassův *Cirkus Humberto* (1941).

51] Fukušův román, který byl tehdy už v poslední korektuře, nevyšel dosud.

52] Leningradská spisovatelská organizace z iniciativy I. Inova ještě na jaře 1989 na schůzi přijala telegram adresovaný českým státním orgánům s prosbou o jeho propuštění z vězení.

53] V této podobě některé z nich před osobním setkáním četl Michail Gorbačov.

Bondyho a Ivana Wernische, povídky I. Klímy, eseje L. Vaculíka, romány L. Fukse a hry P. Kohouta, memoárovou prózu P. Tigrida a M. Formana, v poslední době romány Michala Viewegha. Nejpozději byl přeložen J. Škvorecký.⁵⁴ Z moderních klasiků byl přeložen i tak náročný autor jako Richard Weiner. O dříve zakázaných autorech informoval moskevský časopis *Diapazon*. Po dvaceti letech se nám také podařilo vydat dvousvazkový výbor z Mukařovského díla. Dva měsíce po smrti Viktorie Kamenské v roce 2001 vyšel její výbor českých povídek a novel převážně samizdatových autorů *Černý Petr*.⁵⁵ V roce 1996 stačilo poslední číslo moskevského časopisu *Sufljor* vydat překlady *Zámku* I. Klímy (1964) a *Hlasů ptáků* (1989) J. Topola. V roce 2003 vydalo petrohradské nakladatelství Baltijskije sezony osm českých her od *Konce masopustu* (1963) J. Topola a *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966) L. Smočka až po hry J. A. Pitínského, P. Zelenky a E. Tobiáše. Na jaře 2005 vyšla v moskevském nakladatelství Prana antologie současné české poezie od K. Šiktance po nejmladší poezii (uspořádali ji Dalibor Dobíáš a Sergej Glovjuk).

Ale stejně jako se dobrodružství české literatury v Rusku začínalo ruskou variantou českých děl, které se v češtině nezachránily nebo vůbec neexistovaly, stejně se i končí. V roce 2001 vydalo petrohradské nakladatelství Azbuka-klassika detektivní román českého literárního kritika Jiřího Hroška *Ljogkij zavtrak v teni nekropol'a*, prý český bestseller z roku 1998.⁵⁶ V roce 2002 vyšlo druhé vydání a také jeho román *Restavracija obeda*. Na zadním obalu se u fotografie autora píše, že se narodil v roce 1958 v Praze, vystudoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy a že jeho jméno je „obeštěřeno všemožnými legendami a mystifikacemi“. A teď si říkám, jestli nenapsal i *Pověst o Vasiliji Zlatovlasém* Jiří Hrošek 17. století?

54] Výbor z jeho tvorby vyšel až roku 2004, autor předmluvy překládal názvy jeho děl z angličtiny, z angličtiny je přeložen i jeho jediný anglicky psaný detektivní román.
55] V roce 2005 dostala V. Kamenská posmrtné cenu časopisu *Zvězda* za překlad Fischlova *Kuropění* (1975), svůj poslední překlad, dokončený měsíc před smrtí, a vůbec první překlad z tvorby V. Fischla do ruštiny.

56] Přesný český název uvést nemohu, protože v Českých knihách za léta 1998 a 1999 jsem ani jméno Jiřího Hroška, ani tento titul nenalezl.

Literatura

BERNŠTEJNOVA, Inna Abramovna

1959 Češkaja literatura v ruskoj kritike vtoroj poloviny XIX veka, in *Iz istoriji svjazej slavjanskih literatur* (Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR), s. 22–60

ČAPEK CHOD, Karel Matěj

1924 Karjera gna Čalveja, *Sovremennij Zapad*, 2 (6), s. 83–97

ČEKANOVA, G. P.

1963 Karel Gavliček Borovskij i carskaja cenzura, *Slavjanskij archiv*, s. 165–166

FILIPČIKOVA, Raisa Lavrentjevna

1964 Alois Jirasek v Rossiji i v SSSR, in *Čechoslovackosovetskije literaturnyje svjazi* (Moskva: Nauka), s. 7–34

FRANĚK, Jiří

1995 *Slovo o pluku Igorově* aneb ruské RKZ, *Souvislosti*, č. 2, s. 20–39

1996 Mýtus a inspirace, in *Litteraria humanitas* 4 (Brno: Masarykova univerzita), s. 107–112

HUŇÁČEK, Václav

1972 K nejstarším vztahům rusko-českým, in *Československo-sovětské vztahy* 1, edd. Č. Amort, J. Popela, Z. Úherek (Praha: Univerzita Karlova), s. 11–31

ILJIN, Nikolaj Nikolajevič

1957 *Letopisnaja stat'ja 6523 goda i jejo istočnik (Opyt analiza)* (Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR)

JAKOBSON, Roman Osipovič

1931a Pamjati Vjačeslava Vjačeslavoviča Ganki, *Central'naja Evropa* 4, č. 5, s. 268–275

1931b O rusckom perevodčike poemy Gavličeka *Kreščeniye sv. Vladimira* (Iz perepiski M. P. Petrovskogo s J. Kolašem), *Central'naja Evropa*, č. 6, s. 327–337

1976 Rusckije otgoloski drevnečešskich pamjatnikov o Ludmile, in *Kulturnoje nasledije Drevnej Rusi. Istoki. Stanovlenije. Tradiciji* (Moskva: Nauka), s. 46–50

KASTORSKIJ, Michail Ivanovič

1838 Novejšaja češkaja literatura, *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěščenija*, 18, 6, 2, Bibliografija, v. Novyje inostrannyje knigi, s. 617–653

KIŠKIN, Lev Sergejevič

1983 *Češko-rusckije literaturnyje i kulturno-istoričeskije kontakty. Razyskanija, issledovanija, soobščeniya* (Moskva: Nauka)

1993 Russkaja periodika o Janě Kollarě in *Jan Kollar – poet, patriot, gumanist* (Moskva: RAN, Institut slavjanovedenia i balkanistiky), s. 11–124

KORABLEV, Vasilij Nikolajevič
1932 Vjačeslav Ganka i jego *Kraledvorskaja rukopis*, *Izvestija AN SSSR. Otdelenije obščestvennyh nauk*, č. 6, s. 521–543

KRÁLÍK, Oldřich
1963 Povešť vremennyh let i legenda Kristiana o svjatyh Vjačeslave i Ludmile, in *Trudy otdela drevnerusskoj literatury IRLI*, sv. 19 Russkaja literatura XI–XVII v. sredi slavjanskich literatur (Moskva–Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR), s. 177–207

KŠICOVÁ, Danuše
1996 Skryté souvislosti *Slova o pluku Igorově* a *RKZ*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D* 42, s. 15–22

LAMANSKIJ, Vladimir Ivanovič
1880 Novejšíje pamjatniki drevne-češskoj literatury, *Žurnal Narodnogo Prosveščeniya*, č. 2, s. 312–335

LAPTĚVA, Ljudmila Pavlovna
1971 *Kraledvorskaja i Zelenogorskaja rukopisi v osveščeni* russkoj literatury XIX i načala XX věkov, *Sborník Národního muzea v Praze*, sv. 18. č. 1–2, s. 1–39
1978 *Russkaja istoriografija gusitskogo dviženija, 40-e gody XIX v. – 1917 g.* (Moskva: Izdatelstvo moskovskogo universiteta)

LEVIN, Jurij Davidovič
1968 N. V. Gerbel i jego antologija *Poezija slavjan*, in *Slavjanskije literaturnyje svjazi* (Leningrad: Nauka), s. 95–123

MATHAUSEROVÁ, Světa
1982 Systém a funkce povídky o Vasiliji Zlatovlasém, in *O Vasiliji Zlatovlasém, králevici České země* (Praha: Vyšehrad), s. 67–182

MINCOVA, Zara Grigorjevna – MALEVIČ, Oleg Michajlovič
1958 K. Čapek i A. N. Tolstoj, *Učonyje zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 65 vypusk. *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii* 1, s. 120–164

MOČALOVA, Viktorija Viktorovna
2002 Češskaja literatura, in *Istorija literatur zapadnyh i južnyh slavjan 1–2 Sredněvěkovje* (IX – načalo XV v.), s. 262–266

MOŠIN, Vladimir Alexejevič
1963 O periodizaciji rusko-južnoslavjanskich literaturnych svjazej X–XV v., *Trudy otdela drevnerusskoj literatury IRLI. XIX. Russkaja literatura XI–XVII v. sredi slavjanskich literatur*, s. 28–106

MYL'NIKOV, Alexandr Sergejevič
1957 Bibliotěka Jozefa Jungmanna, in *Literatura slavjanskich narodov 2* (Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR), s. 97–114
1976 Lomonosov i češskaja kultura, in *Ost-West-Begegnung in Österreich* (Wien–Köln–Graz), s. 211–220
1977 V. N. Tatiščev o Češskoj chronike Vaclava Gajka, *Sovětskoje slavjanovedenje*, č. 2, s. 59–66

NIKOL'SKIJ, Sergej Vasil'jevič
1991 Literaturnyje svjazi epochi nacionalnogo vozroždenija (Obščije tendenciji), in *Obščenje literatur. Češsko-russkije i slovacko-russkije XIX–XX v.* (Moskva: Institut slavjanovedenija i balkanistiki), s. 7–19

NOVIKOV, Ivan Alexejevič
1939 Kraledvorskaja rukopis, *Novyj mir*, č. 4, s. 49–74

PANČENKO, Alexandr Michajlovič
1969 *Češsko-russkije literaturnyje svjazi XVII v.* (Leningrad: Nauka)

PETRUŠEVIČ, Antonij Stepanovič
1878 *O podložnych staročeskich pis'mennych pamjatnikach: Sudě Libuši, Evangel'skom otryvke sv. Joanna i podložnych češskich glossach v pražskoj rukopisi Mater Veborum* (Lvov: Iz tipografiji Stavropigijskogo Instituta)

POROČKINA, Irina Makarovna
1966 Karolina Svetlaja i Rossija, in *Vzaimosvjazi slavjanskich literatur* (Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta), s. 131–144
1967 Češskij literaturnyj sjužet u Lva Tolstogo, in *Slavjanskije literaturnyje svjazi* (Leningrad: Nauka), s. 166–177
1983 *L. N. Tolstoj i slavjanskije narody* (Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta)

PYPIN, Alexandr Nikolajevič
1989 Russkoje slavjanovedenje v XIX v. 3, *Věstnik Evropy*, č. 9, s. 259–305

ROGOV, Alexandr Ivanovič
1970 Zizneopisanije pervych češskich kňazej v drevnerusskoj pis'mennosti i kulture, in *Skazanija o načale češskogo gosudarstva v drevnerusskoj pismennosti* (Moskva: Nauka)

ROKINA, Galina Viktorovna
1992 Ideja slavjanskoj vzajimnosti v Rossiji, in *Jan Kollar – poet, patriot, gumanist* (Moskva: Institut slavjanovedenija i balkanistiki), s. 87–97
1998 *Jan Kollar i Rossija: istorija ideji slavjanskoj vzajimnosti v rossijskom obščestve pervoj poloviny XIX v.* (Joškar-Ola: MGPI)

ROVDA, Kyrill Iosifovič
1968 *Čechi i russkije v ich literaturnych vzajimosvjazjach* (Leningrad: Nauka)

1973 „Češskaja literatura v russkich perevodach (50–60 g. XIX v.), in *Slavjanskije strany i russkaja literatura* (Leningrad: Nauka), s. 127–171
1978a Em. Vavra v Rossiji. Iz istoriji russko-češskih literaturnych svjazej 60–70 g. XIX v., in *Zarubežnyje slavjaně i russkaja kul'tura* (Leningrad: Nauka), s. 56–81
1978b *Rossija i Čechija. Vzajimosvjazi literatur 1870–1890* (Leningrad: Nauka)

ROZOV, Nikolaj Nikolajevič

1968 Iz istoriji russko-češskih svjazej drevnejšego perioda. O predpolagajemych zapadno-evropejskich istočnikach sočiněnij Illariona, *Trudy otdela drevnerusskoj literatury IRLI*, sv. 23. *Literaturnyje svjazi drevnich slavjan*, s. 71–85

SAVICKIJ, Vladimir Dmitrijevič

1998 Pervaja češskaja pjesa na sceně MCHAT, *Ježegodnik Obščestva bratjev Čapek*, s. 32–38

SIROTININ, Andrej Nikolajevič

1916 *S rodných polej. Ne svoji stichi* (Petrograd: Tipografija M. M. Stas'uleviča)

STOROŽENKO, Andrej Vladimirovič

1880 *Andreja Storoženka očerki iz istoriji češskoj literatury 1. Rukopisi Zelenogorskaja i Kraledvorskaja. Vypusk I-ij. Očerk literaturnoj istorii rukopisěj (1817–1877)* (Kyjev: Universitetskaja tipografija)

ŠTEJN, Sergej Vladimirovič

1908 *Slavjanskije poety* (Sankt Peterburg: Tipolitografija N. I. Jevstifejeva)

UMANOV-KAPLUNOVSKIJ, Vladimir Vasiljevič

1888 Bajan. Sbornik proizvedenij sovremennyh slavjanskich poetov, *Panteon literatury 2*, duben–květen (Sankt Peterburg)

1892 *Slavjanskaja muza. Perevody i podražanja* (Sankt Peterburg: Izdanije avtora)

1904 *Slavjanskaja muza. Sbornik perevodnych stichotvorenij*, 3. opr. vyd. (Sankt Peterburg: Tipolitografija V. V. Komarova)

ZAJCEVA, Alexandra Alexandrovna

1964 Jan Kollar i russko-češskije literaturnyje svjazi pervoj poloviny XIX v., *Literatura slavjanskich narodov 8* (Moskva), s. 99–141

Prom. fil. Oleg Michajlovič Malevič, CSc., dr. h. c., Sojuz pisatelej, Sankt Peterburg

Recepce a filiace Komenského díla ve švédské literatuře a kultuře (včetně švédských překladů jeho děl) od roku 1630 do roku 2000

BLANKA KARLSSON

Komenský a Stiernhielm

Georg Stiernhielm,¹ básnický gigant švédské literatury, který bývá ve švédské literární vědě nazýván „otcem švédské klasické poezie“ a „švédským Opitzem“ (Olsson 1973: 9–29)², byl básník, učenec a státní úředník, renesanční člověk, platonik a idealista. V jeho poezii jsou klíčovými tři slova: „dygd, visdom, ära“ – ctnost, moudrost, čest. Ctnosti se podle Stiernhielma dosáhne moudrostí. Všichni lidé mají schopnost moudrosti dosáhnout. Učenost nespočívá v množství vědomostí.

V roce 1961 vyšel v *Acta Comeniana* Příspěvek o působení Komenského na švédský kulturní vývoj 17. století Jana Blahoslava Čapka (Čapek 1961), který se zaměřil na tohoto švédského básníka, vycházející z výsledků bádání švédského profesora Johana Nordströma (Nordström 1924). Od vydání Čapkovy studie uplynulo více než čtyřicet let, ale její téma je stále aktuální a Čapek je nadále citovanou autoritou stejně jako ve Švédsku Nordström, přestože o Stiernhielmovi vyšlo od té doby několik dalších knih.³ Důvodem podobnosti myšlenek Komenského a Stiernhielma je

1] Tento příspěvek předkládá účastníkům kongresu vybrané a zkrácené části dvou kapitol (II/3 a III/1) z knihy *Komenský a jeho dílo ve Švédsku 1630–2000*, která vyšla v červnu 2005 zároveň se švédskou verzí *Comenius och hans verk i Sverige 1630–2000*. V říjnu 2005 vyšla třetí jazyková verze – německá: *Comenius und sein Werk in Schweden 1630–2000*. Českou verzí předala autorka darem Národní knihovně ČR a knihovně ÚČL AV ČR.

2] Martin Opitz (1597–1639), německý básník, autor *Buch von der deutschen Poeterey* (1624), kde vyzdvihl akcent jakožto princip německého verše, ale omezil taktly v jambu a trocheji.

3] Wieselgren 1968; Olsson 1973; Håkanson 1995; Berggren 1997; Olofsson 1998.

pravděpodobně jejich společný učitel, filozof Johann Heinrich Alsted z německého Herbornu. Ovlivnění Komenského pansofií se projevilo zejména v Stiernhielmových poetických dílech. Usiloval o „artificium inventionis rerum et verborum“, systém věcí i slov. Filozofie, historie a jazyk se v jeho díle prolínají. Podle Bernta Olssona (Olsson 1973: 206) je pro Stiernhielma slovo produktem věci, tedy obrazu, který se za slovem skrývá, a zatímco Alsted a jiní hledají možnost matematicky přesného verbálního výrazu, jde Stiernhielm dále: staví jazykový systém, jímž ukazuje nekonečnou možnost jazyka vyjádřit jedinou myšlenku.

Jedna z nejnovějších švédských encyklopedií soudí, že Stiernhielm převzal od Komenského spojení biblických vyprávění o stvoření s novoplatonskou metafyzikou stejně jako ve Švédsku působící Friedrich Menius (Nationalencyklopedin 1989–1996: 214). Čapek pak míní, že podobně přejal i tabelární přehledy přírodních jevů: „Stiernhielm naprosto souhlasně s Komenským uznává tři základní principy skutečnosti – hmotu, ducha a světlo / Materia, Spiritus – nebo Mens –, Lux“ (Čapek 1961: 206). Podobné trojice sledujeme i u F. Menia.

Švédské překlady Komenského děl

Od doby života Komenského až dodneška bylo do švédštiny přeloženo a tiskem vydáno celkem sedm titulů: *Janua linguarum reserata* (1631), *Vestibulum* (1633), *Informatorium maternum* (1630), *Orbis sensualium pictus* (1653), *Didactica magna* (1633), *Pampaedia* (1645–1670), *Continuatio Admonitionis fraternae* (1669). Překladaři byli většinou učitelé z povolání. Že našla Komenského pedagogická díla ve Švédsku velkou odezvu, potvrzují také některá místa, kde byly knihy zachovány – pedagogické knihovny gymnázií a vysokých škol či šlechtické knihovny na zámcích, kde měly děti majitelů soukromého učitele.

Mimo tento seznam stojí dílo přeložené do francouzštiny na švédské půdě, pravděpodobně na objednávku Louise De Geera st., které ovšem nevyšlo tiskem. Je to francouzský rukopis ze 17. století s titulem *L'Avis de Neufeldt sur le livre intitulé Le Jugement de la Reigle de Foi par Valerien Le Grand*, uložený ve Finspongských

sbírkách.⁴ Svě místo ve sledování recepce mají rovněž vydání Komenského děl v originálním jazyce ve Švédsku.

Janua linguarum reserata aurea – Johannis Amos Comenii Upläste Gyllene Tungomåls Dör

Janua se ve Švédsku používala již v roce 1634. V letech 1636 a 1638 vydal stockholmský tiskař H. Käyser latinsko-německou verzi. První překlad do švédštiny spatřil světlo světa již v roce 1640, překladatelem byl Ericus Johannis Schroderus, zvaný Upsaliensis (starší pravopis s jedním p), lexikograf a magistr filozofie. *Janua* vyšla také v letech 1641, 1642, 1643, 1647 a 1648.

Januae linguarum reseratae aureae Vestibulum / Januae latinitatis Vestibulum

Collijn uvádí vydání v letech 1639, 1642, 1648, 1662, 1672, 1683, 1686, 1688 a 1694 (Collijn 1942–1944: 180–184). Tituly byly vydány ve městech Stockholm, Strängnäs, Linköping, Göteborg, Uppsala. Pět velkých měst jakožto středisek vzdělání a šest různých tiskařů hovoří o velkém zájmu a potřebě Komenského latiny.

V roce 1807 vyšel ve švédském městě Härnösand druhý ze jmenovaných titulů. Jeho překladatele Jonase Svedboma nezná žádná švédská encyklopedie. Psal a vydával knihy z oboru švédské jazykovědy, například v roce 1828 *Inledning till swenska sprakläran...* (Úvod do švédské jazykovědy...).

Uppsalská univerzitní knihovna Carolina rediviva má ve svých fondech mimo jiné stockholmské vydání z roku 1644, které Collijn neuvádí.

Informatorium školy mateřské / Informatorium maternum eller Moder-Schola⁵

První překlad pořídil v roce 1642 ve Stockholmu tiskař, překladatel, spisovatel Ericus Benedicti Schroderus, zvaný Nycopensis: *Informatorium maternum eller Moder-Schola*.

4) Je svázaný do knihy s formátem 4:0 a opatřen vlašskou vazbou.

5) Moderskolan, Modersskolan.

Druhý překlad vydal v roce 1868 ve Stockholmu školní inspektor, ředitel učitelského semináře, ilustrátor školních plakátů a autor učebnic Fredrik Sandberg: *Moderskolan (Informatorium maternum). En anvisning för kristliga föräldrar och barnavårdare*.

Třetí překlad vydal v roce 1913 v Lundu pedagog a historik Bror Rudolf Hall: *Modersskolan eller om barnens omvårdnad och fostran under de sex första levnadsåren*.

V letech 1916 a 1932 pak Hall vydal první Schroderův švédský překlad *Informatoria* a tím se toto dílo rozšířilo do mnoha knihoven jako tzv. Hallova edice.

Čtvrtý překlad Tomase Kroksmarka, švédského pedagoga a profesora didaktiky Göteborgské univerzity *Modersskolan* (Göteborg 1989), vychází z překladu Hallova a modernizuje jazyk. Tento čtvrtý a zatím poslední překlad je bohatě rozšířen po celém Švédsku ve všech základních knihovnách ve Stockholmu, Göteborgu, Linköpingu, Uppsale a jinde.

Orbis sensualium pictus

Toto dílo bylo přeloženo mnohokrát a často s jiným překladem názvu. První švédský překlad z roku 1680⁶ se nezachoval. Collijn cituje Gezeliův údaj, že exemplář pravděpodobně shořel (Collijn 1942–1944: 183). Druhé vydání se uskutečnilo v roce 1682, třetí v roce 1684. Do roku 1796 vyšlo devět švédských vydání.

Tituly podle Collijna: *Joh. Amos Comenii. Orbis sensualium pictus...* Riga 1683, Åbo, 1684, 1689, 1698.

Další vydání pocházejí z let 1716, 1775, 1796 a z roku 1824, kdy byla kniha nazvána *Nový orbis pictus francouzsky a švédsky. Pro cvičení mládeže učící se francouzskému jazyku. Od J. H. Meyniera. Překlad čtvrtého vydání. 10 mědirytin*, v letech 1838–40 pak: *Viditelný svět pro mládež v obrázcích s popisy ve švédštině, francouzštině a němčině* a v roce 1867 *Nejnovější Orbis pictus obsahující přes tisíc obrázků*.

6] Kumpera udává rok 1675 (Kumpera 1992: 278).

Orbis pictus z roku 1682, tedy nejstarší exemplář ve švédštině, vyjde znovu ve faksimili s novým překladem v moderní švédštině. Překladatel Gottfried Grunewald, lektor a překladatel z němčiny do švédštiny, žije a působí ve Švédsku.

Didactica magna / Stora undervisningsläran

První překlad z roku 1892 *Skrifter af uppfostringskonstens stormän utgifna af Otto Salomon Stora undervisningsläran af Johann Amos Comenius. En anvisning at söka och finna de medel...* (Göteborg), je dílem Otto Arona Salomona, pedagoga a autora odborných publikací.

Druhý překlad, *Stora undervisningsläran, andra översättningen till svenska ombesörjd och genomsedd av B. R. Hall*, vydal v roce 1916 ve Stockholmu Rudolf Hall.

Třetí překlad Tomase Kroksmarka, *Stora undervisningsläran* (Göteborg 1989, Lund 1999), vychází opět z Hallova vydání. Toto moderní vydání je ve fondu mnoha švédských knihoven.

Continuatio admonitionis fraternae et temporando charitate zelo / Comenius about himself – Comenius självbiografi

Comenius about himself – Comenius självbiografi (Stockholm 1975, Årsböcker i svensk undervisningshistoria, vol. 131; anglicky, latinsky, švédsky). Do švédštiny text přímo z latiny přeložil prof. Jan-Olof Tjäder, který se mimo jiné zabývá latinskou paleografií ve Švédsku, překlad do angličtiny pořídila Agneta Ljunggrenová. Podnět k této edici dala Milada Blekastadová, jejími editory byli prof. W. Sjästrand a dr. Stig G. Nordsträm. Na edici spolupracovali také dr. Julie Nováková, prof. Antonín Škarka a prof. Bohumil Ryba.

Pampaedia

Del IV av *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica* (Allmän överläggning om de mänskliga tingens förbättring). Gottfried Grunewald: *J. A. Comenius Pampaedia*, vyšlo v edici Årsböcker i svensk undervisningshistoria, argang LXXV 1995, vol. 180, red. S. G. Nordström, Minnen och dokument VII, Uppsala 1995.

Ve švédských archivech a knihovnách je pravděpodobně ukryto více děl Komenského. Ukazuje to případ nálezu rukopisu *Europae lumina* (viz Karlsson 1996) a jiných komenian (Karlsson 2001). Rukopis *Europae lumina* byl v roce 2000 vydán knižně a dostal jméno *Finspöngský rukopis* (Karlsson 2000).⁷

Literatura

ANDERSSON, Lars Aksel

1898 *Svensk Comenius-bibliografi* (Uppsala)

BERGGREN, Maria

1997 När musan talade latin – Georg Stiernhielm som latinspoet, in *Den nordiska mosaiken*, ed. R. Boström-Andersson (Uppsala: Uniiversitet), s. 53–61

BRINGÉUS, Nils-Arvid

1982 Orbis pictus als Vorlage volkstümlicher Malerei in Schweden, in *Ethnologica Scandinavica. A Journal for Nordic Ethnology*, s. 7–29

CASTRÉN, Gunnar a kol.

1929 *Svenska litteraturens historia* (Stockholm: Norstedt – Söner)

COLLIJN, Isak

1942–1944 *Sveriges bibliografi 1600-talet* (Uppsala: Almqvist & Wiksell)

ČAPEK, Jan Blahoslav

1961 Příspěvek o působení Komenského na švédský kulturní vývoj v 17. století, *Acta Comeniana*, č. 2, s. 198–211

ČAPKOVÁ, Dagmar

1987 *Myslitelsko-vedovatelský odkaz Jana Amose Komenského* (Praha: Academia)

GUSTAVSSON, Lars (ed.)

1978 *Svensk dikt från trollformler till Lars Norén* (Stockholm: Wahlström & Widstrand)

HAKANSON, Björn

1995 Svensk poesi blir myndig, in B. H.: *Försök med poesi* (Stockholm: Natur och kultur)

7] Veškeré prameny k tomuto vydání i prameny ke knize *Komenský a jeho dílo ve Švédsku 1630–2000* jsou – spolu s ostatními výsledky vědecké práce – uloženy v Národním archivu v Praze (osobní fond Blanka Karlsson 1371).

KARLSSON, Blanka

- 1996 Nález rukopisu *Europae lumina* a komenian v Norrköpingu, in *Světová literárněvědná bohemistika 2. Úvahy a studie o české literatuře*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 550–560
- 2001 Komenský na švédském zámku Skokloster, in *Česká literatura na konci tisíciletí 1*, ed. D. Vojtěch (Praha: ÚČL AV ČR), s. 87–98
- 2005 *Komenský a jeho dílo ve Švédsku 1630–2000* (Norrköping: Gamla)
- 2005 *Comenius och hans verk i Sverige 1630–2000* (Norrköping: Gamla)
- 2005 *Comenius und sein Werk in Schweden 1630–2000* (Norrköping: Gamla)

KARLSSON, Blanka (ed.)

- 2000 *Finspöngský rukopis Jana Amose Komenského. Dosud neznámý anonymní rukopis Komenského předmluvy Europae lumina a Dedikace třem královstvím nalezený ve švédském Norrköpingu* (Brno: L. Marek)

KLINGE, Matti a kol.

- 1988 *Kungliga Akademien i Åbo 1640–1808. Helsingfors Universitet 1640–1990* (Helsinki: Otava)

KUMPERA, Jan

- 1992 *Jan Amos Komenský, poutník na rozhraní věků* (Ostrava–Praha: Amosium servis – Svoboda)

NATIONALENCYKLOPEDIN

- 1989–1996 *Nationalencyklopedin* (Höganäs: Bra böcker)

NORDSTRÖM, Johan

- 1934 *De yverbornes ö* (Stockholm: Bonnier)
- 1924 *Georg Stiernhielm – Filosofiska fragment* (Stockholm: Bonnier)

OLOFSSON, Rune Pär

- 1998 *Georg Stiernhielm – diktare, domare, duellant* (Södertälje: Gidlunds)

OLSSON, Bernt

- 1973 *Den svenska skaldekonstens fader och andra Stiernhielmsstudier* (Lund: Gleerup)

RUNEBY, Nils

- 1963 Bengt Skytte, Comenius och abdikationskrisen 1651, *Scandia. Tidskrift för historisk forskning*, s. 360–382

SCHÜCK, Henrik

- 1911 *Illustrerad svensk litteraturhistoria 1* (Stockholm: Bonnier)

SLAVICA AROSIENSIA

- 1961 *Slavica Arosiensia 3. Katalog över slaviska tryck från 1500–, 1600– och 1700-talen i Stifts- och landsbiblioteket i Västerås, utarbetad av Eugenius Gawrys* (Västerås)

STIERNHIELMI, Georgi
1668 *Hercules* (Stockholm)

SVENKST BIOGRAFIST HANDLEXIKON
1906 *Svenskt biografiskt handlexikon* 1–2 (Stockholm: Bonnier)

SVENSKA MÄN OCH KVINNOR
1942–1955 *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok* 1–8
(Stockholm: Bonnier)

TIGERSTEDT, Eugéne Napoleon
1971 *Svensk litteraturhistoria* (Stockholm: Natur och kultur)

UR SVENSKA HISTORIEN
1961 *Ur svenska historien* (Stockholm)

WALDE, Otto
1945 *Om Georg Stiernhielms bibliotek* (Uppsala)

WIESELGREN, Per
1968 *Brev till Georg Stiernhielm* (Lund: Gleerup)

Česká hymnografie raného novověku ve středoevropském kontextu

JAN MALURA

Hledisko „svět v české literatuře – česká literatura ve světě“ uplatníme v našem příspěvku na rozlehlou oblast literatury raného novověku, respektive literatury doby humanismu a baroka. Budeme se pohybovat na poli hymnografie, žánru, který patřil v daném období nejen ke kvantitativně nejsilnějším, ale v domácích podmínkách i k nejprestižnějším. Tuto oblast zde chápeme široce, v obou základních typech, v českém odborném uvažování zatím nerozlišovaných (k žánrovému rozlišení viz Scheitler 1982). Jedním je *kostelní píseň*, pro niž je příznačné kolektivní určení, spjatost s náboženskou tradicí a liturgickou praxí; jejím médiem (publikační formou) je kancionál. Druhým pak *duchovní píseň*, spojená s privátní spiritualitou a často s nepřímým religiózním obsahem, nebrání se individuálním emocím a dobově módní topice; médiem nemusí být kancionál (srov. cyklus písní typu Michnova *Loutna česká*). V centru naší pozornosti stojí slovesná stránka písní, hudební ponecháme až na výjimky stranou.

Hned v úvodu musíme upozornit, že máme před sebou literární materiál obdivuhodně rozlehlý, rozsah české evangelické a katolické hymnografie doby humanismu a baroka lze odhadnout na přibližně pět tisíc textových jednotek. Zároveň konstatujeme, že její kontakty se světem byly zatím zkoumány jen velmi torzovitě a nedostatečně. Celý problém lze nazírat ve dvou základních rovinách. Můžeme 1. odhalovat bezprostřední předlohy textů, určovat, která písňová skladba je překladem, adaptací, parafrází, parodií, kontrafakturou, imitací, tematickou a žánrovou transformací cizojazyčných předloh, klást si v těchto souvislostech dílčí otázky textologické, genetické atd.; 2. vykládat vnitřní souvislosti české hymnografie doby humanismu a baroka s dobovými básnickými i duchovními proudy. Za závažnější většinou považuje-

me druhou rovinu, literárněhistorická bádání však zatím nedospěla k soustavnému poznání prvního okruhu problémů, logicky předcházejícímu, domnívám se, otázkám druhého typu. Chtěli bychom interpretovat, ale místo toho musíme nejprve provádět detailní pramennou analýzu a popisovat materiál, na víc zatím nezbyvá dostatek prostoru. Je možný i přístup jiný: ignorovat tyto problémy a volně s textem interpretačně nakládat, aniž bychom cizojazyčné modely brali v úvahu. V tomto příspěvku nemůžeme dospět k jednoznačným závěrům, pokusíme se ale shrnout a dát do souvislostí již známá fakta a naznačit několik dosud nepřipomínaných problémů, z nichž vyrůstají nové otázky. Důležité přitom pro nás bude hledisko žánrů, respektive jednotlivých žánrových variant, což nám zčásti umožní povýšit analýzu materiálu do vyšší komparativní roviny.

Humanismus (doba předbělohorská)

V období humanismu dala česká hymnografická tvorba mnoho významných podnětů okolnímu světu, přesněji řečeno prostoru střední Evropy. Starší tvrzení o značné samostatnosti naší předbělohorské písňové tvorby lze ovšem poněkud korigovat. Nebylo to jen vyzářování impulzů, ale i přijímání podnětů. Už v 16. století lze především mezi písněmi českých i moravských luteránů a utrakvistů odhalit překlady a adaptace z němčiny. Například Tobiáš Řešátko Soběslavský přeložil píseň *Wies Gott gefällt so gefällts mir auch Ambrosia Blauera*, která anticipovala osobně stylizovanou, útěšnou lyriku, oblíbenou později v barokní evangelické hymnografii.¹ Ohlasu se dočkala i písňová tvorba Martina Luthera, z níž tlumočil několik písní pro svůj kancionál Tobiáš Závorka Lipenský.² Málo prozkoumán je podíl německých (popřípadě polských) vzorů na katolickou hymnografii předbělohorské epochy, zjevně

1] Česky s incipitem *Jakž Bůh ráčí, tak já chci též*, srov. např. *Kancionál aneb Zpěvové církve evangelistské*, Praha 1620, s. 403. Německý originál je někdy připisován také Janu Fridrichu Saxovi.

2] Např. *Otče náš jenž v nebi bydlíš, nám pak jako dítkám velíš* (z původní *Vater unser im Himmelreich*).

se k nim v několika případech přiklání Jan Rozenplut ve svém *Kancionálu* (Olomouc 1601). Na oboustrannou výměnu písňového fondu s německým prostředím, především na kontakty jednoty bratrské s luteránskou hymnografií, upozornil ve znamenité studii muzikolog Jan Kouba. Asi 20 % nápěvů z bratrských kancionálů pochází podle něj z německého prostředí, v některých případech i z oblasti světské písně. Je přitom významné, že šlo o recepci velmi pohotovou: mezi prvním zveřejněním německým a českým byl jen krátký časový interval (Kouba 1975).

Přes tyto skutečnosti nelze zpochybnit, že v 16. století jasně dominuje receptce česky psané tvorby v cizině, v Německu a Polsku. Duchovní píseň jednoty bratrské zakládá tradici reformačního kancionálu, za první tištěný kancionál v Evropě (na světě) se dnes v zahraniční hymnologické literatuře považuje – nutno říci, že s patřičným respektem k vyspělému českému prostředí – dílo *Piesničky* (Praha 1501). Hymnografie jednoty bratrské byla brzy, na popud samotného Martina Luthera, tlumočena do němčiny, a to v kancionálu *Ein neu Gesangbuchlen* (Mladá Boleslav 1531) Michaela Weisseho. Toto dílo se dočkalo mimořádného rozšíření v německých zemích (opakovaná vydání) a stalo se vzorem pro německou kancionálovou tvorbu. Německé verze bratrských písní, zčásti věrné překlady a zčásti spíše adaptace, se rozšířily i v kancionálech luteránů. Weisse, jemuž byla v zahraničí věnována značná pozornost muzikologů i filologů, zprostředkoval německému prostředí například pohřební píseň Lukáše Pražského Rozžehnejmež se s tím tělem. Jeho volně pojaté zpracování této skladby si v německých kancionálech raného novověku získalo značnou popularitu, poslední strofu k němu dobásnil pravděpodobně samotný Luther.³ Mnoho písní mladší, nejsilnější generace bratrských hymnografií je tlumočeno novou redakcí německého bratrského kancionálu *Kirchengeseng* (Ivančice 1566).⁴ Podstatné ovšem je, že bratrská hymnografie není uváděna do cizího

3] Německý incipit Nun laßt uns den Leib begraben. K písni srov. Müller 1916: 186.

4] Např. písně Adama Šturma; srov. jeho Ó Jezu Kriste, Synu panny čisté, kterou přeložil Petr Herbert s incipitem O Herr Jesu Christ der du am Himmel.

prostředí výběrově, ale v celku, v širokém spektru jednotlivých žánrových variant.

Neméně zajímavá a v literatuře rovněž již reflektovaná je expanze české písňové tvorby do polského prostředí. Vliv jednoty bratrské v raněnovověkém Polsku je všeobecně známý, od poloviny 16. století se výrazně projevil i na poli hymnografickém. *Cantional albo księgi chwał Boskich* (Královec 1555), který vydal Walenty z Brzozowa, je nejen textově (překlady z češtiny), ale též jako knižní artefakt (formát, paginace) imitací bratrského kancionálu Jana Roha (1541) (srov. Witkowski 1979). Polské bádání se několikrát pozastavovalo nad neústrojným množstvím bohemismů v překládaných písňových textech. Kancionál vyšel ještě v opakovaných vydáních, v nichž byly tyto smíšené, česko-polské jazykové prvky odstraňovány. Důležité je, že polské překlady písní jednoty bratrské nezůstaly omezeny pouze na poměrně úzký okruh duchovního života polských členů jednoty, ale pronikly i do polských luteránských kancionálů.⁵ Některé písně se v Polsku staly opravdu populární součástí zpěvu širších vrstev, a to díky textu i melodii, například pohřební píseň *O daremne świeciekie ucieszenie* byla složena podle staré bratrské písně *Ó daremné světské utěšení* (Kratzel 1979: 26). K našemu tématu patří také jeden všeobecně známý fakt: nejvýznamnější český kancionál jednoty byl vydán právě v Polsku, v Šamotulech (nedaleko Poznaně), kde ho nechala jednota vytisknout kvůli nepříznivým domácím politickým poměrům (tzv. Šamotulský kancionál, *Písně chval božských*, 1561). Také tento kancionál zapůsobil na polskou reformační hymnografii, část písní byla přeložena pro druhou redakci polského bratrského zpěvníku vydaného Matoušem Wierzbetou v Krakově roku 1569.

Z důvodu omezeného prostoru musíme nechat stranou domácí německojazyčnou písňovou produkci, která představuje zvláštní fenomén v dějinách středoevropské duchovní poezie a jen potvrzuje tezi o exportu písní vznikajících v českých zemích do ciziny.

5] Např. do souboru *Cantional albo Piesni duchowne* (Toruň 1587), který obsahuje přes šedesát skladeb jednoty bratrské.

Podstatné je, že nezahrnovala jen tvorbu jednoty bratrské (zmíněný Michael Weisse), ale i hymnografii luteránů (v německých kancionálech dodnes užívané písně jáchymovského kantora Nicolause Hermana).

Baroko (doba pobělohorská)

V epoše pobělohorské rozhodně zesilují mnohostranné kontakty s německým literárním prostorem. Podle dosavadních poznatků je patrné, že v oblasti duchovní písně silně převažuje česká recepce německých podnětů nad opačným prouděním; je velmi pravděpodobné, že důkazy o této dominanci se v budoucnu ještě výrazně rozmnoží. Z oblasti domácí katolické produkce je dobře znám případ *Zdoroslavička* (1665) Felixe Kadlinského a jeho německé předlohy. Kadlinského postoj k originálu Friedricha von Spee se hodnotí obvykle jako velmi volný a kreativní. V případě Adama Michny z Otradovic upozorňoval Antonín Škarka už v přednášce z roku 1946 na možné kontakty jeho poezie s německým prostředím (Škarka 1986: 251), v pozdějších michnovských pracích ale toto tvrzení nerozvinul (a neudělal to bohužel ani poslední michnovský editor Mírek Čejka). Pozoruhodné Michnovy vazby na německé zdroje odhalil v polovině sedmdesátých let Peregrin Pešl (Pešl 1978) a nedávno vyvolal oprávněnou pozornost objev přímé předlohy *Loutny české* (1653) v díle bavorského básníka Johanna Khue-na (Kvapil 2004). Zatím byla publikována jen nálezková zpráva, na vyhodnocení tohoto vztahu si musíme počkat. V moderní době často vydávaná *Loutna česká* je dnes považována za dílo kanonické. Změní se nějak naše vnímání její kanoničnosti, když víme, že má přímý německý vzor?

Důležité není jen pouhé odhalení předlohy, ale i poznání metody přenosu německého textu do českého prostředí. Pro nás je v tuto chvíli prvořadé hledisko žánrové a pokládáme si otázku, jaké žánrové modely jsou preferovány při recepci z cizího prostředí a proč právě tyto. Je zřejmé, že své předlohy mají oba české písňové soubory, které nejsou běžnými kancionály, ale reprezentují ambicióznější model písňové lyriky (tedy Michnova *Loutna česká* a Kadlinského *Zdoroslaviček*). Jejich prostřednictvím se k nám

dostává pro baroko typická hymnografická žánrová varianta, tzv. *milostná duchovní píseň*, využívající topiku běžnou v dobové milostné a společenské lyrice. Objevuje se ve dvou typech: jednak jako mystickoerotická, svatební píseň (Michna), jednak jako pastýřsky stylizovaná píseň, v podstatě ekloga s rysy petrarkismu (Kadlinský). Ukazuje se, že už po polovině 17. století v českých zemích vznikla potřeba artificiální písňové poezie, pro niž ovšem nebyly doma podněty a vzory, hledaly se proto – a to velmi pohoťově – v katolickém jihoněmeckém prostředí.

Několikrát bylo poukázáno na dílčí, jednotlivé vazby písní českých barokních kancionálů (Jiříka Hlohovského, Fridricha Bridela, Matěje Václava Šteyera aj.) na německé vzory, systematicky se ovšem těmito filiacím dosud nikdo nevěnoval. Zřetelný vztah k německým vzorům mají eschatologické skladby (srov. Vašica 1938: 92–109), lze je předpokládat také u mariánské poezie vrcholného baroka, pro niž, až na drobné výjimky, nebyly dostatečně silné domácí vzory. Žánry, které měly pevné domácí základy a které si „pamatovaly“ své vlastní kořeny, tuto oporu v nové barokní situaci nepotřebovaly. Jako zvláště dobrý příklad pro toto tvrzení se nabízí katolická vánoční píseň, která mohla navazovat na tradice českých utrakvistů, i když na druhé straně je velmi pravděpodobné, že ani ona se neobešla bez cizojazyčných podnětů. V německých katolických kancionálech najdeme vánoční písně plné nám dobře známé idylické atmosféry, řetězců deminutiv apod.⁶ Je tedy možné, že i tento kanonický žánr české písňové tvorby získával v baroku svou ustálenou, „typicky českou“ podobu za vydatné podpory německých vzorů?

O písňové tvorbě českých evangelických exulantů se vždy uvádělo, že byla vydatně vyživována cizojazyčnými impulzy, sama na to ostatně – na rozdíl od poezie domácí, katolické – upozorňovala, například v předmluvách ke kancionálům, v rejstřících, v poznámkách u samotných písní. Pozornost byla v minulosti věnována především nejstarší generaci exulantů, Jiřímu Třanov-

6] Např. David Gregor Corner, *Gross Catholisch Gesangbuch* (Fürth 1625).

skému a J. A. Komenskému, jejichž díla se prostřednictvím literárněhistorických výkladů stala kanonickými položkami našich literárních dějin. Mezi písněmi Třanovského je kromě původních výtvorů také sedmdesát překladů z němčiny, dominují mezi nimi velmi věrné převody kostelních písní Martina Luthera, jehož *žalmové písně* se staly významným podnětem pro původní česky psanou evangelickou tvorbu. Díky Škarkově precizní edici víme velmi mnoho o předlohách Komenského duchovních písní. On sám v předmluvě ke svému *Kancionálu* (Amsterdam 1659) jasně deklaruje snahu navázat na polské a německé vzory: „Nepohrdali předešlého věku Němci a potom Poláci našich otců dary Ducha, překládavše sobě zpěvy jejich do jazyka svého; proč sme my posavad darů jejich sobě k užitku obrátiti zanedbali?“ (cit. Škarka 1952: 55). Tato recepce má vést k univerzalizmu a ekumenickému evangelictví: k „jednomyslnosti a k umenšení roztržek svým způsobem poslouží“ (tamtéž). Nezávislost a malou ochotu respektovat cizí vzory Komenský, k české písňové tradici velmi kritický, zavrhuje. Přeložil celkem devatenáct písní z polštiny, v předmluvě oceňuje především Jana Kochanowského, z jehož básnické tvorby tlumočil slavný hymnus *Czego chcezs od nas, Panie*.⁷ Tato skladba je v polském kontextu hodnocena jako dílo otevírající novou epochu v dějinách poezie, jako kosmologický hymnus nejvyšších ambicí. Je velmi příznačné, že v českém prostředí jí byla přisouzena zcela jiná funkce, a to už Komenským, který přidal vlastní podtitul *V čas žně a vinobraní* a vsunul ji mezi texty, které představují většinou užitkové, modlitební verše vázané na konkrétní události lidského života. Otázky recepce cizojazyčných textů hluboce souvisí, jak ukázal Jaroslav Kolár, s žánrovým systémem: „Týž literární jev [...]

7) Což vždy chceš od nás, Pane (tamtéž: 285–286). Známe i jiný překlad do češtiny, vzniklý mezi evangelíky na Slovensku (Co žádáš od nás, Pane, in *Cithara sanctorum*, Levoča 1684). Vzniklo i německé a latinské tlumočení této skladby, která patřila mezi kanonické básně středoevropské poezie raného novověku. Různé – někdy i časově paralelní – překlady jednoho textu jsou poměrně běžným jevem, např. u písní M. Luthera, N. Hermana a Johanna Francka. Tento fakt významně přispívá k poznání dobového vnímání kanoničnosti některých písní (srov. též Kratzel 1979).

nemusí mít v různých literaturách týž význam a naopak identickou nebo podobnou funkci v nich mohou plnit různé fenomény“ (Kolár 1999: 240). Lze na mnoha příkladech doložit, jak se recipované písňové texty musely přizpůsobovat potřebám domácího žánrového systému; jediné tak nebyly v domácím kontextu pokládány za cizorodý jev.

Komenský a především Třanovský se drželi dosti archaických vzorů reformačního humanismu, nepřijali ve větší míře podněty mladších vrstev středoevropské básnické tvorby, tedy poezii s rysy barokní estetiky. Ta je v evangelickém prostředí recipována později než v katolickém, postupně od osmdesátých let 17. století. Tehdy přichází nový, literární historií dosud nepřilíš reflektovaný rozvoj české exulantské hymnografie. Význam exilu pro kulturní výměnu bývá všeobecně značný, což české kancionály 17. a 18. století jen potvrzují. První vlna nové evangelické tvorby je spojena s písňovými tisky vydávanými exilovou komunitou v Žitavě, druhá se objevuje s působením těšínských pietistů v Německu.⁸ V této etapě výrazně ubývá – alespoň tak se to na základě dosavadních znalostí jeví – podnětů čerpajících z polského prostředí.

Není ani tak podstatné, kteří němečtí básníci jsou v žitavských kancionálech uváděni do českého prostředí, důležité je posoudit, jaké žánrové typy se k nám jejich prostřednictvím dostávají. Jsou to obvykle nové, aktualizované varianty tradičních útvarů. Novou podobu dostává lyrika tematizující utrpení Ježíše Krista, vzniká řada *subjektivních, rétoricky stylizovaných pašijových písní*. Tento model zprostředkovávají například překlady z tvorby Paula Gerhardta, básníka německou literární historií vysoce hodnoceného.⁹ Jiný významný žánr zastupují v kancionálech texty, které můžeme označit jako *kajícíné a útěšné písně*, například překlady

8] Pro poznání česko-německých kontaktů v básnické tvorbě pobělohorských exulantů je velmi užitečná práce Petra Drewse *Deutsch-slawische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert* (1996). O ni se kromě vlastních srovnávacích analýz materiálově opíráme.

9] Srov. píseň Hlavo plná bolesti a v krvi ležící, která je překladem Kristiána Peška ze slavné *O haupt voll Blut und Wunden*.

skladeb Johanna Hermanna¹⁰ nebo Johanna Friedricha Mayera.¹¹ Jejich mluvčí hovoří vždy v ich-formě, vyjadřuje své privátní pochybnosti o víře, úzkosti, stížnosti i naděje a útěchy. Je velmi důležité, že podnítlý vznik mnoha původních písní této žánrové varianty (zejména v Klejchově *Evangelickém kancionálu*, Žitava 1717).

Příklon k tzv. pietismu u části českého exilu přináší zjevné oživení – do písňové tvorby evangelíků, v níž přes všechny inovace do počátku 18. století převažoval dosti archaický vkus, zasazuje výraznou emocionalitu a novou obraznost, která vyhovuje měnící se religiozitě. Pietistické zpěvníky stírají hranice mezi kolektivní kostelní a privátní duchovní písní, v masovějším měřítku také českému prostředí prostředkují vrcholné texty předpietistické barokní poezie, například tvorbu slezského mystika Angela Silesia (Malura 2003). Jak vyplývá z našich analýz, české kancionály třicátých let 18. století vstřebávají obě varianty německé pietistické poezie, tedy typ hallský i typ herrnhutský (Malura – Kosek 2004). Básnictví hallského pietismu se vzdává mnoha tradičních, kanonizovaných témat a přichází s novou, dominující žánrovou variantou – *osobní, entuziastickou duchovní písní*, která je výrazně kristocentrická, plná niterné religiozity, motivů osobního znovuzrození, následování Krista nebo milostného spojení s ním.¹² Herrnhutský pietismus rozvíjí variantu *mysticko-erotické písně s prvky sentimentu a spontánnosti*, představuje jakousi „zjednodušenou“ variantu starší barokní milostné duchovní písně, zdůrazňuje kult krve a ran Ježíše Krista, nevyhýbá se obraznosti dobové artificiální poezie, ale obejde se bez rétoriky, k níž zaujímá postoj v zásadě odmítavý, připouští naopak improvizovanou expresivitu. Takové písně nalezneme v přídatku k Liber-

10] Např. Kam se uteci mam, poněvadž ze všech stran, překlad Kašpara Motěšíckého písně *Wo soll ich fliehen hin*.

11] Např. Ježíše se nespustím, uzdravena jest duše má, překlad Daniela Stránského písně *Meinen Jesum laß ich nicht meine Seele*.

12] Např. Den se kryje, duše má řve k Bohu, která je překladem skladby *Die Nacht ist hin mein Geist und Sinn* Johanna Anastasia Freylinghausena (srov. Jiří Sarganek: *Cithara sanctorum*, Lipsko 1737, s. 1284).

dově *Harfě nové* (Laubno 1735), který byl z velké části přeložen ze zpěvníku *Christliches Gesang-Buch* (Herrnhut 1735).¹³

Zatím nemáme příliš mnoho důkazů, že by výměna písňového fondu probíhala i opačným směrem, už Jiří Sehnal se pozastavoval nad překvapivým nezájmem o Michnovu tvorbu v německých pramenech (Sehnal 1979: 151). Není to naprostá ignorace, jak upozornil P. Pešl, nejslavnější Michnova píseň *Chtíc*, aby spal byla s incipitem *Als Jungfrau zart ihr Kindelein* přeložena pro kancionál *Hymnodia catholica* (Cheb 1701) (Pešl 1978: 120). Nejde pravděpodobně o ojedinělý případ, ale zatím nám chybí další doklady o šíření původně českých katolických textů v německých pramenech, které umožňovaly také recepci českých písní v německy mluvících zemích za hranicemi monarchie. Bádání na poli německy psané hymnografie z českých zemí je teprve v počátcích.¹⁴ Dosavadní sondy ovšem upozornily především na značnou nezávislost domácí německé tvorby na českých pramenech, na příkladu Koniášova zpěvníku *Lob-klingende Harffe des Neuen Testament* (Hradec Králové 1730) to doložil Václav Petrbok (Petrbok 1999; k německým kancionálům srov. Kvapil 2001). K uvažování o středoevropské recepci naší hymnografie patří také otázka šíření českých písní na Slovensku.¹⁵

Z evangelického prostředí rovněž nemáme důkazy o překladech nových, v baroku vytvořených písňových textů. Ani Komenického a Třanovského skladby se jich tehdy nedočkaly, větší zájem o Třanovského duchovní písně mezi polskými a maďarskými

13] Např. Co ti povím můj manželi, která je překladem *Was sag ich dir, mein lieber Mann* (srov. Jan Liberda: *Harfa nová*, Laubno 1735: 247).

14] Mezi tištěnou tvorbou máme kromě souborů kostelních písní (*Catholische kirchengesänge*, Praha 1652; *Hymnodia catholica*, Praha 1676, Cheb 1701) doloženy i knihy umělé písní (Bartoloměj Christelius: *Annus seraphicus*, Olomouc 1678). Samostatným problémem hymnologických bádání zůstává oblast rukopisné produkce a v rámci ní také té německy psané. Pozoruhodné hymnografické položky eviduje *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách* (Repertorium 2003), např. s. 746.

15] K vlivu *Písní katolických* (Olomouc 1622) Jiříka Hlohovského na slovenský zpěvník *Canthus catholici* (Levoča 1655) srov. z poslední doby sborník *Cantus Catholici a duchovní píseň 17. storočia v strednej Európe* (Kačic 2002).

evangelíky přichází až v 19. a 20. století.¹⁶ V barokním období se ovšem dalšího rozšíření dočkal starší kanonický fond bratrské hymnografie (například písně Jana Augusty), a to především ve zpěvnících tzv. obnovené jednoty bratrské, založené v Herrnhutu (Ochranově) německými emigranty z východní Moravy.¹⁷ Jednota, která obecně zdůraznila význam kolektivního zpěvu pro každodenní duchovní život, se postupně začala věnovat misijní činnosti v Evropě i v zámoří. Využívala při ní široký fond ochranovských písní, překládaných v průběhu 18. století do nejrůznějších jazyků (holandštiny, angličtiny, dánštiny, francouzštiny, ale i eskymáčtiny, kreolštiny aj.). Lze tedy mluvit nejen o středoevropském a evropském, ale také o celosvětovém rozšíření některých původně českých písní. Německé verze bratrských písní se v baroku paradoxně šíří i katolickými zpěvníky, objevují se například v již zmiňovaném německém kancionálu A. Koniáše (Petrbok 1999: 198). Ještě jednou zdůrazněme: nově se v baroku evangelické písně z češtiny netlumočí, ale přejímají se starší překlady z 16. století; to platí i pro polskou recepci.

Závěr

Není novým zjištěním, že česká kultura raného novověku se rozvíjí v těsném sepětí s jinojazyčným prostředím, nejčastěji v kontaktech s dalšími literaturami středoevropského prostoru, s německou, popřípadě polskou a slovenskou tvorbou. Zvláště v případě německé literatury jde o velmi aktivní, dynamickou symbiózu. Tato teze zároveň zpochybňuje představu o vazbách českého baroka na literaturu jihozápadní Evropy (Václav Černý, Zdeněk Kalista). Transfery tehdy určují více hlediska religiózní než nacionální

16] Srov. kancionály *Kancyonal czyli Śpiewnik dla chrześcijan ewangelickich*, ed. Jerzy Heczko (7. vyd., Cieszyn 1894); *Régi és új egyházi énekek...*, ed. József Vietórisz (Budapešť 1935).

17] Např. Augustova *Aj jak jsou milí tvojí příbytkové* byla do ochranovských kancionálů (*Marchesche Gesangbuch*, 1731; *Herrnhuter Gesangbuch*, 1737) zařazena v překladu z roku 1566 *O wie sehr lieblich*, pro potřeby moravských bratří byla Johnem Gamboldem přeložena i z němčiny do angličtiny (ve zpěvníku *A collection of Hymns*, Londýn 1754).

nebo literárně-estetická (pohybujeme se v období, jehož podstatná část je označována termínem konfesionalizace). Otázky konfesijní jsou v středoevropském literárním životě 16.–18. století úzce provázány se specifickou kulturní orientací jednotlivých regionů (areálů). V oblasti hymnografie se dobře zrcadlí rozdíly mezi vazbami na jihoněmecký a rakouský prostor na jedné straně a na saskou, severoněmeckou, slezskoněmeckou i polskou oblast na straně druhé; specifickým problémem jsou dotyky se Slovenskem. Některé kontakty přesahují v 18. století středoevropský kulturní kontext, ale jejich význam nelze přeceňovat; „světová“ rezonance bratrské hymnografie byla totiž omezena na poměrně úzkou náboženskou komunitu. Trvalejší uplatnění několika původních českých písní v jinojazyčném prostředí proto může být jen sotva pomůckou pro vymezení okruhu kanonických písňových textů.

Literatura

ALBRECHT, Christoph

1995 *Einführung in die Hymnologie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht)

BEYREUTHER, Erich – MEYER, Gergard – MOLNÁR, Amedeo (edd.)

1981 *Nikolaus Ludwig von Zinzendorf: Materialien und Dokumente 4*, Bd. III. *Herrnhuter Gesangbuch... von 1735* (Hildesheim: Olms)

DREWS, Peter

1996 *Deutsch-slawische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert* (München: Sagner)

KAČIC, Ladislav (ed.)

2002 *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe* (Bratislava: Slavistický kabinet SAV)

KOLÁR, Jaroslav

1999 *Návraty bez konce* (Brno: Atlantis)

KOMENSKÝ, Jan Amos

1952 *Duchovní písně*, ed. A. Škarka (Praha: Vyšehrad)

KOUBA, Jan

1975 Německé vlivy v české písni 16. století, *Miscellanea musicologica*, s. 117–177

- KOUBA, Jan (podepsáno JKb)
1997 Jednota bratrská, Kancionál, in *Slovník české hudební kultury*, edd. J. Fukač, J. Vysloužil (Praha: Editio Supraphon)
- KRATZEL, Günter (ed.)
1979 *Cantional albo Piesni duchowne*, Thorn 1587, Symbolae Slavicae 10 (Frankfurt am Main–Bern–Cirencester)
- KÜCK, Cornelia – KURZKE, Hermann
2003 *Kirchenlied und nationale Identität*, Mainzer hymnologische Studien 10 (Tübingen: Francke)
- KVAPIL, Jan
2001 *Čítanka německé barokní literatury z českých zemí. Anthologie der deutschen Barockliteratur aus böhmischen Ländern* (Ústí nad Labem: PedF UJEP)
2004 Nálezová zpráva o přímé předloze Michnovy *Loutny české*, *Česká literatura*, č. 5, s. 742–743
- LORENZOVÁ, Helena (ed.)
2002 *Střety národních a univerzálních modelů v české kultuře 1800–1918, Estetika*, č. 2–4
- MALURA, Jan
2003 *České exulantské kancionály a Dolní Slezsko*, in *Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu. Literatura – język – kultura*, edd. Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe), s. 81–88
2004 *Moravské kancionály v kontextu kulturních proudů předbělohorské epochy*, in *AUPO – Studia Moravica I. Sborník příspěvků z mezinárodní konference Jazyk a literatura na Moravě* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 149–156
- MALURA, Jan – KOSEK, Pavel (edd.)
2004 *Čistý plamen lásky. Výbor z písní pobělohorských exulantů ze Slezska* (Brno–Ostrava: Host – Ostravská univerzita)
- MÜLLER, Joseph Theodor
1916 *Hymnologisches Handbuch zum Gesangbuch der Brüdergemeine* (Herrnhut: Verlag des Vereins für Brüdergeschichte)
- PEŠL, Peregrin
1978 *K pramenům poezie Adama Michny z Otradovic, Jihočeský sborník historický*, č. 2–4, s. 104–129
- PETRBOK, Václav
1999 *Koniášova Lob-klingende Harffe des Neuen Testament – putování po matných stopách německé hymnografie v Čechách*, in *Východočeská duchovní a slovesná kultura v 18. století*, edd. R. Lunga, V. Petrbok, J. Tydlitát (Boskovice: Albert), s. 189–206

REPERTORIUM

2003 *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*, I/1 A–F, I/2 H–J, red. J. Linda, A. Stich, A. Fidlerová, M. Šulcková a kol. (Praha: Karolinum)

SEHNAL, Jiří

1979 Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století, *Hudební věda*, č. 2, s. 146–152

SCHEITLER, Irmgard

1982 *Das geistliche Lied im deutschen Barock* (Berlin: Duncker & Humblot)

ŠKARKA, Antonín

1968 Eros v duchovní písní českého baroka, *Československá rusistika*, č. 1, s. 35–45

1986 Kapitoly z české hymnologie, in *Půl tisíciletí českého písemnictví*, ed. J. Lehár (Praha: Odeon), s. 190–302

TŘANOVSKÝ

1936 *Jiří Třanovský. Sborník k 300. výročí kancionálu Cithara Sanctorum* (Bratislava: Učená společnost Šafaříkova)

VAŠICA, Josef

1938 *České literární baroko* (Praha: Vyšehrad)

WITKOWSKI, Leon

1979 Polnisch-böhmische Beziehungen auf dem Gebiet der Hymnologie im 16. bis 18. Jahrhundert, *Hudební věda*, č. 2, s. 155–164

WOLKAN, Rudolf

1891 *Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im XVI. Jahrhundert* (Praha: Bohumil Haase)

Mgr. Jan Malura, Ph.D., Ostravská univerzita

Stereotypy o Češích a české kultuře a recepcce české literatury 20. století v Chorvatsku

KATICA IVANKOVIĆ

O Česku, Češích, české literatuře, umění či filmu existují v Chorvatsku jisté ustálené představy, což vyvolává dojem, že českou kulturu a Čechy lze v chorvatském prostředí spolehlivě identifikovat. Vezmeme-li v úvahu, že se ve snaze o protiváhu ke globalizačnímu procesu utvářejí pevné a všeobecně rozpoznatelné regionální identity a že na tom začínají být nevelké národní entity existenčně závislé, poměrně ustálené rysy české identity v chorvatské lidové soustavě představ nelze vnímat jako zanedbatelný fakt.

Pojmem stereotypu se zde samozřejmě důkladně zabývat nemůžeme. Ten se stal předmětem řady diskusí v nejrůznějších vědeckých oborech a má v nich společného jmenovatele, jakýsi mezioborový přesah. Stereotyp je obecně považován za šablonu, manýru, klišé, za jistý typ všeobecně přijímaného názoru na skupinu lidí, objekt nebo fenomén – a jedná se o relativně jednoduché poznatky.

Obvykle se uvádí blízká souvislost stereotypů s předsudky jakožto hodnotícími soudy, které nevznikly na žádném logickém ani empirickém základě, nejsou založeny na znalosti (Potrč 1997). Na rozdíl od předsudků, které jsou založeny na citovém hodnocení, většinou záporném, stereotypy obsahují jak záporné, tak kladné soudy. Zatímco předsudky jsou především emocionálními strukturami, jsou hluboce zakořeněny a naše chování ovlivňují s větší intenzitou, stereotypy označují někteří odborníci jen jako racionalizace předsudků (Židov 1997). Stereotypy jsou podle Jana Bertinga a Christiane Villain-Gandossiové „zvláštní kognitivní struktury, jejichž zvláštnost spočívá v tom, že jsou jistou kombinací kognitivního a emocionálního činitele, která se pak stává pragmatickou strukturou a je možné rozlišovat tři její aspekty:

kognitivní, emocionální a pragmatický. Ten poslední obsahuje čtyři funkce: integrační, defenzivní, funkci vytváření ideologie a politickou“ (Berting – Villain-Gandossi 1995: 15). Stereotypy jsou součástí společenské konstrukce reality a jejich pragmatická funkce usměrňuje jejich zpětné působení na společnost, na skupinu, která je vytvořila. Spolu s předsudky tvoří stereotypy značnou část našeho „názorového folkloru“ (Musek 1997) a jsou výjimečně odolné vůči času, mají dlouhodobou stabilitu, což souvisí s tím, že jsou téměř nezávislé na aktuální zkušenosti, přetrvávají ve vědomí lidí i poté, co je prokázán jejich opak.

Velmi časté jsou etnické stereotypy, úsudky o vlastním národě i o národech jiných, které je vhodné srovnat se studiem národního charakteru. Popis specifických vlastností příslušníků národa může obsahovat kolektivní sebeobraz a také kolektivní obraz příslušníků cizích skupin a součástí tohoto popisu mohou být také stereotypy. Národní stereotypy a jejich věrohodnost může popřít nebo potvrdit studium národního charakteru.

Koncept národního charakteru je blízký konceptu národní identity. Podstatný rozdíl je v tom, jak tvrdí Berting a Villain-Gandossiová, že koncept národní identity předpokládá pohled do společnosti zevnitř, zachycuje homogenizační hodnoty a motivace příslušníků národa (Berting – Villain-Gandossi 1995: 18). Nebezpečím pro badatele tu nejsou jenom stereotypy a utkvělé názory, ale také imaginace (podle Lacana) neukojené touhy po identitě národa (Biti 2000: 191).

Koncept národní identity je závislý na národních stereotypech: ty napomáhají artikulaci a určení národních vlastností, které – jakožto společenské konstrukce reality – nemohou být odůvodněné fakty (Berting – Villain-Gandossi 1995: 19). Povahou národní identity je být jiný, odlišný (dokonce sám pojem identity se odvozuje z pojmu rozdíl), což nabízejí stereotypy o jiných národech, vytvářející vědomí o rozdílech mezi „nimi a námi“. Nejvíce stereotypů existuje o národech sousedních a poměrně často se vyskytuje několik nekompatibilních obrazů toho druhého (tedy nejčastěji souseda), používaných k různým příležitostem (například v období konfliktu fungují stereotypy, které se po jeho

skončení stahují do pozadí). I když během času obsahově udržují stabilitu, stereotypy se takto mohou přizpůsobovat historickým změnám a přetrvávat.

Se svou národní identitou se chorvatský národ vyrovnává prostřednictvím stereotypů o šesti sousedních státech, mezi něž Češi nepatří. Nicméně Češi v chorvatském „názorovém folkloru“ a „imagologickém rejstříku“¹ obsadili čestné, se sousedy srovnatelné místo a také úspěšně soupeří s mnohem většími národy. Tuto českou pozici lze doložit, ale nikoli zcela věrohodně vysvětlit. Uvedu příklad z Filozofické fakulty Záhřebské univerzity: od začátku devadesátých let se na bohemistiku hlásí několikanásobně více studentů, než je možné do studia přijmout, a tato situace přetrvává dodneška. O bohemistiku je mnohem větší zájem než o jiné slovanské filologie (včetně ruštiny a polštiny) a také než o jiné takzvané malé jazyky, i když je možnost uplatnění v tomto oboru po ukončení studia malá. Přitom anketa, prováděná mezi studenty prvního ročníku bohemistiky řadu let, ukazuje, že věděli o českých reáliích, jazyce, literatuře, umění a kultuře velmi málo (příjímací zkoušku mohou vykonat bez znalostí českého jazyka a české kultury), jejich znalosti by se daly zredukovat téměř jen na pivo, Švejka a Havla. Nicméně vyjadřovali velmi silnou motivaci pro studium češtiny, kterou zpravidla nedokázali dostatečně racionalizovat. Tento záhadný případ byl z nouze vysvětlován dlouhodobou tradicí česko-chorvatských kulturních vztahů, o níž však tyto studenti nic nevěděli, případně popularitou Havla, Prahy, českými politicko-ekonomickými úspěchy po roce 1989 a podobně. Žádné z těchto vysvětlení nebylo zcela uspokojivé a přesvědčivé. Zmíněná anketa však ukázala kromě nedostatečných znalostí budoucích bohemistů ještě něco: na dotaz, jestli si mohou představit typického Čecha a pokud ano, potom jak, všichni odpovídali kladně a často ho bohatě popisovali. Tento dotaz byl kladen pro uvolnění ovzduší při psaní ankety a fakt, že vyvolal silnou reakci sám o sobě, by nebyl zajímavý, kdyby se potom neukázalo,

1] V poslední době v chorvatských médiích dost používaná fráze.

že takovéto vnímání Čechů a české kultury, kdy se o nich na jedné straně pěstují jisté představy a na straně druhé se o nich ví poměrně málo exaktních fakt, je jedním z modelů, který funguje na různých úrovních v chorvatském prostředí a ovlivňuje zdejší recepci české kultury.

Pokusíme se rozpoznat tento model v současné recepci české literatury v Chorvatsku, kterou přehlédneme v rámci vydavatelské činnosti, žurnalistických komentářů o české kultuře a literární reakce na českou literaturu a českou kulturu vůbec.

Konec 20. století poznamenal v recepci české literatury Michal Viewegh, který v poválečném Chorvatsku otevřel českým spisovatelům k chorvatskému čtenáři dveře dokořán. Viewegh byl tehdy na chorvatském knižním trhu výjimečným případem úspěšného spisovatele, *Výchova dívek v Čechách* (1994) vydaná v roce 1997 měla dlouho největší prodejnost, jeho návštěva v Chorvatsku byla provázena zájmem médií, srovnatelným snad jen se zájmem o návštěvu Paula Coelhoa. Jeho popularita sice v současnosti v Chorvatsku klesla, zůstal nicméně poměrně pravidelně vydávaným autorem (šest titulů). Jeden z důvodů, proč zaujal chorvatské čtenáře a média, zajisté spočívá ve smyslu pro humor, často zdůrazňovaném v místním tisku, občas bývá formulován jako typicky český, jednoduše český humor.

Český humor je jednou z nejfrekventovanějších frází o české literatuře a kultuře v Chorvatsku, obvykle ovšem nebývá vysvětlena, není jasné, co se jí myslí. V komentářích se počítá s konotacemi českého humoru, klade se na něj důraz jako na sémanticky bohatou informaci, ale nezasvěcený čtenář nemusí pochopit, oč vlastně jde. Chorvatskému čtenáři však zpravidla tento pojem aktivuje jisté poměrně ustálené představy, jež můžeme považovat za obsah stereotypu, a vyjdeme-li z frekvence jeho výskytu v médiích, jde o stereotyp, který je důležitým identifikačním bodem české kulturní identity v očích Chorvatů. Pro ilustraci uvedeme z chorvatského tisku jeden kritický komentář přehnaného používání tohoto stereotypu: „Egyptané mají pyramidy, Číňané rýži, Arabové velbloudy a Češi v chorvatském lidovém imagologickém rejstříku mají – humor. ‚Český humor‘ se stal pro chorvatskou uměleckou

kritiku a veřejnost kořením do každé polévky, mystickým prvkem, který kritika zaznamená v každé druhé knize a každém třetím filmu“ (Pavičić 2003). Stejný autor, jinak vlivný literární a filmový kritik a také spisovatel, přitom uznává, že Češi jsou „nesporně důvtipný národ s brilantní humoristickou tradicí, která zpestřila českou literaturu 20. století od Haška k Vieweghovi“ (tamtéž).

Existuje dost jasná představa o tom, že stereotyp o českém humoru má především literární původ, i když se také uvádí česká filmová klasika, která je u nás reprezentována zejména Menzelem a Formanem. Je zřejmé, že všechno začalo Švejkem, že zajisté všechny žijící generace Chorvatů mají jistou představu o tom, jak Švejk vypadá, přestože jeho *Osudy* (1921–1923) třeba ani nečetly a přestože se návštěvníkům Česka už neprodávají figurky tohoto slavného rodáka tak masově. Je už notoricky známo, jak silný vliv má tento antihrdina na vnímání české národní povahy snad v celém světě, a bylo by zřejmě velmi obtížné vymazat jej z povědomí mas. Tedy v souvislosti s kontextem, v němž byl použit, může obsahovat kladné i záporné hodnocení a celé spektrum mezistupňů. Se Švejkem se začaly vytvářet jisté představy o českém humoru. Román byl poprvé přeložen a vydán v roce 1929, ale silnější ohlas měl až druhý překlad z roku 1953. V padesátých letech byla podle bibliografických údajů česká literatura hojně recipována, byla publikována řada děl českých klasiků (Čapek, Vančura, Němcová, Neruda, dokonce i Šalda), ale také značný počet socialisticko-realistických autorů. Nicméně nejsilnější ohlas měl právě Švejk, i když se do vědomí jistých skupin čtenářů vryl také Čapek jako jméno českého klasika, zájem o jeho dílo pak byl oživen s rozšiřováním zájmu o sci-fi literaturu.

Další silná vlna recepce české literatury se objevila až v osmdesátých letech, i když vlastně šlo o pokračování recepce prozaiků generace let šedesátých, která začala psát na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, byla však dočasně utlumena. Když byl v roce 1969 publikován překlad Kunderova *Žertu* (1967), Švejk už byl slavný hrdina, který plně žil mimo literaturu. Vývoj stereotypu o českém humoru jakožto jedné ze základních vlastností české kultury v chorvatském „názorovém folkloru“ ovlivnila recepce

generace Kundery, Hrabala, Škvoreckého, Vaculíka, Párala, Šotoly, Fukse, Lustiga, Klímy, navazující na Haškův odkaz. Díla těchto autorů většinou humorem neoplývají (až na Škvoreckého) nebo je nelze označit za díla humoristická, i když jistý smysl pro humor, jistá důvtipnost se najde v každém z nich. Jejich vliv na stereotyp o českém humoru není ani tak humoristický, jako spíše politický. K představě o českém způsobu vtipkování přibyl politický patos, který zdůraznil groteskní dimenzi černého humoru. Důležitou roli v tom sehrál také český film šedesátých let. V chorvatském tisku najdeme o něm tento stručný postřeh: „To, čemu říkáme český humor, bylo spojení regionálního kulturního odkazu a způsobu společenského přežití“ (Pavičić 2003). Autor textu pak posuzuje současný český film a tvrdí, že se český humor stejně jako česká filmová komedie staly šablonou, „zredukovanou na sympatické bříškaté sousedy, püllitry piva a žertování o politice“. Jsou zde tedy dva výroky o humoru v českém filmu: první, o filmu šedesátých let, je kladný, druhý, o současném filmu, je záporný – přitom oba mají podobný význam. V obou výrocích je český humor označen jako kombinace domácí haškovsko-švejkovské tradice bříška a piva a snahy o co možná bezbolestné vyrovnání se s politickým omezováním. Podstatný rozdíl je tedy v složitosti pojetí stejného stereotypu v obou variantách českého humoru. Na tomto příkladu je vidět, jak silný může být vliv stereotypu na utváření názorů a jak může být obtížné se mu vyhnout.

Předchozí výrok o českém humoru ilustruje také to, jak důležitou součást představy o českém humoru tvoří politický prvek. Ačkoli nelze tvrdit, že byl předtím apolitický, od šedesátých let v něm bývá politika značně zdůrazněna. Byl to vliv literatury, filmu a také samotného politického dění, co určilo další osud literatury a filmu, ale také přímo působilo na zpeštění české „humorní“ kulturní identity. Představa o spisovatelích-emigrantech a disidentech se rozšířila stejně rychle jako jejich dílo. Český humor už nemohl být v rámci takovýchto představ a dojmů jednoduše směšný, ale rafinovaný, jeho důležitým prvkem se stala alegorie a parabola. Český humor – v chorvatském nazírání – tedy nemusí být ani tak směšný, jako spíše důmyslný a hluboký. Z toho

důvodu již zmiňovaný recenzent filmu *Knoflíkáři*, který se snaží nabourat stereotyp o českém humoru, ujišťuje čtenáře, že jde o „nevslovitelně směšný film“ (tamtéž).

Opačný citový vztah k pojetí českého humoru jako důmyslné alegorie a paraboly spojené s politickým patosem najdeme u dalšího současného chorvatského spisovatele, Zorana Feriće, který v poslední době patří k nejrenomovanějším chorvatským autorům a napsal jeden z mála chorvatských bestsellerů. V jeho povídce *Legenda* (Ferić 2001a; sám o ní mimo jiné napsal, že je jednou z jeho nejoblíbenějších – Ferić 2001b) se jedná přímo o parabolu českého humoru. V úvodní části se hlavní hrdina, situovaný do prostředí psychiatrické léčebny, ptá, jestli dobře rozuměl matce, když mu v červnu roku 1968 vysvětlila, co je to český humor. Poznamenejme tady, že autor do června 1968 také umístil sovětské tanky a sebeupálení Jana Palacha, což v tomto kontextu upozorňuje nejen na neznalost historických faktů, ale rovněž na to, jak zde nejsou podstatné. A pak začíná parabola, v níž se už dospělý hlavní hrdina ocitá v Praze v době normalizace jako turista. Líčí zkažený ilegální život normalizační Prahy, na který mohli narazit turisté a jehož součástí byli veksláci, prostitutky, zkorumpovaní číšníci či zloději všeho druhu. Hrdinu, který na Václavském náměstí kupuje kytku, aby ji pak položil na místo upálení Jana Palacha, oslovuje vekslák a mění mu peníze, také ho však podvádí: kromě stakorun mu dává i stomarkovou německou bankovku z roku 1922. Posléze vychází najevo, že když tu bankovku komukoli nabídne, všechno dostane zadarmo. Nakonec mu prostitutka, poskytující mu své služby rovněž zdarma, prozradí, že tuto bankovku Pražané dávají turistům, kteří projeví úctu k českým národním symbolům. A tím to končí. Tento příběh je manifestací chorvatského stereotypu o českém humoru a poukazuje na to, že kromě vyrovnávání se s politickým omezením, karikатурního ošklivého ovzduší a dojemného politického patosu zde byl zdůrazněn prvek tajemného, v širším kontextu pochopitelného významu, který se otevírá jen zasvěceným. Ten svědčí o tajemném světě, souběžném s tím skutečným, veřejným, který na ten skutečný vrhá jiné světlo a dává mu jiný smysl. Tajemný

význam jako prvek stereotypu o českém humoru se nemanifestuje vždy takto explicitně, jeho stopy ale najdeme v mlhavé představě, že česká komika nemusí být všem a úplně jasná. Takové pojetí českého humoru jako součásti identity české kultury v očích Chorvatů obsahuje konotaci o jisté rafinovanosti české kultury, což je také jedna z představ o české identitě mezi Chorvaty.

Podívejme se ještě na současnou recepci české literatury v Chorvatsku. Od konce devadesátých let do dneška vycházejí průměrně tři tituly ročně a tento počet se v posledních letech spíše zvyšuje, pravděpodobně jde o nejsilnější vydavatelský zájem o českou literaturu ve 20. století. Roste sice i zájem o literaturu jiných postkomunistických zemí, to však nemění nic na faktu velkého zájmu o literaturu českou. Přitom vychází poměrně málo nových autorů, největší počet položek patří autorům generace šedesátých let: Kunderovi a Hrabalovi se vydávají sebraná díla, byli vydáni Páral, Šotola, Škvorecký, Klíma, Vaculík, Fuks – vlastně stejná jména jako v letech osmdesátých, mohli bychom to označit jako opakovanou recepci. Samozřejmě se občas objevují i jiná, novější jména, ale nevyvolávají takový ohlas ani zájem jako ta předchozí. Žádný pokus o oživení recepce české literatury novými autory zatím neuspěl. Ze čtyř vydaných spisovatelek (Legátová, Obermannová, Brabcová a Procházková, která byla do chorvatštiny přeložena proto, že předtím byl přeložen Vaculík) žádná nevyvolala čtenářský zájem ani zájem kritiky, z autorů mladší generace nebyl dosud přeložen žádný. V recenzích na aktuální překlady z české literatury, většinou reflektujících skupinu slavných let šedesátých, se vlastně málokde nepřipomene český humor či specificky interpretovaný politický patos, který se v chorvatských představách stal jeho součástí. Kritika například také velmi zdůrazňuje „humoristický ráz“ do chorvatštiny přeložené knihy Jana Patočky *Co jsou Češi* (Barišić). Stereotyp působí silněji tehdy a tam, kde není dostatek jiných poznatků, ale také může omezit přijímání fakt příslušníky skupiny stereotypem ovlivněné. Že aktuální recepci české literatury ovlivňuje do značné míry i stereotyp o Češích, není zatím exaktně prokázáno, ale jistě to nelze opominout.

Literatura

BARIŠIĆ, Lidija

2000 Povijest s ironijskim smiješkom. Jan Patočka, Što su Česi?, <http://www.matica.hr/Vijenac/Vij174.nsf/AllWebDocs/Povijestsironijskimsmijekom> [přístup 2006–06–30]

BERTING, Jan – VILLAIN-GANDOSSI, Christiane

1995 The role and significance of national stereotypes in international relation: an interdisciplinary approach, in *Stereotypes and Nations*, ed. T. Walas (Kraków: International Cultural Centre), s. 13–27

BITI, Vladimir

2000 *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska)

FERIĆ, Zoran

2001a *Legenda*, in *Mišolovka Walta Disneya* (Zagreb: Naklada MD), s. 58–64
2001b Karlo Nikolić: Ne treba nam nacionalni bard, *Zarez*, 1. 3., <http://www.zarez.hr/50/ne.htm> [přístup 2005–06–30]

MUSEK, Janek

1997 „Personality stereotypes: Psychological comprehension of stereotypes“, in *Prejudices and Stereotypes in the social Sciences and Humanities. The Contacts 5–7*, edd. B. Jezernik, R. Muršič (Ljubljana: The Series of the Bulletin of the Slovene Ethnological Society), s. 15–26

PAVIČIĆ, Jurica

2001 Prava proza devedesetih. Ante Tomić, Zaboravio sam gdje sam parkirao, Hena.com, *Zarez*, 10. 5., <http://www.zarez.hr/55/kritikač.htm> [přístup 2005–06–30]
2003 Dugmetari (Knoflikari), <http://www.popcorn.hr/recenzije/view/145>, 7. 9. [přístup 2006–06–30]

POTRČ, Matjaž

1997 Stereotypes, in *Prejudices and stereotypes in the social sciences and humanities. Etnološka stičišča 5–7*, edd. B. Jezernik, R. Muršič (Ljubljana: The Series of the Bulletin of the Slovene Ethnological Society), s. 12–14

PURCHLA, Jacek (ed.)

2001 *From the World of Borders to the World of Horizons* (Kraków: International Cultural Centre)

WALAS, Teresa (ed.)

1995 *Stereotypes and Nations* (Kraków: International Cultural Centre)

ŽIDOV, Nena

1997 Prejudices and stereotypes as a possible interpretative model for ethnology, in *Prejudices and stereotypes in the social sciences*

and humanities. Etnološka stičišča 5–7, edd. B. Jezernik, R. Muršič
(Ljubljana: The Series of the Bulletin of the Slovene Ethnological
Society), s. 53–56

Doc. Katica Ivanković, Sveučilište u Zagrebu

Recepce Máchova díla na Ukrajině

IGOR MELNYČENKO

V ukrajinské bohemistice se Máchově tvorbě věnuje nespravedlivě malá pozornost. Příčiny tohoto stavu spočívají v okolnostech česko-ukrajinských literárních vztahů 19.–20. století.

Za svého života Mácha nikdy nepatřil k české kulturní smetánce, která byla ve spojení se zahraničím. Měl jen určitý vliv na vnitřní české publikum a netěšil se přízni autorit z vědeckých kruhů. Mimo Čechy zažívali v té době zvláštní popularitu Jan Kolár a Pavel Josef Šafařík, jejichž jména byla spojena s myšlenkou slovanské vzájemnosti. Jejich autorita v (nejen) slovanském světě byla nesporná, zatímco Mácha byl i v Čechách po uveřejnění *Máje* (1836) ostře kritizován. Český literární svět z většiny jeho tvorbu nepřijal, Čelakovský (tehdejší redaktor *Pražských novin*) a Šafařík (přítel Srezněvského a Boďanského) ji odmítali velmi výrazně. Mácha byl člověkem docela jiného duchovního obsahu a neměl nejmenší šanci na pochopení tehdejších českých mistrů.

Na Ukrajině uvedl poprvé Máchovo jméno Ivan Jakovyč Franko ve článku *Nova čes'ka literatura ta jiji rozvij. J. Vrchlický, joho žytt'a ta tvorčist'*. Krátký článek Nikolaje Grunského *K charakteristike odnoho iz češskich romantikov* dává o básníkově tvorbě jen skromnou představu: popisuje jeho tragický osud, vůbec neusiluje o odhalení jeho lidské podstaty, ale poukazuje na rozpory s jeho tvůrčím názorem. Grunský uvádí jen obecnou charakteristiku básně, více se zdržuje u otázky dokonalosti Máchovy krajiny, diferencuje romantické atributy díla a tak podobně.

V roce 1938 byla ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla* uveřejněna studie Dmytro Čyževského *K Máchovu světovému názoru*, dosud nejrozsáhlejší pojednání ukrajinského vědce o Máchovi. Na Ukrajině je ale téměř neznámá. Jednak bylo dlouho vinou ideologické předpojatosti ukrajinské sovětské literární vědy Čyževského jméno zakázáno a jeho práce vyloučeny z vědeckého

oběhu, jednak se studie věnuje neukrajinskému básníkovi, známému dokonce jen některým tamním badatelům. Není tedy divu, že nebyla dosud do ukrajinštiny přeložena a v ukrajinské slavistice nenašla své místo.

Čyževskij důkladně rozebral všechny činitele, ovlivňující formování Máchova světového názoru. S pomocí textového materiálu definitivně rozptýlil mýtus o Máchovi jako něčím následovníku (Byron, Garczyński atd.). Jeho tvůrčí názor byl podle Čyževského ovlivněn nejen romantickými, ale i sentimentalistickými a barokními (Komenský) činiteli. Právě spojení různorodých prvků v jednotný tvůrčí systém vedlo k tak skvělému uměleckému výsledku. Čyževský uvádí Máchu nejen do evropského literárního, ale také filozofického kontextu. Vede srovnání mezi určitými složkami jeho světového názoru (báseň *Vzor krásy*) a „sofijskou mystikou“ v tvorbě Hryhorije Skariče Skovorody.

Máchovo dílo (mimo *Máje*) se dosud překládalo do ukrajinštiny jen málo. Většinou se jedná o samostatné básně: *Přelka* (přel. Volodymyr Lučuk), *Cizinec*, *Těžkomyslnost*, *Temná noci, jasná noci!*, *V chrámu*, *Přípis básní*, *Na lučině husy pasou* (přel. Dmytro Pavlyčko), *Balada* (přel. Valentyn Strutynskij), *Aniž křičte, že vám stavbu bořím* atd.

Existují čtyři překlady *Máje*. D. Pavlyčko přeložil jen první zpěv, což neumožňuje plné zhodnocení a pochopení obsahu a umělecké kvality básně. Další dva překlady uveřejnili v meziválečném období představitelé ukrajinské diaspory v Praze – Jurij Darahan a Fedor Baluckyj.¹ Darahanův překlad (jen dva zpěvy, další kvůli své nemoci a smrti přeložit nestihl) byl otištěn ve dvou číslech časopisu *Nova Ukrajina* v letech 1925–1926. Ve druhé části překladu, nej-

1] Jurij Darahan (1893–1926) – jeden z vedoucích básníků tzv. „pražské školy“ v ukrajinském básnictví, autor jediné sbírky *Sahajdak* (Toulec 1925). S armádou Ukrajinské lidové republiky byl internován v Kališi (Polsko), kde v táboře pro internované osoby onemocněl na souchotiny. V letech 1923–1925 spolu s Jevhenem Malaňukem redigoval časopis *Veselka* (Duha). V roce 1923 vstoupil na Ukrajinskou vysokou školu pedagogickou v Praze, nedostudoval ji ale kvůli své nemoci. Zemřel v sanatoriu pro léčbu tuberkulózy na Pleši. O F. Baluckém se žádná spolehlivá informace nedochovala.

spíš už bez souhlasu těžce nemocného autora, změnil redaktor, který češtinu očividně ovládal, název básně – místo *Maj* uvedl *Traven'* (Květen). Balyckého překlad (1939) je téměř úplný, chybí pouze Předzpěv. Po ukrajinském textu v cyrilici následuje přepis v latině. V krátkém doslovu překladatel uvádí, že překlad byl konzultován s Františkem Krčmou. V roce 1997 byl pak vydán překlad Anatolije Chorenkova a v roce 2003 překlad autora tohoto příspěvku.

Přeložit *Máj* adekvátně do jakéhokoli cizího jazyka není snadné. Práci komplikuje mnohovrstevnost textu či zvláštní romantický způsob básnické montáže (viz Melnyčenko 1999: 106). Rovněž lze nesnadno rozlišit různé významové prvky, protože Máchův básnický jazyk (skladba, lexikum, stylová výstavba) je velmi specifický (Mukařovský 1982: 542).

Balyckyj (1939) zvolil cestu doslovného přenosu Máchovy lingvistické výstavby a o kvalitě překladu příliš neuvažoval (Levý 1950: 218). Před kritikou neobstojí ani zvuková struktura a lexikum. Dokonce i pokud uvážíme nedostatečně zpracovanou teorii překladu na Ukrajině v té době, zvláštnost prostředí, v němž překlad vznikal a podobně, je jeho nízká kvalita nesporná. Transkripce textu latinkou navíc dovoluje domnívat se, že se autor překladu prostě chtěl přihlásit k tehdejšímu vlasteneckému nadšení v Čechách, podnícenému stým výročím Máchovy smrti (1936) a slavnostním přenesením jeho ostatků z Litoměřic na Vyšehrad (1939).

Darahanův překlad z roku 1926 má nesporně mnohem vyšší kvality, je ovšem třeba upozornit, že Darahan byl básník, navíc psychologicky i umělecky podobně naladěný jako Mácha. Emigrace vynucená krachem Ukrajinské lidové republiky (byl důstojníkem její armády), smrtelná nemoc (souchotiny), deziluze – to vše jej proměnilo ve „filozofického pesimistu“. Byl-li Mácha podle Felixe Vodičky „vnitřním emigrantem“ (Vodička 1958: 187), Darahan byl emigrantem v plném smyslu slova. Motivy nostalgie a hlubokého smutku jsou v jeho tvorbě těmi nejsilnějšími. Není tedy divu, že *Máj* vzbudil jeho zájem a že Darahan ucítil v Máchovi v čase vzdálenou, ale přesto „rodnou duši“. Jeho překlad se od Balyckého velmi liší. Tam, kde se Balyckyj snaží dost

neodborně a primitivně vyjádřit strukturu *Máje*, nevšímaje si nejzákladnějších norem ukrajinštiny, Darahan proniká do jeho básnické podstaty a romantického rázu, mistrně vystihuje melodičnost a rytmiku originálu. Jeho text (stejně jako Máchův) plyne pozvolna a nepřetržitě. Nedostatek překladatelské zkušenosti pak Darahan kompenzuje svým básnickým talentem, což je patrné zvláště v prvním zpěvu.

Pavlyčková verze je prvním pokusem o moderní překlad *Máje*. Jednak ale není úplný (pouze první zpěv), jednak tento úryvek spíše připomíná samostatnou báseň na motivy *Máje*.

Prvním úplným ukrajinským překladem *Máje* je překlad A. Chorenkova (1997). Nepřesnosti ale začínají už v úvodním článku. Před kritikou neobstojí věta o Máchovi jako o „revolučním romantikovi“, převzatá z vulgární sociologické kritiky. Celkem správně popisuje překladatel Máchovu dobu z hlediska literárněhistorického, nedostatečnou pozornost však věnuje jeho vnitřnímu světu.

Problematické je také shrnování veškerého světového názoru básníka pouze do zbytnělých obecných kategorií. Hlavním problémem Máchovy tvorby je tragický existenční dualismus, který je podstatnější než všechny pomíjivé sociální nepořádky (Melnýčenko 1999: 107). Máchova tvorba se neživila konkrétními (byť vážnými) událostmi, ale základními rozpory bytí. Vnější svět v ní sehrává úlohu svérázného katalyzátoru; byl pro básníka jen potvrzením všeobecné „harmonické disproporce“. Máchův vzdor je duchovním vzdorem proti nespravedlivému světovému pořádku vůbec, ne proti konkrétním sociálním podmínkám života. Básník vzdoruje podvědomě, zoufale a bez ohledu na dějinnou dobu, protože rozpory bytí jsou věčné.

Literatura

ČYŽEVSKIJ, Dmytro

1938 K Máchovu světovému názoru, in *Torzo a tajemství Máchova díla*, ed. J. Mukařovský (Praha: František Borový), s. 111–180

GRUNSKIJ, Nikolaj

1908 K charakteristike odnoho iz češskich romantikov, in *Sbornik ist.-filol. obščestva pri Char'kovskom universitietie*, s. 143–151

FRANKO, Ivan Jakovyč

1981 Nova češ'ka literatura ta jiji rozvij. J. Vrchlický, joho žytt'a ta tvorčist', in *Franko I Zibrann'a tvoriv* (Kyjiv: Naukova dumka), s.162

KROUTVOR, Josef (podepsáno KRYŠTOF, Jan)

1986 Máchův necenzurovaný deník, in K. H. Mácha: *Máj. Necenzurovaný deník z roku 1835* (München: Obrys/Kontur), s. 59–124

LEVÝ, Jiří

1950 O překládání Máchova Máje, *Slovesná věda*, č. 5, s. 216–222

MÁCHA, Karel Hynek

1925–1926 *Maj*, přel. J. Darahan, *Nova Ukrajina* 1925, s. 78–81, 1926, s. 38–39

1939 *Maj*, přel. F. Balyckyj (Praha: Zadruga)

1964 *Maj*, přel. D. Pavlyčko, in *Češ'ka poezija: Antologija*, s. 52–64

MELNYČENKO, Igor

1999 L'udyna i kosmos v poemi Maj K. H. Máchy, *Vsesvit*, č. 4

2003 *Daleka put' moja ta marnyj poklyk... Tvorčist' K. H. Máchy v konteksti češ'koho a jevropejs'koho romantyzmu 20–40 rokov XIX stol.* (Kyjiv: Stylos)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 Genetika smyslu v Máchově poezii, in J. M.: *Studie z poetiky*, edd. H. Mukařovská, R. Havel (Praha: Odeon), s. 518–580

VODIČKA, Felix

1958 *Cesty a cíle obrozenecké literatury* (Praha: Československý spisovatel)

Igor Melnyčenko, k. f. n., Nacional'naja Akademija Nauk Ukrainy, Kiev

Otokar Březina nejen v Čechách

PETR HOLMAN

Věnováno památce Karla Brušáka (2. 7. 1913 – 3. 6. 2004)

Mnohokrát¹ a vždy s temně významným vraštěním obočí se už mluvilo a psalo o tom, že nebytí onoho „tragického vězení řeči“ (Stefan Zweig) či „zpropadené voliéry Čech“ (Jaroslav Seifert), dnes snad už nejkomentovanější básník, esejista a epistolograf dosáhl by proslulosti a konstantního ohlasu v době ještě mnohem kratší, než se tak posléze a jistě k radosti oné tehdejší i dnes nejsoučasnější „círky březinovské“ (F. X. Šalda) stalo. Toho se mimo jiné dotkl i Jiří Paukert-Kuběna: „Otokar Březina je dnes v národě přítomen, jako kdyby žil mezi námi – a víc: kongres stíhá kongres, akce akci, a podávají si tu ruce všichni lidé dobré vůle, milovníci slova i velké osobnosti našich novodobých dějin.“² Přehled toho, co se v souvislosti s jeho jménem odehrávalo mimo geografické a duchovní „území“ básníkovy vlasti, tak jen potvrdí (proč vlastně?) onu už od nepaměti známou, i když v Čechách samotných stále jaksi nepochopitelně zastíranou a jako „nový“ objev stále a „věčně znova“ předkládanou pravdu o nezpochybnitelně nadnárodním a (ostatně už od devadesátých let předminulého století) dobře známém faktu o minimálně evropském významu této zcela nečesky výjimečné osobnosti.

V tomto příspěvku se nebudeme zabývat většinou zahraničních článků a studií otiskovaných v tisku a časopisecky, i když právě takovéto téma by si podrobnější zpracování nepochybně zasloužilo – jistě nejenom proto, že se mezi nimi (vedle dnes již

1] Za jakákoliv laskavá upozornění na bibliografické údaje dalších a dosud snad ještě nezaznamenaných cizojazyčných březinovských (knižních, časopiseckých, bibliofilských a jiných) prací, studií, tisků, překladů atd. budeme velmi vděční.

2] Gratulační dopis z 5. 3. 2005 Ferdinandu Höferovi k devadesátinám, rukopis; pozdější přetisk in *Bulletin Společnosti Otokara Březiny* 37, březen 2005, s. 5–8.

legendární polemiky Františka Václava Krejčího a Eduarda Alberta³ nebo dobově důležitého článku Adolfa Donatha o nové české poezii v lipské *Gesellschaft*⁴) vyskytují například historicky vůbec první, a to německé překlady Březinových básní. Další a též i mnohem pozdější převody básní a esejů, tentokrát už do mnoha dalších jazyků včetně esperanta a latiny,⁵ znovu a v ještě vyšší míře potvrzující již výše konstatované a ostatně už odedávna zcela přirozené začlenění Březinova díla do evropského literárního kontextu, byly tehdy i dnes (a i nadále jsou) uveřejňovány povětšinou jen časopisecky. Avšak: za důležitý signál „druhého života“ či jakési „nové současnosti“ Březinových textů můžeme považovat i skutečnost, že *Hudba pramenů* už nyní existuje také v elektronické podobě⁶ nebo že úplné esejistické dílo včetně esejů z pozůstalosti bylo přeloženo do Braillova písma a bylo tak – vůbec poprvé a spolu s dalšími texty – zpřístupněno i další, ne nevýznamné celosvětové skupině zájemců o českou literaturu.⁷

Nebudeme tedy v této souvislosti tentokrát podrobněji mluvit o plejádě jmen zahraničních básníků a prozaiků, bohemistů i nebohemistů, literárních i jiných historiků a teoretiků, filozofů, estetiků, překladatelů, vykladačů, novinářů, redaktorů nebo recenzentů.

3) Na Krejčího kritickou studii Český mystik a symbolista (*Rozhledy* 4, 1894–1895, č. 10, s. 577–587), věnovanou rozboru *Tajemných dálek*, reagoval univerzitní profesor chirurgie v Innsbrucku a ve Vídni, publicista a překladatel české poezie Eduard Albert německým článkem Metakritik (*Die Politik* 4. 9. 1895), a vyprovokoval tak Krejčího odpověď, publikovanou ve 12. čísle téhož ročníku *Rozhledů* (s. 748–751).

4) Jedenácté číslo přineslo informaci o knihách vydaných *Moderní revuí* a významné ocenění Březinových a Karáskových básní (podrobněji Březina 2004: 409).
5) Tedy včetně prací a překladů známého esperantisty Theodora Kiliana; viz i dále. Úplný latinský překlad Březinových básní (jako samizdat 1983) pořizovaný Janem Šprinclem nebyl dosud publikován; ukázky porůznu v časopisech v Německu, Francii atd., u nás např. v příloze *Symfonie bratrských hlasů* ke sborníku *Stavba ve výši* (Brno 1970; zde i množství překladů do dalších jazyků), či ve *Zprávách Jednoty klasických filologů* 14, 1972, č. 1–3, s. 56–57). Jedna ze strojopisných kopií se údajně měla nacházet i v *Biblioteca Vaticana*; nejsoučasnější snahy (začátek června 2005) o nalezení tohoto exempláře však tuto skutečnost nepotvrdily (podrobněji Holman 2003a: 11).

6) <http://users.ox.ac.uk/~tayl0010/hudba.htm> [přístup 2006–06–30]

7) <http://knihovna2.brailnet.cz/knihy/poezie> [přístup 2006–06–30]

tů⁸ (ale též teozofů, duchovních cestovatelů a dobrodruhů, „ctitelů a znalců“ s Březinovým jménem často spjatých v souvislostech vskutku nejroztodivnějších), kteří se v odborných i jiných revuích, časopisech atd. (s dnes již mnohdy nevyprávitelnými úmysly) k jeho dílu vyjadřovali a uveřejňovali tu své často pozoruhodné, protože reálně i metaforicky *zpoza hranic Čech*, a tedy *odjinud, jinak* (ani dnes však není pravidlem, že tudíž nutně ostřeji, dynamičtěji, kritičtěji, a tedy opět zase *jinak*) viděné březinovské studie, překlady (též překlady textů a fragmentů textů publikovaných u nás), kritiky, recenze, postřehy, glosy, po 25. březnu 1929 též i fundované nekrology s překlady básní a podobně, jak je zachycují dřívější i současnější bibliografie (1969, 1971, 1988, 1996, 2003).

Už předem tedy naznačujeme, že nebudeme mluvit ani o jménech jako například Charles Baudelaire, Dante Alighieri, Ernest Hello, Friedrich Hölderlin, Pierre Teilhard de Chardin, Maurice Maeterlinck, Thomas de Quincey, Juliusz Słowacki, Paul Valéry, Paul Verlaine a potažmo i mimo Evropu Walt Whitman, Robinson Jeffers, Rabíndranáth Thákur a jiní, s kterými byl Březina rovněž

8] Jen namátkou a především to byli (v abecedním pořádku) například Fran Albrecht, Hermann Bahr, Ivan Ballo, Konstantin Dmitrijevič Balmont, Horváth Béla, Alfred Ludvikovič Bem (Boehm), Tamás Berkes, Oton Berkopec, Hans Bethge, Hartmut Binder, Penka Caneva-Blenika, Božidar Borko, Felix Braun, Karel Brušák, Martin Buber, Václav Burian, Carleton Myles Bulkin, Witold Bunikiewicz, Clarice Ann Cloutier, Branko Černi, Tine Debeljak, Richard Dehmel, Fuscién Dominois, Adolf Donath, Xavier Galmiche, Ferdinand Gregori, Marta Grimma, Fran(čišek) Ksaver Grivec, Igo Gruden, Otto Hauser, Urs Heftrich, Michel-Léon Hirsch, Franz Höbling, Camill Hoffmann, Hugo von Hofmansthal, Lawrence Hyde, Paweł Hulka-Laskowski, David Chirico, Alexandru Iacobescu, Anne Jamieson, Hana Jechová-Voisine, Alfred Jensen, Boris Jovov, Jalo Kalima, Valerie Kamenskaja, Dušan Karpatský, Rudolf Kassner, Valentin Kiparski, Ferdo Kozak, Jovan Kršić, Karel Kuchař, F. Lannes, Ernst Lissauer, Ettore Lo Gatto, Božo Lovrić, Emil Lucka, Antoni Madej, Hilary Majkowski, Antonín Měšťan, Oleg Michajlovič Malevič, Jooseppi Julius Mikkola, Alfred Mombert, James Duncan Naughton, Jevgenij Nėdzelskij, Rudolf Pannwitz, Mijodrag Parunovać, Jean Pasquier, Edith Patai, Otto Pick, Andrzej Piotrowski, Rainer Maria Rilke, Luigi Salvini, Sergej Savinov, František Sedláček, Percy Paul Phineas Selver, Walter Schamschula, Johannes Schlaf, Wilhelm von Scholz, Boris Sokolov, Hugo Sonnenschein, Herbert Steiner, Jarmila Stojčevská, Marjan Szykowski, Anthony Tognazzini, Viktori Kustaa Trast, Ludwig Ullmann, Marie Under, Josef Vojvodík, Irena Vorel-Czempińska, Milan Vrbanić, Jakob Wassermann, Ellen S. Wester, Franz Werfel, Walery Wiliński, Irina Wutsdorff, Józef Zarek, Emil Zegadłowicz, Stefan Zweig a mnoho dalších.

srovnáván. Na některých vybraných příkladech se jen v náznaku a bez jakéhokoli nároku na úplnost pokusíme načrtnout, jak se jeho dílo (především jen některá samostatná knižní vydání, knižně publikované studie a monografie, jednotlivé práce ve sbornících, antologiích, ale i v některých jiných, často jen velmi příležitostných publikacích a tiscích) objevovalo – a nutno podotknout, že s hodnocením převážně pozitivním – za hranicemi Čech a jak napomáhalo šíření dobrého jména české literatury *jinde*.

Zdá se, že jedním z vůbec prvních (od)vážnějších pokusů o zahraniční propagaci Březinova díla byla zamýšlená, avšak tehdy ani později nerealizovaná italská antologie z moderní evropské literatury *La Poesia Universale nel Secolo XIX. (Poesie straniere moderne – nelle migliori traduzioni italiane)* s překladem básně Víno silných (sbírka *Svítání na západě*). Její přípravy se ujal Pietro Bonetti, doklady k ní nalezneme v příslušných Březinových dopisech. Italský zájem o českého symbolistu se výrazněji projevil o více než třicet let později, kdy v Římě uveřejnil svou rozsáhlou hodnotící stať s ukázkami vlastních překladů *Un poeta ceco moderno: O. Březina* Ettore Lo Gatto,⁹ pokračoval a pokračuje i dál, jak dosvědčují některé překlady Luigiho Salviniho¹⁰ nebo už z dřívější literatury známá disertační práce Alberta di Paola a podobně.

Ve svých dopisech se Březina zmiňuje také o polských překladech Zenona Przesmyckého (Miriamy), určených pro rovněž nikdy nerealizovanou antologii; ukázky z ní vyšly (už roku 1886) jen časopisecky (podrobněji Březina 2004: 289–290). Je třeba připomenout, že vedle Przesmyckého má další zásluhu na uvedení

9) *Rivista di Letterature Slave (Organo della Sezione Slava dell' Instituto per l' Evropa Orientale)* 5, září–říjen 1930, sv. 5, s. [317]–442. – Týž autor již o rok dříve napsal i známý nekrolog O. Březina, *Rivista di Letterature Slave*, 1929, sv. 6, s. 473–457.

10) Za všechny např. báseň *I constructori del templo* (Stavitelé chrámu) v publikaci *Il Coralo di S. Venceslao (La poesia religiosa presso gli Slavi, Vol. I)*, Brescia 1942, s. 162–168, nebo jeho současnější překlad básně *Moje matka*, součást příležitostného tisku identického názvu (*Moje Matka. Se čtyřmi překlady*, 1968); kromě italského překladu tisk obsahuje ještě překlad latinský (Jan Šprinc), německý (Otto František Babler) a starší anglický (Paul Selver).

Březinových veršů a esejů do polského prostředí také Maciej Szukiewicz a jeho překlady v krakovském časopisu *Życie* (srov. tamtéž: 452–453). Ještě později svými překlady a literárněvědnými pracemi přispěli i Jerzy Pogonowski a Antoni Madej,¹¹ jehož rozsáhlejší výbor (22 básní ze všech básnických sbírek) podle Emanuela Chalupného a jeho přehledu evropských březinovských ohlasů do roku 1941 představuje „první soustavnější výbor z poezie Březinovy v jazycích slovanských vůbec“ (Chalupný 1941: 224).¹² Chalupný také vyzdvihuje další, dnes zcela neznámý, nedocenený a – pokud je nám známo – nikdy nepublikovaný překlad úplného básnického díla a *Hudby pramenů*, který pořídila a roku 1939 dokončila básnířka Irena Vorel-Czempińska.¹³

Máme-li mluvit o Březinově současnosti v Polsku, připomeňme kupříkladu monografii Józefa Zarka¹⁴ nebo básníkovo zastoupení čtyřiařiceti básněmi v antologii uspořádané Jackem Baluchem *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przelomu XIX i XX wieku*;¹⁵ na těchto překladech se podíleli mimo jiné též pořadatel a především Anna Kamińska. Bez (nepochybně významné) zajímavosti ovšem není ani skutečnost, že již na začátku sedmdesátých let Březinovy básně překládala i pozdější nositelka Nobelovy ceny Wisława Szymborska.¹⁶ V posledních letech se Březinovi věnoval Leszek Engelking; nový překlad básně *Příroda* byl otištěn v časopise *Tygiel Kultury* a další jeho práce i jinde.¹⁷

11] J. Pogonowski: *Twórczość Otokara Březiny. Studium z literatury czeskiej* (1936), A. Madej: *Z poezyj Otokara Brzeziny* (1936).

12] Březinu však mj. už dřív překládal i Witold Bunikiewicz; tak např. báseň *Když nebe vaše okna ozáří...* byla otištěna v jeho antologii *Współczesna liryka czeska* (1924, s. 46). Další ukázky se objevovaly i později, např. báseň *Nad všemi ohni a vodami...* v překladu Andrzeje Piotrowskiho v *Życie i myśl*, 1959, č. 11 až 12, s. 3–4.

13] Ukázky *Kurjer Poznański* 29. 10. 1936, 27. 3. 1938 a 14. 8. 1938; též *Slowo narodowe*, novoroční číslo 1938).

14] *Eseistyka Otokara Březiny. W kręgu dylematów symbolisty* (1979).

15] Vyšlo 1983, Březinovy básně na s. [69]–124.

16] O. Březina: *Przyroda; Pieśń o słońcu, ziemi, wodach i tajemnicy ognia; Ręce*, in *Antologia poezji czeskiej i słowackiej XX wieku*, ed. A. Włodek, 1972, s. 20–26.

17] *Tygiel Kultury* 1998, č. 6–8; např. *Przegląd Artystyczno-Literacki* 1998, č. 10.

Dílčí překlady Březiny do estonštiny a lotyštiny (ve výběru uveřejněné prozatím pouze časopisecky nebo jako součást antologie) byly pořízeny Martou Underovou a Martou Grimmovou; v Chalupného sborníku se o nich podrobněji zmiňuje Hanuš Entner (Chalupný 1941: 11, 225–227).¹⁸

Už v době svého vzniku poněkud rozporně hodnocené ruské překlady Konstantina Dmitrijeviče Balmonta¹⁹ a Sergeje Savinova²⁰ byly později nahrazeny moderními překlady Viktorie Kamenkové a Olega Michajloviče Maleviče; ty byly doposud publikovány jen v revui zahraniční literatury *Diapazon*.²¹ Překládáním Březiny do ruštiny se však už dříve zabývali i další; asi v letech 1920 až 1947 k nim patřila i v Kolíně žijící ruská emigrantka, učitelka jazyků a hudby Jekatěrina Nikolajevna Matvejeva – její překlad básnického díla nebyl rovněž nikdy publikován, od konce druhé světové války po tomto rukopise (a údajně také po svazečku Březinových dopisů jí adresovaných) už jakékoli další stopy scházejí.

Mluvíme-li dál o oblasti slovanských jazyků, není možné nepřipomenout bulharský překlad Březinovy první esejistické knihy²² a nezdůraznit mimořádný význam nejsoučasnejší rozsáh-

18] Původní verze in *Nová Říše* 1932, č. 7, s. 15–16.

19] Srov. Březina 2004: 1466–1467 a příslušná místa v tam zmíněné práci K. D. Balmont: *Duše Českých zemí ve slovech a činech*, ed. D. Kšicová, 2001; především kapitola 4: Krystalický básník Otokar Březina, s. 89–115.

20] Srov. např. překlad básně Eto pěli gorjaščije zvjozdy (Praga 1922, kniha 2, c. 9) nebo Savinových článků Jak jsem poznal O. Březinu (*Sever a východ* 6, 1930, č. 3, s. 100–104); Savinov Březinovy verše nejen překládal, ale Březina tyto překlady četl a kritizoval (Březina 2004: 1401, 1519). – Jiné překlady básní, které však už Březina s největší pravděpodobností k dispozici neměl, pořídil Jevgenij Nėdzelskij uveřejnil (pod stejným titulem) až mnohem později (1954).

21] Č. 1 (217), leden–duben 1994, s. 223–234. – Další ukázky (celkem 12 básní a esej Nebezpečí sklizně) byly spolu s úvodem O. M. Maleviče O Otokaru Březinovi později otištěny také in *Otokar Březina 2003* (Holman 2003b: 239–273).

22] Podle informace pod zkratkou (Vop) v *Lidové demokracii* 24. 4. 1969, s. 4: Jak o tom sní srdce. (Překlad *Hudby pramenů* do bulharštiny Marií Šisovou.) – Březina byl ostatně zastoupen básní Hvězd hasnou tisíce... (překlad Penka Caneva-Blenika) i v antologii Ljudmily Stojanove *Slavjanskí poeti* (1950, s. 302–303).

lé antologie překladů české poezie do chorvatštiny *Zlatna knjiga češskog pjesništva* (Zlatá kniha českého básnictví, 2003) v edičním uspořádání Dušana Karpatského.²³ O dřívějších překladech do chorvatštiny, slovinštiny a srbštiny podrobněji pojednal Václav Burian (Chalupný 1941: 229–232).²⁴ – O skutečnosti, že Jarmila Stojčevská připravuje překlad Březinova díla do makedonštiny, jsme se zmínili jinde (Holman 2003: 274–277);²⁵ publikován zatím nebyl.

Rozsáhlou a pro poznání Březinova díla ve světě velevýznamnou oblast Německa a Rakouska podrobně popsal ve výše zmíněné práci Emanuel Chalupný. Je dnes nutno znovu zdůraznit a znovu připomenout, že první průkopnické německé překlady (Emil Saudek, Franz Werfel, Otto Pick, Pavel Eisner, později Stanislav Mágr, Otto František Babler aj.)²⁶ představovaly vůbec první ucelenější seznámení ciziny s básnickým dílem. Podrobně o nich ve své knize propagací a interpretací mluví Emil Saudek²⁷ (některé další detaily viz na příslušných místech

23] O. Březina je zde zastoupen pěti básněmi.

24] Překlady nejen veršů a esejů, ale původní samostatné studie, črty i překlady fragmentů domácích studií (např. Zdeňka Záhoře) byly uveřejněny především v časopisech, revuích, denících, listech pro mládež atd.: *Dom in Svet*, *Gajret*, *Hrvatska Njiva*, *Katoliški Obzornik*, *Književni Jug*, *Ljubljanski zvon*, *Mentor*, *Misao*, *Mlada Hrvatska*, *Novi Čovjek*, *Omladina*, *Pregled*, *Savremenik*, *Slovenec* a jinde.

25] Zde otištěny i dvě ukázky (Priroda, zasenuvnyje na slobodata) spolu s českým originálem; původně in *Kulturní život, kulturně-osvětové sdružení Makedonie*, 1990, leden–únor, č. 1–2, s. 26–27.

26] Otokar Březina: *Hände. Gedichte* (1908); Ott[!]okar Březina: *Hymnen* (1913, 2. vyd. 1917); *Tschechische Anthologie. Vrchlický–Sova–Březina* ([1917], 2. vyd. 1922); *Baumeister am Tempel* [1920]; *Winde von Mittag nach Mitternacht*. München [1920]; Ott[!]okar Březina: *Über allen Feuern und Wassern* [1921]; *Musik der Quellen* [1923]; *Neun Gedichte. Weihung des Lebens. (Zum 60. Geburtstag des Dichters am 13. September 1928...)*, [1928]; *Von der Sendung der Kunst. Aus Briefen und Essays* [1928]; *Das Werk des Todes. (Mit Genehmigung der Erben des Dichters...)* [1930]; *Pfingstsonntag* [1937]; *Motiv z Beethovena. Ein Motiv aus Beethoven* (1938, překlad této básně vyšel už roku 1926: *Aus dem Geistesleben der Gegenwart*, Beilage zur *Essener Volkzeitung*, 59. Jahrg., Nr. 4, Essen, Montag den 25. Januar 1926).

27] *Pod oblohou Otokara Březiny* (1928, v tiráži 1929). – K některým aspektům recepce Březinova díla německými autory se ostatně současní badatelé vrací konstantně, viz např. práci Donalda G. Daviaua (University of California

Březina 2004). Poslední výbor z veršů (zrcadlové vydání) *Meiner Hände sanfte Last* pořídil Walter Schamschula.²⁸ Ale nejen to. Právě německá bohemistika věnuje Březinovi pozornost i dnes. Jako příklad zmiňme překlady Urse Heftricha (kromě novinových otisků) začleněné do některých jeho soukromých tisků, ale především jeho rozsáhlou práci *Otokar Březina, Zur Rezeption Schopenhauers und Nietzsche in tschechischen Symbolismus*.²⁹ Vůbec nejnovějším počinem zatím zůstává monografie Josefa Vojvodíka *Symbolismus in Spannungsfeld zwischen ästhetischer und Eschatologischer Existenz. Motivische Semantik in lyrischen Werk von Otokar Březina* (1998). Lze jen uvítat, že tato práce – další zásadní a také co do navržené a bezezbytku i prakticky realizované metodologie objevný příspěvek k březinovskému bádání a de facto pohled nejsoučasnější literární vědy na Březinu – byla doplněna a rozšířena a její nová verze nedávno vyšla i česky, a to pod titulem *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat* (2004).³⁰

Riverside) *Hermann Bahr: An Extraordinary Example of Transnational Networking, With Special Reference to Central Europe* (cit. podle textu zveřejněného na internetové adrese www.kakanien.ac.at/beitr/ncs/DDaviau1.pdf): „Bahr strongly supported Czech authors and artists by publicizing them in his writings, none more than the symbolic poet Otokar Březina, whom he promoted often in his published diaries and even heralded in England, calling him ‚the greatest poet of Bohemia and at this moment the most powerful rhapsodic poet alive.‘ [...] In his view, Březina combined Walt Whitman and Dostoevski and had European dimensions. He enthusiastically greeted the German translation *Winde von Mittag nach Mitternacht* by Emil Saudek and Stefan Zweig in 1922 [...] and in 1923 he expressed the hope that Březina would win the Nobel prize for literature, for which he was a candidate. [...] Through his writings Bahr played a role in spreading awareness of Czech literature and culture throughout Europe“ [přístup 2006–06–30].

28] Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2002; srov. též Schamschula 1996: 391–406.

29] Beiträge zur Slavischen Philologie 2, ed. W. Potthoff, Heidelberg 1993. – Ve stejném roce mj. vyšel i březinovský frekvenční slovník autora této stati *Frequenzwörterbuch zum Lyrischen Werk von Otokar Březina*. Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: Slavistische Forschungen, Neue Folge 4 (64), I. (xiii+486 p. p.), II. (487–1281 p. p.), 1993.

30] Vyšlo v únoru 2005 (srov. též Holman 2005a).

Ani anglicky mluvící země nezůstávaly co do zájmu o Březino-vo dílo pozadu. Vedle dobové příležitostné recenze Selverovy knihy (viz níže) Lawrence Hyda³¹ to byl právě Percy Paul Phineas Selver, který svou (vlastními překlady dokumentovanou) studii *Otakar Březina. A Study in Czech Literature* (1921)³² a svými antologiemi, kde byl vedle mnoha dalších českých básníků pravidelně uváděn také Březina, významně přispěl k poznání básníka na britských ostrovech. Tyto antologie byly vydávány v letech 1912–1946³³ a patří i dnes ke „zlatému fondu“ Březinových textů v angličtině, i když tehdejší průkopnické Selverovy překlady – podobně jako jiné dobové překlady do dalších jazyků – jsou dnes již považovány za poněkud zastaralé. Paul Selver nebyl jediným překladatelem Březiny do angličtiny. Také další, povětšinou již pozdější práce (1929, 1942, 1958, 1969, 1970, 1973, 1982) přinesly nové ukázky překladatelského umění a nových překladatelských technik. K jejich autorům patří například Clarence A. Manning, Roderick A. Ginsburg, Charles Heitzman, Watson Kirkconnell, Alfred French nebo Edith Pargeterová (podrobněji Kovtun 1988).

Odhlédneme-li však na chvíli od překladů, jeden ze snad vůbec nejpozoruhodnějších, nejen březinovských a nejen edičních činů, které kdy na britských ostrovech vznikly, významných po mnoha stránkách, ještě dnes vyvolávajících živou vděčnost i dojetí a vážících se nejen k české literatuře, jsou verše a prózy některých našich básníků, jež byly asi v letech 1942–1944 vydá-

31] Otakar Březina – A Czech Mystic, *The Slavonic and East European Review*, 1924, č. 6, s. [547]–557. – Ve 13. svazku stejného časopisu vyšel o pět let později i nekrolog Arne Nováka Otakar Březina. Obituary 1929, č. 22, s. 206 až 209).

32] Recenze např. F. Chudoba, *The Slavonic Review*, 1922, č. 1, s. 259–261. Některé Selverovy překlady vyšly později i samostatně, např. esej Cíle (Aims), *Soma*, září 1931, č. 347, s. 62–67.

33] *An anthology of modern Bohemian poetry* [1912]; *Anthology of modern Slavonic literature in prose and verse. With and introduction and literary notes* (1919); *Modern Czech poetry, selected texts with translations and an introduction* (1920); *An anthology of Czechoslovak literature* (1929); *A century of Czech and Slovak poetry* [1946].

ny Vojenskou katolickou duchovní službou v Anglii. Mezi těmi-
to brožurkami kapesního formátu (roku 1943, respektive 1944
vydanými také souborně), tištěnými (cyklostylovanými?) relativ-
ně dobře čitelnými verzálkami, je i několik svazečků vybraných
básní ze všech sbírek (a esej Slovo); pod názvem *Výbor z básní
Otakara Březiny* byly tehdy vydány jako duchovní útěcha pro
české letce...³⁴

K současným překladatelům Březinových prací do angličtiny
patří James Duncan Naughton,³⁵ Clarice Ann Cloutierová³⁶ a Car-
leton Myles Bulkin. Právě posledně jmenovaný překvapil svým
úplným, bohatě pozitivně recenzovaným anglickým vydáním
Březinovy druhé knihy esejů.³⁷ Roku 2004 vydali své překlady
i David Chirico a Anne Jamiesonová – společně s předmluvou
Radojky Miljevičové, překlady dvou středověkých anonymů
a dalšími českými a slovenskými básnickými texty tvoří součást
česko-(slovensko)-anglického vydání antologie *Free Association*,
věnované památce Karla Brušáka.³⁸

K dalším rozsáhlejším překladům Březiny do germánských
jazyků patří švédská *Källornas Musik (Hudba pramenů)*, kterou
pořádila Ellen S. Westerová (pseud. E. Weer) a kterou s úvodem
Arne Nováka vydalo stockholmské nakladatelství Albert Bonniers
Förlag roku 1928. Překlad vznikl téměř překotně v době, kdy byl
právě šedesátiletý básník už posedmé nominován na Nobelovu

34] Několik dochovaných exemplářů je uloženo např. v knihovně londýnské
School of Slavonic Languages, v Praze v Památníku národního písemnictví a ve
sbírkách knihovny Libri prohibiti.

35] Překlad básně byl otištěn v *The New Presence* (Prague), March 1999, s. 26–27.

36] Zrcadlové překlady básní *Moje matka*, *Vzpomínka* a *Úsměv života* (in Hol-
man 2003b: 278–283).

37] *Hidden History* (1997), některé recenze např.: *The Prague Post* 8. 9. 1998; *The
New Presence*, březen 1999; *Rain Taxi*, jaro 1999 aj. Ukázky (úplné texty a frag-
menty současných verzí esejů *Přítomnost*, *Dílo smrti* a *Skryté dějiny*) otištěny in
Holman 2003: 182–228.

38] *Free Association. An Anthology of Czech and Slovak Poetry in Honour of
Karel Brušák*, ed. R. Miljević (2004). Anglické překlady pořídili Marcus da Costa,
Alfred Thomas, James Naughton, Radojka Miljevičová, David Chirico, Anne
Jamieson, Zora Milenković, David Short, Tim Beasley-Murray, Isabel Clements-
Jewery, Robert B. Pynsent, Kevin Power, Donald Rayfield, Barbara Day, Derek
Paton.

cenu za literaturu a kdy se spekulovalo, ba v Čechách i vážněji věřilo, že tato cena bude udělena právě jemu.³⁹

O významné finské antologii (též s překlady Březiny) *Slaavi-laisten Krijallisunksien Kultainen Kirja* (Zlatá kniha slovanských literatur)⁴⁰ překladatele a editora Viktori Kustaa Trasta a o jeho rozsáhlé bohemistické činnosti se v uvedené práci zmiňuje Emanuel Chalupný. – A mluvíce už o ugrofinských jazycích, rozhodně bychom neměli opominout ani dřívější, a tím méně současné překlady nebo literárněvědné aktivity maďarských autorů, příkladně ještě známou předválečnou antologii české a slovenské poezie, svazek překladů veršů a esejů Hapa Bély *Rejtett történelem* (Skrýté dějiny) nebo komparatistickou studii Tamáse Berkese.⁴¹

Z oblasti románských jazyků (o italštině viz výše) se už v půli třicátých let objevily i překlady do francouzštiny a rumunštiny,⁴² patrně jako reakce na průkopnický čin Hanuše Jelínka *Anthologie de la poésie tchèque* (1930), který významně předznamenal pozdější uvedení moderní české literatury do Francie i do dalších francouzsky mluvících zemí.⁴³ Dosud nejobsáhlejší knižně vydanou prací je soubor Michela-Léona Hirsche *Poèmes de Otokar Březina*; knihu s překlady dvaadvaceti básní autor doprovodil

39] Otokar Březina byl nominován v letech 1916, 1917, 1918, 1920, 1921, 1925, 1928, 1929 (podrobněji viz Březina 2004: 1039; k historii švédského překladu tamtéž: 1580).

40] Součást edice *Zlatých knih různých písemnictví* (1936).

41] *Cseh és szlovák költők antológiája* (1936, překlady Březinových textů Horváth Béla, Edith Patai); Otokar Březina v českém a maďarském kontextu, *Česká literatura*, 1999, č. 1, s. 63–70.

42] *Poème de Otokar Březina* (Deset básní), přel. A. Iacobescu (1933).

43] Podobné (různě kvalitní) antologie překladů byly vydávány i po válce; jako příklad uveďme jen *Poésie Tchécoslovaque contemporaine* (1958) nebo rozsáhlé týmové dílo více než dvaceti předních francouzských básníků *Anthologie de la poésie tchèque et slovaque* (1987). Koordinátor a současně jeden z překladatelů tohoto pozoruhodného projektu Jacques Gaucheron je tu zastoupen překlady Fráni Šrámka, Vítězslava Nezvala, Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Josefa Kainara, ale také Otokara Březiny. K pokusu o francouzskou podobu Karla Hynka Máchy se mj. váže poznámka Zdeňka Hrbaty v jeho recenzi *Francouzský „úvod“ do naší poezie* (Tvorba 20. 1. 1988): „Bohužel se ovšem potvrdilo i to, že ‚nepřeložitelnost‘ Máchovy poezie do francouzštiny je již pravidlem.“

také vlastní předmlouvou.⁴⁴ V současné době se Březinou intenzivněji zabývá Xavier Galmiche.

Až donedávna neexistoval překlad Březinových veršů do španělštiny. O to většího překvapení se čtenáři dočkali roku 1999, kdy byl v Buenos Aires zásluhou Heleny Voldanové v jednom svazku publikován úplný překlad *Hudby pramenů* a výběr z veršů (sedm z třiceti básní je zde uvedeno dvojjazyčně) *Música de manantiales y selección de poemas*, doplněný fragmentem studie Jana Blahoslava Čapka *Básník vesmíru a člověka* (1968) a poznámkou překladatelky a editorky v jedné osobě.⁴⁵

Naznačili jsme už dříve, že Březinovy básně byly překládány také do esperanta. Pokud víme, první pořídil roku 1922 Stanislav Schulhof a společně s dalšími ukázkami je začlenil do své antologie *Bohemaj grenatoj* (1922). Text staršího překladu eseje Stavba ve výši, pořízený rovněž již zmíněným známým překladatelem a propagátorem esperanta Theodorem Kilianem, byl nedávno zpřístupněn také elektronicky.⁴⁶ Jak ale uvádí internetový soupis *Esperantaj publikaĵoj en la jaroj 1945–1968 (ĉeĥaj kaj slovakaj aŭtoroj)*,⁴⁷ po roce 1945 už žádné další překlady Březinových prací nevznikly.

44) Vyšlo 1935. Závěrečný odstavec předmluvy datované „Paris, octobre 1933“, obsahuje mj. i toto poděkování: „A présent guidé, le lecteur reste juge. Qu'il me permette de remercier ici, pour les conceptions et l'aide qu'ils m'ont prodigués, M. F.–X. Salda, aux conversations et aux livres duquel je dois tant, MM. Palivec et Kupka, qui ont bien voulu réviser les traductions, et M. Hanus Jelinek, si nécessaire aux Français qui abordent la poésie tchécoslovaque.“ O tomto překladu psal mj. F. X. Šalda (*Zápisník* 8, s. 53): „Přebásnění je velmi dobré, nejen ze struktury, ale i z kouzla březinovského ztrácí se v nejlepších číslech velmi málo.“ K použité technice překladu (rytmizovaná próza) však poznamenal: „Není pochyby, že se při tom ztratí mnoho z básní psaných formou uzavřenou jako například Čisté jitro. Zde ovšem by musil kapitulovat i sebevětší básník–překladatel.“

45) Je třeba zdůraznit, že u nás jen málo známá a dosud zcela nedocenená autorka připravila a knižně vydala i překlady dalších autorů (K. Čapek, Dagmar Čapková, Komenský, Mahen, Vančura). Na uveřejnění čeká téměř 5000 stran (!) výběru z Komenského, dále mj. J. Čapek, Durych, Janáček, Karafiát, Kvapil, Seifert, *Antología de la poesía Checa del siglo XX* nebo dvousvazková *La Comunidad Checa en la Argentina*.

46) Podrobněji viz např. adresy www.mujiweb.cz/Kultura/malovec/Konstru nebo www.eo.wikipedia.org/wiki/Otokar_B%C5%98EZINA [přístup 2006–06–30].

47) www.mujiweb.cz/Kultura/malovec/1945.htm [přístup 2006–06–30]

O Březinových faktických i domnělých inspiracích Indií bylo v minulosti i v současnosti napsáno a poznamenáno leccos (například Vincenc Lesný, Zdeněk Záhoř, Oldřich Králík, Rudolf Havel, Petr Holman), na okraj a jen pro doplnění poznamenejme, že jeden z exemplářů výše zmíněného úplného anglického překladu *Skrytých dějin* obdržel také světoznámý hráč na sitár, neúnavný popularizátor indické klasické hudby, přítel The Beatles a důvěrný přítel George Harrisona Ravi Shankar (Holman 2005b), a že v budoucnu není vyloučena ani možnost přetlumočení Březinova díla do hindštiny; jednalo by se tedy o historicky vůbec první překlad do novindického jazyka vůbec...

Literatura

BŘEZINA, Otokar

2004 *Korespondence* 1, ed. P. Holman (Brno: Host)

HOLMAN, Petr

2003a Březina v latině, *Literární noviny*, č. 22, s. 11

2005a Otokar Březina opět jinak (/Po/drobnější zpráva o nevěstní události), *Aluze*, č. 1, s. 191–196

2005b *Splněný sen. Chvilé s Ravim a Anoushkou Shankarovými / A Dream Fulfilled. A Moment Spent with Ravi and Anoushka Shankar*. Katalog 60. mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, s. 94–97

HOLMAN, Petr (ed.)

2003b *Otokar Březina 2003* (Tišnov: Sursum)

CHALUPNÝ, Emanuel

1941 *Stavitel chrámu. Památník básníka a myslitele Otokara Březiny* (Praha: Čin)

KOVTUN, George J.

1988 *Czech and Slovak Literature in English* (Washington: Library of Congress)

SCHAMSCHULA, Walter

1996 *Geschichte der tschechischen Literatur 2* (Köln am Rhein: Böhlau)

PaedDr. Petr Holman, Univerzita Karlova, Praha

Česká literatura na stránkách přílohy *Głosu Ludu Szyndzioty*

LIBOR MARTINEK

Vydavatelská činnost na českém Těšínsku má dlouholetou a pestrou tradici, sahající ještě do doby národního obrození druhé poloviny 19. století, kdy Těšínské Slezsko tvořilo kulturně homogenní region, po roce 1920 rozdělený na část polskou a československou.

Začátky polského časopisectví na Těšínsku sahají do roku 1848, kdy se v Těšíně objevilo první číslo *Tygodnika Cieszyńskiego*, v roce 1851 přejmenovaného na *Gwiazdku Cieszyńską*. Od sedmdesátých let 19. století vzniká řada polských časopisů, které byly orientovány nábožensky, hospodářsky a politicky a jejichž vznik souvisí s rozvojem organizačních forem společenského života. Polské časopisectví se zde rozvíjelo o několik let dříve před časopisectvím německým a také před českým.¹ V období sporů o Těšínsko (1918–1920) se tisk stal důležitým agitačním a informačním prostředkem v úsilí o získání každého potenciálního voliče rozličných politických stran. Na tradice *Głosu Robotniczego* (1921–1938) chtěl navázat *Głos Ludu*, který začal vycházet v roce 1945 jako orgán KSČ.² Ve srovnání s dřívějším obdobím to byly jediné polské noviny na českém Těšínsku, ostatní polská periodika byla zaměřena jinak (Zahradnik 1997: 121–148). V roce 1947 bylo rozhodnuto o vydávání kulturní přílohy, mimo jiné proto, že v *Głosu Ludu* nebyl dostatečný prostor k představení

1] Uvádí se počet 200 časopisů na teritoriu o velikosti 2282 km², který v roce 1900 obývalo zhruba 220 000 Poláků, 86 000 Čechů, 56 000 Němců. Intenzivní rozvoj tisku připadá na poslední desetiletí 19. století a první desetiletí 20. století, což souviselo s obdobím dynamického ekonomického rozvoje vlivem kapitalistických způsobů výroby a spolu s tím se zesílením národnostních rozporů a třídního boje (Pilch 1950: 451).

2] První číslo vyšlo ve Fryštátě 6. června 1945; jako vydavatel byla uvedena KSČ. Původně týdeník, později obdeník.

literárních a uměleckých děl příslušníků polské národnostní menšiny. Jejím redaktorem se stal básník a novinář Paweł Kubisz (1907–1968), který měl za sebou zkušenosti z redigování satirického měsíčníku *Sztorcem* (vycházel v roce 1938) a těšil se velké autoritě jako básník, když se mu v meziválečném období podařilo vzbudit kritickou pozornost po vydání sbírky *Przednówek* (1937, rozšířené vydání 1946). Svou poezii psal v těšínském nářečí, které dokázal povýšit do funkce básnického jazyka. Byl to proto také on, kdo přišel s nápadem nazvat novou přílohu *Szyndzioly* (Šindele), což mělo symbolicky odkazovat k dřívějšímu tvrdému životu místního lidu. Redakce tak chtěla ocenit úlohu těšínských Slezanů v obraně polského jazyka a kultury, zdůraznit roli nejnižších společenských vrstev jako základu polských kulturních a národních tradic, oživit genia loci (*Szyndzioly* 1947: 1).

Mezi autory publikujícími v *Szyndziolach* byli jak místní odborníci, spisovatelé a umělci, tak autoři z polské strany Těšínského Slezska, sporadicky i odjinud. Zaměření přílohy nejvíce připomínalo časopis *Zaranie Śląskie*, z něhož převzala některé programové cíle, zejména pokud šlo o myšlenky literárního a obecně uměleckého regionalismu, jehož předním hlasatelem byl v meziválečném období také Kubisz. Podobné akcenty byly dány rovněž politickou situací, v níž časopisy vznikaly (Stępień-Durczok 1981: 33).

Polské obyvatelstvo z českého Těšínska se nacházelo v podobné situaci po první i po druhé světové válce, kdy část Těšínského Slezska připadla Československu. Politické podmínky vyvolaly nutnost větší péče o národní tradice a lidovou kulturu jako základ polství, zvláště když do roku 1948, tedy v období, kdy se vytvářel poválečný československý stát a jeho politika, nebylo ještě jasné postavení polské národnostní menšiny. Významnou roli zde proto sehrával polský tisk, hájící její zájmy. Ačkoli došlo k určité konsolidaci poměrů poté, co byla 10. března 1947 podepsána smlouva o přátelství a vzájemné pomoci mezi Československem a Polskem, na niž navázal doplňující protokol, který upravoval národnostní práva Poláků v Československu a Čechů a Slováků v Polsku, neztratil polský tisk na českém Těšínsku – a to ani po únoru 1948 – svou důležitou roli, již plnil zároveň s obtížně

obnovovanou vydavatelskou a kulturně-osvětovou činností obecně (Martinek 2004: 135–145).

Faktory ovlivňující obsah a zaměření *Głosu Ludu* byly dány zájmem o polské národní záležitosti a zájmy Polské republiky, problémy regionu českého Těšínska (s mimořádným zohledněním situace i na polské straně Těšínského Slezska), o politickou i ekonomickou situaci a kulturně-spoolečenské poměry v Československu. Záměrem redakce bylo vydávání kulturní přílohy *Szyndzioly* jednou za měsíc, avšak různé objektivní důvody zapříčinily, že nevycházela zcela pravidelně.³ Postupně se *Szyndzioly* přetvářely z hlediska obsahu v tiskový orgán Hlavního výboru Polského svazu kulturně-osvětového (Zarząd Główny Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego, ZG PZKO). Poslední číslo vyšlo v listopadu 1949 a v prosinci vyšlo první číslo kulturně-spoolečenského měsíčníku *Zwrot*, oficiálního orgánu PZKO.

Analýza článků v příloze *Szyndzioly* umožňuje jejich rozdělení do tří skupin z hlediska tématu: 1. příspěvky týkající se regionální kultury a soudobého kulturního života Těšínského Slezska; 2. příspěvky, které se týkají dějin regionu; 3. příspěvky na téma polské národní kultury (v Polsku) (Stępień-Durczok 1981: 49–50). Odlišit však lze ještě problematiku československo-polských vztahů. V naší stati se nechceme podrobně věnovat celkovému profilu přílohy, neboť ten byl předmětem monografické práce Elżbiety Stępień-Durczokové. Máme v úmyslu zabývat se recepcí české literatury na stránkách této přílohy.⁴

Doklad o negativním vztahu Pawła Kubisze k Óndrovi Łysohorskému, který se projevil již v meziválečném období, nacházíme

3] Od 2. března 1947 do 20. listopadu 1949 vyšlo třiaadvacet čísel, z toho v roce 1947 deset, v roce 1948 sedm, v roce 1949 šest čísel. Příloha vycházela v rozsahu čtyř stran, monotematická čísla (zvláštní, sváteční nebo k výročí) měla větší počet stran (osm, výjimkou bylo dvanáctistránkové 22. číslo věnované přátelství polské a české mládeže, jehož konkrétním odrazem byl pak festival Soutěže mladé tvorby v Ostravě v roce 1949). Kromě toho vyšly dva příležitostné tisky *Głosu Ludu*, které měly formát přílohy *Szyndzioly*, takže je k nim můžeme připočítat.

4] K problematice česko-polské kulturní spolupráce na stránkách *Szyndziolů* viz Martinek 2006.

Szyndziolach z roku 1947 (Kubisz 1947a: 3). Za svou básnickou slávu prý Łysohorsky vděčí předmluvě F. X. Šaldy k jedné sbírce básní,⁵ díky níž byla jeho poezie uznána za nadprůměrnou, velkou a slavnou, „choć posiada raczej tendencję ograniczonego talentu“ (tamtéž). Kubisz se podrobněji zmiňuje o Łysohorského pobytu v Sovětském svazu,⁶ připomíná také kritiku některých řečníků na sjezdu kulturních pracovníků v Moravské Ostravě v roce 1945, kde byla ostře napadena koncepce lašského literárního regionalismu z hlediska československé státnosti. Ironizuje také početné překlady Łysohorského poezie do ruštiny a do dalších jazyků. V závěru připomíná vystoupení ministra Kopeckého, který při návštěvě Slezska 24. listopadu 1946 důrazně připomínal Slezanům, „aby nie byli separatystami“ a varuje čtenáře, že svůj cíl, vytvoření lašského národního vědomí, se Łysohorsky se svou skupinou snaží podobně jako před válkou i nadále realizovat (tamtéž).

S výhradami se setkalo i číslo časopisu *Kytice* přinášející práce polských spisovatelů – Kazimierze Brandyse, Władysława Broniewského, Jerzyho Putramenta, Antonina Słonimského, Juliana Tuwima, Jana Wiktora či Emila Zegadłowicze: „nie możemy jednak nazwać numeru tego krótkim przeglądem współczesnej polskiej twórczości literackiej, gdyż dobór autorów w tym numerze *Kytic* jest prawie jednostronny“ (Kubisz 1947b: 12).

Ostrou kritiku obsahuje Jednostronny artykuł o literaturze polskiej, který se týká článku Jiřího Weila v týdeníku Syndikátu českých spisovatelů *Kulturní politika* (24.–25. 7. 1947) na téma dobového literárního života a umělecké úrovně polské literatury (Kubisz 1947c: 20). Autor polemiky však nechtěně odhaluje také pravdivé skutečnosti ze života polských spisovatelů, když útočí

5] Šlo o prvotinu *Śpiwajuco piasć* (Družstevní práce, 1932). Łysohorsky pro své básně nemohl najít vydavatele, a tak se rozhodl navštívit F. X. Šaldy a poprosit jej, aby k jeho básnické prvotině napsal úvodní slovo (to předtím odmítl Petr Bezruč). Šalda nechal Łysohorského (na chatě na Sázavě) předčítat jeho lašské básně a natolik jej zaujaly, že se rozhodl mu vyhovět.

6] Opírá se tu o informace z článku v pražském časopise *Panorama*, 1945, č. 14 až 15.

na Jiřího Weila proto, že se podívoval, v jakém blahobytu žijí polští spisovatelé, nad jejich luxusními byty po Němcích, nad vynikající kuchyní, kluby, léčebnami a dokonce přímořskými penzionáty v okolí Sopot. Weil prý také přehání, když tvrdí, že v Polsku nejsou známi takoví spisovatelé jako Ernst Hemingway, Erskine Caldwell nebo John Steinbeck, zatímco můžeme najít překlad knihy švýcarského kolaboranta Johna Knittela, že vychází spousta braku (překlady naivních detektivek, kovbojek a rodokapsů), že v Polsku sice vychází množství literárních časopisů, ale většinou se otiskuje domácí literatura, kdežto zahraniční minimálně. Český spisovatel také nesprávně hodnotí polskou literaturu, když tvrdí, že Polsko má sice své velké romantické a realistické spisovatele, v současnosti však je málo skutečně vynikajících polských autorů. Weilovi nedává Kubisz za pravdu ani v tom, že by jím vysoce hodnocený polský spisovatel Stanisław Dygat byl existencialistou – „bo nie zna ani Kafki, ani Sartre’a [...] ani Camusa“ (tamtéž). Kromě toho se Weil mylí, když tvrdí, že se poprvé v dějinách Polska prosazuje dělnická třída v dějinách kultury, která představuje jiný proud než krásné domy polských spisovatelů, bohaté obědy a vysoké honoráře, jelikož tento proud dělnické literatury již v Polsku existuje několik let, minimálně od *Pamiętników pisarzy chłopskich*.⁷ A nakonec je Weil označen za neúspěšného spisovatele, jemuž byla sice udělena před válkou cena za román *Dřevěná lžíce*, ale kniha dosud nebyla vydána.

Kubisz se s Weilovým románem sice v té době seznámit nemohl, nicméně patrně by byl překvapen novým rozměrem ruské látky, zahrnující „stíny stalinismu, disfunkčnost plánové ekonomiky a vířivou rozpornost sovětské reality, nepodléhající západoevropským měřítkům“ (Janáček 1998: 671) – proto román po válce již vyjít nemohl, vyšel italsky v roce 1970 a česky v roce 1992.⁸ Ostatně téma stalinských lágrů, o nichž se román zmiňuje,

7] Kubisz zde měl pravděpodobně na mysli edici *Pamiętniki chłopów*, 1–2 (Warszawa, 1935–1936).

8] V druhé polovině roku 1950 řešila česká sekce SČSS případ K. J. Beneše (1896 až 1969) a J. Weila: „Na 9. schůzi výboru české sekce [...] dne 10. listopadu

mohlo být blízké polským čtenářům, kteří měli s těmito zařízeními vlastní zkušenost, a nejen těm.⁹

Za záslužnou Paweł Kubisz označil plánovanou polskou edici vydavatelství Kola moravských spisovatelů. Ještě v roce 1947 v ní měl vyjít překlad románu *Lad serca* (1938; Řád srdce, 1947) Jerzyho Andrzejewského, v roce 1948 měl následovat překlad *Żelazne Korony* (1936) Hanny Malewské a *Ożywczce Krynice* (1946) Jana Wiktora; dvě posledně zmíněné knihy již nevyšly. Článek *Wznowienie miesięcznika Kolo* informoval o obnovení literárního časopisu Kola moravských spisovatelů *Kolo* (Jasiczek 1948: 56). Ve dvojčísle *Kola* z roku 1948 za leden a únor redakce *Szyndziolů* ocenila zajímavé práce Vojtěcha Martínka, Františka Křeliny, Kamila Bednáře a dalších, ale zvláštní pozornost si zasloužil překlad díla Adama Mickiewicze *Trzy Burdysowie* (*Balada litevská*, přel. Václav Renč).

Po roce 1948 se objevuje větší počet příspěvků s problematikou česko-polského kulturního soužití – měly manifestovat novou etapu spolupráce mezi slovanskými národy, jež se vydaly na cestu socialismu.

Článek *Z współpracy polsko-czechosłowackiej* svědčil o poválečném obnovování literárních styků (PAP 1949: 88). V roce 1949 byla přiznána cena za překlady československé literatury do polštiny a polské literatury do češtiny. Polská porota ocenila zásluhy na poli popularizace československé literatury v Polsku redaktora básnické revue *Kamena* Kazimierze Andrzeje Jaworského. Česká porota zase vyzdvihla překladatelské dílo Františka Halase.¹⁰ *Szyndziolů* již dříve uveřejnily i jednu Halasovu báseň (Halas

1950 v 15 hod. v Klubu čs. spisovatelů po diskusi účastníci odhlasovali návrh na vyloučení J. Weila ze Svazu čs. spisovatelů“ (Bauer 1999: 14–15).

9) Tematicko-typologické srovnání Dygatovy tvorby s některými předválečnými i poválečnými díly Weilovými (srov. např. Jedličková 1992) se naší literárněvědné komparatistice, orientované na polskou literaturu, nebo polské bohemistice přímo nabízí.

10) Během pobytu v Polsku obdržel Halas Řád Polonia restituta jako dík za překlady Mickiewicze. V roce 1949 mu pak byla na polském velvyslanectví v Praze udělena za překlady téhož autora Cena polského PEN-klubu (Kundera 1989: 329).

1948: 59), což svědčilo o tom, že její redakce uznávala nejen jako zasloužilého překladatele,¹¹ ale i jako významného básníka.¹² Bohužel to byla jediná ukázka z české literatury na stránkách této přílohy za celou dobu její existence.

Nepřehlédnutelným příspěvkem Pawła Kubisze je jeho zamyšlení nad literaturou socialistického realismu, k němuž ho inspiroval článek v týdeníku *Kulturní politika* (17. června 1949, č. 24). Týdeník kritizoval dramatickou práci ostravských autorů Ladislava Bublíka a D. Plicha (?)¹³ *Velká tavba* (1949) za neznalost daného pracovního prostředí, povrchnost a nepřipravenost k napsání díla tohoto druhu, malou originalitu formy a obsahu, schematičnost v pojetí dramatických konfliktů a psychologického obratu. *Velká tavba* byla také hrána pro dělníky třineckých železáren, takže byla známa přinejmenším části čtenářů přílohy *Szyndzioly*. Kubisz staví do protikladu k *Velké tavbě* jiné dílo té doby – *Partu brusiče Karhana* (1949) Vaška Káni a dává ji za vzor jako „pierwszy, oryginalny czeski utwór sceniczny, propagujący w sposób nader stosowny i głęboko przemyślany – socjalizm“ (Kubisz 1949: 98). Doporučuje také amatérským divadelním souborům na českém Těšínsku, aby do svého repertoáru zařadily rovněž „Zespół szlifierza Karhana [...] bo szlifiarka także dzwoni muzyczką, wprawdzie nie taką sobie ‚kopiowaną‘ muzyczką, zapożyczoną z taktu rumby – lecz muzyką radosnej pracy“ (tamtéž).

Konečná podoba hodnocení česko-polských vztahů v polském „menšinovém“ tisku na českém Těšínsku byla ovlivňová-

11] Jak to potvrzuje článek Nowe przekłady Mickiewicza na język czeski (Szyndzioly 1948: 80), který informuje o výstavě české a polské „socialistické“ knihy v Českém Těšíně – vystaveny byly Halasovy překlady *Dziadů* (1823; česky 1947), *Konráda Wallenroda* (1828; česky 1947) a *Grażiny* (1823; česky 1947).

12] Halas je rovněž připomenut v souvislosti s oslavami Mickiewiczova 150. výročí narození, kdy byl v Praze povolán organizační výbor pro mickiewiczovské slavnosti. Předsedou výboru se stal ministr školství Z. Nejedlý, místopředsedy ministr informací V. Kopecký, zplnomocněnci vlády L. Novomeský a O. Pavlík, básník F. Halas (Szyndzioly 1948: 80).

13] Většina literatury ale uvádí jako spoluautora *Velké tavby* Milana Fialu (srov. Magdoň 2001: 45).

na redakci *Głosu Ludu* jako politicky zaměřených novin, nebyla vytvářena bezprostředně jejich kulturně-společenskou přílohou. Nicméně změny v politice Československa obecně a v národnostní politice zvláště pociťovalo polské obyvatelstvo českého Těšínska velmi intenzivně. Přinášely s sebou i proměny v oblasti kulturního a společenského života, o jejichž stavu a vývoji příloha *Szyndzioly* referovala. Nabízí se v této souvislosti otázka, zda představovala onen kýžený most spolupráce mezi oběma etnickými skupinami na Těšínsku, případně i na úrovni oficiální spolupráce československo-polské. Přestože v roce 1949 příloha zanikla, je tato otázka aktuální dodnes a týká se i jiných médií než jen tisku.

Kulturně-společenská příloha *Szyndzioly* byla tedy prvním poválečným pokusem o vytvoření platformy, umožňující prezentaci polské kultury českého Těšínska. Problematika kulturního života v ní byla určována s ohledem na zájmy polské národnostní menšiny, literární složka přílohy měla prvořadý úkol vytvářet, udržovat a dále rozvíjet národnostní povědomí, později, zejména od roku 1948, přispívala k integraci polského obyvatelstva do československé společnosti. Umělecké a estetické hodnoty v ní byly podřízeny cíli zachování kulturní identity polské společnosti českého Těšínska. Historik Ludwik Brożek se domníval, že „*Szyndzioly* ukazywały się zbyt krótko, by mogły w szerszej mierze zrealizować swój program“ (Brożek 1972: 17), což se týkalo zejména folklorní tematiky, neboť některé ohlášené záměry redakce už nebyly dokončeny. Orientaci a programové cíle přílohy *Szyndzioly* převzal měsíčník *Zwrot*.

Ve své době, již můžeme v životě polské národnostní menšiny na českém Těšínsku označit za přechodnou, sehrály *Szyndzioly* důležitou roli při vytváření pocitu spojení jejich čtenářů s Polskem a jeho kulturou i přes administrativní rozdělení Těšínského Slezska a také při uvědomění si kulturních hodnot rodného kraje.

Literatura

BAUER, Michal

1999 J. Weil a K. J. Beneš, dva problémoví spisovatelé, *Tvar*, č. 16, s. 14–15

BROŹEK, Ludwik

1972 Przypomnienie Szyndziolów, *Zwrot*, č. 6, s. 15–17

HALAS, František

1948 Obol, *Szyndzioly*, č. 13, s. 59 (překladatel neuveden)

JANÁČEK, Pavel

1998 Jiří Weil, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, red. P. Janoušek a kol. (Praha: ÚČL AV ČR – Brána, Knižní klub), s. 671

JASICZEK, Henryk (podepsáno -ek.)

1948 Wznowienie miesięcznika Koło, *Szyndzioly* 2, č. 12, s. 56

JEDLIČKOVÁ, Alice

1992 Shledávám, chtě chválit skutky božské, že bohové jsou zlí..., in J. Weil: *Dřevěná lžice*, edd. J. Víšková, A. Jedličková (Praha: Mladá fronta), s. 199–207

KUBISZ, Paweł

1947a Ńndra Lysohorsky, *Szyndzioly*, č. 1, s. 3 (podepsáno Kielsz)

1947b Ciekawostki literackie, *Szyndzioly*, č. 3, s. 12 (podepsáno f. bk-)

1947c Jednostronny artykuł o literaturze polskiej, *Szyndzioly*, č. 5, s. 20 (podepsáno Łup.)

1949 Jeszcze o sztukach propagujących socjalizm, *Szyndzioly*, č. 21, s. 98 (podepsáno –eł–)

KUNDERA, Ludvík

1989 Data, fakta, citáty o životě a díle Františka Halase, in F. Halas: *Životem umřít*, ed. A. Stích (Praha: Československý spisovatel), s. 317–379

MAGDOŇ, Libor

2001 Ladislav Bublík, in *Literární slovník severní Moravy a Slezska*, red. I. Málková, S. Urbanová (Olomouc–Ostrava: Votobia – Ústav pro regionální studia OU), s. 44–45

MARTINEK, Libor

2004 K ediční činnosti polské národnostní menšiny českého Těšínska, in L. M.: *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Opava: Slezská univerzita), s. 135–145

2006 *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Opava: Slezská univerzita)

(PAP) [Polska Agencja Prasowa]

1949 Z współpracy polsko-czechosłowackiej, *Szyndzioly*, č. 19, s. 88

PILCH, Andrzej

1950 Czasopiśmiennictwo na Śląsku Cieszyńskim w latach 1848–1920, in *Studia i materiały z dziejów Śląska* 3, red. K. Popiołek (Wrocław: PAN), s. 451

STĘPIEŃ-DURCZOK, Elżbieta

1981 *Szyndzioly, dodatek Głosu Ludu w latach 1947–1949. Próba monografii* [Praca magisterska] (Cieszyn: Uniwersytet Śląski – Filia w Cieszynie)

SZYNDZIOŁY

1947 Szyndziolom na drogę – od Redakcji, *Szyndzioly*, č. 1, s. 1

1948 Nowe przekłady Mickiewicza na język czeski, *Szyndzioly*, č. 17, s. 80

ZAHRADNIK, Stanisław

1997 Vydavatelská činnost a sdělovací prostředky, in *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*, ed. K. D. Kadłubiec a kol. (Ostrava: FF OU), s. 121–148

Mgr. Libor Martinek, PhD., Slezská univerzita v Opavě

František Halas v polském kontextu

JÓZEF ZAREK

V Polsku byli z českých básníků 20. století intenzivněji překládáni pouze František Halas a Jaroslav Seifert. Nelze opomenout skutečnost, že vlna překladů Seifertovy poezie přišla teprve poté, co získal Nobelovu cenu, zatímco Halas byl překládán poměrně systematicky (ačkoli knižní vydání se zpočátku objevovala se značným zpožděním a jejich pořadí neodráželo chronologii vzniku jednotlivých překladů). A co více – Halase usilovala přijmout za vlastního, s výjimkou té nejmladší, každá další polská generace po druhé světové válce. Vyšly následující výběry z jeho poezie: *Oczekiwanie* (vybral a přeložil Andrzej Czibor-Piotrowski, 1959), *Wybór poezji* (vybral a úvodní slovo napsal Marian Grześcak, 1974), *Wybór poezji* (vybral a uspořádal Jacek Baluch, 1975), *I co?* (vybral, přeložil a doslov napsal Adam Włodek, 1979) a *Imagena* (vybral, přeložil a úvodní slovo napsal Józef Waczków, 1982). Zmíněných pět vydání by ještě bylo potřeba doplnit o sbírku Kazimierze Andrzeje Jaworskiego *Przekłady poezji czeskiej i słowackiej* (1972), která mimo jiné obsahuje i básně Halasovy. Některé texty byly překládány několikrát, například *Staré ženy* dokonce pětkrát (K. A. Jaworski, A. Włodek, A. Czibor-Piotrowski, Marjan Szykowski a Leszek Engelking – k vlastnímu překladu se neodhodlal J. Waczków). Odkud se tedy bere tak mimořádný zájem o tohoto autora?

Na tuto otázku padaly nejrůznější odpovědi, proto si alespoň některé připomeňme. Zajímavější ovšem patrně bude pohled na to, jak byla Halasova poezie čtena a vnímána a zda, případně jak ji lze číst dále. Naznačená problematika má ostatně jistou souvislost s mnohem obecnějšími představami o uměleckých seskupeních 20. století, přítomnými v české a polské literatuře.

Podle Pavla Winczera je v typologicko-srovnávacím pojetí polským ekvivalentem poetismu tzv. krakovská avantgarda (Awan-garda Krakowska; Winczer 1974: 87nn). Zatím však překlada-

lé a čtenáři vzájemně nepreferují například Nezvala a Przyboše. Jak bylo zmíněno v úvodu, v Polsku je rozhodně známější Halas, v Česku, respektive bývalém Československu, byl zase větší zájem o Gałczyńskiego než o Przyboše. V obou případech pochopitelně sehrál určitou roli zájem uvedeně dvojice básníků o svůj protějšek: Halas překládal Mickiewiczze a Słowackého, Gałczyński navštěvoval hrob matky na olšanském hřbitově, oba básníci se setkali a zrodilo se přátelství rodiny Halasů a Gałczyńských. Během pobytu v Polsku bylo Halasovi uděleno vysoké státní vyznamenání. Proběhla také četná přátelská setkání Halase s polským spisovatelem prostředím. Byly však tyto vztahy opravdu rozhodující pro velmi příznivé hodnocení jeho tvorby, reedice a vysoké náklady jeho děl?

Jak poznamenal Baluch, po prvních informativních překladech byl Halas vnímán jako básník českého národního osudu (Baluch 1975: LXV). Piotrowski navrhl interpretovat Halase v metafyzicko-náboženských kategoriích. Poměrně záhy se ovšem objevila úvaha o jeho mnohem univerzálnějším významu. Konstancy Ildefons Gałczyński v díle *Na śmierć Halasa* (Na smrt Františka Halase) srovnával českého básníka s Louisem Aragonem, Iljou Erenburgem, Pablem Picassem a Pablem Nerudou (Gałczyński 1963: 93). Toto srovnání po letech exponoval Waczków: „máme zde co do činění s poetickým dílem, jehož význam přerůstá význam národního písemnictví“ (Waczków 1982: 7). Zdá se rovněž, že při pohledu zvnějška byly na Halase přenášeny vlastní zkušenosti a kritéria modernosti.

Ona posledně jmenovaná možnost není ostatně až tak hypotetická. Nelze nepřipomenout, že v české literatuře diktoval představy o avantgardě pražský Devětsil. I přes přechodnou spolupráci s brněnskou Literární skupinou (1924–1925) ovládl vzájemné vztahy obou skupin konflikt a četné polemiky. Rozepře odhalovaly rozdíly zásadního rázu: střet racionálně-materialistické a metafyzické vize světa, odlišné chápání hodnot, protikladné hodnocení vztahů domácí a evropské literatury, různé koncepce literární avantgardy, poněkud odlišné chápání funkcí kritiky. Odrazem byla skutečnost, že Moravané byli hodnoceni, jako by byli české

meziválečné (čili devětsilovské) avantgardě odcizení. Nedostali se například do Nezvalovy publikace *Moderní básnické směry* (1937) a v kontextu avantgardy se neobjevovali ani později.

Obdobným způsobem se utvářelo hodnocení halasovského proudu. S avantgardou byla spojována raná poetická díla, v dalším vývoji nezřídka samými tvůrci odmítaná (například Holanovy básně ze sbírky *Blouznivý vějíř*, 1926, s jejichž obnovenou publikací autor svolil teprve v poválečném vydání sebraných děl, či Halasovy básně ze sbírky *Sépie*, 1927, v dalších vydáních autorem opomíjené nebo obměňované). Naproti tomu mimo rámec avantgardy byla vnímána díla, která je vzhledem k jejich uměleckému zpracování nutno považovat za mnohem více novátorská než mnoho výtvorů definovaných jako avantgardní. Stačí jen zmínit Halasovy poemy.

Vyvstává tedy otázka, zda musely být všechny okruhem Devětsilu přijaté určující složky avantgardnosti (kolektivismus, programotvorná činnost, marxistická ideová orientace spolu s novou poetikou a estetikou) vnějším čtenářem brány na zřetel, a to v uvedeném pořadí (obširněji o této problematice Zarek 1997).

Tato pochybnost má pro způsob vidění Halase jistý význam. Józef Waczków, jeho polský překladatel, nazval svou knížku *Franciszek Halas plebejski nowator poetycki* (1980). Tuto domněnku potvrzovala ve své syntetické studii o avantgardě v západoslovanských zemích také Halina Janaszek-Ivaničková (Janaszek-Ivaničková 1988). Z dalších bohemistů psal o jeho avantgardnosti nejsystematičtěji Pavol Winczer, který ve své poslední knížce uveřejnil skicu z roku 1988 *Vztah Halasovej poézie k avantgarde jako problém* (Winczer 2000: 238–245), kde – analogicky k Ivaničkové – uvedl typologii evropské avantgardy v pojetí polského estetika Stefana Morawského, rozlišujícího čtyři varianty avantgardního modelu (Morawski 1985: 249–276):

1. varianta autotelická, jež staví do centra pozornosti umělce-mága a virtuose;
2. angažovaná, upřednostňující roli umělce-tribuna;
3. heroicko-pesimistická, která vyjadřuje vědomí ztráty jednoho axiologického centra;

4. utilitárně-umělecká, zdůrazňující těsný vztah umění s průmyslem a řemeslem.

Závěrečná Winczerova myšlenka zněla: „Halasova poézia vide-
ná z perspektívy tejto typológie má výrazné znaky prvých troch
typov. V jednotlivých básnikových tvorivých obdobiach a aj v jed-
notlivých zbierkach koexistujú (v premenlivých proporciách) v dvo-
jiciach, ba v *Dokořán* sú veľmi výrazne zastúpené všetky tri typy.
[...] Potvrďuje to naše východiskové konštatovanie o obdivuhod-
nej mnohostrannosti Halasovej tvorby“ (Winczer 2000: 245).

Zmíněná shoda názorů z polské a slovenské strany zřejmě
není náhodná a zdá se mít zvláštní souvislost s uvedenou třetí
variantou avantgardy. V polské literatuře jí odpovídá tzv. dru-
há avantgarda (Awangarda lubelsko-wileńska) s katastrofickými
sklony. Ve slovenské literatuře na tento postoj v tvorbě domácích
nadrealistů několikrát poukazoval mimo jiné právě Winczer. Při
této příležitosti připomínal rovněž české analogie apokalyptiky:
díla Viléma Závady, Františka Hrubína, Ludvíka Kundery a Fran-
tiška Halase. Píše: „Tak ako u Poliakov je spodným (skrytým alebo
odhaleným) významovým plánom myšlienka na očakávanú kata-
strofu, v českej poézii tých čias plní obdobnú úlohu idea všeobec-
nejšia, myšlienka na zánik, na smrť, na pomínutelnosť (vyskytujú-
ce se, pravda, i vo vtedajšom poľskom básnictve v nekatastrofickej
podobe, napríklad u Czechowicza)“ (tamtéž: 206; srov. též Zarek
1993: 105n). Mimochodem Przyboś již v roce 1946 poznamenal:
„*Ladění* místy připomíná dětsky citlivou lyriku Czechowicze“
(Przyboś 1946; Waczków 1980: 104). Avantgardní modernost
je zde tedy vnímána obšírněji než v české tradici. Ne náhodou
Przyboś píše o Halasovi a Holanovi jako o novátorech.

Širší se jeví rovněž intertextuální vztahy Halasových děl,
dokonce těch nejznámějších a nejčastěji komentovaných. Zastav-
me se alespoň u *Starých žen*. Poznámky Jana Grossmana o litanické
povaze tohoto díla inspirovaly Pavla Winczera k srovnání hédonis-
tické a tragické travestie litanie (V. Nezval, *Píseň písni* a F. Halas,
Staré ženy) a Zdzisława Niedzielu k připomenutí barokních tradic
v Halasově tvorbě (Grossman 1957; Winczer 1970). Uvedená Nezva-
lova báseň a některá zjištění polských vědců svědčí o tom, že Hala-

sovu báseň nelze chápat jen v kontextu litanické formy. Litanie přece neobsahuje prvky portrétní postavy. Naproti tomu poetický model metaforizování částí tváře a celého těla spolu s litanickými označeními „věže Davidova“ (*Pís* 4,4; podle kralického překladu), „věže z kostí slonových“ (*Pís* 7,4), „dennice“ (*Pís* 6,9) nalezneme ve společném zdroji těchto děl a zčásti i *Loretánské litanie*, jímž je biblická *Píseň písní*, kde jsou vypočítávány a metaforizovány jednotlivé části těla milenců (oči, vlasy, nos, zuby, rty, tváře, krk, prsa, břicho, pupek, stehna, chodidla). Bolesław Leśmian v tom viděl „osobitou abecedu, složenou ne z písmen, nýbrž z částí těla“ (Czaplewicz 1973: 58–59). Na Východě stálo uvedené pravidlo za vznikem poetického portrétní (Starowieyski 1985: 306, 332–333), a to především v poezii duchovní (mystické, mariánské, o božích mukách), ale šířeji i v inspiraci poezie alegorické a erotické.

Uvedená tradice se jeví jako důležitá rovněž proto, že obsahuje možnost tragického portrétní: jde o obraz trpícího Krista. Více se této tematice věnoval Miroslav Korolko v práci *Pozdrawianie wszystkich członków Pana Jezusowych* (Korolko 1977). Vzhledem k přítomnosti „kříže starých žen“ u Halase lze tento kontext, utvářený zejména v pozdním středověku, jen stěží opomenout. Nutno ovšem dodat, že býval využíván, v čitelných souvislostech s *Písní písní*, nejen duchovní poezií. Připomeňme například krátkou báseň Bohuslava Reynka Mrtví (ze sbírky *Smutek země*, 1918), která zahrnuje apoteózu smrti člověka. A to ne, jak tomu bývalo dosud, nějaké konkrétní osoby, nýbrž skupiny mrtvých. Vlastní výpověď má dichotomickou stavbu: spojuje specifický portrét z rakve (úsměv, skráně, ruce – první tři sloky) s litanickým výčtem: „mrtví jsou...“ (zejména tři zbývající sloky). Mimo jiné: „Mrtví jsou zora, mrtví jsou kuropění, / mrtví jsou rosa, mrtví jsou ptáci, mrtví jsou východu rdění“ (Reynek 1985). V *Písní písní* čteme: „Jak jsi ty krásná, a jak utěšená, ó milosti přerokozná“ (*Pís* 7,6) a „silné jest jako smrt milování, tvrdá jako hrob horlivost“ (*Pís* 8,6). Reynek takto představený vztah obrací: u něho „krásné a spravedlivé jest umírání“.

Zdá se, že Halas pokračuje ve stopách autora Mrtvých (srov. Med 1969), podobně také využívá metaforiku *Písně písní*, jak

tomu je například v odkazech následujících srovnání: „studnice vod živých“ (*Pís* 4,15) – u Halase: „studánky zasypané“; „čistá jako slunce“ (*Pís* 6,10) – u Halase: „oblohy zatažené“; „kterouž viděti jako dennici“ (*Pís* 6,9) – u Halase: „noci bez dnění“; „otevřelať jsem milému svému“ (*Pís* 5,6) – u Halase: „dvířka zapadlá“. Způsob Halasova metaforizování se ostatně může opírat i o krátký fragment samotné *Písně*: „Zahrada zamčená jsi, sestro má choti, vrchoviště zamčené, studnice zapečetěná“ (*Pís* 4,12).

Tím, že naznačujeme souvislosti, spojující *Staré ženy* s předlitaničskou a nelitaničskou tradicí, nechceme nikterak jejich litaničnost negovat. Naším záměrem je pouze poukázat na skutečnost, že intertextuální odkazy tohoto díla jsou bohatší, než se dosud soudilo. Proto by některé závěry, třeba jen Winczerovy, bylo potřeba poopravit (srov. Zarek 1993: 92–100). Bohatství odkazů básně by také mohlo zaujmout nové překladatele. Dosud poslední překlad Leszka Engelkinga (Halas 1984) nese výrazné známky překladu generačního (jazyk a citlivost generace časopisu *Brulion*; od roku 1986 mimo cenzuru, 1990–1999 oficiálně).

Závěrem předkládám ještě jednu možnost, jak číst Halase, tentokrát podle Tadeusze Różewicze. Tento ceněný básník ve své tvorbě reagoval i na některé překlady české poezie, mimo jiné na Mikuláškovu Trávu (krátká báseň *Trawa* ve sbírce *Regio*, 1969; srov. Zarek 1995), ale již dříve na Halasovy *Staré ženy* – básní *Opowiadanie o starych kobietach* (1963). Różewicz, který odmítá pravidlo vznešené mluvy a preferuje asketický jazyk, zahazuje svou báseň následovně:

Lubię stare kobiety
brzydkie kobiety
złe kobiety

są solą ziemi

nie brzydzą się
ludzkimi odpadkami

znają odwrotną stronę
medalu
miłości
wiary

Litanickost zredukoval na několik výčtů, vyexponoval tělesno a tvrdošijnou existenci života. „Stare kobiety / są nieśmiertelne“, čteme o několik řádků dále a dokonce i tehdy, když „umiera bóg / stare kobiety wstają jak co dzień“. Pouze hlupáci se jim tedy mohou smát, „bo to są piękne kobiety“ (Różewicz 1973: 29–31). Dodejme, že první český výbor Różewiczovy poezie, který pořídila Vlasta Dvořáčková, dostal název *Uprostřed života* (1958).

Halasovská inspirace neměla pro Różewicze příležitostnou povahu, zapojovala zkondenzovaný halasovský obraz do krevního oběhu polské poezie – jako podstatná se zde jevila ne jeho českost, nýbrž univerzálnost pravdy o jistém rozměru života. Stejně jako pro Halase je pro něj zásadní apoteóza starých žen jako těch, jež nejlépe znají temnou, „odvrácenou stranu“ bytí a udržují jeho smysl navzdory všem obtížím.

To je zřejmě nejlepší potvrzení faktu, že Halasova poezie si k polskému čtenáři našla několik cest. Jak to zformuloval Jarosław Iwaszkiewicz: „Protože byl nejen okouzlujícím člověkem. Je okouzlujícím, a co více, je velkým básníkem“ (cit. Waczków 1980: 115).

Literatura

BALUCH, Jacek

1975 Wstęp, in F. Halas: *Wybór poezji*, ed. J. Baluch (Wrocław–Kraków: Wydawnictwo Literackie)

CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz

1973 *Adresat w poezji Leśmiana* (Wrocław)

GAŁCZYŃSKI, Konstanty Idelfons

1963 *Začarovaná drožka*, přel. J. Pilař (Praha: Československý spisovatel)

GROSSMAN, Jan

1957 Předmluva, in F. Halas: *Básně*, edd. J. Grossman, V. Justl (Praha: Československý spisovatel), s. 7–52 [přetištěno in J. G.: *Analýzy*, Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 153–192]

JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina

1988 Awangarda literacka w krajach zachodniosłowiańskich, in *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria 7 (Warszawa), s. 85–98

JAWORSKI, Kazimierz Andrzej

1972 *Przekłady poezji czeskiej i słowackiej* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie)

KOROLKO, Mirosław

1977 Pozdrawianie wszystkich członków Pana Jezusowych. Z dziejów późnośredniowiecznej literatury pasyjnej w Polsce, in *Z przeszłości* (Warszawa), s. 117–151

MED, Jaroslav

1969 Halas – Trakl – Reynek. Pokus o srovnání, *Česká literatura*, č. 3, s. 228–240

MORAWSKI, Stefan

1985 *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie), s. 249–276

PRZYBOŚ, Julian

1946 *Linia i gwar 1* (Warszawa)

REYNEK, Bohuslav

1985 *Básnické dílo 1*, ed. J. Mlejnek (J. Hradec) (Purley: Rozmluvy)

RÓŻEWICZ, Tadeusz

1973 *Poezja. Dramat. Proza* (Wrocław: Ossolineum)

STAROWIEYSKI, Marek (ed.)

1985 *Muza chrześcijańska 1. Poezja armeńska, syryjska i etiopska* (Kraków: Znak)

WACZKÓW, Józef

1980 *Franciszek Halas. Plebejski nowator poetycki* (Warszawa: Czytelnik)

1982 Wstęp, in F. Halas: *Imagena* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

WINCZER, Pavol

1974 *Poetika básnických smerov v polskej a slovenskej poézii*

20. storočia (Bratislava: Veda)

1970 Nowoczesne odmiany „formy“ litanijnej. Na przykładyie poematu Halasa *Stare kobiety* i wiersza V. Nezvala *Pieśń nad pieśniami*, in *Studia z teorii i historii poezji*, ed. M. Głowiński (Wrocław: Ossolineum) [slovenská verze *Romboid*, 1969, č. 2, s. 29–34; upravená verze in P. W.: *Súvislosti v čase a priestore*, 2000, s. 226–237]

2000 Vztah Halasovej poézie k avantgarde jako problém, in *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)* (Bratislava: Veda), s. 238–245 [poprvé *Česká literatura*, 1988, č. 5, s. 467–472]

ZAREK, Józef

1993 *Poezja i myśl. Problem refleksji w czeskiej poezji międzywojennej* (Katowice: Uniwersytet Śląski)

1995 Třikrát motiv trávy (O. Mikulášek, M. Válek, T. Różewicz), in *Sborník prací filozofické fakulty Ostravské univerzity* 155, č. 2, s. 207–215

1997 Czeska literatura awangardowa i postawangardowa z polskiej perspektywy, in *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury. Polsko-české sousedství v rozvoji jazyka a literatury*, edd. T. Z. Orłoś, J. Damborský (Wrocław: b. n.), s. 117–123

Dr. hab. Józef Zarek, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Recepce a překlady Hrabalova díla v polské literatuře

LENKA VÍTOVÁ

Jedním z nejpopulárnějších představitelů české kultury v Polsku je už po několik desetiletí Bohumil Hrabal.¹ Překlady jeho děl do polštiny tvoří úctyhodnou řadu, stejně důstojný je soubor sekundárních textů (Vítová 2000) a pozoruhodné jsou i polské inspirace Hrabalovou tvorbou a poetikou.

Recepce Hrabalova díla v Polsku

Chronologie. Hrabal vstoupil do polské kultury během šedesátých let 20. století. V roce 1964, tedy rok po faktickém knižním debutu v Československu, byl knižně vydán první překlad jeho textu, druhý (knižní) a třetí (časopisecký) se objevily v roce 1966.² Během dalších tří let vyšly tři jeho knihy (první v roce 1967)³ a několik povídek v časopisech; velmi úspěšný byl také Menzelův film podle Hrabalovy předlohy (*Ostře sledované vlaky*, 1966). V sedmdesátých letech bylo oficiální vydávání Hrabala v Polsku omezeno podobně jako v jeho vlasti – knižně nebylo vydáno žádné dílo, neboť se nedařilo získat souhlas české strany, časopisecky se objevilo deset jeho textů a dva články věnované jeho osobnosti a tvorbě.⁴ V recepci osmdesátých let se znovu odráží oficiální postoj české strany vůči

1] „Od šedesátých až po devadesátá léta bylo Hrabalovo jméno, spolu s Kunderovým a Havlovým, chápáno polskými čtenáři i literární kritikou jako synonymum ‚současné české literatury‘ a jejich hodnot“ (Baluch 1999: 717).

2] *Więcej niż miłość. Antologia nowelistyki czeskiej* (1964), *Czternaście opowiadań czeskich i słowackich* (1966). Ve výčtu recepce nezmiňují recenze a rozhovory s Hrabalem.

3] Zde i dále viz seznam literatury v závěru příspěvku.

4] Hrabalovy texty byly v Polsku vydávány současně oficiálně i neoficiálně od roku 1978, kdy samizdatové vydavatelství NOWA (Niezależna Oficyna Wydawnicza) vydalo *Příliš hlučnou samotu* (tedy před prvním českým vydáním textu v Kolíně nad Rýnem v roce 1980).

Hrabalovi, tentokrát kladně – oficiálně vyšlo devět jeho knih, jedna dokonce v reedici, časopisecky bylo vydáno dvacet čtyři jeho textů a osm textů věnovaných jeho tvorbě a osobnosti, objevilo se též monografické hrabalovské číslo renomovaného časopisu *Literatura na Świecie* (1989). Zatím největší popularitu přinesla Hrabalovi v Polsku devadesátá léta – vyšlo sedmáct knih (včetně reedici a speciální série *Vybraná díla Bohumila Hrabala*), časopisecky čtyřicet pět jeho textů, dvanáct článků o jeho životě a díle a v roce jeho smrti devět nekrologů. Také v prvním desetiletí nového tisíciletí zůstává Hrabal v centru nakladatelského, recenzentského, populárněvědného i vědeckého zájmu – do poloviny roku 2005 bylo vydáno dvanáct knih (včetně reedici), v časopisech a na internetu bylo publikováno dvacet článků týkajících se jeho tvorby.

Názory. První sekundární texty z šedesátých let 20. století představovaly především Hrabalovu biografii a tvůrčí charakteristiku, zpravidla na pozadí charakteristických rysů české kultury. Zdzisław Hierowski charakterizoval Hrabalovo dílo takto: „nejčastěji a se zvláštní zálibou používá dvě struktury prózy – dialog a narativní monolog. Dokáže skvěle, ba dá se říct mistrovsky, zacházet s oběma. [...] všechny postavy, figury i figurky jeho textů charakterizují samy sebe, a to nejčastěji ne tím, co dělají [...] ale tím, co říkají, jak to říkají a o čem vyprávějí“ (Hierowski 1967: 103) – určujícím rysem Hrabalovy stylistiky je tedy podle něj hovorovost. Proto se záhy objevila také otázka, jak texty překládat – Jacek Baluch upozornil na rozdíl mezi vztahem spisovného a hovorového jazyka v polštině a češtině: „Hierarchickému uspořádání polštiny (čím dále od „centra“, tím horší polština) odpovídá zcela odlišné jazykové rozvrstvení našich sousedů. [...] V polštině existuje mezi spisovným jazykem a nářečím či slangy hluboká propast [...] A jakousi ‚střední vrstvou‘ postrádají především naši překladatelé“ (Baluch 1968: 41). V jiném textu Baluch navrhuje, jak vyřešit další problém – překlad slova „pábitel“.⁵

5) V Polsku tento termín poprvé přeložila Cecylia Dmochowska neologismem „bawidułki“ (Hrabal 1989a). Přestože se objevily další návrhy (např. „roiciele“ Józefa

V sedmdesátých letech je významný především text Wojciecha Solińskiego (Soliński 1975), který hodnotí stylistické posuny od hovorovosti ke spisovnosti při překladu *Ostře sledovaných vlaků* do polštiny jako nutné, neboť pro obecnou češtinu nenalázá vhodný polský protějšek. Léta osmdesátá jsou spjata se jménem Józefa Waczkówa, který vydal několik textů přibližujících Hrabalovy osudy i jeho tvorbu a připravil monografické číslo časopisu *Literatura na Świecie*. Léta devadesátá přinesla především první bilanční pohledy z pera Hrabalova „dvorního“ překladatele Andrzeje Czcibora-Piotrowského (Czibor-Piotrowski 1994) a texty nejmladší generace hrabalologů, včetně dalšího překladatele Aleksandra Kaczorowského (Kaczorowski 1997a, 1997b, 1998); pro vzrůstající oblibu Hrabala v Polsku je příznačné přesunutí studií věnovaných jeho životu a tvorbě ze stránek odborných literárních časopisů do přílohy nejčtenějšího polského deníku.

Na počátku nového tisíciletí bylo vydáno několik cenných textů. Významná je především objevná interpretace českou kritikou nejčastěji odsuzovaných *Ostře sledovaných vlaků*. – Jacek Baluch si položil otázku: „Jak vysvětlit šťastné propuštění Miloše, kterého vojáci SS přinutili, aby s nimi nastoupil na lokomotivu armádního transportu?“ a odpověděl na ni: „Jizvy na [Milošových] zápěstích lze chápat jako Kainovo znamení, které ho chrání před smrtí způsobenou člověkem. Německý kapitán ho musí propustit na svobodu – kapitán je vlastně ďáblem [má na tváři jizvu-znamení⁶ – pozn. L. V.], a tak ví, že Kain, který zavrhl božský dar života a pokusil se o sebevraždu, je navždy odsouzen. Kain mu už náleží [...] Proto ho nazývá svým ‚přítelem‘ [...]“⁷ Pozornost upoutala

Waczkówa, „nawijacze“ Aleksandra Kaczorowského nebo přejetí slova jako „pabitele“, které jako jednu z možností nevyklučoval Baluch), zdá se, že řešení Dmochowské, podobně jako originál založené na jazykové hře (evokací slova „bawidamki“), bylo – i přes opodstatněné námitky vůči konotacím polského neologismu „bawidulki“ – všeobecně přijato a náleží tedy k invenčním úspěchům první vlny Hrabalovy recepce v šedesátých letech 20. století (viz též Baluch 1968, Walczak 2002). 6) „...hejtman byl ošklivý, ta dlouhá jizva, která se mu zakrojila do obličje“ (Hrabal 1970: 35).

7) „A oči hejtmana se mi dívaly na zápěstí, tam, kde jsem i já měl jizvu, rukáv se mi svezl a hejtman se díval na tu vyhojenou ránu, jako bych byl nějaká knížka.

rovněž populárně-vědecká kniha Aleksandra Kaczorowského *Hra o život. Příběh Bohumila Hrabala* o spisovatelově životě, motivovaná jeho nejasnou smrtí (Kaczorowski 2004).

Překlady Hrabalova díla v Polsku

Hrabalova charakteristická stylizace hovorovosti čerpá ze všech vrstev a útvarů českého spisovného i nespisovného jazyka a také z dědictví jazykové různorodosti Rakousko-Uherska. Jeho promyšlené kompozice větných a nadvětných útvarů často využívají adjunkcí, juxta pozicí, syntaktických paralelismů, řetězových konstrukcí, anaforického řazení jazykových prostředků, aktualizovaného slovosledu a rytmizované intonace. To vše s cílem zdůraznit estetické působení a významovou bohatost textu. Hrabalovo dílo tedy klade při překladu vysoké nároky nejen na výběr lexika, ale také na převod větné skladby a nadvětných celků.

Prvním Hrabalovým překladatelem v Polsku byl Andrzej Czcibor-Piotrowski. Nejprve vydal jeho povídku v souboru *Více než láska* (1964) a ještě v témže desetiletí, krátce po vydání ve vlasti, následovaly překlady *Tanečních hodin pro starší a pokročilé* (1967), *Ostře sledovaných vlaků* (1969) a povídky pro soubor *Automat Svět* (1968). Po nepříznivých sedmdesátých vydal v osmdesátých letech *Postřižiny* (1980), *Harlekýnovy miliony* (1985), znovu *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1983) a dvakrát *Ostře sledované vlaky* (1985, 1986). Ve stejném období vydali ostatní Hrabalovi překladatelé celkem pět knih. Andrzej Czcibor-Piotrowskému tedy jednoznačně vděčíme za uvedení Hrabala do polské literatury. V devadesátých letech a na počátku nového tisíciletí vydal Czcibor-Piotrowski dalších šest nových překladů a mnohé reedice; přestože jiní překladatelé publikovali v tomto období více než dříve, zůstal i nadále nejen prvním, ale i nejčinnorodějším. Jako první se pokusil přeložit Hrabalovu stylizaci hovorovosti do polštiny. Jako překladovou dominantu si vybral umělecký význam Hrabalova díla v systému české litera-

Už ten hejtman věděl víc, už se na všechno díval z druhé strany“ (tamtéž: 37), „Kamarád, řekl“ (tamtéž).

tury, a proto se rozhodl zmírnit příliš expresivní prvky, které by mohly vyvolávat v polském kontextu odlišné konotace. Týká se to především interpunkce (oproti aktualizované volí častěji standardní), ale také stylistiky (místo kontrastního propletení mnoha odlišných prostředků volí vyjádření neutrální nebo blízké neutrálnímu), zjednodušení některých poetických obrazů a částečné nahrazení lyrizující obraznosti dějovostí (podrobnější srovnání překladů a originálů viz Vítová 2001).

Další překladatel, Jan Stachowski, je autorem prvního polského překladu románu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1990, 2001) a překladu *Slavností sněženek* (1981, 1997). Byl si vědom Hrabalovy již zavedené umělecké pozice v polské literatuře, a proto se oproti Czibor-Piotrowskému snažil méně mírnit stylistickou příznakovost, podobně ale usnadnil vnímání mluvního proudu částečným standardizováním interpunkce a v některých případech nahradil Hrabalovu obraznost dějovostí.

Dalším překladatelem byl autor druhé verze románu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1989 ve speciálním čísle časopisu *Literatura na Świecie*, knižně 1990), Franciszek A. Bielaszewski. Podle jeho slov měl na jeho vnímání Hrabalovy poetiky zásadní vliv několikaletý pobyt v Praze, a zejména mnohé večery strávené s Hrabalem a jeho přáteli (Bielaszewski 2003). Hrabalovu stylizaci hovorovosti považoval za dominantu překladu, a proto jen velmi málo neutralizoval stylisticky příznakové lexikum a v minimální míře zasahoval do mluvního proudu textu. Některými významovými posuny (danými snad neúplným porozuměním originálu) však nepřímou ovlivnil mluvní proud – změnil rytmizaci a částečně nivelizoval estetickou účinnost textu.

Překladatel Hrabalových stěžejních děl, románu *Příliš hlučná samota* (1993, 2003) a volné trilogie *Svatby v domě* (2000), Piotr Godlewski, vydal své překlady oficiálně až na počátku devadesátých let. Pokusil se o další posun polského textu k hovorovosti. V největší míře vyjádřil Hrabalův mluvní proud – uvědomil si závažnost interpunkčních znaků pro Hrabalovu stylistiku, poetiku i významovou strukturu textu a jen minimálně nivelizoval lyrizující rytmizaci textu. Zachoval také stylisticky příznaková vyjádření.

Jedním z představitelů mladší generace překladatelů je autor překladu novely *Něžný barbar* (1997, 2003) a knižního rozhovoru *Kličky na kapesníku* (2002) Aleksander Kaczorowski. Ten si jako dominantu překladu nezvolil stylizaci hovorovosti, ale uměleckou hodnotu textu v systému přijímající literatury. Ve srovnání s jinými využívá více metody tzv. volného překladu, aby dosáhl některých estetických kvalit originálu – například pomocí lyrizující rytmičce, která není dána originálem.

Další mladý překladatel (novela *Autičko*, 2003) Jakub Pacześniak zvolil stejnou překladovou dominantu jako Kaczorowski, a proto upravil návaznost vět mluvnického proudu a posunul příznakovost textu směrem k neutralizaci.

Při překladu Hrabalových textů do polštiny je tedy zásadní otázka stylizace hovorovosti, v polské kultuře odlišně rozvinuté a umělecky hodnocené. Jefim Etkind nazývá případ, kdy překlad iniciuje nové tendence ve vlastní literatuře, „objevem stylu“ (Etkind 1963). Překlady Hrabalových textů rozhodně pro polskou kulturu „stylově objevnou“ roli mají, neboť inspirovaly několik autorů.

Inspirace Hrabalovým dílem v Polsku

Velmi zajímavým příkladem obdivu a úcty k Hrabalově osobnosti a tvorbě jsou beletrizované vzpomínky Hrabalova překladatele, Franciszka A. Bielaszewskeho *Tak, panowie, idę umrzeć. O Hrabalu i piwoszach* (2003). Text o pobytu Bielaszewskeho v Praze a jeho setkáních s Hrabalem je velmi výrazně podobný vrcholné a pozdní hrabalovské tematice, stylistice a poetice: „Pro Čechy to byl ďábelský zážitek... pro ně každé setkání s polským... jak mu říkali ‚špiritusem‘ končilo dramaticky...“ (Bielaszewski 2003: 51). Podobně jako Hrabal se snaží využít významových možností apoziopce, opakovat předložkové vazby a dodatečně upřesňovat význam. Podle Hrabalova vzoru také oslovuje čtenáře: „ale poslouvejte, co se před lety stalo v Klubu spisovatelů v Praze...“ (tamtéž).⁸ „Kadlec nalil pol-

8) Odvolání se na leitmotiv novely *Obsluhoval jsem anglického krále* není jen poklonou Hrabalovi, ale patrně také výrazem úcty k rivalovi na překladatelském poli. Tuto větu (a celou novelu) poprvé přeložil právě Bielaszewski: „Zwróćcie

ský ‚špiritus‘ do skleničky a její obsah vлил do mrtvých Hrabalových úst... a ten pod vlivem chuti a vůně polského alkoholu po chvíli otevřel oči a radostným hlasem zakřičel na celou hospodu – ‚pánové... já jsem si to rozmyslel a vracím se mezi živé díky polskému špiritusu‘...“ (tamtéž: 52). Poslední věta i parodující reklamní stylizace připomínají podobnou scénku a slova ze závěru *Postřižin*: „Vzala jsem tu pumpičku a ukázala ji cyklistům a řekla: – Tuhle hustilku jsem koupila u firmy Runkas v Boleslavské ulici“ (Hrabal 1987: 426). Popis Hrabalova prožitku při obřadu symbolického pohřbívání české literatury⁹ („...hrobník [...] zvedl kladívko, aby zatloukl první hřebík do víka rakve... ve které ležela česká literatura [...] a po každém úderu kladívka do víka rakve... do rezavé hlavičky hřebíku se Hrabalovo tělo zachvělo... jako by to hrobníkovo kladívko... [...] nezatloukalo hřebíky do víka rakve, ale do dlaní a nohou vystrašeného Hrabala“ – Bielaszewski 2003: 66n) evokuje scény sebevraždy z *Hlučné samoty*. Velmi osobním vyjádřením jsou analogie s Hrabalem-autorem („měl jsem to štěstí, že jsem mohl poslouchat Vaše vyprávění... a sám jsem také mohl vyprávět příhody ze svého života... abych je mohl dnes... tak jako kdysi Vy... zapisovat“ – tamtéž: 88) a identifikace s Hrabalem-člověkem („ani Vy, ani já nevíme, jestli po nás někdo bude vidět život tak, jak jsme ho viděli my“ – tamtéž), specifickým ztotožněním je také nostalgická evokace dávných dob, kdy lidé žili svůj život jako zážitek – u Hrabala zejména postava strýce Pepína a u Bielaszewského jeho italského dědečka (povídka *Dziadek z wykopalisk* – tamtéž: 104–121).

Pozoruhodným textem je román Hrabalova dlouholetého překladatele Andrzeje Czcibora-Piotrowského *Rzeczy nienasycone* (1999). Autobiografická vzpomínka na dětství ve vyhnanství na Sibiři je přes drsnost prostředí a okolností vedoucích k vyhnání výrazně poetickým textem:

uwage, co wam teraz powiem.“ Stachowski ji překládá takto: „Słuchajcie, co wam teraz powiem.“ Bielaszewski ji zřejmě přijal, ovšem s jemnou významovou změnou – připojením předložky „po-“ („słuchać“ – „vědomý příjem sluchových vjemů“, „posluchač“ – „strávit určitý čas posloucháním“).

9) Pohřeb vykonal Hrabal spolu s několika přáteli 5. 6. 1992 na malém hřbitově nedaleko Prahy.

Naše krásná a prozíravá maminka, majitelka pozemků, která chtěla hospodařit na několika desítkách hektarů polí, luk a lesů, s mlýnem a hájenkou, rybníky a nepříliš velkým domem, který měl být brzy přestavěn na stylový palác, ta naše máma, teď už zemanka, jak si říkala, podlehla prosbám svých známých z Drohobyče, magistra farmacie a majitele lékárny u náměstí Davida Srebrzyńského a jeho ženy Salomeny Ester Drzewiecké, kamarádky z lvovského gymnázia Zofie Strzałkowské, před jejich odjezdem ke konci června do Londýna, k příbuzným Silverovým, Angličanům od několika pokolení, a souhlasila, že se postará o jejich dvanáctiletou dceru Sáru, i když jsme ji ani maminka, ani tím spíše my, můj starší bratr Renek a já, neznali osobně, viděli jsme ji jen na fotografiích: pěkné černovlasé děvče s velkýma očima ve tvaru mandlí, v bílé blůzce s námořnickým límcem, a teď jsme ji měli uvidět živou, sdílet s ní dva měsíce prázdnin na samotě [...]. (Czibor-Piotrowski 1999: 9)

Nápadný je rytmizovaný proud vyprávění velmi podobný Hrabalovu, graficky zdůrazněný přesahem dlouhého souřadného souvětí s řadou digresí přes hranice odstavců. Připomíná rytmizaci v *Postřižínách*: „Mám ráda těch několik minut před sedmou hodinou večerní, kdy hadříky a zmačkanou Národní politikou čistím skleněné cylindry lamp, sirkou odroluji čern ohořelých knotů, nasazuji znovu mosazné kloboučky, ráda mám [...]“ (Hrabal 1987: 331). Upoutají i další podobné rysy – charakteristické anaforické cykly (v *Postřižínách* „Mám ráda těch několik minut [...] Ráda mám těch několik minut“), stylizace textu jako reklamy či inzerátu z počátku 20. století (v *Postřižínách* „světle červené vepřové plíce, krásné vzduché jako mechová guma, nic není tak vášnivé v barvě jako tmavohnědá barva jater, zdobená smaragdem žluče, jak mračna před bouří, jak něžné beránky, zrovna tak se táhne podle střev hrudkovité plstní sádlo, žluté jako rozkapaná svíce, jako včelí vosk“ – tamtéž: 339). Časté jsou, podobně jako u Hrabala, extatické popisy prožitků, projevy nadšení a radosti ze života a světa: „[...] a všichni, celá trojice, jsme se cítili tak šťastní, a v krátkém, z hloubi srdce tryskajícím pohnutí jsme děkovali Pánu Bohu, že nás stvořil, že prostě jsme, že svět je tak neuvěřili-

telně krásný“ (Czcibor-Piotrowski 1999: 12). Czcibor-Piotrowski stejně jako Hrabal nostalgicky evokuje ztracené kulturní promísení středoevropského prostoru: „a poslouchali jsme hlas maminky, která náhle začala zpívat ukrajinsky [...] a nechápali jsme to jako něco divného, protože maminka – jak jsme věděli – chodila do školy s Polkami, Židovkami a Ukrajinkami, které ji naučily své lidové písně, stejně jako jim maminka zpívala polské“ (tamtéž: 11). Připomíná to Pepinův jazyk s nářečními a německými slangovými prvky i počestělé maďarské zvolání „Hola istene!“¹⁰ v *Postřižínách*.¹¹ Styl a poetika této Piotrowského prózy tak vnáší do polské literatury a kultury poetiku v mnoha rysech velice blízkou Hrabalově.

Bezesporně nejcennějším textem pro úvahy o propojení Hrabala a polské kultury je román *Mercedes-Benz* (2002) Pawła Huelleho, jednoho z nejnámennějších současných polských spisovatelů. Mnohé vysvětluje podtitul románu: *Z dopisů Hrabalovi* a motto, fragment básně Józefa Czechowicze „tak tudy jdeš / než tvé srdce utichne“. Paweł Huelle svou knihou skládá specifickou poklonu tvorbě a stylu českého spisovatele. Ostatně začíná veskrze hrabalovsky: „Milý pane Bohoušku, a tak zase život udělal mimořádnou smyčku, Kochany panie Bohumilu, i znów życie zatoczyło niesamowitą pętlę“ (Huelle 2002: 7) a hrabalovsky variačně se k vyjádření vrací: „[...] życie zatacza znów tę swoją pętlę, tę mimořádnou smyčku“ (tamtéž: 71). Podobně jako Hrabalův je také tento příběh, spletený z několika dílčích epizod, v jejichž rámci absurdní situace vytvářejí dlouhý, jakoby nekonečný řetěz neuvěřitelného života, jenž se pro prarodiče Pawła Huelleho stal skutkem. Polský spisovatel používá kromě tradiční interpunkce především funkce pomlčky – jakékoli dvě části děje (řeč vypravěče a řeč postav, křížení jednotlivých epizod) jsou vždy odděleny pomlčkou; snaží se tedy, přesně jako Hrabal, užít nového způsobu grafického

10] Isten [išten] znamená v maďarštině bůh; istenért [ištenért], ze kterého patrně vzniklo počestělé istene, pak probůh, proboha.

11] Právě Czcibor-Piotrowski je překladatelem *Postřižín*.

oddělování částí textu. Podobně jako Hrabal¹² volí i nomen omen: „Szkaradek“ (Ošklivec), „Hnatiuk“ – ukrajinské jméno důležité postavy zcela jistě není jen náhodou podobné jménu Hanťa. S podobnou sebeironií, s jakou Hrabal v *Ostře sledovaných vlcích* charakterizuje Čechy jako národ „smějících se bestii“, Huelle v románu upozorňuje: „jak už dávno napsal Fjodor Michajlovič Dostojevský, Poláci jsou zákešní a nevěrní“ (tamtéž: 19–20).

Důkladné zpracování fenoménu Hrabalovy popularity je teprve před námi. Zmínila jsem některá, jak doufám, zajímavá fakta a pokusila se o náčrt prvního ucelenějšího hodnocení. Čas a další práce ukáží, nakolik mé závěry byly trefné. Na závěr si dovoluji ještě jednu zajímavost – když před několika měsíci polská televize veřejné služby zahájila vysílání nového programu věnovaného výlučně kulturní tematice, bylo pro druhý den vysílání vybráno a kritiky i diváky nadšeně přijato téma Hrabal a česká kultura.¹³

Literatura

ANTOLOGIE

1964 *Więcej niż miłość. Antologia nowelistyki czeskiej* (Warszawa: PIW)

1966 *Czternaście opowiadań czeskich i słowackich* (Warszawa: Iskry)

BALUCH, Jacek

1968 Lewoboczek i „Pabitele“, *Nurt*, č. 8, s. 40–43

1999 Palimpsesty Bohumila Hrabala, in *Nowa encyklopedia powszechna PWN VII* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN), s. 717

CZIBOR-PIOTROWSKI, Andrzej

1994 Slovo na Hrabalowskie triduum, *Kresy*, č. 18, s. 217–222

1999 *Rzeczy nienasycone* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.)

BIELASZEWSKI, Franciszek A.

2003 *Tak, panowie, idę umrzeć. O Hrabalu i piwoszach* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie)

12] Např. v *Ostře sledovaných vlcích*: Miloš Hrma, Viktoria Freie, Zdenka Svatá, Ladislav Hubička; objevuje se zde poprvé i jméno Ditie známé z později vydaného *Obsluhoval jsem anglického krále*.

13] V dokumentech a diskusích byl představen Hrabalův život a dílo i některé významné události české kultury druhé poloviny 20. století, film *Postřižiny* pak připomněl oblíbenou poetiku.

ETKIND, Jefim

1963 *Poezija i pierievod* (Moskva–Leningrad)

HIEROWSKI, Zdzisław

1967 Bohumil Hrabal, beniaminek nowej prozy czeskiej, *Miesięcznik Literacki*, č. 10, s. 99–105

HRABAL, Bohumil

1967 *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

1968 *Bar Świat*, přel. C. Dmochowska, H. Gruszczyńska-Dębska, E. Madany, A. Czibor-Piotrowski, E. Witwicka (Warszawa: Iskry)

1969 *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: PIW)

1970 *Ostře sledované vlaky* (Praha: Československý spisovatel)

1980 *Postrzyżyna*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: PIW)

1981 *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać*, přel. J. Anderman, T. Lis (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

1981 *Święto przebiśniegu*, přel. J. Stachowski (Katowice: Śląsk)

1983 *Aferzyści i inne opowiadania*, přel. C. Dmochowska (Katowice: Śląsk)

1983 *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa)

1983 *Taka piękna żałoba* (Warszawa)

1985 *Skarby świata całego*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

1985, 1986 *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: PIW)

1987 *Postřižiny*, in K. Poláček – O. Pavel – B. Hrabal: *Knížka pro Robinsony (a taky Pátky)* (Praha: Odeon)

1989 *Bar Świat*, přel. C. Dmochowska, H. Gruszczyńska-Dębska, E. Madany, A. Czibor-Piotrowski, E. Witwicka (Warszawa: Iskry)

1989 *Literatura na Świecie*, nr specjalny, red. J. Waczków

1990 *Legenda o pięknej Julci i inne opowiadania*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

1990 *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa)

1990 *Obsługiwałem angielskiego króla*, přel. J. Stachowski (Warszawa: PIW)

1990 *Obsługiwałem angielskiego króla*, přel. F. A. Bielaszewski (Czeladź: Almapress)

1991 *Zaczarowany flet*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: Wydawnictwo Przedświt)

1993 *Zbyt głośna samotność*, přel. P. Godlewski (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

1994 *Kim jestem?*, přel. A. S. Jagodziński (Gdańsk–Warszawa: Marabut-CIS)

1994 *Nic, tylko strach. Listów do Kwiecieńki księga druga*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa)

1995 *Bambini di Praga 1947*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)

- 1996 *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać* (Izabelin: Świat Literacki)
- 1997 *Czuły barbarzyńca*, přel. A. Kaczorowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 1997 *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Katowice: Wydawnictwo Videograf II)
- 1997 *Święto przebiśniegu*, přel. J. Stachowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 1997 *Taka piękna żaloba*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 1998 *Bambini di Praga 1947*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 1998 *Kain. Bambino di Praga. Jarmilka*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 1998 *Pamiętam jedynie dni słoneczne*. Bohumil Hrabal w fotografii, ed. A. Kaczorowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2000 *Rozpirzony bęben*, J. Waczków (Warszawa: Czytelnik)
- 2000 *Skarby świata całego*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2000 *Wesela w domu*, přel. P. Godlewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)
- 2001 *Obsługiwałem angielskiego króla*, přel. J. Stachowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)
- 2001 *Postrzyżyny*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2002 *Drybling Hidegkutiego czyli rozmowy z Hrabalem*, přel. A. Kaczorowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2002 *Listy do Kwiecieńki*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: Czytelnik)
- 2002 *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2003 *Auteczko*, přel. J. Paczśeniak (Kraków: Znak)
- 2003 *Czuły barbarzyńca*, přel. A. Kaczorowski (Izabelin: Świat Literacki)
- 2003 *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, přel. A. Czibor-Piotrowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)
- 2003 *Zbyt głośna samotność*, přel. P. Godlewski (Izabelin: Świat Literacki)

HUELLE, Paweł

2002 *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* (Kraków: Znak)

KACZOROWSKI, Aleksander

1997a Sinusoida Hrabala, *Literatura na Świecie*, č. 1/2, s. 383–392

1997b Stryj Pepin to ja, *Dialog*, č. 7, s. 90–95

1998 Hrabal osobny, *Gazeta Wyborcza*, č. 26, s. 20, 22–23

2004 *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu* (Wołowiec: Wydawnictwo czarne)

SOLIŃSKI, Wojciech

1975 Próba poetyki przekładu artystycznego (*Pociągi pod specjalnym nadzorem* Bohumila Hrabala), *Litteraria*, s. 55–79

VÍTOVÁ, Lenka

2000 Bohumil Hrabal v polsky psaných časopisech 80. a 90. let 20. století – bibliografie, *Slavia Occidentalis*, č. 57, s. 249–256

2001 Čtyři polští překladatelé narativních próz Bohumila Hrabala, *Slavia Occidentalis*, č. 58, s. 229–239

WALCZAK, M.

2002 Dobry „pábitel“ Josef Švejk, *Bohemistyka*, č. 1, s. 35–51

Mgr. Lenka Vítová, Ph.D., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Univerzálnost zvukomalebného symbolismu Bohumila Hrabala Literárně-kognitivní analýza a problematika překladu

MASAKO U. FIDLER

Hrabalova próza je z hlediska jazykového fascinující nejenom pro literární vědce, ale i pro lingvisty. Nestandardní styl a interpunkci sledovali například Jiřina Zumrová (1993: 405–6) a Milan Jančovič (1994: 247). O jazykových zvláštnostech textu mluví i sám autor, když se zmiňuje o pábitelském stylu: „Pábitel je nástrojem jazyka, který obohacuje sebe sama o všechny něžnosti a finty, o něž má zájem jazykoveda“ (Hrabal 2000b: 305). Mezi zajímavé aspekty Hrabalova textu patří i zvukové efekty.

V Hrabalově popisu pábitelů najdeme indikace, že zvuk může hrát důležitou roli. Pábení, považované za typický Hrabalův styl, je podle něj „štafetou lidského jazyka od úst k ústům“ (tamtéž). Ústní komunikace často souvisí se systematickým používáním zvukomalebně-symbolických výrazů; tak tomu je v jazyce Pastaza Quechua s dobře propracovaným gramatickým systémem zvukového symbolismu. Stejně důležitý je Hrabalův výrok, že „pábitel [...] podává informace o případech, jejichž význam je zveličen, přesunut, zpřeházen, protože pábitel cedí skutečnost přes diamantové očko inspirace“ (tamtéž). Pábitel vybírá a zdůrazňuje jenom omezené aspekty skutečnosti a zároveň utlumuje ostatní. Podobnou funkci má i onomatopoeie. Onomatopoeický výraz *blablabla* například představuje jen některé aspekty lidského hovoru: pouhé konání hovoru nebo jeho nesmyslnost či prázdnotu, ale nenaznačuje, co přesně bylo řečeno. Tento proces vybírání a vynechávání aspektů skutečnosti odpovídá jazykovému procesu pojmenovanému Clarkem a Gerrigem „demonstration“ (Clark – Gerrig 1990:

764): přímá řeč, „She said, ‚I want to buy an ant‘“, je podle nich demonstrací, naznačuje *způsob, jak* mluvil mluvčí, zatímco nepřímá řeč, „She said that she wanted to buy an ant“, popisuje *obsah* výpovědi, *co* bylo řečeno.

Cílem tohoto příspěvku je ukázat, že mezi prostředky Hrabalovy zvukomalby patří opakování, prodlužování a s nimi související intonace i textově-kognitivní princip „relevance“ (Sperber – Wilson 1986: 193–202). Je nutno zde podotknout, že opakování a prodlužování se v Hrabalově textu netýkají konvenčních zvukomalebných slov, ale obvyklých slov a frází; jsou to textové koreláty opakování a reduplikace zvukomalebného výrazu nebo prodlužování segmentu, jaké se běžně vyskytují coby prostředky zvukového symbolismu v různých jazycích. Jinými slovy, tento příspěvek se bude zabývat nikoliv samotnými zvukomalebnými výrazy na lexikální úrovni, ale zvukovými prostředky na úrovni textu. I když kategorické závěry by byly ještě předčasné, analýza jednotlivých příkladů bude sloužit jako ukázka jednoho z výrazných rysů pábitelského textu: Hrabalova próza se hraje, je to performance. Příspěvek bude současně uvažovat o tom, do jaké míry jsou prostředky Hrabalovy zvukomalby v původním znění řízeny určitými univerzálními principy, umožňujícími vhodný překlad.

V Hrabalově textu se opakování často uskutečňuje na úrovni fonologického segmentu v rámci určitého textového prostoru. Například v příběhu o vypravěčově příteli Lízalovi je – mimo funkční slova (osobní zájmena, předložky, koncovky, prefixy a sufixy) – hojně zastoupen fonologický segment /l/ (označený v textu kurzivou):

Lízal, který vyšel pátou třídu, měl řídké vyceněné přední zuby, přicházel do pivovaru jen za mnou [...] pojily nás známky, které jsme *lepili* arabskou gumou tak, že to byly poštovní známky *přilepené* na věčné časy arabskou gumou, jako v *želé*, jako by známky *ležely* potažené zavařeninou. *Lípali* jsme ty známky v naprostém soustředění, já byl ještě nešikovnější než *Lízal*, tak *celí zalípaní* jsme na to naše každé setkání vypořádávali *celou lahvičku* arabigumy,

a nejen známky, ale i *kalhoty*, i *stůl*, všechno kolem nás se *lípalo* a bylo potaženo arabigumou. Kolikrát jsem se v noci *přilepil vlasy* k *polštáři*. Vzpomínám, že i když jsem pak odejel do Brna [...] pořád jsem byl tak nešikovný, pořád jsem v Židenicích *lípál* známky do *alba* arabigumou a vzpomínám na ty stránky *alba*, kterak se *leskly* a tam zářily ty známky v arabigumě, pořád ty stránky se *leskly* jakoby potažené *igelitem*.

(Hrabal 2000a: 27; zvýraznila M. F.)

Se zvukomalebnými výrazy začínajícími segmentem /l/ souvisí těsný kontakt s povrchem a případné utržení či prasknutí, například *lup*, *lap* nebo *lop*, *lusk*. Pocit lepkavosti je dále zesilován ještě pomocí opakujících se slov *arabiguma*, *album* a *známky* a pomocí přehazování zvukových segmentů *želé-ležely* a *Lízal-zalípaní*. Opakování segmentu /l/ tedy přidává vyprávění na plastičnosti tím, že nechává čtenáři prožít pocit, jako by se sám lepil na věci všude kolem sebe.

Tento zvukový efekt je podobný opakovaným konvenčním zvukomalebným prostředkům, rovněž přidávajícím vyprávění hloubku, jako jsou zvuky či hudba, jež slyšíme ve filmu souběžně s hlavním dějem, například „Napsal jste pečlivě krásnou knihu, jak jste měl rád svého tatínka. [...] Vaše kniha tím končí. Co dál? Bum. Bum. Bum. Bum. To je zdola, z montérského pokoje. Bum. Bum. Bum. Bum. Bydlí tam ten hoch... Borek Trojan“ (Páral 1969 v Syn2000 – Český národní korpus).

Mnohdy opakovaný zvukomalebný výraz zároveň může naznačit, že zvuk může trvat déle, než je v textu specifikováno. Uvedený příklad nesděluje, že temné údery bylo slyšet jenom přetržitě mezi větami, ale naznačuje, že zvuky se mohly ozývat během celého hovoru.

I v Hrabalových textech může být opakován určitý morfosyntaktický prvek, jak je vidět například v popisu vlasů z *Postřižín* (1976): „sršely ty vlasy a nadouvaly se a rostly a kypěly“ (Hrabal 1994: 22). Spojka se tu používá před každým slovesem. Umístění spojky *a* působí dojemem, že seznam brzy skončí. Když je však použita všude, každá položka seznamu je uvedena jako nečekaná

a překvapující informace a je proto nejpravděpodobněji zdůrazněna i intonací. Jelikož se intonační zdůraznění uskutečňuje v kontrastu hned s předchozí položkou, zákonitě se musí postupně zesilovat i hlasitost od počátku ke konci seznamu, což ikonicky odpovídá ději: mohutnění vlasů při česání. Významy sloves také paralelně mohutní. První sloveso nejdříve představuje zvuk (*sršely*), druhé sloveso zvětšení objemu (*nadouvaly se*), třetí sloveso zvětšení jako živého tvora (*rostly*) a poslední bublavý a bouřlivý růst (*kypěly*). Opakování a lexikální obsah spolu s doprovázející intonací a hlasitostí plasticky tvoří představu divoce se rozprostraňujících vlasů.

Vzájemné působení významu a zvuku lze pozorovat také v poněkud jiném typu opakování. Opakování slova *tisíce* v následující ukázce upoutá čtenářovu pozornost na jednu věc, v tomto případě na schnoucí vlasy, a v důsledku toho obrazy vytvořené v čtenářově kognitivní doméně přetrvávají a překrývají se s dalšími malebnými obrazy jako koláž. Jako mnohdy opakovaný zvukomalebný výraz, jak jsme už uvedli, naznačuje paralelní konstrukce bez spojky, že seznam srovnání nemusí být kompletní, a dále vede čtenáře k tomu, aby si sám aktivně tvořil vlastní obraz o vlasech. „To dokud moje vlasy byly mokré, nikdy neslibovaly to, co se s nimi začalo dít, když prosychaly; jen začaly schnout, jako by v těch proudech se narodilo tisíce zlatých včel, tisíce svatojánských mušek, zapraskalo tisíce jantarových krystalků“ (tamtéž).

Zde je třeba zmínit ještě jednu zvukovou vlastnost textu: prodlužování. Při každém výskytu *tisíce* stoupá počet slabik počítaných jmen: *tisíce zlatých včel* (3 slabiky), *tisíce svatojánských mušek* (6 slabik) a *tisíce jantarových krystalků* (7 slabik). Toto zmohtňování, připomínající rostoucí sněhovou kouli, lze považovat za textový korelát prodlužování fonetického segmentu v konvenčních zvukomalebných výrazech.

Prodloužený zvukomalebný výraz (například *bác* oproti *bac*) v češtině obvykle zdůrazňuje vnitřní vlastnosti zvuku jako intenzitu, hlasitost a kvalitu. Například délka signalizuje stoupající

hlasitost a sděluje rostoucí výhružný tón: „Já jsem plesnivý kozel Černá Brada a všechny vás potrkám! Mé, mé, meeé!“ (Knoblochová 2000: 7). Tento zvukomalebný výraz se čte se stoupající hlasitostí. Hrabalova prodlužovaná srovnání se také nejpravděpodobněji čtou s rostoucí hlasitostí, která je doprovázena stoupající intonací na konci prvních dvou položek. Na úrovni významu si všimněme, že každé pojmenování je složitější než to předcházející. Bzučící zlaté včely nejpříměji souvisí se zlatými praskajícími vlasy, ale světlušky, byť připomínají světlost vlasů, ne nutně vyvolávají asociaci s bzučením. S praskotem se spojí nejspíš s jejím nedeminutivním protějškem bzučící *mouchy*, s rojem bzučících mušek u světla a s lexikální vazbou *svatojanské ohně*. Třetí srovnání – mezi vlasy a jantarovými vločkami – je ještě méně přístupné než předchozí dvě. Barva jantaru tvoří asociaci s ohněm; ten když zapraská, také se podobá jantarovým krystalkům. Jantar tedy navozuje asociaci se svatojanskými ohni, což je sekundární asociací vyvolanou předchozím srovnáním. Jantar zároveň souvisí s včelami i muškami tím, že v sobě často zvětňuje tvar hmyzu. Opakování, prodlužování fráze, stoupající intonace a hlasitost spolu s postupně se rozrůstajícími srovnáními budují zvukové a významové crescendo. Růst na několika úrovních, včetně zvukové, imituje tvar stále se nadouvajících vlasů a dává textu třídimenzionální prostor.

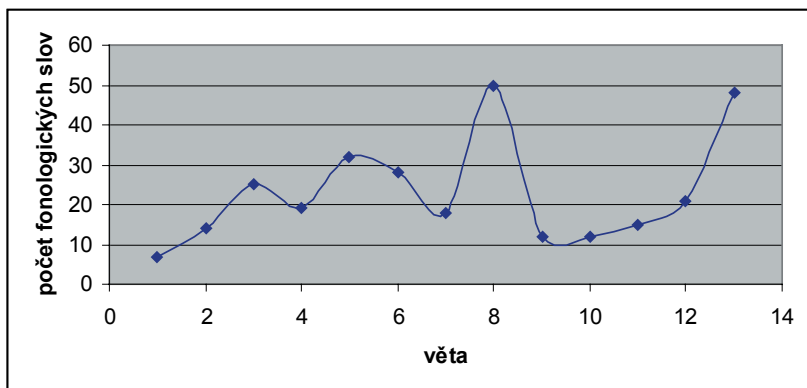
Podobné prodloužení se objevuje i na vyšší úrovni textu, kde Maryška z *Postřižín* sedí u kadeřníka Červinky:

¹Bodá Červinka si vždycky dával záležet na mých vlasech. ²Říkal, tyhle vlasy jsou zbytek starých zlatých časů, takové vlasy jsem nikdy pod svým hřebenem neměl. ³Když Bodá rozčesal ty moje vlasy, jako by zapálil dvě pochodně v krámě, v zrcadlech a miskách a karafách zaplál požár mých vlasů a já jsem musela uznat, že Bodá má pravdu. ⁴Nikdy jsem neviděla svoje vlasy tak krásně jako u Bodi v krámě, když je vykoupal v heřmánkovém odvaru, který jsem si uvařila a přivezla v bandasce na mlíko. ⁵To dokud moje vlasy byly mokré, nikdy neslibovaly to, co se s nimi začalo

dít, když prosychaly; jen začaly schnout, jako by v těch proudech se narodilo tisíce zlatých včel, tisíce svatojánských mušek, zapraskalo tisíce jantarových krystalků. ⁶A když Boďa poprvně protáhl hřeben tou mou hřívou, praskalo v nich a sršely ty vlasy a nadouvaly se a rostly a kypěly, že Boďa musel pokleknout, jako by hřebem pročešával ohony dvou vedle sebe stojících hřebců. ⁷A v jeho krámě se rozsvítilo, cyklisté seskakovali z bicyklů a kladli obličej na výkladní skříň, aby se přesvědčili a vysvětlili si, co jim to strhlo oči. ⁸A Boďa sám dlel v mračnu mých vlasů, aby nebyl rušen, zamkl vždycky krám, každou chvíli ke mně přivoněl, a když česání dokončil, sladce vzdychl a pak teprve sepal vlasy podle svého gusta, kterému jsem věřila, jednou fialovou, podruhé zelenou, jindy červenou nebo modrou stužkou, jako bych byla součástí katolického rituálu, jako by moje vlasy byly součástí církevních svátků. ⁹Pak odemkl krám, přivedl můj bicykl, na rám pověsil bandasku a pomohl mi dvorně do sedla. ¹⁰A to už před krámem byl zástup lidí, každý zíral na ty heřmánkem vonící vlasy. ¹¹Když jsem šlápla do pedálů, pan Boďa kousek se mnou běžel a přidržoval mi vlasy, aby se nedostaly do řetězu nebo do drátu. ¹²A když jsem nabrala dostatek rychlosti, pan Boďa hodil do vzduchu cíp mého účesu, jako se vyhazuje do vzduchu hvězda nebo drak do nebe, a zadýchán vracel se do krámu. ¹³A já jsem jela a vlasy za mnou vlály, slyšela jsem jejich praskot, jako když se mne sůl nebo hedvábí, jako se vzdaluje déšť po plechové střeše, jako se smaží vídeňské řízky, tak za mnou vlála ta pochodeň vlasů, jako když kluci se zapálenými smolnými košťaty pobíhají v podvečer noci filipojakubské nebo pálí čarodějnice, tak za mnou vlál dým mých vlasů.

(Hrabal 1994: 22–23)

Délka vět se, jak je zřejmé z grafu, mění jako vlny: každá další vlna je větší, až délka vrcholí v osmé větě (kde Červinka dokončuje péči o vlasy jako katolický rituál). Pak délka znovu stoupá od deváté ke třinácté větě (kde začnou vlasy dramaticky vlát při rozjíždění se na kole). Počet seskupení fonologických slov se ikonicky mění souběžně s vývojem děje.



Obr. 1. Počet fonologických slov ve větě

Příklady Hrabalova textu ukazují, že se zvukové vlastnosti související s performancí textu mohou chovat paralelně s významem textu a dějem.

Zatím jsme sledovali, jak zvukové vlastnosti textu napodobují fyzický pohyb. Imitace pohybu se sice nevytváří přímo pomocí konvenčních zvukomalebných slov (jako *chňap*, *drb*), ale její mechanismy jsou velmi podobné mechanismu konvenčních prostředků: jak jsme viděli na uvedených příkladech, efekty opakování segmentu se mohou opírat o fungování segmentu v existujících zvukomalebných výrazech (první příklad); opakování a prodlužování slov, frází a vět dosáhnou podobných efektů, jaké vznikají při opakování a prodlužování konvenčních zvukomalebných výrazů. Taková textová mimetická (imitující) funkce se však také uskutečňuje kognitivně, tj. aktivizací čtenářových encyklopedických znalostí či podle modelu „relevance“ Sperbera a Wilsonové (1986: 193–202). Jako ilustrace může sloužit scéna z *Postřižin*, v níž hlavní postava jede na kole:

A já jsem šlapala do pedálů, koleny střídavě tloukla do bandasky, cyklisté, kteří jeli proti mně, zastavili se, někteří otočili bicykl a hnali se za mnou, předjížděli mne, aby otočili kola a znovu mi jeli vstříc, a zdravili moji blůžičku a bandasku a ty moje vlající vlasy a mne celou [...]

(Hrabal 1994: 23–24)

Zde slovesa *šlapat* a *tlouct* označují pohyb, ale implicitně také zvuky: kovové klinkání pedálů, cinkání bandasky o řídítka, vanutí vzduchu při rychlé jízdě a potenciálně cinkání zvonků. Pokud má čtenář ve svých encyklopedických znalostech hned přístupné informace o tom, že takové zvuky jsou v dané situaci obvyklé, dokáže je aktivizovat jako relevantní složku vyprávění a vnímat, jak děj probíhá, souběžně se zvukovými efekty v pozadí. I tady vidíme zvukomalebnot nepřímo využívající konvenční prostředky. V tomto případě se ale zvukomalba tvoří pomocí kognitivních činností.

V Hrabalově textu fungují zvukové zdroje na více úrovních: na úrovni fonologických segmentů, slabik, morfosyntaktických prvků, fonologických slov a vět. Spolu s nimi působí též navozená intonace a hlasitost. Kromě nich jsou zvukové efekty vyvolávány i relevancí, tj. aktivizací nejsnadněji přístupných informací, jež má čtenář k dispozici. Hrabalova zvukomalba působí podobně jako zvukové efekty ve filmu, jako další vrstva přidávající reliéf a imitující pohyb a hmotu. Z hlediska vnitrolingvistického není jeho zvukomalba konvenční v tom smyslu, že nepoužívá běžně existující zvukomalebné prostředky.

Otázkou je, do jaké míry lze Hrabalovy zvukomalebné strategie přeložit do jiných jazyků. Asociování relevantních zvuků by totiž mohl být složitý proces, neboť encyklopedické znalosti se mohou v různých kulturách výrazně lišit. Pokud však jde o ostatní zvukové zdroje, z hlediska srovnávací lingvistiky je situace značně nadějnější. Prodlužování a opakování jsou zvukové prostředky vyskytující se v konvenčních zvukomalebných výrazech nejenom v češtině, ale i v jiných jazycích. Nuckollsová je označuje jako „performance features“, doplňují podle ní slovesný vid jazyka Pastaza Quechua a přispívají k budování pocitu solidarity mezi mluvčím a adresátem (Nuckolls 1996: 62–78). Jinými slovy, mluvčí ztotožňuje hledisko, ze kterého vypravuje děj, s hlediskem adresátovým, jako by se oba dívali spolu. Prodlužování a opakování jsou důležitými součástmi gramaticky zakódovaného zvukového symbolismu také v japonštině. Podle S. Hamano počet opakovaných zvukomalebných výrazů často odpovídá fyzickému počtu úseků opakovaného zvuku či pohybu nebo rychlosti pohy-

bu (Hamano 1998: 65–67). Prodlužování vokálu vyvolává dojem namáhavosti činnosti či dlouhodobého nebo rozsáhlého působení děje. Popisy zvukomalby těchto jazyků se shodují v tom, že opakování a prodlužování přidávají další vrstvu k vyprávění a umožňují adresátovi představit si situaci, jako by probíhala před jeho očima. Je navíc prokázáno, že prostředky označující frázové hranice, jako jsou intonace a prodlužování v hudbě (pitch drop, durational lengthening), rozpoznávají i čtyřapůlměsíční nemluvnata (Jasczyk – Krumhansl 1993: 636–638). Jinými slovy, některé Hrabalovy zvukové efekty jsou sice unikátní (nekonvenční) vnitrojazyčně, ale to neznamená, že je obtížné je přeložit. Naopak, jelikož jsou řízeny konzistentní vnitřní logikou jazyků, mohly by být univerzálnějšími a přeložitelnějšími.

Literatura

CLARK, Herbert H. – GERRIG, Richard J.

1990 Quotations as Demonstrations, *Language*, s. 746–805

ČESKÝ NÁRODNÍ KORPUS

2000 *Český národní korpus – SYN2000* (Praha: Ústav Českého národního korpusu FF UK); dostupný z <http://ucnk.ff.cuni.cz>

HAMANO, Shoko

1998 *The Sound-Symbolic System of Japanese* (Tokyo: Kurosio)

HRABAL, Bohumil

1994 Postřiziny, in B. H.: *Obrazy v hlubině času*, ed. J. Zumrová (Praha: Pražská imaginace), s. 7–92

2000a Mí přátelé z dětství, in B. H.: *Kdo jsem*, edd. K. Dostál, V. Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 27–31

2000b O Pábitelích, in B. H.: *Kdo jsem*, edd. K. Dostál, V. Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 305–307

JANKOVIČ, Milan

1994 Ediční poznámka, in B. Hrabal: *Hlučná samota*, ed. M. Jankovič (Praha: Pražská imaginace), s. 243–256

JASCZYK, Peter W. – KRUMHANS�, Carol L.

1993 Pitch and Rhythmic Patterns Affecting Infants Sensitivity to Musical Phrase Structure, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 19, s. 627–640

KNOBLOCHOVÁ, Hana P.
2000 *Chytrá koza Líza* (Praha: Kvarta)

NUCKOLLS, Janis B.
1996 *Sounds Like Life: Sound-symbolic Grammar, Performance, and Cognition in Pastaza Quechua* (New York: Oxford University Press)

SPERBER, Dan – WILSON, Deirdre
1986 *Relevance. Communication and Cognition* (Cambridge: Harvard University Press)

ZUMROVÁ, Jiřina
1993 Ediční poznámky, in B. Hrabal: *Pábení*, ed. J. Zumrová (Praha: Pražská imaginace), s. 403–422

Assoc. Prof. Masako U. Fidler, Ph.D., Brown University, Providence

K individuálnímu stylu Jana Skácela se zřetelem k německým překladům

BIRGIT KREHL

Za německého překladatele Skácelových textů je v širší veřejnosti považován německý básník Reiner Kunze. Se svými dvěma knížkami lyriky, několika texty přebásněnými pro výběry poezie a několika přeloženými fejetony ale nemá takové vedoucí místo, jak by se zdálo – alespoň z hlediska kvantity.¹ Dva svazky fejetonů, tzv. malých recenzí, přeložila do němčiny také Christa Rothmeierová.² V devadesátých letech pak vydal další dva soubory přebásněných Skácelových textů Felix Philipp Ingold.³ Tedy jednotlivé fejetony a několik básní už existuje ve dvou různých německých překladech.

Nechci se ale zabývat teoretickými otázkami překladu nebo srovnáním jednotlivých frází či stylistických prostředků. Z hlediska překladu mě zajímá problematika individuálního stylu nebo, řečeno slovy Nelsona Goodmana, zda mají německé překlady

1] První Skácelovy verše, které Reiner Kunze přebásnil, se objevily už v tenké knížce *Der Wind mit Namen Jaromír* (Vítr jménem Jaromír, 1961), Skácelovy básně tu ale jsou jen dvě – ta, která dala knížce titul, a Co zbylo z anděla. Kromě toho obsahuje básně Ludvíka Kundery, Miroslava Holuba, Jany Štroblové a jiných. Roku 1967 vyšel celý svazek Skácelových básní složený z jeho překladů s názvem *Fährgeld für Charon* (Převozné pro Charóna). Největšího úspěchu a pozornosti dosáhl Kunze (a samozřejmě i Jan Skácel) souborem *Wundklee* (1982, texty z různých Skácelových sbírek, doslov P. Handke). Několik malých próz přeložil i pro nádherná vydání v edici Toniho Pongratze v bavorském Hauzenbergu. Novější antologii svých přebásněných textů dal Kunze název podle Skácelovy básně *Wo wir zu Hause das Salz haben* (Kde máme doma sůl, 2003). Zahrnuje sice básně téměř padesáti autorů, a to nejen českých, hlavní část ale tvoří přebásnění Skácelových textů i několika fejetonů.

2] Roku 1993 vyšla kniha *Das elfte weiße Pferd* (texty jsou vybrány z knihy *Jednácetý bílý kůň* z roku 1964 a 1966 a rovněž z časopisu *Host do domu* z let 1966–1969), dva roky poté vydala Rothmeierová *Das dreizehnte schwarze Pferd* (výběr z textů vydaných Jiřím Opelíkem roku 1993 v souboru *Třináctý černý kůň*).

3] První knížku s přebásněnými z různých Skácelových sbírek vydal roku 1991 pod názvem *Ein Wind mit Namen Jaromír*. Roku 1993 pak následovala sbírka *Und nochmals die Liebe*, posmrtně vydané básně ze sbírky *A znovu láska* z roku 1991.

„onu individuální signaturu“ (Goodman 1995: 50), jež označuje jisté texty právě jako díla Jana Skácela.

Teorie individuálního stylu je samozřejmě velmi rozsáhlá, proto se dá v tomto příspěvku uvést k této problematice jenom několik poznámek, abych alespoň stručně vymezila svou základní teoretickou pozici. Problematika individuálního stylu je spojována s uměleckými texty od konce 18. a začátku 19. století, ale jeho pojem nacházíme teprve ve 20. století. Styl a především individuální styl byl už několikrát prohlášen za irelevantní. Tak například germanista Christian Grimm dospěl při svých mikrostylistických analýzách textů Thomase Manna k závěru, že individuální styl neexistuje, že je jenom mýtem.⁴ Individuální styl ale přesto přežil. Roku 2004 vypsal Německá sociologická společnost soutěž na téma stylu (funkce, převraty, inscenace). V publikovaném textu potvrdila, že styl je „složitě uchopitelným fenoménem“, oscilujícím mezi všeobecným a zvláštním a dovolujícím ve stejné míře separaci i konstituci jako součást nějakého řádu. Proto se styl označuje jako mezní sémiotický pojem. Ze sémanticko-sémiotického hlediska se fenoménem stylu zabývali i pražští strukturalisté „druhé generace“, Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Červenka 1991; Jankovič 1991). Ve svém výkladu se opírám o teoretické práce druhého z nich. Styl se podle něj podílí na konstituci vlastního smyslu literárního díla jako výzva po smyslu, jako výzva k celkovému postoji. Uplatňuje se „a má být pozorován ve významové dynamice díla. To ovšem neznamená, že by s významovou výstavbou prostě splýval. Vytváří v ní opozici ke všem věcným významovým vztahům“. Opozice tudíž znamená: protiklad k běžné zkušenosti s nimi. Dále Jankovič píše: „Je to posun k celkové interpretaci skutečnosti zabudovaný do konstrukce vytvářeného znaku. Má se uplatnit jako implicitně daný pokyn ve hře s celkovou životní i uměleckou zkušeností vnímatele“ (Jankovič 1991: 55). A právě tento pokyn je uskutečněním stylu. Ve svých výkla-

4] Musíme ale dodat, že Grimm se soustředil na jazykovědné určení pojmu individuálního stylu. Z tohoto hlediska dospěl k závěru, že individuální styl jako „jazykový otisk prstu“ neexistuje ani v literárních dílech (Grimm 1991: 272–274).

dech Jankovič objasňuje, že určitá složka v jednom textu může prostě vejít do významové výstavby díla, aniž by vytvořila nějakou opozici, a ve druhém textu vytváří opozici a stává se součástí stylu. To odpovídá názoru Nelsona Goodmana, který konstatoval, že „vlastnost objevující se v mnoha dílech je v některých z nich prvkem stylu a v některých z nich může být naopak stylisticky irelevantní“ (Goodman 1995: 50). Styl, a tím i individuální styl, se v žádném případě nesmí ztotožnit se stylistickými prvky a prostředky (jako jsou syntaktické, lexikální, gramatické či sémantické), jak to dělal například Christian Grimm. Individuální styl je neodlučitelně spjat s významovou výstavbou uměleckého díla (Goodman v tomto kontextu mluví o symbolické funkci), a proto se často i vzpírá doslovné formulaci. Ale v tom snad i spočívá kouzlo jeho objevování.

Jestliže se chci v dalším textu věnovat problematice individuálního stylu v německých překladech Jana Skácela, předpokládá se, že mám určitou představu o individuálním stylu Skácelových děl. A skutečně jsem v různých textech Jana Skácela zjistila jistou „tendenci k průpovídce nebo k přísloví“.⁵ Tím míním: proverbiální charakter nebo charakter přísloví. Tato tendence je podstatná a dodává Skácelovým textům nejenom individuální básnický ráz, ale způsobuje i to, že jeho básně našly a budou nacházet odezvu.

Tendence k průpovídce se v neposlední řadě projevuje ve volbě žánrů, například čtyřverší. Nevykazují ji ale pouze čtyřverší, nýbrž i jiné texty, zvláště tzv. malé recenze. Nyní nebude následovat žádný teoretický výklad o průpovídkách, ale ráda bych poukázala na výklady Andrého Jollese o průpovídce jako jednoduché formě. Tezovitě bych chtěla popsat tuto tendenci ve spojení s problematikou individuálního stylu na příkladu jednoho kon-

5) Opírám se zde o termíny Andrého Jollese v *Einfache Formen* (Jednoduché formy, 1930). Jolles rozlišuje mezi jednoduchými, uskutečněnými (vergegenwärtigte) a uměleckými tvary nebo formami. Označuje například průpovídku jako jednoduchou, přísloví jako uskutečněnou a aforismus jako uměleckou formu. Další jednoduché tvary jsou mimo jiné mýtus, vtip, pohádka.

krétního textu a obou jeho přebásnění do němčiny. Báseň *Zimní krajina srdce* byla poprvé vydána v roce 1984 ve sbírce *Odlévání do ztraceného vosku*.

Zimní krajina srdce

Na stromech černé plody zimy
země až na kost
prázdná
dálka

A zůstat sám a mezi svými
jak nad zamrzlou vodou lávka
(Skácel 1997: 223)

Winterlandschaft des Herzens

Die schwarze frucht des winters in den zweigen
die erde beinhart

leere
ferne

Und allein und bei den seinen bleiben
wie am gefrorenen wasser die bank
(Reiner Kunze; Kunze 2003: 190)

Winterliche Herzlandschaft

An den Bäumen die schwarzen Früchte des Winters
die Erde bis auf die Knochen entblößt
Leere
Ferne

Man bleibt allein unter den Seinen
wie der Steg überm zugefrorenen Gewässer
(Felix Philipp Ingold; Skácel 1991: 16)

Tato krátká báseň není v žádném případě ani přísloví, ani slovní hříčka. Přesto v závěrečných verších obsahuje tendenci k průpovídce, aniž by se text skutečně v průpovídku proměnil. Omezují se na jeden aspekt přísloví, chápaný Jollesem jako nejdůležitější: asyndetický charakter či asyndetickou strukturu. To „průpovídkové“ bych chtěla naznačit na třech aspektech: asyndetickém, asymptotickém a apodiktickém.

Text se zřetelně dělí, přestože je krátký, na dvě části. V první části je vyjádřen pocit nebo zkušenost samoty, opuštěnosti či smutku. Části věty, která se skládá téměř jenom ze substantiv, stojí vedle sebe relativně nesouvisle a částečně také silně graficky izolovány. Asyndetická tendence, jež se tu ukazuje, není v žádném případě pro moderní lyriku neobvyklá. Pomocí ní se dají zesílit různé významy, například právě izolace. Mimoto jsou možná i rytmická a grafická zdůraznění. Asyndetická tendence podporuje v této části básně sémantizaci samoty, evokovanou zimní krajinou.

Ačkoli nenajdeme subjekt textu v osobní konkretizaci, přestože se v první části básně nevytváří apodiktická tendence, „vidící“ subjekt je přítomný, a tím je přítomný i subjekt, který určuje perspektivu textu. Něco podobného můžeme zjistit s ohledem na asymptotickou tendenci. Tomuto pojmu nelze rozumět v matematickém smyslu, ale jako nesplynutí s představou času, čímž se posiluje nečasovost. V první části je zima jednoznačně časovou složkou, k níž se vztahují všechny jevy. Neobjevuje se tedy asymptotická tendence.

Závěrečnou část tvoří dva verše spojené přímým přirovnáním. Ačkoliv má srovnání funkci vazby dvou jevů, neztrácí se asyndetická tendence, naopak získává v této části básně novou kvalitu.

Zřetelné je zde oddělení částí verše dvojitým opakováním konjunkce: „A zůstat sám a mezi svými“. Bez tohoto opakování by verš zněl „A zůstat sám mezi svými“, nebo „zůstat sám a mezi svými“. V obou případech by bylo spojení mezi „sám“ a „mezi svými“ těsnější. Spojka „a“ tu tedy má místo spojovací funkce funkci rozdělovací.

Navíc se zde poprvé objevují zájmena, a sice totalizující „sám“ a přivlastňovací mezi „svými“, aniž by se vztahovala k nějakému

konkrétnímu lyrickému subjektu. Funkce, kterou vykonávají na základě svého slovního druhu, je tedy uvolněná, což je jev, který Jolles označuje jako typický pro průpovídku. Zájmena zůstávají v pravém slova smyslu „nespojená“ s tím, k čemu ukazují nebo k čemu se vztahují. Tento jev je ještě zesílen tvarem slovesa.

Se slovesným tvarem je ale spojována i změna perspektivy textu – perspektiva „vidění“ se mění v perspektivu „výpovědi“, která samozřejmě má kvalitu připomínající reflexi, ale tady se již zevšeobecněním uvolňuje od subjektu (od představy nějakého subjektu). Výpověď nespojená s představou subjektu je příznačná pro přísloví. Tato perspektiva není v této básni vázána nedostatkem osobního subjektu – ten nemá ani první část básně –, ale změněnou perspektivou textu, pamatující na zdůrazňující nebo apodiktický rys⁶ průpovídky či přísloví.

Asyndetická a apodiktická tendence nevylučují, aby se ve srovnání rozvinulo sémantické spojení, v němž se tvoří názorná analogie (anebo i její opak). Poněvadž sémantizace v první části těsně souvisí s časovou složkou, zimou, bylo by možné spojit s tím sémantizaci samoty, snad i zbytečnosti, a tím i časového omezení. V tomto směru lze poukázat v posledním verši i na slova „nad zamrzlou vodou“. Na druhé straně se však struktura verše brání takovému rozvinutí analogie tím, že syntakticko-sémantické zdůraznění je vloženo do slova „lávka“. Lávka funguje jako předmět srovnání, zatímco příslovečné určení „nad zamrzlou vodou“ se mění i v přívlastek (nebo alespoň začíná oscilovat mezi příslovečným určením a přívlastkem). Tím způsobem je příslovečné určení izolováno od předchozího verše. Kdyby verš zněl „jak lávka nad zamrzlou vodou“, sémantizovala by se nejenom časovost zimní krajiny, ale i samoty. Proti tomu se zřejmě tento verš vzpírá a získává tím asymptotickou tendenci – jak by řekl Jolles. Jedná se o nečasovost, která není věčností, spíše spočívá v tom, že jednotlivé prvky nejsou s to probíhat společně, prostě netvoří představu

6] Ve vztahu k apodiktické tendenci Jolles zdůrazňuje, že průpovídka nemá poučný charakter; její tendence je retrospektivní a její charakter rezignující (Jolles 1974: 158).

času.⁷ Současně nejenže se „lávka“ inverzí dostává do zdůrazňovaného místa na konci verše, ale zároveň tím text pokračuje v asyndetické tendenci.

Touto analýzou jsem chtěla ukázat, že asyndetická tendence v závěrečných verších nejen podporuje sémantiku samoty (jak již bylo vyjádřeno v první části básně), ale že ve spojení s apodiktickou a asymptotickou tendencí evokuje nejistotu, která není jen výsledkem sémantizace slov, spíše se opírá o formu, charakteristickou pro „jednoduchý útvar“ průpovídky. Tato nejistota se nesnaží o rozpuštění v asociaci, ale poukazuje spíše na hloubku slov.

Ze všech těchto důvodů považuji tendenci k průpovídce ve Skácelových textech za složku individuálního stylu.

Tím ukončím své úvahy o českém textu a budu se ještě věnovat přebásnění. Celkově lze říci, že Ingold se více přidržuje jednotlivých slov, což se ukazuje už v prvním verši. Kunze velkoryse nahrazuje „stromy“ (Bäume) výrazem „větve“ (Zweige) a staví je na konec verše rytmicky, zvukově je však originálnějšímu textu podstatně blíže než Ingold. Nás ale v obou překladech zajímá především tendence k průpovídce. I v tomto směru můžeme konstatovat, že asyndetická tendence je u Kunzeho přebásnění silnější, a tím bližší originálu. Podporuje tuto tendenci například i přidáním strofickým rozdělením. Tím ale jenom vyrovnává potíže v přebásnění výrazu „země až na kost“. V českém textu je tady přítomna část fráze „mrzne až na kost“, jíž v němčině odpovídá „es friert Stein und Bein“. Výrazem „beinhart“ Kunze samozřejmě našel zdařilé řešení, přesto právě asyndetická tendence je v originálním verši hmatatelnější. Ingoldovo přebásnění „bis auf die Knochen“ je však vzhledem k významu fráze také úspěšné, ale použitím časovaného slovesa na konci verše silně ruší asyndetickou tendenci originálu.

K podobnému výsledku dospějeme, když obrátíme pozornost k závěrečným veršům. Zjistíme, že v Ingoldově překladu zmizelo

7] Jolles uvádí: „Sice je i zde rozdělení a spojení, srovnání a vztahování, členění a řazení, ale ve vazbách převažuje rozdělení, ve vztazích zůstává řazení vedle sebe, a v seřazení dělení členů“ (Jolles 1974: 156).

všechno to, co jsem označila za důležité se zřetelem na asyndetickou tendenci a co souvisí s formou průpovídky. Neobjevuje se spojka „a“ (nebo její náhražka), neurčitá forma slovesa je zrušena a výraz „lávka“ je umístěn před frází „nad zamrzlou vodou“. Je jasné, že v poezii je každý překlad nebo každé přebásnění zároveň interpretací. To ukazuje i text Kunzeho – jeho překlad „am gefrorenen Wasser die Bank“ („u zamrzlé vody lávka“) má tu přednost, že nenarušuje asyndetickou tendenci originálu a tím mu ponechává i jeho nejistotu.

Nelson Goodman napsal, že „poznání stylu je podstatným aspektem porozumění textům a jejich světům“ (Goodman 1995: 58). A lze dodat, že poznání stylu je i podstatným aspektem zdařilého přebásnění.

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1991 Individuální styl a významová stavba literárního díla, in M. Č.: *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel), s. 246–262

GOODMAN, Nelson

1995 *Die Weisen der Welterzeugung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

GRIMM, Christian

1991 *Zum Mythos Individualstil* (Würzburg: Königshausen und Neumann)

JANKOVIČ, Milan

1991 Individuální styl a problematika „smyslu“ uměleckého literárního díla, in M. J.: *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel), s. 41–59

JOLLES, André

1974 *Einfache Formen* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

KUNZE, Reiner (ed.)

1961 *Der Wind mit Namen Jaromír* (Berlin: Verlag Volk und Welt)

2003 *Wo wir zu Hause das Salz haben* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag)

SKÁCEL, Jan

1967 *Fährgeld für Charon*, přel. R. Kunze (Hamburg: Merlin Verlag)

1982 *Wundklee* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag)

1991 *Ein Wind mit Namen Jaromír und andere Gedichte*, přel. F. P. Ingold (Salzburg–Wien: Residenz Verlag)

- 1993a *Und nochmals die Liebe*, přel. F. P. Ingold (Salzburg–Wien:
Residenz Verlag)
- 1993b *Das elfte weiße Pferd*, přel. Ch. Rothmeier (Klagenfurt–Salzburg:
Wieser-Verlag)
- 1995 *Das dreizehnte schwarze Pferd*, přel. Ch. Rothmeier
(Klagenfurt–Salzburg: Wieser Verlag)
- 1997 *Básně 2* (Brno: Blok)

Dr. phil. Birgit Krehl, Universität Potsdam

Skupina 42 – nové básnické symboly v polské recepci po roce 1989

VERONIKA FORKOVÁ

Polská bohemistika po roce 1989 zažívá novou, svěží vlnu zájmu o českou literaturu.¹ Bohemisté samozřejmě nezapomínají na otázky již dříve zpracovávané a s novými souvislostmi jejich pojetí prohlubují, především je ale lákají bílá, nezmapovaná místa, která se mohou otevřeně zkoumat teprve s uvolněním politické situace. K nejvyhledávanějším obdobím patří druhá polovina 20. století s přesahem do doby válečné a předválečné. Postupně se odhalují nové a nové skutečnosti; v popředí sice neměnně stojí dva nejuznávanější představitelé současné literatury – Bohumil Hrabal a Milan Kundera –, ale tematický záběr se velmi rozšiřuje a intenzivnímu zájmu se těší mnoho autorů dříve neznámých či okrajových.² Jaká témata se v nepřeborném množství nových objevů devadesátých let stala pro polskou recepci zásadními?

K těm, již vytrvale přitahují pozornost – a to jak publicistiky, tak univerzitní bohemistiky – lze bezpochyby zařadit generaci Skupiny 42, zejména tvorbu Jiřího Koláře a Ivana Blatného. Ten, kdo se v recepci české literatury v Polsku alespoň trochu orientuje, by se však mohl podívat: básníci a poezie jako jedno z nejpřitažlivějších témat? V Polsku má totiž česká literatura dobrý zvuk, ale to hovoříme o Jaroslavu Haškovi (a spíš u starší generace), Václavu Havlovi, Milanu Kunderovi – a samozřejmě o Bohumilu Hrabalovi. Česká poezie si naopak cestu k polskému čtenáři hledá už tradičně mnohem hůře; byla a je méně vydávána, jen nepatrně je zmiňována v běžném tisku (na rozdíl od poměrně častých pole-

1] Dlouhodobější přehled polské bohemistiky srov. Niedziela 1995, Poslední 1996.

2] Zmíňme na ukázkou: M. Ajvaz, E. Bondy, J. Deml, V. Fischl, J. Gruša, J. Hauková, B. Hiršal, D. Hodrová, J. Kratochvil, V. Linhartová, V. Macura, J. Škvorecký, J. Topol, O. Wenzl, I. Wernisch atd.

mik o české próze) a má i menší zastoupení v odborných textech.³ Situace se sice v devadesátých letech částečně proměňuje, a to především díky nárůstu literárních časopisů, které se o propagaci současné české poezie zasazují⁴ a mají odvahu uvádět vedle známějších spisovatelů i mnoho textů básníků nezavedených, včetně Jiřího Koláře a Ivana Blatného, ale je ještě dlouhá cesta od občasného časopiseckého publikování k vytrvalému a důslednému zkoumání jasně vymezené skupiny umělců. Opět tedy ta otázka: odkud se bere zájem o básníky Skupiny 42?

Jednu z odpovědí nabízí polský bohemista Józef Zarek. V článku Vertikální a horizontální systém hodnot v rané poezii Jiřího Koláře (1994) představuje literaturu jako dynamický jev, který na společenské změny reaguje vnitřním pnutím a potřebou znovu a nově promyslet literární otázky. Takovou práci kdysi vykonala generace bratří Čapků a také umělci Skupiny 42. Naše současné uvažování o literatuře, říká Zarek, se ocitá v podobné situaci společenských změn, a tedy i proto má smysl vracet se k básnické tvorbě Jiřího Koláře. Suma prozkoumaných textů polské bohemistiky mě dále vede k ještě jinému návrhu. Velkou roli v chápání kultury vlastní i jiné země hraje kontinuita a uvádění jednotlivých jevů do širších souvislostí. Sledování návazností se jistě nabízelo jako nutný a podstatný recepční přístup zvláště v devadesátých

3] S největším zájmem bohemistů se patrně setkal František Halas, ale původní velké zaujetí (na přelomu čtyřicátých a padesátých let dané zejména jeho osobními kontakty s polskými umělci a vynikajícími překlady Słowackého a Mickiewicze do češtiny) se postupně vytrácí a Halasova tvorba se stává spíše pozadím pro úvahy o mladších básnících. Výrazněji se zapsal také Jaroslav Seifert. I tento recepční příběh má ovšem své ale: Seifert se pro polské bohemisty plně narodil teprve tehdy, když se stal nositelem Nobelovy ceny. Knižní trh situaci poezie jen dokládá: první výbor z básní Františka Halase *Oczekiwanie* vychází v roce 1959, tedy až deset dlouhých let od úmrtí opěvovaného básníka. Byl to ovšem nemalý počín vzhledem k tomu, že šlo o jednu z vůbec prvních českých sbírek, přeloženou v poválečném období. Pro srovnání: tehdy se od konce války stačilo na polském knižním trhu objevit kolem 230 českých prozaických děl. Současné, posledně zveřejněné údaje jsou podobně jednoznačné: mezi 46 vydanými českými knihami v období 1990–1995 se vyskytují pouze tři básnické sbírky.

4] Za množství nových, po regíonech rozestých periodik uvedme alespoň časopis s bohatou tradicí *Literatura na Świecie*, který téměř každý rok vydává české číslo, velmi důsledně a zajímavě připravené.

letech, kdy bylo třeba nově uchopit velkou část současné literatury. A právě jeden z důležitých svorníků, který umožňuje osvětlit mnoho jevů jak poválečné literatury, tak ovšem i literatury předválečné, zosobňuje Skupina 42.

Tvorba Jiřího Koláře je zmiňována v mnoha různorodých textech; časté jsou ukázky z jeho básní, objevilo se několik rozhovorů i recenze výtvarného umění. Básně z období Skupiny jsou nahlíženy skrze teoretické stati Jindřicha Chalupeckého. Jiří Kolář jeho teze skvěle naplňoval: využívá napětí ze střetu vysokého a nízkého, konvenčního a originálního, centrálního a periferního. Často se k sobě například přibližují prvky městské mluvené řeči a vyšších stylových rovin. Přitom ale pohled z periferie neznamena rezignaci na základní hodnoty, dovoluje naopak jejich aktualizaci: syrový jazyk ulice přenáší hodnoty z knih do života (Zarek 1990, 1994, 1995, 1997a).

Vývoj Kolářovy tvorby je pak Leszkiem Engelkingem charakterizován jako „od slova k mlčení“ (Engelking 1994b, 1996). Jiří Kolář své básnění natolik přetváří, že se od něj nakonec odvrací a stává se „mlčícím“ výtvarníkem. Patrná je nedůvěra v etickou hodnotu slova – v experimentech (například v koláži typu chiasmáž) slovo prozkoumává, znevažuje a ukazuje, že může sloužit nejrůznějším účelům, pravdě i lži, dobru i zlu. Podobných postupů koláží si Engelking všímá také na původních „verbálních“ textech: jejich střetáváním vznikají nové výpovědi, charakteristické svou dialogičností (Engelking 1999a). Považuji za zajímavé, že Engelking přiznává celé Kolářově tvorbě jednoznačně morální charakter. Nejde tedy pouze o originalnost experimentu, o hru, skrytý humor, ale především o myšlenkový ponor, vážnost a bolest.

Mezi Kolářovi blízkými autory se ocitá Josef Kainar a v následující generaci Miroslav Holub⁵, zmiňován je i další člen Skupi-

5] Polský zájem o Holubovu tvorbu, byť ho nelze poměřovat se Skupinou 42, je zajímavý jev. Nejenže vyšel knižní výbor z jeho poezie, ale objevují se překvapivé hlasy, že Miroslav Holub, jeden z nejznámějších českých básníků v zahraničí, není v rodné zemi nijak zvlášť uznáván. Ještě v druhé polovině osmdesátých let

ny 42 Jan Hanč. Především je však Jiří Kolář spojován s Bohumilem Hrabalem. Oběma je blízká ironie, groteska, černý humor. Při hledání přechodu mezi českou modernou a postmodernou zkoumá Józef Zarek právě tvorbu Hrabalovu a Kolářovu. Prvky, které nachází (individuálnost, využívání dokumentů, vzrůstání role intertextuálních technik, prolínání stylů, znovuoobjevení ústního podání), předznamenávají to, co se později bude označovat jako postmoderní (Zarek 1995). A tady jsme se velmi přiblížili recepci Ivana Blatného.

Tvorba Ivana Blatného nemůže (na rozdíl od Koláře) přitáhnout polského čtenáře svou světoznámostí. Možná však nadšené obdivovatele našla právě proto, že je Blatný zvláště díky svému životnímu příběhu tak tajemný a skrytý. Podle slov Zbigniewa Macheje ovlivnila stať o Ivanu Blatném a ukázka z jeho básní, publikované v časopise *Brulion* v roce 1990, mladé polské autory natolik, že se z něj stal básník téměř kultovní (Machej 1994a). Překlady textů pravidelně zveřejňoval časopis *Literatura na Świecie*, zde také proběhla diskuse o knižním výboru jeho básní v překladu Leszka Engelkinga (Blatný 1993, diskuse Machej 1994a, 1994b, Engelking 1994a).

Skrze topos města analyzuje texty Skupiny 42 (a zvláště Ivana Blatného) bohemistka Izabela Mroczeková. V centru zájmu se ocitá člověk se svým každodenním životem ve velkoměstském prostředí a městský prostor se stává prostorem mýtotvorným i mytologizovaným. Tato mytologie má však hlubší vyznění – poznáváním města poznávají tvůrci sami sebe a uchopují svou identitu (Mroczek 2002, 2003). Józef Zarek podobně hovoří o tom, že „nové umění“ Skupiny 42 s sebou přináší nový mýtus – mýtus člověka, obyvatele měst (Zarek 1995, 1997a).

Obdobím po roce 1948, kdy Blatný zůstal v Anglii, se více zabývá Leszek Engelking. Upozorňuje na básnické vzory Blatného prvních sbírek – Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala; to je

byl prý velmi oblíbený i v Polsku, což potvrzuje množství básní, publikovaných v časopisech (srov. Machej 1997).

zajímavé srovnat se Zarkovým pohledem na roli tradice u Jiřího Koláře.⁶ V Blatného pozdních sbírkách je patrný návrat k metodám, jež se blíží surrealismu, zvlášť výrazná je mnohojazyčnost básní. Ivan Blatný proto podle Engelkinga nepíše typickou nostalgickou emigrační poezii: jeho básně jsou bojem o paměť a vlastní identitu (Engelking 2002).

Podobně i Izabela Mroczeková ukazuje, že způsob, jakým si Blatný může udržet pocit vnitřní soudržnosti, spočívá jednak v rozvíjení paměti a vzpomínek, jednak v samotné činnosti psaní (Mroczek 1997). Význam mnohojazyčnosti básní a stírání hranic mezi jednotlivými jazyky posouvá: vzniká jeden mezinárodní, nadnárodní jazyk. A nejen to. Stíráním hranic mezi identitou jednotlivých národů se utváří identita nová – identita Evropana. Zde se podle ní projevuje výjimečná intuice Blatného, který nejenže žil v ústraní a nemohl tedy přímo reflektovat evropské dění, ale také zemřel dříve, než se tato problematika začala hojně tematizovat jako postmoderna.

Doplňme jednotlivé postřehy v souhrnný portrét. Tvorba Skupiny 42 propojovala mnohovrstevnatou poetiku meziválečné poezie. Jsou v ní patrné stopy avantgardy; surrealismus⁷ je zmiňován jako inspirace v počátečních fázích (jak u Koláře, tak u Blatného), postupně se však poetika Skupiny proměnila a tomuto proudu vzdálila (Engelking 1992). Zároveň Skupina 42 představuje odvrát od avantgardní, karnevalově nezávazné zábavy. Tím je blízká poci-

6] Podle Józefa Zarka Skupina 42, vytvářející své „nové“ umění, nezavrhovala tradici celkově, ale čerpala z tradic o generace dál. U Jiřího Koláře nachází Zarek prvky idyly, selanky (*Křestný list*) či užívání sylabického verše (*Limb a jiné básně*). Nezapomíná však ani na Kolářovu blízkost poezii Františka Halase (Zarek 1990, 1994).

7] Surrealismus upoutává pozornost polských badatelů nepochybně i proto, že zatímco v české literatuře má své pevné místo, v polské literatuře se jeho vliv projevil jen málo. Příčiny tohoto rozdílného stavu vysvětluje L. Engelking takto: zatímco polská avantgarda se musela postavit proti svým ohromně silným romantickým tradicím, a tedy čelila i jejich výrazně presurrealistickým prvkům, česká avantgarda naopak mohla z romantismu svobodně a hojně čerpat, což ji nepřímou vedlo až k surrealismu (Engelking 1992).

tům celé válečné generace mladých (Zarek 1995, 1997) a také halašovské linii poezie, která je všeobecně pojmána jako spirituální, temná a plná motivů smrti (Zarek 1990, 1993, 1994; Engelking 1994, 1999c). Zde jsme blízko dalšímu zdroji Skupiny 42: jsou jím čeští předchůdci moderních směrů – především Richard Weiner, ale také Ladislav Klíma a Jakub Deml, získavší si pozornost především kvůli spjatosti s „temně“ laděným proudem literatury⁸ (Waczków 1983; Engelking 1989, 1999, 2000). U Skupiny 42 se nezapomíná ani na ovlivnění existencialismem (Mroczek 2002, Engelking 1999c). Zmiňován je také následný vliv Skupiny na autory kolem časopisu *Květen* (Engelking 1999c). Avšak mnohem více je vyzdvihována jiná návaznost: Skupina 42 vytvořila základ, od něhož se odvíjejí díla, která budou později označována jako postmoderní literatura. Kolem pojetí české verze postmoderny a jejích kořenů proběhly několikrát polemiky⁹ – a nebyly dány pouze zájmem o samotnou postmodernu. Fascinující je pro polské badatele jiná skutečnost: v tomto bodě se skrze Skupinu 42 spíná oblouk mezi avantgardou a moderními směry až k tvorbě Bohumila Hrabala. Nejzkoumanější a nejoblíbenější český autor v Polsku je tak propojen nejen s tradicí české avantgardní literatury, ale také s různými -ismy, tedy směry světového charakteru.

Celý uvedený „koktejl“ směrů a poetik můžeme shrnout do přehlednější tendence: ten, kdo se v Polsku v posledních patnácti letech snaží nově a objektivně nahlédnout českou literaturu, hledá v ní především prvky, které by ji mohly oživit, tj. vřadit mezi světové literární proudy, a které by ji oprostily od dlouho propagovaného výkladu jako lidové, plebejské literatury. Tyto inspirativní rysy jsou spatřovány zejména v „temné linii“ litera-

8] Tito autoři jsou též zmiňováni v úvahách o českém expresionismu. Ten sám není v polské recepci často zkoumaným jevem, ale nezřídka se na expresionistické prvky autorů odkazuje. Vývojový sled se počíná u F. Kafky, F. Werfla, poté se přechází právě přes R. Weinerja, J. Demla, ale i J. Haška. Zvlášť tematizována byla role brněnské Literární skupiny (srov. Kuligowska 1989, 1991).

9] V souvislosti s pojetím české postmoderny u Květoslava Chvatíka se bohemisté poměrně často věnují vztahům mezi modernou a postmodernou, ale též avantgardou, neoavantgardou a postavantgardou (srov. Engelking 2001; Janaszek-Ivaničková 2002; Zarek 1995, 1997; Žygadło 1999).

tury, v linii, kterou lze v širokém pojetí spojovat s expresionismem, existencialismem, surrealismem i s postmodernou. Tvorba Skupiny 42 tvoří důležitý bod, v němž se právě zmíněné tradice moderních směrů scházejí a pak proměněné i přehodnocené z něho vycházejí a svébytně spoluutvářejí další literární vývoj. Zároveň výborně zosobňuje ty vlastnosti české literatury, které jsou považovány za inspirativní, neboť narušují stereotypní obraz měšťácky přízemní literatury. Pokud má česká poezie představovat živý a inspirativní prvek současné kultury, musí se upozornovat právě na to originální, znepokojující, kontroverzní.

Literatura

BLATNÝ, Ivan

1993 *Szkoła specjalna*, přel. a ed. L. Engelking (Kraków: Fundacja Brulionu)

DĄBROWSKA, Elżbieta

2001 Wiersze – obrazy Václava Havla i Jiřího Koláře. O korespondenci sztuk artystycznej wypowiedzi, in *Současné vztahy české a polské literatury. Współczesne kontakty literatury czeskiej i polskiej*, ed. L. Martinek (Opava: Slezská univerzita), s. 56–67

ENGELKING, Leszek

1989 Gra na serio (Garść luźnych uwag na marginesie polskiego wyboru poezji Richarda Weinera), *Literatura na Świecie*, č. 5–6, s. 607–616
1992 Surrealizm w liczbie mnogiej, *Literatura na Świecie*, č. 10–12, s. 204–244

1993 Przerwy w życiorysie, *Literatura na Świecie*, č. 11, s. 297–302

1994a Błatny według Macheja, *Literatura na Świecie*, č. 9, s. 339–343

1994b Słowo i milczenie Jiřego Koláře, *Literatura na Świecie*, č. 9, s. 213–227

1996 Na początku było słowo, *Tygiel Kultury*, č. 2, s. 108–111

1999a Tekst cudzy, tekst własny, *Czas Kultury*, č. 2, s. 35–38

1999b Nie wysłany list miłosny, *Literatura na Świecie*, č. 5–6, s. 293–306

1999c Jiří Kolář, Ivan Blatný, Grupa 42 (Skupina 42), in *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890–1990. Literatura czeska*, ed. H. Janaszek-Ivaničková (Katovice: Śląsk)

2000 Dwie strony muru, *Nowe Książki*, č. 8, s. 48–49

2001 *Surrealizm, underground, postmodernizm: szkice o literaturze czeskiej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego)

2002 „Miejsca, które opuściliśmy, żyją dalej.“ Nostalgiczne przywoływanie przeszłości w emigracyjnej poezji Jana Lechonia i Ivana Błatnego, in *Česká a polská emigrační literatura. Emigracyjna literatura*

czeska i polska, edd. L. Martinek, M. Tichý (Opava: Slezská univerzita v Opavě), s. 122–134

JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina

2002 *Nowa twarz postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

KULIGOWSKA, Hana

1989 Udział brneńskiej Literární skupiny w czeskim życiu literackim lat dwudziestych (powstanie i program), in H. K.: *Literackie i folklorystyczne sondáže (Polono-Slavica Varsoviensia)* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego), s. 79–101

1991 Wokół ekspresjonizmu brneńskiej Literární skupiny, *Pamiętnik Słowiański*, s. 119–127

MACHEJ, Zbigniew

1994a Błatný według Engelkinga, *Literatura na Świecie*, č. 9, s. 287–292

1994b Engelking według Engelkinga, *Literatura na Świecie*, č. 9, s. 344–345

1997 Holub niepotwierdzony, *Literatura na Świecie*, č. 7, s. 298–301

MROCZEK, Izabela

1997 Kilka uwag o twórczości Ivana Blatnego, in *Ponowoczesność i tożsamość*, edd. B. Tokarz, S. Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP), s. 212–220

2002 Miasto w poezji Ivana Blatnego, in *Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia*, ed. J. Zarek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 284–290

2003 Obraz miasta w twórczości czeskiego pokolenia wojennego na przykładzie poezji Grupy 42, *Pamiętnik Słowiański*, č. 1, s. 61–68

WACZKÓW, Józef

1983 Powszedniość niepowszedna, *Literatura na Świecie*, č. 2, s. 219–220

ZAREK, Józef

1990 Eksperyment a literatura popularna (na przykładzie poezji J. Kolářa), in *W kręgu literatury popularnej. Slavica*, ed. I. Opacki (Katowice: Uniwersytet Śląski), s. 38–44

1993 *Poezja i myśl* (Katowice: Uniwersytet Śląski)

1994 Vertikální a horizontální systém hodnot v rané poezii Jiřího Koláře, in *Literatura a komerce* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého), s. 42–45

1995 Przeciwi międzywojennej awangardzie. Propozycja czeskiej Grupy 42, in *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, edd. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema (Katowice: Śląsk), s. 149–154

1996 K současné deníkové literatuře, in *Světová literárněvědná bohemistika 2. Úvahy a studie o české literatuře*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 703–708

1997a Mít w miejsce utopii. Z diagnoz czeskiej Grupy 42, in *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian 3*, ed. B. Tokarz (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 57–63

1997b Czeska literatura awangardowa i postawangardowa z polskiej perspektywy, in *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury. Polsko-české sousedství v rozvoji jazyka a literatury*, edd. T. Z. Orłoś, J. Tamborský (Wrocław: Stała Wspólna Polsko-Czeska Komisja Nauk Humanistycznych), s. 117–123

ŻYGADŁO, Dorota

1999 Tendencje postmodernistyczne w czeskiej prozie powojennej, in *W kręgu kultury Słowian*, ed. E. Tokarz (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 169–174

Mgr. Veronika Forková, Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej, Lublin

O recepci české exilové literatury

Několik poznámek

k německojazyčné reflexi českého exilu

ALFRUN KLIEMS

Úvodem

V posledních letech se skupina literárních badatelů ve Vědeckém středisku dějin a kultury středovýchodní Evropy (GWZO) v Lipsku intenzivně zabývala literaturou vzniklou v exilu po roce 1945. Výsledkem projektu je nedávno vydané obsáhlé kompendium *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*, v němž německý kolektiv vyhodnotil díla týkající se nejen českého, ale i maďarského, rumunského, slovenského a polského literárního exilu z tohoto období. Publikace o deseti kapitolách poukazuje na základě zcela živého materiálu na problémy pojmu exilu v jednotlivých jazycích a na estetické zprostředkování exilových zkušeností v literatuře. Kromě toho kapitoly poskytují přehled o zemích, do nichž spisovatelé různých exilových vln emigrovali, a o exilových časopisech a nakladatelstvích. Je třeba upozornit i na to, že v knize čtenář najde klíčové termíny, které jsou upřesněny v pasážích o změně jazyka, kulturní a narativní identitě, o pojmech jako domov, cizina, recepce. Na jedné straně jsou tyto termíny vždy spojeny s vlastními projevy spisovatelů o jejich specifické, až komplikované situaci a o jejich literární tvorbě v cizině, na straně druhé jde zároveň o rozbor jednotlivých exilových děl. Svou skladbou připomíná tento komplexní svazek síť, která umožňuje mnohemu německému čtenáři vůbec první orientaci na poli exilu, protože mnozí z uvedených autorů ještě nebyli přeloženi do němčiny. Vytvoření takové těsné formy spolupráce mezi jednotlivými autory samozřejmě nebylo lehké, jak vzhledem k rozsáhlému materiálu, který prošel velmi přísným výběrem, tak vzhledem k tomu, že je tento svazek koncipován jako dílo společné, a proto

byl i psán společně v pravém smyslu slova. Poslední kapitola kompendia je věnována otázkám recepčním a slouží jako výchozí bod následujících všeobecných poznámek (Behring – Kliems – Richter 2004: 587–661).

K problémům recepce exilové literatury

Ve vztahu k časové elimitaci představují všechny recepční procesy týkající se literární produkce uzavřené procesy z hlediska historického. Přesto je i nadále nutné považovat působivost a hodnocení exilové literatury za nadmíru živý vývoj. Germanista Helmut Koopmann specifikoval například při výzkumu recepčních aspektů v rámci exilového bádání různé formy: Podle něj lze vycházet ze základních pojmů *literárního konzumu* (distribuce, počet vydání), *literární diskuse* (recenze, posudky) a *indirektního působení* („Anverwandlung“). Zde specifikovaná kategorie patří do oblasti *literární diskuse*, respektive *recepce*; jedná se o první literárněkritický nebo publicistický kontakt s exilovou literaturou. *Integrace* literatury znamená další krok, totiž „Anverwandlung“, jak definoval tento proces v sedmdesátých letech Werner Krauss. Poslední termín se týká mimo jiné zařazení exilové literatury do domácích slovníků a dějin literatury. Dalším pojmem je *reintegrace* – znovuvčlenění dezintegrované osoby do národní kulturní tradice. Problémy související s reintegrací náleží do komplexu psychologického. Obsahuje především tři vzory chování: konečný návrat, nepodařený anebo odmítnutý (neuskutečněný) návrat a konečně „pendlování“ mezi domovem a cizinou, kterému dalo po převratu přednost mnoho spisovatelů.

Samotné rozhodnutí jednotlivce bylo těsně spojeno s akčním rádiem každého autora ve vlasti, to jest že mezi jeho vůlí k integraci a jeho veřejnou akceptací existovalo přímé vzájemné působení. Posledním stupněm integrace je proces *kanonizace*. Právě otevřenost vůči literárním hodnotám z exilu umožňuje bezesporu změny v kánonu jak v exilových zemích, tak v domácí tradici.

Po listopadovém převratu se exulanti, a spolu s nimi i recenzenti, ocitli v dilematu, protože obě strany poukazovaly zároveň na jednu aktuální otázku, totiž na roli, která by měla v dnešním kontextu

připadnout dřívějším emigrantům a jejich literatuře. V této souvislosti došlo v posledních desetiletích v české literární vědě k pokusu oživit vedle pojmů *exilová literatura* anebo *literatura v exilu* terminologické sloučení *literatura vzniklá v zahraničí* (srov. Kubíková 2000). Takovým pojmem se ale sugeruje výlučně geografický faktor jako *pars pro toto*, neberou se v úvahu nedobrovolné důvody odchodu z domova. Nehledě k tomu, že se do této syntagmatické struktury včleňovala i díla, která byla napsána ještě na pozadí politického exilu. Jeden z nejznámějších znalců postkoloniální debaty, orientalista Edward Said, poukazuje ve své definici exilu na několik rozdílů: „Although it is true that anyone prevented from returning home is an exile, some distinctions can be made between exiles, refugees, expatriates and émigrés. Exile originated in the age-old practice of banishment. [...] Refugees, on the other hand, are a creation of the twentieth-century state. The word ‚refugee‘ has become a political one, suggesting large herds of innocent and bewildered people requiring urgent international assistance, whereas ‚exile‘ carries with it, I think, a touch of solitude and spirituality. Expatriates voluntarily live in an alien country, usually for personal or social reasons. [...] Émigrés enjoy an ambiguous status. Technically, an émigré is anyone who emigrates in a new country. Choice in the matter is certainly possibility“ (Said 1984: 166).

Kriticky řečeno se pojmem literatury vzniklé v zahraničí zároveň implikuje kontinuita národní literatury. Fikce linearity v národní literatuře bez diskontinuity a beze zlomů ale ve skutečnosti neexistuje.

Dnešní německá literární věda se rozhodla pro opačnou cestu; plédovala za co nejelastičtější výklad pojmu *exilová literatura*. Guy Stern navrhl již v devadesátých letech, aby se i díla současných spisovatelů z bývalého válečného exilu nebo potomků bývalých exulantů zařadila do německého literárního kánonu. Měl na mysli potomky, kteří zkušenost exilu již nezažili na vlastní kůži a psali své knihy v cizím jazyce. Jeho návrh byl koneckonců pragmatický, chtěl tím v první řadě zabránit jejich zapomenutí. Navíc tvrdil, že právě v dílech následujícího pokolení silně převažuje tematizace *exilového traumatu* (Stern 1998: 323–332).

Paradigmatickým příkladem problémů, souvisejících se sporným zařazením exilového díla do literárního kánonu, je spisovatelka Libuše Moníková, která na rozdíl od profilovaných českých spisovatelů odešla do Německa počátkem sedmdesátých let jako čerstvá absolventka germanistiky a anglistiky, provdaná již tenkrát za německého biologa. Začala psát německy a proslula v roce 1987 románem *Fasáda*. Německá fejetonistka Sibylle Cramerová například v devadesátých letech zdůraznila, že textový korpus Libuše Moníkové „nepatří do německé literatury v její současné podobě, totiž do literatury celoněmecké“ (Cramer 1999: 77). Co je ale celoněmecká literatura? Je to snad sloučení východní a západní německé literatury? A proč by autorka nemohla být její součástí? (K problematice srov. Kliems 2002: 9–16; 2004.)

Květoslav Chvatík neviděl žádný problém v tom, že analyzuje díla Moníkové ve svém souboru studií o české literatuře (Chvatík 1992). Alena Wagnerová (Wagnerová 2003: 23) konečně rozhodla, že česká spisovatelka píšící německým perem je prostě „německo-českou“ autorkou. Všude bylo slyšet hlasy jak ze strany české, tak i německé, že její román *Fasáda* patří z hlediska tématu a motivu jednoznačně k české národní literatuře. Je prý bezesporu „českým dílem: díky svému tématu, své intenci a formě“ (Hyršlová 1990: 3), je „českým románem o umělcích“, německy *Künstlerroman* (Mielke 1987: 37). Někteří recenzenti kapitulovali před zařazením z hlediska jazykového a viděli jednoznačnost pouze v literární příslušnosti spisovatelky. Libuše Moníková o sobě ovšem prohlásila, že se cítí být německou autorkou, protože nikdy nepsala česky (Moníková 1991: 185–206). Její jméno lze přesto najít ve *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945* již z doby, kdy ještě neexistovaly české překlady jejích knih, kromě sporné verze *Fasády* v Sixty-Eight Publishers (Zelinský 1998: 73–74). Jiným, kteří se stejně jako ona rozhodli tvořit v jiném jazyce, se tohoto štěstí literární integrace nedostalo (Jan Drábek či Michael Konůpek). Německá literatura chtěla být v tomto ohledu velmi důkladná a zařadila její korpus dvakrát do slovníku románu (Romanführer 2004 a 2005), totiž do svazku německojazyčné prózy a zároveň do multinárodní literatury. Stále existující vůle subsumovat spisovatelku a její

tvorbu jenom pod schéma *multikulturality* nivelizuje ale konkrétně historické podmínky její literární produkce, a tím i její skrytou, politicky motivovanou kulturní misi – i když je toto zařazení vzhledem k jazykové a tematické mnohostrannosti jejich bikulturních textů lákavé.

Na rozdíl od české literatury bylo v německé literatuře již v osmdesátých letech zapotřebí najít pojmenování tváří v tvář rozrůstající se skupině německojazyčných spisovatelů neněmeckého původu, ačkoli se jejich hybridní texty bránily přísné kategorizaci. Stačí uvést jenom některé z dilematických termínů: literatura zahraničních dělníků, migrantská literatura, zahraniční literatura.

V devadesátých letech požadovali kritici odklon od morální estetiky, tedy od „výhodného“ zařazení jednotlivých textů do kánonu buď podle politických podmínek jejich vzniku (exil, migrace, asyl), nebo podle jejich tematického pozadí (homosexualita, feminismus). Soudobá situace v německé literatuře se vyvíjí směrem, který nastínil Hans-Peter Kunisch, když v souvislosti s úspěchem autorů, pro něž němčina není mateřským jazykem, píše s ironickým podtónem o „biografické výhodě“, o „romanticky-exotických elementech“ jejich životopisů, které nemají nic společného s „vlastní ošuntělou biografií“ čtenáře (Kunisch 2000: LIT 1).

Recepce českého exilu v německojazyčné publicistice

Následující materiál o recepci českého exilu v německých časopisech se pohybuje na rozhraní mezi profesionální recepcí v literárněkritických časopisech a populární recepcí v každodenní publicistice. Nikoli náhodou se v německých časopisech rozvinula diskuse o dnešní hodnotě východoevropské disidentské a exilové literatury. Podle názoru německých nakladatelství a čtenářů se její aura a politický bonus rychle vytratily.¹ Je to tím, že exiloví a disidentští spisovatelé mají politický nárok na existenci pouze v rámci projekce politicky kontrárních systémů. Ztrátou politického rozdělení mizí i moc působivého obrazu zakázaného autora

1) O problematice z hlediska českého viz články, které v devadesátých letech napsali Pavel Janoušek, Jiří Kratochvíl a Vladimír Novotný.

(srov. zejména Schneider 2002). Gerhardt Csejka, nakladatel časopisu *Neue Literatur*, poznamenal v roce 1992, že „tato literatura, která nevznikla ve svobodné atmosféře, se nestala ani za podmínek svobodného hospodářství svobodnou a byla i na Západě politicky determinována“ (Csejka 1996: 87). Důkladný přehled recenzí v německých časopisech by ale ukázal, že před převratem sice jistý politický bonus existoval, ale vzhledem k množství recenzí bylo obecné mínění spíše kritické – recenzenti se nedali nechat vést výlučně politickým zařazením a hodnotami. Například právě o fulminantním románu *Fasáda* Libuše Moníkové se psalo, že se v textu nedá přehlédnout až příliš učitelský přístup autorky. Kromě toho Renate Mieheová konstatovala, že „přírodovědné exkurze autorky šly na nervy nejenom hrdinům románu“ (Miehe 1987: L2).

V německé publicistice byla devadesátá léta – nehledě k Libuši Moníkové – pod praporem dvou českých exilových spisovatelů, totiž Milana Kundery a Josefa Škvoreckého. Na rozdíl od české kritiky německojazyční recenzenti hodnotili nejnovější Kunderovu tvorbu převážně kladně. To se týkalo zejména románu *L'Ignorance* (2000, *Neznalost*), o kterém Uwe Wittstock nadšeně prohlásil, že kdyby se „tento spisovatel dnes rozhodl napsat dvěstěstránkový návod k použití opékače, jistě by se mu povedlo vytvořit dobrou, chytrou, zábavnou a vysoce poetickou knihu“ (Wittstock 2001: L3). V souvislosti s Kunderou skoro každý německojazyčný kritik odkazoval na fakt, že se autor od začátku snažil zabránit politickému vtělování své literatury a hledat nové poetologické cesty mimo české tradice. Především Peter Demetz a Marcel Reich Ranicki ale viděli právě v této globalizaci témat ohrožení a proces desubstanciace Kunderova díla. Demetz na základě *Totožnosti* (*L'Identité*, 1997) dokonce soudí, že jsou Kunderovy nynější, to jest francouzskojazyčné romány, napsány z hlediska „umělecky rozpůleného života“ (Demetz 1998: L19). A nejen Demetz do jisté míry tvrdí, že je Kunderovi zapotřebí českých reálií – jinak by mu došel námět. Podle názoru Paula Ingendaaye se Kundera kladně odlišuje od jiných disidentů právě tím, že „jeho eminentně politické postavy mají nejenom něco v hlavě, nýbrž i mezi nohama“ (Ingendaay 2000: 51).

Recenzenti sice pozorovali problémy recepce a reintegrace českého exilu, ale zdržovali se veškerého hodnocení a nepoukázali ani na paralely k německé situaci po konci světové války. Týká se to mimo jiné Evy Menasseové, která o německých překladech Josefa Škvoreckého konstatovala: „Češi v podstatě nemají rádi své exilové autory. Jsou ochotni považovat Libuši Moníkovou za německou spisovatelku a Kunderu za francouzského autora, kdežto jejich patriotická srdce patří pábiteli Bohumilu Hrabalovi, který spolu z nimi vše prožil, i když za lehce pochybnou cenu, že své knihy nechal politicky vyčistit“ (Menasse 1999: BS3).

Peter Demetz opakovaně tvrdil, že právě němečtí čtenáři chtějí „metafyzicky angažovaného disidenta s nesmělým vizionářským zrakem“, ale tomuto popisu bohužel neodpovídá ani sebeironický, skeptický, buclatý a veselý Škvorecký (Demetz 1999: V).

Závěrečná úvaha

Již v roce 1998 Hans Peter Riese konstatoval, že jenom 0,4 % německého překladatelského trhu pochází z českého kontextu. Přesto můžeme shrnout několik faktů o recepci českého exilu v německé publicistice. V dnešních recenzích hraje politická příslušnost k bývalému exilu nebo disentu jistou roli, aniž by významně ovlivnila kritický pohled na literaturu. Ten je závislý spíše na osobním vztahu jednotlivého recenzenta k české kultuře a na jeho znalostech dřívějšího spisovatelského exilu. Málokdo z kritiků se ve svých recenzích důkladně zabýval problémy spojenými s vynuceným odchodem z domova, jako je změna jazyka a poetologický dopad na tvorbu. V případě Libuše Moníkové se místo toho skoro každý kritik snažil poukázat na dobrou němčinu autorky teprve potom, co nejprve vyčetl její zdánlivé chyby. Autorka ale trvala na tom, že má nárok na stejná práva jako její němečtí kolegové: „Daran erinnern mich auch Kritiker, wenn sie Ausdrücke aus meinen Büchern, die ihnen nicht geläufig sind, als meine Eigenwilligkeit interpretieren, die einem nicht deutschen Autor nicht zusteht. [...] Wenn Arno Schmidt schreibt: ‚der schneeweiße Spitz [...] boll sehr‘ [...] wird es als innovativ, witzig, originell ästimiert. Wenn ich so etwas

versuchte, würde es heißen: Die Ausländerin kann nicht einmal Deutsch“ (Moníková 1994: 43).

Na rozdíl od převážně kladných německých recenzí odkazuje česká publicistika na nejnovější knihy bývalých exulantů spíše kriticky. Vladimír Novotný v této souvislosti dokonce tvrdí, že se z odmítání textů tematizujících emigrační problematiku dají vyvodit nejenom poetologické důvody, nýbrž v první řadě důvody tematické (Novotný 2002). Romány Pavla Kohouta, Libuše Moníkové, Jindry Tiché nebo Jaroslava Vejvody z devadesátých let nejenže neposkytovaly tradiční obraz jha exilového bytí, jak jej známe od Viktora Dyka, ale popisovaly ještě k tomu deziluzivní obraz domova. Novotný hodnotil kladně právě fiktivní globální životopisy exulantů, především Vlastimila Třešňáka a Jana Křesadla, a apeloval na to, že je nutné integrovat všechny knihy do českého kánonu, i když některé z nich nebyly napsány česky. Spisovatelé a jejich literatura, které Novotný považuje v procesu literární revize kánonu za tvůrce budoucí tradice, nepracují s dualistickým vnímáním světa, zásadně odmítají redukcionismus a monolitní vnímání světa. Ve svých dílech reflektují nalezení sama sebe, většinou determinované exilovou zkušeností, životem v různých kulturách a tím i životní variabilitou. Jeho apel, akceptovat exilovou zkušenost jako modus života, jako antropologickou prazkušenost, se shoduje s filozofickým uvažováním Viléma Flussera, Karla Kosíka, Czesława Miłosze a s názory Normana Manea, který se zabýval možnostmi existence „exilového genu“. Tito také zanedbávali konkrétně historický rámec 20. století a plédovali za globální koncept exilu. Takovým konceptem by bylo možné obhájit legitimaci exilové a v zahraničí vzniklé literatury vůči jejím kritikům a otevřít jí tak cestu ke včlenění do literárních kánonů různých literatur, nezávisle na příslušnosti k jazyku.

Literatura

- BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – RICHTER, Ludwig
2004 Integration und Reintegration. Widersprüchliche Prozesse des Zusammenwachsens von Exil, Dissens und „offizieller“ Literatur, in *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*, edd. E. Behring, A. Kliems, H.-Ch. Trepte (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 587–661
- CRAMER, Sibylle
1999 Eine humoristisch gewendete Ästhetik des Widerstands. Prospekt zur Verbesserung Mitteleuropas. Das Werk Libuše Moníkové, *Rowohlts Literaturmagazin*, č. 44, s. 70–77
- CSEJKA, Gerhardt
1996 Apperzeptionsschwierigkeiten von West nach Ost, in *Kultur und Literatur aus Europa in Europa. Die Rezeption Osteuropas vor und nach der Wende*, ed. C. Grosser (Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur), s. 87–89
- DEMETZ, Peter
1998 Kunstvoll halbiertes Leben. Milan Kundera Suche nach „Identität“, *Frankfurter Allgemeine*, 6. 10., s. L 19
1999 Konfessionen eines Swingkids. Josef Škvoreckýs grandiose Satire auf die Holzköpfe dieser Welt, *Frankfurter Allgemeine*, 23. 1., s. V
- HYRŠLOVÁ, Květa
1990 Opět ve střední Evropě. Evropský román pražské autorky německým perem, *Nové knihy*, č. 18, s. 2–3
- CHVATÍK, Květoslav
1992 Fasáda Libuše Moníkové a možnosti evropského dobového románu, in K. Ch.: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 233–240
- INGENDAAY, Paul
2000 Die Ausgewanderten. Spanische Weltpremiere: Milan Kunderas neuer Roman, *Frankfurter Allgemeine*, 21. 6., s. 51
- KLIEMS, Alfrun
2002 *Im „Stummland“*. Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip (Frankfurt am Main: Lang)
2004 Migration-Exil-Postkolonialismus? Reflexionen zu Kanonisierung und Kategorisierung von Literatur, in *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, edd. K. Schenk, A. Todorow, M. Tvrđík (Tübingen–Basel: Francke Verlag), s. 287–300

KUBÍKOVÁ, Pavla (ed.)

2000 *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí* (Praha: Obec spisovatelů)

KUNISCH, Hans-Peter

2000 Eine Ankunfts-literatur anderer Art. Der selbstbewusste Auftritt der neuen Ausländer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, *Süddeutsche Zeitung*, 22. 3., s. LIT 1

MENASSE, Eva

1999 Jugendjahre eines böhmischen Sex-Maniacs. Josef Škvorecký. Held aller erfolglosen Casanovas liest heute in Berlin, *Frankfurter Allgemeine*, 1. 10., s. BS 3

MIEHE, Renate

1987 Unterhaltung für gebildete Stände, *Frankfurter Allgemeine*, 17. 11., s. L 2

MIELKE, Rita

1987 Sisyphos auf dem Gerüst. Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Ein tschechischer Künstlerroman, *Rheinischer Merkur*, 4. 12., s. 37

MONÍKOVÁ, Libuše

1991 Libuše Moníková im Gespräch mit Sybille Cramer, Jürg Laederach und Hajo Steinert, *Sprache im technischen Zeitalter*, č. 29, s. 185–206
1994 Ortsbestimmung. Danksagung zum Chamisso-Preis, in L. M.: *Prager Fenster. Essays* (München: Carl Hanser Verlag), s. 40–44

NOVOTNÝ, Vladimír

2002 Transformace pojetí exilu v současné próze, in V. N.: *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí* (Praha: Cherm), s. 61–79

ROMANFÜHRER

1994 *Der Romanführer: Der Inhalt der Romane und Novellen der Weltliteratur. Deutschsprachige Prosa aus den Jahren 1986 bis 1992*, sv. 28, edd. B. Gräf, J. Gräf, (Stuttgart: Hiersemann)

1995 *Der Romanführer. Der Inhalt der Romane und Novellen der Weltliteratur. Multinationale deutsche Literatur*, sv. 29, edd. B. Gräf, J. Gräf (Stuttgart: Hiersemann)

SAID, Edward

1984 Reflections on Exile, *Granta*, č. 13, s. 159–172

SCHNEIDER, Christian

2002 Der unsichtbare Dritte, in *Identität und Macht. Das Ende der Dissidenz*, ed. Ch. Schneider (Gießen: Psychosozial-Verlag), s. 11–44

STERN, Guy

1998 The Theme of Exile in the Works of the Sons and Daughters of the Emigrants, in G. S.: *Literarische Kultur im Exil. Gesammelte Beiträge zur*

Exilforschung. Literature and Culture in Exile. Collected Essays on the German-Speaking Emigration after 1933 (1989–1997). (Dresden: Dresden University Press), s. 323–332

WITTSTOCK, Uwe

2001 Hinter jeder Liebe steckt Betrug. Über Milan Kunderas Roman *Die Unwissenheit* und das besondere Glück, das vielleicht nur die Literatur bereithält, *Die Welt*, 16. 6., s. L 3

ZELINSKÝ, Miroslav

1998 Libuše Moníková, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, red. P. Janoušek (Praha: ÚČL AV ČR – Brána, Knižní klub), s. 73–74

WAGNEROVÁ, Alena

2003 Rozdělení Evropy jako osud a téma Libuše Moníkové, *Listy*, č. 4, s. 18–24 [německy vyšlo v *Rowohlt Literaturmagazin*, 1999, č. 4]

Dr. Alfrun Kliems, Universität Leipzig

nye bywa auy uellpora. Itake
wan razy wnydy qylty yzalek

PRAŽSKÁ ŠKOLA V KONTAKTU SE SVĚTEM

Pražská škola – avantgarda – fenomenologie

ZDENĚK MATHAUSER

Říkává se, že vše velké, co se objevilo ve filozofii a v humanitních naukách 20. století, je tak či onak zavázáno Edmundu Husserlovi – ať už jde o přímé následnictví anebo i o zásadní přehodnocování jeho odkazu. Nedávno zesnulý Jacques Derrida nebyl přímým pokračovatelem Husserlovy fenomenologie, ale byl by bez ní sotva představitelný.

Je velkou zásluhou prof. Elmara Holensteina (Holenstein 1975 a 1979), že v několika svých pracích prokázal podíl fenomenologie na vzniku a profilu pražské školy, a to především její lingvistické složky; obzvláště se přitom uplatňuje působení Romana Jakobsona – včetně podnětů, jež přinesl pražské škole z ruské školy formální a jež ovšem také v novém, pražském prostředí dotvářel a přetvářel. Ke společným jmenovatelům motivací Romana Jakobsona, který na půdě Moskevského lingvistického kroužku patřil k Husserlovým stoupencům, na jedné straně a domácí inspirace pražských badatelů na straně druhé, patřily právě některé z myšlenek fenomenologie. Myslím, že je nutno na paradigma rozvedené Elmarem Holensteinem v lingvistice navázat obdobou literárněvědnou a estetickou.

O spojitosti českého strukturalismu s fenomenologií uvažoval Jan Patočka (Patočka 1999: 409–418), nejedno zkoumání o jejich společných místech je dílem Květoslava Chvatíka (Chvatík 1984: 421–431), významné zjištění týkající se otázky času u Husserla a Mukařovského učinil Miroslav Červenka (Červenka 1996: 106–111), o jedné z ústředních záležitostí fenomenologie – o smyslu, konkrétně o smyslu literárního díla, o dění tohoto smyslu, nemálo podnětného napsal Milan Jankovič (Jankovič 1991 a 1992), z většího počtu německých badatelů o českém strukturalismu je téma fenomenologie blízké Hertě Schmidové (Schmid 1999: 146–157).

Jméno německé badatelky vede do blízkosti onoho studia poezie ve spojení s fenomenologií, jež přináší celosvětový trend sledující fenomenologii v podání Husserlova ruského žáka, zahynuvšího v stalinské věznici – Gustava Špeta (Špet 1994 a 2002). Velmi intenzivní je na tomto poli bádání rusistů v budapeštské Akademii věd pod vedením Anny Hanové (Han 2001: 169–188 a 2003: 340–369). Zvláště důležitá je pro maďarské vědce osobnost, která byla doma v obou oblastech, totiž Boris Pasternak; zdůrazňuje se tu ovšem, že jeho poezie není veršovanou fenomenologií: obdoby mezi obojím mohou být z Pasternakových veršů vyabstrahovány teprve ex post.

Dotýkám se zde triády, která mne zajímá již dávno: fenomenologie – ruská formální škola a český strukturalismus – avantgarda česká a ruská. (Z hlediska básníků a výtvarných umělců byly ovšem určité obdoby jejich tvorby – zvláště s fenomenologií – bezděčné, byly tu však i osobnosti, jež si nemohly obdoby neuvědomovat; vedle Pasternaka to byl především Jakobson: k jeho podvojnosti formální škola – fenomenologie přistupoval fakt, že v mládí psal básnické texty v duchu futuristického tzv. tkaní, pletení slov – Greber 2003: 154–180.) Pokud jde o to, že do triády zahrnuji jak český poetismus, tak ruský kubofuturismus, činím tak s plným vědomím rozdílu mezi spontánní asociativností poetismu a ruskou složitější metaforicko-metonymickou, respektive symbolistní veršovou konstrukcí (Mathauser 1969: 74–90 a 1999: 116).

Uvedme stručný výčet obdob umožňujících mluvit o triádě:

1. Husserlově redukci eidetické, metodickému odnětí modu reality (stranou ponecháváme redukci fenomenologickou a transcendentální) je v jakési míře obdobné formalistické a strukturalistické odvolání reálného modu: u Jakobsona se už v pražské knize z roku 1921 objevuje v pojetí básnického jazyka odkaz na přetnutí toho, čím je Husserlův vztah k věci, *dinglicher* Bezug (Jakobson 1921: 47), u Mukařovského jde o určitou podvázanost praktických funkcí funkcí estetickou a v souběžné s těmito koncepcemi moderně se opakuje výslovné odvolávání reálných statutů: v Šrámkově *Splavu* (1916, 1922) je vše vysloveno jen ve způsobu podmiňovacím, fenomén *splavu* v básni je kulminací vší nádhery, ale zároveň všechno *splavuje*, vyjímá z realizace, vytoužené setkání se v básni

nedostavuje (Mathauser 2005: 32n); v téže době v Rusku Marina Cvetajevová vítá všechny hodnoty a vzácné chvíle pouze v obráceném gardu, coby negované, popřené (tamtéž).

2. Sémiotika je přijímána i strukturalismem i fenomenologií, ale tak, že znakovost uměleckého textu obsahuje i *autoreferenci*, tj. pronikavé zvýraznění znaku, jeho autonomie, nakonec *sebeoznačení*.

3. Moderna ladí s danou sémiotikou v tom smyslu, že se tu recepcce zadrhne už na znaku: ten je zde neprůhledný (viz Petříček 1993: 7–30); nevnímáme už krajinu průzorem obrazu, krajinomalby, ale vnímáme sám obraz; „Nemaluji ženu,“ řekl kdysi Picasso, „maluji obraz.“

4. Uvedená neprůchodnost znaku, nesporný fakt, že se recipient zadrhne už při poznání „nejde o realitu, jde o znak reality“, je provázena i částečným rubem dané teze – transparentí moderního textu coby tvarového celku: celek tohoto textu je totiž skleněný, zevnitř rozsvícený! Poslání tvarovaného celku nevyvozujeme totiž logickou dedukcí, nýbrž čteme je přímo. Fakt, že neprůhlednost, neprůchodnost znaku nebrání v umělecké moderně absolutní *průzračnosti celostního tvaru*, je spjat s tím, že umělecká moderna (zvláště kubistického typu) nese rys, jenž ji sblížuje se strukturalismem, jak postřehli Roman Jakobson, Jan Patočka i Elmar Holenstein. Tímto rysem je překročení krátkodeché empirie, tušení transcendentalismu, možná i transcendentálního já.

5. Básníkovo otevřeně exponované já – jakkoli se to snaží zastřít vnější empirie (výčty členů rodiny v básních Majakovského, reálné lokality u Bezruče) – je v hloubi bližší transcendentálnímu já u Husserla než jakémukoli já životopisnému. Dáme-li do závorky Majakovského ideologii (je to snadné: ta jeho verši, jak ukázal vývoj v SSSR, nevyhovovala), musíme připustit, že básnické já, jehož záchvěvy jsou záchvěvy světa, je spíše transcendentální než autobiografické. Obdobně bych soudil i o Petru Bezručovi.

6. Obdoba mezi esencialismem a antipsychologismem fenomenologie a týmiž antipatiemi v strukturalismu a avantgardě: je to společný odpor proti dobové psychologii, jež podrobovala lidské vědomí naturalistickému přístupu přírodní vědy.

7. Problém času: Husserlovo schéma plynutí času včetně retencí vědomí, v němž se zrcadlí celý průběh vnímání, lze kontaminovat s Mukařovského teorií významové akumulace.

8. Fenomenologické pojetí *smyslového vidění* jakožto vzoru pro vlastní *rozumové zření* stojí zde proti fyziologickému výkladu vidění, jemuž jsme se učili (právem z hlediska přírodovědného) ve škole. Předstupněm fenomenologického a avantgardního pojetí vidění byl koncept *ozvláštnění* v ruském formalismu; ten ale ještě zůstal zajatcem fyziologie s jejím prvotním zřetelem k podráždění sítnice oka. Ve fenomenologii i avantgardě naopak *věci se ukazují vnímateli*, pohledy, respektive oči, se přenášejí do věcí. Avantgardy (Wolker, Majakovskij) zde v lecčems předjaly fenomenologii vidění a zření u Merleau-Pontyho (Merleau-Ponty 1971: 13).

9. Fenomenologie smyslového vidění a esenciálního zření vede i ke *kultu věcí* – jednomu ze společných motivů ruské školy formální a tamní poezie. Kult věcí u nás silně poznamenal například Vítězslava Nezvala a Jiřího Wolkra, blízký byl i pražské škole (*artefakt* u Mukařovského). Ale kult věcí, ruský *veščizm*, navozuje i řadu témat spjatých s fenomenologií. Když Edmund Husserl vystoupil na počátku 20. století s heslem *Nazpět k věcem samým*, neznamenalo to jen *Nespoléhejme na klasiky, pečujme sami o své věci*, ale skutečně to předpokládalo i fenomenologii věci – jak u Husserla, tak poté i u Heideggera.

10. Obdoba mezi filozofií *věci* ve fenomenologii a teorií *symbolu* v poetice. I když vždy platilo, že zmíní-li se při řeči o poezii *věc*, vynořuje se myšlenka na *symbol*, přece jen zde šlo mezi fenomenologií a poetikou o křehkou otázku: například Mukařovský byl nakloněn teorii symbolu, kdežto dobová fenomenologie, již byl představitel pražské školy inspirován především, bývala někdy definována jako antisymbolismus: šlo jí o přímé racionální zření předmětu, odmítala okliku symbolem. Když se autor těchto řádků před pěti lety na mezinárodním fenomenologickém semináři pokusil o souhru fenomenologie a symbolismu při rozboru Haškova *Švejka*, končil svůj referát ve stylu lajtnanta Duba: „Jakou lumpárnu máte zase za lubem? Vy mne, Švejku, ještě neznáte“ (Mathauser 2003: 85–97).

Mohli bychom však snést mnoho dokladů o tom, že v teorii symbolu nejde jen o okliku, jež by sama o sobě fenomenologii iritovala, ale i – na rozdíl od alegorie – o přímé zření jevu symbolem zastupovaného: význam *vlast* ze symbolu *vlajky* nejen deduktivně *odvozujeme*, ale zároveň jej v daném symbolu také přímo *vnímáme*. Někdejší nechť fenomenologie k symbolismu lze proto považovat za neoprávněnou, obé může velmi dobře koexistovat: onen dvojí obchvat, jímž jsme charakterizovali recepci symbolu, je v podstatě obdobou poznávacího aktu vědomí u Husserla (Mathauser 2005: 104n).

Říkáme to v předvečer zdejší prezentace knihy *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, jejímž zasloužilým editorem je Tomáš Glanc (Jakobson 2005). Jakobson neabsolutizuje význam symbolismu pro formální školu, již symbolismus předcházel, ukazuje však, čím symbolismus formální škole prospěl (tamtéž: 34–37).

Fenomenologie, s níž strukturalismus sdílí – jak to zde připomínáme od samého počátku – metodu odvolání reality od uměleckého textu a tím i rozlehlou plochu pro imanentní bádání o textu, nabízí navíc aspekt *transcendence v imanenci*. Uvedme příklad takřka z oblasti pražského cizineckého ruchu.

Praha je Mekkou pro zahraniční obdivovatele básničky Mariny Cvetajevové, v souvislosti s tím pak jejich dvou pražských poem, *Poemy hory* a *Poemy konce* (obě 1926). Berou-li literární turisté v potaz ta místa v Praze, jež se v nich připomínají – Petřín, Strahov, vltavské nábřeží, Maltézské náměstí, orloj, těší nás zájem hostů, ale zároveň i neuspokojuje. Zastírá se zde fakt, že přestoupení mezi verše, všechny ty transcendence jsou i plodem imanencí: ať už je to intertextová tradice *hoře* (*ženské hoře*, *hoře-neštěstí*), anebo eufonie (*hora – hoře*), most na Vltavě, *mezisvět*, všechno to patří do básnířčiny poetiky *míjení se* přímo kosmického, do literární imanence. Mluvíme tu sice o ruské básni, ale i o básni z Prahy – a myslíme nad básní také na pražskou školu.

Téma *pražská škola – fenomenologie – avantgarda* nás utvrzuje v tom, že je třeba odhalovat, jak se vzájemně podmiňují taková jejich uzlová místa (uzlová pro každou z daných aktivit o sobě, ale uzlová i ve smyslu jejich vzájemného propojení), jako jsou

autoreference a *prezentace* anebo teze o *záměrné neumělosti*, ale také pro přejatou od fenomenologie myšlenku o *intencionálním modu* „estetického objektu“ (na rozdíl od *skutečnostního modu* artefaktu), stejně tak jako pro myšlenku o *rozptýlené referenci*.

Všude lze tušit jednak řadu vzájemných podmínek, ale všude třeba uplatňovat i právo na další kroky. Zaslouhuje například v celku umělecké situace označení „intencionální“ jen estetický objekt? Nenabídlo Mukařovského rozdělení díla-věci a díla-znaku z roku 1943 (Mukařovský 1966: 89–108) i nové promyšlení této záležitosti? Stačí v době, kdy tzv. poststrukturalismus vyslovil tolik zpochybnění fixního referentu, pro charakteristiku referentu uměleckého znaku jen Mukařovského teze, že se tu uspokojují referentovy celoživotní zkušenosti (tamtéž: 46, 56, 87n aj.)?

Těmito úvahami vstupují do hry nové vazby (o nich referent pojednal ve třetím svazku *Poetiky literárního díla 20. století* autorského týmu Daniely Hodrové – Mathauser 2005). Opravňují nás, abychom na proslulou Jakobsonovu tezi „Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (Jakobson 1995: 82) navázali vlastní tezí, v níž se zrcadlí rozchod mezi vrstvou reálnou s jejím principem kauzality a vrstvou intencionální, jež je otevřena smysluplné fantazii: „Do reálného modu artefaktu s jeho řádem kauzality projektuje poetická funkce řád fantazie, umožněný intencionálním modem objektu estetického“ (Mathauser 2005: 168).

Literatura

ČERVENKA, Miroslav
1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)

GREBER, Erika
2003 Text als „texture“. Textbegriff und Autoreflexivität in Jakobsons literaturwissenschaftlichem und poetischem Oeuvre, in *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, edd. H. Birus, S. Donat, B. Meyer-Sickendiek (Göttingen: Wallstein), s. 154–180

- HAN, Anna
 2001 Poetičeskaja vseleonnaja, in *Studia russica* 29 (Budapest: Elte), s. 169–188
 2003 Boris Pasternak i Gustav Špet: lingvofilosofskij aspekt sopostavlenija, in *G. G. Špet. Comprehensio. Četvortyje Špetovskije čtenija* (Tomsk: Universitet Tomsk), s. 340–369
- HOLENSTEIN, Elmar
 1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft)
 1979 Prague Structuralism: A Branch of the Phenomenological Movement, in *Language, Literature, and Meaning 1, Problems of Literary Theory*, ed. J. Odmark (Amsterdam: Benjamins), s. 71–97
- CHVATÍK, Květoslav
 1984 Husserl und Carnap, *Zeitschrift für Semiotik*, č. 4, s. 421–431
- JAKOBSON, Roman
 1921 *Novejšaja russkaja literatura* (Praha: [b. n.]
 1995 Lingvistika a poetika, in R. J.: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Praha: H & H), s. 74–105
 2005 *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, ed. T. Glanc (Praha: Academia)
- JANKOVIČ, Milan
 1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel)
 1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace – ÚČSL ČSAV)
- MATHAUSER, Zdeněk
 1969 Avantgardou křížem krážem, in Z. M.: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy* (Praha: Svoboda), s. 74–90
 1999 *Estetika racionálního zření* (Praha: Karolinum)
 2003 J. Hašeks braver Soldat Schwejk vom phänomenologischen Gesichtspunkt, in *Literatur als Phänomenalisierung*, edd. H. R. Sepp, J. Trinks (Wien: Turia & Kant), s. 85–97
 2005 Literární dílo a skutečnost, in *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, edd. D. Hodrová, Z. Hrbata, M. Vojtková (Praha: Torst), s. 7–177
- MERLEAU-PONTY, Maurice
 1971 *Oko a duch* (Praha: Obelisk)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
 1966 Záměrnost a nezáměrnost v umění, in J. M.: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 89–108
- PATOČKA, Jan
 1999 Die Studie Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, eine Rezension des gleichnamigen Buches von Elmar Holenstein, in *Jan Patočka: Texte. Dokumente. Bibliographie*, edd. L. Hagedorn, H. R. Sepp (Praha–München: Oikúmené – Alber), s. 409–418

PETŘÍČEK, Miroslav

1993 Předmluva, která nechce být návodem ke čtení, in J. Derrida:
Texty k dekonstrukci (Bratislava: Archa), s. 7–30

SCHMID, Herta

1999 Gustav Špet: projekt germenevtičeskogo napisanija istorii literatury,
in G. G. Špet. *Comprehensio. Treťji Špetovskije čtenija*
(Tomsk: Universitet Tomsk), s. 146–157

ŠPET, Gustav Gustavovič

1994 *Filosofskije etjudy* (Moskva)

2002 *Istorija kak problema logiky* (Moskva)

Prof. PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc., Praha

Jana Mukařovského autoři, čtenáři, individua a subjekty

BOHUMIL FOŘT

Jan Mukařovský si v podstatné části svého díla všímá otázek spojených s pojmem individua v umění i teoretického uchopení subjektu či subjektů, které se uplatňují v literárním díle. Na druhé straně věnuje dosti prostoru rozboru jednotlivých literárních textů a otázkám konkrétních autorů i čtenářů. V obou těchto případech mluví o *autorech*, *čtenářích*, *subjektech* a *individuích*, v obou přitom na jiných úrovních, s jinou intencí a v jiných souvislostech. Ve svém příspěvku se pokusím nahlédnout specifika jeho přístupů a východiska, která tyto přístupy nabízejí pro sémantiku literárního díla.

Všechny vyjmenované pojmy procházejí v Mukařovského díle někdy i dosti překotným vývojem, takže je v rámci jeho textů možné najít tvrzení, která si nejenom neodpovídají, ale i, zdá se, přímo vylučují. Pokusím se načrtnout základní rysy uceleného systému v souladu s proměnou Mukařovského strategií a pojmových nástrojů.¹

Zastavme se nejprve u pojmu *individua* v umění – ten patří bezpochyby ke stěžejním a důsledně propracovávaným konceptům Mukařovského díla.² Individuum propojuje několik vrstev zájmu Mukařovského bádání v oblasti literatury i obecné estetiky či sociologie umění. Je známo, že v jeho pojetí se literární struktura vyvíjí nejenom pod vlivem vývoje celé sociální reality, ale, a to především, podléhá svým vlastním, specifickým, imanentním vývojovým impulzům. Mukařovský samozřejmě musí akceptovat

1) Obecněji koncipovanou analýzu a kritiku některých částí Mukařovského pojmového systému nabízí studie Mukařovského pojetí vztahu celku a částí v širší mereologické perspektivě (Fořt 2004: 175–193).

2) Nejzvěrubněji pravděpodobně ve studii Problémy individua v umění z roku 1946 (Mukařovský 2000: 303–335).

jedinečnost konkrétních literárních děl, a proto do svého systému zapojuje element, který tuto jedinečnost zaručuje – jinak by všechna díla, pokud by podléhala pouze stejnému vnějšímu vývoji a imanentnímu vývoji literatury, nutně musela být stejná. Tento element získává zavedením pojmu individua. Individuum je zárukou určitého stupně jedinečnosti, protože se podle něj v konkrétním individuu vždy aktualizují jen určité možnosti z veliké potence všech možností vývojových. Ve svých pozdějších studiích se pokouší uplatnit termíny jako talent či náhoda, ale i toto řešení je zcela v intencích determinovanosti nadřazeným vývojovým systémem. Nicméně, individuum je v Mukařovského pojetí tou jedinečnou entitou mimoliterárního vývoje, která zasahuje do struktury literárního vývoje konkrétním dílem: „*Jednotlivé individuum* zdá se pouhým nahodilým nositelem tohoto nadosobního proudění. Při pohledu zblízka ukáže se však, že právě v individuální nepředvídanosti každé z básnických osobností má svůj zdroj vývojová dynamika literatury. Básnická osobnost, zejména silná, je průsečíkem, v kterém se srážejí a navzájem mísí síly dané jednak směřováním vyvíjející se národní literatury samé, jednak vycházející zvnějška, totiž z cizích literatur, z ostatních umění, z jiných oblastí kultury i ze společenské organizace a jejího vývoje; výslednicí tohoto jedinečného utkáání sil, ke které svým podílem přispívají vrozené dispozice básníkovy, je básníkův zásah do nadosobního vývojového proudění v literatuře“ (Mukařovský 2000a: 268–269).

Mukařovský, a to chápeme dodnes jako jeho veliký teoretický přínos, nesoustřeďuje svou pozornost pouze na (individuum-původce), ale zdůrazňuje i roli (individua-vnímatele) – v jeho pojetí je vnímatel neméně důležitý než původce, byť mají, jakožto individua, nutně jinou funkci: „Individuum-autor se od ostatních individuí odlišuje; nedosahuje-li plně jedinečnosti, tedy k ní alespoň směřuje, kdežto individuum-vnímatel je právě proto pasivní, že se prezentuje jako člen společnosti, projevuje tendenci opačnou, ke konformitě úsudku o uměleckém díle, ke konsenzu o estetickém soudu. Individuum-vnímatel je pouhý člen kolektiva, jednotka nemající jiné individualizující určení než svou početní singularnost“ (Mukařovský 2000b: 311).

Mukařovského rovné zaměření na původce i vnímatele je zřetelně podmíněno jedním ze základních axiomů jeho systému, jímž je znaková podstata literárního díla ve specifickém procesu komunikace. Termíny jako znak či komunikace umožňují Mukařovskému nejenom hlubší teoretickou analýzu estetiky a sociologie umění, ale, a to především, přestoupit z obecné estetické úrovně (individuum-původce) – (dílo-znak) – (individuum-vnímatel) operací paralelismu na (subjekt-původce) – (dílo) – (subjekt-vnímatel), tedy na úroveň konkrétního literárního díla. Nicméně, individuum zůstává čistě na rovině systémové estetiky, zatímco na úrovni konkrétních děl můžeme mluvit jen o konkrétních autorech (původcích), čtenářích (vnímatelích) a subjektech. Vidíme, že touto operací, paralelním přesunem komunikačního schématu z roviny obecné estetiky do roviny konkrétního díla, Mukařovský vlastně činí zadost základní dichotomii svého systémového pojetí obecných a konkrétních struktur a systémů.

Ocitneme-li se na úrovni konkrétního literárního díla, nesmíme opomenout podmíněnost autora i čtenáře jak objektivními činiteli, tak jejich individuálními dispozicemi, odrážejícími se v kreaci a recepci díla. Je však zřejmé, že dvojice autor – čtenář jakožto dvojice dvou psychofyzických bytostí leží na jiné úrovni než dílo, které je znakem, a to znakem specifickým, s dominující estetickou funkcí. Tato dominance podle Mukařovského způsobuje především zaměřenost na jiné stránky než na stránku zobrazované reality, ať už touto realitou rozumíme cokoli (Mukařovský 2000c: 169–184). Aby se Mukařovský mohl přehoupnout přes hranici mezi psychofyzickým a znakovostí a zůstat na úrovni díla, respektive na úrovni jeho sémantiky, zavádí pojem *subjektu*.

Zdůvodňování toho, proč zavádí tento pojem, prochází jistým vývojem, přičemž je třeba říci, že ten se netýká ani tak samotné definice subjektu, která zůstává v podstatě stejná napříč jeho dílem, jako spíše o způsob, jímž zavedení této entity zdůvodňuje. Subjekt je zpravidla definován jako plošina, „z které lze dílo přehlédnout jako celek“ (Mukařovský 2001: 475) či „bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli

osobnost, stejně vnímatelská jako autorská“ (Mukařovský 2000d: 14–15) anebo „bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka ke čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní „já“, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou“ (Mukařovský 2000a: 264). Mukařovský dále tvrdí, že subjekt je především jakýsi „noetický předpoklad“ (Mukařovský 2000b: 307) a podporuje své tvrzením tím, že říká, že v některých dílech subjekt přímo vystupuje do popředí, tím jest lyrický subjekt (lyrických) básní, někde bývá subjekt rozdroben do řady subjektů dílčích, jako je tomu v epických dílech, kde vystupuje vícero postav, a někde dokonce bývá zcela upozaděn. Zároveň ale o subjektu explicitně říká: „existuje však stanovisko, z něhož jsou koordinovány a hodnoceny jejich vzájemné vztahy, a toto stanovisko je jediné“ (tamtéž: 308).

Co je tedy v Mukařovského pojetí subjekt za entitu? Na jednu stranu je pevně spojen se sémantickou jednotou díla, zračí se v něm celá skutečnost (toto vyplývá z podstaty uměleckého díla jakožto estetického znaku, který má schopnost soustřeďovat pozornost ne na skutečnost samu, ale na vztah mezi skutečností a subjektem), na straně druhé může být do subjektu promítnut jak subjekt-původce, tak subjekt-vnímající. Pokud Mukařovský chápe literární dílo jako entitu, která díky své znakové podstatě ovlivňuje vztah konkrétních subjektů vstupujících do aktů jeho produkce a recepce, musí v literárním díle najít na úrovni jeho sémantiky prostor, do něhož je možné při zaujetí estetického postoje vstoupit a de facto tak s dílem samotným komunikovat na jeho, tedy na sémantické úrovni. Subjekt se tak u něj zdá býti především onou styčnou plochou, která je nejzazší podmínkou možnosti přístupu k dílu a rozumění dílu.

Uvedl jsem, že Mukařovský v souvislosti se subjektem používá termíny jako plošina či bod, ze kterého je možné přehlédnout celé dílo. Zároveň explicitně uvádí, že „subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla“ (Mukařovský 2000e: 286). Pokud bychom zůstali pouze u této definice, mohli bychom nabýt dojmu, že subjekt je zárukou významové jednoty díla, a to právě proto, že dílo

je vytvořeno se záměrem sloužit jako specifický znak v esteticky akcentované komunikaci: „je jen jeden subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností“ (tamtéž). Pak by bylo zcela zřejmé a pochopitelné, že takovým principem jednotného významu je právě subjekt. Ale připomeneme-li si, že se podle Mukařovského do subjektu v díle promítají subjekty konkrétní, bere idea subjektu jakožto záruky sémantické jednoty díla poněkud za své. Argument, respektive protiargument spočívá v tom, že sémantickou jednotu díla přece nezaručuje pouze entita, jež umožňuje konkrétním subjektům zaujmout postoj k realitě, která se dle definice v subjektu odráží. Takový prostor, který Mukařovského subjekt nabízí, ona možnost intersubjektivit, je založen na oboustranném přijetí hry na realitu v literární komunikaci.

Pokud však prozatím přijmeme tvrzení autora bez výše nastíněné kritické analýzy, zdá se, že Mukařovského subjekt je tedy jak zárukou sémantické jednoty díla, tak umožňuje všem zúčastněným subjektům promítnout se do díla. Ovšem v této souvislosti nemůžeme opomenout pojem *sémantického gesta*, definovaného jako „princip významového sjednocení“ (Mukařovský 2000f: 372). A Mukařovský jej dále rozvádí: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozbořem například novějších analýz a kritik starších děl, že často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje“ (tamtéž: 373). Z citovaného zřejmě plyne, že je to i sémantické gesto, které je obecnou zárukou významové jednoty díla, navíc podobnou záruce, kterou nabízí subjekt.

V tom případě zůstává dalším úvahám a šetřením, zda v našem chápání existuje nějaký důvod spojený s empirickým zkoumáním literatury, proč od sebe oddělovat význam spjatý v díle s rolí subjektu a význam vložený obecným principem významového sjednocení, tedy sémantickým gestem. Zdá se, že Mukařovský se v této konkrétní části svého díla, a bohužel nejenom v této části, dostává opětovně do situace, jež je pro jeho učení do určité míry typická: inspirován hegelíánskou filozofií a způsobem, jímž tato utváří své

systemy, a zároveň pod vlivem toho, jakou roli v těchto systematických modelech hraje jedinec a jeho individuální tvůrčí síla, Mukařovský vytváří všeobsahující systém týkající se nejširších aspektů samotného fenoménu literatury, který však, zdá se, není bezezbytku a neproblematicky aplikovatelný na literaturu a její sémantiku nahlížené jako empirické fakty – tento přístup k literatuře vyžaduje spíše terminologickou čistotu a střídmost, nikoli terminologickou redundanci vzniklou překrýváním jednotlivých systémových úrovní.

Literatura

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000a [1941] Básník, in J. M.: *Studie 1*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 259–274

2000b [1946] Problém individua v umění, tamtéž, s. 303–335

2000c [1942] Místo estetické funkce mezi ostatními, tamtéž, s. 169–184

2000d [1940–1941] Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, tamtéž, s. 9–25

2000e [1944] Osobnost v umění, tamtéž, s. 275–290

2000f [1943] Záměrnost a nezáměrnost v umění, tamtéž, s. 353–390

2001 [1939] Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka, in J. M.: *Studie 2*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 451–480

FOŘT, Bohumil

2004 Mukařovského pojetí vztahu celku a částí v širší mereologické perspektivě, *Aluze*, č. 2–3, s. 175–193

PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha – Masarykova univerzita, Brno

Proměny pražského strukturalismu v exilu

ONDŘEJ SLÁDEK

Pro dějiny 20. století lze nalézt mnoho charakteristik, které jsou více či méně přiléhavé.¹ Vždy však usilují o co možná nejvýstižnější popsání nejvýraznějších momentů tohoto období. Zejména z toho důvodu se jejich autoři zaměřují na politické, ekonomické, kulturní, národní i mezinárodní události a konflikty. Jedním z průvodních jevů všech těchto historických dramát byl vždy i fenomén emigrace či odchodu do exilu. Na dějiny 20. století je proto možno nahlížet mimo jiné i jako na dějiny odsunů, odchodů a útěků z vlasti – motivovaných především politicky či ekonomicky.

V případě našich moderních dějin se jedná zejména o roky 1938, 1948 a 1968, které hrají v tomto smyslu klíčovou roli a se kterými se pojí tři největší vlny odchodů do exilu. V řadě politických a kulturních osobností naší vlasti, které se z mnoha různých důvodů rozhodly odejít, tvořili početnou skupinu i významní čeští a slovenští spisovatelé, publicisté a vědci.

Samostatnou kapitolou je v tomto ohledu tzv. pražská škola v exilu, již podle Lubomíra Doležela tvořili ti čeští, slovenští a počestění literární vědci, kteří v exilu, respektive ve svém novém „domovském“ prostředí vždy „udržovali a rozvíjeli poetiku a estetiku pražské školy anebo se jimi ve své práci inspirovali“ (Doležel 1996: 506). V první emigrační vlně to byli René Wellek a Roman Jakobson, ve dvou následujících pak jen do Spojených států postupně odešli Milada Součková, Ladislav Matějka, Emil Volek, Petr Steiner, František Galán, Jindřich Toman ad. Z mnoha dalších, kteří působili a působí v různých částech světa, je nutno zmínit: Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka, Mojmíra

1] Příspěvek vznikl v rámci projektu Tři podoby české literární vědy v exilu po roce 1968: L. Doležel, K. Chvatík, M. Grygar, podporovaného GA AV ČR; 2003 až 2005; č. projektu: B9056305.

Grygara, Vladimíra Karbusického, Jiřího Veltruského, Sylvii Richterovou a jiné. Třebaže již existují některé dílčí příspěvky, které se problematice věnují (Doležel 1996; Richterová 1996; Tremský 1996; Papoušek 2001), systematické zpracování dějin této „školy“ – v jejich jednotlivých proměnách i s ohledem na širší vývojové aspekty české literární vědy v exilu – je úkolem, před nímž stále stojíme.

Uvažujeme-li o *proměnách* pražského strukturalismu v exilu, je nutné mít na paměti, že i když je společným myšlenkovým základem všech „členů“ této „školy“ strukturální poetika a estetika zejména Jana Mukařovského a Felixe Vodičky, většina pokračovatelů této tradice se dostala do značně rozdílných dějinných a kulturních kontextů. Přišli do prostředí, kde vládl svobodný intelektuální duch, kde existovalo množství literárněteoretických směrů a škol u nás v té době rozvíjených jen velmi málo nebo zcela neznámých. Právě v konfrontaci s nimi si uvědomili podnětnost strukturalismu pražské školy, jeho další možnosti, ale i určitá omezení a nedostatky.²

V mnoha ohledech proto svůj výzkum dále rozvíjeli, a to jak v komunikaci například s francouzským strukturalismem (Emil Volek, Květoslav Chvatík, Jiří Veltruský), kulturními studii (Petr Steiner) a světovou literární teorií obecně (Emil Volek, Jaroslav Toman, Lubomír Doležel, Sylvie Richterová), tak i s tzv. novou kritikou, dominující zvláště ve Spojených státech (Ladislav Matějka), s kognitivními vědami atd. Různost těchto proudů a vlivů se podstatným způsobem odrazila v podobách a směřování jejich vlastních literárněteoretických úvah, jež nejednou vyústily v naprosto originální „dopracování“ a překročení původních motivů strukturalistického studia poetiky, sémiotiky a estetiky literárního díla.

Systematické studium *proměn pražského strukturalismu v exilu* je podle mého názoru možné koncipovat pouze na základě kri-

2] Lubomír Doležel například upozorňuje na absenci teorie reference v přístupu pražské školy a její značnou poplatnost Ferdinandu de Saussurovi (Doležel 1990; srov. též Doležel 2000).

tické reflexe několika jeho hledisek a kroků. Dominantními shledávám tyto tři:

1. *Analýza základních informací pro zahraničí* – tj. překladů a výborů z prací pražské školy (J. Mukařovského, F. Vodičky aj.), dále jejich doprovodných doslovů a výkladů. Na tuto problematiku upozornil již ve své studii *Pražská škola v exilu* Lubomír Doležel, který v této souvislosti uvažuje o tom, že recepce pražské školy je v anglosaském světě nutně zkreslena výběrem překladů. Jde o to, že některé Mukařovského a Vodičkovy práce zřejmě nikdy nebudou integrovány do zahraničních literatur, neboť jsou příliš vázány na náš kulturní kontext. O to hodnotnější jsou pak jednotlivé doslovy a výklady poetiky a estetiky pražské školy, které se do značné míry vyrovnávají i se stávajícími teoriemi a koncepcemi (například francouzským strukturalismem, novou kritikou atd.).

2. *Kritický rozbor a zhodnocení originálních prací a přístupů exilových teoretiků inspirovaných původními principy pražského strukturalismu*. Jedná se o kritické sledování: a) proměn uchopení a přijímání vlastní původní filozoficko-metodologické výbavy; b) postupného „dopracovávání“ koncepcí pražské školy i „úprav“ vlastních výzkumů. Analýza by pak mohla být vedena jak na úrovni mikrostudia děl konkrétních jednotlivců, tak na úrovni makrostudia pohybů a tendencí v té které zemi či vědecké oblasti. Základní otázku bychom mohli formulovat takto: Do jaké míry zůstávají exiloví teoretici věrni původním pražsko-strukturálním principům a do jaké míry se přizpůsobují a reagují na nové tendence v literární teorii, sémiotice a estetice?

3. *Studium zahraničních recepcí* pražsko-strukturální poetiky a estetiky – a to opět z hlediska dvou vzájemně se doplňujících aspektů: a) v kontextu slavistiky; b) mimo oblast slavistiky.

Aby byl náš obraz proměn pražského strukturalismu úplný, domnívám se, že je nutné jej ještě doplnit o jedno hledisko, ještě o jednu stránku výzkumu, totiž o

4. *Reflexi přijetí či nepřijetí prací a inovací pražského strukturalismu u vybraných exilových teoretiků po jejich návratu do vlasti po roce 1989*. Jaké bylo jejich přijetí či důvody nepřijetí? Jsou postupně překládána a vydávána jejich díla vzniklá v exilu? Jaký

mají ohlas v našem prostředí, co znamenají pro naši současnou literární vědu?

Na základě tohoto komplexního studia proměn pražského strukturalismu v exilu, které však zohledňuje i velmi důležitou poexilovou fázi a následný vývoj, je možné uvažovat nejen o celkové situaci českého literárněvědného myšlení v exilu, nýbrž i o stavu a podobách českého strukturalismu po poststrukturalismu, k čemuž nám toto studium poskytuje dostatek materiálu.³

Ve druhé části svého referátu se zaměřím na konkrétní analýzu literárněteoretických přístupů Lubomíra Doležela a Květoslava Chvátka, kteří se ve svém díle do značné míry opírají o „kánon“ strukturalistického myšlení pražské školy.

Lubomír Doležel svou vědeckou dráhu začal jako stylist a žák Bohuslava Havránka a již svou disertační prací – později publikovanou pod názvem *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu* (1960) – přispěl ke stylistickému prozkoumání dvou narativních diskurzů, které označil jako promluvové pásmo vypravěče a promluvové pásmo postav. Jejich rozlišení je podle něj základním rysem textové výstavby epického díla. Toto stanovisko opakuje i ve své práci *Narrative Modes in Czech Literature* (1973; česky 1993), vzniklé již v exilu, kam odešel na podzim roku 1968. Promýšlí zde své původně strukturálně orientované stylistické rozbory směrem k obecné teorii narativu a k detailním analýzám narativních postupů (zaměřuje se zejména na rozbor promluvo- vých typů, řečových pásem a na typologii perspektivy). Poprvé se zde také objevuje zmínka o tzv. fikčním světě, tedy o světě konstruovaném jakýmkoli narativním textem. V první kapitole vysvětluje: „Autor píše narativní text za tím účelem, aby vytvořil fikční svět; čtenář prostřednictvím narativního textu tento svět

3] K připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského uspořádal 8. února 2005 Ústav pro českou literaturu AV ČR mezinárodní kolokvium s názvem *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, které se mj. věnovalo i otázce podoby českého literárněvědného strukturalismu po proměně paradigmat v humanitních vědách (srov. Sládek 2006).

objevuje“ (Doležel 1993: 10). Kategorie světa (respektive fikčního světa), textu, postavy či vypravěče se již natrvalo stanou součástí Doleželovy terminologické výbavy, jež mu slouží k popisu a analýze struktury uměleckého literárního díla.

Člověk nemusí být zrovna školeným detektivem, aby při četbě a porovnání čtvrté kapitoly *Narativních způsobů* nazvané Komenský, poutník a vypravěč v *Labyrintu světa a ráji srdce* s jinou Doleželovou studií, publikovanou v *České literatuře* již v roce 1969 pod názvem Kompozice *Labyrintu světa a ráje srdce* J. A. Komenského, pochopil, že se v zásadě jedná o jednu a tutéž práci, kterou však Doležel pro její druhé (knižní) vydání podstatně upravil a rozvedl v duchu své nové orientace na teorii fikčních světů. Celkové zaměření obou verzí studie je shodné: autor v nich analyzuje vypravěčské způsoby *Labyrintu*, které mu pak slouží jako klíč k interpretaci kompoziční výstavby díla. Ze srovnání obou verzí studie je patrné, že ve starší z nich se Doležel mnohem spíše než v její novější podobě věnuje kompozičním plánům Komenského díla, sleduje je totiž i na úrovni jednotlivých aktivit (motivů) poutníka-vypravěče. Současně se ale při jejich komparaci ukazuje, že hlavním problémovým bodem je – v obou textech se vyskytující, avšak odlišně tematizovaný – pojem *světa*.

V první verzi práce se pojem *svět* objevuje v podobě, která je plně vázána na tematické plány výstavby epického díla (tj. na postavy, děj a prostředí) – řečeno terminologií Felixe Vodičky, u něhož se Lubomír Doležel zcela nepochybně inspiroval. V druhé, upravené verzi z roku 1973 se již téměř ve všech případech objevuje namísto *svět* termín *fikční svět*. Dokladem této proměny mohou být věty: „Kontrast mezi pozorovatelem a pozorovaným zde představují poutník-vypravěč se svými průvodci na straně jedné a ‚svět‘, jeho epické postavy, aktivity těchto postav a jejich prostředí na straně druhé“ (Doležel 1969: 40). Ve druhé studii pak píše: „Narativní fikční svět je mnohorozměrová významová struktura, jejímiž hlavními složkami jsou děj, postavy a prostředí (přírodní i kulturní)“ (Doležel 1993: 55).

Co bylo ale tím, co ovlivnilo Lubomíra Doležela, že namísto o *světe* začal uvažovat o *fikčním světě*? Odpověď je podle mého

soudu třeba hledat na úrovni mnohem hlubších vzájemných spojitostí mezi Doleželovým a Vodičkovým konceptem světa a světů, třebaže významové rozdíly Doleželova *fikčního světa* a Vodičkova *fiktivního světa* jsou dány především rozdílnou referencí obou pojmů (srov. Sládek 2004). *Svět* objevující se ve starší verzi Doleželovy studie je *světem díla*, světem, který bychom mohli spojovat s Vodičkovým *fiktivním světem*, světem sice představujícím autonomní literární skutečnost, přesto však referujícím ke skutečnosti neempirické, vykonstruované. Naopak *fikční svět* z *Narativních způsobů* je světem generovaným narativním textem, světem, který je ontologicky zcela homogenní a pro nějž platí, že „struktura fikčního světa je podmíněna strukturou narativního textu“ (Doležel 1993: 55).

Proměna Doleželova přístupu k vlastní studii, kterou upravoval a přeznačoval v duchu svých nových badatelských zájmů vztahujících se k otázkám sémantiky literární fikce, logiky a teorie možných světů, což jej nakonec dovedlo v knize *Heterocosmica* (1998, česky 2003) až k vypracování ucelené koncepce narativní sémantiky, ovšem neznámá, že opustil svá metodologická (strukturální) východiska. Charakterizovat v nejhrubších rysech tento Doleželův posun lze sice jako plynulý přechod od strukturalismu k poststrukturalní problematice, k teorii fikční reference, jedná se však o letmý pohled, který opomíjí to, co o tomto pohybu říká sám Doležel, že totiž „základní principy pražské školy přežily konfrontaci s novým mezinárodním vývojem a zůstaly substrátem mé vlastní teorie a metodologie“ (Doležel 2005: 248).

Příkladem domýšlení strukturalismu zejména v jeho filozofických a obecně estetických souvislostech může být dílo Květoslava Chvatíka. Sledovat směřování a podoby jeho dopracování pražské strukturalistické estetiky je možné opět jak v rovině „proměn“ jeho jednotlivých textů, jak jsem ukázal u Lubomíra Doležela, tak na úrovni konfrontace s jinými filozofickými koncepcemi (zejména s hermeneutikou a kostnickou recepční estetikou) a strukturálně orientovanými estetickými teoriemi (zejména s francouzskými strukturalisty a tartuskou školou).

Pro podrobnou textovou analýzu se mi jako nejvhodnější jeví Chvatíkova *Strukturální estetika*, na které soustavně pracoval již od sedmdesátých let minulého století, která však svou definitivní podobu, představující „systém českého estetického strukturalismu“, získala až ve svém druhém vydání v roce 2001.

Za ústřední část této knihy lze, vzhledem k její délce, považovat kapitolu věnovanou uměleckému dílu, konkrétně pak jeho ontologickému a neotickému statusu. Umělecká díla v Chvatíkově pohledu vykazují zvláštní druh existence: „setkáváme se s nimi jako s věcmi, jež díky naší recepční aktivitě ‚ožívají‘, tj. otvírají nám svůj *zvláštní* ‚svět‘, sdělují nám své poselství, jež určitým způsobem orientuje náš pohled na svět skutečný“ (Chvatík 2001: 100). Na jedné straně tak náš svět umělecká díla sice zobrazují, a je proto možné je vnímat jako jistý analogon, jako variabilní reprezentaci skutečnosti, na straně druhé si ale každé umělecké dílo tvoří svůj vlastní, autonomní svět, jenž je světem možným.

Prostřednictvím několika studií, které Květoslav Chvatík vydal ještě před svým odchodem do exilu, můžeme sledovat jeho postupnou inklinaci k otázkám smyslu a významu uměleckých děl a otázkám interpretace, které pak, v prostředí Fachgruppe Literaturwissenschaft Universität Konstanz, rozpracoval v mnoha studiích, jež nesou stopy mnohem spíše recepční estetiky Hanse R. Jausse a Wolfganga Isera než hermeneutiky Hanse-Georga Gadamera: „Porozumění díla, pochopení jeho smyslu a jeho interpretace je možné jenom na základě setkání určitých horizontů očkávání s objektivním potenciálním smyslem díla“ (Chvatík 2004: 153). Za stálého připomínání toho, že antropologická konstanta je trvale a imanentně přítomná při každém tázání po estetické funkci, normě a hodnotě, zdůrazňuje roli subjektu při konstituování významů a vývojové dynamiky struktur.

Jednou z klíčových koncepcí, jež doznela v průběhu Chvatíkovy vědecké činnosti v exilu proměny ne snad přímo radikální, ale přesto dostatečně zřejmé, je jeho koncepce uměleckého díla jako *modelu*.

Termínu *model* Květoslav Chvatík nerozumí jen jako předloze pro umělecké ztvárnění, ale je mu současně výrazem vyja-

druhým „analogon určitého objektu v určitém vztahu“ (Chvatík 2001: 101). Umělecké dílo v tomto druhém pojetí získává charakteristiku specifického *modelu světa*, jehož ontologický status lze vyjádřit dvojakou strukturou: na jedné straně jsou umělecká díla *duchovní reprodukci skutečnosti a fiktivní prezentací světa*, současně jsou ale také materiálními objekty. Jakožto *model* je umělecké dílo podle Chvatíka vsazeno do subjekt-objektových vazeb, které modelují nejen objekt sám, ale i vztah subjektu a objektu a jejich hodnotící stanoviska, jejich osobitý (subjektivní) pohled na svět. Z tohoto hlediska lze usuzovat o uměleckém díle nejen jako o konkrétním modelu světa, ale je i „modelem člověka, modelem osobnosti umělce a jeho hodnotícího vztahu ke světu. Umění modeluje především *vztah člověka ke světu* v celé jeho bohatosti“ (tamtéž: 101–102). Kategorie modelu mu tak umožňuje reflektovat ontologický i noetický status uměleckého díla. Že tomu tak v Chvatíkově díle vždy nebylo, lze doložit citáty z knihy z roku 1965 nazvané *Smysl moderního umění*, ve které pojem modelu spojoval jak s předlohou pro umělecké ztvárnění, tak pro objasnění vztahu umění a skutečnosti, který však již napovídá o jeho následném rozpracování, je mu totiž „složitým modelem aktivního vztahu člověka ke skutečnosti“ (tamtéž: 96).

Východiskem i cílem Chvatíkových úvah o tom, kdo produkuje a reprodukuje struktury světa a života, jak ukazuje zejména ve své knize *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky* (1996), zůstává člověk – on tvoří kulturní znakové a symbolické systémy, on je tvůrcem umění, poezie a literatury, on se vztahuje ke světu a tvoří jeho modely v dynamických subjekt-objektových vztazích i v polohách imaginace, intuice, emocionality a intelektu. Posun směrem ke zdůrazňování lidské zkušenosti se světem, akcentování noetické i ontotvorné činnosti člověka i antropologické dimenze uměleckého díla je pak tím, co Květoslava Chvatíka řadí nejen mezi pokračovatele pražské strukturální estetiky, ale zároveň i mezi současné filozofy, literární kritiky a teoretiky.

Třebaže začínali Lubomír Doležel i Květoslav Chvatík své bádání v exilu jako pokračovatelé a interpreti pražského strukturalismu, směřující však ve svých dalších výzkumech k teorii fikčních světů, naratologii či hermeneutice, nelze říci, že strukturální metodu zcela opustili. Právě naopak. Ve všem, čím se zabývali a zabývají, lze nalézt stopy dědictví pražské školy. Její strukturální metodologie, věcná analýza artefaktů umění a literatury, racionální poetika, otevřená, nedogmatická filozofická hypotéza je podle mého názoru tím nejvýznamnějším, co může česká literární věda, estetika a sémiotika stále a opakovaně nabízet světu a co lze také považovat za skutečný „kánon českého strukturalismu“.

Proměny pražského strukturalismu v exilu do podoby narativní sémantiky (lze-li to tak říci) v dílech Lubomíra Doležela a racionálně kritické teorie interpretace a strukturální estetiky v kritikách a studiích Květoslava Chvatíka rozhodně nejsou něčím nepatřičným či přežitým, jak občas tvrdí někteří poststrukturální filozofové a dekonstruktivisté. Tyto metamorfózy naopak potvrzují životnost a stálou inspirativnost pražského strukturalismu a jsou výzvou pro jeho další promýšlení – směrem k naratologii, kognitivní vědě, kulturním a antropologickým studiím, k teorii mimesis, intertextualitě atd.

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu* (Praha: ČSAV)

1969 Kompozice *Labyrintu světa a ráje srdce* J. A. Komenského, *Česká literatura*, č. 1–2, s. 37–54

1990 *Occidental Poetics. Tradition and Progress* (Lincoln–London: University of Nebraska Press)

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel) [původně anglicky *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto: University of Toronto, 1973]

1996 Pražská škola v exilu, in *Světová literárněvědná bohemistika 2. Úvahy a studie o české literatuře*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 506–511

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole* (Brno: Host)

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum) [původně anglicky *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1998]
2005 O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje beztretně žvanit; ptali se Petr A. Bílek, Tomáš Kubíček, *Česká literatura*, č. 2, s. 240–253

HOLMAN, Petr

1996 Bohemistika ve Spojených státech, in *Světová literárněvědná bohemistika 1. Historie a současný stav*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 259–273

CHVATÍK, Květoslav

1965 *Smysl moderního umění* (Praha: Československý spisovatel)

1996 *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky* (Praha: Český spisovatel)

2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

2004 Možnosti interpretace uměleckých děl. Ke kritice interpretačních metod, in K. Ch. *Od avantgardy k druhé moderně. Cestami filozofie a literatury* (Praha: Torst), s. 147–158

PAPOUŠEK, Vladimír

2001 *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968* (Jinočany: H & H)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1996 Tradice Pražského lingvistického kroužku v Itálii, in *Světová literárněvědná bohemistika 2. Úvahy a studie o české literatuře*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 484–498

SLÁDEK, Ondřej

2004 Fiktivní a fikční světy. Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela, in *Felix Vodička 2004*, ed. A. Jedličková (Praha: ÚČL AV ČR), s. 99–106

SLÁDEK, Ondřej (ed.)

2006 *Český strukturalismus po poststrukturalismu (1891–1975)* (Brno: Host)

TRENSKÝ, Pavel

1996 Přínos českých emigrantů ve Spojených státech literárněvědné bohemistice, in *Světová literárněvědná bohemistika 1. Historie a současný stav*, ed. L. Merhaut (Praha: ÚČL AV ČR), s. 274–285

Mgr. Ondřej Sládek, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha



**PROBLÉMY A POSTAVY
Z DĚJIN ČESKÉ LITERATURY**

Šestero revolucí ve vývoji новоčeského verše

† MIROSLAV ČERVENKA

Revolucí v dějinách verše míním takový vývojový moment, kdy se mění nebo radikálně posouvá základna rytmu. Základnou rytmu je onen zvukový jev jazyka, který je ve veršově organizované řeči předmětem nadměrného uspořádání, vytvářejícího samostatné, navzájem ekvivalentní členy, jejichž periodické opakování je schopno ve vnímateli vyvolat očekávání dalšího členu, analogicky uspořádaného.

O základně rytmu jsem nepoužil přívlastku „prozodická“, poněvadž se nehodí na poslední dvě revoluce, tedy na nástup volného verše.

Na základě uvedeného kritéria bych měl mluvit vlastně jen o pateru revolucí: poslední, šestá, takový zásadní přesun nepředstavuje, doplňuje však svou předchůdkyni v některých aspektech, a kromě toho tolik toužila být revolucí, že nemám srdce jí to upírati. Podrobněji na příslušném místě.

Pro okamžik přítomného referátu nekladu důraz na jazykovou, prozodickou část tématu, tedy na vnitřní nebo, chcete-li, technický obsah revolučních zvrátů. Chci vyprávět o kulturně- a literárněhistorických jejich kontextech a snad i o tom, co jejich nositelé chtěli změnami verše dokázat a říci. Většinou to jsou nebo bývaly známé věci, mně jde o jejich sestavení do nějakého celku a o připomenutí záležitostí, které pokládám za závažné pro dějiny básnictví – v rozporu s literární historií, která je má za zanedbatelné problémy okrajové speciální disciplíny.

I.

První revolucí je přirozeně obrat Dobrovského a puchmajerovců k přízvučnému verši. Jeho vertikálním kontextem (tedy kontextem jiných složek literatury a díla v jeho hierarchické výstavbě) jsou

literární ekvivalenty osvícenství, osvícenského (novo)klasicismu a rokoka, s ideálem zřetelného, racionálně uchopitelného tvaru, přesného odlišení verše od prózy, využití veršových útvarů k diferenciaci žánrů a ovšem i pojetí metrické normy jako souboru závazných a naučitelných pravidel. Nikdy – snad s výjimkou surrealistů – nebyli básníci tak ochotni řídit se pokynem autoritativního odborníka jako při výkonu této revoluce.

Předchozí stadium verše, proti němuž byla zaměřena, jevílo se v kontextech odmítané barokní „pověrečnosti“. K ní spolu s náhle nepochopitelnou barokní zbožností patřila také lidová a pololidová kultura, primárně se na ni reagovalo parodií. Oproti sylabickému verši definovanému jen počtem slabik v řádce a rýmem přinášela nová prozodie hierarchické rozlišení silných a slabých pozic v metrické normě a přízvučných a nepřízvučných slabik v jazykovém vyplnění. Znamenalo to – kromě pronikavé rytmické profilace verše – značné rozmnožení a diferenciaci pohotově stojících veršových útvarů: například na místě jediné osmislabičné řady vystoupila rázem čtyři různá metra, ve své působnosti zřetelně odlišená: čtyřstopý ženský trochej, čtyřstopý mužský jamb, třístopý ženský daktyl a třístopý mužský daktyl s předrážkou (nemluvě o řadách daktylotrochejských, jejichž čas dosud nenastal). Náznaky takového rozlišení můžeme najít i v sylabickém verši, ale vždy je to záležitost statistických charakteristik, individuálního „spádu“ a rytmického stylu, nikoli útvarů jednoznačně odlišených. Sylabický verš poznáte podle toho, že v jednom a témž osmislabičném textu najdete řádky odpovídající kterémukoli ze shora uvedených meter a navíc i řádky další, neodpovídající žádnému z nich. Zavedení kritérií přízvučného verše se rovná výběru jen jediného typu řádek z původní statistické změti, a to je gesto přesně odpovídající osvícenskému racionálnímu pořádání světa. Tentokrát nezávisle na bezprostředním kulturním kontextu tím však zakladatelé sylabotónismu vyválčili pro český verš jinak nedosažitelnou, do budoucnosti otevřenou zásobárnu tvarů, která mu postupně umožnila být nástrojem nejrozmanitějších uměleckých tendencí a požadavků. Lidé si toho vážili a je skoro dojemné číst dnes poetology 19. století, jak vyslo-

vuji upřímnou soustrast takovým chudičkým a zaostalým oblastem literárního tvoření, jako je třeba poezie francouzská s jejím primitivním, „pouhým“ počítáním slabik. I v této době, vědomé si už požadavků historického přístupu, se polský nebo staročeský verš jeví jako nedotažený, sebe nevědomý, chaotický sylabotónismus, který by měl být nahrazen tvary správnějšími.

Shora vyslovenou řeč o slabých a silných pozicích metrika protagonistů přízvučného verše formulovala pomocí stop, kategorie, která v jimi zaváděné veršové organizaci přítomna není a je přenesena z básnictví starého Řecka a Říma: jaképak stopy, když na čtvrtinu nebo dokonce třetinu silných pozic nepřipadne přízvuk! Nicméně touha po verši, který „má“ stopy a je tedy co do svého metrického bohatství srovnatelný s antickou poezií, tímto ideálním vzorem umělecké dokonalosti, byla dojísta rozhodující mezi hybnými silami pro zavedení přízvučného verše. Ke kýženému rytmickému efektu, ke kontrapunktu mezi členěním na stopy a členěním na slova (tedy například k variabilitě hexametru) to u nás samozřejmě nemohlo vést – a odtud pokusy o všeliké doplňování přízvučného principu kvantitou. Na to zde není místo, jen si připomeneme, že antická stopa, v úplnosti realizovatelná pouze časoměrně, byla sice inspirací, ale taky špatným svědomím počátků přízvučné prozodie.

Vztah k antickému verši jako vzoru je na první pohled v dokonalé shodě s tím, co bylo řečeno o klasicismu puchmajerovců i zákonodárce Dobrovského, ale tak jednoduché to není. (Nemám přitom samozřejmě na mysli komplikaci pocházející z negativního případu, z toho, že ve Francii, v literatuře nejrozvinutějšího klasicismu, se žádný přízvučný verš a stopa neprosadily: tam to prostě nešlo z důvodů jazykových.) Jako doklad doporučuji četbu nesmírně informativního spisu Michaila Leonoviče Gasparova o dějinách evropského verše. Zjistíte z něho (Gasparov tuším přímo tento závěr nedělá), že kde to jen šlo, prosadil se v našich evropských národních versifikacích přízvučný verš. Dělo se tak od 16. do 20. století, tedy pod hlavičkou literárních proudů a názorů nejrozmanitějších. Klíčové pro kontinentální vývoj bylo německé zavedení sylabotónismu v první půli 17. století

reformou Opitzovou, kterou realizovala skupina barokních básníků, u nás známých ze Saudkova výboru *Růže ran*. Klasicisté byli ustavitelé ruského přízvučného verše podle německých vzorů v první půli 18. století Lomonosov a jeho partneři i oponenti. Do Polska s propracovaným sylabismem, zakotveným v silné tradici a mistrovských dílech, proniká přízvučný verš v náznacích za romantismu a jako zpěvní verš – nikdy převládající – ho ustavují až postromantické proudy druhé půle 19. století. Romantické kořeny patří k sylabotónismu jihoslovanskému, také zde pod německým vlivem a možná s antecedencemi v pololidové tvorbě. Orientace na lidovou poezii naopak vzdálila štúrovské zakladatele od vypracovaného už československého sylabotónismu a oddálila vstup přízvuku do slovenské versifikace až k autorům paralelním českému lumírovství a francouzskému Parnasu. Podobně až ke konci 19. století a k následování ruských vzorů se odkládá definitivní akceptování přízvučné prozodie v básnictví bulharském.

Je zřejmé, že v estetickém a poetologickém vybavení kteréhokoliv z uvedených proudů by se daly najít podklady a motivace pro sylabotónickou revoluci, jaké jsme reprodukovali pro případ český, založený na vztahu osvícenství a rytmické jasnosti přízvučného verše. To ovšem poukazuje někam hlouběji, k elementární potřebě diferencované metriky, umožněné použitím přízvuku a společné celému modernímu evropskému básnictví, ať okamžik dozrání k takové metrice nastal v období nadvlády kteréhokoliv velkého literárního proudu od baroka po realismus. Poetika oněch proudů „pouze“ poskytla jeden z jazyků, kterým se tato hlubinná tendence k tvarovému bohatství vyjádřila a v podmínkách té které doby obhájila.

Mluvím-li o tendenci, nemám na mysli žádnou personifikaci nebo reifikaci nadosobních sil vývojových. Myslím na individuálně, vždy znovu a jinak se prosazující potřebu a touhu tvůrců vtáhnout, internalizovat, „přeložit“ do vlastní literární kultury celoevropskou (na základě prostých transformací se tu přirozeně uplatnil i podíl románských versifikací, jež zůstaly sylabickými) strukturu metrických útvarů jako důležitou složku vnitřního roz-

lišení literatury vůbec, včetně tvarů z jiných literatur, strukturu zakládající možnosti básnického rozhovoru o zcela nových zkušenostech, prožitcích, stavech myslí moderního evropského člověka. Na kterémkoli členu tohoto systému tvarů lpěly stopy jeho předchozích užití, jeho tradic a národního původu a sytily ho nenahraditelnou významovostí. Jaroslav Vrchlický, po celý život plný antiky, nemluví už in metricis o vzorech antických meter, ale v úvaze o překladu vášnivě se zastává zachování meter originálu: ne z malodušnosti, ale z přesvědčení o sepětí tvaru s básnickou individualitou a zároveň o zakotvení významových možností tvaru v celoevropském společném majetku kulturním, zaručujícím srozumitelnost přes hranice jazyků a literatur.

Celoevropská – na základě této předpokládané společné touhy po společenství – musí být i naše představa o oblasti, ve které probíhá imanentní vývoj verše. Přijímání tvarů z jiných literatur není v této perspektivě zásahem zvenčí, neboť v oblasti verše není hranice mezi vnitřním a vnějším, má-li vůbec mít nějaký smysl, identická s hranicemi mezi národními literaturami. Je možné, že každá složka díla má svou dimenzi „imanentního“ vývoje, jedna evropskou, jiná třeba regionální, a dílo je okamžitou balancí možností, vybraných ze samostatných paradigmat povahy a dosahů velice různorodých.

II.

Sympatický rys pokusů o zavedení časomíry patnáct dvacet let po Dobrovského revoluci záleží v nespokojenosti jejich původců s dosavadním stavem básnictví a v kritice, jež z toho vyplývala. Výtky primitivismu počínajícího přízvučného verše, po sto dvaceti letech převzaté Mukařovským, však byly jednak přepjaté, jednak hledaly příčiny nedostatků tam, kde nebyly, takže se navrhovaly docela nepatřičné nástroje nápravy. Vysoká míra násilí na jazyce, která ostatně byla časoměrníky vítána jako žádoucí obtížnost při skládání veršů, lék proti banalitě, může být zdůvodněním neúspěchu této druhé revoluce, ale rozhodující je pro nás opět pohled na evropský vývoj: časomíra, s výjimkou naprosto specifického využití v maďarském verši, neztvrdila nikde. Jakobson na konci

knihy imanentních lingvistických analýz prozodie českého verše konstatoval správně: o osudech versifikací se rozhoduje v kulturněhistorických souvislostech a motivacích.

Z tohoto hlediska bylo pro časoměrnou revoltu podstatné její osudové spoutání nejen s antickou prozodií, ale jejím prostřednictvím také s antickým repertoárem meter a veršových útvarů vyššího řádu (komponované lyrické strofy). Mějme na paměti, že v antice a v jejích replikách byl tento repertoár relativně pevně srostlý s rozvržením básnických žánrů, ba dokonce se (zašlými) světy čelných autorů. Nikdy, ani za časů Klopstockových nebylo možné psát hexametrem bez reminiscencí na homérský epos, určitými strofami bez reminiscencí na ódu Horatiovu atd. Poezie odhodlaná postavit se čelem ke světu moderního člověka by se sotva mohla realizovat, kdyby ji veršové formy opětovně přenášely do úžasného, ale archaického, ve svých pokusných restauracích pak docela umělého světa, včetně monumentalizovaných, mytizovaných, v rozporu s někdejší naléhavostí učenecky odlehklých duševních stavů. Samozřejmě to neznamená, že by antika vůbec někdy mohla být moderní poezii uzavřena. Otvírala se jí však ne jako sdílený svět, v našem oboru jako domácí a obecně sdílený princip veršovosti, nýbrž jako jedna ze slovesných kultur, k nimž se vztahujeme na základě svobodné volby ve chvíli, kdy je to relevantní pro utváření významu díla. A vztahujeme se k ní narážkami, citací, intertextovými odkazy, ne něčím tak trvale přítomným a nepříznakovým, jako je prozodická základna verše. V tomto osvětlení představovala reakce časoměrníků na perspektivní primitivnost přízvučné revoluce, *sit venia verbo*, jakousi kontrarevoluci. Jejím místem byla, s užitím nadpisu jedné z Palackého vysokomyslných ód, místa „ideálů říše“. Svou protikladnost přízvučnému verši zobrazovala opozicí čapího kroku a vzletu orla – ale vykročení ke střetu s konflikty existence přes svou nesnesitelnou omezenost a přízemní ideál „ucho bavící harmonie“ (odvozený od klasicismem přejatého „*aut prodesse, aut delectare*“) představovalo nerozvinuté veršování puchmajerovců.

Omezenosti, dané vazbou na antická metra a s nimi na antický literární systém vůbec, si někteří iniciátoři časomíry byli prav-

děpodobně vědomi. Po vzoru Klopstockově se pokoušeli o koncipování nových časoměrných útvarů, čímž se ovšem mnoho nezměnilo. Radikálnějším, ale naprosto iluzorním pokusem byla Jungmannova propagace toho, co podle anglického článku pokládal za časoměrná metra indická. Tedy verš na časoměrném prozodickém základě bez antických významových příznaků! Ale to byly jen hříčky.

Pokud jde o literárněhistorický kontext druhé revoluce, Felix Vodička vystihl, že jejím rámcem, přes intenzitu zpřítomnění antiky, není klasicismus v klasickém (západoevropském, nikoli německém) smyslu. Pro antickou orientaci takovýchto experimentů u nás i jinde je Homér bardem na způsob Ossiana a časoměrné návrhy stojí vedle rukopisných falzifikátů, Jungmannových překladů Miltona a Chateaubrianda, elegické poezie hradních zřícenin a Lindovy *Záře nad pohanstvem*. Všem těmto manifestacím preromantické intence je společný sklon ke konstruování drobných, zřetelně hodnotově rozvržených, uzavřených a od aktuálního světa vzdálených bájných světů, stopených do mytického bezčasí.

Zatímco první revoluce hleděla na češtinu jako na jeden z evropských jazyků, který k vytríbenosti svých šťastnějších partnerů musí teprve dorůst, ideologie tvůrců časomíry právě v ní, v možnostech daných nezávislou a významotvornou českou kvantitou, spatřovala doklad postavení češtiny vedle klasické řečtiny, postavení co do potenciální poetičnosti převyšující většinu moderních jazyků evropských. V jejich vášnivě lingvistice se jazyky dělí do dvou tříd a dvou prozodických typů, přičemž jazyky veršující časoměrně jsou bytostně emocionální a poetické, těm ostatním přísluší racionálnost a próza.

Vcelku můžeme na druhou versifikační revoluci hledět s Vodičkou jako na jeden z nezbytných výstřelků, slepých uliček a utopických projektů, které byly doprovodem vysoce přínosného úsilí Jungmannovy a Palackého generace o konstituci funkčně specializovaného básnického jazyka, neustupujícího před nároky intelektuálně a esteticky vyspělých vrstev, až dotud hledajících realizaci svých kulturních potřeb mimo hranice češtiny.

III.

Patří-li k revoluci artikulovaný program a manifestované odmítní toho, co předcházelo, nemohli bychom třetí obrozenství zásadní přesun v chápání veršového rytmu za revoluci pokládat. Nebyla vyhlášena žádná nová pravidla. Někteří její protagonisté veršovali zároveň časoměrně, takže jejich nový způsob nebyl chápán jako alternativa, ale spíše jako paralela reformního úsilí zastánců časoměry. Obě revoluce jsou ostatně současné i chronologicky, jejich ražení je dáno tím, že důsledky třetí se protáhly na dobu daleko pozdější.

Někdy od poloviny desátých let se stále intenzivněji prosazuje veršování bezostyšně porušující ústřední konstantu přízvuchného verše – zákaz umístění přízvuku víceslabičného slova na slabé pozici. Je to svým způsobem návrat k sylabismu lidové písně (slabičné rozsahy řádek podle umístění ve sloce jsou zachovávány přesně) a celkovým charakterem textů jako motivických, stylových a všech možných, tedy i rytmických analogií folklorní české poezie byl tento přesun také zpočátku motivován. Kdyby zůstalo při tom, nešlo by o revoluci, ale o vyjádření intertextového vztahu mimo jiné i pomocí verše, tak jako je to například s příznaky tónismu v Čelakovského parafrázích ruských bylin. Nový způsob veršování však nesmírně zobecněl, z parafrází lidových písní a z folklorizujících stylizací v žánrech jako balada nebo ke zpěvu určená romance se rozlil v nesmírném časovém rozpětí do veškerého literárního prostoru. Stal se nakonec rozhodujícím pro čtyři desetiletí všech možných žánrů českého básnictví včetně těch, jež nemají nic společného nejen s folklorem, ale ani s písňovostí, stal se prozodií vůdčích představitelů (Mácha, Erben), učenecké historické epiky (Vocel), původců nezdařených pokusů o reflexivní básně moderního ražení (Sabina), překladatelů velkých romantických poem nebo dokonce dramát Shakespearových (Štulc, Malý, Doucha).

Rekonstruovat rytmické povědomí určené sylabickým převratem není snadné. Obrozenští autoři a čtenáři sotva cítili, že by se tím sylabizujícím veršem absolutně rozešli s Dobrovského prozodií, spíše pokládali svůj verš tak jako verš folkloru a staročeské

poezie za elementární formu verše přízvuchného, formu zbavenou osudné sylabotónické strohosti a jednotvárnosti. Možný pejorativní odstín „elementárnosti“ (primitivnost, nedokonalost) byl v ovzduší herderovského obdivu k tvořivosti lidu (obdivu stupňovaného v instalaci výsledků této tvořivosti do funkce estetického ideálu) přehlušen hodnocením kladným, ve smyslu „autentičnost“, „přirozenost“, „původnost“. Podobně se část německých básníků tehdy obracela ke staleté lidové tradici germánského tónického básnění. Lidé věřili, že ve volbě řízené mytickým lidovým géniem se nejlíp ukázalo, jaký typ verše vpravdě odpovídá duchu českého jazyka, a že tento úkaz musí být inspirací i pro tvorbu vzdělanců: ukazuje cestu k překonání strohých norem, k natolik svobodné jejich realizaci, že se nestanou překážkou ve výrazu mentality lidu, jeho životních situací, jeho názorů a věr.

Běží spíše o uvolnění než o zrušení Dobrovského veršové osnovy. Zůstává přítomno aspoň potenciální rozlišování silných a slabých pozic ve verši, což je dokumentováno mimo jiné tím, že „přesunutí“ přízvuku na slabou pozici básníci často kompenzují – ponecháme-li stranou transakcentaci motivovanou skutečnou nebo virtuální hudební akcentuací – umístěním na silnou pozici slabiky dlouhé, na slabou pozici předložek a předpon. Rastr alternujících silných a slabých pozic zůstává v textech i v povědomí autorů a čtenářů, jeho přísnější nebo volnější realizace není ovšem už záležitostí správnosti nebo prohřešku, je součástí individuálního rytmického stylu. Například i v textech ohlasových je Máchův osmislabičnický mnohem blíže trochejské rytmitizaci než u Čelakovského, ve verši šestislabičném jsou Langrovy taneční krakováčky trocheičtější než Erbenův Holoubek apod.

Kulturní podloží sylabického revolučního regresu představuje samozřejmě obrozenská ideologie se svým zaměřením na národní zvláštnosti a také s provincialismem zahleděným do sebe sama. Výzvy světové kultury zůstávají nepochopeny. Shakespearovo či Goethovo metrum, traktováno sylabicky, vtiskovalo překladu nebo původnímu textu jako celku rustikální ráz: to odlišuje českou situaci například od polské, kde básnictví nejvyšší úrovně bylo sylabickým veršem produkováno už v renesanci, o výtvorech

romantiků nemluvě. Bez motivace v napodobení lidové písně nebo v mimořádné a neopakovatelné individuální rytmické tvořivosti (polymetrie a hudebnost *Máje*, objevy v *Kytici*) už sám sylabizovaný přízvučný verš vytvářel nežádoucí opozici proti případnému úsilí ostatních složek díla o vidění světa mimo úzké rámce národní společnosti. Příkladem může být nezdar Sabinových pokusů o vysokou reflexivní poezii, ale stačí i srovnání historických výjevů od Jana E. Vocela s tematicky podobnými skladbami německých autorů z Čech, kteří s nevelkou vynalézavostí skládali standardním rozměrem svého jazyka a od nichž Vocel v sylabizované verzi převzal některé metrické útvary.

Viděli jsme, že repertoár meter je v sylabickém systému nezbytně chudší než v systému přízvučném, a v sylabizujícím obrozen-ském verši se to specificky projevuje. I zde bylo možné zachovat orientaci na určité konkrétní přízvučné metrum a *Máj* nebo Svatební košile přinesly nesmrtelné příklady českého jambu. Bez oné mimořádné individuální rytmické tvořivosti však sylabizace v standardní produkci rozdílly mezi metry a jejich zvukovými konturami a konec konců i mezi jejich sémantickými příznaky nebezpečně stírala. V tom smyslu přispívala k omezení této produkce na zaměření trochejské, což bylo posilováno elementární trochejskou tendencí tradičního (staročeského i lidového) sylabismu. Rozhodující posilou naprosté nadvlády trocheje byla ovšem teze, jejímž původcem byl už Dobrovský a která v rytmickém povědomí Čechů – v rozporu s básnickou praxí – místy straší dodnes: názorem, že povaze či dokonce duchu českého jazyka odpovídají pouze sestupná metra, trochej a daktyl.

IV.

Právě toto dogma vytvářelo po celé obrození přehradu mezi českou a světovou rytmickou výbavou poezie. Pro dějiny našeho verše je rozhodující, že metrický repertoár není ještě v polovině 19. století uspokojivě dobudován. Jakékoli pokusy o vykročení za hranice provinciálního kontextu byly ohroženy dvěma diferenčními charakteristikami tohoto repertoáru: 1. sylabickými relikty na horizontu sylabotónického rytmického povědomí a 2. absolutní pře-

vahou trocheje nad jambem. Tyto příznaky vnucovaly už v rámci předpokladů rustikálnost a uzavřenost vůči prožitkům příslušníků moderní diferencující se společnosti, omezení na sféru národního patosu nebo přinejlepším zdánlivé spontánnosti typizovaných, ve skutečnosti vysoce stylizovaných tradičních emocí. S tímto vybavením panenského písemnictví by básníci druhé půle století nikdy nemohli tak intenzivně a plodně rozehrát konflikty a opozice domácí – světový („národní“ a „kosmopolitní“), venkovský – městský, přírodní – kulturní, které se staly ústřední osou následujících čtyř desetiletí.

Májovská revoluce spojuje návrat k Dobrovského prozodii ve vsí její náročnosti s hlubokou proměnou systému českých meter. Pro tuto proměnu je určující definitivní zrovnoprávnění (a později dominance) rozměrů jambických. Ani tento převrat není programově vyhlášen, změna rytmického povědomí je však pronikavá a projevuje se například i v různě intenzivním přepracovávání starších překladových (Malý, Doucha, Štulec) i původních textů. Kromě rozjívěných glos v Nerudově satíře *U nás* můžeme kritickou reflexi proměny nejnázorněji sledovat v reakci Erbenově, který v posudku Hálkova dramatu odsoudil jedním dechem jak metrickou rigidnost blankversů, jež se mu jevila jako mechanická a netvořivá, tak obecný příklon nové generace k jambu, „této německé formě verše“. Nejde ovšem o to, žádat po básníkovi, který v rámci staré versifikace prezentoval úchvatné rytmické tvary, aby doznal, že je čas překročit hranice autochtonnosti. U májovců začíná cosi, co bychom mohli nazvat standardizovaným českým sylabotónismem, přístup k verši, který se po nějakou dobu znepokojuje především otázkou správnosti, totiž zda byla metrická norma dodržena nenásilně a bez nepatřičných odchylek. Taková místa najdeme například v nečetných zmínkách o verši v kritikách Nerudových. Bylo to nezbytné pro zřetelné rozhraničení meter a toto rozhraničení zase pro významotvorné zacházení s metry jako s útvary obohacujícími báseň o stopy individuálních, národních, kulturněhistorických prostředí, z nichž pocházejí. Místo tvořivosti v hledání vždy nových nebo nově obnovovaných principů veršové stavby (u básníků prvního řádu) se tvoření v oblasti

veršové přeneslo do metriky: uvádění neznámých nebo zanedbávaných, ovšem vždycky přízvučně pojednaných rozměrů (poprvé se dostalo, i oproti Máchovi, náležitého místa takovému vůdčímu celoevropskému metru, jakým je pětistopý jamb, čehož předchůdcem byl mimochodem Siegfried Kapper, vyrostlý v ovzduší německého verše), jejich kombinace v netušených dosud strofách tradičních i nově komponovaných (Vrchlický) a zejména jejich motivace v tématu, kompozici, žánru a celkovém ladění básně. Sémantice meter byla mimochodem věnována i nedochovaná přednáška Jana Nerudy v Umělecké besedě, k oživení tohoto typu významovosti verše směřuje veliký rozvoj polymetrie v epických a lyrickoepických skladbách atd.

Teprve májovská sylabotónická revoluce s navazující metricou tvořivostí další generace uskutečnila tedy – chci to říci jako poetolog zajímavící se o veršovou techniku, nikoli jako esejista – vstup novočeského verše do standardní evropské versifikace. Spojenectví obou generací lze názorně dokumentovat třeba faktem, že Vrchlický ve velice konkrétní studii na počest Kollárovu nejvřeějšími slovy hodnotí počín Rudolfa Mayera, který proti Kollárovi uvedl pětistopý jamb do sonetu. Nakonec ovšem i tradiční obrozená metra sestupná dostala své místo – jako intertextové příznaky domácí a vlastenecké orientace, připomínka oživující heroickou a už historickou dobu *Slávy dcery* (Čechův pětistopý trochej či dokonce časoměrný hexametr). V průběhu dvou generací česká metrika dorostla k evropskému normálu. Nejenže si přisvojila nejrůznější veršové útvary a dokázala reprodukovat i drobné, ale výmluvné jejich rozdíly (například v rámci pětistopého jambu rozdíly mezi italským endecasylabo a anglickým pentametrem), ale do rytmického povědomí čtenářstva zabudovala i sémantické hodnoty těchto útvarů. Goethův *Faust* je fantastickým nahromaděním nejrůznějších veršových forem a Jaroslav Vrchlický při jejich převodu „rozměrem originálu“ takřka neměl potíže, neboť při přechodu do českého prostředí svou sémantickou hodnotu podstatně neměnily (výjimky jsou, například dost odlišně byl asi u nás vnímán alexandrín): to je dosvědčeno daleko pozdějším překladem Otokara Fischera, který při výběru metra

stranil zásadě funkční ekvivalence. A přece ani Fischer se od Goethových meter prakticky neodchýlil.

Je to i svědectví, že nejbližším reprezentantem obecně evropského systému meter byla pro české básníky této doby metrická praxe verše německého. Jsou tu ovšem i osobité rysy, například si česká poezie vytvořila zcela specifický vztah k francouzskému alexandrinu a odlišně si ovšem na základě vlastní tradice osmysluje i metra trochejská. Do procesů sémantizace meter se také na rozdíl od Německa už dávno nepletou momenty nacionalistické.

V.

Zbývající dvě revoluce už můžeme pojednat v jedné kapitole a stručně, jednak proto, že jsou to vlastně dvě fáze revoluce jediné, jednak že byly už do podrobností představeny jinde.

Tak jako májovská revoluce byla součástí programu „škodlivých směrů“, zařazených do kontextu postromantické polemické, deziluzivní a problémové tvorby, tak konstituce volného verše, dotud u nás takřka neznámého, je očividně spjata se symbolistickým a dekadentním křídlem moderny, formovaným především v kontextu francouzských předobrazů. Je možné, že bezprostředním jmenovitým iniciátorem raného verslibrismu byly verše *Skleníků* Maurice Maeterlincka a jejich překladů od Jaroslava Vrchlického. (Jen okrajově se uplatnila – v nadšené přihlášce k Heinovu svobodnému rytmu – tradice starého verslibrismu německého, o Whitmanovi se spíše vědělo, přímo působit mohl až později.) Český volný verš byl však od počátku tvarově samostatný, zejména souvislost se sylabotónismem odhalil svým daktylizovaným přízvukovým rytmem. Prosazoval se jako součást symbolistické poetiky, bez speciálních manifestů a polemik a samozřejmě bez nároků na zobecnění mimo okruh moderny. Nevyvolal ani formulovaný odpor konzervativní kritiky. Stejně jako pro symbolistickou metaforu nebo tematiku je jeho podložím představa jedinečnosti básnického díla, která nesnese předem dané a sdílené útvary („vnější formu“), neboť kterákoli stránka díla je vtažena do konstituování individuálního světa osobnosti. Co zbývá z nadindividuálních principů jako charakteristika verše vůbec, je

v krajním případě individualizace ostatního schématu specifické veršové intonace, na jejímž ustavení se závažně podílejí pragmatické (a tedy neosobní) činitele básnické komunikace. Téměř zároveň s ideou rytmické volnosti se však v devadesátých letech klade otázka řádu, rytmické zákonitosti výrazu, a to s explicitním uvážením pozice vnímatele (F. X. Šalda).

Pro verš je závažné, že zmíněná ústřední opozice domácí – světový je v povědomí této generace přehlušena konfliktem tradiční – moderní. Projevuje se to i v poklesu významu rozdílu mezi trochejem a jambem. Modernost znamenala pro symbolisty směřování k výrazu hlubinných sil formujících moderní svět. Sen o moderním mýtu se v ústřední variantě volného verše projevil překvapivě konkrétními tvarovými reminiscencemi.

Šestá revoluce nepřináší mnoho inovací co do rytmických principů. Oproti básním vyvstalým z revoluce páté je nicméně definitivně překonán předsudek o nenáležitosti rýmu ve volném verši (což má v devadesátých letech významné předobrazy) a také se intenzivněji uplatňují rozdíly v rozsahu řádek v rámci jedné básně, což přináší posílení role rytmu jako komentáře k textu, proměňujícího se od verše k verši, jako plastického střídání důrazů a uvolnění apod. Důležitější rozdíl je však v literárních a motivačních kontextech.

Mezi symbolisty a *Almanachem na rok 1914* se vynořila Tomanova generace orientovaná na klasický metrický verš, klasicizoval se i postoj okruhu Moderní revue. Programoví mluvčí skupiny *Almanachu* to cítili jako výzvu k útočné proklamaci volného verše, dokonce prý jako jediného možného nástroje k vyjádření moderní doby. Z tohoto krajního stanoviska protagonisté šesté revolty zanedlouho ustoupili. Jejich vehementní prosazování verslibrismu jako něčeho docela nového vyvolalo polemiku, která se spíše než na neodvolatelnost metrických norem odvolávala na dovršenou už revoltu let devadesátých. Zajímavá reakce šestých revolucionářů záležela v úvahách o dvojím typu či fázi světového volného verše, přičemž prý nad anarchistického a impresionistického Whitmana vyčnívá verš Verhaerenův jako metodický a stavebný. Technicky probírat odpovídající prý rozdíly mezi ver-

šem soudobého českého civilismu a Březinou či Sovou se však nepokusili.

Kdyby tak učinili, bylo by to v logice jejich sebezprezentace, neboť oproti symbolistickému mágovi vyzvedli ideál moderního básníka profesionála, který odborně zvládl své řemeslo a civilní práci s jazykem a rytmem realizuje svůj projekt, věda, jak se dělá báseň. Rétorika blízká ranému ruskému formalismu stejně jako on čerpá z kontaktů s futurismem, zde ovšem futurismem prvních manifestů Marinettiho. Biblické a ezoterické historizující reminiscence byly nahrazeny zájmem o moderní prostředky masové komunikace, filmy, rotačky, plakáty a jejich výbušný jazyk. Volný verš je pak interpretován jako rytmická proměnlivost, která je adekvátní dynamice skutečnosti samé, ať už je to skutečnost materiální a sociální, nebo skutečnost dynamického tvořivého vývoje ducha. Heslo zní: Tvárně sledovat vlnění života. Citovány či necitovány, zaznívají tu útržky filozofie Bergsonovy a jakési ohlasy jejího poetologického pokračování v teoretických publikacích francouzských básníků Opatství.

VI.

Jak bylo řečeno, po jistých totalitních nárocích i civilisté pochopili svou revoluci jako projekt pro jeden z proudů básnictví. První čtyři revoluce měly na mysli spíše návrh pro veškerou poetickou tvorbu (leđa že nevyslovovaly žádný návrh, ale *via facti* svůj způsob opět realizovaly v šíři co největší).

Poslední dvě revoluce prosazují radikálně nový princip a nositele rytmu, pročež si zaslouhují být zvané revolucemi, ale nelikvidují dosavadní jedině vládnoucí sylabotónický verš: jejich přínos, verš volný, bude odteď metrickému verši trvalou alternativou (a naopak), která nejen rozmnožuje, ale strukturně přeskupuje výběrové paradigma veršových útvarů. Nadále je možné si zvolit také nemetrický verš, a tak se každý metrický verš – ještě předtím, než vystoupí jako čtyřstopý trochej nebo alexandrín – ukazuje jako verš ne-volný. Do vzniku volného verše metrická pravidelnost žádný příznak nepředstavovala, poněvadž neměla alternativu.

Další dějiny verše už se nedějí v revolučních zvratech, ale, viděno makroskopicky, v přesunech preferencí v rámci ustaveného paradigmatu. Má-li volný verš navrch v proletářské poezii a spolu se svými přechodnými odrůdami i v poetismu, od konce let dvacátých se ve vedoucí větvi básnictví postupně prosazuje pravidelný, ba virtuózní verš metrický (s výjimkou surrealistů a pohybu k březinovskému volnému verši v tvorbě Jana Zahradníčka). Metrické a uvolněně metrické formy pokračují u části následující generace, volný verš dostává nové převratné impulzy v tvorbě Skupiny 42. Plodné napětí dvou principů je znovu jednosměrně vychýleno v letech socialistického realismu, ale volný verš se i v této době znamenitě rozvíjí v tvorbě neoficiálních autorů (Hrabal, Juliš, Zábřana). V šedesátých letech nejen vystupuje na veřejnost a do popředí, ale nečekaně ovlivňuje starší autory, odevždy nebo aspoň dávno veršující metricky (Seifert, Hrubín, Závada). Od té doby zobecněl až nebezpečně, ztratil polemickou významovost a přispěl k otupení smyslu pro rytmus a jeho sémantiku v literárním povědomí. Oživení do této dnes zanedbávané oblasti vnáší spíše texty citující skoro intertextově nějaké tradiční metrické tvary (například Krchovský). Skoro to vypadá tak, že by zase jednou nějaká ta revoluce – dnes už ovšem sotva může být jiná než palácová – nebyla na škodu.

† Prof. PhDr. Miroslav Červenka, DrSc.

Databáze českých meter 1795–1825

KVĚTA SGALLOVÁ

Představením *Thesauru českých meter* raného obrození chceme upozornit bohemistickou odbornou veřejnost na databázi, která vznikla v Ústavu české literatury AV ČR jako výsledek projektu vedeného prof. Miroslavem Červenkou a v současné době je přístupná na internetu na adrese <http://isis.ucl.cas.cz/?form=cme>.¹

Novočeská poezie řešila ve svých počátcích otázku pro další rozvoj důležitou: jaký prozodický princip bude jejím základem. Prozodické problémy a spory měly své důsledky i pro celkovou úroveň tehdejší poezie. Všechny přízvučné veršové útvary se v této době objevují v české slovesnosti poprvé a pro budoucí umělecké uplatnění i pro sémantiku každého z nich měly tyto první výskyty rozhodující důsledky. Prezentovaná databáze podává poprvé souhrnný materiál k tomuto versologickému pohledu na počátky novočeské poezie v jejich úplnosti. Zároveň může – vzhledem ke své komplexnosti – poskytnout mnoho zajímavého i pro literárněhistorické zkoumání, zejména svou podrobnou bibliografií a údaji o přepracování a přetiskování jednotlivých básní, o originálu, ze kterého se překládalo, a také o četnosti a o způsobu využití jednotlivých básnických žánrů.

Databáze zachycuje všechnu dostupnou básnickou tvorbu z období 1795–1825 z knižních i časopiseckých publikací, a to včetně překladů a básní, které byly součástí prozaických textů. V průběhu práce jsme časové vymezení překračovali oběma směry, přirozeně častěji za rok 1825, a to zejména u významnějších autorů. Každá báseň a každá část polymetrických skladeb odlišená svým metrem je samostatně zaznamenanou jednotkou.¹

Jaké informace může databáze poskytnout a jaké otázky můžeme zadávat?

1) Za prezentaci příkladů (viz příloha) děkuji kolegyni PhDr. Ireně Kraitlové.

V databázi můžeme vyhledat všechny záznamy o básních jednoho autora, o básních z určitého časopisu, o básních psaných určitým metrem (čtyřstopým jambem apod.) a určitou strofou (čtyřverším s rýmem sdruženým či střídavým apod.) nebo majících ustálenou formu (sonet, elegické distichon apod.) a o básních určitého žánru (balada, ukolébavka, epigram apod.), a to i v určitém časovém vymezení. Ke všem těmto aspektům poskytuje databáze kvantitativní údaje. Podle názvu je ovšem možné najít i záznam o jediné určité básni.

V příloze jsou uvedeny příklady vyhledávání. Budeme-li se například zabývat tvorbou Antonína Jaroslava Puchmajera, dostaneme ve stručném výpisu přehled jeho 58 básní, přičemž z každé položky můžeme získat i výpis podrobný (příloha 1, 2). Můžeme své požadavky postupně vymezovat metricky a stroficky, časově, žánrově (jak je patrné z přílohy 3 a 4) a srovnávat je s jinými časovými úseky. Zajímá-li nás například množství a časové rozvržení časoměrných forem a případná jejich přízvukná alternace, postoupíme podobně (viz příloha 5 a 6).

Už nyní je možné z databáze získat mnoho zajímavých údajů: literární historiky možná překvapí množství časoměrných básní zejména po roce 1818, kdy vyšel spis *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie*, stejně jako množství jambických básní ještě před Máchou. Díky počítači bylo možné odhalit shodu mezi básněmi různých autorů (týká se to zejména básní didaktických, dětských a modliteb), takže je snadné doložit, že jde nikoli o básně původní, i když tak byly prezentovány, nýbrž o překlady. I takovýmto zjištěním můžeme přispět ke zpřesnění obrazu české poezie v národním obrození.

Práce na přípravě databáze byla ukončena teprve nedávno a nyní je před námi definitivní textová redakce všech záznamů včetně oprav případných tiskových chyb.

Dnes databáze obsahuje skoro 8000 záznamů a programátoři se v současné době snaží ještě vylepšit program tak, aby práce byla pro literární vědce jednoduchá a co nejvíc přínosná. U jednotlivých polí bude poměrně rozsáhlá nápověda s vysvětlením a komentářem příslušných symbolů a termínů, která je zatím umístěna souhrnně při otevření databáze.

K výhodám databáze patří i to, že jsme v průběhu jejího zpracování mohli vyzkoušet původní pojetí, odstranit nedostatky, doplnit potřebné údaje, zpřesnit a sjednotit terminologii, takže nyní je možné ji snadno doplňovat, popřípadě rozšiřovat na další období a autory.

Literatura

SGALLOVÁ, Květa
1999 Thesaurus českých meter, *Česká literatura*, č. 3, s. 286–289

PhDr. Květa Sgallová, CSc., Praha

Soubor Úpravy Zobrazení Přeskočit Záběhy Nástroje nápověda

http://is.is.ud.cas.cz/websearch?form=cme&author=Puchmajer&title=&metrum=&schema=&spec=&source=&from=&...

Možila Firefox Přehled zpráv

ÚČL AV ČR

O aplikaci | Nápověda | Databáze | Hledání | 00:59:51 | Šuplík: 0

Thesaurus českých meter

Databáze českých meter (1795 - 1825)

Autor: Puchmajer

Slova z názvu:

Metrum:

Strofické schéma:

Specifikace:

Zdroj:

Rok vydání od: **do:**

Logický: součin (AND) součet (OR)

Výpis: stručný podrobný

Nalezeno 58 záznamů.

Bibliografie do roku 1945
Bibliografie od roku 1965
Bibliografie exilu
Excerpované časopisy
Thesaurus českých meter
Dotazovací jazyk

příloha 1

Soubor Úpravy Zobrazení Přeskočit Záběhy Nástroje nápověda

http://is.is.ud.cas.cz/detail.jsp?rowID=2544&db=CME

Možila Firefox Přehled zpráv

Detail záznamu

PUCHMAJER, Antonín - Jaroslav

Vlk a jehně/Bájka

Metrum: T různostopý
Metrické složky: od 4t do 12t
Strof. schéma: nestrofické AA a ABAB
Počet veršů: 27v
Rýmy: AA i ABAB

Vlk, vrah jehňat nejlítější v světě,
jednou v létě
žízňě stanul nad potokem,
kamž i přišlo jehně tichým krokem:
onen chlemtal stoje výš,
toto pilo povzdáá níž.

Specifikace: bajka
Napsáno: 1797
Excerpováno z: Puchmajerův almanach, 1797, II, s.39, Praha, ed. J.Viček
Přátisky: Sebrané básně, 1881, s.157, Kober
Literatura: Máchal, Ant.J.Puchmajer, s.10: je to překlad z Kniažnina, ne z Lafontaine, jak tvrdí Č. Ibl
Poznámka: Srv. Chmela: Jehně a vlk, zde MFN 2339, delší, méně povedené, ale zřejmě také překlad

O aplikaci | Nápověda | Databáze | Hledání (c)2002-2004 ÚČL AV ČR

příloha 2

Soubor Úpravy Zobrazit Přejít Zámky Ústroje nápověda

http://jis.ucl.cas.cz/websearch?form=cme&author=Puchmajer&tle=&metrum=&schema=&spec=&yla&source=&fro

Mozilla Firefox Přehled zpráv

Thesaurus českých meter

Databáze českých meter (1795 - 1825)

Autor: Puchmajer Slovník

Slova z názvu: Slovník

Metrum: Výbrat

Strofické schéma: Výbrat

Specifikace: řýla Výbrat

Zdroj: Výbrat

Rok vydání od: do: Výbrat

Logický: součin (AND) součet (OR)

Výpis: stručný podrobný

Vyhledat

Nalezen jeden záznam!

Záznamy 1 až 1

DB	MFN	Metrum	Autor	Název
<input type="checkbox"/>	CME 2506	hexametr prizvučný	Puchmajer Antonín Jaroslav	Publia Vergilia Márona, selanka sedmá/Tirysš, Koryda, Libě

Bibliografie do roku 1945
Bibliografie od roku 1965
Bibliografie exilu
Excerpované časopisy
Thesaurus českých meter
Datovací jazyk

příloha 3

Soubor Úpravy Zobrazit Přejít Zámky Ústroje nápověda

http://jis.ucl.cas.cz/websearch?form=cme&author=Puchmajer&tle=&metrum=%22+%F9nostop%FD%22&sch

Mozilla Firefox Přehled zpráv

ÚČL AV ČR

o aplikaci nápověda Databáze Hledání 00:59:43 Duplik:0

Thesaurus českých meter

Databáze českých meter (1795 - 1825)

Autor: Puchmajer Slovník

Slova z názvu: Slovník

Metrum: "různostopý" Výbrat

Strofické schéma: Výbrat

Specifikace: bojka Výbrat

Zdroj: Výbrat

Rok vydání od: do: Výbrat

Logický: součin (AND) součet (OR)

Výpis: stručný podrobný

Vyhledat

Nalezeno 17 záznamů.

Bibliografie do roku 1945
Bibliografie od roku 1965
Bibliografie exilu
Excerpované časopisy
Thesaurus českých meter
Datovací jazyk

příloha 4

Soubor Úpravy Zobrazení Přejít Zákazky Nástroje Nápořádá

http://isic.ucl.cas.cz/websearch?form=cme&author=8&title=&metrum=%22%EBasom%ECm%FD+ver%69%22&sch

Možila Firefox Přehled zpráv

ÚČL AV ČR

aplikaci Nápořádá Databáze Hledání 00:59:45 Šuplík:0

Thesaurus českých meter

Databáze českých meter (1795 - 1825)

Autor:

Slova z názvu:

Metrum:

Strofičké schéma:

Specifičace:

Zdroj:

Rok vydání od: **do:**

Logičkéy: součin (AND) součet (OR)

Výpis: stručný podrobný

Nalezeno 7 záznamů.

Bibliografie do roku 1945
Bibliografie od roku 1965
Bibliografie exilu
Excerpované časopisy
Thesaurus českých meter
Dotazovací jazyk

příloha 5

Soubor Úpravy Zobrazení Přejít Zákazky Nástroje Nápořádá

http://isic.ucl.cas.cz/websearch?form=cme&author=8&title=&metrum=%22%EBasom%ECm%FD+ver%69%22&sch

Možila Firefox Přehled zpráv

ÚČL AV ČR

aplikaci Nápořádá Databáze Hledání 00:59:37 Šuplík:0

Thesaurus českých meter

Databáze českých meter (1795 - 1825)

Autor:

Slova z názvu:

Metrum:

Strofičké schéma:

Specifičace:

Zdroj:

Rok vydání od: **do:**

Logičkéy: součin (AND) součet (OR)

Výpis: stručný podrobný

Nalezeno 73 záznamů.

Bibliografie do roku 1945
Bibliografie od roku 1965
Bibliografie exilu
Excerpované časopisy
Thesaurus českých meter
Dotazovací jazyk

příloha 6

„Vítězný humor“

K některým projevům komična v české literatuře

ZOFIA TARAJŁO-LIPOWSKA

V Polsku je za českou osobitost považován bezpochyby humor. Marně jsem se ale v polských časopisech snažila najít přesnější charakteristiku tohoto specifického „českého druhu“ komiky. Našla jsem bohužel jen nejjednodušší přívlastky typu „specjalny rodzaj humoru“ (zvláštní druh humoru), „specyficzny czeski humor“ (specifický český humor) nebo „ludyczny“, „swojski“ a „przaśny“. Poslední adjektivum se vztahovalo k filmu Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Ziemlańska 1999: 12) a ve zkratce je možno říci, že metaforizuje nekomplikovanost, jednoduchost, nerafinovanost (doslova „przaśny chleb“ znamená chleba z mouky a vody, bez kvasnic).

Definici českého druhu humoru jsem hledala i „na české straně“, v úvodech některých populárních humoristických knih. Zřejmě nikdo se v nich ale nepokusil o všeobecnou charakteristiku, většinou byly konvenční, až banální. V novějších vydáních jsou pak úvody většinou vypuštěny.

Počátky české novodobé komiky jsou spojeny s tvorbou Františka Jaromíra Rubeše a jeho okruhu. Karolina Světlá ho charakterizuje takto: „V borovém hájku smála se hrdlička, pod mechem zlatým zrály jahody a na proutku trnitém maliny purpurové. Rubeš a soudruzi jeho rozdávali, švihající čtveračivě pichlavým proutkem humoru, občerstvující jeho ovoce“ (cit. Petřtyl 1947: 191).

Předmětem posměchu a úsměvu bylo v české humoristické tvorbě, jak píše Josef Petřtyl, autor úvodu do *Českých humoresek*, které sestavil a v roce 1947 vydal zasloužilý badatel Miloslav Novotný, „naivní škádlení, situační komika, neškodné deklamovanky na lidské vášně, vysmívání se ženské touze po vdavkách

a ženské nadvládě nad mužem“ (tamtéž: 191). Petřtyl však zároveň tuto zdánlivou idylu kritizuje: „Z naší veselé prózy voněla srdečná domácnost, dříví sušící se za kamny, krajíček nabídnutý se smetanou, škoda, že velmi často páchla i nakyslou vůní rozli-tého piva ze šalandy nebo z hospody, protože humorná situace a vtipná nálada se hledala tehdy, když teče piva jako vody a švin-dy jako piva“ (tamtéž: 196). Je to tedy líc a rub domácího české-ho humoru, který se jako i jiné lidské výtvořky vyznačuje stránkou ideální, stránkou nálady, ducha, atmosféry, a stránkou fyziolo-gickou, materiální, přízemní. Vypadá to, jako by se i v prostoru humoru hledalo *sacrum* (srdečná domácnost) a *profanum* (stinné stránky pití piva, podmiňujícího generování humoru).

Vyspělejší druh humoru se podle Petřtyla objevuje až u Ignáta Herrmanna a Ladislava Stroupežnického, u nichž se vedle úsmě-vu objevují i slzy. Tento názor vystihuje českou umírněnost a este-tickou nadřazenost realistického pohledu na svět, v němž se smu-tek a smích vzájemně proplétají. Nepříliš krutý humor Petřtyla uspokojuje, nazývá ho „humorem čistým“. V protikladu k tomu-to komičnu odsuzuje tvorbu Jaroslava Haška pro její „šibeniční ráz“, „výsměch všem hodnotám“, pro takzvané morální nedostat-ky. Jeho humoresky prý působí, že „se lidé potí úzkostí“ (tamtéž: 204).

Jak je vidět, prolínají se tu dva pojmy z odlišných kruhů: ze systému literární a morální axiologie. Toto funkční chápání humo-ru jako strážníka dobového hodnotového systému je charakteris-tické pro celé budovatelské a post-budovatelské období. Vtipnost je subjektem nebo nástrojem, který „bojuje a vítězí“ nad pojmy, který je zcela mimo literárněvědné kategorie.

Zdá se, že ze všech estetických kategorií právě komičnost k sobě nejvíce přitahuje neliterární atributy, jejichž funkcí je jakási „absolutizace“ humoru, jeho zařazení na nejvyšší příčku hodno-tového žebříčku, přesvědčení o jeho „léčivých“ účincích, o jakési dějinné spravedlnosti, již přináší. K takovým názorům patří úsu-dek Radka Pytlíka: „Humor není smáti se, ale lépe vědět“ (Pytlík 1982: 87), jinými slovy, humor je nástrojem poznání (abychom se přiblížili autorovým intencím – je nástrojem zasvěcení).

Zmíněný „čistý humor“ soupeří se satirou a přesvědčení, co je pro českou literaturu – jako výkvět národa – lepší a charakterističtější, kterým směrem by se měla tato literatura ubírat, bývá různé. Přesněji řečeno je těsně spjata s dobou a názory ji provázejícími. Josef Petřtyl chválí především „přirozený úsměv“, „humor skutečného lidství“, „šťastnou pohodu slunečních hodin“ a nevidí potřebu, aby byl infikován „bacily vtipu a komičnosti“, tedy útočnou satirou (Petřtyl 1947: 205). Dvanáct let poté to v úvodu ke svému výboru satiry a humoru v dělnickém tisku pod názvem *Bičem a rašplí* hodnotí marxistický kritik Jan Petrmichl opačně – upřednostňuje satiru a výsměch před samotným humorem. Dalo by se říci, že je personifikuje a staví do role „vítěze nad nepřítelem“: „smích a výsměch procházel vítězně životem a žádná moc nebyla dost silná, aby mu zahradila cestu. [...] Ukazoval, že pod královskou korunou se skrývají oslí uši, že v rytířském brnění vězí neuduživce a že ctihodný pan buržoa přeměnil všechny hodnoty života v peníze. Tato společenská charakteristika platí především pro satiru. [...] Satirikovo dílo je společensky koncentrovanější a průkaznější než humoristovo. Nikdy u něho nelze pochybovat o tom, komu patří a v jakých barvách bojuje. Humorista se dovede usmívat i tomu, co miluje, satirik se vrhá především na to, co nenávidí. Humorista je shovívavý a odpouští, satirik je nemilosrdný a zatracuje. Je nelítostný. Vždy útočí. Je vojákem, jenž stojí před nepřítelem“ (Petrmichl 1959: 5). Tyto názory samozřejmě vyjadřují tehdy požadovanou angažovanost. Jednostranný pohled není objektivní. Co na to nevzhledný panovník, příliš hubený rytíř a buržoa, který má problémy s penězi? Také by zasluhovali bojovného obhájce. Samozřejmě Petrmichl tento postoj objasňuje „třídním“ přístupem: „Sociální funkčnost je u ní [satiry] vystupňována na nejvyšší obrátky“ (tamtéž: 7).

V roce 1963 kritizuje všeobecně satirický přístup ke všem špatnostem doby Oleg Sus ve svých *Metamorfózách smíchu a vzteku*. Polemizuje tu se satirou „pohotovostní“, se satirou „na diktát“, dávající přednost jakékoli aktuálnosti před nadčasovou dokonalostí (polemika je reakcí na text Vladimíra Forsta). Sus zdůrazňuje, že v tomto případě by mělo rozhodovat spíše estetické kritérium.

Pohotovostní satira – tvrdí – je formou spíše emocionální kritiky než slovního umění (Sus 1963: 43–44). V Čechách je podle něj hodně satiriků a málo básníků, tedy je omylem nabádat lidi k pohotovostní reakci satirou, místo toho je lépe tvořit trvalé literární hodnoty (tamtéž: 47). Zavrhuje také názor mnohokrát v české literatuře opakovaný, že sociální pozice autora rodí schopnost satirického pohledu na skutečnost. Jak víme, nesměl kvůli tomuto postoji a dalším svým názorům v normalizačním období publikovat.

Podobný názor vyjadřuje Danuše Kšicová, když tvrdí, že do české literatury nepronikla pro její sepětí s lidovou kulturou satira ve své vážné, didaktické, klasické římské podobě. Není to však úplné zavržení „třídního“ postoje, protože autorka soudí, že charakteristickým rysem českého humoru je humor čerpající z anonymních zdrojů lidové tvorby, pro niž je příznačná demokratičnost (odvolává se tu na tři ve světě proslulé osobnosti české literatury: Jaroslava Haška, Karla Čapka a Bohumila Hrabala – Kšicová 1992: 75). Jisté rozpaky vzbuzuje pojem „demokratičnosti“, měla by znamenat rovnoprávnost pohledu „zezdola“ i „shora“, víme však, že v totalitních podmínkách znamenala „demokratičnost“ jistou jednostrannost názoru. Odvolávání se na „demokratičnost“ nepovznášelo nikoho, leč snižovalo mnohé.

Přesněji a otevřeněji vyjádřil tezi o sociálním poslání humoru Radko Pytlík: „smích je vynález povýtce plebejský, smějeme se spíše zdola nahoru než naopak. Smáli se otroci, sluhové a rabi svým pánům, vysmívali se chytří písaři a umělci ctihodným církevním otcům a jejich rituálním obřadům, smáli se šaškové v cirkusech a na dvorech svých panovníků“ (Pytlík 1982: 85). Poslední věta trochu zaráží a svádí k replice: Víme, že posmívání se sluhů jejich pánům je častým motivem, a to nejen v české literatuře (sluha Švejk nebo sluha Saturnin, z francouzské literatury Rabelaisovy postavy nebo Diderotův *Jakub a jeho pán*), proč by se však chytří umělci měli smát církevním obřadům? Navíc profese šaška vyžaduje, aby se lidé smáli jemu, nikoli obráceně.

Postmodernisté dnes dokonce nacházejí úplně jiné otroctví, „otroctví smíchu“, tedy osobitou závislost na něm z nedostatku jiných způsobů akceptace skutečnosti (Mizerkiewicz 2004:

39–49). Komično je také vnímáno jako jedna z důležitých postmodernistických kategorií. Někteří badatelé, i bez návaznosti na českou kulturu, sledují jeho absolutizaci ve smyslu vyznívajícími poněkud tragicky. Pochybnosti o objektivismu toho, co nás obklopuje, negace této skutečnosti, pokus o útěk od neřešitelných problémů rodí obracení se ke smíchu a komičnu jako kategoriím, které nás dnes mohou spasit, které jsou nyní nejnutnější potřebou kvůli své schopnosti zavrhnout realitu.

Tato nutnost nebo nutkavost smíchu je v dnešní době obrazně předznamenávána umělým smíchem, který doprovází zábavné televizní pořady a seriály. Jde o vynucení smíchové reakce, tak jako pomáhaly na antických pohřbech najaté plačící ženy vyvolat pláč.

Nadčasový se mi ovšem zdá být český verbální humor, který například Jan Kořenský považuje za humor pro českou kulturu příznačný, zakotvený v tradici (Kořenský 2000: 47). Proslulé jazykové hříčky Voskovce a Wericha, chytání za slovíčka, neustálé překvapování nečekanou reakcí, často absurdní, „okázale chaotický a okázale naivní text“ (tamtéž) mají hodně pokračovatelů, ti však málokdy dosahují úrovně mistrů. S tímto druhem humoru je spřízněné rozebírání úsloví, nebásnických metafor a frazeologismů, charakteristické například pro kreslený humor Josefa Lady nebo pro zábavný televizní pořad Tele-Tele, vysoce hodnocený českými diváky. Na verbální humor rovněž navazují recesistické žerty a stezka poezie nonsensu.

Významné místo zaujímá v typicky českém humoru mimo jiné detabuizace fyziologických činností, jež by ale zasluhovala zvláštní zpracování. V humoristických kategoriích je možno umístit i takové literární fenomény jako „trapnou poezii“ Ivo Vodseďálka a „totální realismus“ Egona Bondyho, spočívající ve smíchové reakci na nenávidnou realitu, podobně jako ve třicátých letech 20. století české recesistické hnutí reagovalo na světovou krizi.

Je tedy možné, že typicky český humor opravdu jen odmítavě reaguje na svět, který považuje za nepříznivý. A nad ním vždycky vítězí.

Literatura

KOŘENSKÝ, Jan

2000 Verbální humor jako specifický fenomén, in *Świat humoru*, edd. S. Gajda, D. Brzozowska (Opole: Uniwersytet Opolski), s. 45–49

KŠICOVÁ, Danuše

1992 Poetika českého humoru (Hašek – Čapek – Hrabal), *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, D 41, č. 39, s. 75–80

MIZERKIEWICZ, Tomasz

2004 Niewolnicy śmiechu? Komizm jako intersemiotyczna kategoria ponowoczesności, in *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, edd. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (Kraków: Universitas), s. 39–49

PETRMICHL, Jan (ed.)

1959 *Bičem a rašplí. Satira a humor v dělnickém tisku 1870–1918* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury)

PETRŤYL, Josef

1947 Úsměvný pohled na svět v české humoresce, in *České humoresky*, ed. M. Novotný (Praha: ELK), s. 191–205

PYTLÍK, Radko (ed.)

1982 *Malá encyklopedie českého humoru* (Praha: Československý spisovatel)

SUS, Oleg

1963 *Metamorfózy smíchu a vzteku* (Brno: Krajské nakladatelství)

ZIEMLAŃSKA, A.

1999 Kinematografia czeska w latach 1990–1996, *Studia Filmoznawcze* 20, ed. S. Bobowski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

Prof. Dr. hab Zofia Tarajło-Lipowska, Uniwersytet Wrocławski

Kánon české středověké literatury

JIŘÍ HOŠNA

Vyjdeme-li z předpokladu, že kánon literární produkce si vytváří každá epocha, vyvstává před námi otázka přinejmenším dvojího pohledu, synchronního a diachronního.

Z hlediska synchronního se nám středověk se svým souborem školních autorů, jehož základy byly položeny již v systému rétorických škol antiky, představuje jako období se silným smyslem pro vytváření literárního kánonu. V klášterních, katedrálních a univerzitních školách jsou čtena a komentována díla těchž autorů. Středověcí vzdělanci respektují autority církevní i pohanské antické literatury, Augustina i Vergilia, *Ilias Latina*, Martiana Capellu, Horatia, Persia, Iuvenala, Boethia, Statia, Terentia, Lucana a další. Ke své vlastní tvorbě zaujímají navenek postoj skromnosti, v hloubi své duše však touží po vítězství literárního přežití, tedy po zařazení do literárního kánonu (Bloom 2000: 20). Jestliže Ovidius předpovídá nesmrtelnost svého díla („lidé budou mě číst [...] já budu žít pověstí po všechny věky“, *Proměny* XV, 868–869), doporučují středověcí autoři své spisy k přehlédnutí učenějším, například Kristián biskupu Vojtěchovi: „Dále Vás naléhavě prosím, abyste svou znamenitou moudrostí zahladil na této mé práci to, co nemoudrého má pošetilost ze sebe vydala, a svou učeností, abyste ji ozdobil“ (Kristián 1978: 11). Zároveň má však touhu dosavadní vylíčení umučení světců Václava a Ludmily, podle jeho názoru neúplné a v skladbách sobě odporujících, poněkud opravit a doplnit. Chce se tudíž vyrovnat s tradicí v duchu Bloomova názoru, že „tradice není pouhé předávání nebo laskavé sdělování – je to také konflikt mezi minulým géniem a současnou touhou, v němž je cenou pro vítěze literární přežití neboli zařazení do kánonu“ (Bloom 2000: 20).

Otazníky kolem pravosti Kristiána jsou samy dokladem jeho dalšího života až po současnost a představují diachronní aspekt kánonu. Stejným způsobem lze při zařazování do kánonu postu-

povat i u dalších děl staršího literárního období. Kritériem pro jejich výběr bude proto jejich schopnost prosadit svou funkci literární i mimoliterární ve své současnosti i v epochách pozdějších. Jako určitý vzorek, splňující toto hledisko, jsme vybrali již citovanou legendu Kristiánovu, Kosmovu *Českou kroniku* (1119–1125) a *Vlastní životopis* (Vita Caroli, 1371) Karla IV. Kromě vyčtené společné funkce je spojuje stylová rovina a žánrová prostupnost.

Setrváme-li na dataci Kristiánovy legendy do let 992–994 i na předpokladu autorovy příslušnosti k přemyslovskému rodu (Kristián 1978: 135–160; Třeštík 1997), završuje toto dílo významné politické, kulturní a literární období raného přemyslovského státu před vypuknutím krize na přelomu 10. a 11. století. Kristián před ní varuje, když líčí zkázu Svatoplukovy moravské říše: „A tyto příklady vztahují se patrně i na nás, kteří se pokoušíme v týchž stopách kráčet, poněvadž ten, kdo spatří hořeti dům souseda svého, musí mít starost o svůj vlastní“ (Kristián 1978: 17). Svě dílo koncipuje jako oslavu světců Václava a jeho báby Ludmily, „kteří jako nové hvězdy ozařují světlem svých ctností vlast svou Čechy a všechen jejich lid“ (tamtéž: 9). Jedinečnost světců povyšuje jeho práci na úroveň slavných západofranských hagiografů: „Ale nejprve musím říci toto: Kdyby ostatky tak vynikajících svatých a tak hodných svědků Kristových, oplývající divy znamenitých zázraků, chovali v zemích Lotharovců nebo Karlovců anebo jiných křesťanských národů, byli by již dávno tyto události, abych tak řekl, zlatým písmem vylíčili a byli by je oslavili zpěvem responsorií a antifon a výmluvnými kázáními i stavbou mnohých klášterů, třebaže se sami mohou radovat, že mají ctihodné ostatky těmto podobných mučedníků, vyznavačů, panen a jiných svatých. Kdežto my, kteří světců vůbec postrádáme a jen tyto dva, abych tak vyznal po Bohu máme, chováme se k nim jaksi nedůstojně, a ačkoli den co den vidíme, my nehodní, divy jimi způsobené, jakoby v nevěře setrváváme a jim sloužití zapomínáme“ (tamtéž: 11).

Kristián chce vypsát události tak, „jak se vskutku staly“. Formulace v latinském originálu „ut se res habeat, aggrediatur exarare stilo“ (tamtéž: 8), naznačuje, že vyprávění začíná. Jde o obrat, jímž

byl podle zásad křesťanské rétoriky zahajován prolog (Tříška 1975: 19). Epilog naznačuje obratem „stilo comprehendere“, („obsáhnouti svým perem“). Prolog a epilog jsou tak formálně označeny a jejich obsah je rozšiřován o další pojmy, především o jméno Kristus, o kříž a o titul mučedník-svědék (martyr). Autor podněcuje čtenáře, aby za křesťanským symbolem kříže viděl konkrétní historii muže a jeho svědectví věrnosti Kristu. Tak pojal Václavův život již autor první staroslověnské legendy. Václavovou osobní historií se naplňují dějiny spásy mezi prvním a druhým příchodem Kristovým, mezi počátkem a koncem, alfou a omegou.

Podobně jako ve *Starém zákoně* nacházejí křesťanští spisovatelé předobrazy dějů *Nového zákona*, tak i Kristián koncipuje historii křesťanských Čech jako součást christianizačního díla světců Cyrila a Metoděje, jemuž předcházelo magické působení bájněho Přemysla Oráče. Vyprávění o morové ráně, hadaččině výroku, založení hradu Prahy, ustanovení Přemysla knížetem a o vysvobození z rozličných morových ran v sobě nepochybně skrývá jádro prastarého mýtu, archetyp knížecí pověsti, zpracované později Kosmou do podoby antické novely. U Kristiána je Přemysl zakladatelem vládnoucího rodu, Čechové si po něm stavěli v čelo „vladaře neboli vévody z jeho potomstva, sloužící modlám a bůžkům a bujně slavíce oběti podle pohanských obyčejů, až nakonec vláda nad tou zemí připadla jednomu z rodu těchto knížat, jménem Bořivojovi“ (Kristián 1978: 19). Bořivoj tvoří jakýsi mezičlánek v genealogii Přemyslovců, praotce rodu, ne nepodobného starozákonnímu Abramovi-Abrahámovi. Ústy Metodějovými se mu dostává zaslíbení o vyvolenosti jeho rodu. Přemyslovci budou každodenně vzrůstatí „jako převeliká řeka, do níž se vlévají proudy rozličných potoků“ (tamtéž: 19 a 21; „a učiním, že tvého potomstva bude jako prachu země“ – Hospodinovo zaslíbení Abramovi, *Gn* 13,16).

Křest je prostředkem vytržení člověka a celého rodu z hříšnosti a modlářství předků a jeho záchrany a přičlenění k rodu Abrahámovu. Počátkem tohoto obratu je Kristus, syn Abrahámův a Adamův, a v něm docházejí všechna tato zaslíbení svého naplnění (Léon-Dufour 1991: 340). Odvrhnutí model a zlých duchů,

kteří v nich sídlí, má pro Bořivoje blahodárné následky, z nichž se těší všichni ctitelé pravého Boha, zvláště křesťanští panovníci. Jejich vláda, i když má proti sobě „stranu nespravedlivých“, nakonec vítězí a Bořivoj se stává prvním budovatelem svatých míst, shromažďovatelem kněží a zakladatelem křesťanské víry. Kristián pak obrací pozornost na Bořivojovu manželku, kněžnu Ludmilu, a zdůrazňuje její horlivost v křesťanském náboženství. V této linii pokračují i jejich synové Spytihněv a Vratislav. V rodině jejich syna Vratislava však dochází k rozštěpení, podobně jako u Adama a Evy nebo v domě izraelského krále Achaba. Kristián také přirovnává manželku knížete Vratislava I. Drahomíru k pramáti Evě a k manželce krále Achaba Jezábel. Drahomíra porodila Vratislavovi dva syny, Václava a Boleslava, podobně jako Eva porodila Kaina a Abela. Protiklad mezi Kainem a Abelem, Boleslavem a Václavem, Drahomírou a Ludmilou vymezuje dva světy, ve formulaci Augustina Aurelia dvě obce, obec pozemskou, jejímž zakladatelem je Kain a jejíž příslušníci závidí dobrým, protože jsou dobří, kdežto oni zlí, a vyznačují se pýchou a nenávisí, a obec nebeskou, charakterizovanou pokorou a láskou.

Na základě Kristiánova proslovu k biskupu Vojtěchovi lze ke sledu pokolení přemyslovského rodu připojit i sv. Vojtěcha a celý rod Slavníkovců: „Pokládá jsem za vhodné obrátit se k Vaší Svatosti, jenž z téhož rodu svůj původ odvozujete“ (Kristián 1978: 9). K Vojtěchovi se Kristián obrací při líčení sváteční vigilie, když připomíná Václavův zvyk vykupovat na tržišti všechny mladé otroky, aby mohli být o velikonoční nebo svato-dušní vigilii pokřtěni: „Čteš toto vypravování, milostivý biskupe, a nesmírně se divíš, jak to, co sami kněží církevní z milosti nejvyššího Boha, jak víš, stěží by dokázali, velmi svědomitě konal muž stavu laického, k tomu ještě stojící v čele národa, jenž je pokládán podle své přirozené povahy za národ zvláště divoký. Prosím Tě, otče nejblazeštější, abys čerpaje z vrozeného Tobě zdroje moudrosti, společně se mnou ty události, jež jsem vypsal a jež mám ještě vypsati, zaslouženou chválou zvelebil, neboť, jak jsi mi rozkázal, kromě toho, co jsem slyšel z Tvých úst, nebo cos pravdivého společně se mnou vyzvěděl od lidí plných víry

a svatosti, ničeho jiného se nehodlám svým perem dotknouti“ (tamtéž: 69).

Kristián vyzdvihuje charismatické rysy Václavovy osobnosti, dožaduje se od biskupa Vojtěcha chvály a zdůrazňuje věrohodnost svých údajů. Nápadné jsou paralela mezi knížetem a biskupem i autorovo ujišťování, že neuvádí nic, co není ověřeno autoritou hodnověrných respondentů. Motiv získávání duší Kristu Pánu prostupuje kompozici celé legendy a graduje před vlastním líčením Václavova umučení: „chtěl putovati do Říma k prahům blahoslavených apoštolů Petra a Pavla, aby si vyprosil od tehdejšího papeže, aby mu oblekl šat mnišský a posvětil ho na kněze, a aby se potom z lásky k Bohu vzdal knížectví a postoupil je svému bratru, až příliš, běda, oddanému světským zájmům, a sám aby v míru žije nějaké nové ovečky stádu Krista Pána získal“ (tamtéž: 63). Boleslava tu Kristián charakterizoval podle Augustinova rozdělení jako člena obce pozemské, příliš oddaného světským zájmům, kdežto Václava jako panovníka starajícího se o spásu svých poddaných, tedy příslušníka obce nebeské. K tomu mohou sloužit i fyzické tresty, jichž má v krajním případě použít podle *Řehole svatého Benedikta* opat-otec klášterní rodiny. Václav proto „s mírnými rozmlouval vždy laskavě, nemírné však, tuláky a lidi oddané obžerství a opilství nebo chtějící odpadnout od pravé víry a přímé cesty povolával k sobě, aspoň pod záminkou společného stolování, jestliže jich nemohl jinak dostihnouti, a dával je v božské rozhorlenosti mocně bičovati důtkami“ (tamtéž: 61).

Augustinovský model panovníka-otce míří symbolicky k obrazu knížete pečujícího především o duše svých bližních. Autor však v pozadí textu ponechává zřejmě i místo pro charismatický význam Václavovy osobnosti, rovnající se biskupské funkci. Tento zázračný motiv předvádí scéna s kouřimským knížetem. Kříž, který spatřil odbojný vévoda na Václavově čele, je viděním a symbolizuje Václavovo vyvolení Bohem k uplatňování vlády nad křesťanskou říší, patrně analogickou s křesťanskou říší císaře Oty III. (Hošna 1997: 54–69 a 146–149). Václavovo charisma připomíná charisma praotce rodu Přemysla Oráče a divotvorné schopnosti, připisované panovníkům ve středověku (Bloch

2004). Snahu některých křesťanských teologů stavět tyto panovníky naroveň biskupům neviděli představitelé církve rádi, a tak je třeba asi rozumět Kristiánovu ujišťování, že všechno to, co kníže Václav konal jakoby ve funkci biskupské, je skutečnost ověřená samotným biskupem Vojtěchem nebo hodnověrnými svědky.

Václavovo umučení a smrt líčí Kristián v paralele s událostmi Ježíšova utrpení. Boleslavovu obavu, aby nebyl znesvěcen kostel svatého Kosmy a Damiána bratrovraždou přirovnává k obavám Židů, „kteří se sice báli, že by se poskvřnili, kdyby vstoupili do úřadovny Pilátovy, ale Pána usmrtiti se nebáli“ (Kristián 1978: 71). Podobně jako Kristus, ani Václav neoplácí útok násilím, ale vrací bratru meč, který mu odňal, a spěchá ke kostelu. Jeho mučednickou smrt provází zázrak s krví a přirovnání ke Kristu je dokumentováno pobitím všech jeho přátel v hradu Praze a pronásledováním jeho duchovenstva, aby se naplnila předpověď „Bijte pastýře a rozprchnou se ovce stáda“ (tamtéž: 77). Václavovy vrahy a nepřátele stihla pomsta Hospodinova, „a tak celý jejich rod byl, abych tak řekl, z kořene vyhlazen“ (tamtéž). Z hlediska biblické teologie jde o rod nespravedlivých v protikladu k pokolení vyvolenému, tedy rodu reprezentovanému Václavem. Jeho příslušník Boleslav se však stal bratrovrahem. Václav proto vystupuje v roli vykupitele rodu, usmiřovatele před Hospodinem pro zásluhy své mučednické smrti: „A to ráčil dobrotivý Hospodin způsobiti k chvále a slávě jména svého a na důkaz zásluhy blahoslaveného muže, aby se nad slunce jasněji objevilo všem národům, že Bůh všemohoucí ve své dobrotivosti národu českému, který se teprve nedávno k němu obrátil, velkého ochránce přichystal podle slov Písma, že v každém národě, kdož se Boha bojí a činí spravedlnost, příjemný jest jemu, a že kdež se rozhojnil hřích, ještě více rozhojnila se milost“ (tamtéž: 79).

Kristiánovo pojetí českých dějin vychází z biblické konstrukce naplňování božího zaslíbení na vyvoleném rodě, jenž se stal základem celého národa. Třebaže jednotlivci porušují smlouvu s Hospodinem, neztrácí národ naději na dosažení plodů zaslíbení. V novozákonní zvěsti se všechna starozákonní proroctví splňují na Kristu a naplní se i Kristova slova o Posledním soudu. Mezi-

dobí mezi Kristovým vykupitelským dílem a jeho druhým příchodem je u Kristiána vyplněno vyprávěním o Václavově a Ludmilině umučení jako o ideálním završení řady předků, směřujících k nebeskému Jeruzalému. Hřích bratrovraha Boleslava je možné v duchu biblické morálky odpustit po jeho přiznání a po pokání. Tuto milost zprostředkovává svému bratrovi, dynastii a celému národu svatý Václav.

Přemyslova postava a události s ní spojené symbolizují dávnou vyvolenost přemyslovské dynastie pro její budoucí roli v křesťanských dějinách Čech. Přemyslovo ustanovení knížetem znamená konec života bez zákona, bez vládce a bez města a ukončení potulování po způsobu nerozumných zvířat. Přemysl tu vystupuje jako archetyp knížete, jehož vláda vznikla milostivou Boží péčí, aby omezila ničivou sílu hříchu a proti ní prosadila správný životní řád. Kristián tu projevuje dobrou orientaci v soudobých teoriích o úloze panovnické moci v křesťanské společnosti (Hošna 1997: 129–132).

Motiv Přemysla zákonodárce, k němuž připojil i spoluzakladatelství hradu Prahy, použil v líčení přemyslovské pověsti také kronikář Kosmas. Celkové hodnocení vlády knížete je však záporné, protože vychází ze starozákonní protikrálovské tradice. Kosmas přistupuje k pohanské éře českých dějin a jejím protagonistům z nadhledu křesťanského intelektuála, vyškoleného četbou antických historiků. Hodnotí proto v souladu se Sallustiem sedm nástupců Přemysla Oráče jako lidi oddané břichu a spaní, nevzdělané a neučené, podobající se dobytku, „takže zajisté proti přírodě tělo bylo jim k rozkoši, duše na obtíž“ (Kosmas 1975: 25). Oprávnění k vládě získávají až křesťanští Přemyslovci, mezi nimi především syn prvního českého krále Vratislava Břetislav II.

Kosmas dodržuje ve stavbě Břetislavova portrétu koncepci dokonalého panovníka a v závěru ji graduje mučednickou smrtí podle vzoru Kristových pašijí a legend. Využívá i motivu předpovídání vlastní smrti, jež se příštího dne ve večerních hodinách také vyplní. Smrtelně zraněný kníže činí v bolestech pokání a rozdává majetek knížecí komory klášterům. „A tak v noci potom po kuropění uprostřed kněží, jako dobrý Boží bojovník,

rozdělil obojí podstatu lidskou v její prvky. A věříme bez pochybnosti, že buď již došel, nebo dojde nebeského družstva“ (tamtéž: 156). Snahu učinit ze svého oblíbeného knížete světce stupňuje Kosmas v líčení jeho pohřbu, při němž kněz opakuje žalozpěv, oplakávající řecky smrt Kristovu („Duše Břetislava, ó Sabaoth Adonai, ať žije vysvobozena ze smrti, Břetislav Iskyros“). Činí tak paralelu mezi zesnulým knížetem a Kristem a záměrně tlumí všechny rušivé prvky skutečnosti, aby se čtenáři tím vznešeněji zjevovala důstojná postava knížete-světce. Ideál hrdiny církve vrývá vzornému vládcovi nezpochybnitelné rysy dokonalosti a dokumentuje jeho skutečnou převahu v ideologii a kultuře společnosti.

Vzájemné prostupování a sblížování legendického a kronikářského žánru se výrazně projevuje na svatováclavské legendě Karla IV. a na jeho *Vlastním životopise*. Karlova svatováclavská legenda, kterou lze interpretovat jako symbol císařovy politické koncepce, je ideově, tematicky i kompozičně spřízněna s jeho autobiografií. Nejde pouze o příbuznost žánrovou, ale vrcholné umělecké ztvárnění ideálu dokonalého vládce na vlastních životních osudech.

Křesťanská autobiografie, vyskytující se ve srovnání s novější literaturou ve středověku dosti vzácně, sledovala nutně otázky náboženské a mravní výchovy. Vzorem tu byla *Vyznání* svatého Augustina, jehož vnitřní reflexe a zápas s hříchem ukazovaly cestu k hledání pravdy a jistoty v Bohu. Stejně tak i legendy podněcovaly křesťana k formování vlastního duchovního profilu. Kromě těchto společných záměrů klade Karel důraz na vylíčení svých vnějších osudů a příběhů, tedy na to, co bychom mohli označit jako rovinu zpravodajskou, kronikářskou. Z jejich vzájemného střetávání, jež je specifickým ztvárněním vztahu mezi realitou a fikcí, uskutečňovaným autorským subjektem, který vybírá ze svého života události vhodné pro fiktivní obraz dokonalého vládce a tlumí všechny rušivé prvky historické reality, vznikl osobitý portrét mladého Karla před jeho zvolením za římského krále, z něhož vychází literární tradice až do současnosti.

Literatura

BLOCH, Marc

2004 *Králové divotvůrci* (Praha: Argo)

BLOOM, Harold

2000 *Kánon západní literatury* (Praha: Prostor)

GUREVIČ, Aaron Jakovlevič

1978 *Kategorie středověké kultury* (Praha: Mladá fronta)

HOŠNA, Jiří

1997 *Druhý život svatého Václava* (Praha: ISV)

KAREL IV.

1978 *Vlastní životopis*, přel. J. Pavel, B. Ryba (Praha: Odeon)

KOSMAS

1975 *Kronika česká*, přel. K. Hrdina (Praha: Svoboda)

KRISTIÁN

1978 *Kristiánova legenda*, přel. J. Ludvíkovský (Praha: Vyšehrad)

KRONIKY DOBY KARLA IV.

1987 *Kroniky doby Karla IV.*, přel. J. Zachová (Praha: Svoboda)

LÉON-DUFOUR, Xavier a kol.

1991 *Slovník biblické teologie* (Velehrad–Řím: Křesťanská akademie)

SPĚVÁČEK, Jiří

1979 *Karel IV. Život a dílo* (Praha: Svoboda)

TŘEŠTÍK, Dušan

1997 *Počátky Přemyslovců* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

TŘÍŠKA, Josef

1975 *Rétorický styl a pražská univerzitní literatura ve středověku* (Praha: Univerzita Karlova)

Doc. PhDr. Jiří Hošna, CSc., Univerzita Karlova, Praha

Staročeská *Dalimilova kronika* a její překlady jako kanonická díla evropské literatury (literárněhistorický pohled)

RADKO ŠŤASTNÝ

Při úvahách o tom, „co je zevnitř i zvenčí národní kultury vnímáno jako trvalá či nosná hodnota české literatury“, jak zní jedna z navrhovaných otázek v programu tohoto kongresu, není možno opomenout ani staročeskou *Dalimilovu kroniku*.

Pokud jde o její pozici uvnitř české národní kultury, nebyly o jejím zásadním místě v literárním kánonu nikdy pochybnosti. Dokazuje to mnohostranná aktuálnost kroniky v průběhu staletí, jak jsem se pokusil ukázat na minulém kongresu (Šťastný 2001: 31–42); literární problematika je zpracována v knize *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila jako paladium české literatury (literárněhistorický komentář)*, připravené do tisku.

Zvenčí národní kultury se *Dalimil* jeví jako významná součást evropské literatury díky dvěma německým překladům ze 14. a 15. století (Jireček 1882: 3–224, 257–297) a bohatě iluminovanému, právě objevenému překladu latinskému ze 14. století (Uhlíř 2005b).

Německý veršovaný překlad, toto „Unikum der deutschen Geschichtsschreibung“ (Glier 1987: 445) s názvem *Di tutsch kronik von Behem lant*, vznikl, jak se všichni čeští i němečtí badatelé shodují, mezi lety 1342 a 1346. Spadá tedy do třetího rukopisného pásma jako české zlomky Hradecké a Hanušovy a rukopis Cambridžský. Je zachován v jediném papírovém opise z roku 1389 a uložen v pražské metropolitní knihovně pod signaturou G 45. Na rozdíl od českého textu s 5569 verši (Daňhelka a kol. 1988: 1/8) obsahuje 7515 veršů (Jireček 1882). Podrobný popis rukopisu podal Antonín Tomsa (Tomsa 1913: 35–46), moderní kritická edice ale neexistuje. Autor této německé verze byl nejpravdě-

podobněji členem řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze (Hilsch 1991: 103–115; Mezník 1993: 3–10). Překlad byl zřejmě určen jednak pro členy řádu, jednak pro německy mluvící obyvatelé měst v Čechách. Hledá se i souvislost s potenciálním šlechtickým autorem českého originálu *Dalimila*, na jehož statcích žili Němci (Hebert 1952: 39). Bývá také zdůrazňováno, že v té době byly Čechy dvojjazyčnou zemí a že i na českém královském dvoře se v podstatě mluvilo německy (Hilsch 1991: 106), jak o tom svědčí i *Zbraslavská kronika* (Emler 1884: 320). Možno dodat, že vlastně šlo o trilingvismus, neboť pro duchovenstvo a v diplomacii či pro vzdělance vůbec byla běžná latina. Pro německý překlad Josef Jireček „předpokládal, že překladatel měl k ruce pomocný překlad do latiny (usuzuje tak z uvádění vlastních jmen v latinské podobě). Je to dost pochybné (je víc než pravděpodobné, že tak gramotný člověk byl zběhlý v latině), jisté je, že uměl dobře česky“ (Daňhelka 1981: 20; Jireček 1882: XI). Pochybnost, že překladatel „Teile des Textes erst ins Lateinische übersetzte, ist ganz aus der Luft gegriffen“, kterou vyslovil i německý badatel Peter Hilsch (Hilsch 1991: 106), je nyní, víme-li o existenci latinského překladu *Dalimila* z téže doby, velmi oslabena. „Že přece jen některým místům neporozuměl, to souvisí nejspíše s archaičností jazyka původního díla. Překlad je věrný do 91. kapitoly, pak si překladatel počínal dost volně. Zajímavý je jeho postoj k nacionálnímu, protiněmeckému zahrocení české kroniky. Překladatel dělá dost ostrý rozdíl mezi Němci v Čechách už usedlými, popřípadě i roditelými (ty nazývá ‚Tutschin‘ a chová se k nim jako k obyvatelům společné vlasti) a mezi Němci do Čech přicházejícími nebo se deroucími (ty označuje jako ‚fremd, fremdgeboren‘ a jejich pronikání do Čech odmítá, ba je za jejich počínání kárá). Tím se ztotožnil s obecnou zásadou odporu autora kroniky proti cizincům. Vlastenectví obou je víc teritoriálně než národnostně založené“ (Daňhelka 1981: 20).

Otázku národního vědomí v *Dalimilově kronice* (českém i německém) řeší Zdeněk Uhlíř rozlišením tzv. protonacionalismu (jako jevu politické ideologie) a prvotního národního vědomí (jako jevu ze sféry tzv. každodennosti a její mentality). „Německý

veršovaný překlad *Dalimila* není výrazem rodícího se německého (tím méně ‚sudetoněmeckého‘!) prvotního národního vědomí, a jako takový polemikou s *Dalimilem* českým. Odpověď na otázku po významu díla tkví zcela jinde. Jako *Dalimil* český, tak i německý je povýtce dílo politické ideologie. Podstata této ideologie však netkví v protonacionalismu (ten je jenom důsledkem a vnějším projevem), tím méně v prvotním národním vědomí, nýbrž v ideologii zemské obce, která je úhelným kamenem obou redakcí. [...] zatímco český *Dalimil* do ní zařazuje pouze a výhradně šlechtu, německý veršovaný překlad se pokouší integrovat tam ‚měšťany‘, tzn. starý patriciát, který zakupováním venkovských statků tendoval k feudalizaci“ (Uhlíř 1988: 152n). Podle historika Jaroslava Mezníka je to však jisté zjednodušení, protože „pro *Dalimila* nebyl Čechem jen šlechtic, ale každý, kdo česky mluvil [...] u *Dalimila* lze již mluvit o nacionalismu, jehož základem je vědomí sounáležitosti určitého společenství, které mluví týmž jazykem“ (Mezník 1993: 8–10). Shodně Jan Lehár cituje práci Jana Slavíka (Slavík 1948: 100) a sám dodává, že „Uhlířova definice protonacionalismu podceňuje vědomí jazykové jednoty národa, které je v *Dalimilově kronice* obsaženo“ (Lehár 1993: 24–25).

Národní uvědomění německého překladatele je zmíněné teritoriální vlastenectví. Výrazně se to projevilo zejména v závěru překladu při vypravování o Přemyslu Otakarovi II., když – na rozdíl od českého originálu s kritikou Otakarovy politiky vůči české šlechtě – překladatel chválí jeho poměr k německému měšťanskému obyvatelstvu a želí jeho smrti na Moravském poli mnohem obšírněji než český autor. Podobně nadšená chvála Jana Lucemburského a královny Elišky v posledních verších díla kontrastuje s kritickými radami na jeho adresu z úst českých. Ostatně podobné zemské vlastenectví zaznívá i ze *Zbraslavské kroniky* ve slovech Petra Žitavského při Janově volbě. „Dass unser Autor ein bewusster Böhme allerdings deutscher Nationalität war, ist aus den Abweichungen seiner *Dalimil*übersetzung deutlich geworden,“ píše Peter Hilsch a v charakteristice překladatele pokračuje: „Dass er mit an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit Kleriker gewesen ist, wurde auch durch den Inhalt des Abrisses bestätigt. Dass er

in Prag lebte, ergibt sich aus seinen Kenntnissen innerstädtischer Verhältnisse in Übersetzung und Abriss, z. B. aus seinem genauen Bericht über den Brückeneinsturz, Hebert“ (Hebert 1952: 58n), „will in ihm einen Kanoniker der Prager Kirche sehen, da die erhaltene Handschrift im Besitz des Domkapitels gewesen sei“ (Hilsch 1991: 111).

Podle Jirečkova popisu byl jedním z dřívějších majitelů rukopisu z roku 1389 pražský kapitulní probošt Jiří Barthold Pontanus z Preitenberka, potom byl rukopis půjčen někam do Německa, načež jej jako dar získal Bohuslav Balbín, který jej prostřednictvím Tomáše Pešiny z Čechorodu vrátil do kapitulní knihovny (Jireček 1882: XXV; Tomsa 1913: 41–43). Zdálo by se, že dochování jen jediného opisu naznačuje, že překlad nebyl příliš rozšířen, avšak jeho nesporné stopy v latinské verzi, o níž bude ještě řeč, svědčí o opaku. Posílení vlivu češtiny v husitství mohlo také způsobit pokles zájmu o německou podobu *Dalimila*.

Zájem však opět vzrostl v 15. století, jak dokládá druhý, prozaický překlad *Dalimila* do němčiny *Die pehemische Cronica dewcz*, vzniklý do roku 1444 (Jireček 1882: 257–297) a ve stemmatu současný v šestém pásmu českých rukopisů s druhou redakcí, z níž je také jeho předloha. Od překladu o sto let staršího a veršovaného se v mnohém liší, je na něm zcela nezávislý.

Zachovaly se čtyři rukopisy (Jireček 1882: XV, XXVI; Toischer 1879: 350–352). Prozaická úprava je jinak uspořádaná a členěná, než je to běžné v českých rukopisech. Přitom se mnohem přesněji drží českého textu, takže tu nenajdeme některé subjektivní postoje a rozšíření, jež obsahuje starší veršovaný překlad, a to zvláště v závěru. Také zatímco v německém veršovaném díle chybí Dalimilova vlastenecká předmluva, ačkoli ve všech dochovaných rukopisech je, a překladatel ji – zřejmě z nacionálních důvodů – vynechal, v prozaické verzi je celá. Její autor také parafrázuje české verše „Ale věz, žeť úsilno jest tu kroniku psáti, / nebť musím z rozličných jednu shledati“ a přiznává obtížnost své práce při převádění veršů z češtiny do prozaické němčiny. August Franz Hebert je přesvědčen, že autor je městského původu, protože

prokazuje výrazné nevědomosti o šlechtických erbech a na rozdíl od předlohy plete šlechtická jména. Svými sociálními názory se také řadí k městskému stavu v rozporu s postoji českého básníka (Hebert 1952: 43–44).

V určení německých překladů nastal během století doby Karlovy, Václavovy a husitství pochopitelný posun a měnily se podstatně i vztahy mezi Čechy a Němci, mezi šlechtou a měšťany. Měnila se i žánrová podoba a zejména aktuální funkčnost a dobové konkretizace *Dalimila*. Již v lucemburské době, snad ještě za života českého autora, „po smíření českých pánů s králem Janem a po urovnání vztahů mezi pány a starým patriciátem největších měst v Čechách odpadly podněty, které vedly k výbuchu nacionalismu (či až šovinismu) u *Dalimila*. Tvrdit však, že tím u české šlechty národní vědomí rychle vyznívá, je dosti problematické [...] protonacionalismus nebyl ve vývoji českého národního vědomí slepou uličkou,“ charakterizuje situaci v době vzniku rýmovaného překladu J. Mezník (Mezník 1993: 10). Století společenských změn dělící německé překlady se ostatně promítlo do podoby obou verzí i do názvů. Zatímco rýmovaný překlad je prezentován jako *Di tutsch kronik von Behem lant*, tedy Německá kronika z České země, prozaický překlad nese název *Die pehemische Cronica dewcz*, tedy Česká kronika německy. Charakteristické je i to, jak již bylo zmíněno, že prozaik překládal „ze stanoviska“ českého, včetně vlastenecky zaujaté předmluvy, zatímco básník modifikoval předlohové verše „ze stanoviska“ německého a hojně přidával.

Také četnost zachovaných prozaických rukopisů svědčí o tom, že i v poděbradské době bylo dost německých čtenářů. Josef Jireček k tomu poznamenává, že je to „nematným důkazem o oblíbenosti čtení toho v Němcích“ (Jireček 1882: XV). Vznikají tedy současně vlastenecky zaujatý český Františkánský (kutnohorský) rukopis (1440), upravená podoba v Lobkovickém rukopise a zredigované rukopisy druhé redakce či velmi věrný prozaický překlad německý (Daňhelka 1981: 21). Soužití obou etnik tomu odpovídalo. Například v Kutné Hoře žili vedle sebe tzv. staří němečtí horníci a jejich potomci a dokonce žádali o restituce svých předrevolučních majetků. Při jednání však museli mluvit česky

nebo si museli obstarat tlumočníka. Vyznáním byli všichni husité. Překladatel také vsunul na rozdíl od předlohy do úvodu prosbu k Pánu Ježíši Kristu, aby mu pomohl při obtížné práci. Obdobná situace byla i na pražské univerzitě. „Ve čtyřicátých letech, když se jí přechodně dostalo nových papežských privilegií, doznala dokonce nového přílivu studentů z Německa,“ připomíná Ferdinand Seibt (1996: 150) a uvádí řadu německých jmen významných husitů zejména domácího původu.

Překvapivý objev zlomku latinského překladu *Dalimila* v Paříži na jaře roku 2005 přinesl do literárněhistorického bádání o tomto díle nové aspekty. Mlhavé zmínky o latinské verzi *Dalimila* nebyly při neexistenci jediného exempláře brány v potaz, ačkoli Pavel Ješín ve svém vydání *Dalimila* z roku 1620 žádá v Předmluvě k čtenáři: „Vedlé čehož já také jednogokaždého milovníka své vlasti prosím, pokudž jaký exemplář kroniky této latinský neb český za sebou má, a ten by v nětčem od tohoto na světlo se vydávajícího rozdílný byl, že buď pro napravení, buď doplnění tohoto se mnou se o něj zdělí, aneb při nejmenším o tom se mnou oustně, neb skrze psaní, rozjímati sobě nestíží“ (Ješín 1981: 56). Druhou zmínku o latinském *Dalimilovi* mají Josef Jireček a Jan Jakubec podle údaje Václava Hanky, že dílo přeložil do latiny piarista Remigius Maschat v 18. století a že se chová v Mikulově. Rukopis však nalezen nebyl.

Nejpodrobnější předběžnou zprávu o pařížském zlomku podal Z. Uhlíř v časopisecké studii Rukopis s tajemstvím (Uhlíř 2005a: 19–21) a v komentáři k faksimili vydané Národní knihovnou (Uhlíř 2005b). Jedná se o dvanáct pergamenových listů vevázaných do listu pergamenu. Polovinu rozsahu tvoří latinský text, polovinu vždy po dvou bohaté celostránkové iluminace k latinskému textu, a to i k těm partiím, které zlomek neobsahuje. Je zachován text jedenácti kapitol (šest úplných a pět jen zčásti). Pozoruhodné je, že na obrazech se objevují i scény z václavských legend, které nemají v *Dalimilovi* paralelu, avšak objednavatel (inventor) je znal a žádal. Překlad české předlohy, zdá se první redakce, je věrný a svědčí podle některých jazykových prvků o českém překladateli. Do obsahu se promítá i německý veršova-

ný překlad, což určuje dobu vzniku zlomku do třicátých či čtyřicátých let 14. století. Až dojde k podrobné filologické analýze německých verzí a latinského zlomku a srovnání s texty českými, z nichž zatím žádný nebyl rozpoznán jako předlohový, bude jasnější i problematika historická a literárněhistorická. Odborníci na knižní malbu (François Avril a Hana Hlaváčková) nezávisle na sobě soudí, že na rukopise pracovali zřejmě čtyři malíři v horní Itálii (Bologna, Padova, Verona, Benátky?). Reprezentativní podoba latinského *Dalimila* je mimo pochybnost.

Názory na to, kdo byl objednavatelem verze, z níž pochází pařížský zlomek, se různí. Zdeněk Uhlíř uvádí mínění historika Dušana Třeštíka, že to mohl být Karel IV., pobývajících tři roky v Itálii a připravujících se na své panování v Čechách. Připomíná také specialistu na Lucemburky, historika Jiřího Spěváčka, zdůrazňujícího úlohu delegace české šlechty, která se setkala roku 1333 s Karlem IV. v Meranu a podstatně přispěla k jeho návratu do Čech. Uhlíř, zabývající se před časem také německým *Dalimilem*, a spolu s ním také Marie Bláhová, autorka monografie a historického komentáře (3. díl kritické edice *Dalimila* – Bláhová 1995), se zřikají jakýchkoli závěrů.

Domnívám se, že nejbližší pravdě budou oba jmenovaní historikové. Platí-li modelová autorská atribuce *Dalimila* Petrovi I. z Rožmberka (Šťastný 1991), kterou připouštějí i zahraniční badatelé (Seibt 1996: 105, 123; Pynsent 1999: 200–201), pak je vznik latinského *Dalimila* dobře vysvětlitelný. Petr I. z Rožmberka mohl – jako jeden z hlavních vyslanců české šlechty, majících kromě diplomatického úkolu od krále Jana také v úmyslu přesvědčit Karla IV. k návratu do království – přivést latinský text (možná vlastní práci) z Čech a v Itálii zadat vytvoření iluminací. Jeho finanční prostředky to jistě umožňovaly, účast čtyř malířů je vzhledem ke krátkosti času také pochopitelná (Spěváček 1987: 153–178). Obsahově mohl scény snadno jako inventor určovat, byl-li autorem českého originálu i znalcem václavských legend. Přemyslovská ideologie, postavená v *Dalimilovi* také na Karlově nedávno zesnulé matce Elišce, byla účinným prostředkem k získání královice pro návrat domů. Karel opustil Luccu koncem srpna 1333

a po několika zastávkách (Verona, Avio, Trident) dospěl do Merana. Zde se setkal s českými pány, jež snad sám pozval (zajímavé je, že měli s sebou svého vlastního notáře) (Šusta 1946: 27–29). Během října opustili Itálii a do Prahy se Karel vrátil 30. října 1333.

Ačkoli teprve po důkladné filologické komparaci všech tří básnických textů se ukáží vzájemné souvislosti, již pouhé konstatování o shodnosti známého verše o lásce k jazyku ukazuje společné rysy: „Vřef každému srdce po jazyku svému“ (43/41,23) (Daňhelka a kol. 1988: 1/498) „Einem iclichin ist dez hercze czu siner zcungin groz“ (XLI,25) (Jireček 1882: 83); „Bulit cuilibet cor post linguam suam“ (Pařížský zlomek 2005: cap. 42). O sto let mladší německý prozaický překlad tento verš nemá, stejně jako rukopisy druhé české redakce Cr, Fs, P (v L je dodatečně připsán), z nichž některý mu byl předlohou. Zmíněné Třeštíkovi a Spěváčkovi názory o vlivu meranských jednání a českého poselstva na vznik latinského *Dalimila* je tedy dobře možné spojovat. Při pozdějších Karlových pobytech v Itálii a ve Francii mohl putovat také rukopis a v Čechách nebyl zaregistrován, až nakonec jeho torzo zapadlo ve Francii, kde se náhle vynořilo. Rozhodně snad nelze takovéto úvahy pokládat za čistou fantazii.

Dalimilova kronika jako epické básnické literární dílo ztvárněné ve třech evropských jazycích v každém případě patří k evropskému literárnímu kánonu. Samostatnou oblast tvoří jeho význam pro posuzování vývoje vztahů dvou sousedních národů, Čechů a Němců, po sedm století až do současnosti.

Literatura

BLÁHOVÁ, Marie

1995 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila v kontextu středověké historiografie latinského kulturního okruhu a její pramenná hodnota. Historický komentář 3* (Praha: Academia)

DANĚHELKA, Jiří – HÁDEK, Karel – HAVRÁNEK, Bohuslav – KVÍTKOVÁ, Naděžda

1988 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila. Vydání textu a veškerého textového materiálu 1, 2* (Praha: Academia)

DAÑHELKA, Jiří (ed.)
1981 Úvod, in *Die Altschechische Reimchronik des sogenannten Dalimil* (München: Sagner), s. 7–37

EMLER, Josef (ed.)
1884 *Fontes rerum Bohemicarum* 4 (Praha: Nadání Františka Palackého)

GLIER, Ingeborg (ed.)
1987 *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1370*,
2. *Reimpaargedichte. Drama. Prosa* (München: Beck)

HANKA, Václav
1859 *Dalimils Chronik von Böhmen herausgegeben von Venceslav Hanka* (Stuttgart)

HEBERT, August Franz
1952 *Reimwörterbuch für die mittelhochdeutsche Übersetzung der altschechischen Chronik des sogenannten Dalimil* (Wien: strojopis)

HILSCH, Peter
1991 Di tutsch kronik von Behem lant. Der Verfasser der Dalimilübertragung und die deutschböhmisches Identität, in *Ex ipsis Rerum Documentis. Beiträge zur Mediävistik*, edd. K. Herbers, H. H. Kortüm, C. Servatius (Sigmaringen: Jan Thorbecke), s. 103–115

JEŠÍN, Pavel
1981 [1620] *Kronyka Stará Klásstera Boleslawského*, ed. J. Daňhelka (München)

JIREČEK, Josef
1882 Úvod, in *Fontes rerum Bohemicarum* 3 (Praha: Nadání Františka Palackého), s. III–XXVIII (text kroniky s. 3–302)

KAREL IV.
1978 *Vlastní životopis*, přel. J. Pavel, B. Ryba (Praha: Odeon)

KVÍTKOVÁ, Naděžda
1992 *Proměny textu a jazyka Dalimilovy kroniky ve 14. a 15. století* (Praha: Univerzita Karlova)

LEHÁR, Jan
1993 Vznik české literatury: pokus o rekapitulaci problematiky, *Listy filologické*, s. 18–39

MEZNÍK, Jaroslav
1993 Češi a Němci v *Kronice tak řečeného Dalimila*, *Časopis Matice Moravské*, s. 3–10

PAŘÍŽSKÝ ZLOMEK
2005 *Dalimilova kronika – Pařížský zlomek latinského překladu*, faksimile (Praha: Národní knihovna ČR – Gloriet)

PYNSSENT, Robert B.

1999 Die *Dalimil-Chronik* als polymythischer Text, in *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, ed. E. Behring (Stuttgart: Steiner), s. 199–231

SEIBT, Ferdinand

1996 *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy* (Praha: Academia)

SLAVÍK, Jan

1948 *Vznik českého národa 2. Národ a města* (Praha: Pokrok)

SPĚVÁČEK, Jiří

1979 *Karel IV. Život a dílo 1316–1378* (Praha: Svoboda)

1987 *Rozmach české státnosti za vlády Lucemburků v souvislostech evropské politiky*, Rozpravy Československé akademie věd 97, seš. 4 (Praha: Academia)

1994 *Jan Lucemburský a jeho doba 1296–1346* (Praha: Svoboda)

ŠŤASTNÝ, Radko

1991 *Tajemství jména Dalimil* (Praha: Melantrich)

2001 Některá specifika dějin české literatury v průběhu staletí. Vitalita staročeské *Kroniky takřečeného Dalimila*, in *Česká literatura na konci tisíciletí 1*, ed. D. Vojtěch (Praha: ÚČL AV ČR), s. 31–42

ŠUSTA, Josef

1946 *Karel IV., otec a syn 1333–1346* (Praha: Jan Laichter)

TOISCHER, Wendelin

1879 Jireček, Dalimil, *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Literatur*, s. 348–358

TOMSA, Antonín

1913 Rýmovaný německý překlad tzv. kroniky Dalimilovy a poměr jeho k české předloze, *Časopis pro moderní filologii*, s. 35–46

UHLÍŘ, Zdeněk

1988 Národnostní proměny 13. století a český nacionalismus, *Folia historica Bohemica*, s. 143–170

2005 Rukopis s tajemstvím. Pařížský zlomek latinského překladu Dalimilovy kroniky, *Dějiny a současnost*, č. 5, s. 18–21

PhDr. Radko Šťastný, Kutná Hora

Ještě k motivické exkluzivitě v barokní literatuře, zčásti i nadnárodně

MICHAELA SOLEIMAN POUR HASHEMI

Dovolte mi začít konstatováním již poměrně známého faktu, že devadesátá léta 20. století lze ve vztahu k barokologickému bádání hodnotit jako „boom“. Rok 1989 totiž přirozeně otevřel možnost studovat tuto oblast bez předchozích ideologických omezení i apriorních přístupů. První v řadě významných barokologických sborníků vyšel v roce 1994 pod názvem *Česká literatura doby baroka*, a na ten se na chvíli soustředíme. Obsahoval celkem osmáct příspěvků téměř vesměs iniciačních: zahájen byl uveřejněním základní obsáhlé studie Václava Černého Generační periodizace českého baroka, následovaly studie současných českých badatelů (Alexandra Sticha, Martina Svatoše, Jaromíra Lindy, Miloše Sládka) i studie badatelů zahraničních (francouzské bohemistky Marie-Elizabeth Ducreauxové a italského bohemisty Giuseppe Dierny).

Z hlediska našeho tématu nás bude zajímat nyní studie Alexandra Sticha Magnet a pelikán – dva exkluzivní barokní motivy. Stichův text doslova fascinuje jak svým přístupem metodologickým (minuciózním rozbohem strukturalisticko-sémantickým), tak šíří materiálového záběru nejen literárního v užším slova smyslu na příkladech nejen české, ale i slovenské a světové literatury. Stich sleduje vývoj obou tzv. exkluzivních motivů, nachází jejich zdroje v Bibli (v prvním případě v *Šalomounově písni*, Pís 1,4, ve druhém v jednom ze žalmů, Ž 102,7) a analyzuje je v jejich vývoji – oba se konstituují a transformují jako motivy barokní, emocionálně „naléhavé“: magnet je spojen se sémantikou „táhnutí“ a se základním obrazem magnetu-Krista, pelikán se symbolikou krve, potažmo Kristovy oběti a Krista jako pokrmu. Tuto motiviku stopuje pak v projevech vrcholně barokních (v duchovních textech, zejména u Michny, dále v anonymní slovenské básni z roku 1700, kde manželka vzývá svého chotě jako pelikána – což

je zajímavý doklad světského textu) i pozdně barokních („Stichův“ Pitr z roku 1719), v „odnáboženštění“ těchto motivů v textech obrozeneckých (u Furcha, 1848), v literatuře konce 19. století i v jejich tvůrčím přetváření v básních poloviny 20. století (Závada, Halas).

Pokud jde o frekvenci těchto motivů, postuluje Stich tezi, že v obou případech se jedná o motivy výlučné, jež se barokní literatura snažila „nezautomatizovat“ – v případě magnetu až do poloviny 18. století. Do té doby nachází Stich jen jediný případ, kdy se „nosičem magnetické síly“ stává někdo jiný než Kristus, konkrétně nově kanonizovaný barokní světec Jan Nepomucký (Stich 1994: 92). K této tezi nutno dodat, že jeho spojení s magnetem (z barokní písně dochované ve sbírce Kamarýtově) má mnohem větší frekvenci, jak vyplývá například z vydaných souborů svatonepomucenských textů (1995, 1998, 2000), a to nejen žďárské proveniencí.¹ Orientačně, pracovním řečením lze tuto motiviku nalézt téměř v každém desátém svatonepomucenském kázání, například ve žďárském kázání Zdenko Walcera,² v těšínské homilii Karla Mageta,³ z dosud nevydaných kázání například v pražském skaleckém anonymním kázání z roku 1730.⁴ Motiv pelikána byl snad v české barokní literatuře uchráněn před „automatizací“, zato byl konvencionalizován například v německé barokní masové literatuře, konkrétně v titulu braniborských novin (měsíčníku) s emblémem pelikána krmícího ze své hrudi mláďata na titulní straně.⁵

1) Jiné doklady, vztahující se ke Kristovi a Panně Marii, nacházíme v duchovních písních vydaných ve dvou edicích Jana Malury a Pavla Koska. V Božanově kancionálu dvakrát motiv pelikána (Božan 1999: 77 a 91) a jednou magnetu (tamtéž: 193); v protestantských písních dvakrát podobenství s magnetem, konkrétně u Jana Liberdy (Malura – Kosek 2004: 237).

2) Ve významu jméno Nepomuka „se vrací jako železo od magnétu tažené“ (Lifka 1995: 49).

3) Ve významu od Nepomuka „jako od magnetu tažení byvše“ (Horáková 2000: 172).

4) Anonym prorocký (připisovaný J. Kraslovi), např. Strahov, sg. ABXII 18–32, srov. charakteristiku in Horáková 1998: 146 ad.

5) Der Brandeburge Pelican, Monatliche Unterredungen einer guten Freude..., srov. fondy Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, SRN, sign. M: Za 431.

Co je však v našem příspěvku podstatnější, je fakt genetické filiace obou uvedených motivů, kterou Stich neřešil a zaměřil se na vazby typologické. Nejprve ovšem zmíním několik doplnění. K typologické charakteristice motivu pelikána a magnetu ve vztahu ke Stichově studii lze doplnit mnohé, doplnění je vždy snadnější než první zpřístupnění problematiky. Oba motivy byly totiž natolik prestižní a frekventované proto, že byly obsaženy v nejrůznějších knihách emblémů (srov. Schöne 1964; Henkel – Schöne 1996 ad.), ať už více či méně přejatých.⁶ Relevantní a pozoruhodný je v dané souvislosti zvláště emblém, jehož subscriptio vysvětluje, že krev ukřížovaného Krista je přijímána lidmi stojícími před křížem, zatímco pelikán je zobrazen ve svém hnízdě na kříži (Henkel – Schöne 1996: 811–812). V tomto zobrazení je obsažena jistá potencionální bipolarita daného emblému, obsažená už ve výše zmíněném biblickém žalmu, v němž pelikán symbolizuje neštěstí.

Z jiných kulturních oblastí stojí za to zmínit, že pelikán se svými dětmi se objevuje mimo jiné v heraldickém znaku slovenského města Lučence, vytištěném už roku 1471, kde – a to vnímám jako jistý druh „kuriozity“ – je podobně jako v jiných středověkých a barokních vyobrazeních spíše podobný orlu než reálnému pelikánu, je zobrazen ideálně „krásně“. To do jisté míry vysvětluje „prestižní“ pozitivní sémantiku s daným motivem spojenou.⁷ V souvislosti s magnetem zase zaujme fakt, že jeho emblém byl umístěn často vedle emblému kompasu, který ukázáním pravého směru střelky do vlastního srdce a k Bohu připomíná středověké i barokní alegorie a jeví se v nadnárodním kontextu jako motiv magnetu nadřazený a poskytující větší prostor pro rozvoj barokní emblematické imaginace.⁸

6] Srov. velkolepý holandský projekt *Emblem Project Utrecht/Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century*, zpřístupněný na internetové stránce <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/index.html> [přístup 2006–06–30], dále např. projekt *Iconclass*: <http://www.iconclass.nl/> [přístup 2006–06–30].

7] Stich se „podivuje“ „literární kariéře“ reálně nehezkého ptáka a jeho literární proměnu přičítá pravděpodobně nepřesně textu *Rady zvířat* z roku 1578 (Stich 1994: 97–98).

8] Srov. např. <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/av1615005.html#top>; <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/c162749.html> [přístup 2006–06–30].

Pokud jde o genetický vznik obou motivů v české barokní literatuře, vycházím z toho, že je nutno hledat v barokních spisech citace, z nichž by bylo patrné, jaká kompendia jednotliví autoři skutečně používali, případně stanovit frekvenci těchto citací. Tento úkol je nesnadný nejen proto, že vyžaduje čas a soustředění, ale hlavně proto, že autoři tohoto období často své prameny pokládali za obecný a všeobecně sdílený majetek a samozřejmě citovali jinak, než je standardní dnes.⁹ Pokud však jde o emblémové knihy, je jeden z pramenů citovaný překvapivě často: *Mundus symbolicus* (1653) Filippa Picinelliho (1604–1667). Odkazy nacházíme v řadě nepomucenských kázání, a to i opakovaně (například Lifka 1995: 19, 21, 26, 37, 41, 43, 52, 85, 187, 191; Kopecký 1998: 66, 68, 90), ale objevuje se též v nedělních postilách (Račín 1709: 670). Picinelli je přitom homiletiky označován jako „ostrovtipný symbolista“ či „již častěji ode mně jmenovaný opat“ (Horáková 2000: 6, 27), jeho *Mundus symbolicus* je navíc citován úplným údajem (například l.2, cap. 31, n. 585), a to většinou v souvislosti s lemmatem (nápisem) „Hos Luix prima ferti“ v rozvinutém překladu „hory a vrchy vyvýšené tak jsou šťastné“ (tamtéž: 26). Vzhledem k významu, jaký tato emblémová encyklopedie měla, si ji dovoluji nejprve stručně charakterizovat a poté se zaměřím na zpracování obou sledovaných motivů a srovnám je s charakteristikou Alexandra Sticha.

Picinelliho *Mundus symbolicus* byl vydán poprvé roku 1653 italsky v Miláně, poté do konce 17. století třikrát latinsky (z toho poprvé roku 1681) a na počátku 18. století jednou německy – v roce 1715. Z hlediska genetiky barokních motivů je významný proto, že byl skutečně užíván, jak o tom svědčí výše zmíněné citace, a zároveň zahrnoval základní zdroje emblematiky, které naši barokní autoři citují jako prameny, konkrétně egyptské písennictví, pythagorovskou symboliku (například dílo Karla Račina, zejména jeho *Operae ecclesiasticae* z roku 1709, jež mělo sloužit

9) Jedním z důkazů pro toto tvrzení je např. Balbínova svatonepomucenská legenda, v českém i nadnárodním prostředí natolik známá, že z ní autoři přejímali doslova celé pasáže, aniž by Balbína vůbec zmínili (srov. Horáková 1998: 33, 48, 57nn).

jako příručka kazatelů, ve skutečnosti šlo zřejmě o nepřímý pramen citovaný právě prostřednictvím Picinelliho) a kabalů (její citování je frekventované zvláště v textech Jana Pachera – srov. Horáková 2000: 48).¹⁰ Picinelliho celoživotní dílo navíc zahrnuje v citacích zpracování základních děl asi padesáti autorů, z nichž je vzhledem k četnosti odkazů i pro naši barokní literaturu zvlášť závažný sv. Augustin, Hugo de Victore, Conrad Gesner a Jeremias Drexel (jehož dílo vydané v latině a navíc v šesti národních jazycích obsahovalo 150 000 exemplů).

Rozebereme-li stručně pramenný text Picinelliho, konstatujeme nejprve, že věnuje pelikánu i magnetu dostatek prostoru – pelikánu dvě a půl stránky velkého formátu (cap. LI, s. 317–319), magnetu dokonce stran šest (Lib. XII, cap. XXIV). Spojení pelikána s Kristovou krví se tu uvádí explicitně, a to na základě spisu Huga de Victore. Podstatný je však fakt, že kromě dominantního sepětí pelikána s Kristem Picinelli uvádí podobenství se všemi, kteří přinášejí oběť, a to jak v rovině světské (konkrétně s panovníky obětujícími se pro svůj lid), tak pochopitelně v rovině duchovní (s Pannou Marií). Zde tedy nacházíme vysvětlení citovaného spojování motivu pelikána s Janem Nepomuckým. Motiv magnetu je u Picinelliho primárně pochopitelně spojen s Kristem, současně je však vztažen k církvi a základním abstraktním hodnotám s vírou spojeným – především s láskou a stálostí. Tato symbolická spojení vždy vysvětluje subscriptio emblému.

Z charakteru užití obou motivů současně vyplývá, že při stanovení kategorie „exkluzivnosti frekvence“ a motivické výlučnosti je prozatím v barokní literatuře nutno postupovat opatrně.

10] Takové tři zdroje uvádí též např. Marian Szyrocki (1997: 30).

Literatura

ANONYM PROROCKÝ (připisovaný Janu Kraslovi)
1730 *Anonym prorocký*, například Štrahovská knihovna, sg. ABXII 18–32

BOŽAN, Jan Josef
1999 *Slaviček rájský*, edd. J. Malura, P. Kosek (Ostrava–Brno:
Host – Ústav pro regionální studia)

HENKEL, Arthur – SCHÖNE, Albrecht
1996 *Emblemata* (Stuttgart: Metzler)

HORÁKOVÁ (HASHEMI), Michaela
1998 *Svatonepomucenská kázání v českém, rakouském a německém
prostředí* (Brno: Masarykova univerzita, habilitační práce)

HORÁKOVÁ (HASHEMI), Michaela a kol. (edd.)
2000 *Nádoba zapálená. Soubor svatonepomucenských kázání a jiných
spisů z 1. poloviny 18. století* (Žďár nad Sázavou: Společnost Cisterciána
Sarensis)

KOPECKÝ, Milan a kol. (edd.)
1998 *Žena krásná náramně. Soubor svatojánských kázání a jiných
spisů z doby opata Václava Vejmluvy* (Žďár nad Sázavou: Společnost
Cisterciána Sarensis)

LIFKA, Bohumír (ed.)
1995 *Medotekoucí sláva na hůře Libanu. Soubor českých svatojánských
duchovních promluv z doby opata Václava Vejmluvy, pronesených
v poutním chrámu na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou 1727–1736*
(Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

MALURA, Jan
2004 *Duchovní erotika v Harfě nové* Jana Liberdy a její biblické
inspirace, *Česká literatura*, č. 1, s. 1–16

MALURA, Jan – KOSEK, Pavel (edd.)
2004 *Čistý plamen lásky. Výbor z písní pobělohorských exulantů ze
Slezska* (Brno: Host)

PICINELLI, Filippo
1694 *Mundus symbolicus cum Emblematicus* (Köln: Demen) [reprint
1976 New York: Garland Publishing]

RAČÍN, Karel
1709 *Operae ecclesiasticae* (Praha: Koniáš)

SCHÖNE, Albert
1964 *Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock* (München: Beck)

STICH, Alexandr

1994 Magnet a pelikán – dva exkluzivní barokní motivy, in *Česká literatura doby baroka, Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, ed. Z. Pokorná (Praha: Památník národního písemnictví), s. 89–116

SZYROCKI, Marian

1997 *Die deutsche Literatur des Barock* (Stuttgart: Reclam)

Doc. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, Masarykova Univerzita, Brno

Polákova Vznešenost přírody v kontextu preromantické deskriptivní poezie a estetiky malebna

ZDENĚK HRBATA – MARTIN PROCHÁZKA

I když se deskriptivní poezie vydělila jako samostatný žánr teprve v 18. století – například dr. Samuel Johnson ji roku 1779 charakterizuje jako „místní poezii, jejímž předmětem je určitá krajina, k níž jsou přidány ozdoby vycházející z historické retrospektivy nebo příležitostné reflexe“ (Johnson 1905: 77)¹ – její kořeny sahají daleko hlouběji: do antiky (pastorály, idyly, georgika, ekfráze), ke středověkému dvorskému románu (rozsáhlé popisy založené na výčtech) a do rané renesanční literatury (zejména francouzský žánr zvaný *blason* – chvála). V novověkém vývoji tohoto žánru je především příznačný přechod od klasicismu k sentimentalismu a romantismu, který se uskutečňuje zejména díky jeho hybridní povaze.²

Nejinak je tomu i v případě Polákovy *Vznešenosti přírody* (1819). Na rozdíl od Mukařovského, který ve své známé studii chápe toto dílo jako příklad vývoje básnictví, jehož podstatou je „nepřetržitý samopohyb [...] řízený vlastním imanentním řádem“ (Mukařovský 1948: 91), si všímáme hybridnosti žánru, která je důsledkem heterogenních, vzájemně anachronických diskurzů, z nichž se deskriptivní poezie skládá. Tak již v dedikaci Polákovy básně synovi Františka barona Kollera nacházíme fragmenty patřící k různým diskurzům, například:

1] Deskriptivní poezii označuje Johnson jako „local poetry“ (poezie se vztahem k určitému místu).

2] Např. John Goodridge charakterizuje *Roční doby* (The Seasons, 1730) Jamese Thomsona jako „soubor různorodých témat a žánrů“. Dále tvrdí, že báseň sleduje řadu „zájmů“ – „náboženských“, „přírodovědeckých“, „pastorálních a didaktických“, „zeměpisných“, „historických a narativních“, „popisných“ a „subjektivních“ (Goodridge 1995: 11–12; viz též Sambrook 1981: XVII–XXXIV).

1. antickému pojetí básnictví (například v Horatiově listu *Ars poetica*) jako *dulce et utile*, přinášejícímu potěšení, zábavu a jejich prostřednictvím poučení: „abych žádosti ohnivé, kteréž v tak outlém věku již k vědám, zvláště k básnictví dokazujete, zábavy poskytnul; více však, abych milostnosti a vznešenosti vlastenské lyry sluchu Vašemu dokázati mohl“ (Polák 2002: 5);

2. osvícenskému a sentimentalistickému diskurzu imaginace, zdůrazňujícímu její samostatnost a schopnost vytvářet „druhý svět“, ideální, platný a hodnotný sám o sobě (Joseph Addison,³ James Thomson, Johann Breitinger, Johann Jacob Bodmer aj.): „čilá obrazotvornost čarodejnými podnětá barvami prašné kule naší k edenským nás nese dolinám“ (tamtéž);

3. sentimentalistickým názorům, že deskriptivní poezie je sice svým původem a námětem lokální, ale vyjadřuje obecně eticky důležité lidské city:⁴ „Komu by možné bylo projítí panné roviny kolem otcovského Vašeho hradu, aby podnícen jsa krajiny ladností nenabyl vážnějších citů“ (tamtéž);

4. romantickému, expresivnímu pojetí poezie jako vyjádření silných citů: „citům tísnícím mi prsy volnější jsem způsobil průchod“ (tamtéž);

5. v neposlední řadě pak i k dobové estetice malebna, zdůrazňující mimo jiné „prudký přechod z jisté hravé divokosti a [...] nepravidelnosti [...] k tomu, co je velkolepé nebo co lahodí oku“ (Price 2000: 56): „když bloudě v dubině lemující tučné proudů břehy, oulisným větříkům jsem líce líbatí dával [...] nebo patřil na zápas vln vodomutného Labe, ano z jezu v peřeje s hlukem se sráží“ (Polák 2002: 5).

Hybridnost Polákovy básně je však patrná i z dalších hledisek. Už Jaroslav Vlček poukázal na její didaktický účel v duchu Thomsonova pojetí (Vlček 1951: 293). Poučná oslava forem, barev a ekonomie přírody je příznačnou složkou heterogenního pole deskriptivní poezie. Proto v preromantické poezii i básnické próze popsat

3] *The Spectator*, 28. 6. 1712.

4] „[...] vyzpívat lásku, city přátelské / a všechno, čím nás srdce sbratruje“ (Thomson 1908: 169).

znamená poeticky vylíčit a zároveň erudovaně přiblížit určitá jsoucna a jevy. Rousseau se ve *Snech samotářského chodce* (Les Rêveries d'un Promeneur solitaire, 1782, Procházka druhá) oddává dojmům z celku půvabné krajiny, své očistné přírody, ale také se věnuje „drobným pozorováním“ květin, které odborně určuje. André Chénier vytváří ve svých poznámkách a náčrtech koncept básníka jako mobilního encyklopedisty, jehož „moc“ – předzvěst všeobjímající moci romantických básníků – může zasáhnout všude a všechno. Chénierův požadavek „vše vidět, všude jít“ je v jedné řadě s nárokem „vše vědět a vše říct“ (Chénier 1920: 87).

V empirické rovině se jedná, jak můžeme sledovat také u Polákových popisů, o mimořádnou extenzi pozorování a označování. Tyto kontinuální série, v nichž se přibližují věci a jevy, přitom provází méně nápadná rovina vymyšlení jakési nové mytologie – mytologie přírody, která by vystřídala, i když ne zcela, horizontálně alegorickou krajinu antické klasiky a klasicismu.

Zvláštnost deskriptivní poezie tkví tedy v sepětí erudice a básnictví, didaxe a invence. Pojímat čas a prostor přírody řekněme od brouka či jednotlivých atmosférických efektů až po nekonečno může teoreticky vést k neustálému rozšiřování popisů. Jediným ohraničujícím rámcem je dílo. A právě v něm lze kompenzovat iluzi encyklopedického celku a také vyrovnávat deficit jazyka, který pociťovali jak preromantici, tak i někteří romantičtí spisovatelé. Tato kompenzace spočívá nejen v onom nově mytologizujícím a sakralizujícím pojetí přírody (jako chrámu, hojnosti, darů, krásy, harmonie, zdravého života: „Běžme, běžme z města na rovinu, / pod ty čisté nebes modřeniny! [...] Tu jest blahost, tu jest radost“ – Polák 2002: 67) a jejím metodickým uspořádání (záhlaví Polákových zpěvů oznamují jednotlivá témata), ale i v rozšíření a zejména intenzitě slovesných prostředků.

Polák, básnivý pozorovatel s ambicemi přírodozpytce, geologa i ekonomy, „zkoumá“ mezi jiným útroby horstev. Pokračuje tak například ve stopách Hallerovy básnické skladby *Alpy*. Průzkum vrstev obnažuje nerostné bohatství, následuje technologie dobývání kovu, jeho zpracování a příklady užití. Pozorování a odkrývání přírody provází didaxe, ale souběžně s nimi také průzkum slov.

Řečeno jinak – i technologie je pojata s úmyslem vytvářet nové nástroje jazyka. Technologie a didaxe jsou u Poláka jazykovým úsilím: perlík je „tvrdojádřý“, kovadlina „pevnohřbetná“, „radlice záhon čará“ atd. (tamtéž: 33).

Původní záměr deskriptivní poezie je takřka donkichotský – napodobit v básni rysy nesmírného, ba nekonečného modelu, tedy přírody. Zobrazování objektu však od počátku naráží ne-li na nemožnost takového zadání, tedy jistě na schémata kodifikovaného jazyka (viz Guitton 1975: 231, 233). A jejich pozvolné rozrušování vede cestou k symbióze smyslového a afektivního světa individuálního vědomí a přírody či krajiny. Na rozdíl od západoevropské literatury je Polákova situace odlišná – český básník zná zahraniční vzory či Jungmannovy překlady, ale schémata jeho jazyka nemohou být z pochopitelných důvodů tak pevná, jako jsou schémata literární angličtiny nebo francouzštiny. Může proto bezprostředněji a také mnohem riskantněji inovovat. Pojmenovávat a zároveň produkovat Diderotovy „magické výrazy“ – „plovoucí, poletující, nestálá“ (*flottant*) označující (Déan 2000: 157), vytvářet hádankovitý prostor poezie, na nějž upozorňuje Jan Mukařovský.

Pokusme se nyní analyzovat některé rysy Polákova stylu ve vztahu k nedávným pojetím heterogenních, dynamických struktur i k dobové estetice malebna.

Zatímco Mukařovský předpokládá, že deskriptivní poezie byla v Polákově době stabilizovaným žánrem, reprezentujícím „vysoké, exkluzivní básnictví“, který poskytoval „možnost vytvořit dílo takového rázu“ (Mukařovský 1948: 172), lze *Vznešenost přírody* spíše interpretovat ve smyslu naznačeném Michelelem Foucaultem jako svého druhu „archiv“, v němž se diskurzy zmíněné v úvodu našeho příspěvku „objevují ve zlomcích, v různých oblastech a na různých rovinách“ a „práh [jejich] existence je dán diskontinuitou, která nás odděluje od toho, co už nemůžeme říci“. Diskontinuitou, jež „rozptyluje onu časovou identitu, v níž na sebe rádi pohlížíme, když zbavujeme dějiny jejich diskontinuity“ (Foucault 1972: 131). Řečeno jinak – Polákovu báseň nepokládáme za pře-

chodový moment imanentního vývoje české literatury, za vývoj, jehož heterogenost je omezena na některé rysy prozodie (porušování souměrného dipodického členění verše – Mukařovský 1948: 175, 134–135), stylistiky (strukturní využití perifráze aj.) a podřízena dialektickému schématu (tamtéž: 156), tedy za dílo potvrzující kontinuitu vývoje národní literatury. Chápeme ji jako otevřený text, jehož hodnota spočívá ve svébytnosti, s níž transformuje jednotlivé diskurzy tvořící heterogenní žánr deskriptivní poezie a s níž odkazuje k různým dobám, naší i obrozenské, k evropskému osvícenství i romantismu.

Na rozdíl od Thomsonových *Ročních dob*, jejichž otevřenost je dána spíše tematicky, poutí za poznáním nekonečné různorodosti přírody, cestou do vesmíru, kde se za jedním světem objevuje nezměrné množství dalších, a také postupem v hierarchiích forem bytí, od nerostných přes rostlinné, živočišné až k duchovním,⁵ je otevřenost *Vznešenosti přírody* dána stylově, prací s lexikem a rétorickými figurami, zejména perifrázemi, katachrézemi a hyperbaty, analyzovanými už Mukařovským. Zatímco Thomsonova báseň je panegyrikou na neomezený rozvoj imaginace, Polákův text generuje neomezené množství označujících, jež se odpoutávají od označovaných nebo jsou k nim pouze v nepřímém, perifrastickém, ba hádankovitém vztahu (Mukařovský 1948: 157).⁶ Proti „Logu“ vesmírného řádu, který demonstruje první zpěv básně, tematizující sluneční soustavu, a také zpěvy další, v nichž se prolíná tematika živlů s rytmem denních dob i zemědělských prací a v nichž je vícekrát zdůrazněna užitečnost přírody (hor, větrů, Polák 2002: 32–34, 50–51), stojí tedy u Poláka „Antilogos“ básnického jazyka jako například v této pasáži ve třetím zpěvu:

5] Tento postup „nemůže v letu času nikdy dospět do konce“ (Thomson 1908: 181, v. 1352–1366).

6] Srov. Derrida 1982: 48–49: Základem perifrastičnosti je substitutece jednoho označujícího jiným, které si povšiml již Charles Sanders Peirce. V interpretaci Peircovy sémiotiky zdůraznil Derrida moment hry, která zahrnuje veškerý svět, je jeho rámcem, fungováním každé struktury. Každý symbol se tak stává „nemotivovaným“, tj. arbitrárním znakem a žádnou strukturu nelze tedy fixovat v synchronním řezu.

Vážně pozdraveny buďte věžné krkonoské hradby,
mlhošeří očarové, strašných skalosloupů sadby!
V dálné okoliny duch-li velikostí jatý vbloudí,
bez vážnosti z pouští vašich k dolům víc se nevyroudí.
Tu mě roklí roztomilou noha nese k volšin řadí,
v jejichž letorostech bublem křišťálový pramen vadí,
který v hadokřivém toku přes oblátek k stínům vplývá,
konečně se v jedlové tmě do potoka valem slívá.

Výše odtud jednoduché kamenité najdem stohy,
výstup divočí tu stále vypoučené skalorohy.
(tamtéž: 34)

Podstatnou vlastností stylu zde není jen perifrastičnost a katachréze („jedlová tma“, „pramen vadí“), ale především nestabilitnost a proměnlivost gramatických kategorií. Místo adjektiv – „výstup je stále a stále divočejší“ – máme sloveso – „výstup divočí“, místo sloves – „pramen bublá“ – nacházíme substantiva – „bublem“ – a konečně, některé neologismy („mlhošeří očarové“) asociují svou morfolgickou stavbou více slovních druhů – adjektiva, slovesa a substantiva. Gramatická a logická struktura je tu potlačena na úkor expresivity, jejíž charakter však nespočívá jen ve zvukomalebnoti nebo ve zvláštnosti asociací, ale zejména v *možnostech různých významových spojení*, která procházejí přes hranice gramatických a logických významových jednotek.

Jinými slovy, styl *Vznešenosti přírody* je založen na fungování slov jako významových fragmentů spojených transverzálami. Tyto fragmenty dávají smysl v různých časových rytmech (lineárním času cesty, cyklickém rytmu rýmovaných osmislabičných veršů, nepravidelném rytmu reflexivních a deskriptivních odboček). V tomto smyslu lze chápat *Vznešenost přírody* jako předzvěst moderních „literárních strojů“, například Joyceových *Plaček za Finneganem* (1923–1938).

Pokud posuzujeme styl *Vznešenosti přírody* v dobovém kontextu, vyjde najevo jeho těsná afinita s dobovými teoriemi malebna. Podobně jako v *Eseji o malebnu* (An Essay on the Picturesque...),

1796) Uvedalea Price, je i pro Polákovu báseň typická složitá organizace zobrazovaného prostoru, jeho dělení na nové a nové, překvapivě komponované detaily,⁷ jak lze ukázat i ve výše uvedeném úryvku. Dynamičnost kompozice a překvapivost jednotlivých efektů, ať už vizuálních nebo zvukových, je další vlastností, kterou sdílí *Vznešenost* s tehdejšími uměleckými kompozicemi, jež řadí Price do kategorie malebna. Jiným spojujícím článkem je záliba v drsnosti a nevybroušenosti. Tu William Gilpin i Price pokládají za základní vlastnost malebna, proti hladkosti krásna a hrůze či úzkosti způsobené vznešenem (Price 2000: 61). Další analogii bychom mohli hledat v důrazu na různorodost samotné kvality krásy, kterou zdůrazňoval jiný teoretik malebna, Richard Payne Knight, inspirovaný Davidem Humem a skotskou školou tzv. obecného rozumu (common sense) (Knight 1808: 16, cit. podle Ballantyne 1997: 139–140).

Všechny tyto indicie naznačují, že Polákovo dílo nepatřilo, navzdory uznání, kterého se mu dostalo, ani ve své době k hlavnímu proudu české obrozenské literatury a estetického myšlení. Příznačné pro tuto tradici bylo mimo jiné i paušální, zlehčující odmítnutí estetiky malebna v Palackého Přehledu dějin krásovědy a její literatury, publikovaném roku 1823 v časopise *Krok*: „Ku konci minulého století vzniklá veřejná hádka, zdali to, co se vůbec *malířským* (picturesque) jmenuje, ode *krásy* v užším smyslu rozdílno, čili nic, nepřinesla téměř nijakého nauce naší užitku. Nemýlíme se, měla ona příčinu ve zdělání ušlechtilého zahradnictví, a ve vážnosti nedostatečných zásad Burkových; nebo jisté krásy přirozených a zahradnických poloh nedají se z oněch zásad vysvětliti. Musilať tedy hádka ta již ve svém předmětu nedůkladnou býti. Původ její byl *Uv. Price*; odporník jeho zvláště *R. P. Knight*, diwně zmatený skeptik ve krásovědě, jemuž aspoň nemáme zač děkovať“ (Palacký 2002: 46). Je zjevné,

7) „Rozsáhlý výhled, který, pokud jsme se na něj dívali v celku a bez přerušení, unavil náš zrak, získá, pokud je rozdělen stromy, zdání větší reálnosti, ba novosti. Místo jednoho neměnného pohledu se každá jeho část stane dílčí, leč vysoce zajímavou součástí nové kompozice“ (Price 2000: 286).

že Palacký zastával odmítavé stanovisko právě k tvůrčím a demokratickým aspektům estetiky malebna. Pokládal ji za exces, způsobený nedostatečnou teoretickou úrovní Burkeovy estetiky.

Přes velkou chválu, již Polákovo dílo sklidilo u svých současníků, nejsme zcela přesvědčeni, že inovativní rysy jeho poezie byly v české obrozenské kultuře náležitě pochopeny a doceněny. To koneckonců naznačil už Mukařovský svým srovnáním Polákova a Čechova stylu. Jak vyplývá z jiného Palackého textu, pátého dopisu z *Počátků českého básnictví*, Polákova báseň pro něj měla hodnotu především jako „národní [...] ne jednoho člověka dílo“, nicméně jenom v naději, že „budoucí národ“ se jím bude chlubit (Palacký 1903: 55). Palacký a zřejmě i další obrozenci tedy báseň přijímali spíše v rámci jednoznačného, teleologického a ideologického schématu dějin, určeného růstem lingvocentricky pojaté národní kultury než jako svébytné, tvůrčí dílo deskriptivního básnictví.

Literatura

BALLANTYNE, Andrew

1997 *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque* (Cambridge: Cambridge University Press)

DÉAN, Philippe

2000 *Diderot devant l'image* (Paris: L'Harmattan)

DERRIDA, Jacques

1982 *Of Grammatology* (Baltimore a London: Johns Hopkins University Press)

FOUCAULT, Michel

1972 *The Archaeology of Knowledge* (London: Tavistock Publications) [česky *Archeologie vědění*, Praha: Herrmann & synové, 2002]

GOODRIDGE, John

1995 *Rural Life in Eighteenth-century English Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press)

GUITTON, Edouard

1975 A propos du projet „descriptif“ de Rousseau dans les *Rêveries*: variations sur un préfixe, in *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, ed. P. Viallaneix (Paris: Klincksieck)

- CHÉNIER, André
1920 L'Amérique I, 9, in *Oeuvres complètes d'André Chénier* 3,
ed. P. Dimoff (Paris)
- JOHNSON, Samuel
1905 *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (Oxford: Clarendon Press)
- KNIGHT, Richard Payne
1808 *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London:
T. Payne)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1948 Poláková *Vznešenost přírody*, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* 2
(Praha: Svoboda), s. 91–176
- POLÁK, Milota Zdirad
2002 *Vznešenost přírody. Lyrická báseň v šesti zpěvích*, ed. M. Pohorský
(Blansko: Ad Fontes)
- PALACKÝ, František
2002 *An Historical Survey of the Science of Beauty and the Literature on
the Subject*, ed. T. Hlobil (Olomouc: Univerzita Palackého)
1902 Počátkové básnictví českého, in *Spisy drobné* 3, edd. L. Čech,
V. J. Nováček, B. Rieger (Praha: Bursík a Kohout)
- PRICE, Uvedale
2000 *On the Picturesque (An Essay on the Picturesque...)*, 1796,
faksimile (Otley – Washington, D.C.: Island Press)
- SAMBROOK, James
1981 Introduction, in J. Thomson: *The Seasons*, ed. J. Sambrook
(Oxford: Clarendon Press), s. XVII–XXXIV
- THOMSON, James
1908 *The Seasons*, in *The Poetical Works of James Thomson*,
ed. J. L. Robertson (London: Reeves & Turner)
- VLČEK, Jaroslav
1951 *Dějiny české literatury* 2 (Praha: Československý spisovatel)

*Doc. PhDr. Zdeněk Hrbata, Akademie věd ČR, Praha –
Univerzita Karlova, Praha*
Prof. PhDr. Martin Procházka, CSc., Univerzita Karlova, Praha

Žena vražedkyně v Čechách a ve Francii v polovině 19. století *Frantina Karoliny Světlé a Zolova Tereza Raquinová*

ALEŠ HAMAN

Paralela těchto dvou stylově nesouměřitelných próz působí na první pohled paradoxně. A přece obě z nich vznikaly v téměř stejném časovém momentu: Světlá otiskla novelu *Frantina* v Hálkových *Květech* v roce 1870, Zolův román vyšel ve Francii tři roky předtím. V obou případech je v popředí postava ženy jako pachatelky nebo spolupachatelky vraždy. Motivace k tomuto zločinu se však podstatně liší: u Světlé je pohnutkou k činu přirozený mravní imperativ, jenž velí hrdince vzít spravedlnost do vlastních rukou, zabít svého milence a nastávajícího manžela a zbavit tak společnost člověka, který radikálně porušil její zákony, byť tím obětovala své osobní štěstí. Motiv ženy-hrdinky, dávající v konfliktu individuální lásky a mravní povinnosti přednost nadosobním idejím či ideálům, je častým východiskem fabulace v autorčiných románech a dodává jim dramatický patos. Jím se řadí do sféry literárního směřování, které v české literatuře šedesátých a sedmdesátých let bylo charakterizováno jako *ideální realismus*.

Zolova Tereza Raquinová je naproti tomu žena podléhající smyslové, či přesněji sexuální vášni, která ji dožene až ke spoluúčasti na vraždě vlastního manžela. Její pohnutka je sice rovněž přirozená, ale je to přirozenost jiného druhu: jde tu o motivaci čistě fyziologickou, která s sebou ovšem nese nečekané důsledky v oblasti mravního citění (oba viníci propadají hrůze z odhalení, která vyústí ve vzájemnou nenávisť, končící společnou sebevraždou). Francouzský autor tímto románem nastoupil ve svém díle cestu novým směrem, pro který se ustálil název *naturalismus*.

Pro oba autory byla východiskem příroda, jež zároveň splývala s pojmem skutečnosti. Světlá v dovětku ke své novele uvádí jako pramen inspirace vyprávění svého tchána, podještědského venkovana: „Velice mne zaujalo, když při první mé návštěvě v ještědských horách tchán můj, vykládaje o zlých časech minulých, dodal: tak zle že bylo, že musila jeden čas i ženská rychtařit, poněvadž každý, kdož pušku unesl, byl chycen a od pánů na vojnu poslán. Bylať rychtářkou tou prý ‚nějaká‘ Frantina, bohatá vdova, kteráž měla takové ‚vtipy a rozumy‘, že by jí nebyl žádný mudrc přehádal“ (Světlá 1960: 228). Tímto dovětkem autorka naznačovala, že předlohou pro protagonistku její prózy byla historická postava, která reálně existovala – tedy že v tomto i v dalších případech, kdy Světlá zdůrazňovala reálnou existenci předloh pro své hrdinky a postavy (například v povídkách Skalák nebo Nebožka Barbora ad.), šlo o prózu povahy mimetické, s přesahem do mimoliterárního světa, do skutečnosti, do přírody. V tom Světlá i její současníci spatřovali rysy realismu.

V tomto případě příroda pro autorku znamenala – podobně jako u Hálek – venkovský svět dosud nepoznamenaný společenskými konvencemi. Zdůraznila to ostatně v pokračování svého dodatku, v němž postavila proti sobě „dusnou zahřívárnu velkého města“ a jeho „umělé vodometry“ proti „hučení bystřic“ a „vůni luk a lesů“ (tamtéž: 229). Tady pokračovala v tradici zahájené Boženou Němcovou, pro niž venkovská příroda byla pozitivní hodnotou, představující protiváhu vůči „zkaženému“ městu (v její povídce Baruška byla takovým zkaženým městem Vídeň, nesoucí vedle sociálních i konotace národnostní).

Protiklad města a do jisté míry stále ještě idealizované „přírody“, tj. přirozeného života na venkově, byl ovšem příznakem přetrvávajícího vlivu romantismu, stejně jako jím byla volba ústřední postavy výjimečné ženy, schopné radikálního řešení mravního konfliktu.

Dramatickou fakturou zápletky a ostře konturovanou kresbou postav se Světlá sblížovala s romantickým stylem románů George Sandové a Victora Huga, kteří byli pro české romanopisce v šedesátých letech 19. století stále aktuálními vzory. Pokud jde o San-

dovou, najdeme v korespondenci Světlé dostatek dokladů o jejím obdivu k francouzské spisovatelce. A nebyla v tomto ohledu sama; ještě v roce 1891 charakterizoval monografista díla Karoliny Světlé Leander Čech teorii románu Sandové jako snahu o pravdivé situace a reálné charaktery, jejichž prostřednictvím zpodobuje „síly vynikající nad prostřednost, půvaby nebo strážně, které překračují naprosto obyčejnost lidských věcí, ba i poněkud pravděpodobnost připuštěnou inteligentní většinou“ (Čech 1891: 15). V této věci staví monografista Světlou jako následovnici Sandové do přímého protikladu k Zolovi: „smyslný pud není u Světlé hlavní pružinou veškerého života, pohlavní poměry, které v době nynější pro mnohé romanopisce jsou nejzávažnějším projevem lidského života jako vůbec všeliké ty rozdíly mezi duševní a tělesnou láskou, pro Světlou neexistují“ (Čech 1891: 103). Podle Čecha jde u Světlé i Sandové o romantickou idealizaci citu, který tvoří obsah, a o vypravěčské umění, „zasazující obsah do podmínek a rámce reality dostatečně smyslové, aby vynikl“ (Čech 1891: 15). Pokud jde o Huga, toho v roce 1865 vyzdvihl na piedestal dokonalého historického romanopisce sám Neruda (Neruda 1957: 506–507). Přední francouzský romantik požíval, jak známo, úcty ještě u následující literární generace, jmenovitě u Vrchlického, který si v sedmdesátých letech získal literární renomé právě překlady jeho básní.

Navzdory pronikavým myšlenkám Nerudovým, vysloveným na přelomu padesátých a šedesátých let v programových statích Škodlivé směry a Nyní, kde zazněly již první názvuky realistické poetiky a estetiky směřující literaturu ke kritice vlastní společnosti (Neruda 1957: 51, 90), byly pozice romantismu (a jeho idealizujících tendencí) v šestém a dokonce ještě v následujícím desetiletí v naší literární veřejnosti velmi silné. Svědčí o tom celá řada fakt: k nejdůležitějším patří například doklad, že v literárním odboru Umělecké besedy se v polovině šedesátých let konala beseda na téma Romantismus jest nejpřednějším výrazem v umění doby naší. Ještě o deset let později, v roce 1876, vydal Josef Durdík své pojednání O poezii a povaze lorda Byrona, jímž konečně prolomil hradbu předsudků, které se kolem tohoto čelného představitele romantismu u nás nakupily od třicátých let.

Za těchto okolností nebylo divu, že myšlenky literárního realismu narážely mezi literáty samými, natož pak v publiku, na předsudky a omyly, vedoucí k oné výše zmíněné koncepci *ideálního realismu*, jaká vládla v našem literárním a kulturním prostředí až do doby, kdy se strhly první šarvátky o naturalismus, to znamená do počátku osmdesátých let. (Částečně – ovšem ovlivněna marxistickou koncepcí realismu a dobovou terminologií – se problematikou bojů o realismus v osmdesátých letech u nás zabývala Hana Hrzalová – 1965: 83–114.)

Vliv ideálního realismu se projevil i v názorech autora, platícího za průkopníka realismu u nás, Jana Nerudy. Lze to doložit například na jeho kritice – tentokrát z oblasti dramatické tvorby: v roce 1870 měla u nás premiéru hra ruského dramatika Alexandra Nikolajeviče Ostrovského *Bouře* (1860). Nebyla to první hra tohoto autora na českém jevišti, předcházelo jí drama *Výnosné místo* (1857), které bylo přijato vcelku sympaticky. *Bouře* však doznala odezvu rozpačitou, a to i u Nerudy samotného; z jeho kritiky zazněla obava z příliš temného vyznění. I když uznal „léčivou“ funkci Ostrovského hry v ruském kulturním prostředí, kde podle kritikova mínění vyvrcholil rozpor mezi „očkovanou cizí vzdělaností, která vykysala na černou neštovicí ‚nihilismu‘“, a „přirozeným mudroslovným pudem lidu“, potlačeným až k lhostejnosti, přece jen pro české prostředí ji nepovažoval za dosud aktuální. Příčinou odmítavého postoje byla zejména „nahost povah ženských“. „Vzdor mnohdy záporné zkušenosti rád sobě ideál aspoň vždy znovu myslíme a z druhé strany zas nás rády [ženské povahy – pozn. A. H.] v těch myšlenkách aspoň trochu nechávají. Je to pel vezdejšího života, kterého se obě strany jen šetrně dotýkají“ (Neruda 1958: 126). Tu se v podtextu rovněž ozývá vliv koncepce ideálního realismu.

Do značné míry ovlivnila tento stav myšlení o literatuře, speciálně o próze a o románu, a jeho odolnost vůči pokusům ho změnit přetrvávající názor o výchovném poslání umění, v němž dožívala tradiční představa o dvou základních funkcích umění známá už v antice, totiž ono horatiovské „aut prodesse aut delectare“ (vychovávat a bavit); podle ní muselo umění přinášet ve svých obrazech rysy povznášející publikum k ideálu nebo aspoň k ideji, tj.

k pojmově, myšlenkově zformulované hodnotě. V české literatuře 19. století byla od obrození až do devadesátých let takovou povznášející ideou myšlenka národa jako totalizující hodnoty, k níž se upínal nadosobní smysl individuální existence. Odtud pak se dospělo k pojetí umění jako prostředku kulturní výchovy národa, výchovy k národnímu uvědomění, které u nás ovládlo způsob myšlení (nebo módní terminologií diskurz) o umění a literatuře po většinu tohoto století. Dokládá to – pokud jde o Světlou – Jaroslava Janáčková ve své knize *Stoletou alejí* ve stati Kříž s románem, kde poukázala na tlaky ze strany vydavatelů, požadujících od spisovatelky tendenčně výchovné práce (Janáčková 1985: 114–125). K proměnam literárních modelů, jimiž od počátku obrození česká literatura procházela (Haman 2002: 20–32), docházelo v rámci této obecné koncepce „užitnosti“ literatury pro národní věc, přičemž umělecké stimuly přicházející zvenčí bylo většinou třeba proboujet proti konzervativním tendencím, interpretujícím je jako vpád „kosmopolitismu“ do hájemství „národní“ kultury, jenž mohl nabýt různých etiket – tu „byronismu“ (u Máchy), tu „heinovství“ (u májovců) či prostě „nenárodnosti“ (u lumírovské větve parnasistů).

Důraz na národní specifičnost kultury, jenž tvořil pozadí uměleckého a literárního diskurzu u nás (a pravděpodobně nejen u nás, nýbrž i v kulturním prostředí dalších malých nebo nově se konstituujících národů v Evropě), nehrál významnou roli u evropských národů s dostatečně rozvinutou a bohatou tradicí posilovanou kulturou, jakou byla kultura francouzská. Proměny uměleckých a literárních modelů tam nebyly tolik ovlivňovány problematikou národní specifičnosti, jež byla brána jako samozřejmá, jako spíše otázkami svobodného vztahu umělce ke společnosti a jeho vlivu na estetickou funkci umění, služebnosti umění praktickým účelům, respektive odporu k ní. Francouzská literatura měla své skandály na sklonku padesátých let 19. století (Flaubert, Baudelaire), signalizující změnu v poměru umělců k soudobému hodnotovému světu společnosti – Sartre to nazval přímo „odcizením panujícím hodnotám měšťanské kultury“ (šlo ovšem spíše o odpor k bezzásadovému pragmatismu, jaký zavládl ve Francii po nástupu druhého císařství).

Na podobné „odcizení“ ovšem nebylo tehdy v českých literárních poměrech ani pomyslení – dokládá to i fakt, že například o Flaubertovi se u nás začalo hovořit teprve o několik desetiletí později (*Paní Bovaryová* byla přeložena roku 1892 – nepočítáme-li nepřímou a asi neuvědomělou polemiku Pfliegerovu s tímto dílem v jeho románu *Paní fabrikantová* z let sedmdesátých). Myšlenka kritického vztahu k vlastní společnosti, jak ji formuloval Neruda v době nástupu májovců, podléhala stále více tlaku zmíněné obecné koncepce specifčnosti národní kultury, která vyžadovala pozitivní, afirmativní postoj umělce k národní společnosti a jejím hodnotám. Kladná idea národnosti byla nepřekročitelným rámcem, který posléze absorboval počáteční kritické postoje umělců a podřizoval jejich vztah k světu kladným (národním) ideálům.

Výmluvně tuto situaci umělce dokumentují slova Aloise Vojtěcha Šmilovského, souputníka májovců, jimiž charakterizoval své umělecké postupy, označované za realistické. V roce 1872 ve své korespondenci poznamenal: „Básnický názor můj jest: život jest poezie, tj. bedlivě pozoruji lidi a jejich osudy, vybírám si z toho idey všeplatné, chcete-li idey všehomíra. Ideu jednu, mně milou, si vyvoliv, vyhledávám pak z paměti a zkušeností svých případy vhodné ze života, přibásním, co potřebí, spletu si stroj dějinný, přihlížím v pásmu k jednoduchosti, vyhýbám se coupům [zde asi ve významu drastickým zvrátům – pozn. A. H.] a hlavní péči přikládám charakteristice [...] Jsem realista, v reálním hledám idey a idey ty opět reálným zpodobuji a raději s vědomím ublížím ideálnosti než skutečnosti jsa po dlouhém boji romantik ve smyslu Hugově“ (Pražák 1924: 166). Paradox autorova prohlášení, v němž se jedním dechem prohlašuje za realistu i za romantika, dokazuje, jak koncepce ideálního realismu byla ve skutečnosti stále poplatná estetice romantické a pozitivnímu, ideově „povznášejícímu“ pojetí umění.

Důsledky zásadní proměny ve vztahu západoevropského umělce k „dominantním hodnotám buržoazní kultury“ mohly zapůsobit i mimo rámec této kultury jako katalyzační impulzy zasahující do uměleckých a literárních diskurzů v jiných kulturních prostředích. Tak tomu bylo například i v případě ohlasu románů Émila

Zoly u nás, který se opozdil o téměř patnáct let oproti nástupu naturalismu ve Francii (první ohlasy u nás se objevily teprve na počátku osmdesátých let, kdy Ferdinand Schulz v časopisu *Osvěta* vystoupil s patetickým odsudkem Zolových románů *Zabiják*, 1877, a *Nana*, 1880).

Jak řečeno, prvním projevem naturalistické poetiky a estetiky byl román *Tereza Raquinová* z roku 1867. Jím na francouzské literární scéně vystoupil zcela jiný autor, než jakého znali čtenáři *Povídek pro Ninonu* (1864) a *Claudovy zpovědi* (1865). To byly prózy, které se svou stylovou fakturou zásadně nelišily od povídek a novel, jaké v té době psali mladí májovci – od salonních novel Světlé a Nerudových arabesek až k Hálkovu románu z pražského bohémského prostředí (*Komediant*, 1861), i když měly blíže k stylisticky propracovanějším povídkám parnasistních prozaiků. Projevovaly se v nich podobné relikty romantismu (ovšem francouzsky specifikovaného – v podobě *Claudovy zpovědi* například do podoby mussetovského pastiše.)

Zola však umělecky rostl v mnohem podnětnějším prostředí než čeští autoři. Měl například možnost vstoupit do boje za uznání impresionistických malířů (Mes haines, 1865–1867), měl příležitost se kriticky střetnout s představitelem spiritualistické romantiky Barbeyem d'Aurevillym (již v roce 1865 podrobil sžíravé kritice d'Aurevillyho román *Ženatý kněz*, 1865, v článku vyhroceném jako polemika s fundamentalistickým náboženským pojetím kněžství; tak ostatně můžeme chápat i Zolův pozdější román *Poklesek abbého Moureta*, 1875). V souboji s jeho názory na literaturu tříbil své vlastní pojetí povahy a poslání umění založených na důvěře ve vědecké poznání. A konečně – už jako reprezentant naturalismu – mohl podrobit kritice i nejjasnější hvězdu francouzského Parnasu, samotného Victora Huga, včetně jeho – u nás nadšeně přijatého – románu *Chrám Matky boží v Paříži* (1831); vytkl mu přílišný symbolismus a spiritualismus, projevující se například v alegorizujícím spojení protikladů vznešenosti a nízkosti v postavě Quasimoda, a romantickou zálibu v groteskních detailech. Svou kritiku uveřejnil jen o sedm let později, než vzniklo zmíněné vyznání „realisty“ Šmilovského.

Platí to i o Hugově předmluvě k dramatu *Cromwell* (1827), považované za manifest romantismu; Karolina Světlá ji v padesátých letech nadšeně klade za vzor českým spisovatelům. O necelé dvě desítky let později, kdy u nás Hugovo umění a jeho názory na ně stále platily za vzor (jak o tom svědčily například názory Elišky Krásnohorské) ji Zola zkritizoval tak, že to znamenalo v podstatě pohřeb romantismu. Zola odmítl především Hugovo (z Hegela vycházející) členění lidské kultury na tři fáze: primitivní, antickou a moderní, spojenou s křesťanským spiritualismem. Proti tomu postavil svou koncepci uměleckého vývoje od renesance a kladl původ moderního umění, spjatého s vědeckým poznáním, do 18. století; podobně to formuloval ve svých teoretických názorech na naturalismus a experimentální román.

Diskurzy, tj. roviny řečových projevů myšlení o literatuře a umění, v jakých se synchronně pohyboval Zola a čeští literáti v daném období, si byly natolik vzdálené a české prostředí natolik ovládnuté konceptem národní specifičnosti umění a literatury, že mezi nimi nemohlo dojít ke komunikaci. (Konstatoval to už monografista Světlé Leander Čech – 1891: 103 aj.) To ukázalo také rozdílné pojetí ženy-vražednice u Světlé a u francouzského autora. Nicméně se v sedmdesátých letech objevila v české próze povídka, která byla jistým náznakem odlišného pojetí člověka, s jakým přicházel právě naturalismus. Byla to Nerudova povídka *U tří lilií*, v níž se přes všechny romantické rekvizity (bouře, smrt) ozval motiv smyslné, živočišné vášně, která – uložena na dně lidské duše – náhle propukne s nečekanou silou a přehluší hlas morálky a rozumu: „bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ (Neruda 2004: 145). Právem si autor stěžoval – jak víme z korespondence s přítelem Vratislavem Kazimírem Šemberou –, že již při vydání *Arabesek* musel ustupovat obavám před nepochopením veřejnosti: „Ostrého dojmu náčrtu [U tří lilií – pozn. A. H.] jsem si arci vědom [...] upozorňuješ mne na možný hluk a máš pravdu. Jenže, mají se tomu hluku činit věčné koncese? Já je činil již při vydání *Arabesek* (1864), vynechal jsem Za půl hodiny, Měla gusto a ještě jiné věci, které by byly mohly učinit pohoršení. Závidím těm Turgeněvům a jemu podobným, píšou, co chtějí – eh, to

by se mně to jásavě psalo na jejich místě!“ (Neruda 1954: 120). Nerudova slova jsou zároveň jak dalším dokladem dominantního postavení „národního“ diskurzu v tehdejší kultuře, tak svědectvím o tom, že významné tvůrčí osobnosti, jako byl Neruda, ho pociťovaly již jako omezení, byť se mu nakonec podřizovaly.

Paradoxní paralela dvou próz, které vznikly v přibližně stejné době, a přece se tak zásadně lišily celkovým pojetím člověka a světa i stylovou fakturou, naznačila, že literární tvorba při vši originalitě autorských projektů je ovlivňována nejen psychofyzickou a sociální situovaností tvůrců, nýbrž i jejich začleněním do uměleckých diskurzů, v jejichž rámci se pohybuje jejich tvůrčí myšlení – a také jejich schopností a možností tyto rámce překračovat. S mocenským postavením uměleckého diskurzu, založeného na primárním požadavku kladného vztahu k národnosti chápáné jako vrcholná hodnota, bylo v našich podmínkách spojeno i přžívání romantické iluzivnosti, projevující se mimo jiné i v koncepci „ideálního“ realismu, která podporovala výchovné a „povznášející“ pojetí umění, a literatury zvláště, jako prostředku pozitivní reprezentace národní kultury a zároveň její diferenciaci a specifikaci v mezinárodním měřítku.

Zasloužilo by si podrobnější pozornosti sledovat, jak v rámci tohoto ideálního realismu také pokračovala kritika „negativního rozervanectví“, vykládaného jako projev morální nezodpovědnosti a přehnané subjektivace a tradující se od dob Tylovy kritiky Máchy. Doklady toho lze sledovat nejen u zmíněného Aloise Vojtěcha Šmilovského, například v jeho románu *Parnasie* (1874; nemluvě o pozdních prózách Karoliny Světlé), nýbrž i u autora, jenž se řadil vlastně již ke generaci následující, u Antala Staška v jeho románu *Nedokončený obraz* (1878). Tu i v dílech dalších autorů sedmdesátých a osmdesátých let (například u mladého Jiráska) můžeme pozorovat přetrvávající výhrady, ba nechuť k individualitám vybočujícím z rámce kanonizovaného národně pozitivního diskurzu. Jeho (doznívající) působnost se v kulturní, a zvláště literární oblasti zřetelně projevila ještě v polovině osmdesátých let ve sporech o *Rukopisy* a v polemikách proti Schauero-
vu článku *Naše dvě otázky*. Tento mocenský diktát (jemuž do jisté

míry podlehly i takové osobnosti jako stárnoucí Jan Neruda) narušila v celospolečenském rámci až reformní koncepce Masarykova realismu a v oblasti literatury nástup nové generace, reprezentované především poezií Macharovou a v polovině devadesátých let manifestačním vystoupením České moderny. Jím vyvrcholilo směřování české literatury k modernosti.

Paradoxní paralela dvou románů („ideálně“ realistického a naturalistického) o ženě-vražednici, které se souběžně objevily v české a francouzské literatuře na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století, chtěla naznačit, jak složitá a obtížná tato cesta byla pro české umělce a literáty pod vlivem dominantního uměleckého diskurzu, založeného na postulátu hodnotově pozitivní národní specifičnosti umění a literatury.

Literatura

ČECH, Leander

1891 *Karolina Světlá* (Brno: Hlídka literární)

HAMAN, Aleš

2002 Proměny a střety literárních modelů a uměleckých rolí na cestě k moderně v české literatuře 19. století, *Estetika*, č. 2–4, s. 20–32

HRZALOVÁ, Hana

1965 Z historie sporů o realismu a naturalismus, in *Realismus a modernost*, ed. V. Forst (Praha: NČSAV)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1985 Kříž s románem, in J. J.: *Stoletou alejí* (Praha: Československý spisovatel)

NERUDA, Jan

1954 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 38. *Dopisy II*, ed. J. Moravec (Praha: SNKLHU)

1957 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 17. *Divadlo IV*, edd. J. Štěpánková, J. Sirotková, B. Štorek (Praha: SNKLHU)

1957 *Sebrané spisy Jana Nerudy* 11. *Literatura I*, ed. J. Thon (Praha: SNKLHU)

2004 *Povídky malostranské* (Praha: Arsci)

PRAŽÁK, Albert

1924 *Alois Vojtěch Šmilovský* (Praha: Šolc a Šimáček)

SVĚTLÁ, Karolina
1960 *Frantina*, ed. J. Špičák (Praha: SNKLHU)

ZOLA, Emile
1989 *Face aux romantiques* (Bruxelles: Editions Complexe)

*Prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc., Jihočeská univerzita, České Budějovice –
Západočeská univerzita, Plzeň*

Itálie jako literární téma: Julius Zeyer a Josef Šusta

JIRÍ PELÁN

Itálie a středomořská oblast vůbec měla pro vnitrozemské Čechy, uvězněné v prostoru bez moře, vždy obrovskou přitažlivost. Tato fascinace zaznívá už z jednoho z prvních českých cestopisů, ze zprávy Jana Hasištejnského o putování k Božímu hrobu léta Páně 1493 (zapsáno 1505), kde můžeme číst okouzlený a detailní popis benátské slavnosti zásnub dóžete s mořem. Je zřejmě vysoce příznačné, že i cestopisné zprávy, které vznikly na samém prahu novočeské literatury, nás zavádějí téměř výlučně do Itálie: v letech 1820–1823 publikoval na stránkách časopisu *Dobroslav* rozsáhlou a detailní *Cestu do Itálie* Milota Zdirad Polák, Karel Hynek Mácha zaznamenal svou italskou pouť (1834) v bleskových momentkách *Deníku na cestě do Itálie*, v roce 1843 vydal svůj *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie* Jan Kollár (posmrtně, 1863, vyšel ještě *Cestopis druhý*). V jejich stopách pak vykročila dlouhá řada českých spisovatelů a mnozí z nich rovněž vydali o této zkušenosti pitoreskní a okouzlená svědectví: po Janu Nerudovi (*Obrazy z ciziny*, 1872) například Karel Čapek (*Italské listy*, 1923), Jaroslav Durych (*Římská cesta*, 1933) nebo Jan Werich (*Italské prázdniny*, 1960). Většinu těchto textů nelze upřít autentické literární kvality, všechny však mají přirozeně deníkový, memoárový či reportážní charakter. Položme si nicméně otázku, zda Itálie vstoupila do české literatury jako specifické téma.

Odpověď nám mohou dát dva románové texty: *Jan Maria Plojhar* Julia Zeyera a *Cizina* Josefa Šusty.

Julius Zeyer patří mezi vrcholné zjevy české literatury, představuje nicméně zcela svébytný a nesnadno zařaditelný autorský typ. Jestliže Vrchlického dychtivost po cizích panoramatech byla plodem faustovské zvědavosti, Zeyerovo překračování českého

obzoru bylo motivováno spíše traumatickým pocitem nezakotvenosti. Kulturně nejednoznačné bylo už prostředí, v němž vyrůstal: otcův rod (otec byl zámožným pražským obchodníkem s dřevem) přišel do Prahy z francouzského Alsaska za francouzské revoluce, Zeyerova matka byla konvertovaná Židovka německého jazyka, služebnictvo v domě – a mezi nimi zejména milovaná chůva – však bylo české. Zeyer byl bilingvní a dlouho mu byla dokonce bližší němčina, v dospělosti pak plynně hovořil také francouzsky a anglicky a četl řecky, latinsky, španělsky, italsky, rusky, polsky, švédsky a dánsky. Jeho vzdělání bylo široké, byť to bylo do značné míry vzdělání samouka: absolvoval reálku, nepodařilo se mu však složit maturitu na klasickém gymnáziu a na pražskou filozofickou fakultu, kde sledoval přednášky z filozofie a kurzy sanskrtu, docházel pouze jako soukromý posluchač. Významnou součástí tohoto sebevzdělávání byly cesty do ciziny, mezi nimi zejména raný pobyt ve Francii (1862), kde ho zaujaly ezoterické doktríny (Voborník 1919).

Největší vášní jeho života se stala četba, jež mu zprostředkovala kontakt s nejrozmanitějšími kulturními kontexty a myšlenkovými soustavami: četba zároveň bezbřehá i pozoruhodně soustředěná k tomu, čím o sobě lidstvo v průběhu věků vydalo nejvýmluvnější svědectví. Ve velké části svého díla se snažil na základě pečlivého studia o novodobou rekonstrukci velkých epických obrazů, do nichž se otiskla kultura významných epoch: tak v prozaickém *Románu o věrném přátelství Amise a Amila* (1880) zrekonstruoval monumentálním způsobem myticko-rytířský středověk tím, že dotvořil starý francouzský příběh z prvků keltské a skandinávské hrdinské epopoje, a o podobnou syntézu se pokusil i ve své veršované *Karolinské eposeji* (1896), těžící z královského cyklu starofrancouzských chansons de geste; v jiných textech evokoval starý Egypt, Indii, Čínu či Japonsko.

Tento obrat k velké minulosti byl jistě produktem osobních intelektuálních dispozic a osobní volby, byl však motivován i zklamáním z malé české přítomnosti. Nebyl nicméně odvratem od češství vůbec, hořká láska k české vlasti byla velmi podstat-

nou složkou Zeyerovy lidské i literární identity.¹ Jeho vlastenectví bylo ve skutečnosti nesmírně silné, mělo hluboké citové kořeny (sahající do dětství, k pohádkám české chůvy) a jeho „obnovené obrazy“ z dávné minulosti měly ostatně také své místo ve vlasteneckém programu lumírovské éry: jejich úkolem bylo uvést české čtenáře do světa všelidské historie a dát jim pocítit, že jsou její součástí. V rozsáhlém panoramatu slavných okamžiků rozmanitých národů pak Zeyer logicky určil české minulosti významné místo: v básnickém cyklu *Vyšehrad* (1880) evokoval – s podivuhodnou epickou invencí – i mytický český dávnověk, čas slovan-ských heroů rozmlouvajících se svými bohy. Vojtěch Jirát ve své studii o tomto básnickém cyklu právem zdůraznil, že generačně Zeyer patřil k tvůrcům Národního divadla – k osobnostem jako Aleš, Myslbek či Smetana –, kteří ve svých dílech systematicky připomínali slavnou českou minulost (jak legendární, tak historickou) ve snaze posílit národní sebevědomí. Stejně důsažná je však i jeho druhá poznámka o širších souvislostech Zeyerovy snahy o rekonstrukci národního mýtu: stejným směrem zaměřil v Německu Richard Wagner (Jirát 1978: 230).

Do Itálie se Zeyer vypravil v roce 1884. Deník z této cesty neza-
nechal, nadšení italskou krajinou a italskými památkami je však
vepsáno do jeho dopisů z té doby (Zeyer 1924: 23–25; 1949: 26,
31, 32, 36, 43, 45, 55; 1957: 70, 72, 75, 77, 79, 81, 85, 87, 89, 93,
96). Italské prostředí se o čtyři roky později stalo rámcem jeho
nejvýznamnějšího románu *Jan Maria Plojhar* (vycházel v *Lumí-
ru* v roce 1888, knižně 1891). V mnoha ohledech neobyčejně
moderní, jeden z nejvýznamnějších textů své doby, v němž byly
právem shledány predekadentní motivy a stylové polohy. Zeyer

1) Hovořil o tom opakovaně v soukromých projevech. Tak např. v dopise Marii Kalašové z roku 1887, jehož začátek je psán anglicky: „And now, I wonder, why on earth, I tell you all that in English and not in my native tongue? Je to podivné, jak často myslím cizím jazykem, já, který ten svůj český tak vášnivě miluji. Ale je to jako s tou českou vlastí, pro kterou bych zemřít chtěl (bez fráze) a která kupodí-
vu pořádě má něco pro mě cizího. V Praze mi někdo řekl: ‚Vy jste nám nějak cizí, jako byste mezi nás nepatřil.‘ Nevím, co tím říci chtěl, bolelo mě to tak, že jsem se neptal po vysvětlení. Bylo mi jako dítěti, které matka odstrčí...“ (Zeyer 1949: 75).

jím vystoupil z kruhu prastarých příběhů, aby vyslovil svůj – ale i generační – prožitek současné doby. Velice subtilní psychologismus tohoto textu je otevřeně napájen z autobiografických zdrojů.

Třebaže v žánrovém ohledu je tento „nový obraz“ velmi vzdálen „obnoveným obrazům“ typu *Amise a Amila*, v tematickém plánu nacházíme řadu analogií: i zde se setkáváme s velkými, tragickými city, i zde se pojednává velkorysými tahy o lásce, zradě, oběti a smrti, i zde se vypráví příběh velkých životních gest. Protagonista tohoto příběhu však není z rodu heroů, je to naopak – řečeno s Lermontovem – „hrdina naší doby“: a právě tato konfrontace „slabého“ hrdiny s autentickými nároky plného života je hlavní ideou Zeyerova románu.

Stručná rekapitulace děje nemůže postihnout kvality tohoto románu: vyvstane z ní příliš prvoplánově konvenční patos zkoušek, jimiž dává Zeyer svému hrdinovi procházet. Plojhar je básník. Jeho dětský věk okouzlili pohádky české chůvy. Otec, pražský advokát, mu vnutil vojenskou dráhu. Jako námořní důstojník se na ostrově Korfu setká s Řekyní paní Dragopulos, femme fatale, s níž pozná temnou erotickou závaň. Stržen na chvíli do animálního stavu sexuální závislosti, pokořen, využit a odhozen, vrací se Plojhar do Prahy. Zde se dostane do sporu s německým důstojníkem, který urazí jeho vlastenecké cítění, a v souboji s ním je těžce raněn do prsou. Odjíždí pak do Itálie, poznává Řím a především římskou campagnu. Zde se setkává s krásnou, soucitnou a andělsky čistou Caterinou dei Soranesi, poslední dcerou zchudlého šlechtického rodu. Zamiluje se do ní a pochopí vykupitelskou funkci tohoto nového citu, odolá i novému erotickému útoku paní Dragopulos. Na nové štěstí je však příliš pozdě: rána z boje je smrtelná. Na smrtelném loži však poznává sílu lásky: Caterina se s ním, umírajícím, dá seždat a po jeho smrti vypije jed, aby ho následovala.

Tuto až příliš patetickou kostru dokázal Zeyer učinit pozoruhodně věrohodnou prostřednictvím detailních líčení a psychologických analýz. V románě je řada pozoruhodných mikrotémat: evokace dětských let, česká vesnice (Harvanice), kde žije Plojharova lakotná sestra, vojenské prostředí s petrifikovaným kodexem

cti, popis salónů i přírodních scenérií. Zdánlivě vysoce konvenční protiklad démonické ženy a andělsky čisté dívky je traktován s pozoruhodnou sugestivitou a lze se domnívat, že i zde jsou ve hře hluboce osobní motivace: že toto působivé zabarvení je projekcí Zeyerovy vysoce pravděpodobné (byť nikdy nepřiznané) homosexuality. Vztah žena-muž Zeyer modeluje buď jako sexuální agresi, nebo jako něžné, soucitné, k oběti vždy ochotné a přitom téměř bezpohlavní milostné přátelství.

Už Šalda ve své syntetické studii o Zeyerovi z roku 1901 vysoce ocenil autobiografickou postavu Plojharovu. Vytkl zejména jedinečnou aktuálnost této figury, „krev z krve a duše z duše naší doby“ (Šalda 1951: 34). Plojhar je pro něho typ přechodné doby, „která nemá jednotné kultury, která není tak dokonale zorganizována, aby v ní každý jedinec mohl nalézt funkci, odpovídající nejlépe svojí vloze“, „člověk radikálně krajní, snivec a iluzionista od kořene, který vidí v střízlivé realnosti úhlavního svého nepřítel, který nedovede brát život, jak leží a běží“ (tamtéž). Šalda také jako první připomněl, že tento typ se už jednou v literatuře vynořil, a to v romantickém období (uvedl Chateaubrianda), podstatnější je však jeho konstatování, že tomuto romantickému, wertherovskému hrdinovi se v evropském realismu a naturalismu dostalo nové inkarnace u Flauberta (Frédéric Moreau z *Citové výchovy*, 1869), Turgeněva (Neždanov z *Noviny*, 1876, a Rudin ze stejnojmenného románu, 1856), Jacobsena (*Niels Lyhne*, 1880) či Garbora (Gram z *Umdlěných duší*, 1891).

Tuto typologii by bylo možno samozřejmě rozšířit a právě italská literatura v tomto směru může poskytnout zajímavé paralely. Podobné postavy kreslí například milánská scapigliatura, protestující vehementně proti kultuře nové, sjednocené Itálie, jež dosud „není zorganizována“ a nevytváří prostor pro citlivější duše: typickým příkladem může být autobiografický hrdina Dossiho *Vita di Alberto Pisani* (1870), který – zvláštní shoda – v závěru páchá sebevraždu nad mrtvolou platonicky milované ženy. Psychologický základ „senzitivního dekadenta“, jak Šalda charakterizuje Plojhara, se znovu vrátí ještě v hrdinech D’Annunziových, marně hledajících cestu k nietzscheovskému

nadčlovectví, a je zajímavé konstatovat, že spolu s tímto typem se u D'Annunzia objeví i celé Zeyerovy motivické komplexy: poslední dcery starých rodů v *Le vergini delle rocce* (1896), svár s hrubostí vlastní rodiny, neschopnost autentického náboženského citu, prokletí vášně (*donna-nemica*) a smrt ve dvou v *Il trionfo della morte* (1894). Všechny tyto paralely dokládají, že Zeyer skutečně vytvořil v Plojharovi dobově význačný typ, který dokonale zapadal do evropského literárního kontextu a který měl dokonce svou literární budoucnost ještě před sebou: zůstaneme-li u italských příkladů, v revidované podobě, zbavený romanticko-dekadentní dramatičnosti se tento typ znovu objeví v „inetti“ Itala Sveva, v Borgesově Rubém či v lyrickém hrdinovi básní Gozzanových.

Přes veškerou stylizaci a topický charakter měl nicméně tento typ nepochybné sociologické oprávnění: ve všech zmíněných kontextech vyjadřoval polemiku s pragmaticky utilitárními, nevášnivými novými časy. Pokud jde o Plojhara, byl to znovu Šalda, kdo zdůraznil toto historicko-sociologické ukotvení Zeyerova obrazu a upozornil na centrální význam Plojharovy aristokratické lásky k vlasti, jež obdařuje tuto postavu „českou lokální barvou“ a „speciálně českou tragikou“ (tamtéž: 35). Politickým pozadím Zeyerova příběhu je doba po rakousko-uherském vyrovnání (1867), kdy české úsilí o podobně plnoprávnou existenci v rámci habsburského soustátí zůstalo nevyslyšeno a česká politická elita na to reagovala pasivní rezistencí, jež postupem času začala připomínat stojatý rybník. Jakkoli je zde z dnešního pohledu patriotický motiv pojednán s nadměrným patosem, není pochyb, že představuje důležitou položku v tematické organizaci díla.

Právě téma „Čech“ nás také přivádí k tématu „Itálie“. Zdůrazněme, že je to právě románové *téma*, nikoli pouhá dějová kulisa či pásmo lyrických popisů: téma, které vytváří s tématem „Čech“ kontrapunktickou dvojici. To se nám také jeví jako podstatné: nevíme o žádném českém románu, kde by s podobnou strukturální naléhavostí vstupovalo do hry například téma „Francie“ nebo „Anglie“.

Kontrapunkt Itálie a Čech je především kontrapunktem velikosti a malosti.² V detailu je sice Řím (zastupující Itálii) podán v žánrové poloze – v úvodu je vykreslen lidový svátek „Befany“ –, ale záhy jsou figurky jeho ulic opuštěny a Věčnému městu se dostává symbolické apoteózy:

Pod temnomodrým nebem, po kterém se Mléčná dráha rozlévala jako řeka démantů, jež své břehy byla potrhala, čněl Řím, obrovsky, neurčitě, mátožně, moře budov, které v přísvisitu pravděpodobně vzezení a dobrodružné rozměry na sebe braly, bylo to rozvlnění bání, trčení mohutných obrysů ve stříbrný soumrak, padající z nebe, z kterého měsíc právě mizel, vrhaje svůj čar zkamenělým těm análům světa na Tiberu na rozloučenou v tvář. [...] Prostá, neuvěřitelně souladná, v sebe cele uzavřená linie toho obrysu měla cosi velkolepému, jedinému akordu příbuzného, který jako ona ze sebe roste, v sebe se uzavírá, celý svět krásy v sobě tají a duši za sebou unáší, naplňuje ji mystériem a sladkostí. (Zeyer 1964: 23–24)

Praha (zastupující Čechy) se na pozadí tohoto Říma jeví „jako přízrak, smutná, ponížená, krásná ve svém žalu krásou tragickou. [...] Štěstí a naděje kráčely posud světem, na všechny klepaly dvěře, jen tam ne, v té zemi slz a ponížení, kde on se byl zrodil... Praha... Čechy...“ (tamtéž: 23).

Praha je v Plojharových očích poznamenána vulgárností nové buržoazie, odpuzuje ho „svým triviálně měšťansky obmezeným tónem“ (tamtéž: 75). Konfrontována s Římem, získává podobu „mrtvého města“ (její obraz je tak součástí dobové příznačné topiky, již nalézáme například v Rodenbachových Bruggách nebo D'Annunziových Benátkách). Řím, a především římská campagna,

2] Ozývá se už opakovaně v Zeyerových dopisech evokujících italskou cestu: J. V. Sládkovi 3. 12. 1883: „Bože, jak jsou jiní národové šťastni, a my jsme tak chudi, praví žebráci. Nevyjasní se nikdy, nikdy u nás?“ (Zeyer 1934: 75.), J. V. Sládkovi 30. 1. 1884: „Ah, ty Čechy, ty Čechy. Marně z nich utíkáš, temný jejich stín jde za tebou a klade se do nejjasnějšího poledne“ (tamtéž: 84), Marii Kalašové 22. 12. 1885: „Myslete si to nejkrásnější – a Florenc vás přece překvapí. Líbal bych tam každý kámen. Ó svatá země italská!“ (Zeyer 1949: 43).

je naopak symbolem života, ba znovuzrození (tamtéž: 120). Právě tato obrodná síla se zmaterializovala v Caterině: to, čím na Ploj-hara působí italská krajina, je totožné s tím, čím na něj působí Caterina, a jménem této energie je *eros* (tamtéž: 191).

Plojhar je ovšem tragický hrdina: velká scéna jeho umírání se končí příznačným akordem: vzpomínkou na Čechy, na onu „zemi slz“ (tamtéž: 307), a pohledem na campagnu, jenž v umírajícím probouzí dosud nepoznaný pocit porozumění věcem a „cosi jako ulehčení“ (tamtéž: 307, 309). Antiteze je tak stvrzena: na jedné straně Čechy, země trýzně a zbloudění, na druhé Itálie, země pravé, vykupující lásky, dávající lépe porozumět životu a podstoupit – spolu s milovanou bytostí – dobrou smrt.³

Podobně zásadní roli sehrála Itálie už pouze v jediném českém románu, v *Cizině* (1914) Josefa Šusty. Tento román dokonale zapadl, a ne zcela neprávem. Šustovo jméno ovšem žádnému českému intelektuálovi není neznámé, ne však jako jméno beletristy, ale jako jméno velkého dějepisce (srov. Kutnar 1977); z jeho rozsáhlého díla jsou dodnes ceněny především jeho panoramatické syntézy lucemburského období.⁴

Do Itálie ho zavedla právě historická studia. V roce 1896 získal stipendium rakouského Historického ústavu v Římě (založeného v roce 1883), který se pod vedením Theodora von Sickela zabýval průzkumem dokumentů z období pontifikátů Pia IV. a Pavla IV. (1560–1572). Šusta zde vykonal skutečně výtečnou práci, z níž vydal počet ve čtyřech obsáhlých svazcích *Die römische Kurie und das Konzil von Trient*, publikovaných péčí vídeňské akademie věd v letech 1904–1911. V Itálii – převážně v Římě – pobýval v letech 1896–1899 a peripetie tohoto pobytu nesmírně plasticky popsal ve svých pamětech – a dodejme, v jedněch z nejlepších a fakto-

3] Není třeba dodávat, že takto mohla být Itálie viděna právě z Čech; italští autoři jako citovaný Dossi či D'Annunzio v ní nacházeli prizmatem svých „plojharovských“ antihrdinů stejnou měšťáckou plytkost a hodnotovou vyprázděnost.

4] *Dvě knihy českých dějin I–II* (1917–1919), *Soumrak Přemyslovců a jejich dědictví* (1935), *Král cizinec* (1939), *Karel IV. Otec a syn* (1946), *Karel IV. Za císařskou korunou* (1948).

graficky nejbohatších pamětí, jaké kdy byly v Čechách napsány –, v části, jež vyšla pod názvem *Mladá léta učňovská a vandrovní* (1963). Mimo jiné se v nich přiznává ke své mladistvé literární ctižádosti: za svého římského pobytu prý ale pochopil, že jeho talent není umělecký, nýbrž vědecký (Šusta 1963: 325). Přesto právě římský pobyt dal jeho literárním snahám nejvýznamnější podnět.

Román *Cizina*, jak už řečeno, nevzbudil přílišný ohlas, ve svých pamětech Šusta nicméně vzpomíná, že v kruhu jeho známých se ozývaly hlasy, že jím reagoval na problematiku dotčenou Zeyerem v *Plojharovi*. Šusta tuto závislost popřel a zdůvodnil také, proč tomu tak nebylo:

Jako málokterý náš spisovatel nadchl mne Zeyer jako gymnazistu prudce a účinně. [...] ale v Praze, když se mne na univerzitě zmocnil realistický román francouzský, ruský a skandinávský a zároveň vědecké studium historie mi dočasně znehodnotilo volné klasobraní básníků na luzích minulosti, zdál se mi celý Zeyer náhle pouhým vrtkavým eklektikem, který se bezmocně dává nésti širokým mořem starší básnické tvořivosti dávných věků [...] Mladá láska se tu změnila v mladé přezírání, obě stejně ukvapené a nekritické, a když jsem slyšel, že se Zeyer pokusil v *Plojharovi* také o psychologický román, nelákalo mne to již, abych i na tomto poli ocenil jeho podle mého mínění příliš pohotovou pružnost.
(tamtéž: 346–347)

Není důvodu Šustovi nevěřit, nelze se však divit ani jeho přátelům. V obou románech nalézáme řadu drobných motivických shod a zejména: také u Šusty se z textu vynořuje antiteze pochmurných, síly podvazujících Čech a životodárné Itálie. Je v tom ovšem třeba spatřovat hlavně svědectví, že Zeyerův kontrast „Čech, země slzí“ a vykupitelské Itálie byl paradigmatem, které dosud žilo v kolektivním povědomí. Pokud ovšem Šusta nenašel motivickou inspiraci v Zeyerovi, mohl ji v řadě případů najít v D’Annunziově *Triumfu smrti*, který je v jeho textu explicitně citován (Šusta 1914: 82); D’Annunzio je také vedle Antonia Fogazzara autorem, který beze sporu při psaní románu Šustu ovlivnil nejvíce.

Srovnáním pamětí a románu zjišťujeme, že Šusta přenesl do románového textu mnoho autobiografického materiálu. Jeho děj se odehrává na místech, jež při svém italském pobytu dobře poznal (kromě Říma znovu římská campagna, Olevano, Neapol), a je zalidněn figurkami, které – jak vyrozumíváme z pamětí – jsou často portrétními skicami. Šusta se v Římě stýkal s malou kolonií českých umělců (malíř Beneš Knüpfer, sochař Gustav Zoula, žák Myslbekův, architekt Jan Kotěra) a románová postava sochaře Ondřeje je zřejmou dvojexpozicí Knüpfera a Zouly. Ve vzpomínkách je rovněž evokována řada setkání, jejichž aktéři se objevili už v románě (v obou textech se objevuje například rázovitá figurka z římské osterie přezdívaná „pan Roháč“, reálný prototyp má německá lékařka Magda G., ruský spisovatel Saližin je ve vzpomínkách identifikován jako Ivan Naživin – tamtéž: 136, 169, 171; 1963: 224, 375, 376).

Kostru příběhu – opět značně patetickou – lze stručně rekapitulovat následovně: Do Říma se vrací český vědec a bývalý poslanec, v románě označený křestním jménem Karel. Je očekáván svým synovcem Jiřím, mladým architektem. Karlovi nedávno zemřela žena a za pobytu v Čechách prošel řadou deziluzí – zklamaly ho umělecké zájmy, vědecké snahy i politické angažmá ve vídeňské sněmovně. Podobně jako Plojhar – či D'Annunziův Giorgio Aurispa – nemá dar víry. Je zahořklý a bez naděje v budoucnost (Šusta 1914: 93). I on se počítá k „inetti“, neschopným vášnivého citu a bezprostředního vztahu k druhým (tamtéž: 141). V Římě se znovu setkává se svou někdejší italskou láskou Biancou Sacchi, ryzím květem římského venkova, dcerou starého senátora. Ona a římská krajina v něm – jak lze už očekávat – probudí naději v možný obrat (tamtéž: 119). Vzápětí ho ale z tohoto snu vytrhne – ne zcela neoprávněná – žárlivost na synovce Jiřího. Deprimován odjíždí do Neapole, kde ho nicméně znovu uchvátí plebejský ruch, kde zahlédne „štěstí, které nežádá velikosti a činů a zná jen dobře cenu okamžiku“ (tamtéž: 178). Bianca ho však povolává zpátky a nabízí mu, že vyhoví jeho prosbě a provdá se za něj. Má ovšem podmínku: odmítá odjet do jeho „smutné země“, mezi „nízké kopce, řepné lány a ponuré lesy“, kde „na žádnou stranu není cítit moře,

jen všude země, rosená potem...“ (tamtéž: 187). Karel souhlasí: „dnes hledím na vlast jako na velmi tvrdé lůžko a nezapírám, že mi i rodná řeč někdy zazní jako smutné řinčení příliš krátkého řetězu, k němuž mne připoutali“ (tamtéž: 188). Váhá pouze, má-li právo přivést sem i svého syna. Bianca však odporuje: „Jen proto, že se narodil kdesi v dáli, má nésti celý život kletbu a tíhu osudu národa třetí třídy, tíhu, pod kterou sám klesáte?“ (tamtéž).

Karel odjíždí do Olevana, aby vše promyslel. Vzpomíná na Čechy a náhle se mu zdá, že „dech věčnosti“, jímž je provanuta italská krajina, má v sobě něco tísnivého (tamtéž: 201). V místním hotelu rozmlouvá při večeři s dvěma Francouzi a jedním Dánem: a právě v tomto rozhovoru je zakódován ideový střed románu. Francouz připomíná Karlovi výhody „grande nation“, v níž Bretonec i Bask za hranicemi své úzké domoviny hovoří francouzsky: necht' si venkovan ponechá své nářečí, ale rakouský vzdělanec – jako každý, kdo „chce odletět jen kus dál od rodného kurníku“ (tamtéž: 203) – necht' hovoří německy. Karel tuto úvahu neodmítá: „Budiž; národnost je osud [...] Než jaká práva má národ vůči jednotlivci, který osud ten trpce nese a odhodlá se k dezerci?“ (tamtéž: 206). Jeho dilema je vzápětí rozřešeno zvenčí: Jiří se nešťastně zapletl do manželského dramatu své bytné a byl smrtelně zraněn. Nad umírajícím synovcem se Karlův pohled na Řím prudce mění: „Plavou, jasně pruhovanou šelmou, spící po nočních hrůzách, zdál se v tu chvíli Karlovi Řím; zlé zvíře, které láká cizí duše do svých spárů...“ (tamtéž: 215). Karel se rozloučí s Biancou a odjíždí na sever, do své vlasti.

Šustův román je ve svém ideovém plánu ještě tendenčnější než Zeyerův a v kresbě hlavních postav postrádá Zeyerovu psychologickou jemnost. Po umělecké stránce rozhodně Šusta nemůže Zeyerovi konkurovat. Ponecháme-li však estetická měřítká stranou, je třeba ocenit, že jeho obraz Itálie je mnohem přesnější než Zeyerova neoromantická vize. Šusta byl historik a zajímaly jej politické aspekty italského života. V řadě dialogů vkládá do úst italským mluvčím četné informace o sjednocené Itálii na počátku 20. století a nechává vyznít i jejich často nejednotné hodnocení. Itálie, jež z těchto fragmentárních soudů vystupuje, je země pyšná

na úspěchy svého průmyslu, na sílu národního vojska a na koloniální válku v Libyi, již byla odčiněna někdejší eritrejská porážka. Řím je však zároveň plný prostitutek, na periferiích je strašlivá chudoba, námezdní dělníci na venkově umírají na malárii a bydlí v jeskyních a proud emigrace nezadržitelně stoupá.

Méně se toho dovídáme o českých poměrech, a není to patrně náhodné. Historický rámec románu lze datovat do předválečných let (válka mezi Itálií a Tureckem o pozice v severní Africe proběhla v letech 1911–1912), čeští protagonisté románu jsou však projekcí Šustova italského pobytu v letech 1896–1899. Geneze románu byla zřejmě dlouhá, a pokud je Šusta překvapivě vágní v evokaci českého politického kontextu, má se tím nejspíš zakrýt skutečnost, že v románu fakticky běží dvojí historický čas.

Doba Šustova pobytu v Římě byla dobou eskalace česko-německého nacionalismu a rozdrolení českého politického života do řady politických uskupení, která už nenacházela společnou řeč. Mladá generace nicméně už před časem začala pocítovat potřebu přenést bipolární spor do evropských souvislostí a z této perspektivy se tázat po jeho smyslu. Raným – a v širších souvislostech předčasným – hlasem této potřeby byl proslulý provokativní článek Huberta Gordona Schauera Naše dvě otázky, publikovaný na sklonku roku 1886 jako úvodník prvního čísla nového časopisu *Čas*.⁵ „Je náš národní fond takový,“ ptal se Schauer, „aby [...] vnukal úplné přesvědčení [...] že by odcizení jazyku bylo skutečnou etickou škodou,“ a je jisté, že zachováním češtví bude zachován i „typus, který v panteonu člověčenstva zaujímá místo pevné, platné a samobytné“? „Nemohli bychom přimknouti se k intenzivnímu a extenzivnímu duševnímu životu velikého národa a pro lidstvo i sebe více učiniti, nežli můžeme svými omezenými prostředky?“ (Schauer 1917: 9)⁶

5] K historickým souvislostem Schauerova vystoupení viz řadu statí (Jan Novotný, Otto Urban, Josef Hanzal, Jiří Kořalka aj.) v aktech schauerovského symposia konaného v Litomyšli ve dnech 26.–28. 5. 1992 (Skřivánek 1994).

6] Položená otázka rezonuje i v některých Schauerových soukromých dopisech, které vydavatel Arnošt Procházka přetiskl v závěru *Spisů*. Dopis ze 7. listopadu 1886: „Formulujme věc tu konkrétně např. takto: složitým a bolestným pochodem

Z chronologie vyplývá, že Schauerův text lze dát legitimně do vztahu už s románem Zeyerovým.⁷ Plojhar, rovněž zajatec české malosti, nicméně vnímá svou nevolnost jako romantickou „ztrátu harmonie“ a nedokáže zformulovat tak pregnantní, konkrétní a pragmatickou otázku, jakou formuluje Schauer. Zato Šustův román je zřetelným dokladem toho, že tato otázka, jež vyvolala na mnoha stranách velké zděšení, nebyla hlasem ojedinělé skepse, ale že ji Schauer položil nejen za svou, ale i za Šustovu generaci. Jak vyplynulo z předchozího, také protagonista Šustova románu si tuto otázku opakovaně klade, a to ve formulacích, jež zřetelně odkrývají schauerovskou inspiraci: i pro něho má nadaný jedinec právo „uniknout z dusné světnice malého národa, vynést svého Ascania z hrotící se Troje jako nový Aeneas k latinským břehům a otevřít mu cestu k novým, vyšším metám...“ (Šusta 1914: 195). O tom, jak silné to bylo pokušení, svědčí i anekdota,

myšlenkovým došel jsem přesvědčení, že v tom či onom národě – řekněme hned v českém – nemohu určení svému dostáti, nemohu se rozvinouti volně, nemohu působiti do dálky a do všech tří rozměrů prostorových. Zároveň nabudu přesvědčení, že však určení své lépe vyplním v národě jiném, např. zrovna německém, že jen tam je potřebné prostředí pro mne jako vědce, člověka atd. Když pak se odvíjíme přesvědčení to uskutečniti – kdo bude mít tolik poctivosti, aby mužné moje přesvědčení ctil a mně přiznal práva k tomu? První zákon zdravé etiky musí pro budoucnost býti: individuum má právo samo nad svými životními interesy rozhodovati, a žádná anonymní moc, politická strana, „národ“ atd. mu v tom nesmí brániti!“ (tamtéž: 580). – Dopis z 24. února 1887: „Oh, jak pohodlně se řekne našim vlastencům striktní observance: Ty necítíš česky, ty nejsi vůbec Čech, ty jsi Němec, renegát! Šťastní lidé! Vy jste nikdy nezkusili toho zoufalství, které se mé duše zmáhá, rozvažuju-li si všecku tu naši bídu, pomním-li, že spějeme k propasti nejen své národnosti, nýbrž i své mravnosti, svého blahobytu. Milovati tuto formu životní a zároveň si býti jasně vědomým, že nikterak nevyhovuje, že srovnána s ideálem je mrzkým porušením zákona božího! Vy věříte v budoucnost národa – ale já nemohu, poněvadž vidím, že takto hyneme, až zahyneme! Proč jsi mi nedal, bože, naroditi se Němcem, či Angličanem... Mnoho schází i téměř velikým národům, ale přece se tu najde pro každou snažlivou inteligenci obor, v němž může aspoň relativně klidně a se zdarem pracovati, kdežto u nás, vystoupí-li přímo a nekoří-li se zakořeněným předsudkům, narazí všude a vždycky a vidí tříštěno nejlepší své úsilí... A káže skutečně mravní řád, abych na tomto stanovisku svém setrval, nemám práva, ano *povinnost*, bych přesvědčiv se o nemožnosti zde zdárně pracovati bez úplného paralyzování svých sil, vyvolil si jiné jeviště, na němž bych síly své osvědčiti mohl...“ (tamtéž: 584).

7) Do značné míry schauerovskou optikou čelí Zeyerův román už citovaný Šalda, Schauerův generační druh.

již vypráví Šusta ve svých pamětech na doklad „naší tehdejší krize“: vzpomíná, jak Ján Kvačala, budoucí významný komeniolog, přiměl na vrcholu vášnivé diskuse mladého Gustava Friedricha, historika z Gollova semináře, aby písemně fixoval dvěma svědky spolupodepsané přiznání, „že těžce nese své příslušenství k drobnému a věčně k boji o holé bytí odsouzenému národečku; že by se cítil šťastnějším jako příslušník jiného, velikého národa“ (Šusta 1963: 344).

Právě tyto souvislosti obdařují téma „Itálie“ v Šustově románu hlubším smyslem. Která jiná země se tak hodila jako kontrast k Čechám než právě Itálie, nositelka tisícileté kultury, země, jejíž „samobytné“ místo v „panteonu člověčenstva“ bylo mimo veškerou pochybu?

Literatura

JIRÁT, Vojtěch

1978 Zeyerova Libuše, in V. J.: *Portréty a studie*, ed. J. Čermák (Praha: Odeon)

KUTNAR, František

1977 *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví 2* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

SCHAUER, Hubert Gordon

1917 *Spisy* (Praha: Kamilla Neumannová)

SKŘIVÁNEK, Milan (ed.)

1994 *Hubert Gordon Schauer. Osobnost, dílo, doba* (Litomyšl: Státní archiv Svitavy)

ŠALDA, František Xaver

1951 Julius Zeyer, *Kritické projevy 5*, ed. E. Macek (Praha: Melantrich), s. 24–41 [původně otištěno v *České revui*, 1901, č. 6, s. 735–739]

ŠUSTA, Josef

1963 *Mladá léta učňovská a vandrovní*, edd. J. Werstadt, J. Klik (Praha: Akademie)

1914 *Cizina* (Praha: Bursík a Kohout)

VOBORNÍK, Jan

1919 *Julius Zeyer* (Praha: Unie)

ZEYER, Julius

1924 *Dopisy Julia Zeyera Karle Heinrichové*, ed. J. Voborník
(Praha: Česká grafická unie)

1938 *Listy třem přátelům. Paní Zdeňce Hlávkové, Otakaru Červenému
a Janu Voborníkovi*, ed. J. Voborník (Praha: František Borový)

1949 *Ve stínu Orfea. Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech*,
ed. J. Zikmund (Praha: Bohuslav Rupp)

1957 *Sládek – Zeyer. Vzájemná korespondence*, ed. J. Š. Kvapil
(Praha: ČSAV)

1964 *Jan Maria Plojhar*, ed. R. Skřeček (Praha: SNKLU)

Doc. PhDr. Jiří Pelán, Univerzita Karlova, Praha

Za humny společenské konvence

Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic

ve světle queer

ROAR LISHAUGEN

Tematizace „převrácené“ sexuality v díle Jiřího Karáska ze Lvovic bývá přičítána jeho příslušnosti k dekadentní poetice a jejímu všeobecnému pohrdání měšťáckou morálkou, což je bezesporu oprávněné. Tímto svým základním postojem sloužila však dekadentní poetika též jako „chráněný prostor“ pro rozvíjení tabuizovaných témat. Svou výraznou a systematickou přítomností hraje podle mého soudu „převrácená“ sexualita v Karáskově díle podstatnější roli než jako pouhá součást stylizace.

Chci se zde podívat queer brýlemi na Karáskovo dílo a zabývat se jeho vztahem k dobové sexuologické diskusi, jeho strategií psaní a představami o čtenáři. Queer teorie, která představuje více postoj vědce k látce a méně teorii v klasickém slova smyslu, vyrůstá z Foucaultových *Dějin sexuality* (1976) a jedním z jejich cílů je zpochybňovat tradiční sexuální kategorie, které chápe jako společensko-kulturní konstrukce.

Křivý výhonek české literatury

Vzápětí po konfiskaci Karáskovy básnické sbírky *Sodoma*, kterou zabavila policie na podzim 1895 na základě takzvaného „sodomitského paragrafu“¹, vznikla mezi autorem samotným a kritikem Františkem Václavem Krejčím polemika, již zahájil druhý z nich konstatováním, že *Sodoma* je „nejzazší nakřivo rostlý výhonek“ mladého literárního hnutí. Karásek prý „zbytečně hřeší“ proti heslu umělecké svobody a tím „provokuje kruhy, které umění nerozu-

1) § 129 rakouského trestního zákona, který zněl: „Verbrechen der Unzucht. [...] I. Unzucht wider die Natur, das ist a) mit Tieren; b) mit Personen desselben Geschlechts“ (Das Strafgesetz vom 27. Mai 1852, Wien 1912: 257).

mějí“. K tomu jsou Karáskovy důvody prý „naprosto mimoumělec-ké“ (Krejčí 1895/1896: 52).

Je zajímavé, že Krejčí používá slovo „křivý“, jehož překlad do angličtiny může být právě – „queer“. Karáskova sbírka představovala tedy něco odchylného, něco, co se přinejmenším vymyká normalitě. Krejčí Karáska obvinil z překročení několikerých hranic. Za prvé překročil hranici „umělecké svobody“, za druhé zákaz „provokovat“ a za třetí hranici „umění“ samotného. V Krejčího interpretaci Karásek jakoby vystupuje svou sbírkou z prostoru literatury do prostoru společnosti – a hned za humna její konvence. Svým komentářem, že jsou Karáskovy důvody „naprosto mimoumělecké“, Krejčí naznačuje, že vazby mezi Karáskovým dílem a skutečností jsou zvláště blízké. Tak to vnímala zřejmě i policie, která nejen zkonfiskovala sbírku, ale také zahájila vyšetřování jejího autora.

Karásek se bránil proti Krejčího útoku v *Literárních listech*, kde protestoval proti tomu, aby „se šířil názor od těch, kteří mé knihy nečetli, že *Sodoma* utonula v ovzduší ‚pederastie a homosexuality‘. To není prostě pravda. Kdo může *toto* tvrdit, i v případě, že četl knihu, neporozuměl jí a vzal její poetické obrazy *sexuálně slovně*“ (Karásek 1895c: 76).

Sexuologický rámec

Karásek se hájil marně, protože zde byl právě ten bod, kde se srážely mimoliterární skutečnost a literární dílo. Mnoho z jeho poetických obrazů se rovnalo právě těm příznakům, jimiž opatřila tehdejší sexuologie homosexuála.

Necelých třicet let před tím vymyslel rakouský novinář Karl-Maria Kertbeny² termín „homosexuál“ (Haeberle 1984), a tím nejen založil určitou sexuální kategorii, ale připravil též půdu pro lékařskou a právní diskusi. Michel Foucault nazývá tento obrat „narozením homosexuála“ a charakterizuje ho jako zlom v chápání sexuality vůbec. V minulosti byly sexuální styky mezi

2) Karl-Maria Benkert (1824–1882), který se narodil ve Vídni a vyrostl v Budapešti, změnil své příjmení na maďarsky znějící Kertbeny.

muži označovány jako hříšné činy, ke kterým mohlo dojít potenciálně u každého, nyní však povstala zvláštní identita, kdy byl homosexuál opatřen jistými příznaky, a tím se stal identifikovatelným (Foucault 1999: 53) – a to jak ve společnosti, tak v literárním textu.

Už před Kertbenym vystoupil německý právník Karl Heinrich Ulrichs s teorií, že muži milující muže měli „ženskou duši v mužském těle“. Nenáležejí proto svým cítěním k dvěma běžným pohlavím, ale představují dosud neznámé „třetí pohlaví“. Tato představa byla tak hluboce zakořeněna, že přežívala dlouhá léta navzdory novým poznatkům, mimo jiné psychiatra Richarda von Krafft-Ebinga nebo později sexuologa Magnuse Hirschfelda. Vyplývá to například z deníkového komentáře Karáskovy důvěrnice Anny Lauermannové-Mikschové – alias Felixe Tévera – z roku 1908, když si při čtení Platenovy *Die neue Heilmethode*³ poznamenává: „Je tam velká stať o homosexuálních, věci, které tam jsou řečeny, padnou na K.[aráska]. [...] je tam mnohé spravedlivé slovo ve prospěch těchto přírodou tak macešsky vybavených, jež mají ženskou duši v mužském těle“ (Lauermannová-Mikschová 1908).

V díle *Psychopathia sexualis*, které v intelektuálních kruzích bylo všeobecně známé, považoval Krafft-Ebing homosexualitu za nemoc, ale rozdělil své pacienty do skupin podle toho, jestli byla jejich homosexualita vrozená, nebo ne. Byla-li vrozená, byla nevyléčitelná. Hirschfeld se později zabýval velkou variací cítění svých pacientů. Jeho zkoumáním vznikla teorie o takzvaných „mezipatrech“, tedy o postupném přechodu od „čistých“ mužů k „čistým“ ženám. Mezipatra pak rozdělil s ohledem na tělesné vlastnosti a na sexuální cítění (Haeberle 1984). Michel Foucault tento vývoj shrnul takto: „Homosexualita se stala jednou z ikon sexuality poté, co praxe sodomie byla degradována na jistý druh vnitřní androgynie, jakýsi duševní hermafroditismus“ (Foucault 1999: 53).

3] M. Platen: *Die neue Heilmethode. Lehrbuch der naturgemassen Lebensweise, der Gesundheitspflege und der naturgemassen Heilweise*, 1–3, Berlin 1905 (příručka domácího lékaře).

V rubrice Zasláno z *Literárních listů* roku 1895 Karásek v souvislosti s takzvanou wildeovskou aférou tvrdí, že zná sexuologickou literaturu velmi dobře a využije zároveň možnosti, aby konstatoval, že se s Krafft-Ebingem neshoduje v tom, že je homosexualita chorobou, kterou lze léčit. To označuje přímo za směšné a vysvětluje si důvod k tomuto postoji tím, že je to „snad proto, že měli příležitost je [homosexuálně] pozorovat jen na pacientech, kteří jim náhodou padli do rukou, ne na lidech zdravých, kteří se jim ke studiu ovšem nepropůjčili“ (Karásek 1895b: 274).

Sexuologie a literatura – zapsání převráceného do textu

O vztahu mezi homosexualitou samotnou a homosexuální tematikou ve svém díle se vyjádřil Karásek v souvislosti s takzvanou Aférou anonymních dopisů kolem roku 1910. Příjemci obscénních dopisů – byl mezi nimi například František Xaver Šalda – podezírali tehdy z jejich napsání Karáska, který se snažil obhájit ve spisu *Anonymní dopisy čili Aféra pěti spisovatelův*. Zde píše: „Obsahem se ovšem mnohé listy týkaly homosexuality. Nechápu však dobře, jak možno uváděti za důkaz proti mně *tohoto* momentu. Já mám k homosexualitě vztah ryze *literární*: zabývám se vážně její psychologickou stránkou v některých svých dílech, užívám jí za tragickou látku ke své umělecké tvorbě [...]“ (Karásek 1910: 21).

Karásek zde tvrdí, že se v některých jeho dílech jedná o tematický výběr z oblasti homosexuality. V *Počátcích krásné prózy novočeské* píše Felix Vodička, že výběr témat se uskutečňuje se zřetelem na společnost, jíž jsou díla určena, a tak je téma právě tím bodem, kterým je dílo nejzřetelněji spojeno s mimoliterární skutečností (Vodička 1994: 167–168).

Zde hraje pravděpodobně rozhodující roli povaha tématu. Domnívám se, že je-li samotné téma společenským tabu – nebo v naší souvislosti navíc právně zakázanou záležitostí – způsobuje to, že vztah mezi dílem a mimoliterární skutečností – a tedy mezi subjektem díla a samotným autorem – je *vnímán* jako zvláště těsný. To je snad jeden z důvodů, proč Krejčí tvrdí, že Karáskovy motivy k napsání *Sodomy* jsou „naprosto mimoumělecké“.

Důležitou roli hraje v tomto ohledu problematika, jíž se věnuje Miroslav Červenka ve *Významové výstavbě literárního díla*, že totiž existuje silná tendence ztotožňovat subjekt díla – Červenka mluví konkrétně o lyrickém subjektu – se skutečným autorem. Zvláště jeho vztah k morální normě se může promítat právě v existenci tabuizovaných témat (Červenka 1992: 112–113).

Tyto okolnosti vyžadují jistou strategii, která je reflektována ve všech vrstvách díla se záměrem vytvářet dvojznačnost. V jejím rámci vzniká pak hra s maskou a signálem (viz například Keilson-Lauritz 1991). Masku spočívá u Karáska v jeho bohaté stylizaci, která svou intenzivní aktualizací šablonovitých prvků skrývá samotné tabu.

Je zajímavé, že Otakar Theer v kritice Karáskova *Románu Manfreda Macmillena* (1907) píše právě o masce a varuje před ní Karáskovy čtenáře: „Nedejte se zmást jejím na odiv stavěným dan-dysmem, její chladnou povýšenou maskou. Za tím vším je skryto mnoho bolestí, protrpěných snad mnohem vroucněji a hlouběji, než jak se to děje u těch, kteří vyplňují knihy svým rozcitlivělým srdcem“ (Theer 1907: 58). Karásek si byl této hry dobře vědom. V úvodu *Románu Manfreda Macmillena* píše: „to je výhoda umění, že zakrýváme sebe nejlépe tím, když odhalujeme. [...] Běží jen o to, zůstatí v té metodě nesrozumitelným. Ale to jest jen věcí stylu. Dobrý stylista, dá-li si záležeti, dosáhne vždy žádoucí nesrozumitelnosti“ (Karásek 1924: 5).

Řekli jsme si, že vznikem kategorie „homosexualita“ vznikl identifikovatelný lidský druh: „Nic z toho, čím ve své totalitě je, neuniká jeho sexualitě. Je v něm přítomná všude: skrývá se v každém jeho konání, neboť je tajemstvím, které se vždy prozradí. Spoluvytváří jeho podstatu, ne jako dědičný hřích, ale spíš jako jedinečná přirozenost“ (Foucault 1999: 53). Homosexuál se stal nejen „čitelným“, ale také „popsatelným“. Tím nabyl prostředků, aby mohl popsat sebe samotného. Popis nesměl být jasný, mohl být v díle jen do té míry, aby bylo možno jej odhalit. Tímto způsobem se homosexuál dostal do psaní skrytý pod rouškou psaní samotného (Edelman 1994: 3–23).

V *Románu Manfreda Macmillena* potkáváme postavu Francise, u něhož „je všechno v souladu, oči, rty, duše“, má „chtivé, pur-

purové rty“, „oči jako smaragd“ a „ruce, tak bledé, se záchvěvem sladké vůně, vanoucí z bílých, růžových keřův“ (Karásek 1924: 24). O postavě Oresta ze *Scarabaea* (1908) se dočítáme, že byl „tak bledý, tak bílé pleti jako květ magnolií, že se zdálo, jako by se shrnovala všechna krev jeho těla jen do rtů korálově rudých, temnicích se až do zhuštěné červeně, do sametové šarlatovosti“ (Karásek 1925a: 17), byl „něžné, poženštilé krásy, opálově narůžovělé v ambrových tvářích“ (tamtéž: 15). Podobně vidíme u postavy Radovana z *Ganymeda* (1925) „hnědé kadeře s odstíny zaslátými“, jeho obličej je pobledlý a „spíše dívčí než chlapecký“. Jen Radovanova ústa jsou chlapecká, a to se v románu považuje za něco, co „ruší pravidelnou krásu jeho obličej“ (Karásek 1925b: 8). Zaznamenáváme tedy důraz na tělesné vlastnosti.

O Manfredovi z *Románu Manfreda Macmillena* se dovídáme, že „jeho erotismus vylučoval běžné formy. Žena pro něj neexistovala“ (Karásek 1924: 15), což se ukazuje například v jeho promluvě k Francisovi: „Toužím nyní po vaší pasivnosti, z důvodu, pro nějž muž analogicky touží po ženě.“ Gaston ze *Scarabea* myslí často „ne na lásku k ženám – ale na přátelství s nějakým mladým hochem“ (Karásek 1925a: 9). Zde je naopak důraz na sexuální citění.

Radovan z *Ganymeda* ví, že jej „příroda učinila podobným muži. Ale jen *tělem* podobným. Duše jeho jest *duše ženy*“ (Karásek 1925b: 9). Francis z *Románu Manfreda Macmillena* má v sobě „dvojitou bytost“, je z těch, „kdo jsou mimo obě pohlaví“ (Karásek 1924: 27). Zde nacházíme v té době už klasickou představu o „třetím pohlaví“.

Pro Karáskovo chápání sexuality je příznačná právě tato hra s hranicemi, s jakousi stálou změnou. O Manfredovi se píše: „Změna – to bylo jediné, co bylo u něho stálé“ (Karásek 1924: 17). Jednak jsou zdůrazňovány odchýlné tělesné vlastnosti, s Hirschfeldem bychom je mohli nazývat „androgynií“, jednak odchýlné sexuální citění, které podle Hirschfeldova systému spadá do oblasti „homosexuality“. Neméně častá je však představa o „třetím pohlaví“, jež by se dalo chápat zároveň jako předstupeň a syntéza zmíněných dvou „mezipater“.

Cesta za čtenářem – a setkání s ním

Ve vyjadřování své odlišnosti, v naprosté individualitě a subjektivitě – směrem k Przybyszewského „nahé duši“ – tkví tradiční odvracení dekadenta od společnosti a jejích norem. Toto gesto však zároveň vytváří zmíněný „chráněný prostor“ k vyjádření tabu a výroky Manfreda Macmillena se mohou jevit jako promluva buď programového dekadenta, nebo představitele „převrácené“ sexuality: „Je v nás zbabělý pud, abychom se nezdáli jinými než druzí lidé, a proto mluvíme a konáme, čeho bychom jinak nemluvili a nekonali“; „Styk s nimi [lidmi] je sám o sobě obětí pro ně, abychom vyhovovali jejich předsudkům o nás, stáváme se těmi, jimiž nejsme“; „Jen *zasvěcený* může nás vidět tak, jak jsme, pronikaje námi a z našeho nitra teprve vytušuje náš vnějšek“ (Karásek 1924: 84, 88, 75).

A takto si představoval Karásek čtenáře, který by pronikl za masku, za onu vynucenou „nesrozumitelnost“: „Umělec jdoucí svou, osamělou cestou, sní, jako *Stendhal*, o jednom, dvou čtenářích, sní o zvláštním jazyku (*une langue sacrée!*), v němž by mohl pro ně psát; nesrozumitelný ostatním“ (Karásek 1895a: 54). Tento čtenář by měl být bez běžných předsudků: „vy víte, že normálnost existuje jenom v dílech počestných spisovatelů, kteří jsou v klamu, že tvoří život, jak jest, vy víte naopak, že život chodí velmi často – a snad častěji, než je milé moralistům – cestami abnormálnosti“ (Karásek 1925: 7).

Kritici pojali erotiku Karáskových děl různě. Otakar Theer našel v recenzi *Románu Manfreda Macmillena* za zmíněnou maskou erotiku, kterou pomocí citací z *Propertia* označil jako cestu za jiným erótem než tím, jenž představuje pro muže žena (Theer 1907: 51–59). Arne Novák se v kritice téhož románu sice zmiňuje o jeho perverzní erotické atmosféře, ale nepřikládá tomu žádný zvláštní význam (Novák 1906/1907: 892–893).

Anna Lauermannová-Mikschová byla zaujatá především Karáskem samotným, nikoli jeho knihami, a snad proto je to ona, kdo ve svém deníku zaznamenává událost vztahující se právě k jednomu z Karáskových čtenářů: „O tom novém, který se jmenuje Otto, pravil [Karásek], že se takto seznámili. [Otto] Viděl u knihkupce

mého Macmillena, červená vazba s rudým písmem lákala jej knihu koupit, ale šel třikrát kolem krámu (?) a vstoupil až potřetí, pak v tramvaji prstem stránky roztrhával a lektura ho chytla. Psal K.[aráskovi], zda by se s ním mohl sejít, tento, protože mu byl rukopis listu nápadným, objednal ho večer před sv. Jakubem“ (Lauermannová-Mikschová 1908).

Jinými slovy: Občas bývá vzdálenost mezi subjektem díla a skutečným autorem vsutku krátká!

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Univerzita Karlova)

EDELMAN, Lee

1994 *Homographesis. Essay in gay literary and cultural theory* (New York–London: Routledge)

FOUCAULT, Michel

1999 *Dějiny sexuality 1. Vůle k vědění* (Praha: Herrmann & synové)

HAEBERLE, Erwin J.

1984 *Einführung in den Jubiläums-Nachdruck von Magnus Hirschfeld, „Die Homosexualität des Mannes und Weibes“* (Berlin–New York: Walter de Gruyter), zveřejněno na <http://www2.hu-berlin.de/sexuology/GESUND/ARCHIV/DEUTSCH/einleitung3.htm> [přístup 2006–06–30]

KARÁSEK, Jiří

1895a Sociální užitečnost umění II, *Moderní revue*, č. 3, s. 52–54

1895b Zasláno, *Literární listy*, č. 16, s. 274

1895c Zasláno. Odpověď panu F. V. Krejčímu, *Literární listy*, č. 4, s. 76

1924 *Román Manfreda Macmillena* (Praha: Aventinum)

1925 *Scarabeus* (Praha: Aventinum)

1910 *Anonymní dopisy čili Aféra pěti spisovatelův. Odpověď Jiřího Karásky ze Lvovic* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1925 *Ganymedes* (Praha: Aventinum)

KEILSON-LAURITZ, Marita

1991 Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik, in *Homosexualität – literarisch*, edd. M. Kalveram, W. Popp (Essen: Die blaue Eule), s. 63–75

KREJČÍ, František Václav

1895/1896 Z literárního ruchu, *Rozhledy*, s. 52

LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna
1908 *Deník z roku 1908* (v soukromém vlastnictví)

NOVÁK, Arne
1906/1907 Jiří Karásek ze Lvovic: *Román Manfreda Macmillena, Přehled*,
č. 5, s. 892–893

THEER, Otakar
1907 Jiří Karásek ze Lwowicz a jeho nová kniha, *Lumír*, č. 2, s. 51–59

VODIČKA, Felix
1994 *Počátky krásné prózy novočeské* (Praha: H & H)

Roar Lishaugen, cand. phil., M. A., Göteborgs Universitet

Mezi apoteózou a tabu

Přehled bádání o Jakubu Demlovi

ALEXANDER WÖLL

Bádání o Jakubu Demlovi se nachází v překérní situaci. Na jedné straně téměř neexistuje sekundární literatura, která by se zabývala interpretací jednotlivých textů, na straně druhé se v průběhu doby vytvořila v Čechách „demlovská obec“, takzvaní „demlovci“ nebo „demlologové“. Tito povolání nebo sami sebe povolavší učedníci publikují již léta své osobní vzpomínky na Demla, korespondenci s ním nebo drobné biografické a pozitivistické nálezy. Kdokoli, kdo se hodlá Demlem vážně zabývat, a není Čech nebo mu není čeština mateřským jazykem, je vnímán spíše jako cizí příchozí.

Přitom ani vždycky nedochází na metodologicky reflektovanou recepci. Četba Demlových textů, rozšířená mezi jeho současníky během první republiky, za protektorátu a v prvním období socialismu, do značné míry upadla.¹ Teprve po roce 1968 se Deml stal, především v prostředí moravského undergroundu, kultovní figurou disentu, což vedlo k tomu, že ho mladí rebelové konspirativně šířili ve strojopisných samizdatech. Vzhledem k tomu, jakou tvrdohlavostí se vyznačují Demlovi ctitelé, se dosud nepodařilo vydat sebrané spisy. Souvisí to i s tím, že nebyly brány v potaz ani literární teorie, ani znalosti o obdobně komplikovaných případech ve světové literatuře. Povinnou četbou před vydáním Demlova souborného díla by měl být sborník *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, zahrnující i důležitý příspěvek Miroslava Červenky (Červenka 1971: 143–163).

1) Ruský spisovatel Vasilij Rozanov, který se Demlovi v mnoha ohledech velmi podobá a kterého Marina Cvetajevová stejně jako Maxim Gorkij označovali prostě jako „geniálního“, pro Pavla Florenského to byl „nejtalentovanější spisovatel současnosti“ a pro Nikolaje Alexandroviče Berdajeva „největší talent ruské literatury“, byl z literárních dějin, publikovaných Ruskou akademií věd před dvěma desetiletími, zcela vynechán, což vylučování Demla ještě přesahuje (srov. Grübel 2003: 87).

Demlovy beletristické texty, které vydal Timotheus Vodička, nebyly jednotlivě autorizovány a rovněž nebyly porovnány s početnými textovými variantami a ostatním pramenným materiálem. V archivech v Praze (Památník národního písemnictví) a Olomouci (Státní okresní archiv) leží nespočetné fragmenty a konvoluty Demlových poznámek: přepracování textů, zlomky a nové začátky, dopisy, pohlednice a účty. Kolem nich právě mohl krystalizovat mýtus, že neustále psal jen jednu jedinou knihu. Českému bádání zůstává struktura Demlových textů v jejich heterogenitě a provokativní neliterárnosti spíše cizí. Naopak v západní Evropě byly například romány Franze Kafky a Roberta Musila již záhy kanonizovány jako „románové fragmenty 20. století“. Rovněž u Demlových textů nelze obhájit žádnou předem formulovanou generální tezi, vzhledem k níž by mohly být při vydání všechny zlomky přiměřeně zařazeny. Navíc text u něj není žádnou pevnou veličinou, kde by bylo možno už ze slov samých usuzovat na jasné poselství.

Než se však k tomu vrátíme, měli bychom tematizovat dva základní proudy bádání o Demlovi: na jedné straně jsou to biografisté a pozitivisté (například Jiří Olič a Jaroslav Med), na druhé badatelé o dějinách motivů a editoři-filologové (například Bedřich Fučík a Vladimír Binar). Binar je také autorem prvních návrhů periodizace Demlovy tvorby a rovněž prvním pořadatelem jeho motivických cyklů. Syntetizovat se je více či méně úspěšně pokusil Jindřich Chaloupecký v jedné ze svých nejvýznamnějších a zřejmě i nejlepších studií, v *Expresionistech*.

Situace byla komplikovaná i pro generaci předních strukturalistů: Roman Jakobson vedl korespondenci s Demlem již ve třicátých letech a několikrát mu přislíbil napsat článek o *Zapomenutém světle* (1934) (Jakobson 1997: 15n). Lze se však domnívat, že obecné zneklidnění kolem Březinových a Demlových antisemitských postojů, které následovalo po zveřejnění *Mého svědectví o Otokaru Březinovi* v roce 1931, znepokojilo i Jakobsona. Oficiální verze, proč zmiňovaný článek nikdy nevyšel a proč Jakobson nemohl práci úspěšně dokončit, zní, že v exilu již neměl přístup k pramenným textům. Lze to vyčíst i z dopisu, který napsal Deml

25. února 1957 Janu Amosi Vernerovi: „Roman Jakobson [při svých přednáškách na olomoucké univerzitě v roce 1957; pozn. autorů] sháněl mé *Zapomenuté světlo*, a protože je nesehnal, dal si je fotograficky reprodukovat a poslat na svou adresu do Ameriky. Přirovnává prý mne ve své studii k Dostojevskému a – Diderotovi!“ (Binar – Fučík 2000: 187) Roman Jakobson v jednom listě Demlovi označil knihu *Zapomenuté světlo* za „nejtragičtější knihu české literatury“ a postavil autora na jeden stupeň s *Tkadlečkem* a Boženou Němcovou (Kubíček 2004: 184). Je možné, že to byla svého druhu koketerie s Demlem, poněvadž se Jakobson nepustil ani do své ohlášené vědecké studie *Vyrušovaný kontemplátor*.

Mimo tyto badatelské proudy stojí jeho současníci a kolegové se svými osobními dojmy (Miloš Dvořák, Rudolf Černý, Jan Zahradníček a jiní). Už tam se nicméně objevují podněty vykládající Demlovy texty nejen z české literární tradice, nýbrž i z textové imanence. Nejlepší analýzy napsali podle mého mínění F. X. Šalda, Arne Novák, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík, Vladimír Binar a Josef Norman Rostinsky. Okomentujme zde alespoň v krátkosti výsledky nejdůležitějších zkoumání.

Miloš Dvořák se neustále pokoušel o interpretaci Demlova humoru, který nacházel zvláště v knihách *Z mého okovu* (1927) a *Česno* (1924) (Dvořák 1969: 24–25). Z druhého vydání *Rosničky* (1927) cituje Demlův výrok „Najednou jsem si uvědomil, že jsem sám, i dal jsem se tomu do smíchu“. Tento častý motiv smíchu spojil s Bergsonovou teorií smíchu v knize *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, podle níž je smích projevem sociálního vědomí v nás, které pronásleduje a trestá toho, kdo se od společnosti nějak podivínsky distancuje. Tento motiv existenciálního smíchu Dvořák aplikoval na Demlovy texty a pokoušel se ho odlišit od veselého smíchu, plynoucího ze sympatie vůči stvoření. V článku pro *Listy pro umění a kritiku* rozlišil „intelektuální básníky“ jako Paul Valéry od „medijních“ jako Arthur Rimbaud nebo Vítězslav Nezval, kteří tvoří výhradně z instinktu. Oba póly spojuje podle něj Otokar Březina, kdežto u Demla živý instinkt zcela dominuje nad rafinovaným intelektem (Dvořák 1935: 66).

Arne Novák jako jeden z prvních rozeznal Demlův poetický talent, nicméně neustále kritizoval, že jeho texty jsou stylizovány příliš impulzivně a po formální stránce jsou málo harmonické (Novák 1917: 326–328). Přesto jej ve svých *Přehledných dějinách české literatury* vydatně chválil. Ke zlomu a k Novákovu zmlknutí došlo teprve po Demlově knize *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*.

Jedním z prvních Demlových přátel v českém kulturním životě byl F. X. Šalda (Šalda 1913: 505–506; 1917: 5; 1918: 2–4; 1919: 2–3; 1931/32: 24–35; 1959: 132–134). Poprvé se setkali po jeho článku o Demlových knihách v *Českém slově* roku 1913. Šalda je vedle Březiny a Bílka třetí „kultovní figurou“ v první trojici *Šlépějí*. Až do konce dvacátých let mezi nimi proudila živá a dobře dokumentovaná korespondence, v letech třicátých bylo však jejich přátelství de facto u konce, o čemž svědčí Šaldův *Zápisník IV* z roku 1932.

Velmi úzce s Demlem na počátku spolupracoval Jaroslav Durych, mnohé z prvních jeho posudků jsou fakticky hymnickými chválami.² Demlův spisovatelský talent cenil velmi vysoko, nicméně se mezi nimi během třicátých let množily konflikty. Už roku 1931 reagoval Durych prudkou polemikou na námítky proti časopisu *Akord*, které Deml vyjádřil v knize *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Roku 1932 podnikl pod názvem *Smutek Jakuba Demla* v tomtéž časopise proti bývalému příteli generální útok. Zajímavé je, že jeho syn Václav Durych Demla několikrát proti svému otci bránil (V. Durych, 1992: 4; 1997/98: 82–85). Mimo jiné upozornil na to, že Durych senior započal román *Bloudění* (1929) bezprostředně po návštěvě u Demla ve Vrchbělé pod Bezdězem v listopadu 1920, a to z Demlova podnětu. Taktéž několikrát zdůraznil závist, již otec vůči svému rovnocennému konkurentovi choval.

2] „V tom Demlovi jest mnoho. Když chce, a v této knize chce skoro všude, umí ukázati virtuozyt slovesné formy způsobem překvapujícím. Jeho řeč jest opravdu ústrojná a lze říci, že z málokterého českého autora slyšíte českou řeč zníti s takovou originální svěžestí, mocí a životností jako z Demla. Tady si vůbec nemůžete vzpomenout na nějakou cizí řeč. Deml dosahuje v *Česně* hluboké hudebnosti i větčné a jsou to opravdu věty i ve smyslu kompozičním“ (Durych 1924: 362; 1929: 74–75; 1932: 15–29).

V časopise *Moderní revue* se v letech 1916 až 1918 objevily tři velmi negativní recenze na Demlovo dílo, což potvrzuje, že okruh dekadentů (kteří tam už nepůsobili) a klasicistů (kteří tam začínali působit) jeho texty – nehledě na spojující téma smrti – nepřijal jakožto sobě umělecky příbuzné (Marek 1916: 283–285; Patočka 1917: 45–47; Jež 1918: 48–49). Kritizován byl především jeho pokus podkládat výtvarným dílům, o nichž píše, své vlastní náboženské metavyprávění. Recenzenti mluvili o krkolomném myšlenkovém přetěžování a Demlovy texty označili za jazykově příliš jednoduché a archaické.

Katolický spisovatel Jan Dokulil, švagr Jana Zahradníčka, se mnohokrát pokoušel stylizovat sám sebe jako rovnorodého Demlova kolegu a interpretovat jeho texty z církevního pohledu, což se Demlovi nikterak nelíbilo (Dokulil 1939/40: 203–207; 1939/40b: 325–327). Deml věnoval jeho práci rozsáhlou analýzu ve *Šlépějích* XXII a poukázal na kvalitu jeho básní; když se však nakladatelství Melantrich zdráhalo vydat Demlovy sebrané spisy, napadl mezi jinými i Dokulila, protože jej činil za toto ztroskotání odpovědným.

Jan Zahradníček se neustále pokoušel interpretovat fascinující formu Demlova smíchu. Demla přijímal jako autora kongeniálního a stejnou měrou jej fascinovalo jeho dílo i život (Zahradníček 1938: 76–80; 1940: 29–36; 1940/41: 367–369; 1995: 133–135).

Vysloveně zábavný příklad toho, jak Deml dokázal rozněcovat ženská srdce, představují hymnické recenze Anny Zahradníčkové (Deml 1940/41: 2–7) a Anny Brtníkové (Brtníková 1918a: 266; 1918b: 273–274). Zahradníčková například ve svém posudku jednoduše řadila jeden „vrchol“ Demlových textů za druhým, ale nedoplnila k těmto citátům žádný vlastní text.

Jan Bartoš byl první, kdo o Demlovi napsal malou monografii, dalece ovšem vzdálenou vědeckým standardům (Bartoš 1932). Spojil prostě krátký životopis se seznamem spisů a s několika komentáři k některým publikacím. Podobně srovnal Jan Žáček Demla s hrabětem Františkem Antonínem Šporkem (1662–1738). Oba jsou pro své současníky kverulanty a ve společnosti nejsou akceptováni. Také Alois Plichta podává v první řadě své osobní vzpomínky na Demla a zdůrazňuje svou roli jeho obhájce v soudních procesech (Plichta 1993).

Rudolf Černý, který patřil ke skupině katolických spisovatelů kolem časopisu *Akord* a působil jako gymnaziální učitel na několika školách na Moravě, byl fascinován konstrukcí prostoru a zvukovou strukturou Demlových textů (R. Černý 1939: 38–41). Bránil ho ještě i roku 1939, kdy se od Demla demonstrativně odvrátili téměř všichni, a spolu s ním například Josef Vašica, který jeho slovní hříčky a etymologizace srovnával se stylistickými postupy českých barokních textů (Vašica 1939: 11–15). Deml a jeho postavení v kultuře Československa se staly barometrem celospolečenského vývoje.³

Vposledku vysloveně nešťastnou roli v Demlově životě a v českých literárních dějinách sehrál bývalý benediktinský mnich Timotheus Vodička, který se na konci čtyřicátých let pokusil vydat jeho sebrané dílo (srov. Vodička 1947: 177–185), přičemž ovšem masivně zasahoval do struktury textů. Při pohledu do obou archivů, v nichž se dnes nacházejí Demlovy texty (PNP Praha a Státní okresní archiv Olomouc), jasně vyplývá, jak texty stříhal, pokoušel se korigovat rýmy a pravopis a přitom eliminoval celé pasáže, které se mu zdály nemorální.

Velkou zásluhou Bedřicha Fučíka zajisté je, že snad nejzřetelněji rozpoznal „zvláštní postavení“ Jakuba Demla v české literatuře.⁴ Jako jeden z prvních navíc konstatoval jeho spojení s romantikem Karlem Hynkem Máchou (Fučík 1938/1939: 182–192) a obrátil pozornost k jeho dětským stylizacím, parafrázím biblických textů, početným citátům z Březiny a kolísání mezi „světlymi“ a „temnými“ texty.⁵

3] Václav Zima např. komentoval v katolickém studentském časopise *Jitro* především jednotlivé svazky *Šlépějí*. Čteme u něj mimo jiné: „Zatímco jsem četl tuto knihu [*Šlépěje* XIV – pozn. A. W.], dočetl jsem se v novinách, že Demlovy *Šlépěje* XIII, o nichž jsem psal recenzi v minulém čísle *Jitra*, byly zkonfiskovány. Toto zkonfiskování je svědectvím duchovní smrti v našem státě“ (Zima 1929/1930: 216–217; 1929–30b: 249; 1931: 5–7; 1930b: 87; 1931: 57).

4] „Kdo chce o něm psát, musí si sám k němu prošlapat cestu: a to jest kritikovi neobyčejně zdravé. Proto nepíše se o Demlovi mnoho – kritik jest člověk, a *lenost* a *zbabělost* vyznamenává jej často více než jiné lidi – ale co se píše, bývá rozumnější a čestnější, než co se psává o jiných“ (Fučík 1928/1929a: 13–16).

5] Fučík také patří ke kritikům, kteří neustále vyzvedávali Demlovu jazykovou virtuozitu na příkladu vybraných míst jeho textů: „Básník je zde na to, aby našel, uctil a uhájil svou krajinu. Ona je právě tou Princeznou, kterou má ze zakletí

Básník Vítězslav Nezval interpretoval Demla po celý život jakožto surrealistu a obdivoval jeho smělé metafory, neobvyklou obraznost a dech vyrážející rytmus. Sám sebe pak pokládal za jeho žáka (Nezval 1928: 288–289; 1937: 34–35 a passim; 1978: 36–37). Deml naproti tomu hleděl na Nezvala velmi kriticky a pouze jediného autora neustále prezentoval jako svého žáka – Jana Čepa. Ten se však hleděl tomuto nároku pokaždé decentně vyhnout, jakkoliv Demlovo dílo prokazatelně vysoce ctil (Čep 1929: 220–222; 1931: 291n). Čep navštívil Tasov poprvé roku 1928 společně s Janem Zahradníčkem a od té doby zůstal s Demlem v písemném kontaktu.

Podobně jako Nezval interpretoval Demlovy texty i Jindřich Chalupecký, který je stavěl do jedné linie s dílem Richarda Weimera, Ladislava Klímy a Jaroslava Haška (Chalupecký 1981; 1992: 81–134 a 193–200; srov. též Červinka 1992: 94–95). Deml je pro něj prvním českým expresionistou, přičemž jeho texty vztahuje i ke kontextu surrealismu a existencialismu.

Neúnavný sběratel nových pramenů, Demlových časopiseckých článků a dopisů je Jiří Olič, který ještě v době socialismu vydal v samizdatu Demlovu biografii, stopující jeho život pozitivisticky rok po roce.⁶ Ta je zajisté jeho nejdůležitějším výkonem, bohužel však Olič cituje často nepřesně a téměř nikdy neposkytuje čtenáři přesné údaje o pramenech, pročež jsou jeho výsledky obtížně verifikovatelné. Částečně Olič sahá po sděleních soudobých svědků Demla a stává se tak možná obětí mytologizací básníka provázejících. Rovněž porozumění pro textové varianty se u něj zdá být jen málo rozvinuto, takže například text *Nebe se jiskří mlékem* opsal v olomouckém archivu podle strojopisu

vysvoboditi. To se nestane ani zázrakem, ani náhodou, ani na ponejprv: Musí naklánět ucho k jejímu ztrnulému srdci, aby tam uslyšel tajný šepot; musí vytrvale cvičiti své oko, aby uviděl, čeho žádný jiný na té krajině nevidí. A až všechno uvidí a uslyší, začne se učit mluvit, neboť tu Princeznu musí osvobodit kouzelným, mocným slovem' (J. Deml, *Tepna*)“ (Fučík 1928/29b: 33).

6] Srov. Olič 1987: 47–50; 1990: 70–99; 1991: 115–123; 1993; 1996: 251–254; 1996b: 5; 1997/1998: 111–112; Olič připravil k vydání i svazky *Jan Konůpek a jiné eseje* (1997), *Zakázané světlo. Výbor z korespondence z let 1930–1939* (1999), *Nebe se jiskří mlékem. Výbor z próz a publicistiky z let 1920–1929* (2001).

a přitom si nevšiml, že stejnojmenný text, otištěný roku 1923 v časopise *Umění Slovanů*, se na mnoha místech od této varianty silně odlišuje. Smutné rovněž je, že demlovští badatelé spolu prakticky nespolupracují. K doplnění Oličových materiálů přispěl v poslední době z některých německých pramenných zdrojů Marek Nekula (Nekula 1996: 57–103; 1998: 3–31).⁷

Okrajově se interpretací „fenoménu Deml“ zabýval i Jiří Brabec (Brabec 1959: 5; Brabec – Novák 1967: 22–27). V padesátých letech se stavěl vůči Demlovi tendenčně a rezervovaně. Byl pro něj nepoučitelným reakcionářem a antisemitou. Brabcův pohled se přitom silně orientuje na dějiny protektorátu, což vysvětluje poněkud zužující soudy (Brabec 2002: 412–428). Ještě ve svém rozhovoru pro *Souvislosti* roku 1995 zaznívají tyto resentimenty, nyní však omezené jen na otázku Demlova antisemitismu (Brabec 1995: 3–9). Ukazuje tak, jak problematický vztah české vzdělané vrstvy k Demlovi částečně přetrval z dob jeho života do dneška.

Na počátku šedesátých let se v kontextu politického „tání“ začala o Demlovu osobnost a dílo náhle zajímat skupina kolem programově kritického časopisu *Tvář* a kolem Jana Lopatky, Jiřího Němce a Zbyňka Hejdy (Lopatka 1990: 8–12; 1968: 32–36; Němec 1964: 26–31; Hejda 1968: 53–55; 2004: 16). Hejdu na Demlových textech zvláště fascinovalo, jak se vymykají jakémukoli žánrovému zařazení. Velmi zajímavé je především jeho srovnání s ruským spisovatelem Vasilijem Rozanovem: „Tyto paralely nejsou náhodné; ve vztahu k Sternovi studuje Rozanovovy prostředky Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy* a její český překladatel Bohumil Mathesius v poznámce k rozanovovské kapitole (Literatura vně syžetu) zase připomíná Demla“ (k témuž srov. Cieslar 1999: 49–51 a 58). Takováto srovnávání s konzervativním pravoslavným Rusem „původní“ demlovci přirozeně vehementně odmítli. Polemickou reakci proti Hejdovi, která však bohužel obsahovala více emocí než argumentů, publikoval roku 1969 Miloš Dvořák (Dvořák 1969b: XIII–XV). V celé této debatě zůstal ovšem nepovšimnut

7] Uspořádal mimo jiné spolu s Jiřím Oličem i svazek *Příš to při světle nočním. Výbor z korespondence z let 1940–1961* (1998).

fakt, že už roku 1950 srovnal Demla s Rozanovem Angelo Maria Ripellino.⁸

Dílo Demla a Rozanova vykazuje podobnou formální výstavbu a tato podobnost je navíc posílena i obsahovými paralelami, neboť i Rozanov byl bojovný outsider, který sám sebe považoval dokonce za proroka: „Vasilij Rozanov byl podivín pravoslavného vyznání, který se dokázal nadchnout pro staroslověnské zpěvy a liturgii, ale nesnášel Krista; který si ošklivil výzvy k sexuální zdrženlivosti a postům, uctíval však mocnou harmonii ruské církve. Shledával politováníhodným, že radikální mladí popové neoploďovali své ženy, a navrhoval, aby byly ženy při vstupu do manželství nadále zbavovány panenství v pravoslavných chrámech.“ Georges Nivat poznamenává, že „Rozanov – spíše jako Kristus než jako rouhač – šíří ve všech svých dílech nenávisť ke Kristově ‚sterilitě‘. V *Apokalypse našeho věku* píše, že nikdy nevidíme Ježíše, kterak napřahuje ruku po loutně, nikdy nevidíme Krista zpívat a nikdy jej nevidíme modlit se tak jako Davida. Kristus odsuzuje všechno tělesné a světské; jediná modlitba, kterou složil, je studená a anti-muzikální. Neexistuje proň ‚pozemské símě‘ a nezná ani plodnost“ (Guillebaud 2001: 62n). Zde se ukazují také patrné obsahové rozdíly mezi oběma autory. Deml inscenoval své domnělé románky se ženami, jakož i „pornografické“ pasáže do textů, které měly obžalovat jeho okolí ze svatouškovství. Rozanov byl oproti tomu o náboženské síle bezuzdné sexuality opravdu přesvědčen a také podle takového přesvědčení žil. Tento rozdíl by při porovnávání obou autorů neměl být opomenut.

Po sametové revoluci roku 1989 utvářel „oficiální“ obraz Demla především Jaroslav Med. Jako typický apologetický demlovec

8] „Viktor Šklovskij cercò le genesi dello stile di Vasilij Ròzanov in una linea laterale a ‚non canonizzata‘ della letteratura russa [Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, trad. ceca, 1948, pp. 238–239]; allo stesso modo l’opera di Jakub Deml si riattacca a una tradizione laterale della letteratura ceca, tradizione che fa capo all’almanacco popolare, alle edizioni paesane morave, alle memorie dei ‚písmáci‘ rurali del Settecento. [...] la poetica del disordine dispone d’una tastiera riccissima di trucchi stilistici (se pensi al disordine d’uno Sterne a d’uno Šklovskij)“ (Ripellino 1950: 397).

a laudator zuřivě bránil, aby se o Demlovi řeklo cokoli negativního (Med 1985: 526–530; 1995: 69–85; 1995b: 1).

Václav Černý ve svých slavných *Pamětech* soudí Demla především politicky, kdežto jeho estetiku v zásadě ignoruje. Pak se mu autor pochopitelně nezjevuje v příliš dobrém světle. Černý kritizuje kult kolem Florianovy Staré Říše a Demlova Tasova, kam mladí putovali jako do Lurd, aby tam dosáhli spásy duše a zásobili se novými stranickými předsudky – především o Masarykově demokracii, již vnímali jako zdroj vší korupce a špíny. „Lyrický talent prvního [tedy Demla – pozn. A. W.] nezaručoval nic, nedovedl ani zamezit, aby jeho nositel nebyl charakterově vratkým, hysterickým, mstivým člověkem“ (Černý 1992: 77). Tento odsudek je třeba vnímat v kontextu Černého základního antikatolického naladění, protože v těchže *Pamětech* lze najít velmi podobné antisemitské výpady jako u Demla. Josef Mlejnek vzpomíná na to, že se „Václav Černý, v diskusích nad svými *Paměťmi* v osmdesátých letech, musel přiznat k tomu, že vlastně žádnou Demlovu poezii nečetl“ (Mlejnek 2005: 37–41).

Marie Langerová uvádí Demlovy sny, které se v textech vracejí jako leitmotiv, v souvislost s dlouhou tradicí sahající až po středověk. K interpretaci jednotlivých textů přesvědčivě využívá zejména Jungovo akauzální pojetí výkladu snů, mířící proti Freudově interpretaci snových symbolů (Langerová 2005: 594–613). Rekonstruuje tak a popisuje tradici zobrazování, aby mohla Demla představit jako „všeobecný fenomén“ a najít jeho místo v této tradici. Nabízí porovnání s žánrem legendy a s motivy staročeského folkloru, další podrobnější analýzy jdoucí tímto velmi plodným směrem by byly velmi záslužné.

Martin C. Putna vnesl svými osvěžujícími provokacemi a voláním po větší metodologické reflexi nový vítr do mnoha starých standardních tezí, které otevřeně odmítl akceptovat (Putna 1991: 4–5; 1995: 6; 1996: 5; 1998: passim). Zpochybňuje běžné mínění o Demlově „jediné knize“ a požaduje kritické vydání, které by mělo zahrnout i často cenzurované a „nemorální“ varianty textů v jejich různých vydáních. Rovněž volá po nových přístupech k bádání a budoucím badatelům zvláště doporučuje psychoanaly-

tický postup. Demlovci to pochopili jako vyhlášení války a reagovali na ně očekávatelným způsobem (Olič 1999: 61–65).

Básník Jiří Kuběna se s Demlem setkal osobně v Tasově 22. prosince 1960 a toto setkání považuje za své povolání ke spisovatelství (Kuběna 1999: 329–347). Kuběna patří k nejlepším znalcům Demlova díla a lze jej považovat za jednoho z nejkompetentnějších vykladačů jeho poezie.

Velkou výjimku představuje v demlovském bádání Josef Norman Rostinsky, už proto, že je dosud jediným, kdo se Demlem důkladněji zabýval geograficky mimo Čechy (Rostinsky 1983). Shromáždil všechny důležité výroky o Demlovi a pak sestavil některá motivická přadena jeho textů, která skutečně důmyslně propojil s biografií. Nová a občerstvující je zvláště jeho hermeneutická interpretace, vtahující do hry středověký minnesang. Ten rovněž stavěl na idealizující chvále ženy a „věčně ženského“, jež má hledajícího dovést k „unio mystica“ s Bohem. Deml je dále vykládán v romantické tradici Jeana Jacquesa Rousseaua jako prorok svého lidu, prostředkující mezi Božím logem a člověkem. Neobvyklou knihu uzavírá několik důmyslných interpretací menších textových úryvků na pozadí diskuse o avantgardě. Z těchto analýz vyplývá Demlovo vizuální porozumění světu – člověk pro něj není tvůrcem slova, nýbrž slovo je mu od Boha jen propůjčeno. Nestabilní řeč, která může stejně jako peníze měnit vlastní hodnotu, musí u něj být vždy vztažena k referenčnímu obrazu z všednodenního světa. Jen tak lze uchovat esenci věcí za fenomenalitou povrchu: „Potom z milosti tvé jsem uviděl, že dálka a blízkost jedno jsou a ze všechny věci viditelné a neviditelné byly učiněny slovem.“⁹

Jedním z nejlepších znalců Demlova díla je Vladimír Binar, který společně s Bedřichem Fučíkem připravil v podzemí za socialistické éry třináctidílné samizdatové vydání *Díla Jakuba Demla*. Čtrnáctý, závěrečný svazek s názvem *Mým přátelům*, který měl obsahovat korespondenci, uvázl ve fázi plánování, vznikl naopak

9) Srov. Rostinsky: 1983: 125n; založeno na Deml 1914 (*Tanec smrti*), s. 107.

zvláštní svazek popisující koncepci a vznik tohoto vydání.¹⁰ Vedle toho vydal Binar v samizdatu ještě další Demlovy texty a k analýze některých se opakovaně vracel po celý život (Binar 1969a: 9; 1969b: 27–30; 1971: 179–194; 1979a; 1979b: 239–249; 1990: 1–2; 2000: 145–147). Třebaže nelze tuto edici sui generis dostatečně ocenit, zejména vzhledem k těžkým podmínkám samizdatu, je nutné odmítnout z hlediska dnešních edičně-filologických kritérií řadu ortografických i gramatických zásahů do originálu. Fučíkova a Binarova zásluha spočívá v interpretaci Demlových motivických cyklů, procházejících napříč celým dílem v různých časových rovinách. Binar se rovněž zasloužil o edice knih *Moji přátelé* a *Nebe se jiskří mlékem*, které jediné obstojí i před nároky kladenými na kritickou edici (Deml 1990: 159–199).

Již několik let je Deml v Čechách opět předmětem pozornosti. O jeho dílo se zajímá několikero mladých badatelů, nejpodrobněji se mu již několik let věnuje Daniela Iwashita – její diplomová práce a disertace si kladou za cíl popsat genezi stylu v Demlově díle (Iwashita 2006: passim). Zbývá tedy naděje, že se na univerzitách zrodí nová diskuse o Demlových textech (Kořená 2003: 139–160; Balík 2005: 694–709; Wöll 2006: passim).

Pro všechny uvedené interpretu Demlova života a díla byl vždy jednou z hlavních těžkostí fakt, že téměř všechny texty existují v četných publikovaných i rukopisných variantách, takže mnozí badatelé se v některých polemikách navzájem zcela míjejí. Bohužel jednotliví demlovci se po sametové revoluci rozešli každý vlastní cestou. Je tedy na nové generaci, aby iniciovala úspěšné a brzké vydání *Sebraného díla*.

10] Srov. Binar – Fučík 1981; 1977–1983; Binar též uspořádal svazky *Ledové květy – soubor rukopisných a časopisecky otištěných textů J. Demla* (1978), *Listy Jakuba Demla Janu Amosi Vernerovi* (1980), *Dialog – soubor korespondence Vladimíra Holana, Jakuba Demla a Vlastimila Vokolka* (1980), *K Březinovi – Demlův rukopisný deník* (1983), *Listy Jakuba Demla Janu Amosi Vernerovi* (1980), *Listy Jakuba Demla Čeňku Vořechovi* (1982), *Vodička*, Stanislav: *Básník Jakub Deml v Tasově* (1978).

Literatura

BALAJKA, Bohuš

1991 Rozpaky nad Demlem, *Tvar*, č. 30, s. 8

BALÍK, Štěpán

2005 Zapomenuté světlo – Marie, Magdaléna, Ježíš, Jidáš a pes, *Česká literatura*, č. 5, s. 694–709

BARTOŠ, Jan

1932 *Znáte Jakuba Demla?* (Velké Meziříčí: Jan Mucha)

BINAR, Vladimír

1969a Zapomenuté světlo, *Listy*, č. 16, s. 9

1969b Triptych, Zjevení a Ledové květy, *Glosy se Strahova*, č. 9–10, s. 27–30

1971 Neznámé arcidílo Jakuba Demla, in J. Deml: *Tasov*, ed. M. Dvořák (Praha: Vyšehrad), s. 179–194

1979a *Čin a slovo. Čtyři studie o Jakubu Demlovi* (Praha: Rukopisy VBF)

1979b Jakub Deml, básník tragičnosti české individuality, in *Wiener Slawistischer Almanach* 4, s. 239–249

1990 Jakub Deml – po padesáti letech, *Nové knihy*, č. 43, s. 1–2

2000 Jakub Deml, in *Slovník českých spisovatelů*, edd. R. Havel, J. Opelík (Praha: Libri), s. 145–147

BINAR, Vladimír – FUČÍK, Bedřich

1977–1983 *Komentáře a bibliografie k Dílu Jakuba Demla* 1–13

(Praha: Rukopisy VBF)

1981 *Zpráva o uspořádání Díla Jakuba Demla* (Praha: Rukopisy VBF)

[studijní rukopis; samizdat; později v pozměněné podobě publikováno jako Zpráva o uspořádání díla Jakuba Demla, *Revolver Revue*, 2000, č. 42, s. 180–241]

BRABEC, Jiří

1959 Jakub Deml nar. 1878, *Literární noviny*, č. 44, s. 5 (podepsáno –jb–)

1995 Rozhovor s Jiřím Brabec nejen o nacionalismu, fašismu, antisemitismu a literatuře; rozmlouvali Martin Valášek, Václav Petrbock a Jakub Krč, *Souvislosti*, č. 4, s. 3–9

2002 Protektorátní kultura pod tlakem kolaborantských projektů (1941–1945), *Soudobé dějiny*, č. 3–4, s. 412–428

BRABEC, Jiří – NOVÁK, Ladislav

1967 Ptá se Jiří Brabec, odpovídá Ladislav Novák; Ptá se Ladislav Novák odpovídá Jiří Brabec, *Orientace*, č. 5, s. 22–27

BRTNÍKOVÁ, Anna

1918a Tajemství věcí a dění u Jakuba Demla 1, *Kmen*, č. 34, s. 266

1918b Tajemství věcí a dění u Jakuba Demla 2, *Kmen*, č. 35, s. 273–274

CIESLAR, Jiří

1999 Rozanov, *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 13, s. 49–61

ČEP, Jan

1929 Jakub Deml, Můj očištec, *Tvar*, č. 5–6, s. 220–222

1931 In memoriam [Památce Pavly Kytlicové], *Tvar*, č. 5–6, s. 291–292

ČERNÝ, Rudolf

1939 O prostoru Demlova díla, *Akord*, s. 38–41

ČERNÝ, Václav

1992 *Paměti II. 1938–1945*, ed. N. Obrtelová (Brno: Atlantis)

ČERVENKA, Miroslav

1971 Textologie und Semiotik, in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, edd. G. Martens, H. Zeller (München: Beck), s. 143–163

ČERVINKA, Jaroslav

1992 Chalupeckého Jakub Deml, *Proglas*, č. 5–6, s. 94–95

DEML, Jakub

1940/1941 Svědkové zvířat. Paní MUDr. Anně Zahradníčkové (V Tasově 28. VIII. 1940), *Akord*, č. 1, s. 2–7

1978 *Ledové květy – soubor rukopisných a časopisecky otištěných textů J. Demla*, ed. V. Binar (Praha: Rukopisy VBF)

1980a *Listy Jakuba Demla Janu Amosi Vernerovi*, ed. V. Binar (Praha)

1980b *Trialog – soubor korespondence Vladimíra Holana, Jakuba Demla a Vlastimila Vokolka*, ed. V. Binar (Praha) [později v pozmeněné podobě publikováno jako Trialog (Nezval – Deml – Holan), *Revolver Revue*, 1996, č. 32, s. 165–207]

1982 *Listy Jakuba Demla Čeňku Vořechovi*, ed. V. Binar (Praha)

1983 *K Březinovi – Demlův rukopisný deník*, ed. V. Binar (Praha:

Rukopisy VBF) [později v pozmeněné podobě publikováno jako K Březinovi (Demlův deník z let 1902 – 1903), *Revolver Revue*, 2000, č. 44, s. 48–83]

1990 *Miriam – Moji přátelé*, ed. V. Binar (Praha: Odeon)

1997 *Jan Konůpek a jiné eseje*, ed. J. Olič (Olomouc: Votobia)

1998 *Pišu to při světle nočním. Výbor z korespondence z let 1940–1961*, edd. M. Nekula, J. Olič (Praha: Torst)

1999 *Zakázané světlo. Výbor z korespondence z let 1930–1939*, ed. J. Olič (Praha–Litomyšl: Paseka)

2001 *Nebe se jiskří mlékem. Výbor z próz a publicistiky z let 1920–1929*, ed. J. Olič (Praha–Litomyšl: Paseka)

DOKULIL, Jan

1939/1940a Kněz Jakub Deml, *Akord*, č. 7, s. 203–207

1939/1940b Nové knihy Jakuba Demla, *Akord*, č. 9–10, s. 325–327

DURÝCH, Jaroslav

1924 Jakub Deml: Česno, *Rozmach*, č. 23–24, s. 362

1929 Jenewein Jakuba Demla, *Akord*, s. 74–75

1932 Smutek Jakuba Demla, *Akord*, s. 15–29

DURYCH, Václav

1992 Jakub Deml a geneze *Bloudění*, *Literární noviny*, č. 1, s. 4

1997/1998 Jaroslav Durych nepřijemný (Jakub Deml a Jaroslav Durych),
Box, s. 82–85

DVOŘÁK, Miloš

1935 O dílo Jakuba Demla, *Listy pro umění a kritiku*, č. 3, s. 66

1969a Smích Jakuba Demla (Náčrt ke studii), *Host do domu*, č. 15,
s. 24–25

1969b Zasláno. Doplněk k pojetí díla Demlova, *Tvář*, č. 3, s. XIII–XV

FUČÍK, Bedřich

1928/1929a Dílo lásky, *Host*, č. 1–2, s. 13–16

1928/1929b Jakub Deml. Básník přírody, *Rozpravy Aventina*, č. 4, s. 33

1938/1939 Jakub Deml – pokus o portrét, *Lumír*, č. 4–5, s. 182–192

GRÜBEL, Reiner Georg

2003 *An den Grenzen der Moderne* (München: Fink)

GUILLEBAUD, Jean-Claude

2001 *Die Tyrannei der Lust. Sexualität und Gesellschaft*
(München: Luchterhand)

HEJDA, Zbyněk

1968 Jakub Deml. Rodný kraj, *Tvář*, č. 1, s. 53–55

2004 Blázen jsem ve své vsi. Se Zbyňkem Hejdou o jazyku poezie, smrti
a Jakubu Demlovi; připravil Jan Mazanec, *Respekt* 15, č. 35, s. 16

CHALUPECKÝ, Jindřich

1981 *Jakub Deml* (Praha: Edice Petlice)

1992 Jakub Deml, in J. Ch.: *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml,
Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst)

IWASHITA, Daniela

2004 O nedotknutelnosti jednoho Demlova snu. Proměny Demlova

Znamení snu v letech 1902–1937, *Tvary*, sv. 16 (7. 10.)

2006 *První a poslední slovo. Geneze stylu Jakuba Demla v počátečních
kritických, básnických a editorských pracích z let 1896 až 1907* (Praha:
FF UK, disertační práce)

JAKOBSON, Roman

1997 *Z korespondence*, ed. A. Morávková (Praha–Litomyšl: Paseka)

JEŽ, Štěpán

1918 Tři knihy katolické poezie, *Moderní revue*, sv. 32, s. 48–49

KOŘENÁ, Markéta

2003 Demlův básnický dialog, *Česká literatura*, č. 2, s. 139–159

- KUBĚNA, Jiří
1999 Básník Života – Věčného, in J. Deml: *Básně veršem 1907–1960*, ed. M. Trávníček (Brno: Vetus Via), s. 329–347
- KUBÍČEK, Tomáš a kol.
2002 *Literární Morava* (Brno: Muzejní a vlastivědná Společnost)
- LANGEROVÁ, Marie
2005 Sen a smrt. Příklad Deml, in *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, edd. D. Hodrová, Z. Hrbata, M. Vojtková (Praha: Torst), s. 594–613
- LOPATKA, Jan
1968 Deníkové dílo Jana Hanče, *Tvář*, č. 2, s. 32–36
1990 Paralelita okraje a středu, *Kritický sborník*, č. 1, s. 8–12
- MAREK, Josef
1916 Umění v knihách, *Moderní revue*, sv. 30, s. 283–285
- MARTENS, Gunter – ZELLER, Hans (edd.)
1971 *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation* (München: Beck)
- MED, Jaroslav
1985 Jakub Deml, in *Lexikon české literatury 1*, red. V. Forst (Praha: Academia), s. 526–530
1995a Jakub Deml – „Velký popudlivý z plemene básníků“, in *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Zvon), s. 69–85
1995b Vjimečný deník, *Nové knihy*, č. 48, s. 1
- MLEJNEK, Josef
2005 Václav Černý a dva básníci, in *Sto let od narození Václav Černého*, ed. M. Loužek (Praha: CEP), s. 37–41
- NEKULA, Marek
1996 Theodor Lessing und seine Rezeption in der Tschechoslowakei. Mit einem Anhang: Korrespondenz von Lessing, Deml und Kytlicová, *Brücken*, Neue Folge 4, s. 57–103
1998 Jakub Deml zwischen „Österreichisch“, „Tschechisch“, „Deutsch“. Mit einem Anhang: Einige ungedruckte und/oder weniger bekannte deutsche Texte von Jakub Deml, *Brücken*, Neue Folge 6, s. 3–31
- NĚMEC, Jiří
1964 Básník, který nezná svého jména, *Tvář*, č. 7, s. 26–31
- NEZVAL, Vítězslav
1928 Básník [Esej o Jakubu Demlovi], *Tvar*, č. 7–8, s. 288–289
1937 *Moderní básnické směry* (Praha: Dědictví Komenského)
1978 *Z mého života*. Dílo 38 (Praha: Československý spisovatel)

NOVÁK, Arne

1917 Jakub Deml. *Miriam*. Kniha lyriky, *Lumír* 45, č. 7, s. 326–328

OLIČ, Jiří

1987 Dvě kapitoly o Jakubu Demlovi, *Zprávy spolku českých bibliofilů v Praze*, č. 2, s. 47–50

1990 Jakub Deml ve Šlépějích K. H. M., *Proglas*, č. 9, s. 70–99

1991 Cesty a cesta Jakuba Demla, *Souvislosti*, č. 2, s. 115–123

1993 *Čtení o Jakubu Demlovi* (Olomouc: Votobia)

1996a Sny Jakuba Demla, in J. Deml: *Můj očištěc* (Reprint vydání z roku 1929) (Olomouc: Votobia), s. 251–254

1996b Vážený pane M. C. Putno..., *Literární noviny*, č. 25, s. 5

1997/1998 Papíry špatné budoucnosti, *Box*, č. 7, s. 111–112

1999 Katolický comics, jeho světla a stíny, *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 13, s. 61–65

PATOČKA, Ladislav

1917 Knihy Demlovy, *Moderní revue*, sv. 31, č. 1, s. 45–47

PLICHTA, Alois

1993 *Tajemství času 1. Vzpomínky a dokumenty. Díl první: o Jakubu Demlovi* (Olomouc: Votobia)

POLAN, Bohumil

1919 Jakub Deml. *Šlépěje*. Svazek pátý, *Kmen*, č. 13–14, s. 101–102

PUTNA, Martin C.

1991 Kudý na Demla, *Literární noviny*, č. 27, s. 4–5

1995 Demlův mýtus o Březinovi, o zemi, Židech a vlastním stínu, *Literární noviny*, č. 28, s. 6

1996 Vydávat Demla? Jak snadné!, *Literární noviny*, č. 22, s. 5

1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918* (Praha: Torst)

2003 *Jaroslav Durych* (Praha: Torst)

RIPELLINO, Angelo Maria

1950 Due studi di letteratura ceca. 1. L'arte di Josef Čapek. 2. L'arte di Jakub Deml, *Convivium raccolta nuova*, č. 3, s. 383–404

ROSTINSKY, Josef Norman

1983 *Jakub Deml's Proximity to the Czech Avant-Garde*

(Ann Arbor: University Microfilms)

SACHER, Peter (ed.)

1990 *Tschechische Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts* (Zürich: Manesse)

ŠALDA, František Xaver

1913 Jakuba Demla *Hrad smrti a Moji přátelé*, *Česká kultura*, č. 16, s. 505–506

- 1917 Jakuba Demla *Šlápěje, Kmen*, č. 36, s. 5
1918 O Jakubu Demlovi, *Venkov*, č. 34, s. 2–4
1919 Kousek poetiky (Básně Jakuba Demla), *Venkov*, 23. 11., s. 2–3
1931/1932 Z nové literatury o Otokaru Březinovi, in *Šaldův zápisník IV* (Praha: Otto Gírgal), s. 24–35
1959 Básně Jakuba Demla, in F. X. Š.: *Kritické projevy 11. 1919–1921*, ed. Z. Trochtová (Praha: Československý spisovatel), s. 132–134

VAŠICA, Josef

- 1939 Několik slov o díle Jakuba Demla. K šedesátinám básníkovým, *Řád*, č. 1, s. 11–15

VODIČKA, Stanislav

- 1978 *Básník Jakub Deml v Tasově*, ed. V. Binar (Praha: Rukopisy VBF) [reprint: Velké Meziříčí, 1991]

VODIČKA, Timotheus

- 1947 Tažení proti katolickým spisovatelům“, *Akord* 13, s. 177–185

WÖLL, Alexander

- 2006 *Jakub Deml. Leben und Werk (1878–1961). Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur* (Köln–Weimar–Wien: Böhlau)
2006 Jakub Deml und die „Spätmoderne“, in *Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa* 1, edd. A. Kliems, U. Rassloff, P. Zajac (Berlin: Frank & Timme), s. 145–176
2004 Kosmos Jakuba Demla se jiskří ženskostí, *Česká literatura*, č. 5, s. 623–654

ZAHRADNÍČEK, Jan

- 1938 Demlova lyrika, *Akord*, s. 76–80
1940 Básník a jeho krajina. Poznámka k dílu Jakuba Demla, in J. Z.: *Oslice Balaamova. Tři články a proslov* (Praha: Václav Pour), s. 29–36
1940/1941 Jakub Deml. *Mohyla (Pozdrav z Tasova, Mohyla, Těpna)*, *Akord*, č. 9–10, s. 367–369
1995 Případ Jakuba Demla, in J. Z.: *Dílo* 3, edd. M. Trávníček, R. Zejda (Praha: Český spisovatel), s. 133–135

ZIMA, Václav

- 1929/1930a J. Deml: *Šlápěje XII, Jitro*, s. 216–217
1929/1930b J. Deml: *Šlápěje XIII, Jitro*, s. 249
1930a Dílo Jakuba Demla (Dp. P. Josefu Reslovi věnováno), *Jitro*, č. 1, s. 5–7
1930b J. Deml: *Šlápěje XV, Jitro*, s. 87
1931 Jakub Deml: Mé svědectví o Ot. Březinovi, *Jitro*, č. 2, s. 57

Priv. doc. Alexander Wöll, Universität Regensburg

Na pokraji kánonu

Daleká cesta Alfréda Radoka a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“

VERONIKA AMBROS

*Ti, kteří chodí navštěvovat hřbitovy a klidně
hřbitůvky, jsou šťastni, jako Ti, kteří dnes již odpočívají.
Alfréd Radok, Paměti¹*

*The memories which lie within us are not
carved in stone; not only do they tend to become
erased as the years go by, but often they change,
or even grow, by incorporating extraneous features.
Primo Levi: The Drowned and the Saved (Levi 1988: 23)*

*[t]he further events fade into the past,
the more the construction of convenient truth
grows and is perfected.
(tamtéž: 27)*

Vzápětí po konci války² se vynořilo nepřeborné množství svědeckv, deníků, motáků a jiných autobiografických výpovědí o událostech právě uplynulých,³ tvorba vzniklá za války v koncentračních táborech, ve vězeních i doma. Ač šlo většinou o díla pomíjivých

1] Strojopisné Radokovy paměti, cit. Cieslar 1991: 60.

2] Chtěla bych poděkovat všem těm, kteří mi pomáhali při přípravě tohoto referátu: profesorce Evě Stehlíkové, Petru Brodovi za vzácné materiály, Aleně Jelínkové, Silvě Singerové a dalším pracovníkům knihovny Židovského muzea v Praze za ochotu a spolupráci.

3] Pokud je mi známo, žádná zevrubná studie o těchto textech neexistuje. Jedině Milada Součková věnuje literatuře vzniklé v koncentračních táborech kapitolu své knihy *A Literature in Crisis. Czech literature 1938–1950* (Součková 1954).

literárních hodnot, to, že se ztratila z povědomí čtenářů, není dáno jen jejich estetickými kvalitami, ale mnohdy jinými faktory, například ideologickou příslušností autorů.

V době, které vládla „radost [...] vážná, hrdě se titulující jako ‚historický optimismus vítězné třídy‘“ (Kundera 1967: 33) a smutek byl vymazán z veřejného slovníku, díla, která už svou tematikou vylučovala jakýkoli optimismus, v nichž se minulost nejevila jako most vedoucí od odhodlaného hrdinství k zářným zítřkům, se zjevně prohřešila proti požadavkům socialistického realismu a octla se na pokraji soudobého uměleckého kánonu. Takový osud postihl jak *Dalekou cestu* (1948), první samostatný film mladého divadelního režiséra a budoucího tvůrce slavné *Laterny magiky* Alfréda Radoka, tak i *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958) spisovatele Jiřího Weila. V obou případech šlo o díla, jež se vymykala ze soudobé praxe heroických příběhů a používala avantgardních postupů k vyjádření apokalyptických zážitků nedávné minulosti.

Oba autoři byli osočováni dobovou kritikou,⁴ jejich práce upadly na dlouhou dobu do zapomenutí. Proto, byť měli Weil i Radok své napodobitele, nebyl širší veřejnosti zdroj jejich inspirace zřejmý⁵ a jen někteří znalci přijali jak *Žalozpěv*, tak i *Dalekou cestu* s velkým uznáním. Jak píše Milan Kundera o *Daleké cestě*, „tento nesmírně poetický film otrásl celou jeho generaci“ (Kundera 1994–1995: 95). Weilův *Život s hvězdou* sklídl obdiv takových zahraničních autorů, jako byli Harold Pinter, Arthur Miller či Philip Roth, zatímco přínos *Žalozpěvu*, jak poznamenává Růžena Grebeníčková, zůstal „nejen nedoceněný, nýbrž vůbec nezaznamenaný“ (Grebeníčková 1995: 404–405).

Odmítavý soudobý postoj vůči Radokovi i Weilovi souvisí nejenom s politickou situací (mimo jiné politickou kampaní proti tzv. kosmopolitismu namířenou proti Židům), výběrem tématu,

4] Ivan Skála mluvil o *Životě s hvězdou* jako o špatné a škodlivé knize, *Daleká cesta* byla označena za „existenciální“ a „formalistické“ dílo (Hedbávný 1994: 168).

5] *Žalozpěv za 77 297 obětí* vyšel např. v nákladu 700 výtisků a *Daleká cesta* byla po mnoho let promítána jen v provinčních kinech.

tedy pronásledování Židů,⁶ ale především s jeho zpracováním, které se vymyká z dobových konvencí. Skutečnost, že se Weilův text soustřeďuje na „77 297 obětí“, protiřečí snaze poválečné literatury zobrazit ne oběti, ale hrdiny, jak se jím stal například komunistický novinář Julius Fučík. Jeho posmrtně vydaná *Reportáž psaná na oprátce* (1945) sloužila léta jako vzor nové literatury už proto, že zvolený žánr reportáže, ověřuje autorovu výpověď (Doležel 2003), zdůrazňuje hodnověrnost díla a pravdivost jeho autora. Nepovšimnuta zůstala skutečnost, že *Reportáž* byla podle Vladimíra Macury „v obecném smyslu odkazem k avantgardním diskusím o smrti románu a potřebě jeho nahrazení pružnějšími žánry publicistickými“ (Macura 1995: 284). Ovšem v rámci normativního socialistického realismu pozbyla svůj experimentální charakter a stala se hagiografickým spisem, ztotožňujícím hrdinu s vypravěčem a nabádajícím k napodobení jeho postojů.⁷ K těm nejčastěji citovaným patří „žili jsme pro radost, pro radost šli jsme do boje a pro ni umíráme. Ať proto smutek nikdy není spojován s naším jménem“ (Fučík 1995: 48). Naproti tomu smutek, oplakávání mrtvých, vzpomínky na prožitou apokalypsu nesrovnatelnou s většinou předcházejících uměleckých vizí jsou centrálním tématem Radokova prvního filmu a Weilova triptychu.

Pro obě práce platí to, co tvrdí Jan Grossman o Weilově *Životě s hvězdou*, že „boří celou svou strukturou dosavadní průměrný typ české válečné a okupační prózy“ (Grossmann 1949: 211). Přes veškerou jejich rozdílnost spojuje oba autory to, že ukazují „v řadě obrazů jakoby promítnutých laternou magikou smutné osudy lidí a věcí za okupace“ (Es 1960: 10). Oba totiž používají zvláštní montáže, spojující dokumentární a fikční materiál. V *Daleké cestě* se obraz z jedné scény objevuje ve zmenšeném měřítku jako rámeček v rohu další. Podobnou ozvěnou předchozího úseku jsou ve Weilově textu variace určitých pojmů či sémantických polí,

6] Brzy po vzniku státu Izrael se podpora nového útvaru změnila v kampaň proti tzv. sionistům (mj. proces s R. Slánským).

7] Macura v této souvislosti uvádí Jollesův výklad legendy, která se stává „zástupným znakem svěťce, bere na sebe jeho roli“ (Macura 1995: 289).

například zákony, krev, popel. Ačkoliv *Žalozpěv* nemá na rozdíl od *Daleké cesty* a *Života s hvězdou* žádný ústřední děj, v obou dílech slouží konkrétní příběhy jako příklady zastupující celou řadu podobných. Jednotlivé epizody *Žalozpěvu*, tak jako postavy Toníka a Hany v *Daleké cestě*, podobné poutníku z Komenského *Labyrintu*, motivují rozličné úhly pohledu a poskytují vhled do různých míst nedávné minulosti.

Radok Weilovi za jeho román *Život s hvězdou* poděkoval: „Mnohokrát Vám děkuji, i za tatínka, který s hvězdou zemřel. Je to jejich zpověď, je to jejich život. Je to velký náhrobek malým mrtvým“ (Štědroňová 2000: 80). Sám vytvořil podobný pomník v *Daleké cestě* a nabízí svou verzi „umělecké reportáže“ (Cieslar 1991: 57), která „ze skutečnosti všedního života“ bere „takzvaný policejní raport“ (tamtéž: 58) a porušuje konvence lineárního vyprávění. Ústřední příběh židovské lékařky Hany, jejího arijského manžela Toníka a jejich rodin je rozdělen do epizod spojených mluveným komentářem, dokumentárním materiálem a záběry, jež je zasazují do dobového kontextu. Děj je pojat jako příklad toho, jak ovlivnila velká politika životy obyčejných lidí.

Radokův film zachycuje vnitřní svět postav pomocí světelných efektů, hudby, pokřivených úhlů záběru, zrcadla ruší jednotu obrazu a podtrhují rozmanitost subjektivních pohledů. Podle Jana Baleky „V okamžiku smrti byla zvlášť pociťována děsivost a nepochopitelnost zrcadla, jen zdánlivě věrně obražejícího skutečnost, kterou však levopřevě převrací a zcizuje“ (Baleka 2005: 24). K tomuto dojmu přispívají i předměty, které plní metonymickou funkci, slouží jako znaky znaků; navozují představy rozmanitých vztahů, jednání postav a celých skupin. Jedním z příkladů takového použití předmětů je míč – nejen znak dětské hry a bezstarostné idyly, ale i kontrastní prostředek k vyjádření Hanina vnitřního stavu při jejím rozhodování o sebevraždě. Rodinné album sestává ze vzorku vzpomínek na minulost a zároveň je až absurdní připomínkou nenávratné idyly.

Podobně polysémická je krabička s pastou na boty plnicí úlohu barvy na vlasy či na řasy i prostředku komunikace: Hana ji používá k pozdravu rodičům do Terezína a pomocí stejného předmětu

se nepřímou dovídá o jejich konci. Černidlo jako barva na vlasy motivuje i proměnu Hanina otce v groteskního klauna, podtrhuje jeho loutkovitost. Přechod mezi živými lidmi a loutkami, který se ve filmu několikrát objevuje, odhaluje proměnu individuálního subjektu v předmět, konkrétního člověka v číslo.⁸ Podobný přechod je znázorněn pomocí okuláru Hanina šéfa, který není jen leitmotivem povolání této postavy, ale také nástrojem, deformujícím jeho pohled na Hanu už ne jako na kolegyni, ale jako na havěť, jíž je nutno se zbavit. Jeho nový postoj vyjadřuje i návrh, aby se věnovala jinému povolání, například obchodu, když naráží na její příjmení (Kaufmanová) a současně na obecně rozšířený předsudek ztotožňující Židy s mazanými obchodníky.

Postava Hanina šéfa či příčinnivého a hrabivého domovníka, právě tak jako česky psaná výzva „Židé ven“ na Hanině kanceláři a na mnoha veřejných místech zosobňuje různé aspekty českého antisemitismu. To vše svědčí o domácí spolupráci s německou správou, o podpoře tzv. rasově odůvodněného pronásledování, jehož bezohlednost podtrhuje vykořenění těch, kteří tak jako Hana a její rodina byli přesvědčeni, že „sem patří výchovou, kulturou i řečí“.⁹

I židovské zvyky jsou většinou vyjádřeny metonymicky pomocí předmětů (sedmiramenný svícen), jež neslouží jako exotické objekty, ale jako věci každodenní potřeby. Obřady (rozbíjení hrníčku při svatbě) odhalují rozpor mezi tradicí a novými rituály protektorátu. Nejzřetelněji to ukazuje scéna, v níž starý vetešník používá látky potištěné hvězdami s německy psaným nápisem *Jude* jako modlitební šály.

Obrazové i zvukové montáže jsou inspirované nejen filmem,¹⁰ ale i Radokovou průpravou v divadle E. F. Buriana. Lyrická tendence *Daleké cesty* připomíná v mnohém Burianovu

8] Podobný motiv živých lidí a soch tematizuje Weil také v románu *Na střeše je Mendelssohn* (1960).

9] Hana tak zdůvodňuje své rozhodnutí zůstat.

10] J. Cieslar upozorňuje na souvislost s Wellesovým filmem *Občan Kane*, kde ovšem použití montáže, slouží k ověření fikčního světa a ne jako v *Daleké cestě* jeho ozvláštňení (Cieslar 1991: 58).

tvorbu, především jeho inscenaci Máchova *Máje* (Strusková 2002: 66–81). Platí to jak pro celou koncepci filmu (dokumentární a fikční části nejsou pouhou ilustrací jednoho či druhého pásma), tak i pro jednotlivou koncepci scén, například postav vězňů za mřížemi.

Jinou souvislost s máchovskou poetikou vyvolává také změna názvu původní předlohy Erika Kolára *Cesta v Dalekou cestu*, která se u Máchy objevuje jako moto k povídce *Cikáni* ve spojení „Dalekáf cesta má – marné volání“. Obraz rozbitého piána, které na konci filmu slouží jako zvon oznamující svobodu, evokuje Máchovy verše „zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk“, vyjadřující zármutek nad smrtí Viléma, a tím znovu zdůrazňuje téma smutku.

Sémantické pole žalu, ono „marné volání“, navozuje závěrečná scéna filmu, která neukazuje žádnou očekávanou euforii z osvobození nebo idylu typickou pro novější výtvořy s podobnou tematikou. Ačkoli oba manželé válku přežijí, jejich cesta nevede kupředu, ale na hřbitov, na němž se tyčí Davidova hvězda, zatímco hroby jsou označeny kříži. Filmová historička Anette Insdorfová považuje tento obraz za symbol „křesťansko-židovské jednoty“ (Insdorf 2003: 257). O takové jednotě lze však mluvit jen do určité míry. Společná cesta Hany a Toníka na hřbitov vypovídá především o jejich sdíleném smutku nad ztrátou nejbližších příbuzných a o „potřebě oplakat mrtvé, bédoovat nad nimi a znovu nastolit důstojnost jak obětí, tak i těch, kteří přežili“ (Landy 1997: 250). Ovšem osamělá Davidova hvězda v Radokově fikčním světě implicitně odkazuje k jednomu závažnému rozdílu mezi oběma protagonisty: zatímco Toník obdrží zprávu o smrti svého bratra, Hana se o smrti své rodiny dovídá jen nepřímou (pomocí zmíněné krabičky), její rodina zmizela beze stop a jako většina židovských obětí zůstala bez hrobu či památníku.¹¹

Téměř deset let po *Životě s hvězdou* a *Daleké cestě* vydalo nakladatelství Československý spisovatel nákladem 700 výtisků

11] Protože podle V. Blodiga z Tereziánské iniciativy např. v Tereziíně až do devadesátých let chyběla i ona symbolická hvězda.

Weilův *Žalozpěv*, útlý svazek s třemi grafickými listy Zdeňka Seydla, které se podobají kresbám George Grosze zobrazujícím hrůzy první světové války.¹² Obálka reprodukuje seznam umístěný v Pinkasově synagoze v letech 1954–1959 a nahrazující náhrobní kameny 77 297 obětí. Celá grafická úprava vydání umocňuje výpověď této textové montáže, již lze – jako ostatně většinu Weilových próz – jen těžko přiřadit k určitému žánru. V každém případě jde o pozoruhodný umělecký experiment, o němž Rudolf Iltis soudí, že „kdyby Jiří Weil byl nenapsal nic jiného [...] stačilo by to, aby jméno jeho nevymizelo ani z paměti Židů, ani z análů českého písemnictví“ (Iltis 1959: 3). Eva Štědroňová označuje tuto práci za jeden „ze slovesně nejoriginálnějších textů poválečné české literatury“ (Štědroňová 2000: 75), zatímco podle Růženy Grebeníčkové se „V úryvku začínajícím: ‚Lidé se váleli na cementové podlaze veletržního výstaviště, byly to jen prkenné boudy, zvnějška na bílo omítnuté, s čmouhami sazí rozmazaných deští‘ [...] říká každým slovem více, než dokázala celá naše početná židovsko-okupační próza dohromady“ (Grebeníčková 1995: 407).

Žalozpěv začíná popisem 15. března 1939 a končí likvidací tzv. rodinného tábora v Osvětimi v březnu roku 1944.¹³ Každý z osmnácti úseků textu je rozdělen do tří pásem, odlišených jak graficky, tak i jazykově. První části uvádějí dobový kontext, podávají fakta, nové zákony, nařízení a jiné okolnosti, jež jsou v druhé části exepmlifikované nějakým příběhem, událostí, která by se za jiných okolností zdála nicotnou (ztráta polévky). Citáty ze Starého zákona v závěru každého úseku, komentující především exempla středních částí a jakoby plnící funkci antického chóru, propůjčují celému textu nadčasový charakter. Hrají podobnou úlohu jako hlas komentátora v *Daleké cestě*, který nevyjadřuje očekávané nadšení, ale zpochybňuje údajné dokumenty tím, jak unaveně nebo znechuceně glosuje děj na plátně. Radok ovšem

12] Nedoprovázejí ovšem nejnovější vydání tohoto díla z roku 1999 v České knižnici.

13] V originálu je uveden rok 1945 a ve vydání z roku 2001 rok 1943.

paroduje techniku používanou v nacistických propagačních filmech (například *Žid Süss*, 1940).

Biblické citáty současně tříští subjektivní výpověď vypravěče v první osobě („mé rodné země“, „nabírám rukou trochu popela“ – Weil 1958: 7) v intertextuální polyfonní projev mnoha já zejména z *Žalmů*. Weil nadto aktivuje čtenáře nejen přímým oslovením, ale i aktualizací jazykového výrazu, tedy i tím, co Růžena Grebeníčková nazývá „jazykové neobratnosti, například ve větě „Obyčejně se Hitler nikdy neusmíval“ (Grebeníčková 1995: 406). Lyrickou tendenci textu podtrhují jak opakovaná slova, tak aliterace, které vytvářejí nezvyklá sémantická spojení, například kouř a kostičky, popel a plátěný pytlík, potvrzující téma smrti, paměti i rodné země.

Celý text *Žalozpěvu* má cyklický charakter, začínající a končící obrazy popela a domova a vrcholící úryvkem z *Páté knihy Mojžíšovy* „Však oni jsou lid tvůj a dědictví tvé, kteréž jsi vyvedl v síle své veliké a v rameni svém vztaženém“ (*Dt* 9,29). Takováto místa mění mnohdy kusá, až reportážní sdělení v pokus o dialog, v němž vypravěč oslovuje své adresáty a odkazuje k dvojí tradici, židovské i české, k prsti rodné země a popelu zemřelých: „Kráčíte po ní a země je krásná v rozbřesku dne, kdy vody hučí po lučinách a bory šumí po skalínách, a stíny vás provázejí, jdou s vámi ruku v ruce. Neboť i jejich je tato země v pokoji a míru“ (Weil 1959: 28). Jako Radok v Hanině výroku o tom, že sem patří, i Weil připomíná příslušnost oněch 77 297 k zemi, v které se zrodili. Přitom ruší anonymitu obětí a vrací jim znovu jejich lidskou podobu tím, že jmenuje konkrétní lidi – jména se stávají synekdochou zastupující osudy tisíců. Podobně jako památník v Pinkasově synagoze¹⁴ i Weilův *Žalozpěv* mění čísla v individua, oživuje jejich zapadlé příběhy. Utrpení tak přestává být abstraktním faktem, stává se skutečností zažitou konkrétními lidmi, jež text oplakává.

Z dnešního hlediska jsou pojednávána díla zvláště zajímavá tím, že vznikala v době, která si ještě nevytvořila konvence zob-

14] Weil se pravděpodobně na návrhu tohoto památníku podílel.

razení válečných zkušeností. Radok i Weil navázali hned po válce na experimenty dvacátých a třicátých let, uvedli je do nového kontextu a ztvárnili své pojetí válečných zážitků částečně prostředky, sloužícími dříve k zachycení vize zvěstující možné utrpení.

Weilovi, znalci současné ruské literatury a formalistické teorie, se podařilo realizovat ve svém textu představu významného představitele této školy Jurije Tyňanova, jenž chtěl „rozvíjet fakta tak, jako by byl rozvíjen děj, postavit materiál do takového světla, aby byl pociťován jako umělecký“ (Opelík 1965: 204). Text nadto ukazuje cit pro básnickou instrumentaci textu.

Francouzský filmový vědec André Bazin mluví o *Daleké cestě* jako o „oživení vlivu expresionistické estetiky“ (Bazin 1952). Postupy typické pro expresionistický film zde podle něj získávají své hluboké oprávnění (podrobněji viz Ambros 2006). Paralely dále vidí mezi *Dalekou cestou* a *Metropolis* (1927) Fritze Langa, a to především na začátku a ke konci filmu v masových scénách, které připomínají vstup dělníků do výtahu. V *Daleké cestě* vstupují lidé do brány, z níž jsou z druhé strany vynášeny mrtvolky. Tím brána evokuje Dantův vstup do pekla (podobně i Avisar 1988: 86) a nemožnost „smutečního obřadu“. Od *Metropolis* a expresionistických textů (například *R.U.R.* Karla Čapka, 1920) se obě díla liší už tím, že nenabízejí přechod z dystopie v utopii. Jejich pohled je obrácen zpět, pohlíží na dějiny ne jako na jednoznačně kauzálně spojený sled událostí, ale jako na řadu událostí individuálně prožitých.

V současnosti je každoročně udělena nejlepšímu divadelnímu dílu uplynulého roku cena Alfréda Radoka, tomuto mimořádnému režisérovi jsou věnovány různé články i celá kniha (Hedbávný 1995), které poněkud splácejí náš dluh. Weilovo dílo je však dostupné jen částečně, schází nová komentovaná vydání *Harfeníka* (1958), *Barev* (1946) a dalších prací. Jeho životopis existuje pouze v podobě dosud nevydaných vzpomínek Slávky Vondráčkové *Mrazilo – tálo*, chybí i zpracování jeho novinářské práce, včetně jeho činnosti v Židovském muzeu. Existují sice práce novější, dokonce i disertace (Lightfoot 2002), ale rozsáhlejší studii

stále nemáme. Weil vzbuzuje zájem v zahraničí,¹⁵ *Život s hvězdou* je součástí české knihovny vydávané v Německu, ale v Čechách, jež jsou „i jejich země v pokoji a míru“, jsou jak *Daleká cesta*, tak *Žalozpěv za 77 297 obětí* stále jen na pokraji kánonu. Otázka, kde je jeho centrum, přesahuje rámec tohoto příspěvku.

Literatura

AMBROS, Veronika

2006 Escaping the Land of Kitsch: The Poly-Vision of the *Shoah* in *Daleká Cesta [Distant Journey]*, in *Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, edd. F. Grüner, U. Heftrich, H.-D. Löwe (Köln–Weimar–Wien: Böhlau)

AVISAR, Ilan

1988 *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable* (Bloomington: Indiana University Press)

BALEKA, Jan

2005 *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění* (Praha: Academia)

BAZIN, André

1952 Le Ghetto concentrationnaire, *Cahiers du Cinema*, č. 9, únor, s. 60–62

CIESLAR, Jiří

1991 *Daleká cesta* Alfréda Radoka 1, *Iluminace*, č. 2 (6), s. 55–71

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ES

1960 Nová próza Jiřího Weila o nacistické hrůzovládě, *Věstník Židovských náboženských obcí*, č. 11, s. 10

FUČÍK, Julius

1995 *Reportáž psaná na oprátce*, ed. F. Janáček (Praha: Torst)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1995 *Literatura a fiktivní světy 1* (Praha: Český spisovatel)

15] O *Žalozpěvu* a dalších aspektech Weilova díla připravuje práci Bettina Kaibachová.

- GROSSMAN, Jan
1949 Doslov, in J. Weil: *Život s hvězdou* (Praha: ELK), s. 211–214
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk
1994 *Alfréd Radok* (Praha: Divadelní ústav – Národní divadlo)
- ILTIS, Rudolf
1959 Vzpomínka na Jiřího Weila, *Věstník Židovských náboženských obcí*, č. 21, s. 3
- INSDORF, Annette
1989, 2003 *Indelible Shadows. Film and Holocaust* (Cambridge: University Press)
- KUNDERA, Milan
1994–1995 Such Was Their Wager, *New Yorker*, 10. 5., s. 94–95
1967 *Žert* (Praha: Československý spisovatel)
- LANDY, Marcia
1997 *Cinematic Uses of the Past* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press)
- LEVI, Primo
1988 *The Drowned and the Saved* (New York: Simon & Schuster)
- LIGHTFOOT, David Thomas
2002 *Travel and transformations: rereading the prose of Jiří Weil* (Toronto: [disertační práce])
- MACURA Vladimír
1995 Motáky jako literární dílo, in J. Fučík: *Reportáž psaná na oprátce*, ed. F. Janáček (Praha: Torst), s. 281–300
- OPELÍK, Jiří
1965 Jiří Weil a jeho dílo, in J. Weil: *Na střeše je Mendelssohn*, ed. K. Drábková (Praha: Československý spisovatel), s. 201–207
- SOUČKOVÁ, Milada
1954 *A Literature in Crisis. Czech literature 1938–1950* (New York: Mid-European Studies Center)
- STRUSKOVÁ, Eva
2002 Scénický film – povaha předmětu, *Illuminace*, č. 2 (46), s. 66–81
- ŠTĚDRŇOVÁ, Eva
2000 Jiří Weil, in *Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století*, ed. L. Pavlát (Praha: Židovské muzeum), s. 70–80

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava

1994 Piš, Weile, ale jinak!, *Věstník židovských náboženských obcí*,
č. 12, s. 8

WEIL, Jiří

1949 *Život s hvězdou* (Praha: ELK)

1959 *Žalozpěv za 77 297 obětí* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Na střeše je Mendelssohn*, ed. K. Drábková (Praha: Československý
spisovatel)

1999 *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297
obětí*, edd. J. Holý, J. Víšková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

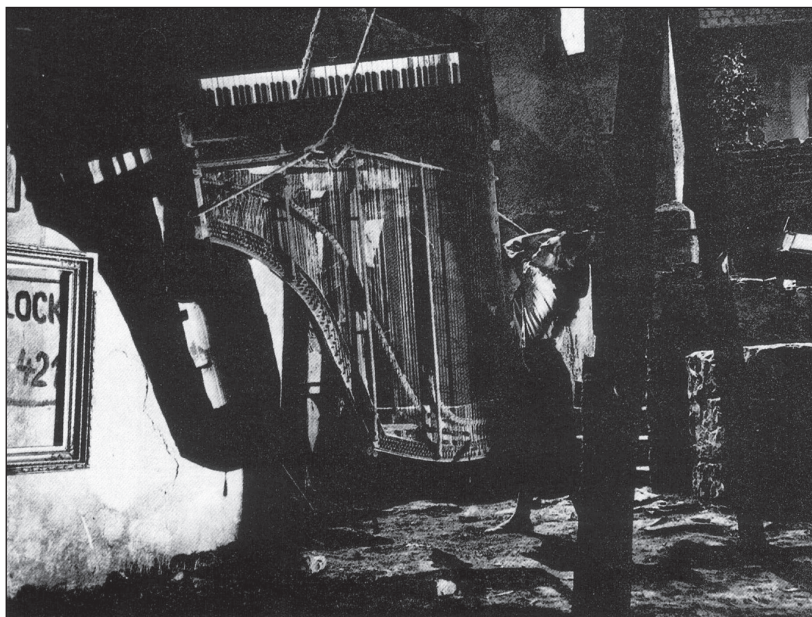
Assoc. Prof. Veronika Ambros, University of Toronto



Saša Rašilov ve filmu *Daleká cesta*



Jiří Plachý ve filmu *Daleká cesta*



Z filmu *Daleká cesta*



Z filmu *Daleká cesta*



Ilustrace Zdenka Seydla v *Žalozpěvu za 77 297 obětí*

Recepce Nikolaje Terleckého v Čechách

KENICHI ABE

Hranice

Jan Vladislav píše,¹ že Nikolaj Terlecký „představuje dodnes pouze další kapitolu skrytých dějin naší kultury, jež pořád ještě čekají na to, aby je někdo sepsal“ (Vladislav 1997: 215). Je pozoruhodné, že Terlecký, původem Rus, začal už během čtyřicátých let psát česky a pokračoval v tom i po svém druhém exilu do Rakouska a Švýcarska. V tomto smyslu by bylo možné považovat jej za *českého* autora, ale kdo o něm dnes ví? Ve slovnících české literatury se jeho jméno objevuje málokdy.² Z toho je patrné, že tvorba Nikolaje Terleckého nebyla v českém kontextu dosud dostatečně uznána. Většina jeho děl je pro české čtenáře stále nedostupná. Cílem tohoto referátu proto bude zkoumat recepci jeho díla a pokusit se jej zařadit do kontextu české literatury.

Autor ruský, nebo český?

Nikolaj Terlecký se narodil v Petrohradě roku 1903 a zemřel v Curychu roku 1994. Byl jedním z ruských emigrantů, kteří přišli do Československa v roce 1921. Po evakuaci do Cařihradu se v souvislosti s takzvanou Ruskou akcí československé vlády dostal do Moravské Třebové, kde studoval na nově založeném ruském gymnáziu. Poté se přihlásil na filozofickou fakultu v Praze a živil se jako tanečník v Novém německém divadle a mužský model v Uměleckoprůmyslové škole. Na rozdíl od většiny Rusů, kteří Československo dříve nebo později opustili, Terlecký zůstal a zvolil si československé občanství. V půli šedesátých let se však rozhodl pro exil, podařilo

1] Tento článek vznikl s podporou No.17720043, Grants-in-Aid for Young Scientists (B), MEXT of Japan.

2] Výjimkou jsou dva slovníky, *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (Adamovič 1995: 223–224) a *Slovník zakázaných autorů 1948–1980* (Brabec a kol. 1991: 431).

se mu odcestovat do Rakouska, kde se dočkal švýcarského víza. Během pobytu ve Švýcarsku vydal své starší románové rukopisy v exilových nakladatelstvích.

V Čechách mu ve čtyřicátých letech vyšly čtyři knihy: *Šest metrů úsměvu* (1946), *Den osmý* (1947), *Vítr se vrací* (1948), *Nejkrásnější země* (2. vydání knihy *Vítr se vrací*, 1948). V exilu se mu podařilo vydat následující práce: *Andělé tady nebydlí* (1976), *Pláž u San Medarda* (1977), *Don Kichot ze Sodomy* (1986). Jeho autobiografická kniha vyšla v Praze až v roce 1997 pod názvem *Curriculum vitae*.

První dílo, *Šest metrů úsměvu*, napsal Terlecký rusky a do češtiny je přeložila Marie Majerová. Ale už druhou knihu, *Den osmý*, přeložil do češtiny s pomocí své tehdejší ženy. Knihu *Vítr se vrací* pak napsal přímo v češtině. Jestliže je jazyk kritériem národní literatury, v tomto případě české, nemělo by být sporu o tom, že jde o českého spisovatele. Navíc nešlo o jediný pokus, neboť od poloviny čtyřicátých let Terlecký tvořil pouze česky.

V roce 1947, hned po vydání knihy *Den osmý*, byl Terlecký přijat za člena Syndikátu československých spisovatelů a zároveň dostal československé občanství. Tato volba byla pro něj samozřejmostí, ve své knize *Curriculum vitae* píše:

Jako všichni ruští emigranti byl jsem i já vyslýchán na NKVD, ale nedrželi mě tam dlouho, asi o mně věděli všechno, jen se ptali, jestli hodlám podat žádost o sovětské občanství. Řekl jsem, že nehodlám. Dost emigrantů si tehdy zažádalo o sovětské občanství. Drda taky myslel, že se stanu sovětským občanem a odjedu do Moskvy. Ale řekl jsem mu, že jsem si podal žádost o československé státní občanství. [...] Prožil jsem s Čechy za okupace mnoho dobrého i zlého a jejich osud byl i mým osudem. (Terlecký 1997: 103)

Osudy ruských emigrantů byly různé: nucený odchod z Prahy, zatčení Rudou armádou nebo asimilace do českého prostředí. Terlecký zvolil poslední možnost, spojil svůj osud s Čechy, zvolil československé občanství a češtinu jako svůj literární jazyk. V tomto smyslu patří k mezigeneraci ruských emigrantů, protože

nebyl ruský spisovatel jako Averčenko a další, ale byl jedním z autorů, kteří asimilovali do českého prostředí a psali výhradně česky. Anastasie Kopřivová jej považuje za zakladatele a prvního z řady „spisovatelů, kteří se většinou narodili v Československu, kteří psali a píšou česky a jejich ruské kořeny zůstávají skryté jako hlubinný spodní proud jejich myšlení a literární tvorby“ (Kopřivová 1997: 182). Spolu s Terleckým jmenuje osobnosti jako Sergej Machonin, Alexandr Klimentiev (Kliment), Petr Chudožilov nebo Michal Ajvaz. Avšak srovnání s těmito autory zároveň ukazuje, že Terlecký nebyl přijat v českém literárním prostředí jako Machonin nebo Kliment. A proto snad nebude zbytečné trochu si připomenout ruskou linii v české literatuře, především v souvislosti s recepcí díla Nikolaje Terleckého.

Přijetí dobovou kritikou

Podívejme se, jak byla přijata první kniha Nikolaje Terleckého, šest povídek s názvem *Šest metrů úsměvů*. První recenze Jindřicha Fibicha se objevila hned po vydání pod sporným názvem Nová tvář sovětské literatury. Rozbor začíná ztotožňováním Terleckého se sovětskou literaturou: „Již se pomalu mohlo zdát, že většina čtenářů houfně vycházející sovětské literatury, a to především beletrie a prózy, bude mít právem za to, že sovětská literatura a socialistický realismus jedno jsou. A nebylo lehké tento předsudek vyvracet, neboť pro tvrzení, že i v sovětské literatuře je jistá metodická diferenciacie, nebylo dostatek průkazného materiálu. Až se nám nyní o něj, a to rovnou o ten nejlepší, postarala Marie Majerová tím, že uvedla na literární scénu našeho knižního trhu prózatérský drahokam Nikolaje Terleckého. Jeho šest povídek shrnutých pod titulem *Šest metrů úsměvu* nám ukazuje opravdu novou a i z hledisek kontinuity západní literatury nečekaně moderní a esteticky výbojnou tvář sovětské literatury. Terlecký v nich pojednává napůl humorně a napůl básnicky o věcech napůl skutečných a napůl fantastických. Časté alogičnosti zdánlivě uvolněné spontaneity a poetizace jednoduchých věcí a pohledů mohly by být pokládány za jistý sklon k surrealismu, avšak při bližším ohledání se nám objeví v mnohém spíše blízké metodě a zacílení Vladislava Vančury. Jako

dokumentace stačí tento pregnantní záběr, vzniklý protipoložením lidové obhroublosti a poezie, docílený s maximem prostoty“ (Fibich 1946: 4).

Jméno Marie Majerové se tu objevuje dříve než Terleckého, protože autor recenze vidí její hlavní podíl v představení „protzatérského drahokamu“ a především její zásluhou mohl najít Terleckému příklad „diferenciace“ mezi sovětskou literaturou a socialistickým realismem. Je pozoruhodné, že autor používá pojmy „západní literatura“ a „moderní sovětská literatura“, jako by reflektoval tehdejší postoj československé politiky, pohybující se mezi „východem“ a „západem“. Zdá se zároveň, že porovnání se surrealismem by zde znamenalo pouze afinitu nadrealistického charakteru science fiction. „Terleckému jde zřejmě o něco více než o pouhé uvolnění nevšedních či podvědomých představ. Vezměte si třeba takovou povídku o Kiliánovi. První, která vši svou zřetelností a na hlavu postavenou prostotou nesleduje nic jiného, než hluboké odhalení pokrytectví vnitřně zmechanizovaného moderního života, jehož duch je symbolizován záhadným vládcem Nikanorovem. Anebo rozkošnou povídku Šest metrů úsměvů, v níž Terlecký za pomoci bohatých vnitřních promluv a dialogů a jim kontrastujících skutečných vyjádření a v křížmu vnitřní a vnější skutečnosti líčí snilkův rozběh za láskou, jenž končí šťastně jenom právě díky tomu, že nevšední a přitom prosté vnitřní hnutí dívky odražené od stránky magazínu včas zabránilo skončení všedně rafinovanou banalitou. A poznáte, že centrem Terleckého umění v těchto povídkových prózách není dějová fabulace, nýbrž ozvláštňení psychologické problematiky a z něho vyplývající snování nových spojitostí, odkrývající nečekaně humorné či poetické záhyby materie skutečnosti přivedené z normální polohy živou obrazností“ (tamtéž).

V závěru Fibich charakterizuje Terleckého jako velkého básníka: „Terlecký je nesporně veliký básník, mající v sobě něco z Vančury a něco z Pasternaka, a to nikoli snad přejatě, nýbrž přirozeně a ve vlastním originálním kontextu. Jeho slovo se vyznačuje velikou kapacitou poetickou a jeho myšlenky docilují kouzelně životnou elektřinou vysokého napětí. Možno říci, že dosah a význam

tohoto skvělého díla, které pro své zjasňující myšlenkové jiskření, výbojnou ryzí formu a skvělý výbrus slovní plně si zaslouží pojmenování literárního klenotu, je vpravdě světový a že jím odhalená nová tvář sovětské literatury předčí i v tomto směru ty nejlepší tradice západní. Nadto jeho knížka bude našemu čtenáři zvláště blízká četnými pražskými motivy a vskutku mistrným překladem Marie Majerové“ (tamtéž).

Celkem vzato by se dalo říci, že první kniha byla přijata velmi kladně, což je patrné i na srovnání s Vančurou a Pasternakem. Kladnou reakci však tento recenzent napsal ne na základě knihy samotné, ale na základě záložky, kde se nacházelo jméno Marie Majerová. Terlecký ve svém životopisu píše: „Později se mi doneslo, že redaktor Mladé fronty knihu přečetl, ze záložky se dozvěděl, že ji z ruštiny přeložila Marie Majerová, a vše mu bylo jasné. Sedl tedy ke stroji a napsal článek o nové tváři sovětské literatury“ (Terlecký 1997: 106). Pro takový názor by mohl svědčit i fakt, že se v této krátké recenzi objevuje jméno Marie Majerové hned dvakrát.

Zároveň však adjektivum *sovětský* nastolilo problém, protože autor této recenze si spletl *ruskou emigrantskou* literaturu se *sovětskou*. To se tehdy nepromítalo. Nezapomeňme, že hned po válce Terleckému zamluvila Marie Majerová místo překladatele u Zdeňka Fierlingera, tehdejšího československého premiéra. Je pochopitelné, že kvůli tomuto článku mohl mít Fierlinger nepříjemnosti se sovětským vyslanectvím. A tomu nasvědčuje i to, že hned druhý den se objevilo dementi této pozitivní recenze.

Můžeme bezesporu předpokládat, že situace kolem Terleckého se po únoru zásadně změnila, a to ve významu literárním i osobním. Nelze se vyhnout výrazu „ruský emigrant“, avšak slovo *emigrant* se tehdy stalo politickou záležitostí; většinou šlo samozřejmě o emigranty, kteří utekli z Československa. Tehdejší atmosféru můžeme alespoň trochu pocítit například z básně Marie Pujmanové Emigranti: „Nevědí, čím jsou, toho, kdo dá víc, / vrah z Koreje, vrah od Lidic, / ani co za to bude chtít, / únos anebo zavraždit – / hanební emigranti“ (Pujmanová 1950: 947). Stejně jako ostatní spisovatelé byl i Terlecký jako ruský emigrant konfrontován

s poúnorovou kritikou. I když se mu podařilo vydat *Vítr se vrací*, dokonce i ve druhém vydání, jeho knihy nikdo nechválil.

Recenzi *Nejkrásnější země* bychom mohli považovat za typický doklad poúnorové kritiky. Samozřejmě nebylo už možné ztotožnit západní se sovětskou literaturou, jako to udělal Fibich. Lukášova recenze z *Kulturní politiky* z 18. března 1949 má útočný charakter už od prvního odstavce: „Jsem socialistický nerealista...“ Tak sebe na záložce své knihy [...] charakterizuje Nikolaj Terlecký, rodák z Leningradu, spisovatel píšící rusky i česky. (Jeho první knihu *Šest metrů úsměvu* přeložila M. Majerová.) Tak sebe charakterizuje a do jisté míry dobrodušně kritizuje autor, ale my musíme dovést jeho autokritiku do konce a přidati to ‚ne‘ i před ‚socialistický‘. Víme, že mu tím ani neubližujeme, neboť uvádíme věci na pravou míru. Nějakou spojitost se socialistickým realismem tu nenajdeš ani lupou. Kniha snad pobaví svým lehkým tónem, shovívavým úsměvem nad podstatnými věcmi tohoto světa, vyloudí v duši lehkou pohodu, ale toho ‚živného‘ dá pramálo“ (Lukáš 1949: 9).

Narozdíl od první recenze tu dominuje kritický tón a především se zdůrazňuje rozdíl mezi ním a socialistickým realismem. Recenze pokračuje: „Protože se nemůžeme zabývat všemi šesti povídkami, vybereme si pro názornost jednu z nich – Dobrodružství Kajetána Bárta – a ukážeme si klady a zápory jeho tvůrčí metody. Malý a všední človíček, pražský knihovník, ztroskotá na své cestě za dědictvím na moři někde u Afriky, je zachráněn dvojicí ‚nadlidí‘, které ve svém izolovaném městě se snaží vypěstovat jakýsi psychiatr z tohoto mladíka a dívky, přivezených sem odkudsi z Evropy. Jeho metoda spočívá v tom, že v nich bičuje vůli (Kris-tus chodil také jen silou své vůle po vodách, říká), krutost, vypočítavost a bezohlednost. Mají rozmnožit tuto rasu a ovládnout svět. Ale v momentě, kdy má toto cílevědomé množení nastat, těsně po svatební noci, nastává zvrát, příroda zasahuje do psychiatrových plánů a jeho ‚prototypové‘ příštích nadlidí, kteří už létají, chodí po moři a procházejí plameny, padají mrtvi k zemi. Náš knihovník, který tu byl zajatcem autorovy morálky, odjíždí a nechává psychiatrovi na stole revolver, aby se zastřelil. Je to tedy wellsovská atmosféra *Za dnů komety, Pokrmu Bohů*, křížená

čapkovským viděním z *R.U.R.*, *Války s mloky* aj., která podbarvuje Terleckého příběh, vypravovaný tak trochu spatra po vzoru G. B. Shawa. Co stojí Terleckému za to, aby tento příběh vypravoval? Snad to, že si potrpí ‚na smrtelně vážnou legraci‘, a na druhé straně, že strašně rád ‚si tropí šašky z věci vznešených‘, jak o sobě sám říká. Tato jeho bravurně ležérní filozofie se dá snad odvodit z jeho životní dráhy (byl profesorem, modelem, režisérem a choreografem, mužem s teleskopem, kytaristou, úředníkem, zpěvákem, dělal v hračkářské dílně, ale těžko může co dát dnešnímu čtenáři, těžko může pomáhat při budování jeho světového názoru, ač pracuje s materií po hříchu filozofickou). Chceme se usmívat, chceme se smát, ale k tomu netřeba létat v utopiích, ale zaposlouchat se třeba u fronty na textil. Psát pro čtenáře dnešního, o to nám jde dnes především!“ (tamtéž). Tato kritika se zaměřila nejen na literární obsah těchto povídek, ale i na autorův životní styl. Je to kritérium socialistického realismu, které žádá ztotožnit umění se životem. Autor recenze kritizuje literární obsah, především utopistické psaní, aniž bere v úvahu filozofický přesah, zdůrazňovaný ovšem až mnohem později.³

Výraz jako „ležérní filozofie“ nám připomíná příběh *Žertu* Milana Kundery. Stejně jako Ludvíkovo žertování ostatní nechápali a dokonce je chápali příliš vážně, recenzent zde považuje Terleckého filozofii za příliš „nerealistickou“ a „ležérní“ a žádá po autorech, aby psali pro dnešní čtenáře, čili srozumitelně. Je jasné, že se v Terleckého díle nenacházejí rysy socialistického realismu, jde mu spíš o neexistující utopii.

Tímto odmítnutím české literární kritiky de facto končí Terleckého literární život. Až do své emigrace už nemohl žádnou knihu vydat.⁴

3] „[Povídky z knihy *Vítr se vrací*] vyznačují se kultivovaným jazykem, postrádají naivnost technokratické SF 30. a 40. let, mají filozofický přesah“ (Adamovič 1995: 223).

4] Výjimkou je povídka *Noc*, která vyšla v *Plameni* v roce 1965, a to hned po autorově odchodu z Československa.

Být cizincem v cizině...

Jak ukazují články Michala Bauera, který pojednal publikační možnosti Nikolaje Terleckého v rakouském exilu a pokusy o jeho rehabilitaci v roce 1968 (Bauer 2000: 14–15), Terlecký se i ve svém druhém exilu živil nesnadno. Jako exilový spisovatel byl konfrontován se skutečností v cizině, netrpěl ovšem jinakostí své národnosti, ale jinakostí svého psaní:

[...] a já si v poslední době začal uvědomovat, že být Rusem v komunistickém Československu není žádná slast. Rusko bylo vítězem, bylo velmocí, a dávalo to jiným státům, zvláště malým a na něm závislým, citelně znát. [...] Byl jsem československým občanem, ale psal jsem jinak než Češi, říkali mi to ve Svazu spisovatelů, v nakladatelstvích Čin a Za svobodu i u Borového. Když vyšla moje první kniha *Šest metrů úsměvu*, novináři nevěděli, kam mě zařadit. Do české literatury jsem nepatřil, to bylo jasné. Ale do ruské taky ne. Pro Rusy jsem byl příliš suchý a stručný. Snad jen Serapionovi bratři by v mých věcech našli něco příbuzného, jenže ti už neexistovali. Může být opravdovým českým spisovatelem autor, který se hlásí k neexistující ruské literární skupině? Může být autor bez jakéhokoli vztahu k české minulosti, k českému husitství, k českému „temnu“ a k českému obrozenectví českým spisovatelem? Nemůže. A jestli nemůže, tak co u všech rohatých dělá ve Svazu čs. spisovatelů? [...] Byl jsem opravdu cizincem, a abych nebyl cizincem doma, rozhodl jsem se pokusit být cizincem v cizině. (Terlecký 1997: 128)

Tento případ nám umožňuje klást otázky: Co je kritériem národní literatury? Odkdy je možné považovat někoho za svého národního autora? Může být cizinec spisovatelem jiné literatury? Heslo Nikolaj Terlecký ze *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* uvádí: „Původem Rus, podstatnou část svého života strávil v Československu. Zde také literárně tvořil, a proto ho můžeme zařadit mezi české autory“ (Adamovič 1995: 223). Dokonce se zde píše, že „tyto tři povídky [z knihy *Vítr se vrací*] můžeme zařadit k vrcholům české science fiction té doby“. Je

vidět, že Terlecký zaujímá jisté místo v oblasti science fiction. Ale neznamená to, že by česká literární kritika uznávala i jeho další díla.

V souvislosti s Terleckým existuje ještě jeden problém, s nímž čeští spisovatelé nebyli v exilu konfrontováni. Je to nejen otázka recepce jednoho spisovatele, ale i otázka *hranice* v české literatuře, jinak řečeno, hranice exilových autorů v jiné národní literatuře. Bylo by však méně produktivní, kdybychom Nikolaje Terleckého zařadili pouze do kategorie „národní“ literatury. Jeho jedinečnost leží někde jinde. Jeho psaní a volba jazyka nepotřebuje zastaralou kategorizaci. To možná souvisí s postojem Alexise Carrela, který inspiroval Terleckého následující otázkou: „ale co když je ještě nějaká jiná, neznámá dimenze?“ „Co když je tato dimenze nepoznatelná jen proto, že ji nechci poznat?“ (Terlecký 1997: 117) Terlecký překročil jazykovou zeď a psal v jiném jazyce než mateřském – mohli bychom tedy tuto jeho volbu chápat jako pokus o hledání nové dimenze, kterou evokoval Alexis Carrel. Věra Linhartová jednou řekla, že „spisovatel není vězněm jediného jazyka“ (Linhartová 1997: 159). Stejně jako Linhartová nezůstal ani Terlecký uvnitř hranice jednoho jazyka a tvořil v jazyce novém. A na tento pokus by stálo upozornit i české čtenáře.

Literatura

ADAMOVIČ, Ivan

1995 Nikolaj Terlecký, in I. A.: *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (Praha: R 3), s. 223–224

BAUER, Michal

2000 Publikáční možnosti Nikolaje Terleckého v rakouském exilu a pokusy o jeho rehabilitaci v roce 1968, *Tvar*, č. 20, s. 14–15; č. 21, s. 14–15

BRABEC, Jiří a kol.

1991 Nikolaj Terlecký, in *Slovník zakázaných autorů 1948–1980* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 431

FIBICH, Jindřich

1946 Nová tvář sovětské literatury, *Mladá fronta*, 17. 9., s. 4

KOPŘIVOVÁ, Anastasie

1997 Bludné cesty ruské emigrace, in N. Terlecký: *Curriculum vitae* (Praha: Torst), s. 175–183

LINHARTOVÁ, Věra

1997 Za ontologii exilu, in *Literatura, vězení, exil* (Praha: Nadace Readers International – České centrum Mezinárodního PEN klubu), s. 152–161

LUKÁŠ, M.

1949 Jsem socialistický nerealista, *Kulturní politika*, 18. 3., s. 9

PUJMANOVÁ, Marie

1950 Emigranti, *Tvorba*, č. 40, s. 947

TERLECKÝ, Nikolaj

1946 *Šest metrů úsměvu* (Praha: Čin)

1947 *Den osmý* (Praha: Za svobodu)

1948 *Vítr se vrací* (Praha: Knihovna Svobodných novin)

1948 *Nejkrásnější země* [2. vydání knihy *Vítr se vrací*]
(Praha: František Borový)

1976 *Andělé tady nebydlí* (Zürich: Konfrontace)

1977 *Pláž u San Medarda* (Köln am Rhein: Index)

1986 *Don Kichot ze Sodomy* (Zürich: Cramerius)

1997 *Curriculum vitae* (Praha: Torst)

PhDr. Kenichi Abe, Musashi University, Tokio

Adoptivní syn české literatury – Afroameričan Langston Hughes

MARCEL ARBEIT

Česká literatura přijímala už od druhé poloviny 19. století americké autory s otevřenou náručí a o básnících to platilo dvojnásob. Básníci jako Henry Wadsworth Longfellow, Edgar Allan Poe či Walt Whitman našli v českých zemích překladatele, kteří zároveň patřili i k nejvýznamnějším básníkům doby – Josefa Václava Sládka a Jaroslava Vrchlického. V letech 1907 a 1909 byla vydána dvoudílná *Moderní poezie americká*, antologie Antonína Klášterského, jež představila českým čtenářům 120 amerických básníků. Šlo o ediční počín, jaký v té době neměl v překladové literatuře v Evropě obdoby; američtí literární vědci dodnes stěží dokáží uvěřit, že již v roce 1907 existovaly české překlady tří básní Emily Dickinsonové, jejíž význam Američané docenili až po vydání jejích sebraných básní v roce 1955.

Někteří básníci se však stali pro českou literaturu víc než jen často zvanými hosty. Stali se zásluhou svých překladatelů, svého vztahu k českým zemím nebo masového vlivu své tvorby integrální součástí české literatury. Kamil Bednář poskytl v Čechách básnický azyl Robinsonu Jeffersovi (1887–1962), odsouvanému ve Spojených státech na okraj literatury a obviňovanému ze sympatií k fašismu. Jan Zábřana na konci padesátých let představil prostřednictvím časopisu *Světová literatura* i jiných dobových kulturních periodik českému publiku básníky „beat generation“ a pomohl vytvořit z Allena Ginsberga (1926–1997) symbol alternativní kultury. Tím pak Ginsberg zůstal pro několik generací českých básníků, a to i v době, kdy už to dávno nebyl ten nespoutaný „Kral Majales“, kterému Státní bezpečnost ukradla ve Viole deník a následně ho vyhostila z Československa. Do třetice k nám na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přivedli mladí překladatelé samizdatových antologií a periodik (Petr Sulovský,

Jáchym Topol, Ladislav Šenkyřík a Josef Vykydal) a amerikanista Jaroslav Kořán Charlese Bukowského (1920–1994), a oslovili tak tisíce českých intelektuálů, posedávajících před listopadem 1989 i po něm v hospodách u piva a cigaret.

Dlouho před těmito třemi však česká literatura vzala do svého středu daleko rozporuplnějšího básníka, Afroameričana Langstona Hughese (1902–1967). Neobvyklé bylo především to, že si ho oblíbili autoři i čtenáři na dvou zcela neslučitelných pólech názorového spektra. Před druhou světovou válkou si ho přisvojovali poetisté i proletářští autoři, vyznavači jazzu i milovníci revolučních písní. Po druhé světové válce se k němu odvolávaly komunistické špičky i odpůrci socialistického režimu. Každý si z něj vzal něco. Režimní kulturní pracovníci oceňovali jeho třídní a etnický pohled odsuzující americký systém a kapitalistické vykořisťování. Byl vnímán jako proletář a milovník Sovětského svazu, který jen tu a tam přespříliš projevuje úctu ke kulturním tradicím svých afrických předků, především v oblasti hudby. Disidenti stejně jako jejich ideoví odpůrci oceňovali, že se Hughes nestal součástí hlavního, komerčního proudu americké literatury a přiblížil se spíše básnické avantgardě a později i zastáncům kulturního pluralismu. Na rozdíl od „socialistických“ umělců v nich však Hughesovy básně o nesvobodě a útlaku evokovaly zcela jiný režim než ten, o němž Hughes psal – ten, v němž museli v Československu žít. Hughesovo chameleonství a jeho změny názorů i stylů nevadily jedněm ani druhým.

Počínaje dvacátými lety se v českých zemích objevovaly v každém desetiletí stále nové, svérázné pokusy, jak si Hughese přizpůsobit k obrazu svému. První překlady se objevily krátce po vydání jeho sbírek *Unavené blues* (*The Weary Blues*, 1926) a *Sváteční šaty k židovi* (*Fine Clothes to the Jew*, 1927).¹ Již v roce 1928 Arnošt Vaněček (1900–1983), sám autor řady povídek a románů, přeložil dvě z jeho básní, Mosazná plivátka (*Brass Spittoons*) a Křídla andělů (*Angels Wings*) do *Tvaru a Kmene* a v roce

1] Veškeré údaje o českých překladech viz Arbeit – Vacca 2000.

1929 věnoval Hughesovi celý blok ve své antologii *Američtí básníci* (1929, výrazně rozšířené vydání 1946). Právě v ní se mimo jiné objevuje báseň *Píseň mladého muže*, která končí takto:

Když láska je pryč,
co mám s mládím dělat?
Láska je pryč, ó,
co mohu s mládím dělat?
Miluj mne dál, mammy,
nemusel bych smutně zpívat.
(Vaněček 1946: 75)

U Vaněčka mladý muž lká u hrobu své milé Lee Cory a posléze se vydá za tetou do chudobince, kde ho přepadnou chmurné myšlenky na stáří. V originále se ovšem báseň, která zachovává klasické bluesové schéma, jmenuje *Young Gal's Blues* a Coru Lee (nikoli Lee Coru) jde na hřbitov navštívit její přítelkyně. Závěr ní v originále takto:

When love is gone, O,
What can a young gal do?
Keep on a-lovin' me, daddy,
Cause I don't want to be blue.
(Hughes 1995: 123)

Hughesova báseň se dotýká dvou tabuizovaných témat: lásky mezi dvěma osobami stejného pohlaví a incestu, přičemž pokud jde o erotický vztah mezi otcem a dcerou, není jisté, zda si na něj dívka zvykla, nebo se jedná o hořkou ironii, pro blues typickou. Vaněček si tohoto podtextu evidentně všiml; jako zkušený překladatel si jistě nemyslel, že „gal“ je muž a „daddy“ je totéž co „mammy“. Nemohla ho k tomu vést ani snaha po větší hudebnosti; tou jeho překlad na rozdíl od originálu rozhodně neoplývá.

V současné době jsou debaty literárních vědců o Hughesově sexuální orientaci na denním pořádku. Aniž se došlo k definitivnímu závěru, je jisté, že se Hughes, který si po celý život své soukromí

bedlivě střežil, přátelil a stýkal s mnoha homosexuálně orientovanými afroamerickými kolegy, mezi něž patřili Claude McKay nebo Countee Cullen, a některé jeho básně k homosexualitě otevřeně odkazují; báseň *Kavárna ve tři ráno* (Cafe: 3 a.m.), do češtiny dosud nepřeložená, například zavádí čtenáře do klubu pro homosexuály.

Koncem dvacátých let se podobné motivy v Hughesově poezii ve Spojených státech většinou ignorovaly. Vaněček je rozpoznal, rozhodl se je však odstranit, byť za cenu naprostého zničení původního textu.

Kromě Vaněčka začali od třicátých let překládat Hughese i jiní: nejprve Bohuslav Glos, autor cestopisu spojeného s poučeným kulturním komentářem, který vyšel v roce 1933 v Olomouci pod názvem *Co jsem viděl v Americe*, a po něm Emanuel z Lešehradu. Po druhé světové válce přeložil jednu Hughesovu báseň i Miloš Macourek a ve svých básních Hughese několikrát zmiňuje i Ivan Blatný; ten v *Báсни v cizím bytě* ze sbírky *Tento večer* (1945) nejen dvakrát uvádí Hughesovo jméno, ale přebírá i jeho básnickou formu rozvolněného blues, příznačnou pro jeho ranou tvorbu:

Zkusím to, zahrát svoje zoufalství,
Tak jako v černošských básních, jen několika tóny,
Tak jako v černošských básních, jen několika tóny,
Jak Langston Hughes...
(Blatný 1994: 136)

Přestože se od roku 1931 Hughesova tvorba výrazně zpolitizovala, což souviselo s jeho stále větší angažovaností v americkém levicovém a černošském hnutí, až do nástupu komunistů k moci v únoru 1948 u nás vycházely především jeho básně o utrpení a těžkém životě Afroameričanů a všech, co nemají bílou pleť.

Po roce 1945 se s jeho poezií po svém vyrovnávalo mnoho mladých básníků a začínajících či příležitostných překladatelů, ale začali se jí zabývat i renomovaní autoři, například Jiřina Hauková. Překlady byly stále volnější a mnozí vytvářeli spíše jen variace na dané téma. Jako příklad může posloužit právě „překlad“ uvedený iniciálami J. H., který vyšel v říjnu 1947 ve *Svobodných*

novinách (jak se přechodně jmenovaly *Lidové noviny*) pod názvem Na dřevě, na stromě, který je bližší estetice Skupiny 42 než afroamerickému dědictví. Je jisté, že překladatelkou byla právě Jiřina Hauková, která svými iniciálami v té době překlady občas podepisovala (například překlad básně Frances Frostové či překlady z deníků Anaïs Ninové v *Listech*):

Na dřevě
Na stromě
Svítí zuby ústa nahá
Lesík rukou k hudbě sahá
A ta hudba jímá mne
Na dřevě na stromě
(Hughes 1947: 1)

V této básni o lynčování i největší znalec Hughesova díla stěží pozná slavnou Píseň černé dívky (Song for a Dark Girl), jak báseň nazval v roce 1929 Vaněček, který ji rovněž přeložit. Jde o původní báseň Haukové, v níž jediné, co z originálu zůstalo, je obraz stromu, na němž visí zabitá oběť. Není zachována původní veršová struktura a výsledek má už stěží něco společného s blues. Nesmírně podivné závěrečné tři verše, v nichž personifikovaný lesík spouští hudbu jako ruka zapínající gramofon a básnický subjekt nejspíš rovněž končí na stromě, připomínají spíše verše naturalisty Stephena Cranea než Hughese. Možná je básnickým subjektem dokonce onen lynčovaný Afroameričan a poslední verš je míněn jako pointa. Hughes je daleko přímočařejší a jednodušší:

Way Down to Dixie
(Break the heart of me)
Love is a naked shadow
On a gnarled and naked tree.
(Hughes 1995: 104)

Na jaře roku 1948 zmiňuje Hughese ve své básni List anglickým a americkým básníkům Vladimír Holan, a to v bezprostřed-

ním sousedství Ernesta Hemingwaye, Carla Sandburga a Edgara Lee Masterse, s nimiž si připíjí a doufá, že jim nepíše zbytečně:

věřím, že i Vy
Jste proti duté duši pekařů,
to jest proti hladovým děrám v chlebě
z červotočiny,
že i Vy
Jste proti vydřigroši, proti krev-penízi
a proti všem, kdož ohrožení
ve svém vzpurném sobectví,
chtí zmásti nakonec aspoň sentimentalitou
(Holan 1948: 6)²

Za Hughese odpověděli jeho čeští komunističtí vydavatelé a překladatelé – a od roku 1950 jeho obraz v českém literárním prostředí zcela změnili. Proto se mohl stát jediným žijícím americkým autorem, jemuž v období od února 1948 do Stalinovy a Gottwaldovy smrti v březnu 1953 vyšla v češtině básnická sbírka, a to nebyl ani členem Komunistické strany USA. V době, kdy se překládali jen současní druhořadí komunističtí autoři publikující v americkém měsíčníku *Masses & Mainstream*, jenž navázal na někdejší *New Masses*, kam přispíval před válkou i Hughes, to byl malý zázrak. Ve sbírce *O Americe zpívám*, kterou v roce 1950 v Mladé frontě edičně připravil její tehdejší šéfredaktor Jaroslav Bouček (přibližně třetinu básní sám také přeložil), ovšem byly básně z dvacátých let ovlivněné blues a jazzem v menšině. Nechyběly sice zcela, protože jejich publikování bylo možno ospravedlnit zdůrazňováním třídního boje utlačovaných proti vykořisťovatelům a boje proti rasové diskriminaci, ale převážná většina básní byly socialistické litanie. Už jejich názvy říkají vše: Dobrý den, revoluce (Good Morning

2] Tuto báseň cituje též Peprník (Peprník 2002: 674), jako měsíc vydání však místo dubna uvádí chybně březen (takto je báseň Holanem datována) a v rejstříku na s. 918 jako zdroj *Lidové noviny* (k tomuto názvu se *Svobodné noviny* vrátily až v květnu 1948).

Revolution), Dobré jitro, Stalingrade (Good Morning Stalingrad) nebo Balada o Leninovi (Ballads of Lenin):

Ruský soudruhu Lenine,
vznešený je tvůj kryt,
vstaň, Lenine, můj soudruhu,
přines mi štěstí a klid.
(Hughes 1950: 42)

Přestože v těchto letech tvořila pamfletická poezie už jen mizivé procento jeho tvorby, u nás byl Hughes představován v souladu s potřebou doby výhradně jako revolucionář a militantní bojovník.

V této sbírce jsou ovšem dvě básně, o nichž vůbec není jisté, že je Hughes napsal. Arnold Rampersad a David Roessel, editoři *Sebraných básní Langstona Hughese* (The Collected Poems of Langston Hughes, 1994), je neuvádějí ani v rozšířeném, druhém vydání (1995) své knihy. První z nich je báseň Balada pro Američany, rozsáhlá skladba o vykořisťovatelské historii Spojených států – v angličtině ani v jiném jazyce než v češtině se ji doposud nepodařilo doložit, ale pokud ji nenapsal sám Hughes, musel to být někdo, kdo dokonale zvládl jeho styl. Druhá báseň, kterou Rampersad s Roesselem neznají, je Cesta svobody (Freedom Ride). Její „kvality“ si zaslouží rozsáhlejší citaci:

Hitler se může uchvástat,
Hirohito řídit jako kat.
Já jdu hledat svobodu,
když mě chcete dostat do hrobu.
Proto pochoduji, ano, jsem na pochodu,
pochoduji *po cestě svobody*.

Mělo by to být jasné –
jako že máte nos, oči a řasy,
že na tomhle světě
je dost místa pro všechny rasy.
(tamtéž: 66)

Tato báseň byla dlouho považována za apokryfní, ale při práci na *Bibliografii překladů z americké literatury do češtiny* (2000) byl nakonec přece jen objeven originální text, a to v zapomenuté antologii *Ik Bin De Nieuwe Neger* (1965), sestavené šestnáct let po českém výboru v Nizozemí Rosey E. Poolovou (je indexována v Kallenbach 1979). Je doloženo, že Hughes se snažil udávat některé ze svých básní – ve Spojených státech nezveřejnitelných – evropským nakladatelům. V Československu si prokazatelně dopisoval s Kamilem Bednářem, Jiřím Valjou i jinými a posílal i dosud nepublikované rukopisy.

Na druhou stranu překladatelé pominuli Hughesovu báseň *Vzkaz pro prezidenta* (*Message to the President*), šířenou anonymně nakladatelstvím Associated Negro Press. Přitom právě tato politická báseň má přímý vztah k Československu, neboť se v ní objevují tyto verše:

Milý pane prezidente,
smím si s vámi promluvit?
Jedna věc mě dlouho trápí,
vůbec nedopřeje klid.
[...]
Slyším vás mluvit o svobodě
Pro Finy,
Židy
a Čechoslováky –
Ale nikdy se nezmíníte
O nás, co máme černou pleť!
(Hughes 1995: 590–591, přel. M. A.)

Americký prezident nemá co hovořit za socialistické „Čechoslováky“ – tento model, byť zpracovaný z jiného úhlu pohledu, najdeme v bezpočtu básní českých básníků, kteří se, jak šla doba, obraceli ke všem prezidentům USA od Harryho Trumana po Ronalda Reagana s nejrůznějšími dobře míněnými radami a doporučeními – od odchodu z Koreje počátkem padesátých let po zákaz výroby neutronové pumy v letech osmdesátých. Hughes jako

dobry adoptivni syn ceske literatury sel Ivanu Skalovi, Miroslavu Florianovi a mnoha dalším príkladem, i když na rozdíl od nich mu nešlo o ideologii či vlastní prospěch, ale především o rasovou rovnost. Do češtiny rovněž nikdy nebyla přeložena Hughesova slavná báseň *Sbohem, Kriste* (Goodbye Christ), i když by se svým militantním ateismem do kontextu padesátých let v Československu velmi dobře hodila.

Básně z výboru *O Americe zpívám* byly stále znovu přetiskovány v nejrůznějších tematických antologiích, jakými byly například *Hlasy básníků bojujících na západě* (1951), k jejímuž editorství se propůjčil stárnoucí Vaněček, *Poezie zbraň pravdy: básníci světa v boji za mír a socialismus* (1953) či *Mládí světa: básníci světa zpívají o míru* (1953, obojí sestavil Adolf Kroupa). V roce 1951 byla rovněž vydána (v nekompletní verzi) Hughesova povídková sbírka *To jsou bílí* (The Ways of White Folks, 1934). Přes obrovskou Hughesovu oblibu a jeho takřka úplné zdomácnění v českých zemích si však nakladatelé, vědomi si toho, že Hughes je stále naživu a mohl by napsat něco, co by bylo v rozporu se socialistickými ideály, nechávali otevřená zadní vrátka. Jaroslav Bouček mu v doslovu ke knize *O Americe zpívám* sice vyslovil uznání za jeho pokrokovost a uvědomělost, ale pak ho neopomněl pokárat: „V Hughesově poezii se totiž čas od času stále ještě projevuje hazardní a lehkomyšlný tón, který připomíná dobu jeho harlemské idyly [...] Zde mezi upřímnou a prostou lyrikou se ozývá podezřelé kvikání saxofonu a cinkot lahví s ginem“ (Bouček 1950: 89).

Po XX. sjezdu KSSS a kritice kultu Stalinovy osobnosti začali čeští milovníci poezie oceňovat právě toto neideologické „kvikání saxofonu“ a Hughes se stal pro nastupující generaci českých básníků i prozaiků opět především básníkem jazzu a blues. Jeho básně o Leninovi, Stalinovi a revoluci jako by neexistovaly – Češi mu odpustili stejně jako mnohým svým vlastním básníkům, kteří ještě před několika lety oslavovali Gottwalda či psali o sběru „amerického brouka“, mandelinky bramborové. Oba výběry poezie Langstona Hughese, připravené Jiřím Valjou, *Černoch si zpívá blues* (1957) a *Harlemský zpěvník* (1963), jej představují daleko šířeji než většina současných amerických antologií, které v něm

(podle svého zaměření) vidí buď pouze etnického barda, nebo pouze bojovníka za práva Afroameričanů. V prvním z nich se rovněž objevují tři básně, které Rampersad nezná a které Valja získal přímo od Hughese; dvě z nich, Achich! Běda! (Awe) a Africký otazník (African Question Mark) byly původně otištěny v časopise *Black Orpheus*.

V roce 1956 Hughese překládali do ostravského měsíčníku *Červený květ* Josef Škvorecký s Lubomírem Dorůžkou. V šedesátých letech se svezl na vlně zájmu o beatniky jako autor, jehož mnozí z nich uváděli jako jednu z inspirací. V roce 1963 se ve sborníku *Taneční hudba a jazz* objevily ukázky z nejzajímavější sbírky Hughesovy kariéry *Zepťej se mámy* (Ask Your Mama, 1961), v níž na sklonku svého života opustil veškeré ideologické modely a přihlásil se otevřeně ke kulturnímu pluralismu, kterému podle něj nejlépe odpovídá svobodná a tvůrčí jazzová improvizace. Jeho verše se staly nedílnou součástí významné antologie *Jazzová inspirace*, sestavené Škvoreckým a Dorůžkou v roce 1966. V roce 1969 se titulní báseň jeho první sbírky, *Unavené blues*, dostala i do čítanky pro odborná učiliště a učňovské školy; čítanka pro střední školy následovala až o čtyři roky později a byla pro ni s ohledem na změněnou politickou situaci vybrána báseň jiná. O Hughesovi se hovoří i v českých prózách, zmiňuje se o něm například jedna z postav *Milenců a vrahů* (1969) Vladimíra Párala.

Jak už bylo řečeno, v období normalizace existovaly oba hlasy Langstona Hughese vedle sebe: ten podvratný jazzový i ten „oficiální“ levicový. Na jedné straně středoškoláci povinně četli jeho verše v antologii *Básně a písně barikád* (1975), na druhé se jej ujal samizdat a postavil ho po bok Allena Ginsberga, Lawrence Ferlinghettiho, Gregoryho Corsa a Kennetha Fearinga. V roce 1971 předvedlo tehdejší Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci jeden z nejradikálnějších pokusů udělat z Hughese českého autora, když jeho hru *Simple se žení: Och, ta láska nebeská* (Simply Heavenly, 1957; česky 1959), adaptaci jeho vlastního románu *Simple Takes a Wife* (1953), doplnilo v roce 1971 – snad na základě inspirace podtitulem – semaforovými písněmi Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Vladimír Mišík zařadil na svou druhou dlouhohrající desku

v roce 1980 píseň Sladké je žít (hudbu napsal Ignác Merkl), což byla Hughesova báseň Life Is Fine v překladu Jiřího Valji. Píseň téměř zlidověla a pro posluchače je navždy „od Mišíka“.

A jak se daří odkazu amerického adoptivního syna české poezie dnes? Od roku 1985, kdy v antologii Josefa Jařaba *Masky a tváře černé Ameriky* vyšla dříve nepřeložená báseň Minstrel (Minstrel Man), přebásněná Jiřím Joskem, se žádný nový překlad Hughesova básnického ani jiného díla neobjevil. Vlastně přece jen ano – báseň Matka synovi (Mother to Son) můžeme najít v jednom z příběhů z prvního svazku dušehřejné a přísně dezinfekční *Slepičí polévky pro duši* (Chicken Soup for the Soul, 1993; česky 1996). Není to zrovna povznášející zjištění.

Literatura

ARBEIT, Marcel (ed.)

2000 *Bibliografie americké literatury v českých překladech.*

Bibliography of American Literature in Czech Translation 1–3

(Olomouc: Votobia)

BLATNÝ, Ivan

1995 *Verše 1933–1953*, ed. R. Havel (Brno: Atlantis)

BOUČEK, Jaroslav

1950 Doslov, in L. Hughes: *O Americe zpívám*, přel. J. Bouček, Z. Kožnar, J. Stern (Praha: Mladá fronta), s. 81–89

HOLAN, Vladimír

1948 List anglickým a americkým básníkům, *Svobodné noviny*, č. 86, 11. 4., s. 6

HUGHES, Langston

1947 Na dřevě, na stromě, přel. J. Hauková (podepsáno J. H.), *Svobodné noviny*, č. 249, 24. 10., s. 1

1950 *O Americe zpívám*, ed. J. Bouček, přel. J. Bouček, Z. Kožnar, J. Stern (Praha: Mladá fronta)

1957 *Černoch si zpívá blues*, ed. a přel. J. Valja (Praha: SNKLHU)

1995 *The Collected Poems of Langston Hughes*, edd. A. Rampersad, D. Roessel (New York: Vintage Books)

KALLENBACH, Jessamine S. (ed.)

1979 *Index to Black American Literary Anthologies* (Boston: G. K. Hall & Co)

PEPRNÍK, Jaroslav
2002 *Amerika očima české literatury od vzniku USA po rok 2000*
(Olomouc: Univerzita Palackého)

VANĚČEK, Arnošt (ed.)
1946 *Američtí básníci* (Praha: Svoboda)

Doc. PhDr. Marcel Arbeit, Dr., Univerzita Palackého, Olomouc

Sebekanonizace masových písní: stopy a jejich absence v archivu

HOLT MEYER

Nepřítel ztratí odvahu,
jak zaslechne náš zpěv a smích
Miroslav Zachata: *Armádě zdar*¹

Dominance masové písně v určitém období česk(oslovensk)ého literárního kánonu je očividným traumatem českých literárních dějin. Trauma je vyjadřováno především tak, že se o něm nemluví. A nejen nemluví, nýbrž systematicky nemluví. Přitom se dotýká tvorby takových kanonických spisovatelů jako Pavla Kohouta a Milana Kundery.² V literárněvědné bohemistice se o masové písni padesátých let téměř nediskutuje (totéž lze říci o literárněvědné germanistice a rusistice). Na první pohled mají pravdu ti kolegové, kteří tvrdí, že se texty těchto písní nudně opakují, že se v nich vracejí stejné motivy, takže o nich nelze mluvit či psát vážně.

Pavel Janáček správně uvažuje o masové písni jako části „zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četby“ (Janáček 2003: 8). Bezpochyby je nutné zabývat se subžánry tohoto žánru a popsat jejich témata – tento úkol Janáček s hlubokou znalostí materiálu splňuje: „Typem základním a zprvu i nejpočetnějším byla *píseň pochodová*, v jejímž úderně rytmickém textu se za pomoci rýmovaných hesel proklamovala jednota a soudržnost kolektivu, jeho bojové odhodlání, ať už bylo namířeno pro-

1] Citováno podle Horák 1953: 43–45.

2] Jako tvůrce masových písní označuje Pavel Janáček v základní práci na toto téma následující jména: Bedřich Bobek, E. F. Burian, Anna Hostomská, Pavel Kohout, Ivan Kubíček, Milan Kundera, František Kubr, Eduard Petiška, Michal Sedloň, Erich Sojka, Karel Šiktanc, Vlastimil Školaudy, Jan Trefulka, Ladislav Urban, Dalibor C. Vačkář, K. M. Walló, Miroslav Zachata, Vilém Závada (Janáček 2003: 8).

ti kapitalistickému ‚včerejšku‘, nebo proti současnému Západu (to bylo obvyklé zvláště v početných skladbách protiválečných, vojenských a pohraničnických). Opačnou, pozitivní perspektivu vyjadřovaly písně o spojenectví a přátelství se SSSR a dalšími zeměmi lidově demokratického tábora. [...] Probíhající společenské změny tyto písně vykládaly pomocí konvenčních metafor (revoluce jako vítězství ‚světla‘ nad ‚tmou‘). Vyzývaly k účasti na brigádách, adorovaly fyzickou práci, motivovaly pro nábor do hornictví a těžkého průmyslu. Další jejich textový model představovaly symbolické závazky k usilovnému postupu směrem k socialistické budoucnosti. [...] Verše pochodových písní jednoduchým způsobem zpracovávaly ústřední tematický komplex budovatelské kultury, motivy strojů, továren a průmyslové práce. [...] Lyrický mluvčí pochodových písní byl stylizován tak, aby svědčil o splynutí jednotlivce s lidskou množinou, spjatou jednotným cítěním, vírou a cílem. [...] Pochodovými písněmi měl promlouvat sám budovatelský kolektiv, proto jednoznačně upřednostňovaly objektivní perspektivu, gramaticky vyjadřovanou první osobou množného čísla. [...] Satirickou variantou masové písně byla *častuška*. Posláním tohoto druhého ze subžánrů masové písně bylo pranýřovat dílčí nedostatky či nezmary ve výstavbě socialismu, konfrontovat přežilá a naopak pokrokové postoje k životu. [...] Některé satirické písně vznikaly na konkrétní popud, představovaly časový komentář k události v jednom podniku nebo regionu. [...] Konečně třetí subžánr masové písně představovaly *texty hymnické*. Charakteristická pro ně byla idylizace skutečnosti. Texty pochodových písní kladly hlavní důraz na úkoly a překážky, jež musejí budovatelé zdolat; zisk z podobného hrdinství v podobě požitků ‚socialistického ráje‘ odkládaly do budoucna. Hymnické písně nahrazovaly tuto asketickou perspektivu pohledem opačným. Vyjadřovaly okouzlení z přítomnosti, poukazovaly na to, že ‚ráj‘ není jen obtížně dosažitelným cílem, ale zpřítomňuje se všude kolem, vystupuje na povrch všedního koloběhu“ (tamtéž: 8–10).

Janáček nazývá téma svého zkoumání „četbou“, ačkoli není jisté, zda lze vůbec mluvit o „četbě“, jedná-li se o postavení masové

písně v kánonu. Právě subžánr hymnický předpokládá pragmatické prostředí, které se nespojuje pouze s „četbou“. Důležitá je rekonstrukce události či řetězu událostí v rámci specifické komunikační situace (zpěv na církevní pouti také nikdy nemůžeme rekonstruovat pouze jako text pro čtení).

Konkrétněji řečeno: Lze číst Kohoutův chef d'oeuvre Zítř se bude tančit všude jako „nahý“ text, tedy bez povědomí o Rozárce a jiných nezapomenutelných figurách filmu, pro který Kohout tato slova napsal?³ Můžeme si představit pochodovou píseň bez (alespoň virtuálního) pochodu?

Zítř se bude tančit všude je jenom jeden z nápadnějších příkladů, protože se jedná o známého autora. Mluvíme-li tedy o Kohoutovi jako o kanonickém autorovi poválečné literatury, nelze o této písni pomlčet nebo ji označit za dětskou chybu, a dobu, kdy vznikla, za kulturní etapu bez významu. Stopy tohoto období jsou naopak nezbytnou látkou pro analýzu dějin kánonu.

Důležitým faktorem dějin příslušné etapy literárního kánonu je také dobová mobilizace vědeckých pracovníků na univerzitách v ČSR (mezi nimi i rektora Univerzity Karlovy Jana Mukařovského, viz níže), NDR, Polsku, Maďarsku a jiných socialistických zemích, kteří vypracovali celou teorii „realistické hudby“ a „mistrovství“ jejich stvořitelů.⁴ Tito vědečtí pracovníci byli na univerzitách zaměstnáni i později (mnozí po několik desetiletí) a jejich příspěvek k formování kánonu padesátých let není tedy nutno vysvětlovat jen okolní hysterií.

Ovšem nejen institucionální mobilizace a životopisy osob, jichž se týkala, mají z hlediska kánonu masové písně svůj význam. Pozoruhodným faktem je okolnost, že ona sama inscenuje vlastní kanonizaci. Úkolem tohoto textu je právě analýza mechanismů sebekanonizace a sebeinscenace.

3] Podobnou otázku sice lze položit i u dnešního „songu“, závisejícího na svém videoklipu, ale autoři textů těchto písní nemají formát Pavla Kohouta a také nehrají takovou společenskou úlohu.

4] V NDR například vznikly dva sborníky o významu „geniálních“ Stalinových jazykovědných tezí z roku 1950 pro „realistickou“ hudbu. Šlo vlastně o překlady vybraných čísel časopisu *Sovětskaja muzyka* (Sterz 1952–1954).

Dá se jistě namítat, že tyto mechanismy se kánonu a jeho funkcí přímo netýkají. Ale čím by pak vůbec byl kánon, kdyby vylučoval techniky sebekanonizace a sebeinscenace? Dá se s kánodem zacházet jako se stabilním faktem kultury? Ano i ne. Stabilním faktem kultury je takový kánon, který ministerstvo školství stanoví pedagogům, jež má na své výplatní listině. Ale to je per definitionem, tedy tautologie. Literární věda musí pro analýzu procesů kanonizace určitých děl a textů v určitém období vyvinout jinou metodu (vědeckou a deskriptivní, nikoli pedagogickou a normativní). Kanonizaci v tomto smyslu nelze považovat za normální regulativní proces kulturních dějin – je spíše, jako každý princip tvoření a strukturace archivu, reflexem kulturní imaginace. K psychologickému repertoáru této imaginace určitě patří i narcistní potlačení nepřijemných (čili traumatických) vzpomínek. Považovat resultát takových procesů za jednoduchý fakt, který by šlo využít v pedagogice podobně jako například místo narození nebo jinou okolnost z biografie Boženy Němcové (a s nímž by mohlo pracovat ministerstvo), je v nejlepším případě naivní (Meyer 2005: 208–212). Pedagogický kánon není identický s resultátem vědeckého zkoumání kánonu různých období.

Mechanismy sebekanonizace a sebeinscenace jako faktory totalitní kultury patří k historickým faktům, s nimiž musí analýza procesů vzniku a způsobu fungování kánonu počítat. Mají jiný stupeň a jiný typ normativnosti než dnešní školní program, ale jsou součástí dědictví, k němuž musí analýza kánonu přihlížet. Nejsou pouze nějakou exotickou nemocí, ze které by se kultura (zcela beze stop) zotavila.

Spíše lze říci, že samy písně (nejen texty, nýbrž celé pragmatické prostředí kolem jejich provádění a propagace) obsahují rekonstrukci „epistémé“ (Foucault) jako souboru diskurzivních faktorů, který činí určité věci nevýslovnými a jiné výslovnými. Foucaultovo „problematizování dokumentu“ (Foucault 2002: 14) a fakt, že historie transformuje dokumenty v monumenty, tedy „pracuje s masou prvků, které mají být izolovány, seskupeny, vybráno z nich podstatné, uvedeny do vzájemných vztahů a uspořádány do souborů“ (tamtéž: 15–16), lze použít v souvislosti se stopami (mediálních, rituálních)

praktik kolem textu a hudby písní. Foucaultova analýza „diskontinuity, zlomu, prahu, hranice“ (tamtéž: 35) a „nerereflektované kontinuity“ (tamtéž: 41) je mimořádně relevantní pro porozumění procesům v dějinách hudby a estetiky a především jejich institucionálnímu spravování v padesátých letech i v desetiletích následujících. Taková analýza umožňuje „popis diskurzivních událostí“ (tamtéž: 44) a nalezení „skupin vztahů mezi výpověďmi“, které stvořily „styl“ určitého období (tamtéž: 54). Foucaultova „archeologie“ nám zase dává možnost zkoumat, jak jednotlivé „vědy“ (tamtéž: 58) zacházely dřív a zacházejí dnes s „výpověďmi“ různých epistém a jak vřadily (vřazují, či naopak nevřazují) tyto výpovědi do archivu (tamtéž: 119nn). To, co navrhuji, je v podstatě takovýto „archeologický popis“ praktik kolem těch masových písní, které byly v oběhu po únorovém puči roku 1948.

Pokud „pouze“ čteme texty těchto písní (a nepopíšeme celek praktik kolem nich, což by bylo žádoucí), měli bychom podle mého názoru hledat stopy těch mechanismů sebekanonizace a sebeinscenace, které se dají v textovém materiálu najít. Znamená to brát zřetel na stopy performativity kolem textu a na performativitu textu samého. Množství textů masových písní performativně inscenuje *vítězství písně* – performativně proto, že se *vítězství* uskutečňuje okamžikem uvedení písně. Následující příklady jsou zvláště nápadné:

Jen rozezvuč se ještě víc
a rozezpívej z plných plic
ty země která rodiš lid,
jenž kráčí k slunci vstříc.

(Rambousková: Se zpěvem a smíchem, 1948, hudba Josef Stanislav; cit. Karbusický – Vanický 1953: 136)

Písní a šťastným úsměvem
vítáme nová jitra;
už dnes je krásná naše zem,
oč hezčí bude zítra!
Zítra se bude tančit všude,

až naše *vítězné* vlajky rudé
na stožáry světa vyletí!

[...]

Až do samoty nejtíší
pronikne naše *píseň*,
a každý, kdo ji uslyší,
ten taky roztančí se!

Kvetoucí zemí jede vlak,
v slunci se leskne řeka
a píseň letí do oblak
a s nimi do daleka;
do ulic velkých cizích měst
kde všichni mladí lidé
začnou ji zpívat na počest
života, který přijde!

Můžeš se volně rozletět,
písničko jasná, smělá,
vždyť není síly na světě,
jež by tě zadržela.
Veselý, silný, mladý svět
do tance se dnes dává;
láskou chcem hory přenášet,
šťastnému míru sláva!
Sláva!

(Pavel Kohout: Zítřka se bude tančit všude; zvýraznil H. M.)⁵

Dnes v zemi mé navždy znamená,
že zítřka je už včera.
Zní v práci nám *píseň vítězná*
mládně opět země má!

(Naše země je dnes krásná; zvýraznil H. M.)⁶

5] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/232> [přístup 2006–06–30]

6] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/261> [přístup 2006–06–30]

Sovětské východisko tohoto motivu jasně dokládají texty masových písní přeložené Janem Urbanem:

A se smělou *vítěznou písní*,
se výsledek nám objeví,
my přemohli zlou řadu tísní,
nám v práci se vždy uleví.
Ať pracovní i milostná nám
píseň zní
teď země naše jíti má
do nových dní.

(B. Kornilov – překlad Jan Urban: Píseň brigády,
hudba Dmitrij Šostakovič)

Po vlasti, kam oko jen se dívá,
v denní práci nebo v boji zlém,
národ píseň radostnou si *zpívá*
o příteli velkém otci svém.

Stalin naše bojová je sláva,
Stalin mládež vedl, jí vždy přál,
s *písní* svou, jež *vítězství* mu dává,
národ náš za Stalinem jde dál.

(A. Surkov – překlad Jan Urban: Píseň o Stalinovi,
hudba M. Blantěr)⁷

Praxe provozování těchto písní však zůstává česká, tedy kánon je také český. V jakém archivu se nachází? Jak jej můžeme najít a rekonstruovat?

Jednu z nejdůležitějších analýz masových písní nacházíme v už několikrát uvedené Janáčkově studii: „Písnový text s politickou tematikou a s agitační funkcí představoval jedinou formu, v níž v konzumní oblasti budovatelské literatury plynule pokra-

7] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/259> [přístup 2006–06–30]

čoval pokvětnový kulturní vývoj. Co do výrazových prostředků se text masové písně v základních rysech konstituoval před únorem 1948 (většina prvních masových písní včetně dobově velmi populárních Halasových a Dobiášových skladeb se nadále objevovala v nových a nových otiscích), komunistický převrat pro něj pouze znásobil sociální objednávku a vytvořil příznivou atmosféru. Počínaje rokem 1949 zaznamenalo hnutí masové písně obrovský rozmach, jen celostátní Soutěže tvořivosti mládeže se o rok později účastnilo deset tisíc souborů s celkem čtvrtmilionem účinkujících. Sociálním rozměrům nového společenského zpěvu odpovídala aktuální tvorba textů, kvantitativně daleko převyšující uměle podporovanou textařskou nabídku předúnorovou. Protože i soudobá poezie, zvláště práce mladých komunistických radikálů, hledala v písňové tradici kýženou prostotu a lidovost tvaru, verše určené pro poslech a pro četbu neoddělovala v dobové produkci jasná hranice“ (Janáček 2003: 8). Janáčková analýza je i zde bezpochyby správná. Nepomůže nám ale s rekonstrukcí těch signálů v textu a akademicko-politických praktik, které souvisely s kanonizací a sebekanonizací masové písně. K signálům v textech samých se dostanu později, nyní bych chtěl zdůraznit několik aspektů soudobé budovatelské filologie. Klíčovým pojmem je zde „hodnota“, neboť hodnocení je materiálem literární kanonizace.

Kanonické trauma I: Mukařovský

Navrhuji následující tezi: propagační budovatelské práce používají slov „hodnota“ a „hodnocení“ jako instrumentu rozšiřování masových písní, což se dá interpretovat jako výpověď o budovatelské „epistémě“ a jejích kanonizačních (i kanonických) účincích. Pro příklad cituji ze dvou textů z časopisu *Tvorba* (1951) a z předmluvy ke sborníku *Český revoluční zpěvník* (1953). „*Hodnocení* uměleckého mistrovství, jakého si žádá literární věda dnešní, je ovšem zcela jiné, než jakého bylo schopno objektivistické zkoumání strukturalistické: umělecké mistrovství je, jak jsme již řekli, pro marxistickou literární vědu těsně spjato s ideovostí uměleckého díla, a tato věda *hodnotíc* je, chce napomáhat zdokonalování literárního jazyka, kdežto strukturalisté byli pod vlivem představy

samoúčelnosti básnické formy a podléhali buržoaznímu objektivismu. Leckterý poznotek strukturalistů bude proto třeba vyprostit ze sítě nesprávných teoretických názorů, všechny pak bude nutno přetvořit ze stanoviska nových úkolů literatury a literární vědy“ (Mukařovský 1951: 966). „Nová budovatelská píseň svými ideovými i hudebními hodnotami úspěšně vytlačuje všechny zbytky úpadkového buržoazního braku z vědomí lidu a otevírá mu rozzářený a čistý pohled do světlé socialistické budoucnosti“ (Karbusický – Vanický 1953: 13). „Rozezvučí v nás nové, bohatší melodie plné líbeznosti a lásky. Myslím, že musíme především usilovat o naši výchovu v nové lidi, hledat všemi silami ne povrchní poučení, ale hluboké poznání, prožívat, radovat se z budovatelských úspěchů našeho lidu, milovat našeho úderníka, družstevníka, vidět velikost obětavosti našeho lidu, žít s ním, s ním hovořit, jím burcovat své síly“ (Dobiáš 1951: 100). Třetí z uvedených textů sice nepoužívá přímo slova „hodnota“, ale pojmenovává hodnoty, o nichž je řeč.

Nemusím zde obšírně vykládat, že Mukařovský jako (mimořádně kanonický) strukturalista třicátých a čtyřicátých let používal slova „hodnota“ a „hodnocení“ například ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1935). Je očividné, že je tehdy používal v jiném smyslu (který Miroslav Červenka podle Ingardenovy terminologie nazýval „konkretizací“). Avšak to „hodnocení“, o němž pojednávají Mukařovského „budovatelské“ práce z padesátých let, podporuje procesy sebekanonizace.

Z tohoto hlediska je pozoruhodné, že sebekritika odříkajícího se strukturalisty Mukařovského obsahuje toto sémantické pole dvakrát, a tím podporuje sebekanonizaci masových písní. Úlohou literární vědy (literárněvědné bohemistiky) je podle Mukařovského „hodnocení uměleckého mistrovství“ (takto překládá běžné ruské „másterstvo“). Zřídlem mistrovství, které prý lze „hodnotit“, je jednoznačně „ideovost uměleckého díla“. „Hodnocení“ této „ideovosti“ (také překlad ze slovní zásoby nejtemnější sověly: „idějnost“) má náramně konzervativní, normativně filologický úkol: „napomáhat zdokonalování literárního jazyka“. Tak vypadá

práce filologa „ze stanoviska nových úkolů literatury a literární vědy“ (Mukařovský 1951: 966). Pozoruhodná je na tomto místě i skutečnost, že literatura a literární věda mají zřejmě „úkoly“ stejné.

Mukařovský mimo jiné píše, že „umělecké mistrovství je [...] pro marxistickou literární vědu těsně spjata s ideovostí uměleckého díla, a tato věda hodnotit je, chce napomáhat zdokonalování literárního jazyka“ (tamtéž). Zde je nutno zdůraznit, že dominujícím faktorem uvedeného modelu je tradiční filologická pedagogika, v níž jsou literární věda a lingvistika těsně spjaty (tak jako „mistrovství“ je spjata s „ideovostí“). Tím se vracíme k problému kánonu, protože „mistrovství“ je v tomto modelu nejdůležitější kritériem kanonizace díla.

V sovětské sověle stála masová píseň na vrcholu hudebního i textového kánonu.⁸ To znamená, že Mukařovský navazuje na sovětskou praxi zasahování do uměleckého procesu, ale činí tak zdánlivě kvůli české literatuře a literárnímu jazyku samotnému. Návrat filologie je traumatem literárněvědné bohemistiky a především její strukturalistické větve, která představuje její bezpochyby největší přínos světové literární vědě. Zpětná filologizace literárněvědné bohemistiky je pokračováním procesů odehrávajících se v sovětské literární vědě, souvisí s všeobecnou stalinskou restaurací kulturních hodnot 19. století. Je tedy součástí traumatu stalinismu v české kultuře.

I Mukařovský se „refilologizuje“. Nápadné podobnosti najdeme při srovnání jeho formulací s těmi v předmluvě *Českého revolučního zpěvníku*. Zde čteme: „Nová budovatelská píseň svými ideovými i hudebními hodnotami úspěšně vytlačuje všechny zbytky úpadkového buržoazního braku z vědomí lidu“ (Karbusický – Vanický 1953: 13). Stejný úkol měla splnit a stejné „hodnoty“ měla obsáhnout i literární věda v citovaném Mukařovského podání. Ale tato „hodnota“ a toto „hodnocení“ je obsaženo v tzv. „lidu“, jak to alespoň naznačuje text Václava Dobiáše z téhož ročníku *Tvorby*:

8) Abychom se přesvědčili o dominanci masové písně, stačí si přečíst programové články v časopisu *Sovětskaja muzyka* z poválečného období.

„Rozezvučí v nás nové, bohatší melodie plné líbeznosti a lásky“ (Dobiáš 1951: 100). A tato formulace zase opakuje slova již citované předúnorové masové písně Se zpěvem a smíchem: „Jen rozezvuč se ještě víc a rozezpívej z plných plic, ty země která rodiš lid, jenž kráčí k slunci vstříc, jenž kráčí k slunci vstříc, k slunci vstříc“.

Hodnotou, mega-významem všech těchto znaků „ideovosti“ je slunce, k němuž my všichni „kráčíme“. Archivem těchto „hodnotových“ znaků je mašírující tělo. Slunce, metafora všech metafor, určuje směr mašírujícího těla i všech médií a hlasů, jež posílají tato těla daným směrem (včetně vědeckých hlasů, jako je ten Mukařovského). Má jenom jednu hodnotu a jeden význam: kanonizaci. Řeč o slunci můžeme opět považovat za stopu kanonizačních procesů. Slunce hřeje a svítí. Jeho působnost, jeho metaforicko-sémantické pole jsou tedy tělesné.

Těla a písně (exkurz)

Zajímají mě takové stopy, které se vztahují ke kulturnímu archivu, tedy signály a symptomy mnemotechnických strategií textu. Tyto signály a symptomy směřují do nejvyššího kulturního kánonu jako centrálního archivu mediální produkce budovatelského období. Kánon, o němž mluvím, není kontrolován explicitními (akademicko-univerzitními nebo tržními) instancemi, ale přechází přímo z mediálního ansámbly písně do zpívajícího těla.

Říkám-li „do zpívajícího těla“, mám na mysli tělo zpívajícího člověka i tělo chápané jako místo zpěvu – tedy jako místo archivace a performace písně. Tělo, které v určité etapě, především (ale zdaleka ne jenom) budovatelské, mělo opakovaně účast na plnění rozkazu zpívat, je transformováno v archiv, zabezpečující paměť mediálního ansámbly a nesoucího do konce života stopy příslušné praxe.

Mohu zde tyto mimořádně důležité procesy a jejich textové stopy jen naznačit, neboť jinak bych musel tělesné praktiky spjaté se zpěvem písní dokumentovat.

Vraťme se nakonec k literárnímu, tedy textovému materiálu a k jeho tvůrcům.

Kanonické trauma II: Kohout – Kundera

Písní a šťastným úsměvem vítáme nová jitra.

Pavel Kohout: *Zítří se bude tančit všude*⁹

V té pevné družbě na smrt, tam naše síla je

Milan Kundera: *Píseň družby*¹⁰

Kohout a Kundera se nacházejí přímo v centru bohemistického traumatu masové písně. Chtěl bych zdůraznit, že mi nejde o „donášení“ na tyto autory. Jejich kariéry jsou pro mě předmětem odborného diskurzu (nebo spíš jeho absence). Předmětem, který poukazuje na trauma, a to i v německojazyčném a frankofonním prostředí, kde Kohout a Kundera reprezentují určitý sektor češství. V obou prostředích existuje mýtus o jejich minulosti, který ji nejen činí nevinnou (jinak by nemohli dostat německý *Bundesverdienstkreuz* či francouzské občanství), ale navíc přepisuje dějiny masové písně z partikulárního hlediska, které je do jisté míry hlediskem vypravěčů literárních děl obou jmenovaných autorů.

Téměř každý všeobecný článek o Kohoutovi – výjimkou je vynikající text Věry Brožové ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* (Brožová 1995)¹¹ – se podílí buď na denunciaci, nebo na mytizaci tohoto protagonisty přechodu od budovatelské kultury k sebezničení budovatelského vědomí. Třetí možnost – analýza stop budovatelství – se zřejmě jeví jako nežádoucí či neužitečná, což lze podle mého názoru vysvětlit traumatem, o kterém jsem se zmínil na začátku své studie.

9] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/232> [přístup 2006–06–30]

10] Citováno podle Janáček 2003: 9.

11] Schamschula oproti tomu o Kohoutově budovatelském období téměř nepíše: „Die Anfänge Kohouts liegen [...] in der Aufbauphase Sozialistischen Realismus [...] Seine ersten Stücke, z.B. *Dobrá píseň* (1952), *Záříjové noci* (1955), *Sbohem smutku* (1957) [...] und *Taková láska* (1957) [...] befassen sich mit dem neuen Menschen in der sozialistischen Ordnung, besonders innerhalb des Kollektivs beim Militär, doch kommt es in den ersten beiden Stücken bereits zu einer ersten Abkehr vom den Prinzipien des sozialistischen Realismus“ (Schamschula 2004: 496).

Oba, Kohout i Kundera, jsou kulturní *actantes*, u nichž můžeme připustit, že masová píseň přešla v tělo; nebyli jen oběťmi písňové praxe, ale i spoluvůrci celé kultury, jejíž dominující součástí masová píseň byla. Kohout patřil dokonce k nejefektivnějším ze všech. Relevantní částí jejich těla byly nejen uši a nohy, ale i ústa a prsty. Opakuji – nejde mi o denunciaci, nýbrž o popis tělesných osudů masových písní a jejich autorů v kánonu a archivu.

Jestliže Kundera popisuje a cituje masové písně i budovatelskou kulturu v románech *Žert*, *Život je jinde* a v *Knize smíchu a zapomnění* (nezapomínejme, že „smích“ je klíčové slovo masových písní), pak skrze tyto romány vejdou příslušné popisy a citáty do literárněvědného kánonu. Prvky těchto knih tvoří vlastně jakýsi skrytý kánon masové písně, a to tím spíše, že Kundera vlastní minulost stoprocentně neguje, čili absolutně negativně zhodnocuje.

Není pak možné říci, že masová píseň žije právě v této negaci dál – dokonce jako negativní kanonizační činnost? V tomto smyslu jsou i Kunderovy „afirmativní“ písně („V té pevné družbě na smrt, / tam naše síla je“) i jeho „negativní“ prózy o vlastní budovatelské minulosti (například známá scéna z *Knihy smíchu a zapomnění*, kde mladí lidé spolu s Paulem Eluardem vzlétají do nebe nad Václavským náměstím při tanci a zpěvu) stopami a potenciálním předmětem takového textového zkoumání, které jsem ve svém příspěvku navrhl. Oba druhy stop a oba literární druhy jsou součástí archivu masové písně, který – kvůli „nereflektované kontinuitě“ a neviditelné „diskontinuitě“ – ještě nebyl sestaven. V případě masové písně tento archiv – jako soubor „skupin vztahů mezi výpověďmi“, které tvořily „styl“ určitého období – bude obsahovat více materiálu, než si literární vědci-bohemisté obvykle představují.

Literatura

BROŽOVÁ, Věra

1995 Pavel Kohout, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, red. P. Janoušek a kol. (Praha: ÚČL AV ČR – Brána, Knižní klub), s. 393–396

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

DOBIÁŠ, Václav

1951 Masová píseň – nejvýraznější projev nové hudby, *Tvorba*, č. 5, s. 100

FOUCAULT, Michel

2002 *Archeologie vědění* (Praha: Herrmann & synové)

HORÁK, Milan (ed.)

1953 *Za Gottwalda vpřed. Vojenské písně českých a slovenských skladatelů* (Praha: Naše vojsko)

JANÁČEK, Pavel

2003 Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let, *Tvar*, č. 20, příl. *Edice Tvary*

KARBUSICKÝ, Vladimír – VANICKÝ, Jaroslav (edd.)

1953 *Český revoluční zpěvník* (Praha: SNKLHU)

MEYER, Holt

2005 Fantomové bolesti literární historie, *Slovo a smysl*, č. 2, s. 210–214

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1951 Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě, *Tvorba*, s. 966–968

SCHAMSCHULA, Walter

2004 *Geschichte der tschechischen Literatur* (Köln am Rhein: Böhlau)

STERZ, Wolfram – STERZ, Karl (edd.)

1952–1954 *Um die Grundlagen der Musik: Diskussionsbeiträge über die Auswirkung der Arbeit J. W. Stalins „Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft“ auf die Musik* (Halle: Mitteldeutscher Verlag)

Prof. Dr. Holt Meyer, Universität Erfurt

Kain a Hrabal

K E E S M E R C K S

Textem, o který se tady jedná, je povídka Kain Bohumila Hrabala z roku 1949. Je to, jak známo, prvotní text dvou jiných, pozdějších variant (Hrabal 1994: 327), *Ostře sledovaných vlaků* (1965) a *Legendy o Kainovi* ze souboru *Morytáty a legendy* (1968). Kain je prvotním textem také v tom smyslu, že patří k prvním prozaickým textům, které Hrabal napsal, a můžeme jej proto považovat za jeho literární krédo.

Děj Kaina je možné shrnout takto: subjekt-Já (sám výpravčí na nádraží v Kostomlatech) si kupuje jízdenku do náhodně určeného místa, aby tam v hotelu spáchal sebevraždu. Ve vlaku se setká s průvodčí Mášou, svou dávnou přítelkyní z mládí, která ho v mezistanici Praha vezme s sebou do svého bytu a vášnivě se spolu milují. Následující den pokračuje subjekt-Já ve své cestě vlakem a naplňuje svůj původní plán tím, že si v hotelové vaně podřeže břitvou zápěstí. V posledním okamžiku je však zachráněn. V nemocnici dostane novou krev a cítí se najednou i novým člověkem. Máša ho navštíví. Jakoby znovuzrozený teď pomýšlí na obyčejný rodinný život s Mášou. Když ta mu řekne, že je s ním těhotná, začne se mluvit i o svatbě. Subjekt-Já se zase vrátí do práce, tam je ale zatčen SS jako podezřelý z odbojové činnosti. Je však propuštěn, protože němečtí vojáci teď, když se už stahují z front, nepovažují za nutné zabíjet. Když krátce poté subjekt-Já jede na kole podél trati, uvidí v příkopu těžce zraněného německého vojáka. Ze soucitu a jako projev humánnosti ho zastřelí. O chvíli později potká skupinu německých zajatců pod dozorem českých strážců. Když se několik zajatců pokusí o útěk, je subjekt-Já (pravděpodobně) smrtelně zraněn zbloudilou kulkou ze zbraně jednoho z Čechů.

Text Kaina (Hrabal 1991: 7–37) má podtitul „existenciální povídka“¹, tedy vztahující se k existenci, k ryzímu bytí, ne

1] Tento podtitul už ale významně chybí v textu *Legenda o Kainovi* (1968).

k společensko-psychologickému životu. Hrabal sám naznačuje, že v době, kdy psal Kaina, byl pro něj zásadní dojem ze dvou knih. První bylo Goethovo *Utrpení mladého Werthera* (1774), kde hrdina spáchá sebevraždu, protože je odmítnut svou láskou Lotte, která mu dokonce sama nabízí vražednou zbraň. Druhou knihou je Camusův *Cizinec* (1942, česky 1947), v níž hlavní postava spáchá vraždu pouze z pocitu odcizení ve světě, z „indiferentnosti“, tedy bez jakékoliv společensko-psychologické motivace (Hrabal 1995: 284). V tomto sledu je vidět zajímavý posun, protože i subjekt-Já v povídce Kain nemůže svůj pokus o sebevraždu odůvodnit ničím jiným než tím, že ho k němu vedla temná vnitřní touha po smrti bez jakéhokoli vnějšího impulzu, jakým jsou třeba nesnesitelné milostné nebo válečné útrapy nebo obtížná situace subjektu ve společnosti. V *Ostře sledovaných vlacích* však taková jasná (psychologická) motivace je: selhání eléva-výpravčího Miloše *in sexualibus (ejaculatio praecox)*. I když se v *Cizinci* jedná o vraždu z indiferentnosti a u Hrabala o pokus o sebevraždu, nezmiňuje se Hrabal, že by četl i Camusův text o sebevraždě *Mýtus o Sysyfovi* (1942). Toto kultovní dílo nebylo tehdy ještě do češtiny přeloženo, ale dá se předpokládat, že alespoň jeho obsah Hrabal znal.

„Auto-image“ (sebeobraz, subjekt-Já)²

Sebeobrazem, který v prvotním textu Kaina vyvolává Hrabal tím, že se jednak rozhodl pro ich-formu a jednak že nazval tento subjekt-Já ústy průvodčí Máši Bogánkem, domácími pojmenováními pro Bohumila, je obraz subjektu, pro který je jeho „ryzí“ bytí nesnesitelné a který se tím dostává do psychického stavu camusovské indiferentnosti. První indikací tohoto stavu je libovolnost cílové stanice, do níž si kupuje jízdenku: „sedmý sloupec, sedmý řádek zprava doleva, jako u židů“ (Hrabal 1991: 7).³ Když pak vyjde jako místo

2) Terminologie podle Šwiderska 2001: 13, 21–85.

3) Číslo sedm hraje v příběhu symbolickou roli: číslo pokoje v hotelu je také sedm. Za deset minut sedm přichází „znovuzrozený“ subjekt zase do práce. I v biblickém kainovském příběhu (*Gen 4,15*) se výrazně vyskytuje sedmička: „nad tím sedmnásobně mštno bude“, kdo by zabil Kaina, slibuje Bůh, aby zmírnil znamení, kterým jej trestá za bratrovraždu, Lámech (o pět pokolení později)

určení Bystřice u Benešova, komentuje to subjekt takto: „V městečku, kde jsem nikdy nebyl, v hotelu, kde jsem nikdy nespal“ (tamtéž). V rozhovoru se (šťastnou) sadařkou ve vlaku na ni subjekt křičí: „Vylezu na vysoký žebříček [...] Pak někdo zavolá a nezavolá, vystřelí a nevystřelí, ale já poletím, ale ne dolů, nahoru“ (tamtéž: 9). V obou případech si povšimněme opakované negace něčeho kladného (inklinace k indiferentnosti). Dokonce i vůči Máše projevuje indiferentní postoj, nebo lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost: „Sakra, jí je to jedno, jestli ji mám rád, nebo ne“ (tamtéž: 12). Nebo obecně vůči vlastnímu jednání: „Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo“ (tamtéž: 13), nebo ve větě „Nebyl jsem ani smutný, ani veselý“ (tamtéž: 14), kde se znovu objevuje onen záporný paralelismus. Svého předcházejícího života se dotýká slovy: „tak jako nikdo neotrávil můj šťastný minulý život“ (tamtéž: 16), což je neutralizace možného důvodu sebevraždy a zároveň projev indiferentnosti: je mu jedno, jestli byl šťastný, nebo ne.

Následkem tohoto indiferentního postoje je, že se subjekt musel znovu a znovu smířovat se svým osudem: „Já jsem nikdy nevzdoroval. Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější“ (tamtéž: 11). A dokonce později v příběhu projevuje týž postoj vůči nacistům: „Já jsem jim zabezpečoval cestu“ (tamtéž: 25, 28), „Uměl jsem sloužit“ (tamtéž: 28). Jako důvod uvádí: „Byl jsem loutkou“ (tamtéž: 30); nebyl tedy schopen samostatně a svévolně jednat, ale cítil se řízen, predestinován, tak jako byli podle jeho názoru Bohem predestinováni Kain i Ježíš. V tom vidí subjekt určité osudové sblížení s nimi.

U subjektu také dochází k významné redukci sebeobrazu, když vejde do koupelny hotelu a sám sebe pozoruje v zrcadle: „bezhlavý klobouk, dutý kabát, kalhoty a kousek stojanu“ (tamtéž: 14). V tom pokračuje i později, byť v jiném významovém kontextu, ve svém vztahu k esesákům: „Stával jsem se nulou“ (tamtéž: 27), nebo: „Byl jsem číslem, na kterém [...] nezáleží“ (tamtéž: 29).

pak bude dokonce mstěn „sedmdesátekrát sedmkrát“ (*Gen 4,24*). Sedm je dále číslo smlouvy mezi Bohem a člověkem a spojení mezi *Starým* (Kain) a *Novým zákonem* (Ježíš).

Poté, co je zachráněn a v nemocnici dostane novou krev, cítí se být najednou jiným člověkem a jeho sebeobraz se paralelně mění tak radikálně, že subjekt sám sebe, nebo části sama sebe, doslova nepoznává. Například už stěží poznává (identifikační problém) svou vlastní ruku, kterou pořád vyndává z kapsy, aby se ujistil, je-li opravdu jeho, a že nejde o nějaký nahodile zapomenutý předmět někoho cizího (tedy znak odcizení nebo dokonce změny hmoty) jako „opuštěná [...] hůl či deštník“ (tamtéž: 21). Cítí se dezintegrovan, „roztahán na ploše několika kilometrů“ a už ne „jako celek“ (tamtéž). A když míjí výkladní skříň, má téměř pocit depersonalizace: „Nepoznal jsem se [...] Stále jsem měl naději, že je to někdo jiný“ (tamtéž). Dochází k úplné seberedukci: „Měl jsem dojem, že jsem ještě nešel, nebo již dávno přešel“ (tamtéž). Takto ho pronásleduje jeho druhé Já jako stín, s nímž tvoří dialektickou jednotu (amalgám, tamtéž: 21) a s nímž má zůstat v dialogu.

Minulost toho slabšího Já je pro něj jako „nášlapná mina, [která] stále a neočekávaně bude vybuchovat“ (tamtéž: 22) a provází ho v podobě fialové jizvy na zápěstí jako Kainovo znamení (tamtéž: 24). Jeho ruka se jakoby mění v předmět, který se bohužel nedá „vyšroubovat [...] jako protéza“ (tedy opět jde o změnu hmoty – tamtéž). To znamení ho bude pronásledovat po celý život a ještě dál, do dalšího pokolení. Jeho kolegové v práci však nepovažují tuto jizvu za znak minulosti, nýbrž pro ně reprezentuje přítomnost: „teď se to stalo předmětem, zvířetem, životem“ (tamtéž). Subjekt se cítí, jako by byl obětí nehody nebo dokonce vraždy: „jako by mne právě přešel vlak, či jako zavražděný, na kterého se sjíždějí podívat“ (tamtéž). Místo aby byl subjektu umožněn nový život toho silnějšího Já, navracejí jej pohledy jeho kolegů zpět do minulosti: „vrhali [mne] do krvácející vany“ (tamtéž). Subjekt se však chce od své minulosti vzdálit. Pro něj samého to je, jako by si zápěstí podřezal někdo jiný – jeho slabší Já. Jako nový člověk s novým posláním se teď bojí smrti (tamtéž: 22), stal se „bojácným, literárním“ (tamtéž: 20) a smiřuje se s idylickou představou života, jakou má Máša.

Oproti slabšímu, indiferentnímu a do sebe obrácenému subjektu povstal subjekt po zápase se smrtí jako silnější, akceschopný

a navenek obrácený, který má nejen svůj rodinný ideál (Mášin idylický způsob života), ale i svůj názor na svět. Před svým lékařem formuluje své nové poslání, své bizarní ideje o lidstvu, svou utopii v podobě hromadné sebevraždy „fyzicky a morálně zdravého lidstva lidí, avšak posedlého touhou po smrti“, což má být kulminální fáze vývoje lidské společnosti. Tato hromadná sebevražda pak bude „koncipována umělci a estéty“ (tamtéž: 19). Takové učení můžeme pochopit jen z funkčního hlediska kompozice, neboť i Ježíš měl svoje učení a musel kvůli němu zemřít, aby tak dokázal jednu z hlavních náboženských doktrín: posmrtné znovuzrození vzkříšením.

Činorodost subjektu se ukáže, hned jak se vrátí do práce a chce se aktivně pustit do zaměstnání navzdory všem pokusům kolegů mu v tom zabránit. Následuje dynamická pasáž, plná akčních sloves. Jeho minulost ale není zapomenuta. Když subjekt volá traťovým telefonem strážníkům a když odpovědí „Rozumím“ (tamtéž: 24), vykládá si jejich odpověď tak, jako „by si přáli rozumět mému zápěstí“ (tamtéž). Uvědomuje si, že ho i nadále budou vidět jako muže „se stříkajícím zápěstím“ (tamtéž).

Jeho ochota k činům se projeví, když ho kolegové pozvou k odbojové akci, ačkoli jej vybrali spíš kvůli tomu, že ho nepřítel bude považovat za nevinného, bezelstného človíčka. Esesáci ho ale přesto vezmou na lokomotivu a subjekt se najednou stává „hrdinou proti své vůli“ (tamtéž: 27). Když mu německá posádka nakonec dá milost (z indiferentnosti, nebo dokonce ze soucitu) a propustí ho na svobodu, uvědomuje si, že „raději [by] byl nalezen bez viny, ač [...] byl vinen“ (tamtéž: 28). Tento paradox přímo vychází z dvojitosti sebeobrazu subjektu. Vážná hra s protiklady (být vinen bez viny) se objevuje též ve výročích „A tak soudíce krev budou souditi mne, který nejsem“ (tamtéž: 22) nebo „poprvé já sám jsem byl obžalovaným i soudcem“ (tamtéž: 29).

Následuje kapitola o Máše, která na subjekt zakřičí v burácentní jedoucího vlaku, že s ním čeká dítě. Zpočátku se subjekt opět projeví indiferentně: „nebyl jsem ani nadšen ani sklíčen“ (tamtéž: 32), ale rychle si uvědomí, že jeho „bytí“ teď najednou nabude

na významu, protože to dítě bude od něj potřebovat morální podporu, ale zároveň mu bude muset (s omluvou) vysvětlit, po kom zdědilo svou touhu po smrti. Není však schopen dát přiměřenou odpověď a řekne Máše jenom: „Říkala jsi něco?“ (tamtéž: 33). Jednoznačnou radost ze zprávy o těhotenství nemůže prokázat, což je asi motivováno psychickým stavem, majícím kořeny v minulosti, před pokusem o sebevraždu. Jeho výrok spadá spíše do sféry camusovské indiferentnosti jako jediného smysluplného postojů, jímž se nesnesitelné stává aspoň trochu snesitelným. Jeho druhé vnitřní Já – v celku-necelku jeho osobnosti – inklinuje však už víc k úloze budoucího otce.

„Hetero-images“ (obrazy Jiných)

Ježíš

Ježíš se v povídce poprvé objeví v podobě katolického devočního obrazu (obr. 1) na zdi v Mášině ložnici (tamtéž: 13) nad postelí, kde se oba vášnivě milovali. Zajímavé jsou ikonografické detaily obrazu, které nám Hrabal popisuje: Ježíš je na něm zobrazen se svým (viditelným, navenek obráceným) srdcem, které „bezmocně zářilo“ (tedy indiferentně – tamtéž), s trny (jako hříchy lidstva, které ho trápily), s krví (utrpení) a plameny (horoucnost) (Timmers 1974: 58). Tento vznešený obraz vyzařující božskou lásku je však ihned degradován v následující větě, v níž je Ježíš srovnáván se „stráží“, sledující milostnou hru, při níž se subjekt cítil „odsouzeným“ (Hrabal 1991: 13), ale nezasahující do ní (Ježíšova indiferentnost). Tato degradace jde ještě o stupeň dál – až k profanaci Ježíše, který je srovnáván s „dopravním strážníkem“ (tamtéž: 37) nebo označen jako „poštovní zřízenec“ (tamtéž).

Dalším Ježíšovým atributem na devočním obrazu je „[trnová] zahrádka korunovaná hořícím víchem“ (tamtéž: 13). Tento motiv se opakuje: „Vzpomněl jsem si na trnovou zahrádku kolem Ježíšova srdce“ (tamtéž: 24). Oba motivy se jinde vyskytují odděleně od sebe: „[ani] hořící vích, ani trnová zahrádka“ (tamtéž: 29), čímž jejich význam roste. V tomto popisu odpovídají srdce, krev, oheň a trny tradičnímu zobrazení, kdežto „zahrádka“ a „vích“ se

mu vymykají. Trny obvykle v ikonografii ovíjejí Ježíšovo srdce jen jako věnec a netvoří „zahrádku“. Pouze na jediném devočním obrázku, který mám k dispozici (obr. 2), je zobrazen trnový věnec jako plošný kruh okolo srdce. Na obou obrázcích je srdce „korunováno“ obvyklými plaménky.

Proč Hrabal pojmenovává tyto trny „zahrádkou“? Myslel při tom snad na „hořící keř“ či „hořící trní“, o němž mluví *Starý zákon* v kontextu epifanie Boha Mojžíšovi (*Gen 3,4*)? Ovšem takový výklad není příliš přesvědčivý, protože příběh o Mojžíšovi nehraje v Hrabalově povídce žádnou roli. Proč ale tento motiv Hrabal opakováním zdůrazňuje? „Zahrádka“ má i jinou konotaci, například „rajská“ zahrada je idylický a idealistický prostor míru a štěstí, kam směřuje „druhý“ život s Mášou. „Zahrádka“ však může mít i význam „malé ohraničené plochy“. Odtud snad také vyhraněnější význam jako „plodný prostor lásky“ na ženském těle, na který možná Hrabal implicitně odkazuje tím, že v jeho popisu devoční obraz visel nad Mášiny nahým tělem. Taková lascivní narážka není u Hrabala neobvyklá, a když bereme v úvahu, že se podobná metafora používá též v mystické poezii (zahrádka jako posvátné místo – Hodrová 1994: 197, a Ježíš jako zahradník), nedá se ani tato interpretace vyloučit.

Druhým problémem při výkladu zmíněného devočního obrazu je atribut nebo motiv „hořícího víchu“. I zde platí, že se na obraze nad postelí buď objevuje v přímém významu, nebo jako metafora. Jestliže se opravdu jedná o ikonografickou složku, pak může tento vích v kontextu Kaina odkazovat na jeho oběť (svazek klasů), odmítnutou (indiferentně) Bohem ve prospěch oběti Ábelovy (beránka). Souvislost s biblickým Kainem je zřejmá, ale v povídce dochází též ke srovnání Kaina s Ježíšem, když se mluví o jejich predestinaci: Kain tím, že byl Bohem už před svou obětí odmítnut, a Ježíš tím, že musel zemřít, aby dokázal biblické učení o vzkříšení člověka a posmrtném životě. V tom by mohl být Kain určitou prefigurací Ježíše, což není v teologii zcela výjimečné tvrzení, ale zároveň nepatří ke standardnímu výkladu. Zřejmě tu Hrabal ozvláštnil a rozšířil standardní obraz stejně jako obraz „zahrádky“ prvkem vlastního, netradičního názoru.

Obraz Ježíše se dále vrací v podobě rezavého krucifixu („plechová boží muka“ – tamtéž: 23) u cesty, po které subjekt jezdí na kole do práce na stanici. I tento religiózní obraz je profanizován: nejenže je rezavý, ale i přemalovaný místním malířem, takže má na sobě „plavky v národních barvách“ (tamtéž) místo obvyklé bederní roušky. Subjekt se s ním identifikuje: i on má svá stigmata a je nevinný, a přesto vinen. Také on nejedná samostatně, ale je predestinován, je „loutkou“ ve vyšší hře. Rozdíl je však v tom, že Ježíš naplnil svou obět (což je dokonce pojmenováno jako sebevražda – tamtéž: 13) jako důkaz svého přesvědčení nebo učení (tamtéž: 34), zatímco subjekt nemá jinou motivaci než onu temnou touhu po smrti. V takto degradované, polidštěné, sbratřené situaci je mu Ježíš do jisté míry roven, takže ho subjekt může žoviálně oslovit „Kamaráde“ (tamtéž). Později se objevuje ještě jeden odkaz na takové bratrství (tamtéž: 23) a zde dochází k vyrovnání mezi oběma postavami: „jsi zrovna takový žebrák jako já [...] a já zrovna takový žebrák jako ty“ (tamtéž: 37). Povšimněme si zase syntaktického paralelismu a sémantické hry degradace (sestup) z hlediska sakrálního a gradace (vzestupu) z hlediska profánního. Subjekt dokonce považuje nejen Ježíše, ale i sebe za „chudáčka“ (tamtéž), protože oba jsou predestováni k smrti.

Ježíšova horlivost v nápravě lidstva naplňuje znovuzrozený subjekt stejnou vůlí („do nejzazších míst jeho těla“ – tamtéž: 14), a ta dává jeho novému životu cíl a smysl. Subjekt ji uplatní tím, že se účastní odbojové akce, končící pro něj nakonec fatálně. Vědom si toho, že tato vůle koneckonců není jeho, povzdychne si: „ne jak má vůle, ale jak Tvá vůle se staň“ (tamtéž: 30), stejně jak Ježíš řekl svému Otci (*Mt 26,39*). Zde se to však odehrává o stupeň níž, a tak se znovu setkáváme s tendencí k profanaci jedné osoby (Ježíše) a sakralizaci osoby druhé (subjektu). To platí i pro ideologii, jíž je subjekt najednou naplněn. Není to Kristovo učení, ale národní ideologie (plavky v národních barvách), na jejímž základě souhlasí s odbojovou akcí proti Němcům. Standardním obrazem je, že Kristus zemře na kříži za lidstvo a je popraven cizími lidmi, ale subjekt umírá v příkopě, zastřelen zbloudilou (nahodilou) kulkou svými krajany. Tento nečekaný obrat je opět

znakem ozvláštňení standardního modelu, stejně jako se Bogánkova „utopie“ esteticky provedené hromadné sebevraždy ideově diametrálně liší od Ježíšovy eschatologie vzkříšení lidstva.

Máša

Obraz prosté průvodčí Máši je mnohem jednodušší: Máša představuje dívku, která vyzařuje bezpodmínečnou lásku tak, jak ji symbolizuje Ježíšovo srdce. Nemá při milostné hře postranní myšlenky, zatímco její milenec-subjekt srovnává svůj podíl na mileneckém aktu se sebevraždou. Máša však překypuje láskou a nemá tušení o temných podnětech v jeho duši. Máša je také do jisté míry pomocnicí doktora Galla, který do subjektu napumpoval tu novou krev, zatímco ona předtím ve vlaku tak pevně svírala jeho ruku, „jako by do mě chtěla přepumpovat svůj život“ (tamtéž: 11) a tím asi i svou idylickou představu života, svou utopii spořádané rodinky. Teprve když se subjekt novou krví promění v jiného člověka, je ochoten tuto představu přijmout: „viděl jsem domek a zahrádku a dítě“ (tamtéž: 33). „Zahrádka“ snad i tady znamená něco širšího než obyčejnou zahrádku u domku: prostor ideální lásky a štěstí. Konečně spojuje Máša, jako jeho láska z mládí, subjekt s jeho šťastnou minulostí, s rájem dětství.

Svou nekonečnou láskou nabývá Máša stupně svatosti a začíná se podobat Panně Marii, byť v pozemské podobě. Jestliže můžeme Mášu interpretovat jako ztělesnění Matky Boží, můžeme jí přidělit i „svaté“ ikonografické atributy (bělost, svatost): vždycky má na sobě čistou a „neposkvrněnou“ uniformu s tvrdým límečkem (přísnost), ale má „mohutný zadek“ (tamtéž: 12), který subjekt ještě dále degraduje: „jako by měla tělesnou vadu“ (tamtéž). Ještě pozemštěji popisuje znaky její ženské tělesnosti a plodnosti, když spí nahá na posteli a on pozoruje, jak její „pravý prs ne visel, ale vzdouval se“ a jak „bublínka u nosu se stále vzdouvala a klesala“ (tamtéž: 13). Obraz Ježíše nad postelí jako strážce morality krásně kontrastuje s tímto obrazem Máši po milostném aktu. Naivní obraz Ježíše jako takový odkazuje na její prostou, naivní, lidovou zbožnost.

Druhou možností výkladu je, že Máša představuje ve své spojitosti se „zahrádkou“ lidovou podobu biblické Marie Magdalé-

ny, která nepoznala svého milovaného Ježíše, ale viděla v něm „zahradníka“ (J 15,20). V mystické poezii bývá – jak známo – zahrada metaforou ženskosti a zahradník mužskosti. Pak obě Marie u Hrabala splývají, jsou k sobě komplementární, stejně jako Ježíš ke Kainovi. O posledním přirovnání Hrabal mluví v povídce explicitně, zatímco druhý výklad zůstává implicitní a potenciální ve vědomí čtenáře.

Máša je lékařem Gallem subjektu představena jako žena, která mu zachránila život (tamtéž: 17) tím, že ho objevila v hotelu ve vaně. Tím se tento fakt dovídá poprvé i čtenář, protože dříve se o tom (kupodivu) nemluví. Také přednosta stanice a Bogánkův nadřízený o této Mášině funkci zachránkyně zřejmě ví, když se později táže: „To je ta konduktérka, co vás tam našla?“ (tamtéž: 31). Na informaci dr. Galla subjekt nereaguje. Asi o tom ani nemůže vědět, protože když ho našli, byl už v bezvědomí. Podruhé reaguje bez údivu, jako by bylo samozřejmé, že pan přednosta o tom ví.

Mášina zbožnost, svatost, plodnost, její nesmírná láska a její funkce utěšitelky a spasitelky životů ji povyšují skoro na úroveň opravdové světice Marie/Marie Magdalény, stejně jako subjekt povstává do polohy Krista/Kaina.

Obrazy ostatních (závěr)

V Kainovi jsou i další *images*, například obraz Boha-Otce-Stvořitele, který krutě vyhnal první lidi z ráje (tamtéž: 37) a který nespravedlivě odmítl Kainovu oběť. Ani s Ježíšem nezacházal dobře, když ho nezachránil před smrtí. Tento Bůh se podle subjektu-Já staví dosti indiferentně k lidstvu: je „hluchý“, zatímco i subjekt „hluše“ mluvil k Ježíšovi a ten šel se stejnou hluchostí k svému hluchému Otci (tamtéž). Je to příklad úplného selhání komunikace, které implikuje totální osamocenost subjektu v jeho hledání odpovědí na životní otázky. Kvůli existenciálním problémům však pro něj metafyzické řešení neexistuje. Tento nemilosrdný Bůh vystupuje v povídce v profanované podobě trochu ošuntělého, ale „auktoriálního“ přednosta stanice, který subjektu „vypálil“ na čelo Kainovo znamení (tamtéž: 31). Ví o Máše, že subjekt zachránila, a tím

patří s dr. Gallem k těm, kteří vědí o pokusu o sebevraždu víc než ostatní. Jiná možná interpretace je, že výroky přednosta a ostatních zřízců drah existují pouze v představě subjektu, a jsou tedy plody jeho interpretace nově vzniklé situace. V tom případě vstupují tyto výroky jako odraz „jiných“ do sebeobrazu subjektu. Takováto náboženská interpretace přednosta stanice má svou anticipující obdobu v osobě výpravčího, Bogánkova kolegy, který řídí „svou zelenou lampičkou“ vlak, „jako by kněz vykropoval rakev“ (tamtéž: 8). Služba výpravčího se tak podobá bohoslužebnému rituálu.

Tak se v této povídce postupně s vytvářením obrazů Boha, Kaina, Ježíše, Marie/Magdalény a dokonce jednoho kněze objevuje celá křesťanská nomenklatura. Jsou jako obrazy (standardní či individualizované) uloženy v sebeobraze a vědomí subjektu, ale mohou se jako abstrakta také vtělit do podoby jednajících osob (fikční inkarnace/deinkarnace). V tomto procesu vstupují do sebeobrazu subjektu a zase z něj vystupují ve smyslu internalizace či externalizace. Zároveň však stoupají a klesají (gradace či degradace) v axiologickém smyslu profanace či sakralizace. Není proto divu, že v tomto hemžení proměnlivých hodnot se chudák subjekt nemůže orientovat.

Jeho sebeobraz je rozdvojen. Hraniční čáru tvoří pokus o sebevraždu, kterou Hrabal nazývá v Postscriptu k Legendě o Kainovi dokonce bratrovraždou (Hrabal 1994: 327) vzhledem k opozici Kaina a Ábela. I v sebeobraze subjektu přemohl Kain (symbol zla) Ábela. Hodnotová soustava subjektu, která platí v druhé, ábelovské fázi jeho života, se neshoduje s dřívějším systémem první, kainovské fáze, ba tvoří jeho opak. Jeho minulost se ale přece jen nedá vymazat: obě půle života jsou pevně spojeny znakem Kainova znamení. Vlastní minulost se subjektu jeví jako přítomnost. Tato významová konstrukce usnadňuje přechod z jednoho systému do druhého a zpět. Kainovský život se zdá končit tragicky, ale zachráněn milenkou nedosáhne konečného bodu – smrti, zatímco ábelovský život doopravdy smrtí končí. Ale i v tom je dialektický rozpor: subjekt, opatřen národní ideologií odboje, nezahyne rukou předpokládaného nepřítele, ale náhodnou kulkou z vlastních řad.

Tak vznikla už v roce 1949 povídka, která je zdánlivě jednoduchá, ale která se při bližším pohledu mění v opravdu postmoderní diskurz. Na pozadí alespoň dvou existenciálních, mezních situací tu jde o základní náboženské, morální i národní otázky a hodnoty, jejichž standardní obrazy se prolínají s individuálně i umělecky ztvárněnými variantami.

Literatura

HODROVÁ, Daniela

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*
(Praha: Koniasch Latin Press)

HRABAL, Bohumil

1991 *Židovský svícen. Sebrané spisy B. H. 2*, edd. K. Dostál, V. Kadlec
(Praha: Pražská imaginace)

1994 *Kafkárna. Sebrané spisy B. H. 5*, edd. K. Dostál, V. Kadlec, C. Poeta
(Praha: Pražská imaginace)

1995 *Kdo jsem. Sebrané spisy B. H. 12*, edd. K. Dostál, V. Kadlec
(Praha: Pražská imaginace)

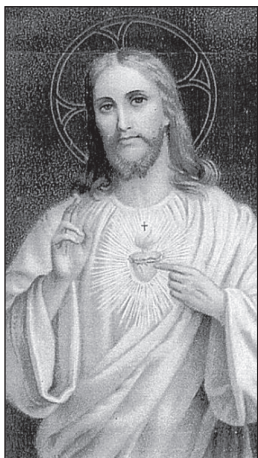
ŠWIDERSKA, Małgorzata

2001 *Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie*
(München: Sagner)

TIMMERS, J. J. M.

1974 *Christelijke symboliek en iconografie* (Bussum: Fibula van Dishoeck)

Drs. Kees Mercks, Universiteit van Amsterdam



obr. 1



obr. 2

Česká literatura a polská literární teorie

JOANNA CZAPLIŃSKA

Jako každý zahraniční bohemista¹ využívám ve svém práci poznatků jak české, tak i mateřské literární teorie. Ve svém příspěvku bych se proto chtěla soustředit na několik literárních jevů, v nichž aplikace cizí, v mém případě polské teorie literatury umožňuje lepší vystižení studovaného problému.

V jednom ze zápisů snů v *Českém snáři* (1981 v samizdatu, 1983) Ludvík Vaculík napsal:

Nevím, proč mi na hlavolam přišlo myslet v hraničním stavu mezi spánkem a bděním. Ve snu jsem ještě skládal hlavolam: hranoly byly metr velké. Vzal jsem jeden a odtáhl ho na louku pod stromy. Než sem přinesu ostatní a všechny, bude vypadat nesmyslně, jenom jako kus pokaženého dřeva. Probuzen přistihl jsem se, že vymýšlím příběh složený z částí jednotlivě nesmyslných a nesrozumitelných, jež by k sobě mohly být rovnány mnoha špatnými, ale jediným správným způsobem, a teprve posledním fest zastrčeným příběhem nabylo by to celé smyslu. (Vaculík 1990: 76)

Tato slova považuji, jako mnoho literárních vědců a kritiků přede mnou, za pozvání k úvahám, v nichž bude Vaculíkova próza sloužit jako výchozí bod.

Diskusí kolem *Českého snáře* proběhlo od chvíle jeho vydání již několik, nejdůležitější se zdá být ta, která se týkala jeho žánrové příslušnosti, v níž proti sobě stojící dva tábory kritiků a literárních vědců vedly spor, zda je dokumentem, nebo krásnou literaturou (podrobně Haman a kol. 2000: 140–143). Plně se ztotožňuji s názorem Pavla Janouška, že *Snář* patří k širšímu

1] Příspěvek vznikl v rámci projektu financovaného polským Komitetem Badaň Naukových č. H01/2002/23.

jevu, totiž k nové, takzvané autentické linii literatury (Janoušek 1994), není tudíž pouhým dokumentem. Jeho stavba však poukazuje na hledání adekvátních prostředků k vyjádření myšlenek a reflexí člověka, který se ocitl v absurdní situaci, k níž se nehodí dosavadní jak jazykové, tak žánrové normy. Jak o *Českém snáři* poznamenal Václav Havel, je to kniha „o krizi soudobého lidství. Lidství, kterému se svět vymkl z rukou a které se vymyká z rukou i samo sobě: lidství, pod nímž se propadá pevná půda, lidství vykořeněného, zmítaného vřavou světa, jemuž nerozumí a kterého se děsí“ (Havel 1984: 47). Vaculík nebyl první spisovatel, jemuž byly rámce známých a využívaných literárních zdrojů příliš těsné: začátkem 20. století tyto rámce opustili Proust, Joyce, Kafka a Musil, o pár desítek let později ve Francii vznikající absurdní drama a nový román a pak i česká experimentální próza stále zdůrazňovaly, že realismus zdaleka není jedinou možností popsání světa a člověka. V roce 1961 polská spisovatelka Maria Dąbrowska ve svém deníku napsala: „Forma románu se mi zoškličila – na jinou přijít nemohu, nikdo nepřemůže sebe“ (Dąbrowska 1970: 774). Polský badatel Tomasz Burek považuje toto vyznání za svědectví ne spisovatelovy individuální tvůrčí krize, ale za svědectví o krizi celého žánru a konstatuje, že „historické změny ve společenské skutečnosti a odpovídající jim změny v myšlení a cítění tvoří v každé epoše její vlastní principy, jimž se podřazuje – nebo nepodřazuje – literární dílo“ (Burek 1973: 145). Dąbrowska tak do plánovaného románu začala zařazovat i zápisy svých snů, dokumenty, deníky, všechno to, co by dílu navodilo nejen atmosféru, ale i ráz autenticity, neboť fikce už není schopna realitu analyzovat. Na literární dějiště se tak dostala jistá směs žánrů, hybrid, jehož účelem je zamyslet se nejen nad světem, ale i nad místem „inženýra lidských duší“, který v onom světě stále méně čtenářem manipuluje a stále více se spolu s ním vydává na cestu hledání.

Avšak takový literární postup, v němž autor řadí vedle sebe typické deníkové záznamy skutečnosti a snů, dopisy, citace z vlastního díla, úryvky fejetonů, náčrty a konečně i široce pojatou metatextovost, není ani v české literatuře novinkou – obdobný

způsob můžeme sledovat i v Demlových *Šlěpějích*. Polská badatelka Maria Marcjanová použila pro takovéto literární útvary termín *sylvické formy*, neboť pro ně našla pramen ve staropolských textech nazvaných *silva rerum* – les věcí. Byly to domácí hospodářské knihy, do nichž se zapisovaly jak rodinné výdaje, tak literární texty, recepty a jejich autor tu také vedl společenskou kroniku. V české literatuře byly obdobným literárním jevem zápisky Jana Jeníka z Bratřic z 19. století. Stefania Skwarczyńska si všímá, že pro *silva rerum* jsou charakteristické dvě protichůdné tendence, které je zároveň konstituují. K první tendenci patří jednak „varietas, která se projevuje ve všech polích a různých formách; vytyčují ji: a) velké množství obsažených literárních jednotek, b) různorodost jejich obsahu, formy, druhového charakteru, c) nesouměřitelnost v důležitosti jejich tématiky“ a za druhé „seřazení těchto jednotek v jednom plánu, přičemž tato řada není uzavřená, teoreticky, dá se říci, že pokračuje do nekonečna. O konci konkrétního díla rozhoduje mechanické přerušení jeho běhu, ne nakreslené kontury pomysleného celku“ (Skwarczyńska 1970: 182–202).

Druhá tendence má introvertní dynamiku a je charakterizována dvěma plány jednoty, umístěnými v kontrastujících oblastech: „ve sféře postavy tvůrce, jehož intelektuální, kulturní, citové obzory a na druhé straně historické a sociální podmínky, určující jeho psychiku vytvářejí rámy, které varietas nemůže překročit, v nich právě získává svůj ráz jednoty, o němž rozhodla jednota pramenu“ a za druhé „ve sféře společenského života, na jehož události a okolnosti navazují všechny texty obsažené v *silva rerum* [...] onen konkrétní život, reálný, ne fiktivní, spojuje veškerou mnohost a rozmanitost textů v jedné vztažné rovině“ (tamtéž: 185–186).

Jinou klasifikaci sylvických textů nabízí polský badatel Ryszard Nycz, který rozlišuje texty typu konceptu neboli náčrtu, pokusu, úvahy, v nichž je různorodá tematika sjednocena jistou společnou, nadřazenou myšlenkou, a typu improvizace, v nichž citované prvky dostávají nové uspořádání (Nycz 1996: 15–16).

V *Českém snáři* bez obtíží najdeme výše uvedené determinanty podle obou klasifikací: záznamy v próze jsou úplnou varietas, projevující se v celé struktuře díla, text je zároveň otevřený, protože

poslední záznam ze soboty 2. února 1980 je koncem mechanickým, nikoli logickým; jak si všiml Michael Henry Heim, „forma deníku mu dovoluje použít konkrétní materiál všeho druhu a dovoluje mu začít a skončit, kde se mu zachce“ (Heim 1985: 70). Na formu konceptu zase poukazuje nedefinitivnost prózy, změny, škrty a doplňky, jež autor prováděl a o nichž se i v konečné verzi textu zmiňuje. Očividný je také introvertní ráz, scelující všechny strukturní jednotky a určující próze její uměleckou podobu. Prvkem spojujícím textové úryvky a nadřazeným nad jiné, což vyjadřuje už titul knihy, jsou sny – organizují celou strukturu, soustřeďují kolem sebe všechno ostatní, vytvářejí hlavní téma, které Sylvie Richterová chápe takto: „sen kompenzuje nedostatek dějové dynamiky, vyslovuje nevyslovené. Důležitější nežli psychoanalytická interpretace podvědomí je to, že snem zde pronikají do vědomí obsahy potlačené v bdění“ (Richterová 1991: 121).

Název, který Nycz použil pro velkou část polské literatury vznikající po druhé světové válce a zvláště po krátkém období vlády socrealistické doktríny, *moderní sylvy*, je termínem pro kategorii nadžánrovou, neboť pro *sylické formy* charakteristická různorodost, fragmentárnost, metatextovost, princip bricolage nevytvářejí půdu pro jednoznačné určení norem, jež by *moderní sylvy* definovaly. A pak – není možné nařizovat normy jevu, který je právě útěkem od norem. Jak si totiž všímá Daniela Hodrová, princip neukončenosti, nehotovosti a fragmentárnosti „zdál se být adekvátnější dynamické a věčně ‚nehotové‘ skutečnosti a byl tudíž chápán jako autentizující, ba dokonce někdy i jako ‚realističtější‘“ (Hodrová 2001: 467).

Volba *silva rerum* jako nejvhodnějšího prostředku k vyjádření může být považována za touhu po návratu ke starému řádu, v němž platily tradiční hodnoty, každá oblast života měla své předurčené místo a hlavní roli se hrávala rodina a práce ve prospěch společnosti. Tyto složky jsou patrné i v *Českém snáři* – rodina, i přes všechny citové překážky, tvoří základy, na nichž je postaven celý život, stejně jako běh Edice Petlice je prací ve prospěch polis – i když polis paralelní.

Právě ona paralelní polis navádí na ještě jeden charakteristický rys Vaculíkovy prózy, totiž situaci, v jaké spisovatel žil a psal. Heim si všímá, že „jestliže spisovatel je ve svém díle v jasné opozici k politické realitě, jež ho obklopuje, pak musí ať tak či onak užít jejího pojmosloví. Když to však udělá, přijímá je a propůjčuje mu platnost, i když to právě nechce. Ne, říká Kiš – a Vaculík s ním na každé straně *Českého snáře* souhlasí –, dnešní spisovatel si musí udržet odstup“ (Heim 1985: 70). Nycz spatřuje důvod vpádu *sylvických forem* do moderní literatury středoevropských národů právě v nesouhlasu s oficiální doktrínou: „*sylvické formy* určují svou rozdílnost negativním vztahem k rétorickému modelu tvoření, stavby a působení vyjádření“ (Nycz 1996: 15). Všímá si také, že „psát v rámci normálního procesu literární komunikace přece znamená: psát báseň, román nebo drama podle uznávaných norem“, zatímco tvořit *sylvu*, která předpokládá svou nedefinitivnost, znamená „teprve hledat vlastní principy integrace, tvořit vlastní určení“ (tamtéž: 176). Tomuto cíli slouží také autoreferenčnost *sylvických forem*, neboť, jak si všímá Bogusław Bakuła, autotematismus, psaní o psaní je výsledkem „kritického vztahu k tradicím, verifikace zděděných estetických paradigmat, hledání takových hodnot a postojů, které dovedou spojit protichůdnost zkušeností a udělat z nich rozvojové jevy“ (Bakuła 1991: 64).

Nycz také zdůrazňuje, že *sylvické formy* staví proti moci institucionálních norem, regulujících společenský diskurz, svobodnou hru různorodých myšlenek, která vypaluje na konstantách znamení heteronomie (Nycz 1996: 177). K tomu lze doplnit, že otevřená kompozice dává také spisovateli vnitřní svobodu, není v ní místo na rezignaci, vzdání se ideálů. Dokud není napsána tečka nad *i*, dokud není vyřčeno „konec“, zůstává prostor pro plány, pro budoucnost, pro naději, že život se může a musí změnit. Vaculíkův text se stává právě takovým protestem proti normám a zároveň – díky autoreferenčnosti – potvrzením existence autora jako spisovatele, který navzdory všem zákazům a překážkám přece jen píše. Jeho text je psáním sebe, ne určením, ale stálým, nekonečným určováním svého místa.

Český snář není jedinou *sylickou formou* v české literatuře (nemluvě o Demlových denících). Obdobnou vzpuru proti tradičním normám najdeme i v *Kytovně umění* (1988) Ivana Binara, která je zase výpovědí o situaci spisovatele v nepřírozených podmínkách: českého spisovatele v cizí zemi. Binar také staví svůj text z fragmentů, ze vzpomínek naděťství a mládí, popisu rakouské přítomnosti a autotematických pasáží a stejně jako u Vaculíka je pro něj právě psaní důkazem vlastní existence a perspektiv: Binarův text jako koncept, v němž na konci knihy čteme „Co bylo, Jiříku Bárto, bylo. Bylo to na nečisto, začni znovu, tentokrát pořádně“ (Binar 1988: 133), vytváří pocit vnitřní kontinuity spisovatele, kterou nepřetrhnou žádné vnější okolnosti.

Sylickou formou se zdají být i prózy Sylvie Richterové *Návraty a jiné ztráty* (1978), *Místopis* (1981 v samizdatu, 1983) a *Slabikář otcovského jazyka* (1991). Fragmentárnost jejího textu zde vyplývá jak z osobní situace, tak i z obecnějších jevů, týkajících se podmínek moderního autora, jichž si povšiml Nycz, tedy estetické únavy, hromadného systému komunikace, který nenechává účastníkům komunikačního procesu žádné reálné možnosti utváření vztahu mezi autorem a publikem, a konečně petrifikace ideologicky poznamenaného kódu, který nemá nic společného se skutečností (Nycz 1996: 47). Richterová hledá nové sémantické rámce, jež by vrátily textu jeho původní hodnoty a navazovaly styk se skutečností díky věrohodnosti tematiky a způsobu jejího předstávání.

Dovoluji si proto vyslovit nabídku, aby se do české terminologie místo mnohovýznamného a nepřesného termínu *koláž* aplikovala právě *sylická forma* jako odpovídající skutečnému stavu literatury a zároveň vyplňující jistou genologickou mezeru.

Dalším poznatkem, na který jsem narazila během svých studií, je odlišné chápání termínu *utopie*, což způsobuje četná nedorozumění i v recepci literatury na české půdě. V české terminologii je pojem *utopie*, podle Čapkovy tradice, chápán jako příběh, který se odehrává v neexistujícím světě, anebo podle Hodrové, „jako přesah dané reality v podobě jejího utopického projektu či hypotézy“

(Hodrová 1987: 80), přičemž utopie se může realizovat v různých žánrech a dokonce druzích – jako traktát, esej, román nebo drama. Hodrová také poznamenává, že pojem utopie se od 19. století „začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve 20. století přestává být relevantní i rozlišování mezi utopickým a fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction“ (tamtéž). Takovéto pojetí utopie vede totiž k četným nedorozuměním a de facto k mísení tohoto pojmu s široce chápanou fantastickou literaturou. My se na tento termín můžeme podívat také ne jako na jistý myšlenkový proud, který začíná Platonem a jeho představou ideálního státu, ale jako na literární žánr založený Thomasem Moorem v 16. století, realizující určené žánrové determinanty. K těmto rysům, objevujícím se již v Moorově *Utopii* (1516) a opakujícím se s jistými modifikacemi ve všech utopických prózách, patří především didaktismus, zaměřený na kritiku společenských poměrů, které autor a jeho čtenáři znají z vlastní zkušenosti, a předvedení perfektně organizovaného státu, kde všechny instituce fungují bez chyb ve prospěch celé společnosti. Polský literární vědec Andrzej Zgorzelski, který se zabýval proměnami utopie v průběhu staletí, popisuje tento žánr velmi přesně: kromě zmíněného didaktismu je utopie založená na motivu cesty a objevení neznámé země (Zgorzelski 1980: 50–51) – tento rys se zachoval i v moderních utopiích, kde se ovšem čtenář, vzhledem k zachování pravděpodobnosti děje, místo neznámého ostrova nebo kontinentu seznamuje s cizí civilizací. To znamená, že všechny dnešní utopie jsou zároveň *science fiction* – i když toto pravidlo neplatí obráceně. Vědecká fantastika plní v utopiích úlohu jakéhosi subžánru, stylistického prostředku. Chápání utopie ve smyslu, v jakém jej používal Karel Čapek, přineslo své důsledky v recepci posledního románu Josefa Škvoreckého *Pulchra, aneb příběh o krásné planetě* (2003). Toto dílo, nesoucí veškeré rysy tradiční utopie, bylo čteno jako sci-fi nebo, jak jej charakterizovala Helena Kosková, jako „směs hororu, science fiction a utopie“ (Kosková 2004: 204), což mělo i přímý dopad na negativní přijetí knihy čtenářskou obcí (Czaplińska 2005).

Polské studie o intertextualitě přinesly v mém bádání i další poznámku. V roce 1980 vyšla v curyšském exilovém nakladatelství

Konfrontace kniha Karla Srpna (což je pseudonym Karla Jánského, autora, o němž se na obálce knihy dočteme jen to, že spolupracoval s televizní stanicí ARD a publikoval ve švýcarském tisku) *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps*. Tento román, koláž titulních záznamů, rozhovorů, dokumentů, letáků a podobně, zřetelná alegorie vzniku totalitního systému kdesi na neznámém ostrově, se nedočkal ani v exilovém, ani domácím tisku žádné reakce. Zdá se, že právě kompozice byla důvodem dezorientace kritiky, protože autor přesně napodobil styl Karla Čapka a jeho fantastických románů. Polský badatel Stanisław Balbus pojmenoval takovouto intertextuální strategii, v níž autor neskrývá svou inspiraci a snaží se přesně imitovat styl známého spisovatele, „zjevné napodobování“ (Balbus 1996: 271). Obdobně jako autorovi *Války s mloky* (1936), není fantastická situace Srpnovi cílem, ale východiskem pro úvahy o lidské mentalitě a bezohledném úsilí o získání a udržení moci. Srpnův text se tak stává aktualizací Čapkovy tradice chápání literatury jako metafory obsahující varování lidstvu. Podle Balbuse vyplývá důvod, proč autoři sahají po tomto typu intertextuality, „z pocitu silných, ač krátkodobých vnějších situačních pout, vznikajících na půdě společného úsilí, které mohou mít širší historicko-politické důvody“ (tamtéž: 271) a cílem napodobování je „vytvoření samostatného, originálního ekvivalentu, který by odpovídal samostatné a originální poptávce nové literárněhistorické a kulturní oblasti. [...] Vzor má být nejen obnovený, ale interpretovaný a adaptovaný“ (tamtéž: 263).

Polští badatelé, o nichž jsem se zmiňovala ve svém příspěvku, většinou pracovali na textech polských autorů, jak se však ukazuje, tyto studie vystihují směry, kterými se vydává i literatura jiných národů. Aplikování těchto poznatků určitě napomáhá v interpretacích a obohacuje literární vědu.

Literatura

BAKUŁA, Bogusław

1991 *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956* (Poznań: WiS)

BALBUS, Stanisław

1996 *Między stylami* (Kraków: Oficyna Literacka)

BINAR, Ivan

1988 *Kytovna umění* (München: Obrys/Kontur)

BUREK, Tomasz

1973 Powieść utajona, *Odra*, č. 10

CZAPLIŃSKA, Joanna

2005 Proč se Pulchra nelíbila aneb Není utopie jako utopie, in *Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*, edd. H. Kupcová, M. Příběhář (Praha: Literární akademie), s. 244–250

DAŔBROWSKA, Maria

1970 *Przygody człowieka myślącego* (Warszawa: Czytelnik)

HAMAN, Aleš – JIRÁSEK, Bohumil – LEDERBUCHOVÁ,

Ladislava – STANĚK, Jiří – VIKTORA, Viktor

2000 *Literatura v diskusi* (Jinočany: H & H)

HAVEL, Václav

1984 Odpovědnost jako osud, *Listy*, č. 3, s. 45–48

HEIM, Michael Henry

1985 Český snář – literatura faktu, literatura fantazie, *Proměny*, č. 2, s. 68–73

HODROVÁ, Daniela

1987 Utopie, in *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, red. M. Zeman (Praha: Československý spisovatel), s. 80–104

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

JANOUŠEK, Pavel

1994 Román proti románu, *Tvar*, č. 16, s. 1, 4–5

KOSKOVÁ, Helena

2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)

NYCZ, Ryszard

1996 *Sylwy współczesne* (Kraków: Universitas)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 Co psát a k čemu to vést (*Český snář* Ludvíka Vaculíka),
in S. R.: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel – Arkýř),
s. 107–125

SKWARCZYŃSKA, Stefania

1970 Kariera literacka form rodzajowych bloku silva, in S. S.: *Wokół
teatru i literatury. Studia i szkice* (Warszawa: Pax), s. 182–202

VACULÍK, Ludvík

1990 *Český snář* (Brno: Atlantis)

ZGORZELSKI, Andrzej

1980 *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem
gatunków* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe)

Dr. Joanna Czaplińska, Uniwersytet Szczeciński

Svět v dramaticke Václava Havla

LENKA JUNGMANNOVÁ

Hranice

Na začátku této úvahy, která chtěla dostat tematickému zaměření kongresu, nestála tradiční otázka, jaký svět a – případně – jakou formou je zobrazen v dramaticke Václava Havla, nýbrž otázka jiná, jistým způsobem tomu předcházející, totiž otázka, co vše dnes tvoří Havlův dramatický svět, respektive: jak lze takový svět ze současné perspektivy chápání světa nahlédnout a vymezit. Jelikož však teorie dramatu termínem „dramatický svět“ obvykle rozumí jen okolnosti dramatického děje, nutno též úvodem předeslat, že referát chápe text dramatu jako otevřenou, dekonstruktivisticky pojatou interpretaci, která v sobě zahrnuje všemožné kontexty k dílu se vztahující.

Na prahu této úvahy tak stojí názor, že Havlův dramatický svět úzce koresponduje nejen s pronikáním Havla jako literáta do světa, ale především s Havlovou reflexí světa vůbec, která se do divadelních her autenticky promítá od začátku jeho psaní, ačkoli odborná recepcce na to obvykle upozorňuje až později, zvláště v souvislosti s *Audiencí* (1976). Na to, že je autorem světového významu, jistě existují objektivní doklady, například množství překladů do cizích jazyků¹ a počet zahraničních inscenací; nesmíme přitom zapomínat, že jeho dramata vyrazila do světa záhy – už v šedesátých letech byl v zahraničí zájem o uvádění *Zahradní slavnosti* (1963), *Vyrozumění* (1965) a *Ztížené možnosti soustředění* (1969) i o prezentaci českých inscenací těchto her.

1] Havlovy hry byly v souvislosti s dobovými inscenacemi přeloženy do němčiny (především jeho „dvorním“ překladatelem Gabrielem Laubem) a do švédštiny, ale dostupné jsou dnes i translace anglické (pod něž se podepsali mimo jiné dramatik Tom Stoppard, spisovatel Jan Novák či hudebník Paul Wilson), francouzské (hlavně od tandemu Marcel Aymonin – Stephan Meldegg), italské (Gianlorenzo Pacini), ruské (Marianna Semenova), polské (Irena Botluć) a alespoň po jednom titulu bylo také přetlumočeno do bulharštiny, estonštiny, islandštiny či dokonce do esperanta (jedná se o *Audienci* a převedl ji Čech).

Jako důležitý se pro interpretaci autorova dramatického světa jeví fakt, že od památné premiéry 3. prosince 1963, kdy se na jevišti Divadla Na zábradlí v režii Otomara Krejčí poprvé objevil podivný Hugo Pludek, aby bezesmyslným frázovitým jednáním demonstroval krizi lidské identity, uplynulo pouze deset let a autorovo dílo přešlo hranice tehdejšího Československého státu znovu, mnohem intenzivněji, zato ilegálně a bez fyzické přítomnosti tvůrce.

Touto událostí, tedy prvním zahraničním a z domácího pohledu neoficiálním uvedením se stávají *Spiklenci* s datem premiéry 8. února 1974, nastudovaní v západoněmeckém Theater Baden-Baden v režii Kraft-Alexandra. K překročení meze určité etapy či podoby dramatického světa stačilo, aby se autor, nedlouho předtím ještě oficiální, či spíše tolerovaný, stal režimu nepohodlným, nikoli však jako autor, nýbrž především jako odsuzovatel vpádu vojsk Varšavské smlouvy do suverenního státu v roce 1968 i jako nastupující aktivista v oblasti lidských práv. Řečeno parafrází geniální definice teatrologa Zdeňka Hořínka, který Havlovy hry diferencuje na základě vztahu hrdiny a společnosti jako hry takzvaně systemizační a hry mimosystémové: Havlovi stačilo vystoupit ze systému mimo systém (Hořínek 1995 a 1996). Lze jen dodat, že tato nová povaha Havlova dramatického světa plně konvenuje s foucaultovským pojetím diskurzu.

Ještě před dalším hraničním bodem pomyslného itineráře probíraného dramatického světa, totiž před nejvýznamnější domácí protirežimní aktivitou, Chartou 77, jejímž jedním z prvních třech mluvčích se Havel stal, se ovšem objevila další zahraniční – a jak ukážeme – velmi významná inscenace, k níž dramatik svou spoluprací nepřispěl a dokonce ji ani nikdy neviděl: v roce 1976 zazněla na komorní scéně rakouského Burgtheateru, v divadle Akademietheater, které se od té doby stalo náhradní Havlovou domovskou scénou, *Audience* a prezentována byla také *Vernisáž*, které spolu s Mrozkovými *Policaity* nastudoval filmový režisér Vojtěch Jasný.

Hned poté, v roce 1977, jak uvádí Petr Steiner (Steiner 2002: 274), se uskutečnila zahraniční premiéra *Žebrácké opery* (nejspíš v češtině), a to v režii bohemisty Michala Schonberga se stu-

denty Scarborough College Drama Workshop na Torontské univerzitě. O dva roky později (1979) pokračoval Ferdinand Vaněk ve „světovém turné“ v *Protestu* (a též v Kohoutově *Atestu*) v režii Leopolda Lindtberga opět v Akademietheatru, dva roky nato (1981) pak tamtéž v režii Petera Palitzsche dostává první zahraniční příležitost starší hra – *Horský hotel* (1972).

V osmdesátých letech se do zahraničních inscenací Havlových her již automaticky vkládá kontext opozičních politických aktivit. Ne náhodou patří první inscenační údaj aktovce *Chyba* – poprvé se hrála 28. listopadu 1983 ve stockholmském divadle Stadsteater v rámci večera Nadace Charty 77 (v režii Stefana Böhma). O narůstajícím významu Václava Havla jako středoevropského autora a politologa i o rozpínající se podobě jeho dramatického světa svědčí pak mimo jiné i stále se zkracující interval mezi napsáním hry a jejím zahraničním uvedením: roku 1985 přichází první cizí nastudování (opět ve Vídni, v režii Jürgena Bosse) *Larga desolata* (napsáno 1984), v roce 1986 pak *Pokoušení* (napsáno 1985) v režii Hanse Klebera tamtéž. Zbývá doplnit údaje k *Asanaci*, jež měla světovou premiéru 24. září 1989 ve švýcarském Schauspielhausu Zürich, kde ji na poboční scéně Keller uvedl Joachim Bießmeier.

Jmenovaná fakta načrtla alespoň částečně jakousi původní mapu dramatikova domácího přesahu. Tu však už pokládáme za neplatnou, neboť dnes již jde o hutný palimpsest – od roku 1974 do nynějška se totiž uskutečnilo tolik zahraničních inscenací Havlových her, že by čas vymezený tomuto referátu nestačil ani na jejich vyjmenování. Pro naše téma, tedy determinaci světa v Havlově dramatice, je nicméně významné uzavřít, že zahraniční kontext Havlova díla se – menší měrou, avšak podobně jako například u jiného středoevropského autora, Thomase Bernharda – zpětně stával i motivickou součástí jeho her. I zde však můžeme pozorovat jistou transformaci tohoto trendu: zatímco ještě například Vaněk v *Audienci* nostalgicky vzpomíná na minulé zahraniční úspěchy svých textů, Kopřiva z *Larga desolata* svou nálepku světovosti sice navenek přijímá, ale v hloubi duše ji odmítá a povahu světa, v němž žije, právě vzhledem k tomu problematizuje.

Paradoxní přitom je, že během období rozrůstání dramatického světa měla v Československu premiéru jediná Havlova hra – fraška věnovaná režiséru Andreji Krobovi a Divadlu na tahu, tedy těm tvůrcům, kteří text *Žebrácké opery* jevištně provedli v dnes již legendární neoficiální inscenaci v Horních Počernicích.² (Oficiálně provedena byla poté i hra *Zítřka to spustíme* z roku 1988, která vznikla již přímo na objednávku dramaturga Petra Oslzlého pro brněnský „scénický časopis“ *Rozrazil*³ a byla hrána bez uvedení autora.) Paradoxní je tady i to, že se de jure jednalo o představení úředně povolené – „cenzor“ byl obelstěn tím, že jako autor byl uveden Bertolt Brecht.

Aby byla hraniční úloha *Audience* v rámci vznikání Havlova dramatického světa zřejmá, ocitujme dramatikovo svědectví o zakázané inscenaci i o politických restrikcích, které po ní následovaly. Havel psal o této kauze již v článku Fakta o představení *Žebrácké opery* z 25. prosince 1975 (Havel 1999b: 114–124) a obširně se k ní vrátil i v rozhovoru s Karlem Hviždálem, v *Dálkovém výsledku*:

[...] důležitým zážitkem z roku 1975 bylo představení mé hry *Žebrácká opera* v Horních Počernicích. [...] Do poslední vteřiny jsem nevěřil, že se představení uskuteční, ale uskutečnilo se, hlavně asi díky nepozornosti místních úřadů, kterým byl ten titul zřejmě povědomý, a tak to povolily, aniž se pořádně zeptaly, kdo to napsal. Vědouce, že jde o atrakci neopakovatelnou, pozvali jsme tam kdekoho; bylo tam tři sta přátel a známých [...] Představení bylo výborné, smích a radost v sále nebraly konce [...] Pro mne to bylo důležité tím, že jsem po sedmi letech poprvé (a na dalších jedenáct let naposled) spatřil svou hru na jevišti a na vlastní oči mohl vidět, že když chci, stále ještě dovedu napsat něco, co se dá hrát.
(Havel 1989: 109–110)

2] Premiéra a zároveň jediné představení se konalo 1. listopadu 1975 v sále Kulturního domu U Čelikovských. Režisérem kusu byl Andrej Krob a představení vyvolalo vlnu policejních šetření a následných zásahů proti zúčastněným.

3] *Rozrazil* 1/88 (O demokracii), společný projekt Divadla Na provázku a HA-divadla, premiéra 21. 10. 1988 v Brně.

Jediné představení *Žebrácké opery* v sále Kulturního domu U Čelíkovských ve spojení s kladným přijetím *Audience* (zatím jen čtenářským, neboť kultovní inscenace se konala roku 1976⁴ a gramofonová nahrávka vznikla až v roce 1978 – Havel 1978) jako legitimní divadelní hry, která reprezentuje jakési autorovo obrácení se do sebe a prvně bez dramatické stylizace absorbuje do děje autentickou disidentskou problematiku, byly událostmi, které sehrály klíčovou roli v transformaci Havlova dramatického světa v sedmdesátých letech. (Fenomén inscenace *Žebrácké opery* v tomto duchu ostatně interpretuje i Petr Steiner – Steiner 2002: 249–274.) Neboť to byly právě tyto skutečnosti, které jako by dávaly Vaňkovi jistotu k tomu, aby ve své rezistenci vůči režimu vytrval, třebaže se odsoudil k životu v podzemí.

Zatím poslední transformací prošel Havlův dramatický svět v osmdesátých letech 20. století, kdy museli jeho hrdinové jako Leopold Kopřiva a Jindřich Foustka řešit ryze postmoderní problém, který dokonce vyjadřoval jistou opozici k tematice autorových dramát z let sedmdesátých: jak se vyrovnat s disidentskou identitou, jak ji naplnit, dostát jejím závazkům a současně se zbavit jejího určujícího zatížení?

Hodnoty

Havlův dramatický svět ohraničují dva kvalitativní determinanty. Za prvé je to zobrazení světa prostřednictvím jazyka. Havlův dialog wittgensteinovsky vypovídá o jednání člověka a dění světa skrze specificky modelovanou dramatickou řeč. Mluva zde vyjadřuje mocenské násilí, které jazyk vykonává na člověku, když jej mechanizuje, a dává nahlédnout mlčení, které takto na pozadí dialogu vzniká. Vzhledem k pojetí jazyka je Havlův dramatický svět světem hry, nikoli ovšem nějaké kreativní osvobozující hříčky, nýbrž hry zmrtvující, jakési zlovolné hry jazyka, jež má tragické následky, protože podrývá jednu ze základních životních jistot. Řeč si tu s člověkem pohrává tak, že činí bezobsažné floskule nejen z různých

4] Premiéra *Audience* s herci amatérského Divadla na tahu se konala v létě roku 1976 na chalupě režiséra inscenace Andreje Kroba na Hrádečku.

frází či rčení, ale nakonec i ze slov jako takových, která multiplikační, nesmyslným spojováním a zasazením do prázdně absurdní situace jakoby navždy zbavuje významu – extrémní podobu tohoto vyprázdnění řeči představuje umělý jazyk ptydepe ve *Vyrozumění*. Implicitně jazyku vyjadřuje pak dramatické jednání vyprázdněné a nesmyslné chování postav, které se točí v kruhu, odhaluje prázdnou identitu aktérů a ukazuje destruovaný svět, v němž již člověk nemá místo. Jazyk Havlových her je obrazem ztráty metafyzické jistoty, obrazem nicoty.

Za druhé je pro Havlův dramatický svět charakteristický princip zdvojeného vidění světa, kterým konkrétně rozumíme intertextovou hru reprezentovanou postavou Ferdinanda Vaňka, ale co do obsahu role též postavami Eduarda Humla či Leopolda Kopřivy či již dříve postava Vaváka ve hře *Anděl strážný* (1968), kam ur-obraz tohoto typu postavy lokalizuje Alena Štěrbová (2002: 49). Princip světa ve světě, po vzoru divadla na divadle, u Havla znamená jakousi specifickou koláž, při níž do světa dramatického vstupují prvky z reality skutečné, ať to autor demonstruje přímo, či symbolicky. Dodejme, že Ferdinand Vaněk se poprvé objevil v *Audienci* v roce 1975 (Havel 1999c: 577–581) a specifické žánrové označení vaňkovská hra platí pro skupinu her Havlových (*Audience*, *Vernisáž*, 1975, *Protest*, 1979) a her dramatiků spřátelených na základě společné lidské i umělecké zkušenosti: Kohoutovy frašky *Atest* (1979, Vaněk se v ní uchází o atest pro svého psa), *Marast* (1981, Vaněk je předveden k výsledku kvůli podpisu Charty 77) a *Safari* (napsané německy roku 1985, líčí násilné vystěhování Vaňka do Rakouska a jeho vystoupení ve zdejší televizi), Landovského *Arest* (1983, pobyt Vaňka v cele pankrácké věznice) a konečně Dienstbierův *Příjem* (1983, volné pokračování *Audience*, kde Sládek ve vězení žádá Vaňka, aby na sebe sepisoval hlášení).⁵

5] Nápad komentuje Pavel Kohout: „Když pak Vaněk stejně úspěšně zafungoval v aktovce *Vernisáž*, požádal jsem jeho stvořitele o svolení, abych mohl jeho hrdiny zkušebně užít pro zpracování vlastní zkušenosti. Souhlasil nejen ochotně, ale i aktivně: z naší rozpravy se zrodila myšlenka společně komponovaného

Dlužno doplnit ještě málo reflektované pozadí: Vaněk se okrajově vyskytuje i v Landovského *Sanitární noci* z roku 1976, třebaže tato hra nebývá do této množiny řazena a její existence také popírá Kohoutovo údajné „vaňkovské“ prvenství. Ostatně užití podobné identity postavy v obdobné situaci (u Landovského disident Vaněk sbírá podpisy pod petici za disidenta Staňka) i fakt, že v Havlově *Protestu* je zdůrazňováno Vaňkovo přátelství s hercem Landovským, naznačuje, že *Protest* zřejmě vznikl s přímým ohledem na *Sanitární noc* a také na ni prostřednictvím těchto aluzí zpětně odkazuje.

Vaňkovské hry jsou založeny na disidentských, nezřídka autobiografických námětech vložených do postavy Ferdinanda Vaňka. Jestliže ale v Havlově díle Vaněk – často ironicky – pojednává některé autorovy povahové rysy (plachost, zdvořilost, racionálně založené uvažování...), které se zároveň mísí s autorskými hledisky, aby tak byly dovedeny do krajnosti a zobecněny, pak v cizích vaňkovských hrách získává Vaněk přímější a psychologicky věrohodnější spojení se svým tvůrcem, jak to ilustruje například poznámka Pavla Landovského k anglickému vydání vaňkovek, příznačně nazvaná Ferdinand Havel and Václav Vaněk (Landovský 1987: 245–246).

Pro Havlův dramatický svět a jeho zpětné zrcadlení je důležité i jisté zpoždování kontextu – vaňkovské hry kolegů vznikají ještě i tehdy, kdy už Havel začíná téma disidentství subjektivně problematizovat, kdy záměrně vstupuje na půdu postmoderního myšlení.

divadelního večera. Na podzim 1979 měl jeho *Protest* a můj *Atest* – páru jsme dali souborný název *Testy* – světovou premiéru ve vídeňském Akademietheater. To už byl Havel v kriminále. Jako poctu, jemu věnovanou, napsal jsem další vaňkovskou aktovku *Marast* a přiměl našeho společného přítele Pavla Landovského, aby k ní do páru – jež jsme pracovně nazvali *Resty* – připojil aktovku *Arest*, ježž osou se stal vskutku putovní hrdina. A ještě o pět let později [...] přidal jsem k dosavadní řadě třetí práci – *Safari*.“ Vznik *Příjmu*, na nějž se zde nedostalo, doplňme z textu Václava Havla O vaňkovských aktovkách z roku 1985: „[...] po svém návratu z vězení, kde jsme byli společně – napsal ‚vaňkovskou‘ aktovku ještě přítel Jiří Dienstbier“ (Kohout 1998: 103).

Havlův dramatický svět

Úspěšnost daného dramatického světa a také, domnívám se, jeho hlavní kvalita je totiž dána právě trefným a předvídavým (nadčasovým) zobrazením světa současného: Havlův dramatický modus vivendi odpovídá myšlení západní civilizace v čase nastupující globalizace a dramatická tematika konvenuje postmoderně.

Zobrazení světa v dramate Václava Havla tak navazuje plynule a chce se – jeho slovy – říci i dialekticky na divadelní myšlení Pirandellovo, Craigovo a samozřejmě i na rezidua absurdního divadla, kam bývá jeho dramatika obvykle řazena. Přestože ve svých hrách dává dobře nahlédnout zločinný a ve své pokročilejší fázi i sofistikovaný charakter totalitního režimu (nepříznavněji snad v *Horském hotelu*), díky čemuž tak jeho hry mají určitou demonstrativní výpovědní hodnotu, dešifrovatelnou i v zahraničí, intelektuální přitažlivost a koneckonců též dramaturgická použitelnost Havlových her plyne především z jejich hodnoty determinální, neboť pojmenovávají zvrácenou situaci člověka v postmoderním světě.

Moderní společnost založenou na striktně racionálním, vlastně karteziánském přístupu k životu Havel ve svých hrách kritizuje, ukazuje omezenost takového myšlení, respektive zaměnitelnost a opakovatelnost takového světa, a obviňuje společnost z toho, že se zpronevěřila člověku, zmařila schopnost realizace lidských možností. Slovy jeho guru, filozofa Josefa Šafaříka, viní Havel společnost z toho, že ono metafyzické, náboženské „nevědět a muset“, nahradila vědeckým „vědět a umět“. Ukázalo se totiž – cituji ze Šafaříkova doslovu ke *Ztížené možnosti soustředění* – „že věda, zaručujíc materiálně technické prostředky, ztratila schopnost zaručit lidské cíle, ba hůř: že existují jenom prostředky a žádné cíle a že sám člověk je jen prostředek, o němž je nesmyslné se ptát k čemu“ (Šafařík 1969: 67).

Důsledně používaná rozumová analýza, jak dává nahlédnout Havel, zbavuje život smyslu a stává se destrukcí stvoření. Člověk se ocitá na úrovni mechanismu, který Šafařík nazývá pekelným, protože se zdá, že smrtí „bouchne a rozprskne se v nic“ (tamtéž). Moderní civilizace mechanismu přisuzuje duši (jako je

tomu u Puzuku ve *Ztížené možnosti soustředění*), člověku naopak do jeho nedokonalého těla vnucuje strojový rozum (to je případ Pludka, Grosse z *Vyrozumění*, Humla a nakonec i Foustky). Takto koncipovaná, stává se každá postava Havlových dramát obrazem člověka-loutky (jinak řečeno: herce bez citu, jemuž „slzy jen z mozku kanou“, bychom parafrázovali Diderotův Herecký paradox), apelativním obrazem loutky, která už nedokáže být sebou ve světě a svět obývat, nýbrž jej umí jen konzumovat.

Havel tuto ztrátu lidského prezentuje specificky a procesuálně, autenticita prostředí a s ní i identita člověka – Hugem počínaje a Foustkou konče – během každé jeho hry pozvolna mizí. Původní lidská podstata postav se vytrácí a na její místo nastupuje strojovitost, s níž si lidské tělo poradit neumí, takže výsledkem je jakási zrůda – opět Pludkem počínaje a Foustkou konče. Zvláštnost zobrazení tohoto vyprazdňování lidské identity pak spočívá v tom, že již na počátku děje je vše ztraceno, ale teprve na jeho konci jsme schopni nahlédnout, že tomu tak skutečně je, neboť Havlův dramatický svět pracuje mimo jiné s odlukou dramatické struktury od děje.

A jak si tento mechanismus s lidskou maskou ve světě, který Havel zobrazuje, počíná? Dobře. Dotáhne to často daleko, až na filozofa nebo politicky významného disidenta, jen ta komunikace s ďáblem, v *Pokoušení*, mu nevyjde podle jeho představ. Vždyť také zdejší ďábel není žádný čert, nýbrž je to stejný člověk, opravuji: stejný člověk-stroj jako všichni ostatní.

Nutno podotknout, že takovouto zrůdu ke všemu právě všechno lidské, tedy to pravé lidské posiluje. Jejich zvláštní sortou jsou proto u Havla „upíři“, kteří pro svou existenci užívají lásky (lidského citu vůbec), dokáží ji až geniálně spotřebovávat, ale nikoli sami produkovat: takový je ředitel Gross z *Vyrozumění*, který šikovně využije sekretářku Marii, aby se udržel u moci, takový je i Eduard Huml ze *Ztížené možnosti soustředění*, který vztah se ženou volně zaměňuje za poměr s milenkou a naopak, což se nakonec ukáže být dokladem toho, že není schopen citu, a snad nejhorší je v tomto hrdina hry *Largo desolato* Leopold Kopřiva, který svou disidentickou a intelektuální, ale i sexuální identitu udržuje čerstvými

milostnými vzplanutími, po nichž partnerku odhazuje jako použitou sirku. A konečně Foustka z *Pokoušení*, který nezodpovědností, respektive neschopností přijmout zodpovědnost za své chování zmaří mimo jiné život naivní Markétky. Všimněte si, že tento způsob příživnictví je u Havla jednoznačně genderově stereotypní, a tudíž také kritizovatelný z pozic feministické kritiky.⁶

Takovýto obraz člověka-stroje (který je mimochodem analogický s Hamletem-strojem Heinerja Müllera) implikuje opakovatelnost a nerozlišenost virtuální reality Havlových her, a tím je vyjádřena i zaměnitelnost, ba přímo nicotnost reality skutečné. Ve *Ztížené možnosti soustředění* přicházejí sociologové zkoumat dr. Humla prostřednictvím počítače Puzuka, přičemž situace je taková, že jednotlivé scény jsou řazeny bez ohledu na chronologii dne, a je tedy „zcela jedno, v které chvíli jeho života se s ním setkáme a v které ho opustíme: v jednom dni zvíme o něm všechno, o nic míň než v průběhu třeba padesáti let, neboť se to dovídáme o nikom“ (Šafařík 1969: 74). Podobně je tomu v absurdní mozaice *Horského hotelu*, kde v průběhu děje volně přeskakují zdánlivě individuální totožnosti z postavy na postavu. Milan Uhde o tom píše, že „nejde o lidi, kteří mají nějakou minulost, přítomnost, identitu, vlastnosti a vztahy. Z toho všeho se vysvlékají, a je tedy otázka, zda to vůbec kdy bylo pevnou součástí jejich osoby. Jsou to teď pouze nositelé jmen. Jejich chování, postavení, povolání, osudy, pocity, sny, repliky, lásky, flirty, to vše se od nich na závěr

6] Ženské postavy u Havla nenesou ve srovnání s mužskými až na výjimky jiné určení, než že kopírují genderové stereotypy, ba dokonce někdy hru prolíná komická či satirická tendence spojená se zobrazením „ženských rolí“. Ženy jsou zde symbolicky přehlíženy a pojímány jako postavy, jež mají v zápletkách pouze doplňkovou, nezávadnou či asistenční funkci a vzhledem k tomu bývají a priori koncipovány jako zaměnitelné, opakovatelné, nejedinečné. To se promítá nejen do jejich věcně závislé sociální determinace (jsou to manželky, milenky, sekretářky atp.), ale i do pojmenování, které zpravidla operuje (jen) křestními jmény s příděchem hry a ironie: Renata, Blanka, Jitka, Milena, Líza, Rachel, Helga, Zuzana, Lucy, Vilma, Petruška, zvláštní intertextové jméno tu patří Markétě; a konečně do kompozice jejich sociolektů a ideolektů – tedy do roviny sociálních, rozvojových a emancipačních vztahů, kde je ženám předem přisouzeno méně významné místo, což se v ději projevuje obsazením ženských postav do vedlejších či epizodních rolí.

odchlipuje jako nálepka od předmětu. Nálepky jsou vzájemně záměnné. Předmět vyprchá. Je jím prázdnota“ (Uhde 1990: 231); postavy nakonec splynou s nicotou, jak jsme o tom hovořili výše.

Pro Havlovy postavy jsou zkrátka všechny události stejné, přestává platit chronologie i kauzalita a nastupuje logika hermeneutického kruhu, takže je také nedůležité, v jaké časové etapě děje se postavy nacházejí a kým jsou, protože zde o nic a o nikoho nejde. Jestliže Milan Uhde v případě *Zahradní slavnosti*, *Vyrozumění* a *Ztížená možnost soustředění* hovoří o institucionalizované nicotě (Uhde 1990), pak můžeme v souladu s tím říci, že hry pozdější jsou ještě pesimističtější, když popisují nicotu de-institucionalizovanou.

Čas, prostor a v té souvislosti i to, co jsme zvyklí chápat jako děj, rezignovaly v Havlových hrách na jakýkoli smysl. Život postav se scvrkl na groteskou zesměšňované tělesné funkce, respektive rozhovory o nich, zvláště pak na jídlo, vyprazdňování a sex zbavený erotiky a citu. To vše má postavu, člověka, vytrhnout z otupeného života, ale protože v technickém světě nestojí všední život v opozici ke svátečnímu, vytržení z obyčejného života není možné, jako neexistuje žádná individualita a tím pádem ani žádná smrt. Nemožnost života postav a zasazení děje do skutečnosti, která skutečnou skutečnost jen připomíná, nám – divákům těchto dramát – ukazuje, že náš život se ocitl v kruhu, že jsme o něj téměř přišli, neboť tu zbylo pouze prázdné tělo a jeho funkce pro spotřební trh.

Havel tento svůj dramatický élan vital formuloval tak, že se pokouší diváka co nejdrastičtěji „uvrhnout do hlubin otázky, které by se neměl vyhýbat a které se beztak nevyhne, strčit mu nos do jeho vlastní bídy, do mé bídy, do naší společné bídy“ (Havel 1999a: 909).

Literatura

HAVEL, Václav

1969 *Ztížená možnost soustředění* (Praha: Orbis)

1978 *Audience* (Uppsala: Šafrán 78; LP)

1989 *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hviždou* (Praha: Melantrich)

- 1999a *Eseje a jiné texty z let 1970–1989, Dálkový výslech*. Spisy 4, ed. J. Šulc (Praha: Torst)
1999b Fakta o představení *Žebrácké opery*, tamtéž, s. 114–124
1999c O vaňkovských aktovkách, tamtéž, s. 577–581

HOŘÍNEK, Zdeněk

- 1996 Člověk v systému a mimo systém, *Divadelní revue*, 3, s. 3–10
1995 Člověk systemizovaný, in Z. H.: *Cesty moderního dramatu* (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon), s. 126–135

GÖTZ-STANKIEWICZ, Markéta (ed.)

- 1987 *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character* (Vancouver: University of British Columbia Press)

RUT, Přemysl (ed.)

- 1990 *O divadle* (Praha: Lidové noviny)

KOHOUT, Pavel

- 1998 *Šest & sex* (Praha: Mladá fronta)

LANDOVSKÝ, Pavel

- 1987 Ferdinand Havel and Václav Vaněk, in *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*, ed. M. Götz-Stankiewicz (Vancouver: University of British Columbia Press), s. 245–246

STEINER, Petr

- 2002 Četníci či lupiči. Žebrácká opera Václava Havla, in P. S.: *Lustrování literatury. Česká fikce v politickém kontextu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 249–274

ŠAFAŘÍK, Josef

- 1969 Doslov, in V. Havel: *Ztížená možnost soustředění* (Praha: Orbis), s. 65–78

ŠTĚRBOVÁ, Alena

- 2002 *Modelové hry Václava Havla* (Olomouc: Univerzita Palackého)

UHDE, Milan

- 1990 Návštěvy a navštívení Václava Havla, in *O divadle*, ed. K. Kraus (Praha: Lidové noviny), s. 227–245

PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita Karlova, Praha

Jean-Paul Sartre a Milan Kundera

Drama *Majitelé klíčů*

KATÉŘINA HALA

Tvorba Milana Kundery představuje pro tematicky rozsáhlý panel Česká literatura ve světě, svět v české literatuře ideální předmět. Po svém odchodu do exilu se Kundera stal jedním z největších představitelů české literatury ve světě a už před ním byl znalcem světové literatury, který se v šedesátých letech stavěl proti kulturní izolaci. V rozhovoru s Vojtěchem Jestřábem například prohlásil: „Nemohu [...] souhlasit s tím, abychom se seznamovali s nejsoučasnějšími filozofickými a uměleckými díly světa tak kuse, s takovým zpožděním. To potom totiž vede k tomu, že náš autor nemá dost možností zaujímat vztah ke všemu podstatnému, co si svět jeho doby myslí, a že se jen s velkým obtížemi dostává na úroveň rozhovoru (či sporu), jenž spolu vedou umělecká díla světa“ (Jestřáb 1962: 1). Tento rozhovor s názvem O dramatu a tak dále vznikl v souvislosti s Kunderovou dramatickou prvotinou *Majitelé klíčů* (1962). Hra byla velkou událostí české divadelní kultury šedesátých let, ale také prvním mezinárodním úspěchem Milana Kundery.¹ Několik málo kritiků, například Vojtěch Jestřáb, si povšimlo, že mezinárodní ohlas dramatu je dán také tím, že hra byla po formální stránce blízká tehdejší světové literatuře. Zdůrazňoval se především vztah k Ionescovi, který Kundera sám naznačil v doslovu hry. Tam dvakrát převyprávěl fabuli hry: podle něj „první příběh připomíná příběhy běžných okupačních dramát“ a druhý „vzdáleně připomíná dramaturgii ionescovského antidramatu či pseudodramatu“ (Kundera 1962: 83).

1) Hra byla inscenována v Národním divadle 29. března 1962 v režii Otomara Krejčí a scénografií Josefa Svobody, získala hlavní cenu umělecké soutěže vyhlášené vládou a v roce 1963 vyšla z ankety dramaturgů českých divadel (v *Divadelních novinách*) jako nejlepší hra sezony. Byla přeložena do angličtiny, francouzštiny, němčiny, polštiny, maďarštiny, ruštiny atd.

Naší vstupní hypotézou je, že odkaz na Ionesca zastiňuje souvislost s jinými francouzskými spisovateli, především s Jeanem-Paulem Sartrem. Cílem tohoto pojednání je ukázat, jak Milan Kundera naplňuje Sartrovu koncepci divadla jakožto „divadla situace“ a „divadla mýtu“, zdůraznit tematické a myšlenkové souvislosti Sartrova díla a Kunderovy hry a na závěr si položit otázku podstaty těchto souvislostí mezi Sartrem a Kunderou.

Nutno podotknout, že Sartre nikdy nenapsal knihu výhradně o divadle, ale svoje názory vyjadřoval v článcích, které později vyšly ve sborníku s titulem *Divadlo situací*. V nejdůležitějším z nich, napsaném hned na začátku jeho dramatické kariéry, Pro divadlo situací, který vyšel roku 1947 ve 12. čísle revue *La Rue*, shrnuje své pojetí dramatu a divadla. Odmítá psychologické drama, staví se proti divadlu, které nazývá psychologickým, tedy divadlu Euripidovu, Voltairovu, Crebillonovu, hlásá návrat k velké tragédii Aischylově, Sofoklově, Corneillově, „jejímž hlavním podnětem je lidská svoboda a jejímž hlavním zdrojem není charakter, ale situace“. Ani v *Majitelích klíčů* nejde o psychologický vývoj postav. Jde pouze o Jiřího rozhodnutí. Navíc jde vždy o krajní situace: „Tím nejdojemnějším, co divadlo může ukázat, je charakter, který je právě ve zrodu, okamžik výběru, svobodného rozhodnutí, který má etickou podstatu a v němž je celý život. Situace je výzvou, vystihne nás, nabízí nám řešení, je na nás se rozhodnout. A aby rozhodnutí bylo hluboce lidské, aby zachytilo člověka v celé jeho celistvosti, je třeba pokaždé vnést na scénu krajní situace, tzn. situace, které ukazují alternativy, kde jednou z možností je smrt. [...] Ponořte člověka do extrémních a univerzálních situací, které mu nechávají pouze dvě východiska, učíte, aby když si vybere jedno z východisek, vybral si také sám sebe: vyhráli jste, hra je povedená“ (Sartre 1973: 20).²

Příběh se odehrává v jednadvaceti obrazech označených číslem a ve hře jsou také čtyři tzv. vize. Právě ve vizích je nejpatrnější kompoziční souvislost mezi Sartrem a Kunderou. V žádné

2] Veškeré překlady z francouzštiny uvedené v této studii provedla autorka.

z nich jde o rozhodnutí a každá z nich představuje krajní situaci: Ukrýt, či neukrýt Věru? (vize I), zabít domovníka a vystavit Krůtovu rodinu smrtelnému nebezpečí, nebo ho nechat žít a riskovat život Věry? (vize II), spáchat sebevraždu, nebo žít? (vize III), zůstat s Krůtovou rodinou, nebo utéct bojovat s partyzány? (vize IV). Vize jsou krajní situace v téměř krystalicky čisté podobě. V doslovu o nich Kundera píše: „Během hry se musí Jiří čtyřikrát rychle rozhodnout. Vteřina rozhodování se promítne vždy do jakéhosi snového vidění, snového příběhu, který jsem z nedostatku lepšího názvu pojmenoval vize. [...] Vize jsou básnickým odrazem konkrétního uzlového bodu dramatu a vše se v nich k tomuto bodu přísně váže, aby dilema, v němž Jiří právě stojí, co nejvšestranněji eticky analyzovaly“ (Kundera 1962: 88).

Milan Kundera napsal dva texty, které tvoří jakýsi teoretický rámeček *Majitelů klíčů* a které nemálo vymezily smysl hry pro kritiky, badatele i divadelníky. Pojem mýtu se vyskytuje v obou. Hra vyšla poprvé ještě před premiérou v časopise *Divadlo* v listopadu 1961. Je uvedena krátkým textem, který končí těmito slovy: „Snad bych mohl říci jen to, že tato hra z okupace není historickou hrou o okupaci a že bych ji nebyl napsal, kdybych v jejím příběhu nespátroval cosi jako mýtus, který je živý a platí“ (Kundera 1961: 1). Tuto myšlenku pak Kundera rozvinul v doslovu knižního vydání (1962). Stává se z toho „mýtus malosti“ a „mýtus velikosti“.

„Cosí jako mýtus, který je živý a platí“, „mýtus malosti a mýtus velikosti“: to jsou na Kunderu, který byl vždy schopen pojmenovat literární fenomény velmi přesně, velmi podivné a mlžné výrazy. Zdá se, že ani tehdejší divadelní obcí nebyl tento odkaz na mýtus jasně a jednoznačně chápán.³ Pozdější badatelské práce spojovaly hru Milana Kundery s antickou dramatikou (Stehlíková 2004). Tento vztah se však zdá být druhotný, protože Kundera nejde k antice přímo, ale dostává se k ní prostřednictvím současných dramatiků antikou inspirovaných. K nim patří samozřejmě

3] Například v programu k inscenaci hry v Národním divadle režisér Otomar Krejča píše: „Je těžké říci úhrnně několika málo větami, co je tím živým a platným mýtem, s nímž Kundera vstupuje do dramatické literatury.“

i Sartre a další francouzští pováleční dramatici (Jean Anouille, Jean Giraudoux). Sartre se přiklání nejen k divadlu situace, ale také k divadlu mýtu. Ve stati *Forgers of Myths: the young playwrights of France*, vydané poprvé v americké revue *Theatre Arts* (1946, č. 6),⁴ Sartre představuje americkým čtenářům francouzské dramatiky a píše: „Když odmítáme divadlo symbolů, chceme, aby naše divadlo bylo divadlem mýtu; chceme se pokusit ukázat divákům velké mýty smrti, exilu, lásky“ (Sartre 1973: 65).

Taková představa divadla má své formální důsledky, které Sartre podtrhuje a které se také objevují ve hře *Majitelé klíčů*. Podle něj jde o „dramata stručná a násilná, občas zhuštěná do jednoho dlouhého jednání [...] dramata soustředěná kolem jedné jediné události“, v nichž je „málo herců“ (tamtéž: 67–68). Hned v první scéně jsou postavy vrženy do středu konfliktu jako v anticke tragédii, děj směřuje přímo ke katastrofě. Všechny tyto rysy nacházíme i ve hře *Majitelé klíčů*. Toto drama Milana Kundery je soustředěno v jednom dlouhém jednání bez přestávky stejně jako *Antigona* (1944) Jeana Anouilla nebo Sartrovo *S vyloučením veřejnosti* (1944), to je mimochodem také protkána vizemi. Tato formální podobnost stojí za povšimnutí, byť zde vize slouží jinému účelu a jsou jinak postaveny. U Sartra postavy v určitých momentech doslova vidí a popisují to, co se odehrává ve světě po jejich smrti, u Kundery jsou vize obrazem procesu, během něhož si Jiří uvědomuje pravý stav věcí, jsou to metaforické scény (tamtéž: 66).

Pokud si kritika nevšimla souvislostí kompozičních, tematickou podobnost mezi francouzským a českým dramatikem zdůraznila už v šedesátých letech. Tak tedy jen letmo: ústřední téma (rozhodování osamělého jedince odsouzeného ke svobodě, spoluúčast a spoluodpovědnost všech za dějiny) i kontext hry (odboj v době druhé světové válce) velice připomíná problémy i podtext Sartrových her *Mouchy* (1943), *Mrtví bez pohřbu* (1946) nebo *Špiřinové ruce* (1948).

4] Stať pak hojně kolovala a stávala se často úvodem k francouzské poválečné dramatice.

V *Majitelích klíčů* můžeme navíc najít i ozvěny Sartrovy filozofie. Například pojem „projektu“ je v dramaticko-poetické podobě zpracován v druhé vizi. Podle Sartra je člověk „projektem“, je to ten, kdo se „pro-jektuje“ k cílům, které si sám svobodně stanovil a které může každou chvíli svobodně změnit. To znamená, že naše minulost je úzce spojena se současným projektem každého z nás. „Já sám mohu v každém okamžiku rozhodnout o dopadu své minulosti: ne soustavnou diskusí či rozbořem a hodnocením důležitosti té či oné předchozí události, nýbrž tím, že se pro-jektuji ke svým cílům, spasím sebe i svou minulost a rozhodnu činem o jejím významu.“ Sartre uvádí jako příklad mystickou krizi v patnácti letech: „Kdo rozhodne, jestli to byl pouhý projev puberty, nebo první známka konverze? Jen já, podle toho, jestli se – ve dvaceti, ve třiceti – rozhodnu obrátit se na víru“ (Sartre 1943: 725). V *Majitelích klíčů* se Jiří musí rozhodnout, jestli zabije kolaboranta Sedláčka, který chce udat Věru. Podle jeho volby získá odchod z odbojové skupiny odlišný význam:

JIRÍ (vzrušeně): Ano! Když ho nezabiju, tak je pravda, že jsem dezertoval. Ale když ho zabiju, je pravda, že jsem odešel jako voják do zálohy a čekal s kamenem v ruce!

A postava Věry shrnuje v poetickém obraze Sartrovu teorii:

VĚRA: Co je minulost? Cesta, a nikdo nemůže vědět jaká a kam vede, teprve budoucnost tu cestu *udělá*, dá jí smysl! Žádná minulost není definitivní! Každá se dá spasit! (Kundera 1962: 50)

Zbývá poslední otázka: jaká je podstata nastíněných souvislostí? V již uvedeném rozhovoru O dramatu a tak dále Kundera rozlišoval „epigonskou poplatnost“, která se podle něj „neobejde bez toho, aby autor svůj vzor dobře znal“, a „samostatný vztah, který autor zaujme (nebo do něhož se dostane) k určitému myšlenkovému proudu“. Na otázku vlivu Ionesca na jeho drama se samozřejmě hlásil k druhému vztahu. Jak je tomu ale se Sartrem (Jestřáb 1962: 1)?

Jedna věc je naprosto jistá: Kundera Sartrovo dílo dobře znal a od mládí jej velice obdivoval. Podle svědectví Antonína Liehma přečetl frankofonní Kundera *Bytí a nicotu* (1943) ve svých devatenácti letech. Sartre byl dokonce autor, díky němuž se Kundera stal spisovatelem.⁵ Nejenže znal Sartrova dramata (většinou přeložená právě Liehmem), ale už v roce 1947 (bylo mu osmnáct let) viděl hru *S vyloučením veřejnosti*. V rozhovoru s Liehmem se o této události zmiňuje: „Sartre, to byl můj poslední velký literární zážitek před Únorem. Vzpomínám na jeho *S vyloučením veřejnosti* v sedmačtyřicátém roce v Brně. Běhal mi mráz po zádech. Nikdy později jsem už nebyl ničím v divadle tak stržen. Po celou dobu socialisticko-realistické karantény byl pro mne Sartre poslední velkou vzpomínkou na „zavřený svět“. Když jsem mu před lety stál tváří v tvář, neumíte si představit, jak jsem byl dojat“ (Liehm 1990: 61–62). Není tedy možné, aby mladý autor Sartrem tak zaujatý jej při psaní své první hry neměl na mysli.

Vyvodil Kundera Sartrovu koncepci z jeho her, nebo znal také citované teoretické texty? Z rozhovorů i z archivu, je zřejmé, že texty nebyly přeloženy, nevyšly v Čechách ani na Slovensku, ale kolovaly. O tom, že je Kundera dobře znal, svědčí jeho doslov k souboru Sartrových dramát (Kundera 1967: 284–294). Doslov velmi zřetelně odkazuje na stať Pro divadlo situací (ovšem bez bibliografického údaje) a rozvíjí Sartrovu koncepci divadla mýtu. Tento soubor byl ale vydán později, než byla napsána hra, až v roce 1967.

Hra *Majitelé klíčů* vznikla v dramaturgické dílně Národního divadla. V rozhovoru s dramaturgem Karlem Krausem jsem měla příležitost se zeptat, jestli Kraus a Kundera pracovali se Sartrovými podněty vědomě. Kraus se domníval, že na Sartra nepřišla řeč. Zato režisér Otomar Krejča si živě vzpomínal, jak se Kundera odvolával na Sartra při neshodách během inscenování. Nejjasnějším důkazem toho, že Kundera znal Sartrovy teorie už při psaní své hry, jsou texty, které zřejmě formuloval při práci na inscena-

5] Rozhovor s Antonínem Liehmem, 20. května 2005, Paříž.

ci. V režijních poznámkách Otomara Krejči se objevují výrazy jako „drama stručné a násilné“, „vypjatá krajní situace“ „dramata soustředěná kolem jedné jediné události“, „drama charakteru“ a „drama situace“ (Krejča 1962: 1–12), což je vlastně doslovný překlad Sartra do češtiny. Lze tedy mluvit o přímé a vědomé inspiraci.

Majitelé klíčů představují esteticky velice zdařilý pokus „dostat se na úroveň rozhovoru (či sporu), jenž spolu vedou umělecká díla světa“ (Jestřáb 1962: 1–2). Promítá se v nich vliv francouzské válečné dramatiky, která se znovu objevuje v šedesátých letech, odkaz na absurdní dramatiky, která se dostala do Čech a do střední Evropy s desetiletým zpožděním a byla velkou inspirací, téměř módním fenoménem.

Přestože souvislost s dílem a s teorií Jeana-Paula Sartra je klíčová, nikdo si jí v plné míře nevšiml ani při premiéře, ani během následujících čtyřiceti let. Zajisté tomu také napomohla skutečnost, že Kundera ji sám nikde neuvádí. Jako by odkazem na Ionesca – u něhož není souvislost s *Majiteli klíčů* tak patrná – odvrátil pozornost od Sartra, ať už z politických, nebo z uměleckých důvodů.

Tato skutečnost není však tak podstatná jako fakt, že Kunderova ctižádost navázat na světovou literaturu mu umožnila najít svůj vlastní hlas a styl. V *Majitelích klíčů* se objevují všechny principy, které rozvine v dalších dílech a vyloží v druhé verzi *Umění románu* (1986): polyfonická a kontrapunktní kompozice, směs žánrů, variace. Je pozoruhodné, že právě při psaní dramatické hry inspirované Sartrem se rodí Kundera romanopisec: při úmorné práci nad dramatem, pro oddychnutí, jak sám říká (Liehm 1990: 62–63), začal Kundera psát první sešity *Směšných lásek* (1963–1991), kde ironický nadhled nahrazuje velké hrdinské gesto. Přestože se později okázale odvrátil od dramatického žánru⁶ i od Jeana-Paula Sartra, zdá se, že tyto inspirace se zcela nevytratily: *Umění románu* začíná odmítnutím psychologie podobně jako

6] Ani *Majitelé klíčů*, ani jeho druhá hra *Ptákovina* (1968) nepatří do autorem povoleného korpusu.

v Sartrově stati o dramatu, postavy v románech jsou vždy „v situaci“ a poslední Kunderův esej nese divadelní titul par excellence: *Opona* (Le rideau, 2005).

Literatura

JESTŘÁB, Vojtěch

1962 O dramatu a tak dále, *Kultura*, 29. 11., s.1–3

LIEHM, Antonín Jaroslav

1990 [1969] *Generace* (Praha: Československý spisovatel)

KOSKOVÁ, Helena

1998 *Milan Kundera* (Praha: H & H)

KREJČA, Otomar

1962 Metodická příloha, in M. Kundera: *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis), s. 1–12

KUNDERA, Milan

1961 Majitelé klíčů, *Divadlo*, listopad, příloha, s.1–19

1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)

1967 Doslov, in J.-P. Sartre: *Dramata* (Praha: Orbis), s. 284–294

1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard)

2005 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

RIZEK, Martin

2001 *Comment devient-on Kundera?: images de l'écrivain, écrivain de l'image* (Paris–Montréal–Torino: l'Harmattan)

SARTRE, Jean-Paul

1943 *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*

(Paris: Gallimard)

1967 *Dramata* (Praha: Orbis)

1973 *Un théâtre de situations* (Paris: Gallimard)

STEHLÍKOVÁ, Eva

2004 Žádné bledničkovité nápodoby, *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, University of Toronto, <http://www.utoronto.ca/tsq/09/stehlikova09.shtml> [přístup 2006–06–30]

Katérina Hala, *Université Paris-IV Sorbonne*

Zapomenutá středoevropská variace: *Majitelé klíčů* Milana Kundery

MIRNA ŠOLIĆ

V roce 1956 napsal Milan Kundera hru *Majitelé klíčů* a zanedlouho se jí vzdal, údajně kvůli jejímu protičeskému charakteru. Základní kostra je ve stručnosti takováto: Jiří Nečas odchází z domu a s sebou bere dvoje klíče, svoje a rodičů své manželky Aleny Nečasové. Je druhá světová válka a mladá dvojice bydlí spolu s Aleninými rodiči ve dvoupokojovém bytě ve Vsetíně. Než se oženil, byl Jiří příslušníkem antifašistického hnutí a znovu se stává aktivním po nečekané návštěvě Věry, členky ilegální komunistické strany. Zatímco se Věra snaží utéct z budovy obklíčené gestapem, major Krůta se zabývá jenom tím, proč vzal Jiří jeho klíče. Během hry se otázka vlastnictví klíčů stává metaforou přivlastnění si interpretace historie, ale i morální zodpovědnosti za historický okamžik.

Otázka oprávněnosti individuálního jednání je v *Majitelích klíčů* důležitá jako jedna z možných Kunderových středoevropských interpretací. Dosud se toto téma většinou probíralo jen z hlediska jeho postoje k sovětské okupaci Československa a politickým změnám ve střední Evropě, podle mého názoru je ale možné interpretovat Kunderův zájem o středoevropské téma jako zájem o pochopení historického procesu samotného. Ve své hře ukazuje, že historie jeho země (stejně jako historie vůbec) není jenom historií heroismu, ale že je založena na nejasném rozdělení mezi tím, co se všeobecně považuje za heroické nebo intelektuální (například Věřino hrdinství a Jiřího intelektuální pochyby) na jedné straně, a tím, co se na straně druhé tlumočí jako historicky bezvýznamné (Krůtova starost o každodenní život rodiny a o majetek, v důležitém historickém okamžiku irelevantní).

Rozborem problému znázornění historie se budu zabývat skrze prvky, které mají vztah k časoprostorové struktuře hry a které zastírají rozdělení mezi historickou bezvýznamností obyčejného

člověka a velikostí historických hrdinů. Tato interpretace je založená na teorii dramatu Manfreda Pfistera, podle níž v dramatu, v němž na rozdíl od narativního textu chybí vypravěč, interpretují postavy z různých hledisek fiktivní svět. Podle Pfistera se dramatická komunikace děje v takzvaném vnitřním (mezi dramatickými postavami) a vnějším komunikačním kruhu (mezi dramatickými postavami a diváky) (Pfister 1988: 2).

V *Majitelích klíčů* se konflikt mezi dvěma světónázory děje ve vnitřním kruhu, kde se dialogická struktura uspořádává na základě nedorozumění postav. Naproti tomu v kruhu vnějším umožňuje čtenářská nebo divácká konkretizace pochopení toho, že se jedná o dva simultánní procesy, které společně vytvářejí historii. Pfister také zdůrazňuje důležitost neverbální komunikace (pohybů postav nebo pozice předmětů ve hře a na jevišti). Konečně je pro *Majitele klíčů* velmi důležitý proces pojmenování a významu slov. Jak říká Kundera, „každé zlo se stává v okamžiku, kdy se přijme nesprávné slovo. Tam začíná kapitulace“ (Finkielkraut 1999: 37).

Místo, kde bydlí Jiří s Alenou, je maličké: je to pokoj ve dvou-pokojevém bytě, kde žijí i Alenini rodiče. Navíc jsou oba pokoje spojeny dveřmi. Jejich stěny jsou ozdobeny četnými starožitnými nástěnnými hodinami, které jsou nejdůležitějším předmětem v interiéru, protože major Krůta, Alenin otec, vášnivě usiluje seřadit je všechny na stejný čas. Hodiny jsou také metaforou přisvojení času a místa: jsou všude, i v pokoji mladé dvojice. Krůta sem může kdykoli vejít, aby je nařídil. Život vnímá jako neustálý rituál, který je třeba každodenně mechanicky vykonávat. Proto se na začátku hry zdá, že Jiřího útěk z vnějšího světa do klidného maloměstského života je typickým osudem intelektuála, který si na takový koncept života buď musí zvyknout, nebo proti němu bojovat.

Prostor hry je založen také na nejasném rozdílu mezi soukromým a veřejným. Soukromá funkce pokoje mladé dvojice během hry mizí. Zároveň samozřejmě nedostatek soukromí znamená nedostatek erotismu. Pro Kunderu je erotismus synonymem soukromí, zatímco pornografie synonymem politiky a agresivity. Pornografie je také výsledkem procesu pojmenování, jež omezuje

bohatství erotického výrazu na chudý slovník ideologie. V době politických mystifikací Kundera říká, že erotismus je „jedinou arénou za svobodu a sebevyjádření. Politika, se svou nekonečně jalovou aureolou vážnosti, působí jako vakcína“ (tamtéž: 41). „Nahý“ a „bezbranný“, to jsou atributy, jichž Kundera používá, když mluví o následcích sovětské okupace pro českou kulturu. Erotismus je neopakovatelný, je to umělecké dílo, pornografie je připravení o soukromí, navíc stejně jako násilí je opakovatelná: „Ruská invaze hodila Československo do ‚postkulturní éry‘ a nechala ho bezbranné a nahé před ruským vojskem a všudypřítomnou státní televizí“ (Kundera 1984: 37).

Alena koketuje s Jiřím a tančí na populární písničku z gramofonu. Různé variace refrénu se opakují během hry a stávají se jedním z jejích základních motivů. Tento moment je také koncem jejich soukromí, jediným momentem erotismu ve hře: jsou přerušeni telefonem a náhlým odchodem Jiřího. Po celou dobu hry se pokoušejí o návrat do tohoto prvního okamžiku, ale všechny jejich snahy jsou neúspěšné a vedou jenom k nedorozumění: erotická hra je totiž jedinečná a neopakovatelná, nemůže prostě pokračovat při jiné příležitosti. Erotismus se stává synonymem soukromí, domu a stability.

Násilným vstupem do soukromí bytu je návštěva domovníka Sedláčka, rovněž člena gestapa. Ten zcela postrádá erotismus a trpí komplexem méněcennosti. Má sice na sobě uniformu a v pouzdře pistoli, obutý je ale do pantoflí. Návštěva bytu jeho nájemců je nejen formalita, ale také politické právo.

Soukromí pokoje pak úplně mizí v okamžiku, kdy se pokoj stává soudní síní. Tento motiv se opakuje ve vztahu k Jiřího intelektuálním dilematům, problémům z jeho minulosti otázkou, zda je zanechání ilegálních aktivit ospravedlnitelné vlastní ochranou a soukromím. Jiří odmítá stát se součástí vyslýchání. První výslech se děje v soukromém rodinném kruhu, mezi ním a Krůtou. Jako bývalý voják se Krůta tvrdošíjně snaží zjistit, proč Jiří vzal jeho klíče a zamkl rodinu v bytě. V okamžiku, kdy je jeho soukromí ohroženo, cítí se Jiří jako obviněný. Všimá si, jak se lidé mění v soudce, a začíná chápat život jako hru mezi soudci a obviněnými.

Jednotu místa (sestaveného ze dvou pokojů) strukturně přerušují jenom vize, mezihry, v nichž Jiří vyjadřuje své morální dilema a mluví o své minulosti. Doprovázejí důležité okamžiky jeho života a umožňují mu svobodně mluvit o svých frustracích. Vize jsou blízké alegorii Kristova utrpení a jeho mučednické smrti, jež se ve hře stává metaforou utrpení intelektuálů.

K specifickému vnímání času a rozdílu mezi historickou bezvýznamností a hrdinstvím odkazují i jména postav. Příjmení Krůta je odvozeno z „krutý“ a ukazuje spíše na sebeovládání, zatuchlost a formalitu než na brutálnou a nelítostní povahu. Jiřího příjmení Nečas neznamená jenom nepohodu, ale odkazuje také ke konceptu nepřítomnosti času (nečas), známému z absurdního dramatu. Zatímco Jiří intelektuálně vnímá čas jako cyklus založený na hříšících z minulosti a možnosti jejich odpuštění, Krůta jej vnímá lineárně. Jeho vnímání se zakládá na každodenních povinnostech a optimismu obyčejného českého občana, který si je jist, že nad Němci zvítězí vlasteneckou disciplínou a vytrvalostí. Zatímco Jiřímu se zdá o neexistujících budovách, Krůta se stará jen o viditelný a fyzický majetek. Na rozdíl od Jiřího jej nezajímá abstraktní osud Evropy a evropský osud omezuje na osud své rodiny.

Hra je příznačná i užíváním mnohonásobných významů slov vyjadřujících vlastnictví. Na začátku je mladá dvojice od Aleninych rodičů oddělena stěnou, ale jejich jednání je vyjádřeno dvěma významy slovesa „poslouchat“. Zatímco Alena a Jiří poslouchají gramofon, rodiče poslouchají je, ustavují nad nimi svou auditivní přesilu. Jindy, když hovoří o své roli majitele klíčů, zdůrazňuje major Krůta svou nadřazenost použitím gramatických prostředků označujících posesivitu: „Alena: Proč by bral vaše klíče, když má svoje? Krůta: Jak to, *svoje*? To nejsou *jeho* klíče“ (Kundera 1962: 15). I Krůtová vyjadřuje důležitý sémantický aspekt posesivity – Jiří je sirotek a nikdy nepoznal svou rodinu: „Nepoznal rodinu! [...] Ale protože nikdy žádný domov nepoznal, neumí si ho ani vážít!“ (tamtéž).

V první vizi, následující po scéně „poslouchání“, se Jiřímu zdá o svatbě s Alenou, ta se ale mění v gestapácký výslech mladé dvojice. „Poslouchání“ se stává „vyslýcháním“. První vize je zároveň

příkladem toho, jak se Jiřího představa a interpretace významů liší od stanoveného kontextu a jak nejistota jako charakterní vada zpochybňuje jeho intelekt: Jiří si není jist, je-li jeho manželství s Alenou výsledkem jeho lásky, nebo jenom způsobem, jak dosáhnout pocitu bezpečí a jistoty. Když se znovu ocitá před zrazenými kamarády ze své minulosti, konečně přiznává, že klíče znamenají touhu po bezpečí a domově a že oproti idealistickým představám o budoucnosti všechno, po čem touží, je Alena. Jeho zrazený kamarád Toník je první, kdo definuje klíče jako vlastnictví: „Stal se z něho majitel klíčů“ (tamtéž: 23). Idea vlastnictví a nejistoty proto vyrovnává Jiřího a Krůtu, označeného na začátku jako „obyčejný člověk“.

Krůta pak Věře vysvětluje své pojetí času. Jejich dialog se simultánně prolíná s konverzací Aleny a Jiřího ve vedlejším pokoji. Krůta ukazuje Věře v jedné nástěnných hodinách lovkyni, která výstřelem označuje poledne. Znovu se zdůrazňuje auditivní sloveso „poslouchat“ – právě když Krůta demonstruje zvuk zbraně této lovkyně, vedle se hádají Alena a Jiří. Jiří ji naléhavě prosí, aby se uklidnila a zůstala s ním v okamžiku, kdy se všechno ostatní kolem nich rozpadá. Dvojice se mezi sebou neslyší, ale jejich dialogy přímo oslovuje publikum, jež mezi nimi utváří sémantickou souvislost. Tak se Krůta a Jiří vyrovnávají, použitím různých způsobů dosahují stejného cíle: právě když si první chce přivlastnit historii jako majitel klíčů, druhý chce získat pocit jistoty pomocí emocionálního „přivlastnění“ blízké osoby.

Ke kulminaci konfliktu dochází v okamžiku, kdy Jiří zabije domovníka Sedláčka těžítkem na papír (metaforou objektu, který utiskuje jeho sny a omezuje svobodu). Smrt gestapáka je novou šancí pro zapojení se do ilegálních aktivit a únik z nejistoty. Jedinou možností, jak uniknout popravě, je teď pro Jiřího útěk. Vražda se stává také otázkou hodnoty života, tedy otázkou, zda se má celá historicky bezvýznamná rodina obětovat pro vyšší účely. Věra je přesvědčená, že Jiří musí zachránit svůj život, protože vraždou dokazuje své hrdinství a historickou důležitost. Jiří ji ale prosí, aby šla s ním, a vymýšlí si příběh o výletu do blízké vesnice. Alena ale odejít nechce, a tak se Jiří rozhodne zůstat a spáchat

po příjezdu gestapa sebevraždu. Ve třetí vizi se otázka hodnoty a smyslu životu stává otázkou hodnoty smrti. Refrén z počátku hry se mění v refrén, který Alena a gestapácký důstojník zpívají o Alenině svlékání do nicoty. Důstojník dokazuje Jiřímu, že všichni lidé jsou posedlí vlastnictvím a že historie není nic než snaha o vlastnění objektů, po nichž toužíme a jež chceme připravit o jejich roucho, tedy o jejich nezávislost.

Konečně si Jiří uvědomuje, že nevlastní nic a že pocit lásky a idea domova jsou jenom iluzí, touhou. Ve své poslední vizi vidí scénu, ve které sedí celá rodina u jídelního stolu na popravišti. V tomto okamžiku se Jiří stává nicotným, zatímco gestapácký důstojník skutečným majitelem světa. Vědom si své nicotnosti Jiří odchází a předává klíče Krůtovi, pyšně oznamujícím své vítězství. Je na publiku, aby se rozhodlo, je-li pravým vítězem Jiří, který opouští jeviště, nebo Krůta, který dostává klíče v okamžiku, kdy se jejich majitelem stává gestapácký důstojník.

Literatura

FINKIELKRAUT, Alain

1999 Interview, in *Critical Essays on Milan Kundera*, ed. P. Petro (New York: G. K. Hall & Co), s. 33–45

KUNDERA, Milan

1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)

1984 The Tragedy of Central Europe, *The New York Review of Books*, 26. 4., s. 37

PFISTER, Manfred

1988 *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: University Press)

Mgr. Mirna Šolić, University of Toronto

Analýza motivů a témat v Kunderově románu *Valčík na rozloučenou*

KYU-CHIN KIM

Ve Voltaireově dopisu Helvetiovi stojí: „Nesouhlasím s tím, co říkáte, ale přesto budu až do smrti bojovat za právo, abyste to říkat mohli!“ (cit. Hamšík 1971: 176).

V této stati si kladu za cíl analyzovat základní linii příběhu románu *Valčík na rozloučenou*, románové postavy a jejich charakteristické rysy a v neposlední řadě i jednotlivé motivy, které se v příběhu objevují.

Dalším cílem pak je porovnat na pozadí románového tématu vraždy charaktery literárních postav Raskolnikova z Dostojevského románu *Zločin a trest* (1866) a Jakuba z Kunderova románu *Valčík na rozloučenou* (srov. Kundera 1979: 213–214).

Zápletka a románové postavy

Před odjezdem z Československa v roce 1972 píše Kundera poslední „český“ román *Epilog*. V roce 1976 vychází ve Francii v podstatě stejný text, francouzský, s názvem *Valčík na rozloučenou* (Pilař 1994: 214).

Na rozdíl od děl jako *Žert* (1967) či *Život je jinde* (1973), která naléhavě refleктоvala tehdejší historické a politické události, *Valčík na rozloučenou* se lehkostí vyprávění a stylem detektivního románu přibližuje spíše autorovým kratším „skečovým“ dílům, jakými jsou například *Směšné lásky* (1963–1970). Literární forma *Valčíku na rozloučenou*, v němž autor přechází velmi nečekaně z komična do tragédie, se svým způsobem přibližuje dramatu. Kundera byl dokonce nařčen z používání dramatické formy, která je původně vlastní francouzským komediím a fraškám 18. století, a k tomuto tématu se také vede bezpočet diskusí. Faktem zůstává, že Kunderovy romány mají blízko k vtipu a lehkosti. Platí také,

že čtenář je velmi detailně seznámen s prostředím, kde se bude příběh odehrávat.

Co se týče samotného psaní, ve srovnání s Dostojevského improvizací mají Kunderovy pečlivě vystavěné romány mnohem blíže k Tolstému či Turgeněvovi. Z hlediska metodologie můžeme v okruhu české literatury jeho romány přirovnat spíše k dílům Karla Čapka než k často zmiňovanému Franzi Kafkovi. Pokaždé, když je k tomu příležitost, Kundera znovu vyzdvihuje mistry literární improvizace jako Miguela Cervantese a jeho román *Don Quijote*, Françoise Rabelaise, Denise Diderota atd. (Kundera 1993: 15).

Jevištěm, na němž se inscenuje příběh *Valčíku na rozloučenou*, je malé zapomenuté lázeňské městečko, ležící kdesi v socialistické zemi poblíž hranic s Evropou, kam se jezdí léčit zejména neplodné ženy. Základním motivem, od kterého se odvíjí perfektně strukturovaný příběh, je idea teoretické intelektuální vraždy. Příběh se odehraje velmi spontánně během pěti dnů. Čtenář je společně s účinkujícími doveden až do extrémních pozic, je nucen se neustále pohybovat z jednoho extrému do druhého v pólech život-smrt či lehkost-těžkopádnost atd. Původní významy jsou zpochybňovány, děj se často vrací zpět.

Vycházejí z bohatosti renesančních filozofických směrů, autor používá pro uchopení a rozehrání myšlenky absurdně přísná, nekompromisní kritéria. Na jevišti svého románu rozehrává spleť jakoby náhodných událostí, nedorozumění a zobrazuje absurditu či frivolitu „lásky“ jako jeden z fenoménů provokativních šedesátých let a doby „volné lásky“.

Děj románu se odehrává na pozadí řady nepochopení a komplikací ve vztazích pěti párů: Růženy a Franty, trumpetisty Klímy a jeho ženy Kamily, Jakuba a Olgy, lékaře Škréty a jeho ženy Mimi a konečně Američana Bertlefa a jeho manželky. Vztahy se postupně začínou stále více prolínat, čímž se odvíjejí nové příběhy postav. Mimi a Bertlefova žena jsou postavy pasivní, do děje nijak významně nezasahují a neurčují jeho směr. Román je tedy příběhem šesti postav – Růženy, Klímy, Franty, Kamily, Jakuba a Olgy, kteří v jednotlivých částech jednájí podle svého přesvědčení,

a události jsou líčeny z jejich perspektivy. Románová struktura je de facto vystavěna na vidění a chápání událostí jejich očima. V *Žertu*, stejně jako téměř ve všech dalších románech, Kundera s oblibou používá takovouto techniku roztržitého pohledu na události, podobně jako ji často používal Karel Čapek.

Bertlef a Škréta nemají z pohledu čtenáře žádnou perspektivu, jsou pouze vnějšími pozorovateli příběhu, do něhož nepatří, jsou zahaleni do lehkého závoje tajemství, jež je zřejmě hlavním aspektem jejich románových charakterů. Lehce hysterická blondýna Růžena je zamilovaná do známého pražského trumpetisty a je odhodlána si ho vzít. Jejím protějškem je do ní beznadějně zamilovaný mladý naivní oddaný mechanik Franta. Tvrdí, že Růžena je těhotná s ním, chodí za ní, ale dostává se mu pouze odměřených reakcí. Klíma je vyděšený muž, snažící se uniknout nečekanému otcovství, které je mu připisováno ženou, s níž měl pouze jeden krátký románek. Toto schéma se v komediích vyskytuje poměrně často. Pouze Jakub a Bertlef jsou ti, kteří nám skýtají možnost a motivaci k hlubšímu zamyšlení a interpretaci díla.

Příběh začíná komplikací. Slavný trumpetista Klíma má uprostřed generální zkoušky nečekaně telefon. Volá mu zdravotní sestra, s níž strávil před několika týdny noc v jednom lázeňském městě, kde vystupoval, a tvrdí, že pravděpodobně čeká jeho dítě. Klíma připouští, že vlastně již odedávna očekával telefonát oznamující těhotenství některé z žen, se kterými strávil noc, ale přesto ho tato nečekaná zpráva zaskočí.

Růženě se tímto těhotenstvím naskytuje skvělá příležitost úniknout z nudy a všednosti maloměstských lázní, kde většinu obyvatel tvoří neplodné pacientky a kde se mužů nedostává. Klíma si to dobře uvědomuje a navrhuje jí schůzku a dohodu. Růžena však prohlásí, že dítě je jeho a trvá na sňatku. Pro Klímu je tato zpráva bleskem z čistého nebe. Rozvažuje, zda se vydat do lázní a přesvědčit ji, aby šla na potrat, či zůstat doma u své žárlivé a podezřívavé ženy, která má zrovna následující den narozeniny. Jeho žena Kamila je žárlivá až chorobně, ale zároveň je neobyčejně krásná a Klíma ji miluje. Pod záminkou vystoupení nakonec

odjíždí do lázní přesvědčit Růženu o nevyhnutelnosti potratu, jeho žena Kamila se tajně vydává za ním.

Klíma se s Růženu sejde a přesvědčuje ji o své velké lásce, navrhuje ale, aby se k sobě neutíkali z důvodu jejího těhotenství (které by jim v začínajícím vztahu překáželo) a doporučuje jí, aby šla na potrat. Ve skutečnosti si však nedokáže ani představit, že by se rozvedl se svou krásnou ženou a místo ní si vzal Růženu. Přesto jí slibuje lásku, budoucnost a cestu do zahraničí, čímž se snaží odvést její pozornost od sňatku.

Další postavou je bohatý Američan Bertlef, který se jezdí do lázní pravidelně léčit. Kvůli obavám z blížící se smrti, paradoxně, dokáže ocenit lásku a umění.

Klíma se během své minulé návštěvy lázní, kdy zde měl vystoupení, s Bertlefem seznámil a teď ho znovu vyhledá, protože cítí, že by se měl o svém problému poradit s někým, kdo zná místní poměry a zároveň je dostatečně nezaufatý. Bertlef samozřejmě ihned potvrzuje správnost Klímovy teorie o nepohodlnosti děcka v začínajícím vztahu a kontaktuje svého osobního přítele, známého lázeňského lékaře Škrétu. Ten s Klímovým postojem také souhlasí a přislíbí všestrannou pomoc pod podmínkou, že Klíma v lázních uspořádá ještě jeden koncert a on ho při něm bude doprovázet. V té době už je svolána potratová komise, na radu svých kolegů však Růžena změnila názor a prohlásí, že na potrat nepůjde, čímž Klímu dostává do stále svízelnější trapné situace.

V té době přijíždí do lázní Jakub. Jede sem navštívit svého dlouholetého kamaráda a také svoji „schovanku“ Olgu, dceru popraveného přítele, o kterou se od dětství staral a za kterou se cítí zodpovědný. Chce jim oznámit, že odjíždí. Postava Jakuba se svým založením velmi podobá typickému kunderovskému charakteru – Ludvíkovi z románu *Žert*. Je to nejen motiv odjezdu ze země, který tyto postavy spojuje a který vychází z Kunderovy osobní zkušenosti.

Jakub žil v minulosti ve světě lidí, snažících se o realizaci jakýchsi neskutečných ideálů obětováním života jiných. Měl stejně jako oni proděravělé nitro a hluboce přemýšlel o tom, jak je pro

člověka snadné něčemu se poddat, ať již v roli oběti, či pronásledovatele. Z vůle Olžina otce se kvůli svým politickým názorům dostal do vězení, Olžin otec, komunista, byl nakonec touž silou popraven. Jakub je nyní v situaci, kdy se pevně rozhodl skoncovat s touto společností a navždy odjet z vlasti. Nešťastnou náhodou se však stane, že do Růženiny tuby s léky vloží modrou ampulku s jedem, kterou pro něj kdysi vyrobil na jeho naléhavou žádost přítel Škréta. Po zkušenosti s pobytem ve vězení chce mít totiž jistotu, že už nikdy nebude vystaven ponížení, kdy o jeho existenci rozhoduje někdo jiný. Jed mu dodává jistotu, že je pánem nad svým životem a smrtí.

Růženina smrt nebyla záměrná, byla pouze výsledkem nešťastné náhody, která se navíc seběhla velmi rychle, a dalších, předem nevyhnutelných událostí. Jakub se však ani jednou nenechá vyrušit myšlenkou na to, jaké může mít jeho jednání následky.

Vražda, jedno z hlavních témat *Valčíku na rozloučenou*, je velmi staré literární téma (Němcová-Banerjee 1990: 119–135). V Dostojevského románu *Zločin a trest* na sebe bere jinou podobu. Raskolnikov je zaslepen svou ideou kvalitního člověka a vraždu staré lichvářky provádí a ospravedlňuje právě z lásky k člověku, jemuž tímto činem činí službu.

Pokud se zamyslíme nad konceptem vraždy v Kunderově románu, téměř jistě dospějeme k názoru, že se jedná o vraždu bez motivu, nikoli o promyšlený úkladný čin. Autor nám ani nedovoluje vytušit či zhruba pochopit její motiv. Smrt zdravotní sestry zůstává výsledkem okamžitého impulzu a nešťastné náhody. Ještě mrazivějším faktem však je, že po smrti Růženině není tento motiv v próze už ani vzpomenut.

V opozici k ateistickému Jakubovi stojí postava bohatého Američana Bertlefa. Je to člověk zcela ponořený do kontemplací o Bohu, lásce a odpuštění. Je to však také člověk, který stráví s Růženou noc před její smrtí a který jí umožní dosáhnout osvobozující milostné extáze a prožitku štěstí. Postava Bertlefa do jisté míry koresponduje s Myškinem z Dostojevského románu *Idiot* (1868). Oběma jim je společné to, že jsou cizinci, oba slyší hlasy

z jiného světa, které je k něčemu povolávají. Oba pomáhají ženě, procházející nějakými těžkostmi, a oběma takové konání přináší uspokojení. Liší se v tom, že Bertlef je oproti Myškinovi více okouzlen smyslovým životem, vyznává pozemský život a užívá všech jeho radostí (tamtéž: 115–118).

Jakub pozoruje hádku Klímy s Růženou v restauraci. Kvůli vzdálenosti, z níž je sleduje, se mu jejich vzrušený rozhovor jeví jako obyčejná konverzace, i přesto se mu zdá, že se jedná o něčí život. Mladý muž navrhuje potrat, zdravotní sestra to tvrdošijně odmítá a nakonec sama umírá kvůli nešťastné Jakubově chybě.

Kunderův román můžeme také do jisté míry označit za politický. Nejenže obviňuje vedení státu z neschopnosti správného politického jednání, ale poukazuje i na to, že politický boj je jen prázdná hra se slovy a zběsilá rekce na manipulaci režimem. Skutečný život se změnil v pouhé představení loutek (Chvatík 1994: 133–149).

V románu se přímo i nepřímo proplétají milostné vztahy všech postav. Odehrávají se v rovině lásek či konfliktů, pozdvižení či smrti, na jednom místě se setkává hrůza i zábava.

Kamila – Klímova krásná žena, Bertlef – Škrétův pacient a americký multimilionář opěvující svatou lásku a konečně Škréta – lázeňský lékař, který sní o tom, že se stane Bertlefovým adoptivním synem a díky získanému americkému občanství a pasu objede celý svět... Zejména Škréta, používající pro své neplodné pacientky svéráznou metodu léčby – píchá jim injekce s vlastním spermatem, získá pověst „zázračného“ muže. Jeho tajným cílem je vybudovat skutečně bratrskou společnost, kde nosaté a krátkozraké děti, které takto zplodil, nebudou ani tušit, že jsou pokrevně spřízněné.

V den Klímova vystoupení v lázních se Růžena náhodou sejde v kavárně s jeho manželkou Kamilou a týmem kameramanů. Když se dovtípí, s kým sedí u stolu, je naprosto vyvedena z míry. Jako zázrakem se však ve společnosti zjeví Bertlef, podá jí pomocnou ruku a de facto zachrání její klid. Díky němu té noci zažije neuvěřitelnou sexuální extázi, která jí vrátí chuť do života. Nechce se již

spoléhat na Frantu či Klímu, ale začít žít pro sebe a kvůli sobě. Tak se nakonec rozhodne jít s lehkým srdcem před potratovou komisi.

Ten samý večer upadá Jakub do vlastní pasti, když se zproneví svému dosavadnímu přesvědčení a nechá se svést svou „schovankou“ Olgou. Později, těsně před odjezdem za hranice, se náhodně na okamžik setká s Kamilou a stane se něco zvláštního, prožije letný, ale skutečný dotek lásky.

Franta se odhodlá a vyhledá Růženu v ženských lázních, kam se právě vrátila od potratové komise. Hádají se a Růžena cítí, že se potřebuje uklidnit. Nic netušíc si z tuby vezme tabletu s jedem. Okamžitě umírá a její smrt uzavírá další fázi příběhu. Klíma, kterého se to jakoby netýká, se s Kamilou vrací zpět do Prahy, Jakub, aniž by se o tom všem dozvěděl, odjíždí za hranice a doktor Škréta se s Bertlesem dohodne na adopci.

Na tomto pozadí lásek a proher je nepřímě vyjádřen politický sarkasmus. Aktéři jsou postaveni do situace, kdy je jim odebrána schopnost rozhodování a svobodného uvažování, a tak se oddají erotismu, mají potřebu svůj protějšek ovládnout sexem.

Jakubovi připadá, že linie oddělující oběť od pronásledovatele, vinu od nevinu se ve skutečném životě ironicky prolínají a paradoxně slučují v jednu. Závěr románu je plný ironie a chaosu – Jakub odjíždí na Západ hledat svobodu a opouští vlast, aniž by věděl o Růženině smrti.

Krátký milostný vztah s Olgou a vágní přístup k modré pilulce s jedem jsou evidentně jeho osobní hry či pasti. Téma hranic a linií, oddělujících vzájemně prochůdné dialektické entity, Kundera šířeji rozvádí v dalších románech, zejména v *Knize smíchu a zapomnění* (1979) a *Nesnesitelné lehkost bytí* (1984).

Téma intelektuální vraždy

Rozdílnost románu *Valčík na rozloučenou* a dřívějších Kunderových děl spočívá mimo jiné v tom, že se téma vyprávění nesoustředí na jednu konkrétní osobu, „hlavní postavu“, nýbrž že důležitost zmíněných šesti postav je rovnoměrně rozdělena mezi všechny zúčastněné.

Kromě toho se v příběhu často objevují jejich přátelé či příbuzní, kteří nejsou vzájemně propojeni žádným vztahem. Kundera nechává o konečném osudu svých hrdinů rozhodovat náhodu a nahodilá setkání. Tak Jakub, jakožto majitel jedovaté pilulky, způsobí Růženinu smrt, aniž by s ní byl v jakémkoli důvěrném vztahu. S výjimkou naprosto nahodilých, většinou nešťastných setkání spolu tito dva lidé nemají co do činění. Přestože je Růženina smrt vyústěním, koncem, k němuž dospěla možnost původně Jakobovy smrti, faktem zůstává, že se tito dva lidé vlastně osobně neznali.

Uměle vytvořená fiktivní romance *Valčíku na rozloučenou* je sice v jádru oprostěná od tradice realistického románu 19. století, avšak přesto jsou zde téma a smysl důležitější než otázka psychologické motivace. Romantický příběh tedy tvoří základní linii děje. Námět a struktura společenství románových postav se podobá společnosti tradičních shakespearovských her (například *Sen noci svatojánské*, 1600, *Bouře*, 1623). Oproti dřívějším Kunderovým románům je ve *Valčíku na rozloučenou* mnohem zřetelněji vyjádřena síla lásky k člověku (i přesto, že jsou v něm zrazeny a zašlapány lidské ambice). Příběh nese zároveň prvky parodie, přehánění i hravosti, jež jsou lásce k člověku vlastní (Misurella 1993: 86).

Růžena byla zabita jedem, který Jakub náhodou vložil do její tuby s uklidňujícími léky (Den čtvrtý, desátý odstavec). Tato scéna se smrtí tvoří pouze malou část celého příběhu, hlavní vyprávění se odehrává v rozmezí pěti dnů a záležitost s vraždou trvá přesně osmnáct hodin. Drama smrti je líčeno na pozadí poměrně směšných a chaotických okolností, kdy je děj stále soustředován k zápleтке nechtěného otcovství. V souvislosti s Růženinou smrtí se tento původní příběh dostává do roviny nepříjemně hlučné. Jakub počítá hodiny uplynulé od doby, kdy vložil do tuby ampulku s jedem. Ví, že Růžena stále žije (tablety se měly užívat třikrát za den), začíná se domnívat, že pilulka byla falešná a že tedy Růženu neotrávil. Sám sebe však přesto nepřestává považovat za vraha. Postačuje mu vědomí, že byl vůbec schopen něco takového spáchat. Přesto, že si není jistý svým chováním, stále je plně

při smyslech. „Pak mu znovu přišla na mysl dívka, které vložil do tuby fiktivní jed, a řekl si, že jeho kariéra vraha byla nejkratší ze všech kariér, jež prožil. Byl jsem asi osmnáct hodin vrahem, usmál se“ (Kundera 1979: 212).

Večer před Růženinou smrtí (když se Jakub stále ještě domnívá, že jed v její tubě s léky je skutečný), si Růžena na koncertě sedá téměř přímo vedle něj. I když si myslí, že jí musí říct pravdu, stále se zaobírá myšlenkou, jak je možné, že sedí ve stejné řadě jako on, dokonce tak blízko jeho sedadlu. Začíná si dokonce myslet, že je to poslední příležitost daná od boha, aby se pokusil Růženu zachránit. Oproti letnému setkání v restauraci, svůdnému a zároveň osudovému, se mu teď Růžena jeví jako pravdivá lidská bytost, která se přišla ukázat svému vrahovi (traviči). Ví, že ať už se zachová jakkoli, všechno se bude odehrávat z jeho vlastní vůle. Zde se nabízí srovnání s Raskolnikovem, který si svůj čin také neustále připomínal a vraždu stařeny ospravedlňoval před Soňou.

Když Jakub odjíždí ze země, přemýšlí o „pokusné“ vraždě, jak ji popisuje Dostojevský. Srovnává se s Raskolnikovem a přitom přirozeně vnímá rozdílné momenty v činech svých a jeho.

Vražda jako experiment, jako akt sebepoznání, to přece znal; to je Raskolnikov. Ten vraždil, aby si odpovéděl, zda má člověk právo zabít méněcenného člověka, a zda je s to unést tu vraždu; ptal se touto vraždou sám na sebe... Ale jsou tu rozdíly, Raskolnikov se ptal, zda má schopný člověk právo ve prospěch svého zájmu obětovat méněcenný život. Ale když Jakub podával tubu s jedem zdravotní sestře, neměl na mysli nic takového... Naopak, Jakub je přesvědčen. (tamtéž: 213)

Raskolnikov, i když trpěl stihomamem a sám soudil své konání, ve chvíli, kdy jej ovládla zvědavost, neměl již příliš velký zájem o problém samotný. V románu *Zločin a trest* i přes ostrou a nekompromisní rozumovou úvahu analýzou vlastních činů posunuje hodnotu svého zločinu, jehož záměr není schopen zcela uspokojivě vysvětlit, do roviny zkaženosti ducha, chtíče. Raskol-

nikov šeptá své doznání Soně, když je téměř mimo sebe a blouzní jako v horečkách.

V doznání, které Raskolnikov do omrzení opakuje, se skrývají všechny otázky, všechny souvislosti. Jsou v něm ukryta zákoutí jeho konání. V Jakubově případě se nejedná o horečnaté chování, v jeho (vražedném) pokusu se ale odrážejí stejné myšlenkové postupy. Raskolnikov měl zvláštní vize a představy, jež zacházely až do absurdit. Chtěl se stát Napoleonem v anonymním průmyslovém městě. Doba romantismu, ve které žil, jej nijak neuspokojovala. Jakubova doba byla odlišná a on o jejím charakteru dobře věděl. Byl přesvědčen, že nikdo nemá právo obětovat život druhého, ale přesto žil „v destruktivním světě, kde lidský život existuje pro vymyšlené, abstraktní ideály“ (tamtéž).

Raskolnikov je skutečný vrah. Koncepti svého zločinu teoreticky naplánuje, definuje svou oběť, vezme sekyru a potají vejde (Němcová-Banerjee 1990: 131). „Jakub věděl, že kdyby každý člověk měl možnost vraždit tajně a na dálku, lidstvo by v několika minutách vymřelo. Musil proto považovat experiment Raskolnikovův za zcela zbytečný“ (Kundera 1979: 213–214).

Podle Jakuba jsou vražda a genocida otázkou způsobu, jakým se provádějí, a otázkou odpovědnosti.

Proč tedy ale podával zdravotní sestře jed? Nebyla to pouhá náhoda? Vždyť Raskolnikov svou vraždu dlouho promýšlel a připravoval, zatímco on jednal ve vteřinovém pohnutí mysli! Jakub věděl, že i on se na svou vraždu bezděčně připravoval již mnoho let a že ta vteřina, kdy podal Růženě jed, byla škvírou, do níž se zaklínil jako páčidlo celý minulý život, veškeré jeho znechucení lidmi.
(tamtéž: 214)

Není to veřejný problém, ale problém individuálních záměrů a vůlí. Jakubův experiment s jedem v tubě na léky je z filozofického hlediska dávný fenomén. Avšak když se jeho mysl soustřeďovala na tuto náhodu, která se odehrávala před jeho zraky, když zdravotní sestře podával jed v tubě, bylo jeho chování také předem určeným tahem? Neví, zda mu tento okamžik nebyl vrozen a zda

ho již od narození nečekal. Taková substituce je však naprosto zbytečná. Jeho intelekt, kterým určuje trpitele, a přesně stanovený záměr, to vše ho spojuje s postavami Raskolnikova a Ivanova. Raskolnikov se domnívá, že lichvářka, krutá ke své mladší sestře, je prokletím Petrohradu.

Když bere Jakub psa do hotelu Richmond a hádá se při tom s Růženou, nazývá ho „zvláštním druhem“. Není pochyb o tom, že patří k těm, kteří nosí jako svůj odznak tyč.

A stejně tak ve scéně, kdy Klíma s Růženou sedí u vzdáleného stolu a něco spolu probírají (Růženo těhotenství), se Jakubovi zdá, že Klíma je na straně života a Růžena chce smrt. Ve skutečnosti tomu bylo právě naopak, ale přesto z ní číší zatvrzelost, popření. Poté, co Růžena na stole zapomíná tubu s léky, poté, co on do oné tuby vkládá jed, a poté, co se Růžena v nečekaném okamžiku vrací, sevře tubu s léky v ruce. Během potyčky o léky se Růženě dívá zpřímá do očí, ale nato jí tubu beze slova vydává. Byla to slabost.

Závěr

Jak již bylo zmíněno, v tomto románu se splétají složité příběhy několika postav založené na vzájemných (ne)pochopeních. Je to typ románu oblíbeného zejména v 18. století, s příběhem vystavěným právě na nedorozuměních. Hrdinové, jakoby vzdálení, nezasazení lidskými vztahy, obvykle interpretují různé podněty naprosto opačně, než by měli. Vyvrcholením spleti nedorozumění je smrt těhotné zdravotní sestry Růženy. Viník vraždy zůstává neodhalen. Takovýto ignorantský přístup k vraždě je přinejmenším diskutabilní. (V Dostojevského románu *Bratři Karamazovi*, 1880, je scéna smrti otce Karamazova ohraničená, uzavřená a vyvolává určitou reakci.) Vrah odjíždí ze země a Klíma se s manželkou vydává zpět do hlavního města, aniž by o Růženině smrti věděl. Lidská dramata, která se v románu odehrávají, nedávají příliš smysl, neplatí v reálu a poukazují na chyby. Láska vykreslená v tomto románu je, jak již dříve zmínil profesor Jaeil Kwon, směšná a absurdní (Kwon 2004: 73–98). Význam slova „láska“ se liší i podle toho, která z postav si jej právě bere do úst (nejlepším příkladem je postava Růženy).

Román jako by odrážel atmosféru po Pražském jaru 1968, kdy do země vjely ruské tanky a zanechaly za sebou dojem spálené země. Avšak politické otázky se tu samozřejmě přímo nevyskytují. V knize není ani blíže specifikováno, ve kterém městě se děj odehrává. Víme jen, že jsme v lázních nejmenované středoevropské země (zřejmě Františkovy Lázně). Děj románu je zcela zaměřen na vztahy mezi postavami, které se rozvíjejí ve velmi intimní rovině. Hrdinové románu jsou vypočítaví a sobečtí. Chtějí dosáhnout svých osobních cílů skrze využití ostatních. To je jejich základní motivace.

V knize se objevuje zdánlivě nevýznamná postava Růženina otce chytajícího zatoulané psy. Tato scéna snad reflektuje události po roce 1968, kdy po své intervenci Sovětský svaz utužil v zemi také společenská pravidla. Jako člen lidového výboru pro veřejné blaho je Růženin otec zodpovědný za likvidaci psů, kteří znečišťují ulice svými výkaly, a tak nastoluje pokřivený řád. Autor touto metaforou rasa a zatoulaných psů kritizuje komunistickou nehumánnost vůči všemu, co není uniformní. Klíma, Bertlef a Škréta a jejich přístup k Růženinu těhotenství, Růženin otec a jeho kruté zacházení se zatoulanými psy, ty všechny spojuje naprostý nezájem o lidský aspekt vlastních činů a jejich důsledky. Zde je autor knihy ve svém postoji ke společnosti velmi sarkastický. Tento postoj je založen také na faktu, že se do jisté míry jedná o politickou satiru. Proto kniha nekončí pouhým převyprávěním jednoduchého komického příběhu.

Literatura

AJI, Aron (ed.)
1992 *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*
(New York–London: Garland Publishing)

LE GRAND, Eva
1998 *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc: Votobia)

HAMŠÍK, Dušan
1971 *Writers Against Rulers* (New York: Random House)

CHVATÍK, Květoslav

1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KOSKOVÁ, Helena

1998 *Milan Kundera* (Praha: H & H)

KUNDERA, Milan

1979 *Valčík na rozloučenou* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1980 *An Introduction to a Variation, Cross Currents* (Ann Arbor: University of Michigan Press)

1984 The Central European Tragedy, *The New York Review of Books*, 27. 4.

1986 *The Art of the Novel* (New York: Grove Press)

1987 *The Farewell Party*, přel. P. Kussi (New York: Penguin Books)

1993 *Les testaments trahis* (Paris: Gallimard)

KYU-CHIN, Kim

2004 *Česká literatura* (Seoul: Wolin Publisher)

KWON, Jaeil

2004 On the Laughable Loves in M. Kundera's Novel, *The Book of the Laughter and Forgetting*, *Foreign Literature Studies*, Seoul, č. 18

LITTELL, Robert

1969 *The Czech Black Book* (New York: Avon Books)

MISURELLA, Fred

1993 *Understanding Milan Kundera* (Columbia: University of South Carolina University Press)

NĚMCOVÁ-BANERJEE, Maria

1990 *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera* (New York: Grove Weidenfeld)

O'BRIEN, John

1995 *Milan Kundera & Feminism* (New York: St. Martin's Press)

PILAŘ, Martin

1994 Valčík na rozloučenou, in *Slovník české prózy*, edd. B. Dokoupil, M. Zelinský a kol. (Ostrava: Sfinga), s. 212–214

Prof. Kyu-chin Kim, Hankuk University of Foreign Studies

Smrt jako sémiotická událost: Čapek versus Kundera

BRONISLAVA VOLKOVÁ

Tento referát je součástí mého širšího úsilí zkoumat českou literaturu z hlediska lidských hodnot, které odráží. Některé z mých předešlých studií se zabývaly otázkou vztahů mezi muži a ženami, obrazy sexuality, zlosti a lásky, motivy rasismu a nacionalismu, dále otázkami viny a nevinnosti, zodpovědnosti, eurocentrismu, vztahu mezi soukromou a veřejnou sférou, vizí a únikem. Tyto otázky jsem pojednala ve své knize *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature* (1997). Pozdější má práce se vztahuje k Václavu Havlovi a Bohumilu Hrabalovi, zabývám se v ní podobností mezi dvěma zdánlivě protikladnými typy protagonistů, mlčenlivým Vaňkem a pábícím strýcem Pepinem a jeho literárními příbuznými (Volková 2003). V tomto referátu jsem původně chtěla porovnat přístup ke smrti v některých závažných dílech české literatury 19. a 20. století, avšak vzhledem k časovým a prostorovým možnostem jsem se rozhodla zcela vynechat autory 19. století a z děl 20. století se omezit pouze na dvě díla, věnující se tomuto tématu systematicky, a sice na Čapkovu trilogii *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život* (1933, 1934, 1934) a na Kunderovu *Nesmrtelnost* (1990).

Čapek se zabývá tématem smrti mnohem rozsáhleji a moderněji než autoři předešlí. Smrt je pro něj nikoli vedlejším produktem života, nýbrž něčím, co hraje rovnocennou roli jako život sám. Něčím, co měří život a vyjadřuje ho, a to velmi specifickým způsobem. Všichni tři hrdinové jeho trilogie jsou lidé odsouzení k smrti. Když se Hordubal objevuje na scéně, je pro svou ženu již dlouho mrtev vzhledem ke svému odchodu do Ameriky a nedostatku, či spíše úplné absenci komunikace. Prochází obdobím, v němž se snaží vzkřísit svůj bývalý život, avšak marně. Stává se pro svou ženu břemenem, ta se ho proto se svým novým milencem pravděpodobně rozhoduje zbavit. Alternativní možností je, že Hordubal

umírá sám na své zlomené srdce. Tato situace je psychologicky mnohem komplexnější a drsnější než cokoli, čeho jsme byli svědky v české literatuře 19. století. Čapek uvádí element mystérie či detektivky, jež se stala tak charakteristickou pro literaturu a film 20. století. Necháává však na čtenáři, aby se rozhodl, zda skutečně došlo ke zločinu, a uzavírá román slovy: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno“ (Čapek 1984: 126). Je vlastně irelevantní, že Manya a Polana byli odsouzeni za jeho vraždu. Hordubal byl odsouzen k smrti ať tak či onak. Vrátil se do situace, která mu nenabídla ani lásku, ani úctu, ani prostor k rozvinutí. Jeho smrt byla nevyhnutelná. Už jednou odešel, aby vylepšil život sobě a své rodině. Strávil celá léta v těžké práci a v izolaci. Kam měl jít teď? Nejdůležitější skrytá metafora, jež je v Čapkově díle podle mého názoru relevantní, je metafora komunikace. *Nepřítomnost komunikace* je jistým typem smrti. Je možné, že tato metafora není u Čapka intenční, avšak mně jako sémiotičce se tato paralela jeví jako nezanedbatelná.

Nikdo s určitostí neví, co se děje po smrti. Jen jedno je jisté: tak či onak dochází k nemožnosti pokračování v komunikaci. Láska neumírá, ale nemůže být už efektivně komunikována. V Hordubalově případě, kde není láska na fyzické úrovni přítomná, je smrt darem vysvobození. Jeho srdce je symbolicky ztraceno a autor vyjadřuje touto poslední větou soucit, kterého se hrdinovi v životě nedostalo.

Jinak je tomu v *Povětroní*. Jeho hrdina je předmětem mnohostranné soucitné pozornosti všech, kteří ho obklopují. Všichni ví, že musí zemřít. Nikdo ho osobně nezná. A tak smrt opět slouží jako katalyzátor lidského soucítění. Všichni protagonisté jsou příkladem imaginativnosti a účasti, když spřádají svoje historie o záhadném pacientovi. Samo jejich kognitivní a imaginativní úsilí svědčí o tom, že iminentní smrt je schopna vyburcovat lidi k vyššímu typu úsilí a lásky. Čapkově slouží smrt jako vynikající nástroj pro stanovení smyslu života. Je však také krutým agentem přerušování takového hledání. Zatímco Hordubal by zřejmě nebyl schopen realizovat smysl svého života, kdyby byl zůstal naživu, tudíž smrt byla pro něj prospěšná, hrdina *Povětroně* stál, když jej

smrt překvapila, nejspíše na pokraji životního naplnění, a proto se stává tragickou figurou. Nikdo se nedoví o jeho úmyslech, což vytváří další komunikační ztroskotání, a tak i dvojí smrt.

Bezejmenný hrdina *Povětroně* však dospívá k moudrosti ohledně života a smrti, když říká sestře:

A začal jsem rozumět, že stejně jako smrt, i život je udělán z látky trvání, že svým způsobem a svými malými prostředky má vůli a statečnost trvat navěky. Ano, je to tak: jen kusy a nahodilý život je smrtí pohlcen, kdežto ten, který je celý a podstatný, se smrtí doplňuje. Dvě poloviny, které uzavírají věčnost. (tamtéž: 158)

Zde je smrt definována jako funkce života. Smrt neurčuje hodnotu života jako u Máchy, naopak život určuje hodnotu smrti. Smrt může a nemusí pohltnout život a oba spolu vytvářejí věčnost. Věčnost a nesmrtelnost (viz dále u Kundery) jsou kategorie jiného druhu.

Zároveň Čapek jasnovidcovými ústy vyjadřuje svůj systematický názor na život, pravý opak názoru Kunderova: „Není žádných náhod. Bylo nutno, aby se ubíral tak prudce. Nechává za sebou ohnivou čáru jako meteor“ (tamtéž: 190). Čapek věří ve *vnitřní nutnost*, která určuje tok života i smrti.

Hrdina *Obyčejného života* rovněž umírá. Na tomto hrdinovi není nic tragického, snad jen v náznaku nevyužitých možností prožít svůj život plněji. Sledujeme prostě staršího člověka, který se chystá opustit svou fyzickou dimenzi. Hrdina *Obyčejného života* je nejméně zajímavý, avšak zároveň nejautentičtější. Z vlastní iniciativy, bez pomoci vnějšího světa se totiž sám dívá pravdě do tváře. Nejsou kolem něj detektivové, zdravotní sestry, uragán, lékaři, básníci, vražedné ženy a jejich milenci, jeptišky ani jasnovidci. Umírá úplně sám, zatímco se zodpovědně vypořádává se svým životem. Byl sice ženat, ale nemáme pocit nějaké zvláštní blízkosti se ženou. Píše si sice deník, avšak ten pravděpodobně nebude nikoho zajímat. Svou pravdu si odnese s sebou do hrobu. A právě tento člověk je jediným, kdo splnil svůj účel. Z hlediska tohoto románu je komunikace se sebou samým postačující, jeho život je uzavřený a smrt je v pořádku. Smrt je zde příležitostí ke splnění životního poslání.

Dále obyčejný člověk uvažuje o tom, jak dát své věci do pořádku. Smrt se stává součástí hospodaření (tamtéž: 272). Rovněž je viděna jako spánek:

Myslím, že proto lidé mluví o smrti jako o spánku nebo odpočinku, aby jí dali tvář něčeho, co znají; proto doufají v setkání s drahými zesnulými, aby se neděsili toho kroku do neznáma; snad i poslední pořízení dělají proto, že se tím ze smrti člověka stává důležitá hospodářská událost. Hle, není čeho se bát; to, co je před námi, má podobu věcí, jež dobře a osobně známe. (tamtéž)

Čapek se zde projevuje jako realistický ateista. Tento přístup ke smrti je rozveden dále tam, kde se vypravěč zmiňuje o smrti staré paní: „Teď vím, že také ona udělala pořádek ve svém životě, a v tom že je svátost umírajících“ (tamtéž: 274). *Zodpovědnost* se zde jeví jako svátost.

Další moudrost, již se umírající dobírá, je nesmyslnost akce:

Toho dne už jsem se nedíval napravo a nalevo, co lidé dělají. Nač pořádek robit to nebo ono? Prostě být a nic víc: to je taková tichá a moudrá smrt. Já vím, bylo to svým způsobem popírání života; právě proto to nespadá do žádné jiné souvislosti; bylo to jenom a nedálo se to, neboť není žádných událostí, kde vše je marnost. (tamtéž: 378)

Vypravěč zde zápasí s paradoxem, že *pravý život* je vlastně smrt.

Druhým dílem české literatury, které se podrobně zabývá otázkou smrti, je Kunderova *Nesmrtelnost*. Obsahuje celou řadu výroků jak o smrti jakožto protipólu nesmrtelnosti, tak o tom, co následuje po ní.

V nejlepším případě se bude bytí po smrti podobat chvíli, kterou teď tráví na lehátku v odpočívárně: bude slyšet odevšad nepřetržitě brebentění: upřímně řečeno, bylo by možno si představit mnohem horší věci, ale i to, že by musila slyšet hlasy žen navěky, pořád, bez

přestání, je pro ni dostatečný důvod lpět zuřivě na životě a dělat vše, aby zemřela co nejpозději. Je však druhá možnost: nad computerem naší planety jsou ještě jiné, které jsou mu nadřazeny. Pak by se ovšem bytí po smrti nemusilo nijak podobat pozemskému životu a člověk by mohl umírat s pocitem nejasné, a přece oprávněné naděje.

(Kundera 1993: 21)

Hned na začátku tedy Kundera udává tón svého postoje ke smrti, stejně jako k životu, jako k *počítačové kalkulaci*. Tato úvaha zajisté plně zaangažuje čtenářův mozek, zůstává však pouhou intelektuální hrou, jež svědčí o intelektuálním odstupu od životních dějů a skeptickém, spekulativním, ba nadřazeném přístupu k nim. Dalším problémem, který Kundera uvádí touto pasáží na scénu, je nuda. De facto se život jeví jako nepřilíš cenný a hrdinka se odhodlává v něm setrvávat pouze proto, že *nuda* posmrtná by mohla být ještě větší.

Na začátku Kundera cituje slavnou Goethovu báseň *Über allen Gipfeln is Ruh* a hrdinka si náhle uvědomuje, že její krásná poetická slova mluví o smrti, vyjevuje se tu jako *krásný klid a svoboda* (tamtéž: 32). Po smrti svého otce i hrdinka pocituje tento nádherný klid tichých ptáků v korunách stromů (tamtéž: 34).

Agnes často uvažuje o posmrtném životě a rozhodující okamžik pro ni nastává, když si uvědomuje, že v příštím životě (pokud existuje) se nechce znovu setkat se svým manželem. Tím zavírá dveře za iluzi lásky (tamtéž: 47). Život se zároveň jeví jako bezcenný, kdežto smrt jako *příležitost* pro novou volbu.

Dále se autor zabývá nesmrtností politiků, jež se jeví jako směšná, a podobně uvažuje o nesmrtnosti slavných literátů a skladatelů, jimž je udělována jejich životopisci, kteří je dokáží stejně zesměšnit (scéna o Goethovi a Beethovenovi – tamtéž: 48). Nesmrtnost se tak jeví jako „věčný soud“ (tamtéž: 86), prováděný hloupými učiteli, nikoli moudrými soudci. Je proto strašnější než smrt: „Člověk si může vzít život. Ale člověk si nemůže vzít nesmrtnost“ (tamtéž: 87), říká autor Hemingwayovými slovy. Nesmrtnost považuje vlastně za ohlas sama sebe či svého díla, nad čímž skutečně nemá žádnou moc, nikoli prostě za trvání toho, co je.

Kundera dále rozvíjí své spekulace o významu smrti v dialogu mezi Medvědem a Paulem:

„Musím se přiznat,“ řekl Medvěd ledovým hlasem, „že jsem smrt považoval opravdu za tragédii.“ „A mylil ses,“ řekl Paul. „Železniční neštěstí je hrůza pro toho, kdo je ve vlaku anebo tam má syna. Ale ve zprávách znamená smrt přesně totéž co v románech Agathy Christie, která je mimochodem největší kouzelník všech dob, protože uměla proměnit vraždu v *zábavu*, a to ne jednu vraždu, ale desítky vražd, stovky vražd, běžící pás vražd páchaných pro naši radost v exterminačním táboře jejích románů. Osvětím je zapomenuta, ale z krematoria Agathiných románů stoupá kouř věčně k nebi a jenom velice naivní člověk by mohl tvrdit, že je to kouř tragédie.“ (tamtéž: 123)

To je typický Kundera se svými paradoxy a mísením pravdy s chytrou lží, či lépe řečeno s jistým omamným zkreslením reality. Pravdu má v tom, že lidé skutečně z obrazu smrti činí zábavu (stačí zapnout kterýkoli televizní program), pomíjí ovšem fakt, že takto činí právě ze strachu před tragédií, již smrt představuje v osobním životě. To, z čeho máme hrůzu, rádi zapomínáme či přetváříme v něco směšného a bezvýznamného. Osvětím není zapomenuta, ale právě proto, že Osvětím představuje monstrózní tragédii, se lidé před ní skrývají, unikajíce do smrtí bezvýznamných, protože fiktivních. Tato fakta ovšem neznějí tak vtípně jako Kunderovy romány.

Dále se autor opět ztotožňuje s Paulem a jeho postojem ke smrti. Říká:

Uvědomil sis, co je věčnou podmínkou tragédie? Existence ideálů, které jsou považovány za cennější než lidský život. A co je podmínka váleky? Totéž. Ženou tě umřít, protože prý existuje něco většího než tvůj život. Válka může existovat jen ve světě tragédie; člověk od počátku dějin nepoznal než tragický svět a není s to z něho vystoupit. Věk tragédie může být ukončen jen revoltou frivolity. [...] Věci pozbudou devadesáti procent smyslu a stanou

se lehké. V takovém beztížném ovzduší zmizí fanatismus. Válka se stane nemožná. (tamtéž: 125)

Zde je další mistrovský kunderovský paradox. Citát obsahuje opět dávku pravdy a dávku zjednodušení. Zlacinění a okleštění života nepřinese mír. Člověk má a bude mít potřebu významu. Jde o to, v čem tento význam hledá. Válka se odstraní změnou toho, co bude člověk považovat za smysluplné, nikoli odstraněním smyslu. Kundera zapomíná rozlišovat mezi smutkem, tedy přirozenou lidskou reakcí na smrt bližního, a tragédií, jež je výsledkem ideologizace smrti a vytváření smrti nepřirozené.

Další aspekt smrti je podle autora *ztráta veškerých lidských práv*:

A mrtvý? Mrtvý je pod zemí. Tedy ještě níž než starý člověk. Starému člověku jsou zatím přiznána všechna lidská práva. Mrtvý naproti tomu je ztrácí od první vteřiny smrti. Žádný zákon ho už nechrání před pomluvou, jeho soukromí přestalo být soukromím; ani dopisy, co mu psaly jeho lásky, ani památník, co mu odkázala maminka, nic, nic, nic mu už nepatří. (tamtéž: 245)

Avšak jeho hrdinka přesto poznává štěstí bytí, když se oproštuje od svého já. Kundera dovádí svou myšlenku do důsledků: Agnes nenachází nic, co by ji vskutku spojovalo se světem, odchází tedy do samoty. Podobně jako v předešlém románě nedopřává hrdince tohoto štěstí a ona umírá. Tak se jeho kruh uzavírá. Kundera věří, že kultura a války jsou nerozlučně spojeny, věří, že jediný způsob života je žít s milovanou osobou, a přestože překrásně a pravdivě popisuje stav hrdinky oproštěné od svého já a nacházející štěstí, musí ji v této chvíli usmrtit, protože o skutečném bytí nelze psát román. A tak se dopouští literární vraždy z týchž důvodů jako lidé válek. Únikem ze smrti není frivolita a vulgarizace hodnot, nýbrž oproštění se od egoistického způsobu života, odložení takzvaného „já“, aniž by toto odložení bylo ztotožněno se smrtí.

Kundera tak nabízí z daných autorů nejfilozofičtější přístup ke smrti, byť se jeho spekulace točí v kruhu ne zcela domyšlených předpokladů. Zatímco Čapek ukazuje celostní a pozitivní přístup

ke smrti, Kunderův skeptický přístup je výrazem rozpolcenosti hodnot moderního člověka a jeho soustředění na vnější aspekty života. Proto se jako ústřední téma Kunderova románu jeví otázka nesmrtelnosti jakožto apropriace života zemřelého pozůstalými. Jeho přístup je rovněž charakterizován intelektuální exkluzivností – otázky apropriace intelektuálního vlastnictví, jež jsou v popředí Kunderova zájmu, se týkají pouze velmi malé části lidstva.

Literatura

ČAPEK, Karel

1985 *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, ed. J. Víšková
(Praha: Československý spisovatel)

KUNDERA, Milan

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

VOLKOVÁ, Bronislava

1997 *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature*
(Lewiston: Edwin Mellen Press)

2003 Vaněk and the Palaverer – Two Sons of the Same Father

(The Protagonist as an Axiological Semiotic device), in *Transformace české a slovenské společnosti na prahu nového milénia a její úloha v současném globálním světě*, edd. I. Budil, I. Škanderová, J. Jantschová
(Plzeň: Fakulta humanitních studií ZČU v Plzni)

Prof. Bronislava Volková, Ph.D., University of Indiana, Bloomington

Kunderovské stopy a ohlasy v současné české próze

LUBOMÍR MACHALA

Milan Kundera si kdysi kdesi posteskl, že se už zcela vytratil ze současné české literatury. Nepodařilo se mi sice výroky, který jsem si tu dovilil parafrázovat, pramenně dohledat, nicméně se mi tato myšlenka stala podnětem k úvaze, jak současná česká literatura reaguje na tvorbu spisovatele, který sice podstatnou část svého díla napsal česky a v českém prostředí, ale již delší dobu se snaží vřadit do literatury francouzské, potažmo světové. Nehodlám zde posuzovat, nakolik je tato autorova snaha úspěšná a nakolik jej proměna ve francouzského spisovatele odcizuje českým poměrům, nezaměřím se ani na statistické registrování a vyhodnocování percepce Kunderových knih, nebudu se ani podívat nad jedním z našich největších literárních paradoxů, který nejen já spatřuji ve skutečnosti, že příslušníci většiny evropských (a ve značné míře i mimoevropských) kulturně vyspělých národů se mohou seznámit s Kunderovou tvorbou posledního čtvrtstoletí mnohem snadněji než český čtenář. Ten má totiž jen minimální šanci přečíst si romány *Život je jinde* (1973), *Knih smíchu a zapomnění* (1979) nebo *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984), protože v České republice se vyskytují jen v několika málo výtiscích z vydání v Sixty-Eight Publishers. České podoby Kunderových knih napsaných francouzsky pak neexistují vůbec a pouze k části jeho aktuální esejistiky našel cestu časopis Host a nakladatelství Atlantis (i za to málo jim však samozřejmě patří velký dík).¹

1] Malá inventura Kunderových knih, které jsou českému čtenáři dostupné jen obtížně nebo v neúplné podobě, popřípadě vůbec: *Život je jinde* (*La vie est ailleurs*, 1973; 1979 v exilu), *Knih smíchu a zapomnění* (*Le livre du rire et d'oubli*, 1979; 1981 v exilu), *Nesnesitelná lehkost bytí* (*L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984; 1985 v exilu), *L'art du roman* (Umění románu, 1986), *Les testaments trahis* (Zrazení závěti, 1993), *La lenteur* (Pomalost, 1995), *L'identité* (Totožnost, 1997), *La ignorancia* (Nevědomost, 2000), *Le rideau* (Opona, 2005).

Nebudu se zabývat ani českou kritickou reflexí Kunderova díla, byť je to téma lákavé a vypovídající mnohé jak o autorových textech samých, tak rovněž (a snad ještě více) o kvalitě i komplexech české literární kritiky a historie. Ve svém příspěvku budu vlastně jen registrovat, sumarizovat a stručně komentovat stopy Kunderovy tvůrčí osobnosti a ohlasy jeho beletristických textů v dílech českých prozaiků, jak jsem na ně narazil při svých toulkách současným literárním bludištěm.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, tedy v době, kdy bylo Milanu Kunderovi uděleno francouzské občanství a kdy se tento autor stal doma personou non grata, připomenul jeho slavný povídkový cyklus *Směšné lásky* (1970)² svým beletristickým debutem Vladimír Macura. Milostné povídky *Něžnými drápkami* (1983), pojaté „téměř bezmilostně“ (Macura 1983: 9), nenápadně, leč jednoznačně revokovaly poetiku tzv. intelektuální literatury, s níž bylo o desetiletí dříve spojováno Kunderovo jméno. Příbuznost Macurova psaní s Kunderovým lze ilustrovat mimo jiné i faktem, že Macurova skutečná prvotina *Občan Monte Christo* (1993) neprošla v čase svého vzniku sítí lektorských posudků. Těžko říct, zda se v nich objevilo jméno Milana Kundery explicitě, ale podobnost jednoho ze základních témat *Žertu* (1967) – tedy zplanělé pomsty – s hlavní zápletkou Macurova románu je nepochybná, stejně jako souznění Kunderových opakovaných úvah o tom, nakolik jsme vlastně pány svých osudů a kdo jimi vládne, s Macurovými pasážemi o Velkém Epikovi. Detail se zjevnou narážkou na první Kunderovo drama („on, majitel klíčů“) pak stvrzuje, že nejde o shody a příbuznosti náhodné či mimovolné (Macura 1993: 227).

2) Pro jistotu připomenou, že soubor složený ze tří povídek a nazvaný *Směšné lásky* byl vydán v roce 1963, následoval *Druhý sešit směšných lásek* (1965) a *Třetí sešit směšných lásek* (1968). Do souborného vydání s titulem *Směšné lásky* (1970) však už autor nezařadil povídky *Sestřičko mých sestřiček* a *Zvěstovatel*, z definitivní verze, vydávané od téhož roku v cizích jazycích (česky až v roce 1991), vyřadil ještě povídku *Já truchlivý bůh*.

V ještě větší míře pak styčné body mezi texty Milana Kundery a Vladimíra Macury najdeme ve třetím díle Macurovy tetralogie *Ten, který bude* (1992–1999). *Guvernantka*, třetí část rozsáhlého projektu, vyšla poprvé v roce 1997 a byla pojata jako elegie čili teskná píseň nad nepostižitelností lásky a uplýváním života. Základní dvojhlas v ní spoluvytvářely postavy Františka Ladislava Čelakovského a jeho druhé manželky Antonie (rozené Reissové, uměleckým jménem Bohuslavy Rajské). Kromě už naznačené tragické existenciální problematiky se zde objevuje také další parafráze kunderovského tématu z povídek Já truchlivý bůh a Nikdo se nebude smát (viz *Směšné lásky*) nebo románu *Žert*. Žárlivý básník, vědec a vysokoškolský učitel totiž chce podrobit věrnost své výrazně mladší ženy rafinované zkoušce. Zadá svým studentům, k nimž patří i začínající básník Georg Szykowski, jehož právě podezívá z nadbíhání Antonii, aby napsali dopis, zvoucí milovanou ženu na schůzku. Szykovským vlastnoručně podepsaný list pak nechá doručit manželce. Antonie sice, jak se Čelakovský osobně přesvědčí, na schůzku nepřijde, ale postupně se stále víc snaží Szykovskému kompenzovat, že jeho pozvání oslyšela. Dokonce si od švagra Friče tajně a komplikovaně půjčí peníze, aby mohla přispět na vydání studentova básnického díla. (To mimochodem Čelakovský nejprve smete ze stolu, aby posléze nerad uznal, že se tu objevuje nová poezie, přesahující jeho tvůrčí i čtenářské obzory.)

Macura v této zápletce nejen poukazuje, jak snadno lidské konání podléhá klamu, jak vyrůstá z omylů, jak jimi bývá často motivováno, ale především v souladu s Kunderou upozorňuje: Nejenže nejsme režiséry svých osudů, nejenže nerezírujeme ani jednání druhých, nýbrž naše plány a scénáře často vyústí ve zcela opačné konce, často se obracejí proti svým snovatelům.

Mihne se i další téma, rozvedené Kunderou nejvíce v *Žertu* a *Nesmrtelnosti* (1993): Co zbude po člověku, jaký smysl má snaha zanechat po sobě nějaký otisk, pomník? A nebude tento pomník vypadat spíš podle obrazu jiných nežli tak, jak ho původce zamýšlel?

Říkám si přitom v duchu, jak málo z nás zbude tady v tom slzavém údolí, sotva jméno vyryté do kamene nebo jen tak vypsané na plechovou tabulku pod železný kříž, z někoho navíc ještě těch pár slov, kterými potiskli papír v té naší papírové době, několik klípků, pokud je někdo svěřil nespolehlivému křehkému papíru, jinak všechno zmizí, vyprchá jako ta vůně skořice, která se vznášela nad šálkem kávy u Jungmannů. Pokud o ní ovšem nenapiší pár slov, pokud o ní někdo nenapiše pár slov, a tak ji neuchová pro budoucnost. Je jedno, jakýs byl, o čem jsi přemýšlel, čím ses mučil, nakonec po tobě zůstane jen to, co někdo naškrábe chvatným perem. Pokud to unikne plamenům nebo potupné zkáze na pultě u kupce. Může to být napsáno třeba z čiré zlomyslnosti nebo nevědomosti přímo zločinné, nevadí: v tom psaném blábolu bude tvůj další život, zatímco hlína a její mlčenliví a pilní tvorové oberou tam dole tvé bezduché tělo na holou kost. (Macura 1997: 59–60)

Kunderovské aluze nalezneme také v *Medikovi* (1999), tedy závěrečném díle tetralogie. Například leitmotiv z *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1986) „Einmal ist keinmal“, rezonující v Kunderově textu s Nietzscheho úvahou o věčném návratu, posloužil hravému Macurovi jako zákazníkům povzdech během pobytu u lehké dívky (Macura 1999: 650). Pozoruhodné je, že v románu Václava Vokolka *Cesta do pekel* (1999), který, ač je prokazatelně svébytným dílem, *Medika* v mnohém připomíná, si autor počíná obdobně: „Bohoslovec vzal mezi prsty husí brk. Byl nesnesitelně lehký“ (Vokolek 1999: 160).

Jiří Kratochvil, jeden z nejvýznamnějších objevů české polistopadové prózy, nikdy netajil své literární vzory a favority a vždy ochotně zjevoval vazby svých próz k jiným autorům.³ Dokládají to například autorské komentáře k *Medvědímu románu* (1991, vročeno 1990), prezentující tuto knihu jako poctu Jorge Luisi Borgeso-
vi (Kratochvil 1991: 17) nebo obálka k cyklu povídek *Má láska*,

3] Leckdy i s jistou dávkou mystifikace.

Postmoderno (1994), odkazující k povídkám Petera Altenberga. Kratochvil se při nejrůznějších příležitostech a různými způsoby hlásí rovněž k Ivanu Vyskočilovi, Gabrielu Garcíovi Márquezovi, Roaldmu Dahlovi, ale i Karlu Čapkovi a dalším. Nicméně k žádnému z těchto velikánů se patrně nepřihlásil tolikrát a s takovou intenzitou jako k Milanu Kunderovi, žádnému z nich nesložil hold už v titulu vlastní knihy tak, jak to učinil v případě románu-novely *Truchlivý Bůh* (2000).

Toto Kratochvilovo dílo bylo opakovaně avizováno jako mezník, zlom v autorské metodě. Proměněn měl být především autorův vztah k příběhu, spisovatelovo nakládání s epickou linií. Původní přesvědčení, že „život a svět se neskládá z příběhů, ale z tříště situací, spojených pouhou časovou posloupností“, ona „humeovská skepse ke kauzalitě příběhů“, s níž byly psány všechny předchozí Kratochvilovy romány, měly vystřídat návrat ke „klukovskému okouzlení, naivní, ba senilní důvěře v příběhy“ a předsevzetí opustit svět postmoderny a psát „už jen samé silné příběhy“ (Kratochvil 2001: 6).

Jiří Kratochvil vsutku zredukoval počty epických linií, zprůhlednil narační strukturu; význam a váhu příběhu pro každého člověka zdůraznil míněním, že právě příběh je nositelem, potvrzením jednotlivcovy identity. Příběh se v Kratochvilově pojetí dokonce stává zdrojem nesmrtelnosti. Schopnost prožívat příběh, vnímat jej včetně jeho časové určenosti, omezenosti je prezentována jako to, co bohové – trvající v bezčasu i bezpříběhovosti – údajně lidem závidí a zač jsou ochotni platit i ztrátou své nesmrtelnosti. Kratochvil tedy přistupuje k tématu nesmrtelnosti (mimochodem, v české polistopadové próze velmi frekventovanému, kromě Kunderova románu *Nesmrtelnost* viz knihy Martina Komárka, Petra Koudelky, Sylvie Richterové či Arnošta Lustiga) spíše z pozic Karla Čapka než Milana Kundery, který ve svém románu nebo v esejistickém souboru *Les Testaments trahis* (1993) soustředil pozornost především na podmínky přežívání osobnostních odkazů v povědomí lidstva, zdůrazňuje aspekt zachování podoby onoho odkazu, respektive jeho zkraslování a zneužívání. Jiří Kratochvil, podobně jako Čapek ve *Věci Makropulos* (1922),

hledá argumenty podporující smíření s časovým omezením lidského života a lidské existence, její konečnost ztotožňuje s počátkem, průběhem a koncem příběhu. Božskou nesmrtnost pak spojuje s věčným neděním, se „strašlivou bezpříběhovostí, v níž se všechno jen donekonečna opakuje, nic nekončí, nic nezačíná. Být nesmrtelný je nicotné. Všichni tvorové s výjimkou člověka jsou nesmrtelní, protože nevědí o smrti. Božské, strašné, nepochopitelné je být si vědom nesmrtnosti“.⁴ Finální protagonistovo setkání s Bohem v maringotce nacházející se kdesi v horské pustině zase připomíná závěr Čapkova *Krakatitu* (1924), kde Bůh kočíruje povoz, na němž se veze hlavní postava románu.

Ovšem právě vyústění *Truchlivého Boha*, v němž si hlavní postava Aleš Jordán, bělkovický knihovník odmítnuvší roli kmotra v rodinné mafii, a Bůh, sledující jeho příběh, vymění role, myslím příliš nepotvrzuje v předchozím textu proklamovanou tezi o příběhu jako sebeidentifikačním faktoru. Domnívám se totiž, že mnohem více zvolené řešení koresponduje s podvojnou (schizofrenní, dvojníkovskou...) koncepcí Kratochvilovy druhé vydané knihy *Uprostřed noci zpěv* (1992). Téma výměny božské nesmrtnosti za možnost prožít lidský úděl pak bylo tímto autorem traktováno v prakticky totožném pojetí už v *Siamském příběhu* (1996) – lovestory nadpřirozeně krásné čili božské Daniely s nedospělým protagonistou a vypravěčem.

V *Truchlivém Bohu* se tedy podle všeho generální proměna autorské metody Jiřího Kratochvila nekonala, nezpochybnitelně lze zaregistrovat pouze jisté imaginativní zklidnění a větší míru vypravěčské kázně, čili spíše změny kvantitativní nežli kvalitativní (v komparativním smyslu slova). Zato propojení s Kunderovou tvorbou je zcela jednoznačné, což definitivně stvrzuje podobnost závěru Kunderovy „melancholické anekdoty“ Já truchlivý bůh s finále Kratochvilova románu, na niž upozornil už Jaromír Slomek (Slomek 2000: 21). Kundera povídku končí slovy: „Já to vymyslel. Já jsem bůh tohoto příběhu! Ale jak truchlivý bůh...“

4) Tato úvaha ovšem obsahuje protimluv: podmínkou opakování je začátek a konec, opakovat se může jen to, co skončilo.

(Kundera 1963: 29). Tento explicit Kratochvil modifikuje: „Sedím a čekám. Tak přijďte! To já jsem Bůh vašich příběhů! Ale jak truchlivý, truchlivý Bůh...“ (Kratochvil 2000: 111).

Jako dalšího autora, který tvoří některé z vlastních textů na kunderovských základech, můžeme představit Petra Ulrycha. Svou literární dráhu zahájil v tvůrčím seskupení LiDi na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Kromě debutové sbírky poezie *Mina v tramvaji* (1991) vydal prózy *Vesmírný pes* (1992), povídkový soubor *Přeludy* (1998) a novelu *Srdce marionet* (2000), zcela zřetelně koncipovanou jako hold svému velkému spisovatelskému vzoru. Milan Kundera je připomenut hned v úvodu, a to prostřednictvím parafráze Falešného autostopu ze *Směšných lásek*. Zápletka známé povídky je tu převrácena na principu negativ – pozitiv: místo milenců, kteří se při hře na autostop odcizují, se u Ulrycha díky stopování seznamují dva zcela neznámí lidé. Na rozdíl od Kunderova příběhu řídí v *Srdcích marionet* automobil žena, která se k cizímu pasažérovi okamžitě chová zcela familiárně jako ke svému manželovi. Jejich důvěrná konverzace například o praktických detailech z chodu pomyslné společné domácnosti vyvrcholí milostným aktem, po němž se ovšem rozloučí, jako by se nic nestalo.

Inspirací pro další variaci na kunderovské struně se stalo trapné vyznění pomsty, jejíž podstatou mělo být pomilování protivníkovy ženy. V Kunderově *Žertu* hlavnímu hrdinovi pomsta zhořkne, když se dozví, že manželé už spolu sexuálně nežijí. V Ulrychově snad ještě sarkastičtější podobě je „mstitel“ nucen v důsledku souhry náhod a svého zpoždění trpně sledovat, jak s objektem jeho milostné touhy a nástrojem msty souloží nenáviděný sok.

Podobných signálů a odkazů ke Kunderovým textům je Ulrychova kniha vsutku plná, připomenuta by mohla být třeba i scéna, v níž si protagonista, restaurující v kapli obraz a pohybující se po lešení nad farářem, hraje na Boha (viz už několikrát připomenutá povídka Já truchlivý bůh ze *Směšných lásek*).

Zmíněné i nezmíněné aluze ozřejmují, že nejvíce pozornosti věnoval Petr Ulrych v *Srdcích marionet* vztahu fatality a aktivity, zvažování šancí, které jednotlivec má při ovlivňování vlastního či

cizího osudu. Jak napovídá titulní metafora, jsou Ulrychovy názory hodně blízké Kunderovým, nicméně ve vztahu k náboženstvím, církvím je mladší z autorů mnohem kritičtější a nekompromisnější: „Těžko mě kdo přesvědčí, že bible, talmud nebo korán nebyly sepsány obdobně během několika generací, se záměrem regulovat, poučit a ovládnout“ (Ulrych 2000: 141). Na jiném místě pak protagonista (jeho datum narození se shoduje s Ulrychovým) komentuje zaslání českého vánočního stromu do Vatikánu: „Napadlo mě, že ten strom, který v Čechách podříznete a opentlený za zvuku kutálky vypravíme do Vatikánu, má několikrát větší hodnotu než papež a všichni ti řečníci okolo. Alespoň pro mě. Ovšem, show must go on, a nebýt podobných propagandistických triků, zbyla by pro lidské ovečky jen ta krev“ (tamtéž: 162–163). A do třetice slova určená těm, kteří transcendentální oporu vyhledávají: „Potlačit vlastní vůli. Kleknout na kolena a civět na mračnou oblohu. Žadonit. Čekat. Na pohyb, na pokyn z té mračné oblohy. Na pamlsek i pohlavek, spásu i trest. Kdo tohle umí? Přece ti, co dokáží technicky zaplašit přirozené pochybnosti, aby mohli uvěřit neuvěřitelnému“ (tamtéž: 155).

Ulrych ovšem není nějaký zaslepený antiklerikál, velmi dobře si je vědom, že pocit lidské viny a nedostatečnosti využívají (zneužívají) odedávna i jiní manipulátoři s lidským vědomím. Ani v této souvislosti nezastírá kunderovskou inspiraci a používá označení „Velcí Bratři: Ideologové a imagelogové“ (sic! tamtéž: 139).⁵ Jedním dechem však zdůrazňuje, že zmínění Velcí Bratři by rozhodně nemohli být tolik úspěšní, kdyby jejich klienti (či oběti) nebyli v tak značné míře zaslepeni touhou „užít si (se) až k smrti“ (tamtéž: 140).

Téma manipulace s individuálním i společenským vědomím přitahuje rovněž další prozaiky, prosadivší se v devadesátých letech: Bohuslava Vaňka-Úvalského (*Zabrisky*, 1999), Martina Komárka (*Smrtáci*, 2000), základním se pak stalo pro Jana Jandourka (*Škvár* 1999, *Když do pekla, tak na pořádné kobyle*, 2000, *Mord*, 2000).

5] Kundera ale používá důsledně výrazu imagologové.

Pro jednoho z těchto spisovatelů dnes už střední generace se jeví Kunderova schopnost zaujmout svými texty jak intelektuálně disponované a sečtělé čtenáře, tak širší publikum, hledající v knihách především zábavu, obzvláště přitažlivá. Je jím Roman Ludva a v úvodu své druhé knihy nazvané *Žena sedmi klíčů* (1998, vřočeno 1997) si více než zřetelně pohrává s kunderovskými aluzemi (vztah gesto – postava – Ludva 1998: 42, 46, 57). Do celého románového textu je pak vkomponována problematika demiurga (hybatele) a reflektoru (zprostředkovatele) příběhu. Přes nesporný Ludvův talent a vyvinuté nemalé tvůrčí úsilí ovšem zůstává zřetelný rozdíl v dosažených výsledcích.

Vzhledem ke Kunderově v úvodu vzpomenutému povzdechu by tohoto spisovatele mohlo značně překvapit zjištění, že jeho dílo rezonuje také mezi začínajícími českými autory. Jako konkrétní doklad může posloužit knižní debut Marka Přibila nazvaný *Pavouk* (2004), pozoruhodný už samotným způsobem vzniku. Původně to totiž byla diplomová práce identifikující a reflektující charakteristické rysy a postupy Kunderova románu *Nesmrtelnost*. Epická kauzalita, synchronizace událostí, fátum (předurčenost dění), podobnost (jevů, bytostí, situací a konání) se ovšem Přibilovi nestaly předmětem abstraktního intelektuálního cvičení, ale byly využity jako základ fabulace několika vzájemně se protínajících příběhů, čímž vznikla titulní pavučina. Původce epické sítě pak nejenže jednotlivá vlákna rozvíjel a prolínal (z percepčního hlediska popisoval odehrávající se děje), ale současně reflektoval své dílo, zaznamenával každé prolnutí, zvažoval jeho příčiny i následky, snažil se formulovat zákonitosti postihující řetězení a vzájemné ovlivňování jednotlivých situací a událostí. Osvědčil přitom nemalé vypravěčské, analytické i kombinační schopnosti. V neposlední řadě též černý humor, jak patrně z bizarního způsobu, jímž byl profesor, který se nemohl smířit s prostitucí vlastní dcery, sám infikován virem HIV.

V současné české literatuře ovšem nalezneme také autory, kteří ve svých dílech reagují na Kunderovu tvorbu polemicky. Už titulem svého románu *Knih rozkoší, smíchu a radosti* (1992) to naznačil Vladimír Páral. Oproti celkově skeptické Kunderově *Knih*

ze smíchu a zapomnění (1981), v níž je smích prezentován buď jako projev naivity, nebo jako výsledek smíření se s nesmyslností světa, se Páral pokusil zdůraznit, že smích může plynout z lidské radosti, že je spojen se schopností prožívat rozkoš. Proti Kunderově racionalistickému přístupu k životu, opírajícímu se o západní filozofii a umění, nabízí Páral cestu orientálních mudrců a ještě důsledněji než v ostatních svých dílech prezentuje význam jógy pro spokojený a vyrovnaný život.

Názorový rozdíl ovšem nepramení jen z této odlišné myslitelské orientace. Páral tu reprodukuje část rozhovoru, který vedl s Milanem Kunderou v Klášterní vinárně na Národní třídě těsně před jeho odchodem do Francie: „Znáš ten pocit doma večer, hlavně v sobotu, když doběhne obvyklý program a nastává ta tíživá chvíle, kdy se od tebe čeká erotické počínání...“ (Páral 1981: 24). Tato Kunderova replika zákonitě připomene jeho *Knihu smíchu a zapomnění*, v níž sám sebe označuje za misogynu a gynofoba.⁶ I když budeme počítat s jistou mírou nadsázky či s autorskou licencí, bylo tady explicitě vyjádřeno mínění, které většina textů Milana Kundery vyvolává. U Párala je tomu v *Knize rozkoší, smíchu a radosti* i v celém díle vskutku naopak, žena je pro něj modlou, zdrojem rozkoše, ale i životní moudrosti a vitality.

Jestliže se už vzpomenuť Jiří Kratochvil netají svým obdivem k Milanu Kunderovi, Eva Kantůrková zase nijak nezastírá svůj kritický vztah ke Kunderově tvorbě. Její prózy *Nejsi* (1999) a *Nečas* (2000),⁷ podnícené hlavně úmrtím vlastního manžela, obsahují nejen řadu polemických poznámek vůči dílům Milana Kundery, ale současně jako by se autorka rozhodla utkat se svým „protivníkem“ jeho zbraněmi, na jeho území: buduje složitou konstrukci, v níž autopsii zprostředkovává jednak přímočaře, jednak s nejrůznějšími mimikry,⁸ pracuje s prolínáním prostorů a časů,

6] Jde o část, revokující jednu z debat českých spisovatelů, kteří jsou zde autorem skryti pod jmény světových literátů (např. Goethe, Voltaire, Lermontov). Kundera zde figuruje jako Boccaccio (Kundera 1981: 140n).

7] Později k nim přibyl ještě *Nečasův román* (2002).

8] Například o Nečasovi píše: „Nechci, aby se mi podobal“ (Kantůrková 2000: 12), ale současně ho nechává doslova kráčet ve vlastních stopách, jíst stejná jídla

rozehrává fabulační hry, srovnává varianty příběhové i psychologické, neváhá revidovat již zvolená a uzavřená řešení. Kromě toho se vrací k vlastní tvorbě (viz telegrafická verze románu *Jan Hus* – 1988 v samizdatu, 1991) i do dávné (zejména keltské) minulosti, komentuje aktuální společenské dění, pohrává si s literární historií i teorií, ale třeba také s mystikou. Na výsledku je oceněníhodná především spisovatelčina snaha překročit dosavadní tvůrčí stereotypy, a přitom zůstat věrná sama sobě, svému lidskému i uměleckému naturelu, což se jí v zásadě podařilo. Víceméně dokázala také naplnit dvě premisy, ukryté v textu. A sice napsat román, který by jí pomohl osvobodit se od traumat a smutků spojených se smrtí člověka, na němž byla závislejší, než si uvědomovala (Kantůrková 2000: 109–110). Tím druhým cílem bylo napsat dílo tak, aby nebyly znát – přesněji vyjádřeno, aby nebyly příliš zřetelné – osobní kontury příběhu (tamtéž: 136). Nicméně nelze přehlédnout, že text působí místy překombinovaně a příliš spekulativně. Autorka dokonce předjímá zvidavé čtenářské otázky a přihlíží k nim při psaní prózy, ale některé otázky se nad jejím dílem vznášejí i navzdory tomuto „opatření“. Nejproblematičtěji působí distancování se od role demiurga příběhů a postav (tamtéž: 10) při současném používání formulací „A protože mu [Nečasovi] nechci nic ulehčit“ (tamtéž: 9), „Asi jej nechám nalézt si řešení v obvyklém rozhodnutí“ (tamtéž: 58) a podobně.

Knihy Jana Křesadla nazvaná *Obětina* (1994) má na mnoha místech charakter takřka osobního účtování s řadou spisovatelů, považovaných autorem za neumětele či bezcharakterní osoby. Jeden ze způsobů, jimiž se Křesadlo s konkurenty „vyrovnává“, sám ve svém svérázném díle popisuje: „vemu spisovatele, kerej mi připadá blbej a tvořivě impotentní, a představuju si, jak by to psal, kdyby to uměl lepší“ (Křesadlo 1994: 245). Nejvíce Jana Křesadla evidentně iritoval Milan Kundera, jehož obsáhlé interpretační instrukce a poznámky k vlastní tvorbě paroduje Prohlášení, vysvětlivky a podobně, uvádějící *Obětinu*. Ronald Jakeš a Jindřich

ve stejných restauracích, ruče mu olizuje kočka stejným způsobem a na stejném místě, staví ho před totožné problémy.

Henri, čili Křesadlova literární alter ega, pak vyjevují svůj negativní vztah k Richardu Menturelovi⁹ explicite: „Copak Bakulík, ten by mi nevadil, to mnohem protivnější typ je ten Richard Menturela, protože ten si to ani nevodpykává v disidentuře, ale naopak z toho těží – ale přitom, a pánbůh mě netrestej, vždyť ten chlap vůbec neumí psát“ (tamtéž: 247). A v parafrázi *Nesnesitelné lehkosti bytí* se Křesadlo dostává až na hranice blasfemie a vkusu (tamtéž: 263n).

Velmi kriticky, nicméně bez křesadlovske chorobné averze, reagoval na Kunderovu tvorbu ve své nerozsáhlé etudě Michal Viewegh. Nazval ji Další truchlivý žert a publikoval v „souboru rozverně nactiutrhačných literárních parodií“¹⁰ *Nápady laskavého čtenáře* (1993). Tehdy ještě začínající autor si ve jmenované knížce ne příliš uctivě pohrál s autorskými styly a metodami několika osobností české i světové literatury (kromě Kundery jde například ještě o Hrabala, Škvoreckého, Párala, Tigrida, Hemingwaye, Kazantzakise) a domnívám se, že tady někde pramení část averze, již vůči Michalu Vieweghovi někteří představitelé české spisovatelské, ale hlavně kritické veřejnosti v současné době chovají. Jen pro pořádek dodávám, že samotná Vieweghova tvorba se v současné české literatuře stává vedle díla Milana Kundery či Bohumila Hrabala asi nejčastěji objektem tvůrčího vymezení (reflexe, vyrovnání) v textech jiných autorů (například Igora Indrucha, Jana Jandourka, Bohuslava Vaňka-Úvalského).

Doufám, že se mi podařilo tímto příspěvkem dokázat, že ačkoliv zejména v nakladatelské oblasti má česká kultura vůči Milanu Kunderovi nepřehlédnutelné dluhy, sehrává tato osobnost a její dílo v současné české literatuře roli stále více než důležitou.

9] Podobně jsou zaklíčováni do textu další autoři Pogon Bumby (Egon Bondy), Iva Rektůrková (Eva Kantůrková), Jan Zátarasa (Jan Zábrana), Alois Škovronský (Josef Škvorecký), Zábal (Hrabal), Bakulík (Vaculík).

10] Tak zní podtitul knihy.

Literatura

KANTŮRKOVÁ, Eva

2000 *Nečas* (Praha: Hynek)

KRATOCHVIL, Jiří

1991 Román jako systém; rozhovor s Kristiánem Chalupou, *Lidové noviny*, 12. 3., s. 17

2000 *Truchlivý Bůh* (Brno: Petrov)

2001 Budoucnost literatury je v silných příbězích; rozhovor s Miroslavem Balaščíkem, *Host*, č. 1, s. 4–9

KŘESADLO, Jan

1994 *Obětina* (Praha: Ivo Železný)

KUNDERA, Milan

1963 *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

LUDVA, Roman

1998 *Žena sedmi klíčů* (Brno: Petrov)

MACURA, Vladimír

1983 *Něžnými drápký* (Praha: Mladá fronta)

1993 *Občan Monte Christo* (Praha: GMA 91)

1997 *Guvernantka* (Praha: Mladá fronta)

1999 *Ten, který bude* (Praha: Hynek)

PÁRAL, Vladimír

1992 *Kniha rozkoší, smíchu a radosti* ([Litvínov]: Dialog)

SLOMEK, Jaromír

2000 Truchlivý Bůh aneb Pocta Milanu Kunderovi, *Lidové noviny*, 27. 10., s. 21

ULRYCH, Petr

2000 *Srdce marionet* (Brno: Petrov)

VOKOLEK, Václav

1999 *Cesta do pekel* (Praha: Triáda)

Doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc., Univerzita Palackého, Olomouc

Ota Filip Evropan?

JIŘÍ URBANEC

Při pohledu na česko-německé literární vztahy současnosti nelze pominout jméno spisovatele, který nejen tvoří v obou jazycích, ale zároveň je bytostně zasažen vlivy obou kultur. Ota Filip¹ se ani po letech prožitých v Německu s tamním prostředím plně neztožnil, ač ho německé intelektuální, nakladatelské i čtenářské kruhy akceptovaly. Dočkal se také jisté averze v původním domácím prostředí, zvláště poté, co německá televize v roce 1998 natočila pořad o jeho podlehnutí StB a když se sám poté pokusil dosti vágně vysvětlit svou situaci v padesátých letech knihou autobiografického charakteru *Sedmý životopis* (2000 – srov. Jungmann 2001). Nicméně mu zůstává zásluha, že se po celá léta do roku 1989 pokoušel zprostředkovávat českou literaturu v Německu a udržoval styky i s našimi disidenty, tedy že rovněž přispěl k vytváření onoho širšího evropského kulturního kontextu, na nějž se v posledních letech upírá pozornost v Evropské unii.

Jaké místo přisoudíme jeho celoživotní literární činnosti vedle jiných českých spisovatelů, kteří z různých důvodů žili nebo žijí v cizích zemích, od Egona Hostovského přes Pavla Kohouta, Milana Kunderu až třeba k Libuši Moníkové? Překonal ve svém díle to úzké tematické zaměření, mladistvou ublíženost a národnostní nezakotvenost svých školních let, jež varioval v několika prozaických knihách?

1] Narodil se 9. března 1930 v tehdy samostatném městě Slezská Ostrava, existujícím vedle města Moravská Ostrava (dnes vše součástí města Ostrava). Rodiče se po 15. březnu 1939 přihlásili k Němcům a syn Ota z české obecné školy přestoupil na německou, poté navštěvoval německé gymnázium v Ostravě. Po maturitě (1948 v Praze) redaktor *Mladé fronty* a regionálních novin, rozhlasu aj. Od roku 1960 horník v Ostravě a dělník v Kopřivnici, v letech 1968–1969 redaktor ostravského nakladatelství Profil. Po výpovědi z politických důvodů pracoval jako řidič, v témže roce odsouzen na 18 měsíců za tzv. „podvracení republiky“. V roce 1974 emigroval do Spolkové republiky Německo, kde byl v Mnichově lektorem v nakladatelství Fischer Verlag. Německou státní příslušnost získal roku 1977. V současnosti žije v podalpské krajině ve městě Murnau.

Po celá léta charakterizovala Filipův styl živá fabulační schopnost, pronikání fantastických prvků a sklon k parodičnosti, ironizování vlastní osoby nevyjímaje. Jeho podání se vyznačovalo jakýmsi dynamismem, neřkuli chvatem, s nímž často chrлил své horečné obrazy inspirované prostředím, která za svého často velmi komplikovaného života poznal. Určitým nedostatkem promyšlené tvůrčí kázně bylo až nadměrné opakování stejných motivů a situací na ploše jedné knihy, což se nejmarkantněji projevilo v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1994). Typickým kompozičním prvkem je mu až do poslední doby míšení časových rovin, postupné vyjevování předcházejících událostí a příčin, jež vedou k pozdějšímu vývoji. Není mu cizí ani sklon k banalitě, případně až k vulgárnosti, což souvisí i s výběrem postav spíše z vrstev neintelektuálních, tíhnoucích hojně k prospěchářství za každou cenu.

Milan Jungmann v *Literárních novinách* v roce 2001 napsal, že Ota Filip je „v jistém smyslu bílou vránou mezi českými spisovateli“ a že se v něm rozvinul „duch obojakosti“ (Jungmann 2001: 9). I když jej k tomuto tvrzení mohla vést především skutečnost Filipova selhání v padesátých letech, lze chápat slovo „obojakost“ v obecnějším smyslu, blízkém archaizovanému slovu „podobojí“. Ota Filip dodnes hledá své „centrum securitatis“ a někdy se sám označuje za poutníka mezi Čechami a Bavorskem, mezi českou a německou kulturou, aniž jednoznačně patří některé z nich.²

Jiní autoři jeho generace se po roce 1989 také nevrátili do původního prostředí, nemají však tak nevyhraněný postoj jako Filip. Kunderovo hrdé gesto osamocení, do jisté míry i lidské nepřístupnosti a jeho tvorba ve francouzském jazyce ukazují spíše k náznakům rodícího se kulturního evropanství než k jednoznačnému přilnutí pouze k francouzské kultuře a opuštění širšího kontextu literatury české. Kohout se nepřerodil v Rakušana, naopak prohlašuje, že jisté vídeňské relikty z časů habsburského soustátí mu vlastně připomínají Prahu, a svými společenskými

2] „Ich bin ein Wanderer zwischen Böhmen und Bayern, zwischen der tschechischen und der deutschen Kultur“ (Filip 2005).

a organizačními aktivitami by chtěl rozvíjet někdejší střeoevropské kulturní tradice. Libuše Moníková, byť psala v Německu německy, obracela se v podstatě k problémům českého prostředí, jež chápala jako postižené rozdělením Evropy do dvou bloků (Wagnerová 2003).

Jak je tomu u Filipa, který si ke své emigraci vybral Německo, protože německy uměl nejlépe? Necítí se po letech doma tam ani zde, v české ani v německé řeči. Kromě vyjádření na toto téma v různých příležitostných pořadech nebo interview najdeme nejotevřenější přiznání na několika místech jeho románu *Sousedé a ti ostatní* (2003), v němž se v postavě vypravěče Oskara Měšťáčka nemilosrdně vyrovnává se svým místem v Evropě na sklonku 20. století a především s prostředím města Murnau pod Alpami, kde se rozhodl žít po letech strávených v Mnichově. Vkládá-li mu do úst následující slova, jde zcela jistě o nepřímé vyjádření pocitů autora samotného:

Němčina je pro mě – jak jsem už řekl – cizí řečí a čeština se mi během těch let, kdy jsem se pokoušel zmocnit se němčiny a přivlastnit si ji, vzdálila, připadá mi, jako by mě opustila.

Moje mateřština je pro mě teď mou druhou cizí řečí.

Žiji ve světě rozděleném češtinou a němčinou a pochopil jsem, že – pokud jde o jazyk – nejsem teď už nikde doma, nikde jako host, ale všude napolo zdomácněný, napolo cizí. (Filip 2003: 81)

Tato pozice „někde mezi“, ale nikde „jednoznačně“, je výrazem jisté vyhoštěnosti a ztráty kulturní identity. Filip se marně pokouší ztotožnit s nějakým prostředím nebo kulturou, ale zůstává v pozici poutníka bez uvědomělého cíle. Jak vyznává i Oskar Měšťáček: „nejsem strom ani ozdobná květina, ale člověk jedena-dvacátého století, nomád táhnoucí z jednoho jazyka do druhého, poutník mezi evropskými kulturami“ (tamtéž: 15). Mluví-li zde o Evropě, nejedná se o pochopení vyšší evropské integrity, ale o vnitřní frustraci, přiznání jisté zmatenosti životní dráhy.

Postavy jeho dalších próz ostatně na mnoha místech tuto „vykolejenost“ přiznávají. Podivný hrabě Belcredos, pohybuující

se v románu *Kavárna Slavia* (1993) panoptikálně po Praze, o době po roce 1945 prohlašuje: „Teď jsem však viděl, jak jsem vpleten do katovského kola času a jak mě to beze smyslu a bez cíle někam unáší“ (Filip 1993: 183) a ve stalinských letech padesátých „ležel pod troskami své pučlé doby“ (tamtéž: 209).

Kromě velmi dobré prózy *Valdštýn a Lukrecie* (1979), spojující příběh krátkého konjunkturálního sňatku Valdštejnova s tápáním mladého badatele v padesátých letech, a několika dalších knih menšího významu a spíše oddechového charakteru (*Poskvrněné početí*, 1990, *Blázen ve městě*, 1991), jsou ostatní Filipova díla vlastně variací jeho vlastního osudu, jehož vyjevování se děje stupňovitě a po etapách, od knihy ke knize.

V prvním románu *Cesta ke hřbitovu* (1968) vypravěč jen vzdáleně naráží na vlastní osud Filipův, kterého otec po německé okupaci zbytku Československa v březnu 1939 převedl v Ostravě z české školy do německé a přihlásil celou rodinu k německé národnosti, tudíž se stali tzv. říšskými občany.³ Románový otec *Cesty ke hřbitovu* se jmenuje Bohumil Haboň (i Filipův skutečný otec se jmenoval Bohumil) a nedal se k Němcům, pouze se s okupačními mocipány úzce přátelí, za což je ve dnech osvobození zatčen. Tím kniha končí. Autorův pohled na tyto děje působí značně smířlivě, nikde nedochází k vypjatému dramatismu. Jen na počátku vypravěč vyznává, že má k příběhu niterný vztah: „Na co sáhnu, všechno bolí, stydí se to nebo schovává, a neříkejte, že čas zacelí rány: to je lež, nebetyčná lež [...] bolest a bolest, pálení, trápení, krvácení dovnitř, všechno, co bylo, pořád žije, dokud neskončíme“ (Filip 1968: 26).

Novou variací vlastního Filipova osudu je rozsáhlý román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. Zde je vypravěčův otec funkcionářem fotbalového klubu Slezská Ostrava a po okupaci v roce 1939 se přihlásí k Němcům. Zde už Filip zachytil značně parodickým způsobem celé panoptikum figurek

3] Právě na základě dřívější německé státní příslušnosti mohl Ota Filip po své emigraci do západního Německa v roce 1974 získat snadněji novou německou státní příslušnost již v roce 1977, na rozdíl od jiných emigrantů z Československa.

a zároveň své skutečné – ovšem v podání až fantaskně hyperbolizované – životní příběhy od třicátých do sedmdesátých let.

Potřetí se k vlastnímu životu vrátil po šesti letech v knize *Sedmý životopis*, který nazval „románem“, ačkoli první část je dosti podrobnou autobiografií a teprve druhá polovina, týkající se padesátých let, je zčásti fikcí. Filip je navždy zatížen osudovým otcovým rozhodnutím dát se za okupace k Němcům a tím, jak jej 1. září 1939 vlekli do německé školy, ač se prý vzpouzel. V knize už nevystupuje jako nezáúčastněný vypravěč, ale s hořkostí své trauma přiznává: „V uplynulých sedmdesáti letech svého života jsem, aniž bych opustil střed Evropy, přežil sedm režimů, třináct prezidentů, jednoho Adolfa Hitlera a jeho tisíciletou říši, která, a to jsem měl velké štěstí, pro mne trvala jen šest let, jednoho Stalina, sedm bolševických generálních sekretářů komunistické strany a v letech 1948 až 1974 jedno věčné přátelství k Sovětskému svazu. Třikrát jsem změnil státní občanství, dvakrát řeč a dvakrát jsem ztratil domov, a to vše v nemocném a tuze neklidném srdci Evropy“ (Filip 2000: 7).

V těchto třech knihách se také vyostřuje chlapcův poměr k otci Bohumilovi: zatímco v *Cestě ke hřbitovu* je to jen distance spíše chápaná a nostalgická, v *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* je postava otce parodována až do podoby slizkého hochštaplera a zároveň slabocha, v *Sedmém životopise* už je poměr otce a syna téměř démonizován.

Širší pojetí evropských dobových poměrů u Filipa nenajdeme. Příběh vlastního života jako převládající téma tvorby není z celkového hlediska typický. Oproti Kohoutovi nebo Kunderovi tu chybí obecněji platná symbolika nebo přesahy do sféry filozofie, jde spíše o bilancování a křečovitě odmítání doby, kdy jej podle vlastních slov „v srdci Evropy polámaly, semlely a nakonec do zbytku života vplyvly zkurvené dějiny“ (tamtéž: 7).

Podíváme-li se na vývoj Filipova pojetí češství a němectví, pozorujeme pozvolný, byť ostražitý příklon k prostředí německému. Ačkoli se jako publicista v německých, později českých žurnálech stavěl kriticky k sudetoněmeckému krajanstvu (stejně tak kritizoval vztahy v československé redakci Rádia Svobodná

Evropa) a sám protestoval, pokud jej někdo považoval za sudetského Němce, postupně se přece jen blíží k pochopení osudů spíše německých než českých. Příkladem může být jeho kniha *...doch die Märchen sprechen deutsch* s podtitulem *Geschichten aus Böhmen* (1996), sbírka reportáží z Čech, především z míst spojených s německou kulturou, přičemž v podtextu nacházíme i kritický osten vůči Čechům a českému prostředí. Neukazuje zde německému čtenáři soudobé Čechy z perspektivy českého spisovatele žijícího sice v Německu, ale uchovávajícím si prvotní vědomí vlastního češství. Pokud deklaruje vlastní stanovisko, je jím hlavně pocit tragiky: „Velké evropské dějiny od roku 1945 až do dneška mně připravily smutné, tragické, hořce melancholické a absurdní příběhy“ (Filip 1996: 11).

Distanci od vědomí, že je (původně) českým spisovatelem, nacházíme na řadě míst jeho knih, například v románu *Sousedé a ti druzí*: „má moravsko-česká vlast, kterou jsi mi, Bože všemohoucí, proti mé vůli přidělil“ (Filip 2003: 18). V knize *Kavárna Slavia* vložil nevládnou charakteristiku Čechů do úst podivína Belcredose: „Ach, milý příteli, tihle čeští vrtáci! Pro každý omyl si dodatečně najdou ospravedlnění. Teď už to vím. Víra v Boha, politické programy a podobné věci zde měly jen funkci metafory. Dělá to dokonce dobře být poražen a ponížen, protože ti lidé vědí, že dodatečně celému světu předvedou bebička a budou přitom škemrat o soucit, kterého se jim také dostane, stejně tak jako šance předvádět se později jako hrdinové.“ (Filip 1993: 125)

Poslední knihou, nazvanou *77 obrazů z ruského domu* s podtitulem *Román o velké, ztroskotané lásce a vzniku abstraktního malířství* (2005), opouští Filip dosavadní tematiku a vrací se s novým kompozičním postupem až na začátek století. Postava vyprávěče je zde zcela ztotožněna s autorem Otou Filipem, který bydlí v podalpském městě Murnau a chodí na procházky kolem domu, kde před první světovou válkou šest let žil jeden ze zakladatelů abstraktního malířství Vasilij Kandinskij v domě výtvarnice Gabriely Münterové. Filip se sice drží základních reálií, ale životní epizody vzájemně se podněcujících a zároveň kontrastně odliš-

ných výtvarníků konstruuje rozbořem jejich obrazů, přičemž mísí časové roviny – minulost i přítomnost v jeho podání splývají, nic nezaniká a lze mluvit i s těmi, kteří už fyzicky nežijí, jak dokládá promluva Kandinského k autorovi:

Náš čas, v němž se teď, dorogoj drug, nacházím, se podobá... jak bych to řekl? ...podobá se nehybné hladině rybníku bez jediné vlnky, na němž já i Ela, i když už nejsme, veslujeme v pramici sem a tam, z budoucnosti zpět do přítomnosti nebo do minulosti.
(Filip 2005: 118)

Je to značně jiný Filip než dosud, má zde blízko k poetizaci, vychází z široké a uměřené prezentace kulturního zázemí, kde vznikalo moderní umění – Mnichov, Švýcarsko, Švédsko, Moskva. Zároveň nejde o biografický román, ale o volnější variace na tematickém půdorysu láska, umění, plynutí času. Zde také Filip zcela opouští svou trvale polarizovanou dimenzi češství – němectví, totalita – volnost, tlak doby – ublíženost. Teprve nyní můžeme u něj mluvit o širším pojetí evropanství, jež není spojeno s jazykem, ale s obecně přístupným uměleckým žánrem.

Sám ovšem není trvale zařazen a marně bychom jednoznačně chtěli určit, zda je to autor český žijící v Německu, nebo německý, který píše na základě prožitků z českého prostředí: „Když píšu německy, přepadá mě teď pořád častěji zvláštní druh nevysvětlitelného strachu, že ztrácím češtinu, že se jí lehkomyšlně zbavuji, že se jazykově rozpadám. A když píšu česky, česky mluvím nebo čtu, tak se mi zdá, jako by ze mě němčina unikala jako vzduch z prokopnutého fotbalového míče“ (Filip 2003: 80).

V každém případě Ota Filip posledním dílem dokázal, že se od dlouhodobého zaujetí vlastním osudem dokáže povznést ke klidnému a zároveň umělecky působivému nazírání na život a jeho kulturní přesahy.

Literatura

FILIP, Ota

1968 *Cesta ke hřbitovu* (Ostrava: Profil)

1979 *Valdštýn a Lukrecie* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1990 *Poskvrněné početí* (Plzeň: Západočeské nakladatelství)

1991 *Blázen ve městě* (Ostrava: Profil)

1993 *Kavárna Slavia* (Praha: Český spisovatel)

1994 *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*

(Praha: Český spisovatel)

1996 *...doch die Märchen sprechen deutsch. Geschichten aus Böhmen*
(München: Langen Müller)

2000 *Sedmý životopis* (Brno: Host)

2003 *Sousedé a ti ostatní* (Brno: Host)

2005 *77 obrazů z ruského domu. Román o velké, ztroskotané lásce
a vzniku abstraktního malířství* (Brno: Barrister & Principal)

JUNGMANN, Milan

2001 *Báseň a pravda, Literární noviny*, č. 14, s. 9

WAGNEROVÁ, Alena

2003 *Rozdělení Evropy jako osud a téma Libuše Moníkové, Listy*, č. 4,
s. 18–24

WINTER, Sabine

2005 *Die Ruhelose*, 13. března (zahraniční vysílání Českého rozhlasu
Praha k Filipovým 75. narozeninám), www.radio.cz/de/artikel/64284
[přístup 2006-06-30]

Doc. PhDr. Jiří Urbanec, CSc., Slezská univerzita v Opavě

Pecka Karel a Pecka Dominik, *Motáky nezvěstnému a Z deníku marnosti*

I VO HARÁK

Když jsem tuto studii připravoval, přemýšlel jsem nad svou volbou: proč právě tyto knihy? proč je číst? a jak je číst?... Probíhaly právě u nás státnice a vedle věcí potěšitelných odehrávaly se při nich i ty méně potěšitelné. A já nevím, mezi které mám zařadit fakt, že pro naše studenty je ne rok 1938, 1948 či 1968, ale dokonce rok 1989 minulostí natolik vzdálenou, že se jich nedotýká.

Kromě funkce estetické plní umělecké dílo jistě také celou řadu funkcí dalších: například informativní nebo ideologickou. Proč tedy nevyjít právě od nich – zejména od té první – a nepokusit se tvorbu Dominika i Karla Pecky vidět prizmatem *mimouměleckého* sdělení adresovaného čtenáři?

Názvy obou děl (*Z deníku marnosti*, 1993, *Motáky nezvěstnému*, 1980), jsou reflektovaným užitím *realistické* metody ztvárnění látky, načerpané navíc z tvůrčovy osobní zkušenosti. Obě díla můžeme považovat za *klíčová*. U Dominika Pecky hovoří Karel Křepelka i Jiří Grygar o *vězeňském deníku* (Křepelka 1994: 61; Grygar 1994: 55; ano, jde o toho proslulého astrofyzika – a Peckova tajného žáka), Petr Cekota o *deníku teologa*, „do něž autor přenesl podstatnou část své kněžské i pedagogické služby“ (Cekota 1994: 66). V souvislosti s tvorbou Karla Pecky se Jiří Kovtun poněkud sofistikovaněji zmiňuje o literatuře *svědecké*, o svědeckosti¹ knihy, již Václav Černý nazývá *kronikou*.²

A tu mi dovoluť odbočku možná až příliš osobní: Kdybych měl obě knihy číst jenom a především jako svědectví o politických

1] „Je zvláštní kvalitou, která může, ale nemusí, obdařit estetický účinek literatury dodatečným kouzlem osobní bezprostřednosti. Svědecká je taková kniha, jejíž autor čerpal z ověřené zkušenosti a původního zážitku“ (Kovtun 1980: 380).

2] „Motáky nezvěstnému jsou kronikový záznam zážitků a dějů autorova života“ (Černý 1990: 7; srov. též Balajka 1994: 20).

procesech a stalinských vězeních a lágrech, bylo by mi to málo. A nebavilo by mne to. Navíc se obávám, že bych v takovém případě postupoval *pars pro toto*. I bylo nasnadě vydat se na cestu od *jak k proč*. I bylo načase hledat ke dvěma klíčovým románům pasující klíč.

Chvilí jsem váhal nad přiléhavostí názvu knihy Dominika Pecky *Z deníku marnosti*. Proč byl zvolen a co nám jím mělo býti řečeno...? Místní určení tu bývá často nejisté, časové také – pokud se děj nevztahuje k určitému období církevního roku. Ale: nenalezneme právě v denících onu na vnitřních souvislostech založenou vazbu mezi aktuálním děním a jeho reflexí, mezi tím, co se právě stalo a co (jaké vzpomínky, úvahy či komentáře, jaká hodnocení) to ve mně vyvolalo, na jaké další příhody jsem si díky tomu vzpomněl, jak reflektuji právě zaslechnuté a co všechno mi to připomíná? „Mechanismus [...] represivního zařízení není v knize ‚prius‘. To vidím v úvahovém rozměru autorova sdělení, v meditativním zamyšlení nad smyslem života,“ píše Bohuš Balajka v recenzi příznačně nazvané *Víc než deník a rozhodně ne marnost* (Balajka 1994: 20).

Nazývá-li Václav Černý *Motáky nezvěstnému* kronikou, patrně tím nechce upozornit na jejich *ne-literárnost*. Můžeme to naopak považovat za potvrzení uměleckých aspirací knihy, totiž tehdy, pochopíme-li rozdíl mezi kronikou a anály. Tedy mezi dílem, které fakta pouze prezentuje, a dílem, které usiluje je vybírat, hodnotit, rozvíjet a vykládat – zkrátka strukturovat.

Nehledě na autorskou intenci (neboť ta bývá mnohdy součástí autorského mýtu), jež knihu *Z deníku marnosti* nazývá románem (D. Pecka 1996: 283) a u *Motáků nezvěstnému* upozorňuje na *hudební kompozici* (Lukeš 1998: 68)³, si musíme uvědomit, že o vřazení díla tam neb onam rozhoduje do značné míry také

3] „Já jsem ovlivněn hudbou, literaturu cítím do značné míry jako hudební skladbu“, podobný vztah ke *komponování* literárního díla bychom našli u Milana Kundery. „Příběh zachovává půdorys pěti částí řecké klasické tragédie a s nimi se překrývají tři fáze hudební“ (tamtéž: 231). Motiv jazzové hudby sehrává zde navíc podobnou roli jako v románech Josefa Škvoreckého.

tradice. Tradice vědomě autorem zvolená – jako prostředek vymezení i zařazení díla. Zde nám hodně prozradili už recenzenti obou děl a své k tomu dodali i samotní autoři, když do nich vložili intertextové a širěji interkulturní souvislosti, jejichž odhalení je nezbytné pro dourčení smyslu.

Tak už Václav Černý hovoří v souvislosti s *Motáky* o „procesu ‚citové výchovy‘ a sebevýchovy, *éducation sentimentale*, povýšíme zde titul na jméno žánru“ (Černý 1990: 9), aby vzápětí dodal: „*Motáky* zvláště a nutně navádějí myšlenku na Dostojevského *Zápisky z mrtvého domu* a není nejmenší pochyby, že Dostojevský je autorovým živným chlebem“ (tamtéž). Jméno Stendhalovo vymezuje pak rysy Peckova *nekašírovaného* realismu a viděné vazby na klasickou řeckou tragédii potvrzují, že autorovo přání bývá občas otcem nejen myšlenky, ale také tvaru. Autorovo přání, které si je vědomo, že *Motáky nezvěstnému* jsou nejen předstupněm *Štěpení* (1974), nýbrž i – poněkud paradoxně – *Malostranských humoresek* (1985) (Lukeš 1998: 155)

Jiří Kovtun si všímá zejména vazeb na dílo Solženicynovo (*Jeden den Ivana Děnisoviče*, 1963, *Souostroví Gulag*, 1974–1982) a s vědomím odlišnosti Peckovy tvorby od díla dnes již ruského klasika (Kovtun 1980: 380–383), Zbyněk Fišer zmiňuje kromě Dostojevského a Solženicyna jako autory Peckovi příbuzné také Charlese Bukowského a Jamese Clavella, z domácích potom Jiřího Muchu, Evu Kantůrkovou, Arnošta Lustiga (*Bílé břízy na podzim*, 1966), ze starších Karla Sabinu, Ivana Olbrachta i Julia Fučíka.

Bohuš Balajka zasazuje dílo Dominika Pecky do kontextu „martyrologické literatury“ (J. Mucha, K. Pecka, V. Havel, E. Kantůrková) (Balajka 1994: 20), zatímco Karel Křepelka je vidí zasazeno především do kontextu takzvaného *kněžského románu* (Václav Kosmák, Karel Václav Rais, Jindřich Šimon Baar, František Odvalil; někdejší Peckova *Světla na moři*, 1935) (Křepelka 1994: 61) a Jiří Rambousek se pokouší o syntézu obou stanovisek: „Peckův pohled se liší od toho, jak vězení vidí například Karel Pecka, Jiří Mucha nebo později Václav Havel či Eva Kantůrková. D. Pecka snáší vězení jako pravý křesťan, který nejenže nalézá slovo odpuštění i pro dozorce a ‚bomzáky‘ a je svým spoluvězňům vlídným

přítelem, ale chápe své uvěznění jako „rozhodující zkoušku kněžského poslání“ a příležitost k pokání za spáchané hříchy“ (Rambousek 1994: 29). Se skrytou, a přece zřetelnou ironií (jejíž osten je ovšem zaměřen na *současnost*) se Dominik Pecka hlásí ke svým dávným předchůdcům – Dostojevskému, Pellicovi, Thoreauovi –, aby ukázal, jak pokrokový řád dovede vězeňství oproti temné minulosti humanizovat. Vedle narážek na vlastní dílo beletristické a vedle pasáží téměř shodných se svou autobiografií vložil Pecka do řádků knihy aforisticko-anekdotické sentence podobné zápiskům interpretujícím jeho letitou činnost pedagogickou (*Ze zápisníku starého profesora*, 1940, *Umění stárnouti za školou*, 1943, *Starý profesor se hlásí o slovo*, 1994) či pasáže filozofující a teologizující – shodné s dalším důležitým směrem Peckova bádání, které našlo svůj obraz v knize filozofické antropologie *Člověk*, vydané v letech 1970–1971 v Křesťanské akademii v Římě.

Uměleckost románu Karla Pecky je signalizována hned úvodní scénou soudního přelíčení, stylizovanou do podoby *filmového představení* (autor pak ve svém díle velmi často a rád využívá metody ostrého filmového střihu). Střídání er-formy s ich-formou, referování o vnějším světě s jeho prožitkem a reflexí bychom našli již v jednotlivých kapitolách a intermezzech Valentova románu *Jdi za zeleným světlem* (1956), pro něž bychom ostatně jako podtitul mohli zvolit ono vymezení, jímž Černý specifikuje žánr díla Peckova. Kromě jazzové hudby a filmu hraje u Pecky důležitou roli také sama literatura. Cennější než jídlo, pití nebo kuřivo (Seifertova *Píseň o Viktorce* propašovaná tajně do lágru), dokonce i ta s ironickou skepsí vědoucího přijímaná, literatura socrealistická („Můj šlechetný pane a příteli, smlčí-li spisovatel pravdu, lže. Lže-li spisovatel, není tudíž spisovatelem, protože jeho řemeslem je psát pravdu tak, jak ji vidí na své oči“ – K. Pecka 1990: 373). Literatura jsoucí palimpsestem a interpretačním klíčem příběhu a nabízející tak další – totiž onu ryze literární, do sebe uzavřenou – možnost jeho *čtení* (takto funguje Mannův *Doktor Faustus* ve scéně mezi Svobodou a poručíkem), otevírající jej zároveň hlubší (zde faustovské) tradici.

A nyní bychom se konečně mohli zaměřit na jazyk a současně s tím se, slovy Jochena Schulte-Sasseho a Renate Wernerové, otázat, zda je i v případě posuzovaných knih oním sekundárně modelovaným systémem – za účelem estetického působení na příjemce – na primárním modelu jazyka přirozeného. Že oba autoři přirozeného jazyka užívají, to je nám zřejmé. Teď ještě zjistit, zda jej také modelují a zda tím vytvářejí novou uměleckou kvalitu.

Záhy zjistíme, že ano. V obou případech hraje důležitou roli rovina metajazyková, podklad textové seberefektivnosti a ironie. A tak tu vedle sebe stojí smysluplná – a proto neustále zpřesňovaná i o tajemství vědoucí – výpověď a jazyková fráze (co výron fráze myšlenkové), vulgarita řeči jako obraz z vulgarizovaného, sebe sama nechtě karikujícího myšlení. Neboť: „Styl je projev osobnosti. Styl je způsob, jak sloužíme myšlence [...] Styl je stejně neporušitelný jako osobnost, jejímž je výrazem“ (D. Pecka 1993: 15). A není-li osobností...

Výzvou zploštělému jazyku bachařů se u Dominika Pecky stávají syntakticky košaté a myšlenkově bohaté reflexe filozoficko-teologické i lapidární anekdoty či pointující sentence typu „Trpět za Církev je ovšem drzost“ (tamtéž: 101). Tutéž roli sehrává u Karla Pecky několikerý (Černým, Kovtunem a Fišerem zaznamenaný) slang, řeč *vyrůstající zdola* – proti řeči *shora nadiktované*.

Oba autoři vědí o symbolické platnosti slova (u Dominika Pecky nemá protagonista jméno, je „zbaven svého jména“ – tamtéž: 13, a při tom vědoucí, že důležitější než jméno je tvář; u Karla Pecky se hlavní hrdina jmenuje Vilém *Svoboda*) a úloze řeči jako prostředku charakterizujícího postavu (u D. Pecky se v dialogích jednotlivé postavy projadřují an sich, jeho dialogy jsou – až na jednu výjimku – spíše jakýmsi souběžnými monology; u K. Pecky slouží rozhovor k zaznamenání proměny a vývoje postavy, k jejímu vymezení se – skrze řeč – vůči ostatním, k signalizaci jejího postavení a myšlení: jde o skutečné, navíc přesně rytmované dialogy). Ale vědí také o tom, že ne vše lze vyslovit a že je tu tedy ještě zámka, tajemství: ať už jde o jemnými a sporými tahy načrtnutou dávnou epizodu vypravěče – kněze u D. Pecky (se symbolickým dovětkem „Nenašel jsem tvůj druhý hrob“ – tamtéž: 68), Nemovo postupně

odhalované tajemství (se *zliterárňujícím* odkazem „Co mně potom postupně svěřil, zapisuji jen v hlavních rysech a ryze výpravně, asi tak, jak by to napsal třeba Heinrich Kleist“ – tamtéž: 206) u téhož; nebo absence jména onoho *nezvěstného*, k němuž se obrací hlavní hrdina románu Karla Pecky: absence umožňující dosadit sem blíže nespecifikovanou vyšší bytost, osobního a křesťanského, ne však církevního Boha, tu lepší stránku samotného hrdiny (když tu horší, temnou stránku představuje poručík – možná však také antipod boží), nebo dokonce předprojektovaného čtenáře („Čtenář dosazený do role adresáta – boha vytváří vedle subjektivizované perspektivy autorského vypravěče a hlavní postavy další úhel, z něhož je hrdina posuzován“ – Fišer 1991: 16).

Toto *tajemství* souvisí koneckonců s ústředním tématem obou románů, jímž jest člověk. Člověk zbavený předchozího společenského postavení, obnažený na samu dřevň lidství. „Veškeré úvahy o osudu, morálce, svobodě, víře atp. se odehrávají ve chvílích očekávání či překonávání mezních existenciálních situací“ (tamtéž), nabízí Z. Fišer další, mimo jiné také *literární*, konotace.

Mimoběžnost řeči v dialozích, potřeba vidět – nejen – hlavního hrdinu ukotveného v přítomnosti, ale také minulosti (a budoucnosti), nejen v dění, ale také v prožívání a reflexi, nejen v těle, ale také v díle (a duši) nám napovídá, že si Dominik Pecka klade především otázku, *kdo je to člověk*. A to v díle, které je kvintesencí jeho tvorby: beletristické, pedagogické a filozoficko-teologické. Vzhledem k tomu, že se Peckův autobiografický hrdina příliš neproměňuje – do kriminálu přichází jako dospělý muž, hotový člověk –, ale toliko si hlouběji uvědomuje sebe sama, své místo a poslání ve světě, nazvěme jeho dílo románem sebepoznání a sebeuvědomění.

Snaha vidět zejména hlavního protagonistu vymezeného vůči okolí, v proměnlivém i trvalém, napjatého mezi světlo a tmu, vždy si znovu a znovu ozřejmujícího meze a mantinely bytí fyzického a duševního nám napovídá, že si Karel Pecka klade především otázku, *jaký člověk je*. Aby tak napsal nejautobiografičtější ze svých próz, jejíž hrdina se vinou své naivity ocitá ve stalinském koncentráku co nezkušený mladíček, aby v něm zrál a dozrál

v muže. Nejen vlivem prostředí, okolností a spoluvěznů, ale především ze své svrchované a svobodné vůle, podřízené nikoli vnějšímu diktátu, ale tvárné vůli duchovní – personifikované oním *nezvěstným*. Nazvěme tedy tento román románem sebevýchovy.

Prostředí stalinských vězení a lágrů s jeho zřetelným rozlišením charakterů, vyjevujících se navíc v řadě existenciálně vypjatých situací probíhajících se ve stísněném prostoru se silnou koncentrací postav, prostředí determinované procesy probíhajících vně (a uvnitř – i hranice jsou jimi obehnaný) ostnatých drátů se zde stává jakýmsi katalyzátorem, který jednotlivé procesy urychluje a činí zřetelnějšími.

Co říci závěrem? Snad tolik, že nepřípadný není jen název románu Dominika Pecky (Ani té marnosti se v něm nakonec nedočkáme, neboť na Nemovo tvrzení: „všechno je marnost“ – D. Pecka 1993: 242, hlavní hrdina namítne: „všechno je naděje“ – tamtéž.) Nepřípadným se může zdát též název druhého z posuzovaných románů. Adresát motáků je sice *nezvěstný*... „Zítřka mi bude začít jinde, na jiném poli. Rád bych tě tam někde potkal, zítřka, pozítří, některý den, jak poplyne čas. Snad k tomu někdy dojde, k našemu přímému setkání, věřím tomu. A do té doby ti občas napíšu, když budu mít radost nebo starost. Dokud tě nepotkám tváří v tvář, dovol, abych pokračoval v psaní motáků tobě, *nezvěstnému*, ale který jsi“ (K. Pecka 1990: 398–399).

Mohlo by se zdát, že tedy popíráme, co jsme tvrdili před chvílí. Ale pouze za těch okolností, jestliže by tato (a podobná) tvrzení nebyla podřízena dominující a organizující funkci estetické. Nechtějme tedy po žádném z našich románů, aby suploval práci historiků. Mohou nám prostředkovat nikoli poznání, ale prožitek historie – skrze postavy, a hodnoty umělecké.

Dovědí-li se moji studenti z tvorby Dominika či Karla Pecky něco o naší nedávné historii, dovědí se to skrze poznání – ještě pořád současné – literatury. A to je myslím pozitivní zjištění.

Literatura

BALAJKA, Bohuš

1994 Víc než deník a rozhodně ne marnost, *Tvar*, č. 3, s. 20

CEKOTA, Petr

1994 Deník teologa, *Scriptum*, sv. 10 (březen–duben), s. 66

ČERNÝ, Václav

1990 Románový svět Karla Pecky v paralelách tragiky a antického mýtu, in K. Pecka: *Motáky nevěstnému* (Brno: Atlantis), s. 5–21

FIŠER, Zbyněk

1991 Karel Pecka: Motáky nevěstnému, *Tvar*, č. 18, s. 16

GRYGAR, Jiří

1994 Dominik Pecka: Z deníku Marnosti, *Omega*, č. 2, s. 55

KOVTUN, Jiří (podepsáno J. K.)

1980 Karel Pecka: Motáky nevěstnému, *Svědectví*, č. 62, s. 380–385

KŘEPELKA, Karel

1994 Věžeňský deník Dominika Pecky, *Proglas*, č. 2, s. 61–62

LUKEŠ, Jan

1998 *Hry doopravdy. Rozhovor se spisovatelem Karlem Peckou* (Praha–Litomyšl: Paseka)

PECKA, Dominik

1993 *Z deníku marnosti* (Brno–Řím: Atlantis – Křesťanská akademie)

1996 *Starý profesor vzpomíná. Vlastní životopis* (Praha: Zvon)

PECKA, Karel

1990 *Motáky nevěstnému* (Brno: Atlantis)

RAMBOUSEK, Jiří

1994 Dominik Pecka v Atlantisu, *Duha*, č. 3, s. 29

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D., Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem

Proměny pražského textu v české literatuře 20. století

ALEXANDER BOBRAKOV-TIMOŠKIN

Tento referát je veden snahou pohlédnout z poněkud jiného úhlu na jinak dost propracované téma Praha v české literatuře. Pozornost věnuji především české tvorbě devadesátých let v porovnání s tradicí zobrazení Prahy, která se zformovala na přelomu 19. a 20. století a dále se rozvíjela v průběhu století nového.

Termín *pražský text*,¹ který používám, není jen narážkou na známý pojem „petrohradského textu ruské literatury“, prezentovaný v pracích Vladimira Toporova a jiných badatelů tartuské sémiotické školy (Toporov 1995 a 2003; Lotman 1984). Domnívám se, že právě pomocí sémiotického termínu „text“, nikoli výrazů typu „pražský mýtus“, „pražská literatura“ a dalších ekvivalentů, se dá tento fenomén nejvýstižněji charakterizovat.

Město bylo v kultuře od samého počátku chápáno jako sakrální nebo přinejmenším hraniční prostor. Město jakožto fyzický objekt podléhá sémiotizaci a sakralizaci, v kultuře se tvoří koncept města, jednotlivá města do ní vstupují jako sémiotické objekty, odpovídající „aktuálním“ městům, ale vyvíjející se podle vlastních zákonů. Literárním textem města pak rozumím odraz onoho „velkého“ kulturního textu-konceptu v krásné literatuře, v případě Prahy v množství jednotlivých textů (literárních děl) české literatury, včetně samozřejmě německojazyčné tvorby 19. a 20. století, v nichž je přítomen obraz Prahy jako města vyloženě metafyzického, vyznačujícího se hojností symbolických prvků.

1] Termín „text“ pro označení literárního ztvárnění Prahy byl poprvé, pokud je mi známo, použit Danielou Hodrovou v následujícím kontextu: „Johnovské pojetí znamenalo ironickou reflexi starých stylizací, pozdně obrozeneského, lotmanovského řečeno, „textu“ Prahy“ (Hodrová 1988: 323, viz také Hodrová 1994: 104). Termín „pražský text“ byl poprvé použit v mé práci (Bobrakov-Timoškin 2003: 152–163).

Takto pojatý text města může být zkoumán samostatně, jako do určité míry uzavřený celek, i když tvořený desítkami literárních děl různých autorů napsaných v různé době.² Jinými slovy, je to zároveň součást a odraz kulturního textu města i samostatný objekt se svým smyslem, předurčeným mimo jiné specifikou literárnosti.

Otázka vzniku, vývoje, případně zániku a hranic literárního textu města byla jednou z nejdiskutovanějších ještě v souvislosti s petrohradským textem. Podle mého názoru je nejdůležitějším obdobím v diachronickém vývoji pražského textu (vlastně jakéhokoli literárního textu města) právě období, kdy začíná být vnímán účastníky literární komunikace – autory, kritiky, čtenáři – jako cosi jednotné, spojené s kulturním mýtem a zároveň jako to, co ho vytváří, ať už je to vnímáno jako pokračování nebo porušování tradice zobrazení města. V české literatuře přestává být právě v širším období přelomu století (počínaje tvorbou Jakuba Arbesa, Jana Nerudy) Praha vnímána jako pouhý emblém češství, jak se tento obraz etabloval v pozdní obrozené literatuře (Macura 1995), a vytváří se sémantické jádro pražského textu a představa o Praze jako o městě sakrálním, hraničním, magickém, osudovém, které je zároveň ztělesněním národních dějin, ne však už v emblematické podobě, ale jako symbol, metafora. V tomto období je vyvinut „slovník“ pražského textu na různých úrovních (od lexikální po syžetovou), jsou využity všechny relevantní syžety městské mytologie, motivy se začínají opakovat. Pražský text přelomu století je, nehledě na rozdíly (včetně jazykových – zahrnuji do něj také řadu děl židovských a německých pražských spisovatelů), v podstatě kompaktní, jednotný a samostatný celek.

Nejvýznamnější texty tohoto „kanonického“ pražského textu přelomu století patří k žánrovému okruhu románu deziluze (zasvěcení). Můžeme jmenovat třeba romány *Jan Maria Plojhar*

2] „Takto utvářené texty se vyznačují všemi těmi specifickými rysy, jež jsou vlastní i jakémukoli jednotlivému textu vůbec, a – především – sémantickou soudržností [...] V tomto smyslu transžánrovost, transtemporálnost, dokonce ani transpersonálnost [...] nebrání tomu, aby nějaký text byl považován za jednotný ve smyslu našeho výkladu“ (Toporov 2003: 21).

(1891) Julia Zeyera, *Santa Lucia* (1893) Viléma Mrštíka, samozřejmě *Gotickou duši* (1900) a *Román Manfreda Macmillena* (1907) Jiřího Karáska ze Lvovic, do určité míry *Ivův román* (1902) Antonína Sovy, *Antonína Vondřejce* (1917–1918) Karla Matěje Čapka-Choda, *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) Ivana Olbrachta, z německojazyčných autorů pak tvorbu Gustava Meyrinka, Paula Leppina a s jistými výhradami také *Proces* (1925) Franze Kafky.

Jak můžeme charakterizovat proměny pražského textu v české literatuře jiného přelomu století – tentokrát dvacátého a jedenadvacátého? Dříve než začneme porovnávat zobrazení Prahy v současné literatuře přímo s pražským textem předchozího přelomu století, musím se zmínit o dvou důležitých faktorech vývoje pražského textu v literatuře 20. století. Prvním jsou změny v kulturním mýtu o Praze, který se ve 20. století musel nejprve „vyrovnat“ se zvláště dramatickými dějinnými událostmi, poté zase s nástupem cestovní industrie a proměnou Prahy ve vyhledávaný turistický cíl. „Kulturní encyklopedie“ znalostí o Praze se rozrostla nejen vlivem dějinných událostí, spojených například se sovětskou okupací, ale také díky reflexi těchto událostí v Ripellinově *Magické Praze* (1973) a v Kunderově románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984). Druhým z faktorů je změna dominant v zobrazení Prahy v literatuře samotné, ovšem při zachování sémantického „jádra“ pražského textu. Jde o evokaci pražské atmosféry, genia loci, nahlíženého očima obyvatele města, nikoli návštěvníka či snílka. Na konci třicátých a ve čtyřicátých letech tato tendence dosahuje svého vrcholu především v básnické tvorbě (Vladimír Holan, představitelé Skupiny 42), pokračuje v ní i Bohumil Hrabal. Pražské prostředí určuje sémantiku jeho próz *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980) a *Příliš hlučná samota* (1980). Příběh hrdiny se v nich odvíjí od příběhů města – a ten je metaforou příběhu celé země ve 20. století. Obvyklý svět a identita hrdiny jsou přitom přímo ohroženy. Je zajímavé, že se Hrabalova osobnost jako taková stala integrální součástí kulturního pražského textu, pivnice U zlatého tygra a Automat Svět se pro intelektuála staly něčím téměř jako hospoda U kalicha pro obyčejného turistu.

Renesance pražských motivů v české literatuře posledních dvou desetiletí je obzvlášť pozoruhodným jevem. Žádný z autorů pražského textu současnosti – mluvím především o Daniele Hodrové, Jáchymu Topolovi, Miloši Urbanovi a Michalu Ajvazovi – nepokračuje přímo v hrabalovských tradicích a spíše se obrací právě k tradicím pražského textu přelomu století, z nichž určité jsou až přespříliš aktualizovány, také v mimoliterárním diskurzu současnosti.

Tvorbu jmenovaných autorů můžeme charakterizovat slovem „pražský“, protože toto metažánrové označení ji definuje možná vůbec nejlépe. Otazník zde visí jen nad Jáchymem Topolem a jeho *Sestrou* (1994) a *Andělem* (1995), jejichž pražské prostředí se sice mnoha symboly a intertextovými aluzemi váže k pražskému textu, ale plní přece jen úlohu pouhé kulisy děje. Jako zajímavý úkol se proto jeví pokus o interpretaci z „pražského“ hlediska nejrepresentativnějších textů současných autorů – konkrétně jde o trilogii Daniely Hodrové *Trýznivé město*, tvořenou romány *Podobojí* (1991), *Kukly* (1991) a *Théta* (1992), a její román *Komedie* (2003), dále o román Michala Ajvaze *Druhé město* (1993), s přihlédnutím k celému kontextu jeho tvorby, a *Sedmikostelí* (1999) Miloše Urbana.

Samotné tituly těchto děl poukazují na spojení s městem – slovo město figuruje ve dvou z nich, u Urbana je to název městského toposu. Už na úrovni tzv. paratextu je tak vyjádřena klíčovost spojení s Prahou pro sémantiku textů. Nejmarkantnější je to právě u Urbana – jeho kniha je „pražská“ také na úrovni artefaktu (kresby Pavla Růta, mimochodem autora substrátních textů o „magické Praze“), z paratextu pak můžeme zdůraznit to, že je věnována *Praze*, autorskou poznámku o tom, že skutečnými hrdiny románu jsou budovy, na počátku mnoha kapitol jsou mota mimo jiné ze známých součástí pražského textu, třeba z Máchovy básně Duše nesmrtelná.

Ve všech zmíněných textech je možné zaznamenat dodržování kánonu v rovině „běžných“ motivů, jak lexikálních, tak syžetových, a jejich komplexů. Takový je například klíčový motiv chůze hrdiny po Praze a zároveň hledání – především sebe sama.

Hrdinovy cesty jsou detailně popisovány a texty se přímo hemží pražskými reáliemi, i když se různí z hlediska přítomnosti přímého popisu. Zatímco u Ajvaze se popis města a jednotlivých toposů vyskytuje poměrně často, u Hodrové je hojnost názvů ulic doprovována téměř absencí klasických popisů města. Autorka necítí potřebu popisovat to, co už je známé, a určité detaily (stromy ve tvaru půlkruhu na Šibeničním vrchu, čerstvě omítnutá budova VB v *Kuklách*) pomáhají symbolizaci jednotlivých toposů, neskládají se však v jednotný obraz města.

Co se toposů týče, pak u všech tří spisovatelů hraje důležitou úlohu nejen v prostorové rovině, ale i v sémantice určitá symbolická místa, která už mají svůj „příběh“ v pražském textu. Jde nejen o konkrétní pražské toposity, jež jsou buď ustálenými symboly (Hrad, Staroměstské náměstí), nebo prostě popisují pražskou atmosféru (u Ajvaze), ale také o toposity relevantní pro kulturu vůbec (chrám, dům, hřbitov a podobně), nabývající v pražském textu specifických významů. Například chrám je místem spíše nezasvěcení, osudových setkání s dvojníkem či rozjímání o minulosti, nikoli přímo svatostánkem. Hodrová obohacuje seznam pražských symbolických prostorů o řadu dalších, především o celé území Vinohrad a Žižkova, Olšanské hřbitovy, ale také o toposity svého „autorského“ pražského mýtu – jsou to především domy s okny vedoucími na Olšanské hřbitovy, náměstí Komenského či Jiřího z Poděbrad. Tradiční pražské symbolické toposity se nahrazují „modernějšími“, analogií katakomb se třeba stává metro či tunel, prostorem smrti pak nemocnice, hřbitov nabývá významu vyloženě mytologického prostoru s příslušným pojetím času. Ajvaz pracuje s toposem periferie, okraje, předměstí jako takovým. Pro prostor Urbanova románu hraje klíčovou roli topos chrámu, který sice plní úlohu místa osudového, mystického a často hrůzného (jiné stavy vědomí hrdiny v gotických chrámech, vraždy), jak jej známe z pražského textu přelomu století, ale přitom v centru konfliktu je právě proklamovaná snaha vrátit chrámům jejich původní duchovní dimenzi.

Struktura narativu je v Ajvazových a Urbanových románech téměř stejná: oba jsou psány v ich-formě, hrdina je přímým účast-

níkem událostí, ale neřídí je, spíše pozoruje. Je to skoro stejný typ vyprávění jako v Meyrinkově *Golemovi* (1915) nebo třeba v pražských Hrabalových prózách. V trilogii Daniely Hodrové je narativní struktura mnohem složitější, jde vlastně o polyfonii, i když ústřední postava je přítomná v každém z románů. V *Thétě* a v *Komedii* je důležitý autorský úhel pohledu, který nahrazuje úhel pohledu postavy, respektive s ním splývá. Přítomný čas, v němž se odehrává téměř celé vyprávění, zdůrazňuje neustálou přítomnost těch či oněch událostí v určitém toposu, neexistenci lineárního času, přechod k jeho mytopoetickému modelu.

Z hlediska syžetových motivů se nejvíc přibližuje celku pražského textu Urbanův román, který na mnoha místech záměrně a přímo odkazuje k pražské mystice a tradici s ní spojené, včetně literární. Urban nejen využívá očekávaných čtenářských znalostí o Praze jako o městě „gotickém“, ale ve vyšších rovinách také odkazuje k Arbesovým romanetům (obcházení všech pražských kostelů, zmatené stavy v nich, geografické plánky a snahy rozluštit „záhadu“ Sedmikostelí), k českému „hrůzostrašnému románu“ (jmenujme *Pekla zplozence* Josefa Jiřího Kolára, 1862) a jistěže k Meyrinkovi, ba i ke Kafkovi (hrdina si nechává na počátku říkat K., jako by zdůrazňoval anonymitu svého světa). U Ajvaze stojí za povšimnutí, že i když je v jeho *Druhém městě* počet fantastických motivů možná větší než u Urbana (to připomíná vztah mezi fantastikou Meyrinkovou na jedné straně a Arbesovou na straně druhé), autor vůbec nenutí čtenáře k použití pražského interpretačního kódu – ten se zapíná jakoby sám o sobě. Urban s tímto kódem nejen záměrně pracuje, ale stále tuto záměrnost zdůrazňuje. Používá intertextuální aluze nejen k pražskému textu, ale už i k metapopisům. Uvedu dva příklady ze *Sedmikostelí*. Gmund se ptá vypravěče: „Zdalipak víte, kdy zemřel pražský chodec? Nuže, pražský chodec zemřel, když město rozřála magistrála“ a na druhém místě se obrací na Prunslíka: „Ein anderes Paradies an der anderen Seite, da hab ich mein Herz verloren... Praha byla krásnější než Babylon. Praha byla krásnější než Řím“ (Urban 2001: 87, 163). Za první citací se neskrývají Guillaume Apollinaire a Vítězslav Nezval, za druhou nestojí Jaroslav Seifert, vidíme tu

spíše autora *Magické Prahy* Angela Maria Ripellina: „Čelným hrdinou magické dimenze Prahy je poutník, pocestný, který se znovu a znovu objevuje v českém písemnictví pod různými jmény: jako poutník, chodec, tulák, kráčivec, kolemjdoucí, svědek“ a dále: „Praha byla krásnější než Řím – tvrdí Jaroslav Seifert... srovnání, k němuž dospěl už ne jeden návštěvník“ (Ripellino 1996: 52, 75). Nemluvím už o názvu románu Alfreda Kubina *Die andere Seite* (1909, Země snivců), zašifrovaném v citátu z Urbana.

Pozvolna přecházíme ke klíčové – sémantické – rovině. Jeden z mnoha smyslů pražského textu je v tom, že Praha vystupuje jako prostor osudový, jakoby předurčený k hledání hrdinovy ztracené nebo zpochybněné identity. Podle tohoto kritéria můžeme všechny tři autory označit za „pražské“. Problém identity se stále řeší v trilogii Hodrové, začíná to už první větou. V *Thétě* se zpochybňuje identita autorky samotné a proměna je dovršena v *Komedii*, kde je už vyprávění vedeno výhradně v první osobě a v podstatě nikdo nezpochybňuje, že jeho subjektem je Daniela Hodrová. Kruh se uzavírá zmínkou o oknu dětského pokoje v posledním odstavci románu.

Hrdina *Druhého města* se také snaží hledáním druhého města najít především sebe sama. O smyslu hledání a rozhodnutí hrdiny hodně napovídá poslední kapitola – do druhého města jej vede nikoli touha po dobrodružství, ale právě nemožnost dále existovat „podobojí“. I *Sedmikostelí* je příběhem o hledání sebe sama – na začátku hrdina ani nemá jméno. Na konci jej sice dostává – je z něj kronikář Dalimil –, ale je pouze na čtenáři, aby si sám pro sebe ujasnil, zda je to opravdové zasvěcení, nebo zda byl Květoslav Švach dokonale využit fanatiky, nebo dokonce není-li celý příběh vlastně monologem duševně nemocného. Ve všech třech případech zcela jistě souvisí ztráta a nalezení hrdinovy identity také s identitou města. U Hodrové je pro něj integrálním označením pojem „trýznivé“, jeho centrem se pak paradoxně stává území mrtvých – Olšanský hřbitov. V Ajvazově románu prostupuje druhé město skrz fyzickou tkáň „prvního“ a nakonec ho i vytěšňuje, podobně jako se 14. století snaží osvobodit z pout 20. století v *Sedmikostelí*.

Dalším charakteristickým pražským rysem je „magičnost“ městského prostoru. Takzvaná mystika má v trilogii Hodrové ontologický status něčeho úplně samozřejmého, je imanentním znakem pražského prostředí – nejen u Olšanských hřbitovů a symbolických toposů typu Šibeničního vrchu, ale kdekoli ve městě. Hrdina *Druhého města* na počátku své cesty přece jen přemýšlí o tom, že potkává něco neobvyklého, i když postupně se rozpomíná, že vlastně žije vedle druhého města celý svůj život a teď se s ním pouze dostal do bezprostředního kontaktu. Pražské toposy přitom slouží jako naprosto přirozené místo pro setkání s druhým městem, takže čtenář pozvolna přistupuje na pravidla hry a vidí ve druhém městě realitu svého druhu: Ajvazovi nejde o zdůraznění toho, že něco je neobvyklé pro náš svět, ale o vylíčení světa úplně jiného. U Urbana je vše naopak. Právě v tradicích gotického románu – a Arbesova romaneta – začíná mystikou a končí zdánlivě racionálním vysvětlením. Takže jde vlastně o imitaci mystiky.

Navíc tvrdím, že ani mystika, jež se v *Sedmikostelí* objevuje, není původem pražská. Gotický román jako takový není přece jen žánrem pražského textu a intertextuální vazby tu můžeme nalézt nikoli jen s už zmiňovanými díly Arbese, Kolára, Karáska a jiných, ale také s anglojazyčnou literaturou. Jako zajímavé se jeví zjevné analogie syžetů *Sedmikostelí* a ironického románu Gilberta Keitha Chestertona *Napoleon of Notting Hill* (1904), jehož hrdinové jsou také posedlí ideou rekonstrukce středověku v jednom městském obvodu.

Pro sémantiku pražského textu je dále důležitá spojitost městského prostoru a syžetu s národním mýtem, neboť Praha je obvykle vnímána jako symbol nebo metafora českých zemí nebo dějin. Důležitou úlohu má v pražské atmosféře zároveň *přítomnost minulosti*. V trilogii Hodrové dochází k reinterpretaci celé řady národních mýtů. Jestliže je v „kanonickém“ pražském textu Praha ztělesněním české minulosti, a to jak jejích slavných, tak stinných stránek, pak v *Trýznivém městě* Praha jako taková, jako subjekt, onou metaforou není, ale je místem, kde se mystérium národních dějin stále opakuje, je v tomto ohledu také místem mystickým a mytickým. A právě proto, že se v trilogii, zejména v prostoru Olšanského hřbitova, ale i v Praze vůbec, neustále opakují stejné

věci (holocaust, poprava mistra Jesenia na Staroměstském náměstí, Vítězný únor, pražské povstání, upálení Jana Palacha a podobně), může docházet k reflexi a přehodnocení národních mýtů. Třeba v Praze *Gotické duše* Jiřího Karáska ze Lvovic je minulost rovněž stále přítomna a hrdina může vidět z petřínského svahu zástupy mrtvých, ale je to pořád jen symbol bělohorské porážky a zklamání. U Hodrové už prolínání minulosti s přítomností a budoucností nevypadá jako symbol, ale jako podstata pražského časoprostoru, a proto je jednou z nejdůležitějších charakteristik Prahy v *Trýznivém městě*.

Naproti tomu v Ajvazově *Druhém městě* spojení Prahy s národními dějinami a mýtem téměř úplně mizí. Praha je tu především město-svět, jeho jednotlivé toposy se nerozlišují podle svého vztahu k minulosti (také proto mizí opozice centrum/periferie), ale podle přiblížení k hranici, otevřenosti druhému městu.

U Urbana jsou motivy spojené s dějinami a minulostí naopak pro výstavbu smyslu románu klíčové. Lze tu ale vidět dvě roviny. Souvislost s českými dějinami je zcela evidentní – Sedmikostelí je stvořeno Karlem IV. v určité historické době, k níž se snaží navrátit bratrstvo Božího těla. Mstí se současným architektům, podle jejich názoru znetvořujícím Prahu. U Urbana ovšem do hry vstupuje dějinná zkušenost 20. století: sídliště Prosek, popsané jako pusté město z Máchových prorockých veršů *Sen o Praze*, se stává symbolem komunistické totality, zavraždění architekti byli vesměs komunistickými prominenty, a konečně podoba mezi zamořením sídliště Opatov a lety normalizace je také zřejmá. Bolševičtí ničitelé pražského genia loci jsou v hrdinových viděních přirovnáváni k husitům – věru český historický mýtus naruby či groteskní ilustrace k Nejedlého tezi „komunisté-dědicové pokrokových tradic českého národa“.³ To všechno svědčí o velké úloze,

3) Za potenciálně přítomný v textu můžeme považovat ještě další motiv spojený s minulostí. Jak známo, v obrozenecké tradici je minulost prezentována jako zlatý věk, kdy na Hradě seděli čeští králové, jedním z jejích vrcholů je pak 14. století. Gmund a spol. právě tento zlatý věk budují a vlastně tím realizují sen českých obrozenců. Je na čtenáři, aby domyslel, jestli je takový způsob boje totožný s realizací českého národního mýtu.

kteřou Praha – právě v roli symbolu českých dějin – v Urbanově románu hraje. Hlubinný základ konfliktu v *Sedmikostelí* ale přece jenom není pražský, ale světový. Hrdinové protestují proti způsobu života 20. století a zkáze lidstva obecně, nikoli pouze v Praze. Česká metropole je jen nejmarkantnějším příkladem vzhledem ke svým dějinám, ale podobně je na tom i Londýn u již zmiňovaného Chestertona. Takže: minulost, symbolika, intertextuální narážky na pražský text – ano, ale základ sémantiky románu – spíše ne.

Nakonec porovnejme, jak Hodrová, Ajvaz a Urban přistupují k prostorové – řekl bych spíše k časoprostorové, s dosahem do sféry opozice sakrální/profánní – opozici centrum/periferie, a dotkněme se problému hranice, jejíž překročení, jak mnil Lotman, tvoří syžetovou událost.

U Hodrové dochází k příznačnému posunu v uplatnění této opozice. Nejde ovšem jen o nahrazení centra periferií – tento postup je příznačný už pro pražský text přelomu století. V dílech Mrštíka nebo Čapka Choda má centrum stále sakrální hodnotu, ale je stále méně přístupné, hrdina se uzavírá na periferii, chápané jako klasické místo bez paměti. Takový model je uplatněn i v Kafkově *Procesu*. Případně se periferie tváří jako centrum, ale opravdovým centrem není (Meyrinkův *Golem*). Pro Hodrovou, i když se děj její trilogie rozvíjí z hlediska pražského textu na periferii, to není místo bez paměti, naopak – paměť jediného domu vedle Olšanského náměstí vlastně tvoří syžet *Podobojí* a promítá se i do dalších románů, včetně *Komedie*. Takzvaná periferie vystupuje jako ztělesnění oné individuální paměti. Takže v souřadnicích „klasického“ pražského textu jsou Olšanské hřbitovy, Šibeniční vrch, Žižkov atd. periferními toposy, ale ve světě trilogie jsou to symbolická místa. Naopak centrum je znesvěceno tíhou historických událostí, centrální toposy se také účastní neustále se opakujícího mystéria trýznivého města, ale jako symboly vyloženě negativní. Vznikají nová symbolická centra jako Židovské pece, Hagibor, karlínský tunel. Jinými slovy, prostor Prahy se už nečlení na centrum a periferii, každé místo má svou paměť, ale jedno místo může přejít v jiné, „zakuklit se“, skřýt svou pravou tvář.

Ajvaz upřednostňuje pojem hranice, jeho román můžeme vlastně charakterizovat jako román o hledání a hranicích. Hranice s druhým městem je paradoxně nejbliž na periférii, v „odlehých končinách našeho prostoru“. Centrální toposy také mohou patřit do sféry druhého města, ale jen v noci, tedy na okraji času. Takže opozice centrum/periferie není relevantní, motiv hranice je naopak velmi výrazný.

U Urbana vystupuje tradiční centrum Prahy jako prostor znesvěcený: „Malou Stranu a Staré Město jsem přenechal turistům a zaměřil jsem se především na... Nové Město“ (Urban 2001: 57). Periferie ovšem nedopadá o mnoho lépe. Opozice však nikam nemizí, naopak, je to skrytá hnací síla syžetu. Sedmikostelí je totiž zapomenutým, pravým středem Prahy, který byl sice obrácen na periférii a tak je i vnímán v současných mentálních kartách, ale mystickým centrem stále zůstává. Hranice pak vzniká v textu románu i explicitě, když se Sedmikostelí osamostatňuje od ostatní Prahy a celého světa.

Přikročme nyní ke shrnutí poznámek. Mohu konstatovat, že vztah k pražskému textu je důležitý pro interpretaci textů všech tří autorů. Do samotného korpusu pražského literárního textu, oné sémantické jednoty, která může být v určitých rovinách zkoumána jako jednotný znak, je ovšem podle mého názoru možné zařadit pouze trilogii Daniely Hodrové a také její román *Komedie*, pokud ho budeme interpretovat jako s ní spojený. Nemůžeme se tady nezmínit také o působení jiných textů Hodrové: stejně jako Toporovův petrohradský text otevřel nové možnosti interpretace známých textů ruské literatury, tak teoretické práce Hodrové, její esej *Město vidím* (1992) atd., mohou hrát klíčovou úlohu nejen při interpretaci pražského literárního textu, ale i při vzniku textů nových.

V Ajvazově *Druhém městě* je Praha v podstatě metaforou světa, a i když je tu hodně pražských reálií a motivů příznačných pro pražský text (topos hranice, důležité prostorové charakteristiky, evokace pražského genia loci v motivické a lexikální rovině), nejsou pražský text a Praha sama o sobě nejdůležitějšími interpretačními klíči k tomuto dílu.

Miloš Urban pracuje s materiálem pražského textu záměrně, a proto také běžný čtenář nejspíše zhodnotí jeho román *Sedmikostelí* jako nejvíce pražský ze všech zmíněných. Praha reálná, současná se svými známými rysy, včetně běžného života, je tu nejvíce tematizována. Autor evidentně těží z tradice, je si dobře vědom její existence a používá přímých a nepřímých aluzí k docílení toho, aby byl jeho text vnímán jako integrální součást pražské literatury. Používá především kulturní mýtus o Praze jako městě mystickém, historickém, gotickém. Román obsahuje také hodně důležitých pražských motivů – například hledání identity hrdiny či přítomnosti minulosti v současnosti. Ale pokud jde o příslušnost románu k pražskému textu, můžeme jej zařadit jedine na okraj. Jednak se zdá, že Praha je tu zaměnitelná za jakékoli historické město, jednak základní sémantickou náplní není idea národní či osobní identity – jde hlavně o ideologický konflikt minulosti a přítomnosti, o filozofii dějin (pokud ovšem interpretujeme *Sedmikostelí* jako román ideový). Možný je ovšem i přístup k románu jako k postmodernímu experimentu – pak je použití pražských motivů vědomou intelektuální hrou na pražský text a zároveň pokusem o jeho dekonstrukci. Osobně bych se právě k takové interpretaci přikláněl.

V posledních desetiletích se v kulturním mýtu o Praze dějí významné posuny, což se odráží na pražském kulturním textu. Literární kánon pražského textu už nehraje takovou úlohu jako dřív, respektive je z něj vybráno to, co se do kolektivního pojetí nejvíce hodí. Možná to bude nakonec spíše Urban než Hodrová, právě kvůli druhotnosti jeho románu v kontextu pražského textu. Praha se stala masovým, globalizovaným zbožím a samozřejmě se změnou nejen vnější podoby, ale i dějinné situace města se mění i texty o ní. Jde o obrovský přesun centra tíhy do sféry ani ne tak masové kultury, jako spíše komerce a dále do jinojazyčných kontextů. Tím se samozřejmě zvyšuje entropie a množství překážek při komunikaci původních pražských rysů, zakládajících mýtus o městě, a celkově se zjednodušuje sémantika Prahy a význam pražského textu, což se zpětně odráží i v literatuře.

Literatura

BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Alexander

2003 „Pražskij tekst“ i češskaja literatura 1990-ch godov, in *Russkaja filologija* 14. *Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, ed. T. Frajman, R.-E. Romančik (Tartu), s. 152–163

AJVAZ, Michal

1993 *Druhé město* (Praha: Mladá fronta)

HODROVÁ, Daniela

1988 Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu, *Česká literatura*, č. 4, s. 315–327

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: Koniasch Latin Press)

2000 *Trýznivé město* (Praha: Hynek)

2003 *Komedie* (Praha: Torst)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1984 Semiotika Peterburga i problemy semiotiki goroda, in *Semiotika goroda i gorodskoj kultury – Peterburg. Trudy po znakovym sistemam* 18. Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta 664, ed. J. M. Lotman (Tartu), s. 30–45

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu* (Praha: H & H)

RIPELLINO, Angelo Maria

1996 *Magická Praha*, přel. A. Hartmannová, B. Klípa (Praha: Odeon)

TOPOROV, Vladimir Nikolajevič

2003 Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (Úvod do tématu), in *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, ed. T. Glanc (Brno: Host), s. 7–35

1995 *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo* (Moskva: Progres – Kultura)

URBAN, Miloš

2001 *Sedmikostelí* (Praha: Argo)

Mgr. Alexander Bobrakov-Timoškin, Univerzita Karlova, Praha

„V mládí jsem občas chtěl být Polák...“

Polsko, polština a Poláci

v románu *Sestra* Jáchyma Topola

LESZEK ENGELKING

Sestra – první, v roce 1994 vydaný román Jáchyma Topola, který byl předtím znám jako básník, publikující zpočátku v samizdatu a po sametové revoluci oficiálně – není dílo o polsko-českých vztazích. Pokud bychom ho chtěli stručně charakterizovat, mohli bychom jej označit za román milostný (tak ho v rozhovoru-řece, vedeném s Tomášem Weisssem, charakterizuje sám autor: „Love story, milostnej příběh. V zásadě“ – Weiss 2000: 122), ale rovněž jako portrét jedné generace a také jako pokus o zobrazení nové, postkomunistické doby v Čechách. Ani to by však nestačilo. *Sestra* je totiž mimořádně mnohotvará a heterogenní. Rakouská bohemistka Gertraude Zandová tvrdí, že Topolův román „představuje zároveň společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku O bratříčkovi a sestřičce, román akční a dobrodružný, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu“ (Zand 2001: 800). Dodejme, že je to také moderní, postmoderní epos o věčném boji sil světla a temnoty, dobra a zla. Zcela jistě to však není analýza vzájemných vztahů dvou sousedících národů. Přesto se motiv Polska a Poláků v knize objevuje mnohokrát a těžko ho můžeme považovat za okrajový.

Není na tom nic divného. Jáchym Topol patří ke generaci českých antikomunistických disidentů, která udržovala čilé kontakty s polskou opozicí a o dění v Polsku se živě zajímala. V českém samizdatu osmdesátých let zaujímaly překlady z polštiny velmi čestné místo a četnější byly snad jen překlady z angličtiny. Jako redaktor a vydavatel ineditních časopisů a knih se Topol snažil následovat polského příkladu. „Chtěli jsme dohnat Poláky,“ vzpo-

míná. „Jejich model nezávislého tisku, ten druhý oběh, to byl náš vzor“ (Weiss 2000: 63). Jeho zájem o Polsko ostatně trvá dodnes. V rozhovoru s Ondřejem Horákem říká: „Já třeba hodně čtu Poláky, jsem dokonce kamarád s Andrzejem Stasiukem“ (Horák 2002: 8). Dále pak sděluje, že má napsaných asi tři sta stran románu *Mongolský vlk*, ale práci na něm přerušil, neboť si náhle uvědomil, že píše druhou *Sestru* (tamtéž). Děj tohoto románu se odehrává v Mongolsku a v Polsku (tamtéž: 9). Dodejme ještě, že před nedávnem Topol publikoval text nazvaný Jak jsme táhli za Stasiukem, „doslov“ ke Stasiukově próze (Topol 2004). Jestliže bylo Polsko důležité pro celou generaci, nebo přinejmenším pro tu její část, která se snažila vzdorovat reálnému socialismu, zmínky o něm samozřejmě nemohou chybět v románu, který je kromě jiného portrétem této generace.

Na odkaz na polské poměry narazíme hned v první kapitole knihy. Hlavní hrdina a současně vypravěč, herec a tanečník Potok, potkává svého známého, opozičního aktivistu, a ten se diví, že alternativní divadelní soubor, s nímž Potok vystupuje, chce hrát bez ohledu na zatýkání disidentů: „Když pozavírali Solidaritu, tak tam ve všech divadlech stávkovali“ (Topol 1996: 20). „Tam“ znamená samozřejmě v Polsku.

Ve druhé kapitole se objevují momentky vzpomínek na „dobu Kanálu“, jak ji Potok označuje, čili na dobu komunismu. V jedné z nich vidíme Poláky, ne však šlechtné disidenty, ale ilegální kšeftaře: „Hned poté, co jsme rychle odbyli dětství, jsme s Bohlerem, teologem, chodívali kšeftovat s Polákama. V mládí jsem občas chtěl být Polák. [...] Indiáni už byli mrtví. Poláci mlátili policajty. Modlili se. Vodka. Romantika vždy a ve všem, ale ve stoje“ (tamtéž: 25). A dále: „Ve střepích zrcadla se znovu objevuje Bohler: Vem ty hodinky vod Tokštajna, strelíme to Polákům, plus ideologickou diverzi. Burza byla samozřejmě ilegální [...] ty mě pěkně serou ty naši blbi, vykládal Bohler a usmíval se na polský bandity, dyť to voni neviděj, Čehůni, že tohle sou aspoň chlapi, dyť jejich rodiny by mohly vyhladovět, tak voni obchodujou, co maj dělat, nepěstujou hnusnej hřích skuhrání... kradou... Poláci krváceli a bojovali pořád, říkal zasněně Bohler, polskej národ je Kristus

šílený východní Evropy, říkal ten rouhač...“ (tamtéž: 25–26). Zde evidentně narážíme na romantický, mesianistický motiv Polska jako Krista národů. Mesianistické motivy hrají nota bene v *Sestře* důležitou roli, její hrdinové očekávají příchod nového mesiáše a v závěru románu se naznačuje, že se narodí možná už zanedlouho.

Polští překupníci vystupují i ve vypravěčových vzpomínkách na pobyt na Západě: „Zboží jsme střelili Marokánům, ti Polákům, ti Turkům a od těch jsme popelníčky zas vykoupili a poslali dál“ (tamtéž: 215). A nejenom překupníci: „Na svých toulkách cestou do Evropy jsem totiž potkal spoustu vyvrhelů. Zajímavý byly káznice. Co to bylo pro všelijaký ty sibirjaky, těžký katovický či gdaňský šajkaře, Čaučeskovy děti a všechny Albánce!“ (tamtéž). Tady Poláci představují pouze příslušníky jednoho z národů bývalého Sovětského svazu a střední a východní Evropy. S polskými překupníky se setkáváme ještě jednou – tentokrát už ne ve vypravěčových vzpomínkách – na postkomunistickém tržišti někde poblíž maďarských hranic: „Byla tu směs, spodina východní Evropy, hlavně ruský, polský a rumunský handlíři“ (tamtéž: 347).

V momentkách z „doby Kanálu“ se mluví i o výrostcích, kteří v boji proti systému „měli taky polskej model“ (tamtéž: 26). Tady Poláci podobně jako při zmínkách o Solidaritě a o mlácení policajtů vystupují z titulu své role odpůrců komunismu, role, jež se zdá být hodna následování.

Jako představitelé jednoho z národů chudé části světa se Poláci objevují také v groteskních vzpomínkách jedné z vedlejších postav, českého básníka Jíchy, v jeho vzpomínkách na tvůrčí stáž kdesi na Západě: „Maďaři měnili s Bulharkama feferonky za papričky... polští básníci čile šmejdili... Osisi měřili zahrádky... Kanaci vytrhali podlahu a opékali bůvola... Litevci, Estonci a Lotyšši obstoupili Rusa a koukali mu na vodku... starý Číňan se věnoval kaligrafii...“ (tamtéž: 155).

V Jíchových vzpomínkách se objevuje také polština, přičemž si nelze nevsimnout, že v níže citovaném úryvku Polák nadává česky a Čech polsky nebo kvazi-polsky: „Chtěl jsem vzít Bulharku za ruku, nebo jí šáhnout na zadek, už nevím, ale někdo mi

zezadu podrazil nohy. Bleskurychle jsem se otočil a praštil toho Poláka, co šel ve dvojstupu za mnou, do břicha. Ale on to nebyl! Byl to Albánek za nim. Rozpoznal jsem svůj omyl podle jeho šklebu, ale couvnout nešlo. Ty pse! zařval Polák. Pša krv! zařval jsem já. Neštovice! zařval Polák. Cholera! zařval jsem já. Di do prdele! zařval Polák. Chlop zosratý!¹ zařval jsem já. Ostatní se rychle přidávali“ (tamtéž: 161).

Není to jediný případ, kdy v románu figuruje polština. V 18. kapitole narazíme na slovo „pociąg“ (vlak), psané „počong“ (tamtéž: 341). A v úryvku popisujícím pitku na nádraží (kapitola 21), kde hrdina nějaký čas žije, vystupuje také bezejmenný Polák, který promluví pouze dvakrát. Nejprve krátce vyštěkne „pi!“ , přičemž „t“ na konci slova zřejmě nahrazuje v češtině neexistující „ć“ , a potom řekne ještě „vogule paranoja“ (tamtéž: 386–387). Kromě toho se o něm dozvíme pouze to, že právě on nakonec „flašku dorazil“ (tamtéž: 388).

V jiném úryvku (kapitola 4) se v románu mísí tři západoslovan-ské jazyky – český, polský a slovenský: „Tego? Heleno, tys řekla tego? Prečo? zkoumal sem, řeklas jí přece: Něžaj tego, suka, já tě slyšel! Mama byla Polačka, řekla Slovenka“ (tamtéž: 65). Hned potom se objevuje zkomolená čeština v ústech Asiatky, pak znovu slovenština a nakonec hovorová pražská čeština, jíž se pokouší mluvit Slovenka, ale udělá chybu a Potok ji opravuje. Polština tedy v *Sestře* nehraje nějakou zvláštní, výjimečnou roli, mísí se s jinými jazyky a spolu s nimi přispívá k mnohojazyčné rozmanitosti. Slyšíme tady světové jazyky: angličtinu, němčinu, francouzštinu a španělštinu, a vedle nich takové jako maďarštinu nebo japonštinu, občas se objevují i slova jazyků neexistujících, slova vymyšlená. A všechna se k nám dostávají přes filtr vypravěčova vědomí. V důsledku toho jsou také cizí slova psána většinou foneticky (nemůžeme se tedy divit onomu „vogule“ nebo „počong“). Přesně takto, poněkud počeštěná, zní Potokovi v uších a v mozku. Nejdůležitější roli zde hraje samozřejmě čeština. Ani ona však není

1] Správně polsky by mělo být „Zasraniec“.

jednotná a má spoustu podob (včetně různých nářečí, žargonů a slangů, z nichž některé si ostatně autor pro román sám vytvořil). Převažuje hovorová varianta češtiny, která se, jak víme, mnohem víc, než tomu je u převážné většiny jiných evropských jazyků, liší od jazyka spisovného. „Máme v sobě,“ říká autor, „všechny ty češtiny smotaný, obecnou, hovorovou, spisovnou, nespisovnou. Nevěřím tomu, co často tvrdí editoři, že v knížce má být zachována jednota. Aspoň pro beletrii a poezii tyhle hranice udává autor. Občas použiješ tvar spisovný, občas vulgarismus a stejně to zní přirozeně. Řeč snad každého Čecha je míchanice“ (Weiss 2000: 115). Topol při volbě jednotlivých výrazů spoléhá na intuici, řídí se momentální náladou, podřizuje se požadavkům významových odstínů a rytmu, aniž by přitom dbal na jednotu a důslednost. Radikální mnohojazyčnost je tedy jedním z nejcharakterističtějších rysů *Sestry*. A v onom zmatení pod babylonskou věží zaslechneme někdy i polštinu.

V románu je přítomna i polská literatura. Přímo se to tu hemží nejrůznějšími odkazy a narážkami na díla kultury jak vysoké, tak populární, nízké, masové. Za všechny uveďme alespoň příklad, kdy Praze bývá dáváno jméno Perla, jméno imaginárního města z románu *Země snivců* (Die andere Seite, 1909) rakouského spisovatele a malíře Alfreda Kubina, rodáka z Litoměřic. Na této aluzi není koneckonců nic divného, neboť v Perle Kubin zobrazuje Prahu, přenesenou pouze někam do nitra Asie.² Podobnou opakovaně se objevující narážku na nějaké dílo polské literatury v Topolově románu sice nenajdeme, najdeme v něm zato hold, který autor vzdává dvěma současným polským básníkům, a to básníkům velice odlišným. V již zmíněném vyprávění básníka Jíchy o jeho stipendijním pobytu na Západě nefigurují autentická jména spisovatelů. S výjimkou jednoho: „[...] vočíhnem to po domcích, co maj vostatní, povídala Bulharka... našli jsme všelijaký básně a překlady a překrady... Poláci tam měli tlustý tragikomický romány, Rumuni fujary, Osisi dokumentace, Ruso-

2] Jak píše italský slavista Angelo Maria Ripellino: „Věrnou kopií Malé Strany je Perla, hlavní město říše Snu, v Kubinově románu *Země snivců* město tlející, podsvětlní, pořouchlé, v smutečných závojích zahalené a prastaré“ (Ripellino 1992: 209).

vé ikony, rozsekali jsme taky pár klavírů a na dvoře udělali oheň, vytáh jsem z plamenů, co měl Wojacek, a dal si to do jazyka...“ (Topol 1996: 157). Topol sice se sobě vlastní nedbalostí píše „Wojacek“, ale není pochyb, že má na mysli Rafała Wojaczka, s tím ovšem, že to není Rafał Wojaczek, který v roce 1971 spáchal sebevraždu, ale Rafał Wojaczek, který žil dál a někdy kolem roku 1990 odjel na tvůrčí stáž na Západ. Jícha – jehož fiktivní biografie v jistých detailech připomíná autentický životopis Topolův: podobně jako on byl za komunismu undergroundovým básníkem, podobně jako on pracoval po sametové revoluci chvíli jako novinář a psal mimo jiné reportáže o Vietnamcích žijících v Čechách a konečně, v názvu jeho oficiálně vydané sbírky *Miluju tě pod orlojem šílenství* (tamtéž: 147) zní mírně deformované echo názvu Topolovy knihy básní *Miluju tě k zbláznění* (1991, zahrnuje samizdatové sbírky z let 1986–1988)³ – zachraňuje z plamenů jediné to, „co měl Wojacek“, čili nepochybně jeho rukopisy; a fakt, že si jejich obsah „dal do jazyka“, je dokladem autorovy fascinace Wojaczkovým dílem a přiznáním, že sehrálo inspirativní roli v jeho vlastní tvorbě. Tady je třeba podotknout, že básně Rafała Wojaczka vyšly v samizdatovém časopisu *Revolver Revue* (v osmém čísle), který Topol redigoval, a ve stejném časopise se po sametové revoluci objevil polský „kaskadér literatury“ znovu, a to hned v prvním čísle vydaném oficiálně (tedy v čísle 14), v němž byly publikovány opět jeho básně a také fragmenty deníku (Wojaczek 1990).

Jedním z fantastických motivů románu je motiv očišťování Zóny, která vtahuje nevinné bytosti do prostoru koncentrovaného ďábelského zla. Proces očišťování je poměrně komplikovaný a jednou z jeho nejdůležitějších etap je ta, kdy mytická postava – skirvolja⁴ – zpívá následující píseň:

3) Na tuto hru s názvy upozorňuje ve svém komentáři k americkému vydání románu Alex Zucker (Zucker 2000: 161).

4) Je to postava zřejmě Topolem vymyšlená, není zmiňována v žádném mně známém slovníku slovanské mytologie či folkloru ani v jiných publikacích zabývajících se tímto tématem.

V posvátných nádržkách je pouhá voda.
Já to vím, koupal jsem se v nich.

Boží řezání ze dřeva a kosti se neozývají.
Já to vím, moc jsem je prosil.

V posvátných knihách není nic nežli slova.
Já to vím, nahlížel jsem tam.

Kabir mluví jen o tom, co sám prožil.
Cos neprožil, to není pravda.

Čtenářům, kteří text nepoznali, autor napovídá:

Kdo napsal ty slova, kerejma to skirvolja vymet? chtěl vědět Bohler.
Miloš, poučil nás Rudolf.
To je někdo z ministerstva? otázal jsem se.
Ne, řek Rudolf. Nebo vlastně nevim. Něakej Polák.
Aha, řekl jsem. To sou dobrý slova.
(Topol 1996: 208)

Je to opravdu báseň Czesława Miłosze V posvátných nádržkách ze sbírky *Hymnus o Perle* (Miłosz 1992: 113), z části nazvané Kabir, a je to volná, na základě anglických překladů a adaptací (Roberta Blye a Rabíndranátha Thákura; srov. tamtéž: 111) vytvořená parafráze básně indického mystického básníka Kabira (kolem 1440–1518), písíciho v jazyce hindí.

Události odehrávající se v postkomunistickém Polsku nemají v *Sestře* v podstatě žádnou odezvu. Jedinou výjimkou se zdá být zavraždění Piotra Jaroszewicze a jeho ženy v roce 1992, neboť právě na tento fakt zřejmě naráží krátký dialog v 10. kapitole:

Čet si vo vile majora Razsedy?
To bylo v Polsku. Zabili ho. I jeho ženu.
Jo, vona byla stejná mrcha bachařská.
(Topol 1996: 165)

Topol mění jméno zavražděného a celou událost vtahuje do fiktivního světa románu, v němž máme co do činění se „soukromou stíhací agenturou ‚Dostojevskij‘“ (tamtéž: 164), která organizuje vyřizování účtů s bývalými komunistickými pány nad životem a smrtí, počítá ale nejspíš s tím, že si čtenář jeho narážku spojí se skutečnou událostí, zvláště když se v textu vzápětí objevuje jméno autentické historické osobnosti, Ericha Honeckera.

Velice podstatnou a působivou pasáží je Potokův sen o Osvětimi (motiv koncentračních táborů prochází celým dílem) a v něm obsažené vyprávění kostlivce Josefa Nováka, čili typického malého českého člověka, českého everymana. Osvětim se samozřejmě nachází na území Polska, Topola ovšem zajímá hitlerovský, německý tábor smrti, ne jeho okolí. Zmínky o Polácích jsou zde pouze dvě. V obou případech mluví kostlivec: „tajdle bylo složený židovský mejdlo, jako z nich, ju, a tak sme s Broňkem ňáký chmátli a mangli ho Polákům za chleba, prej bylo dobrý na vši...“ (tamtéž: 92) a „zuby šly k Broňkovi a ten je mangnul Polákům... a my měli... pardi moji... jeden den sme měli maso! Vopravdický maso ze psa!“ (tamtéž: 99). Jde o zuby, které Novák trhal židovským dětem. V tomto případě odkaz na Poláky vyplývá z polohy vyhlazovacího tábora a pro obraz Poláka v románu nemá, zdá se, žádný zásadní význam. Dalo by se říci, že Poláci jsou tady jakousi historickou shodou okolností lidmi zpoza drátů, z bezprostředního okolí lágru.

Obraz Poláka Topol v *Sestře* utváří především ve vztahu k vlastnímu národu, k Čechům, jde mu o konfrontaci, o protiklad Čech – Polák, přičemž znaménkem plus je označen Polák. Připomeňme si jeden z výše uvedených citátů. Dokonce i polští kšeftaři, „polští banditi“, jsou přinejmenším chlapi, kteří se nějak snaží vydělat si na živobytí a zaopatřit své rodiny a „nepěstujou hnusnej hřích skuhrání“. V Topolových představách jsou Poláci romantičtí, nepokorní, hrdí, stateční, neustále připravení se poprat, mají fantazii, nenávidí komunismus a tradičně milují svobodu. Jsou také podnikaví. A zbožní. Tato v mnoha ohledech poněkud stereotypní představa – v jednom z rozhovorů spisovatel říká: „Hraju si s téma stereotypama“ (Engelking 2004: 6) – je tedy více méně pozitivní. Odporuje onomu nelichotivému obrazu Poláka, negativnímu

stereotypu, který systematicky vytvářela komunistická propaganda. Ten Topol zmiňuje také, když mluví o spořádaných občanech, „kteří měli obraz Poláka chytře vmanipulované do svezích blbejch hlav jako obraz hladovýho ubohýho nepřítel“ (Topol 1996: 27). *Sestra* tuto představu severního souseda předkládá hlavně asi proto, aby na jejím pozadí jasněji vynikly negativní – podle Topola – rysy českého národního charakteru. Stejnou roli opozice Čech – Lech a lidi Čechovi – lidi Lechovi (což je jakési přenesení opozice Češi – Poláci do mytické minulosti) plní i v Topolově novější próze, v krátkém románu *Noční práce* (2001), kde vesnický učitel přiznává, že celý život svým žákům lhal, když je „tejral [...] vylhanejma hrdinskejma eposama o našem plemeni“, a nyní se rozhodne vydat „svý svědectví“:

Pravda je taková, že na kopec Blahoš přišli dva bratří, Lech a Čech s hordou svezích lidí, co se vysmekli z otroctví egyptskýho... [...] Stáli na Blahoši. Už tu zůstanem, řekl Čech, byl utahanej. Ale Lech nasál nosem, řek: Já chci k moři. Pirátství a obchod, pamatuješ? Proto je vyhodili z Egypta. Ale Čech už nikam nechtěl. Lech ho tam nechal. Tak se nechávali starý a nemocný po lesích. Lech a moudrý kmeti a důstojný válečníci se svezjma manželkama a panama vodešli pryč a všichni hbitý obchodníci taky, to se ví. Když se Čech rozhlíd, utrh si vousy a zaplakal. Zůstali tam jen starý a nemocný, všelijaký děvky těhotný a různý chlastolitří prolezlý depresema. Taky hordy malejch dětí, takovejch, co nikdo nechtěl. Čech řekl: Zbyl tu jen bídný lid. Tak teda vykopejte zákop a všichni v něm umřem, to bude nejlepší. Ti, co ještě mohli mluvit, mu to slabými hlasy rozmlouvali, ale Čech nepovolil. Dejte mi muj kyj, všechny vás pobiju, hanbo země. Když viděli, že nedá jinak, byla to cháaska zbabělá a otrocká, tak ten zákop vykopali a jako si tam lehli. V noci ti, co se ještě mohli hýbat, Čecha zaškrtili. Hrozně zaplakali a řekli, že ho kous had. A na tvoji památku, milý děde, nechať se zovem Češi. Tak. Protože ale byli hrozně líný, žili v tom zákopu, když už se na ňom tak lopotili. Udělali si tam doupata a malý čadivý vohýnky a dál se rozmnožovali. Malý děti nosily bobule a kořeny. Nějak žili. Tak to bylo. (Topol 2001: 183–184)

Přesto obraz Poláků v *Sestře* není až tak jednoznačně pozitivní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Organizace, do jejichž obchodních aktivit, využívajících situace po nástupu kapitalismu, se Potok zapojí, možnost spolupráce s Poláky vylučuje: „Řekli sme si, že ne, řekl David Bohlerovi, žádný kšefty ne, Ukrajinci ne, Jugoši ne, Rusové ne. Taliáni možná, Řeci možná, Albáni ne, Poláci ne, nikdy ty pražský, žádný tvrdý gangy, my na to serem. Ste rasisti, zamumlal Bohler vzhůru, úpěnlivě, směrem k svému Bogu, je podmazanej, řek sem si. Ste rasisti, zaprosil ještě jednou pomocník Bohler. Nejsme, ale ty seš blbec, řek David“ (Topol 1996: 32). Je ovšem zcela zřejmé, že výhrady, které Organizace má i ke všem ostatním národům, s nimiž odmítá obchodovat, mají svůj původ v jejich minulosti – jsou prostě demoralizované komunismem.

Velmi dvojznačná je také postava Poláka, který se objevuje v 18. kapitole (on to je, kdo říká „počong“). Část jeho výpovědi je stylizována na způsob tlachání titulního hrdiny románu Jaroslava Haška, který v *Sestře* obecně ztělesňuje negativní rysy české národní povahy (současně se tady však říká, že Švejch „je všude“ – tamtéž: 189). Polák se ostatně sám představuje: „jméno mé je Josef Švejch“ (tamtéž: 341). Vlak, který měl podle Potoka jet do Prahy, jede ve skutečnosti na Pragu, čili do Varšavy,⁵ nebo také „přímo dolu“, takže nejspíš asi do pekla, jak Potoka jeho podivný spolecestující varuje. Není tedy divu, že ho Potok má za zachránce, který ho i s jeho milou Černou zachraňuje před záhubou. Černá to ovšem popírá: „Ba ne, já se chtěla pohnout, dyž do tebe hučel, ať vystoupíme, a věděla sem, že pak chce střilet. Von mě pistolí k tobě donutil dojít. Já před nim dělala, že sem opilá. Tim jeho fernetem. Když ti říkal, ať vystoupíme, chtěla sem křičet. Ale nemohla jsem

5] Jak varšavská Praga, tak jméno Švejch odkazují na první kapitolu 4. dílu *Švejka* Jaroslava Haška. Hrdina románu se ocitne ve skupině ruských zajatců, a když padne otázka, kdo umí německy, přihlásí se. Rakouský šikovatel mu říká: „Ty jseš žid, víd? [...] To nemusíš zapírat [...] každý z vás zajatců, který uměl německy, byl žid, a basta. Jak se jmenuješ? Švejch? Tak vidíš, co zapíráš, když máš takové židovské jméno? [...] Odkud jsi? Aha, Prága, á, to znám, to znám, to je u Varšavy“ (Hašek 1987: 267; viz také Hodík – Landa 1999: 211–212, heslo *Prága*).

se hejbat. Bylo to moc zlý“ (tamtéž: 342). Nevíme, co je vlastně pravda. Jestli je „Švejch“ obyvatel varšavské Prahy, anděl varující před nebezpečím, zlomyslný polský či polsko-židovský démon, český démon zrozený z oparu švejkovství nebo čert přestrojený za Varšavana... Nic tady není jednoznačné.

Je ostatně třeba říci, že v celém románu není vlastně jednoznačného vůbec nic. Zcela objasněna není zápleтка, protichůdné informace dostáváme o osudu některých vedlejších postav. Nejednoznačný je však především sám vypravěč, který v některých momentech překračuje práh šílenství. To samozřejmě zpochybňuje jeho důvěryhodnost a my si nemůžeme být jisti, jestli se mu dá vůbec věřit. Není vyloučeno, že jeho vyprávění je pouhým výplodem chorého mozku a z toho že plynou všechny jeho prvky, neslučitelné s běžnou zkušeností. Ani v tom nám však autor neposkytuje žádné vodítko, nepodává konečnou interpretaci. Faktem je, že nevíme, které z událostí popisovaných v *Sestře* se dějí „skutečně“. Jak poznamenává Jarosław Anders ve své obsáhlé recenzi amerického vydání díla, v románu existuje „mnoho rovin nesku-tečna: v nereálném vyprávění se náhle otvírají nečekaná skrytá propadla, jimiž se dostáváme do ještě fantasmagoričtějších krajin. Některé z těchto pasáží jsou označeny jako sny nebo vize, jsou tu však ještě sny uvnitř snů a vize uvnitř vizí“ (Anders 2000: 48).

Stejně nejednoznačná je i titulní postava sestry, neboli hrdinovy milé, jíž v zápleťce připadla velice nepříjemná role a v jistém okamžiku je dokonce ztotožňována se smrtí. Všimněme si jejího jména nebo přezdívky (ani toto vlastně nevíme jistě, jestli Černá je její příjmení, nebo jestli se jí tak říká kvůli jejím havraním vlasům). Na první pohled vidíme, že tvoří protiklad ke druhé hlavní ženské postavě, Malé Bílé Psici (bývalé, už mrtvé Potokově lásce z doby komunismu). Bílá a černá jsou tradičně spojovány se světlem a temnotou, s dobrem a zlem. Není tedy Černá náhodou spojena s Temným, s Knížetem Pýchy, s Knížetem Temnot? Panna Maria Čenstochovská je ale přece také černá. Černá tedy není jednoznačná. Černou Madonu z Čenstochové nezmiňujeme náhodou. Její medailonek nosí Potok na krku (zdědil ho po svém předkovi, který „pro ní šel ze svého domova pěšky do Čenstoch-

vý až z Litvy“ – Topol 1996: 42) a věří, že ho chrání před zlem. V jistém okamžiku ho ostatně opravdu zachrání: hrdina si z něho udělá magickou kulku, kterou zabije někoho, komu říká „Dábel“. Je příznačné, že obraz čenstochovské Madony je na obálce obou českých vydání románu. A zde se dostáváme k snad nejdůležitějšímu polskému motivu *Sestry*. K motivu, který se pojí s pozitivně hodnocenou polskou zbožností a který je vpleten do mytické a metafyzické sítě románových významů. Motiv Panny Marie Čenstochovské⁶ je jediný polský leitmotiv. Leitmotiv velice důležitý.

Literatura

ANDERS, Jarosław

2000 The Bummer of Freedom, *The New Republic*, 19. 6., s. 47

ENGELKING, Leszek

2001 Rękopisy z imionami demonów, in L. E.: *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego), s. 114–142

2004 Jakoś wytrzymać ten świat; z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking, *Nowe Książki*, č. 5

HAŠEK, Jaroslav

1987 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války 3–4*

(Praha: Československý spisovatel)

HODÍK, Milan – LANDA, Pavel

1999 *Encyklopedie pro milovníky Švejka 2* (Praha: Academia)

6] Je zajímavé, že v románu Jiřího Kratochvila *Avion*, psaném více méně ve stejné době jako *Sestra*, se tento motiv objevil také. Kratochvil to komentuje následujícím způsobem: „v prosinci 1993 jsem *Avion* dopsal a odložil pak na půl roku, abych z odstupu uviděl líp jeho románovou architekturu. Mezitím vyšla *Sestra* Jáchyma Topola, vzdálená mi způsobem vyprávění i jazykem, ale objevil jsem v ní některá nápadně podobná témata a dokonce i několik totožných klíčových slov. Chtěl jsem je z *Avionu* vyradit, ale například po Černé Madoně zůstala ošklivá černá díra. Nakonec mě má nakladatelka přesvědčila, abych vše zachoval. Asi jsme oba, Topol i já, sáhli do téhož sémiotického kotle a třeba právě ta totožná slova a témata vypovídají o současném světě daleko víc, než vůbec smíme tušit“ (Kratochvil 1995: text na záložce obálky). O díle Jiřího Kratochvila se šířeji rozepisují jinde (Engelking 2001: 114–142).

- HORÁK, Ondřej
2002 *Po Noční práci veselý bankrot*; rozhovor s Jáchymem Topolem,
Tvar, č. 10, s. 8–9
- KRATOCHVIL, Jiří
1995 *Avion* (Brno: Atlantis)
- MIŁOSZ, Czesław
1992 *Hymnus o Perle*, přel. M. Červenka (Praha: Mladá fronta)
- RIPELLINO, Angelo Maria
1996 *Magická Praha*, přel. A. Hartmannová, B. Klípa (Praha: Odeon)
- TOPOL, Jáchym
1996 *Sestra* (Brno: Atlantis)
2001 *Noční práce* (Praha: Torst – Hynek)
2004 Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku), in A. Stasiuk:
Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)
(Praha: Prostor), s. 165–227
- WEISS, Tomáš
2000 *Topol, Jáchym – Nemůžu se zastavit* (Praha: Portál)
- WOJACZEK, Rafał
1990 Deník. Výbor z básní, přel. J. Anana, *Revolver Revue*, č. 14,
s. 237–266
- ZANDOVÁ, Gertraude
2001 „Výbuch času“ 1989. Jáchym Topol a staronový svět jeho románu
Sestra, in *Česká literatura na konci tisíciletí 2*, ed. D. Vojtěch
(Praha: ÚČL AV ČR), s. 793–800
- ZUCKER, Alex
2000 Notes to Sister, in J. Topol: *City Sister Silver* (North Haven:
Catbird Press)

Dr. Leszek Engelking, Uniwersytet Łódzki

Jedna evropská dimenze současné české literatury: fenomén pop Nad knihou *Nebe pod Berlínem* Jaroslava Rudiše

ALEXANDER KRATOCHVIL

Začnu svůj referát citátem z knihy *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen Butterwecken* (1964) rakouského spisovatele Hanse Carla Artmanna, reprezentanta evropské pop-literatury první vlny: „Je vlastně nejvyšší čas uznat konečně komiks jako to, čím už dávno je, totiž jako literaturu. Čte ho 97 % lidí, kteří nemají ani zdání o Jamesi Joyceovi nebo Robertu Musilovi, bylo by ale nesmírně důležité, aby se ona 3 %, která předstírají, že čtou Joyce a Musila (odkdy vlastně?), informovala také o komiksu. [...] Tvrdím: pop-literatura se jeví jako jedna z cest (možná i jediná) ze současné literární mizerie“ (Artmann 1964: 21).¹ Doplním ještě postřeh Petra Bílka, který tvrdí, že od roku 2000 existuje fenomén „spisovatel na jednu dobu“ (Bílek 2004), do něžž zařazuje spisovatele typu Petry Hůlové nebo Jaroslava Rudiše. Známý ukrajinský spisovatel a literární kritik Andrij Bondar mluví vzhledem k nejmladší generaci ukrajinských autorů o „fenomenálnosti“ a (sebe-)inscenaci autorů, jež jsou podle jeho názoru skoro globálním jevem, a jako další příklad uvádí latinskoamerické autory, spojené s „fenomémem“ McOndo (překroucený pojem ze slova Macondo, známého z Márquezovy knihy *Sto roků samoty*, 1967), a (samozřejmě) McDonald's (Bondar 2004). V německé monografii *Popliteratur* Thomase Ernsta můžeme číst: „Němečtí pop-autoři a jejich parta jsou spolupracovníky kulturního průmyslu. Jejich módní literatura se prodává velice dobře, i když má omezenou dobu trvanlivosti, ale slouží určitým vrstvám

1) Tento i další překlady provedl autor studie.

mládeže k dobré zábavě“ (Ernst 2001: 75). V Německu je pojem pop-literatura zaveden od konce šedesátých let, v druhé polovině let devadesátých vyšly k nejen německé pop-literatuře první studie – a stala se populární v literární vědě.

S přihlédnutím k úvahám v monografiích Thomase Ernsta a Johannese Ullmaiera (Ullmaier 2001) se dá pop-literatura (předběžně) chápat jako literatura, která s masmédií a triviální kulturou zahájila intenzivní dialog a kriticky promýšlí ideál tzv. vysoké literatury s jejím monopolizujícím nárokem na poznání a zprostředkování pravdy. Časem se ovšem tento dialog změnil. Z pop-literatury rebelujících společenských outsiderů se stala nálepka kulturního byznysu, mediální fenomén. Posuny v obsahu ale nejsou výrazné, nacházíme tu stále takzvaná mládežnická témata: lásku, večírky, muziku, alkohol, drogy, sex – většinou prezentovaná v ich-formě. Formálně je pro pop-literaturu typická intertextualita, metafikcionální postupy, převážně realistický způsob vyprávění, často se skládá z montáží různých žánrů a druhů textů. Vyznačuje se také rozšířeným polem pojmu text: pop-texty spojují do atraktivní podoby textové, grafické a obrazové elementy – jak to známe i z komiksů a dětské literatury. Jazykově je pop-literatura charakteristická stylizovaně hovorovým jazykem a slangovými výrazy.

V návaznosti na toto pojetí pop-literatury se nyní vraťme k Rudišovým textům. Jeho strategie vyprávění lze přirovnat k literárním prostředkům jiných současných pop-textů zahraničních autorů typu *Jak na věc* (1998) a *Všechny moje lásky* (1995) Nicka Hornbyho, *Trainspotting* (1994) Irvina Welshe, *Crazy* (1999) Benjamin Leberta, *Faserland* (1995) Christiana Krachta, na východě najdeme paralely v ruských, polských nebo ukrajinských textech, například u Iryny Deněžkiny (*Daj mne*, 2002), Doroty Masłowské (*Červená a bílá*, 2002), Svitlany Pyrkalo (*Zelena Marharyta*, 2001), Ljubka Dereše (*Kult*, 2001) a jiných.

Pojem pop-literatura a tímto pojmem označený fenomén je diachronně spjat s debatou o významu populární kultury v postmoderním diskurzu, zčásti vědecky dokumentovanou, synchronně je značně difuzní. Jako samostatný žánr je chápána především

v germanistice, kde v posledních letech vzniklo o této problematice několik větších studií. V anglistice a amerikanistice se pojem objevuje tu a tam v souvislosti s debatou o postmoderně, z důvodu jiné vědecké tradice je ovšem více zakotven v oboru cultural studies. V bohemistice a slavistice jsem na něj v recenzích narazil zatím jen ojediněle, ale začíná se postupně ve slovanských zemích zabydlovat, jak o tom svědčí například punk-pop turné Serhije Žadana a Ireny Karpové 2004 po Ukrajině nebo mezinárodní literární festival „pop-lit“ začátkem května 2005 v Krakově.

V šedesátých a sedmdesátých letech se v nekomunistické části Evropy a v Americe zástupci pop-kultury jako Andy Warhol nebo Roy Lichtenstein v malířství snažili rozpustit ambivalentní napětí tehdejšího sociokulturního stavu, patrně mimo jiné v protikladu vysokého a triviálního umění nebo v neslučitelnosti vysoké kultury a subkultury. Do této oblasti spadá i článek Leslieho Fiedlera *Cross the border, close the gap*, publikovaný poprvé v časopise *Playboy* v roce 1968, kde jako první literární vědec hovoří o pop-literatuře a vidí její potenciál v kritickém odporu proti racionalismu a ideálům vysoké kultury tzv. elity. Směřovaly k ní podle něj už texty beatníků (Kerouac, Ginsberg, Kesey) a představovala tehdy jeden z důležitých kroků směrem k postmoderně. Pro jeden ze směrů americké kulturní scény šedesátých let, určený osobnostmi jako Marshal McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontagová či Andy Warhol, jsou typická teoretická a umělecká díla spojující umění s čistě zábavnými prvky nízkých žánrů včetně komiksů, filmů, hudby nebo módy. Postupně se stávali inspirací pro víc a více umělců a intelektuálů i mimo Ameriku. Tento vývoj znamenal samozřejmě také oslavování konzumu a masové kultury, která ovšem prošla intelektuálním filtrem, typickým násobeným kódováním textu, a která byla vždy spjata s určitou sebeironií k tomuto pop(ulárnímu)-výrobku.

Podobné tendence lze sledovat i v textech pop-literatury osmdesátých a ještě první poloviny devadesátých let. Sebeironie a kritika se tvářila jako zdánlivá velká afirmace například v knize *Všechny moje lásky* Nicka Hornbyho, v *Trainspottingu* Irvina Welshe, *Americkém psychu* Breta Eastona Ellise nebo v románu

Faserland Christiana Krachta. Jejich subverzivní potenciál byl ale pro vnímavého, zkušeného čtenáře zřetelný. Kritické implikace se ovšem začaly rozpadat s tím, jak kulturní byznys v devadesátých letech vstřebával víc a více elementů pop-umění, včetně rebelského gesta a sebeironie. Tím se vlastně splnil záměr pop-umělců první generace, i když snad s trochu jiným výsledkem, protože v postmoderní indiferenci (což není totéž co lhostejnost) se zrušila ambivalence vysoké – nízké, náročné – triviální. Pojem pop-literatura se zvolna proměnil z literatury společenských rebelů a outsiderů v nálepku, s níž lze literaturu prodávat jako dynamickou, mladou, v trendu, in, lehce stravitelnou – stejně jako jiné výrobky zábavního průmyslu. To má samozřejmě dopad na autory i jejich texty: vypravěči v ich-formě v nich často inscenují své všední postřehy, mnohdy už filtrované a sekundární, a vytvářejí zprostředkovanou realitu bez nároku na původní skutečnost. Tato literatura většinou spočívá ve zprostředkování kódů mládežnických subkultur, občas jen vyprodukovaných médii a reklamou. Sem patří vyjmenovávání módních značek a labelů, atributy (subkulturních) skupinek jako yuppie, pankáčů, hippie, skinheadů a podobně.

V poslední době se zdá, že vedle inscenace textu je pro ekonomickou úspěšnost knihy stejně důležitá sebestylizace autora. Veřejná sebestylizace spisovatelů samozřejmě existovala i dříve, již u Sturm-und-Drangu a poté zejména u avantgardních autorů, zpravidla ale mívala výraz světového názoru nebo programu, které se tito autoři snažili ve svých životech ztělesnit – více nebo méně důsledně a úspěšně. Sebestylizace pop-autorů je ale většinou marketingovou strategií, jíž media přihrávají, jak je to známé z hudebního byznysu televizních stanic MTV, VIVA a podobně. Tyto stanice nejsou jen televizními kanály vysílajícími aktuální hudbu, dodávají také příslušné módní atributy, a dokonce samy vytvářejí trendy a styly. MTV a VIVA jsou globálními jevy a už dávno patří k mládežnické kultuře i střední a východní Evropy. Tak se jeví jako vhodný zdroj inspirace jak pro texty pop-autora, tak pro jejich marketing, začínající od designu obálek knih až k „senzačně“ biografickým detailům – opravdovým nebo insce-

novaným. Velmi patrná byla tato tendence v posledních dvou letech například kolem knih Natálie Kocábové *Monarcha Absint* (2003) a *Schola alternativa* (2004). Podobný marketing nemíjí ani knihy Ireny Karpové na Ukrajině, v Rusku se točí kolem Iryny Denezkinové, v Německu kolem Benjaminu Leberta, v Polsku kolem Doroty Masłowské a ve Skotsku kolem Irvina Welshe. V dnešní sociokulturní konstelaci se tedy fiktivní realita projevuje i v mimotextové realitě, jejím účelem není jako dříve „něco říct o světě kolem nás“, nemluvě už o pedagogickém nebo propagandistickém poslání literatury, ale spíše vytváření virtuálního prostředí, z něhož jsou živi nejen pop-autoři sami, ale i zástupci mediálního byznysu. Spolupodílejí se na tom nolens volens i literární vědci a kritici v porotách, které udělují literární ceny.

Cenu Jiřího Ortena za rok 2002 dostal spisovatel a hudebník Jaroslav Rudiš, kolem jehož osoby a románu *Nebe pod Berlínem* (2002) se roztočil mediální karusel, ostatně nejen v Čechách, ale po zdařilém překladu i v Německu. Je povedenou ukázkou české pop-literatury a zároveň charakteristickou ukázkou pop-literatury evropské. Pro pop-autory je typický věk plus mínus do třiceti let. Často se u nich setkáváme s podobným vzděláním: bývají to vysokoškolační s určitou praxí v mediálním byznysu, například žurnalista, redaktor, reklamní textař. Rudiš do těchto kategorií skvěle zapadá – když napsal *Nebe pod Berlínem*, bylo mu třicet, studoval mimo jiné v Praze, Berlíně a Curychu, promoval jako učitel němčiny a dějepisu a je kulturním redaktorem deníku *Právo*. S podobnými charakteristikami se můžeme setkat i u jiných evropských pop-autorů (Ukrajinka Svitlana Pyrkalová, Polka Dorota Masłowská, Němec Benjamin von Stuckrath-Barre). Ve srovnání s popovou hudbou, kde dnešním pop-stars typu Britney Spearsové nebo No angels – o amatérech z pořadů jako Hledá se superstar ani nemluvě – chybějí základní hudební znalosti, mají pop-autoři zpravidla literární vzdělání a znají svoje řemeslo.

Další paralely mezi pop-autory najdeme v jejich textech. Nezřídká se podobají začátky: vypravěč v ich-formě vyrazí bez velké motivace a nedramatickým způsobem někam – občas na velkou cestu jako u Rudiše, Leberta, Dereše, občas jen do knajpy

za rohem jako u Masłowské, Pyrkalové, Denezžkinové – a pak začíná široký tok pozorování a naslouchání okolí. Okolí nebývá nějak senzační a pozorování a naslouchání se rovná povrchní reflexi okolního dění, detailním postřehům všednosti. Podobně je tomu i v románu *Nebe pod Berlínem*: vypravěč Petr Bém, učitel němčiny z Prahy, přijíždí do Berlína, protože doma to už nějak nemůže vydržet. Založí s novým kamarádem Pancho Dirkem punk-rockový band „úbán“ (metro). Seznámí se s Katerinou, se kterou pak chodí, a jinak většinu času tráví „pařením“, hraním na kytaru a pozorováním především života v metrech, na jeho stanicích a nasloucháním hovorům řidičů metra. Proplétá se mezi nimi, hraje ve vagónech a vídává tajemného Bertráma, který ke konci románu umožní kapele „úbán“ uspořádat koncert v úbánu.

Pop-texty ovšem nemají být autentické, zprostředkovávat realitu, i když realistickým vylicením většinou nemimořádných událostí a vyjmenováním k tomu patřících doplňků chtějí vyvolávat právě takovýto dojem. Realita se v nich skládá spíše jako barvy v obrazech malíře z románu, které získává ne v přírodě, ale na nástupištích berlínského úbánu:

To on si vždycky na nástupišti rozloží stojan, namíchá barvy, nahrbí se, a pak vymaluje Saské Švýcarsko. [...] A tak vždycky, když se ho lidi ptají, kde bere ty krásný plný barvy, on se rozhlídne po nástupišti a řekne: No kde! Tady přece. A máchá štětcem po stěnách stanice. Krása, jak to tady všechno kvete. [...]

Pro zelenou si třeba jezdí na Unter den Linden, protože ta stanice prý vypadá jako akvárium zarostlý řasama, pro světle modrou jezdí na Senefelder Platz, to když si není jistě, jakou barvu mívalo Labe pod kopcem Loschwitz u Drážďan, co tam je ta nejstarší vosobní lanovka na světě. Von tvrdí, že do té doby, co v Čechách jel chemickéj průmysl naplno, že Labe mělo krásnou přírodní čirou modrou, ale jak se ty fabriky vodpojily, tak je to teď samý bláto a listí a hnus.

(Rudiš 2003: 85)

Jedná se o zprostředkování virtuální reality zřejmou směsí metafikcionálních postupů, hru se skutečnými a fiktivními citáty z litera-

tury a ještě více z rock- a pop-písniček, na to odkazuje jasně už titul *Nebe pod Berlínem*. Intertextuální narážky na slavný Wendersův film *Nebe nad Berlínem* jsou tu vůbec poměrně často. Celý Rudišův román se dá číst jako i literární inscenace Wendersova filmu, nejzřetelněji v kapitole Bertrámův příběh, kde se Bertrám jeví jako „podnebeský“ anděl, pandán k Wendersovým andělům – „podnebeským andělům“ se v podstatě podobají i ostatní sebevrazi berlínského metra. Na intertextuálním a metafikcionálním pozadí fiktivní vypravěč inscenuje nejen „svět jako text“, ale spíše „svět jako palimpsest“ – velmi názorně to ukazuje závěr románu: zdařilé napodobení posledního záběru Wendersova filmu.

V případě *Nebe pod Berlínem* nelze mluvit o nějaké souvislé linii autobiograficky laděné české prózy nebo o navazování na hrabalovsko-třešňákovskou linii vyprávění – jak můžeme občas číst v literárních kritikách. Hra s biografickými texty a jejich autenticitou, častá v devadesátých letech, představuje v poslední době spíše určitou linii české prózy. Názornou ukázkou je biografická epizoda s Johnem Lennonem:

Lennona vzal na baru přes hubu jeden nalitý kanadský mariňák, nelíbilo se mu, že se na něj nelepí holky, já ho vzal židlí přes hlavu a Lennon ho pravým hákem trefil přesně pod bradu. Od té doby mu v Hamburku nikdo neřekl jinak než Hák. Ale v žádné biografii to nenajdete, možná že by se holkám nelíbilo, kdyby se jejich miláček jmenoval tak násilnický: Hák. Jestli tohle není falšování dějin, tak potom nevím. (tamtéž: 96)

Inscenování textu a vypravěče v ich-formě se v pop-textech nezřídka děje jako sekvence obrazů, anekdot, stop hovorů, úryvků z bulvárních novin, výstřížků neliterárních druhů textů, například mapy berlínského metra, plakátů hudebních skupin či fotografií, což najdeme i v *Nebi pod Berlínem*. Jednotlivé části textu ale vznikají většinou pouhým řazením, jsou navzájem vyměnitelné. Neskládají obraz reality nebo postavy vypravěče, naopak dezintegrují povrchním napodobením reality a jejích ideologických konstrukcí, do popředí se posouvá ontologické, partikulární

vnímání omezeného úseku reality. Zaměnitelnost ideologických konstrukcí ukazuje dobře tato pasáž:

Že si ještě pamatuju komunistický Palác republiky, kde jsme byli na zmrzlinovém poháru a který nám strejda jednou přivezl jako dárek, a my z té plastické krabice udělali na pískovišti pirátskou základnu, kterou jsme rozstříleli prakem.

Bylo to v létě a my byli na chalupě v Jeseníkách a strýc s rodinou se u nás stavili cestou do Tater. Děsně se rozčiloval, chtěl, abychom to rychle uklidili, než na to někdo přijde, pořád se koukal přes plot, jestli nás někdo nesleduje, že jsme prý zničili symbol endéer, symbol míru, jestli víme, co to mír je, v endéer on moc věřil, i když o několik let později zaparkoval před naším pane-lákem trabanta a přešel zeď západoněmeckého velvyslanectví... Ale máma tenkrát zrovna dopekla vepřovou, a tu měl strýc taky strašně rád, takže na endéer a mír rychle zapomněl.

(tamtéž: 20–21)

Jiným, už skoro lyrickým příkladem libovolnosti/kontingen-ce konstrukce reality je přirovnání politických hesel a lidských jmen, obě se jeví jen jako mluvení do větru:

Ze sovětské rudy a polského koxu tavíme východoněmeckou mírovou ocel.

To je dávno. Co jsou hesla? Nic víc než lidská jména – hra na ozvěnu, která utichá. Chvilí je voláme; chvíli někdo odpovídá. Pak už jen ticho, dokud vzduch nepřihraje nějaké nové vhodné slovo, které si na pár minut naskenujeme do hard-disku. (tamtéž: 28)

V mikrorovině tu najdeme ukázkou nového pramene metaforiky pop-literatury, pocházející z mládežnického slangu z počítačového prostředí. Rudiš odtud ve svém románu čerpá poměrně často. Počítačová přirovnávání se dají též vyložit jako ironický komentář k dnešnímu relativismu vědomostí s přirovnáním lidské paměti k počítači, který podává informace bez ohledu na sémantiku. Podobné pasáže, implicitně tematizující násilnické stránky

20. století, jsou v tomto textu, odehrávajícím se právě v Berlíně, hlavním městě nacistického a komunistického režimu, dosti časté a citelné. Svědčí o tom, že současná pop-literatura má stále kritický potenciál, s nímž nejen implicitně kritizuje meta-příběhy/koncepce moderny a jejich poznávací monopol pravdy, ale také vyjadřuje nedůvěru ke snaze a úmyslu najít nějaký vše vysvětlující meta-příběh – očividně třeba v epizodě s „herojem“ pacifistického hnutí Johnem Lennonem.

Hák [tedy John Lennon, pozn. A. K.] mi tenkrát navrhl, abych to s nimi [tedy Beatles, pozn. A. K.] zkusil, že chtějí jako rozšířit sestavu, ale já si nepřišel dost dobře a ta jejich muzika mně zas tolik neseseděla, přišla mi vyměklá, dobrá tak pro holčičí tanečky. Líbili se mi až od *Revolveru*, to byla skvělá deska, taková se rodí jednou za sto tet, a jelikož ještě sto let neuteklo, nemohl nikdo natočit žádnou lepší.

Seděli jsme na Oberbaumbrücke, zírali do vody, za zády nám jezdily újedničky a Hák se mě zeptal, jestli jsem nikdy nelitoval, že jsem to tenkrát nevzal.

Litoval, ale to bylo tak všechno. A on že se teď celou dobu zaobírá tím, k čemu to všechno vlastně bylo. Že mírový ideály jsou k ničemu. Že svět může změnit jen revoluce. Válka. Jo, tak toho jsem opravdu nelitoval. S tím si každý musí umět poradit sám. Včera stejně jako dnes. (tamtéž: 96)

Kritický potenciál se projevuje soustředěn na individuální příběhy jako na výraz ztracené jistoty a svědomí ideologických konstrukcí a jejich norem. Týká se to i norem jazykových. Spišová, slangová a individuální vyjádření v pop-literatuře neslouží jen k charakterizování postav, ale jsou individuálním projevem o světě a partikulární pravdě, která stojí rovnoprávně vedle sebe v dialogu, nezřídka se špetkou sebeironie:

Když se vybouřil a vyspal, napsal nový článek, třeba o vlivu hispánské hip-hopové komunity na černé svědomí bílých Američanů. Říkal tomu hudební eseje. (tamtéž: 49)

I následující citát ukazuje medializaci literatury, jazykovou libovolnost, metafikcionální postup v zacházení s intertextualitou, vědomí nemožnosti originality a la Umberto Eco „bez nevinosti, ale s ironií“.

Byl to Pancho Dirk, kdo dal do *Zitty* brzy jiný a docela fádní inzerát, který zněl: Punkrocková kapela U-Bahn hledá schopného bubeníka. Chceme hrát živým i mrtvým. Inspirace: Ramones, Jesus and Mary Chain, Stranglers, Joy Division, Iggy Pop, Bowie, Bukowski a Kundera. [...]

„Toho Kunderu sem tam vrazil kvůli tobě, že seš Čech. Máš ho přece rád.“

„Dobrý, ale co má společného Kundera s punkrockem?“

„No, to musíme teprve vykoumat. Moh by to ale bejt dobrej novej postoj. Můžeme říkat, že to je intelektuální rozměr naší hudby. Představ si ten titulek v novinách: KAPELA U-BAHN A NESNESITELNÁ HOŘKOST BYTÍ. Ty vole, to bysme měli dát na plakáty! S lehkostí by to nefungovalo, ale hořkost, to lidi lehce dojme. Postoj je u kapely vesmírně důležitěj, zvláště u takový, jako jsme my. Víc jsou důležitý snad jen fotky, imáž a fanclub. Copak nečteš *Rolling Stone*?“ směje se Pancho Dirk. (tamtéž: 48)

Doposud jsem nezmínil jednu důležitou součást pop-literatury – úlohu současné populární hudby. V intertextuální rovině hraje velkou část referenční funkce klasické literatury. Klasikové rocku a popu šedesátých a sedmdesátých let a jejich songy včetně textů tu slouží jako inspirační zdroje, rock- a pop-idoly se dokonce jeví jako „kulturní hrdinové“. Rudiš sám podotkne: „Písničky Mejly Hlavsy mě ovlivnily víc než jakýkoli román. Rock je poezie dneška. [...] I když se literatura a hudba samozřejmě proměňuje, pořád to je jenom nějaká mutace onoho prapříběhu nebo prapísničky o lásce a putování odněkud někam, který jde vtěsnat do pár akordů. [...] Pokouším se o literární punk naživo“ (Gregorová 2003).

Ambivalence sociokulturní revolty rocku a popu se ovšem reflektuje s odstupem. Popová hudba už dávno nebývá originální provokací typu Beatles, Rolling Stones, Jimmy Hendrix, Doors

nebo Sex Pistols, naproti tomu pracuje s již existujícími tvary, využívá je docela transparentně. Je si vědoma, že slouží okrášlení všednosti, estetizaci vnímání světa, zábavě a profitu. Tento vývoj ironicky popisuje i Rudiš:

Atom nám přinesl i vlastní písničku. Jmenovala se Ich bin Berlin. Vzal mou kytaru a smažil dokola dva stručné punkové akordy, do kterých hučel monotónně jako piliňáky:

Já sem Berlín

Já sem Berlín

Já sem Berlín

Já sem Berlín [...]

„Jde mi vo přímý a jasný postoje. Je vám to jasný?“ zahromoval, když dohrál.

„Vo jaký postoje?“ zeptal se Pancho Dirk.

„Politický. Vostře levicový. Antikapitalistický.“

„Ale ta písnička je spíš vo Berlíně a vo nějaký holce, ne?“

„Berlín je metafora. Ta holka taky. Nebo metafyzika, záleží na úhlu pohledu. Ta holka by se klidně mohla jmenovat Revoluce. Jde mi o to, říkat věci stručně, ale přitom myslet v širším a hlubším záběru. Je vám to jasný?“ Bylo nám to jasný. Snažili jsme se mu vysvětlit, že z punku jsme si vzali náboj, ale postoje že bereme odjinud, ze srdce, jak řekl Pancho Dirk. Zní to možná pateticky, ale je to tak.

(Rudiš 2003: 49–50)

Rozdílnost pop-umění šedesátých a zčásti i sedmdesátých let a toho současného má paralely rovněž v postmoderních proměnách jiných literárních žánrů, zřetelně například v historické próze, kde se její autoři rozloučili s ohlašováním historických pravd a posouvají do středu pozornosti spíše historické diskurzy samé. Známý německý pop-autor Thomas Meinecke o sobě mluví jako o člověku socializovaném postmoderním pop-uměním, a proto nikdy nepovažoval za důležité autenticitu a mýtus seberealizace, ale větší důraz klade na zprostředkovanost.

Důležitou součástí kulturní socializace pop-autorů – i jejich vrstevníků – je popová a rocková hudba. Snad proto bývali nebo

ještě jsou mnozí pop-autoři členy popových, rockových, punkových, hiphopových a jiných skupin, jako tomu je u Jaroslava Rudiše, Natálie Kocábové, Ireny Karpové, Thomase Meineckeho, Judith Hermannové a dalších. Jistěže hudba hraje určitou úlohu nejen u pop-autorů. Dnes stejně jako dříve můžeme hudební elementy nalézt nejen v básnických dílech, ale třeba ve skladbě prózy (například u Kundery nebo Škvoreckého) nebo při veřejném čtení textů za doprovodu hudby. Rozdíl v „muzikálnosti“ se jeví v její už zmíněné referenční funkci a v socializaci umělců.

Závěrem chci poznamenat, že čeští autoři typu Rudiše nebo Kocábové se blíží svými texty fenoménu evropské pop-literatury, fenoménu zajisté generovanému medializací společnosti a posílenému masmédií. Stejně jako jejich protějšky na západě i na východě patří čeští pop-autoři k mladší generaci – a její témat (láska a sexualita, večírky, „paření“, současná hudba, alkohol, drogy a subkulturní identifikační vzory) také stojí v centru zájmu. Otázka smyslu života se v této souvislosti neklade přímo, je spíše zprostředkovaná, například texty písní. Další paralely mezinárodních pop-textů jsou v jazykové rovině, podobných literárních postupech a násobném kodování. Atraktivita pop-textů se dnes tolik jako dříve neopírá o marginalitu, „exotičnost“ hrdinů a prostředí nebo o společenskokritický impulz, ale jedná se o esteticky – povedenou či nepovedenou – zábavnou literaturu, která čerpá námět a motivy z globalizovaného světa evropské mládeže.

Literatura

ARTMANN, Hans Carl
1964 *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen Brotwecken* (Freiburg: Walter)

BÍLEK, Petr A.
2004 Literatura se stala terčem mediální manipulace,
<http://www-blisty.cz/art/19741.html> [přístup 2006–06–30]

BONDAR, Andrij
2004 Mchaydamaky forever, www.zn.kiev.ua/ie/show/480/45445/
[přístup 2006–06–30]

ERNST, Thomas
2001 *Popliteratur* (Hamburg: Rotbuch)
GREGOROVÁ, Bára
2003 Kádrový dotazník Jaroslava Rudiše, laureáta Ortenovy ceny za rok
2002, <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=10841>
[přístup 2006–06–30]

RUDIŠ, Jaroslav
2003 *Nebe pod Berlínem* (Praha: Labyrint)

ULLMAIER, Johannes
2001 *Von Acid nach Adlon und zurück* (Mainz: Ventil Verlag)

Dr. phil. Alexander Kratochvil, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

Vliv cool dramatiky a „drsný“ jazyk současných českých her

JANA HOFFMANNOVÁ

V rámci okruhu, týkajícího se nadnárodního kontextu české literatury a kultury, se budu věnovat vlivu *cool-dramatiky* na české drama a divadlo, hlavně na jeho jazykovou dimenzi, a to z pohledu lingvisty i z pohledu diváka, svědka tohoto poměrně masivního, ale asi časově limitovaného průniku „drsných“ dramát na naše jeviště, nikoli tedy z pohledu odborníka-teatrologa (k tématu viz podrobněji Hoffmann – Hoffmannová 2005).

Nejprve krátké zastavení u terminologie používané pro tento fenomén. V angličtině se setkáváme především s výrazy *cool* (*coolness*), znamenajícími chlad, bezcitnost, ironickou odtažitost, rezervovanost (srov. Just 2003), ale také s výrazem přejatým z amerického slangu sportovních žurnalistů *in-her-face*, který označuje estetiku extrémů, snahu provokovat diváka, šokovat ho, probudit z letargie, zatřást s ním, „plivnout mu do ksichtu“ (srov. Pavelková 2004; Siersz 2000, 2001). Hry tohoto typu totiž v sobě spojují oboje: provokativnost, agresivitu, *drsnost* a zároveň cynickou lhostejnost – a k tomu celkem přirozeně patří i jazyková expresivita. Samozřejmě je obtížné shodnout se na tom, které dramatické texty náležejí do tohoto okruhu, proč a nakolik, a které nikoli; proto ještě jednou zdůrazňuji, že jsem při výběru her – ať výrazných zahraničních dramát, která se v posledních letech objevila na našich scénách, nebo původních her českých – vycházela především z jejich jazyka (nehledě na to, zda jde o kreaci autorskou nebo navíc o zprostředkující výkon překladatele).

Přestože vztahy mezi postavami těchto her i jejich činy jsou naprosto v souladu s jejich „drsným“ vyjadřováním, nemáme před sebou samoučelné projevy krutosti a násilí ani exhibicionistickou demonstraci brutality a vulgárnosti. Uživatelé „sprostých“ slov, „neučesaného“ jazyka jsou často spíše zoufalými a bezmocnými

obětmi agresivního, egoistického, lhostejného okolí a jejich vyjadřování je jen součástí jejich sebeobrané reakce. (Jako například u Raye a Laury, milenců ze hry Joe Penhalla *Slyšet hlasy*, kteří ve své vzpouře Lauřinu dosavadnímu partnerovi „zatlučou kladičem mozek do krku“. Tato hra ostatně v roce 1994 celou vlnu cool dramatiky odstartovala.)

Po Penhallově hře brzy následovala díla Marka Ravenhilla, kultovního autora tohoto směru, z nichž jsme u nás měli možnost zhlédnout *Nakupování a šoustání* (Shopping and Fucking) a *Faust* (Faust je mrtev). V těchto hrách se nic nevytečkovává, jsou plné výrazů spjatých s pohlavním aktem, včetně orálního a análního sexu homosexuálů (proto se v těchto případech objevuje i další termín *gay dramatika*) a také s prodejem, nakupováním a užíváním drog. I sex je tu hlavně předmětem koupě a prodeje, obchodních transakcí. A ještě tu lze připojit označení *dramatika plastová (plastická)*, neboť v těchto drsných cool dramatech, většinou okázale postrádajících etický rozměr, je i identita postav proměnlivá, tekutá, značně „plastická“.

Plné násilí a brutality akční i verbální jsou také hry Martina McDonagha, které v posledních letech zaznamenávají značný úspěch na našich scénách – z jeho dvou trilogií byla u nás uvedena *Kráska z Leenane*, *Osiřelý západ*, *Mrzák inishmanský* a *Poručík z Inishmoru*. Chladnokrevná zabijácká krutost tu zasahuje i vztahy partnerské a rodinné (zejména mezi dětmi a rodiči) a často se dostává do kontrastu s oddaností hrdinů k jejich zvířecím miláčkům.

Rovněž hry Sarah Kaneové (z nichž byla u nás uvedena *Faidra* či *Blasted* = Zpustošení, eventuálně Sežehnutí) jsou plné vraždění, mrzačení, znásilňování či incestních sexuálních aktů, jež jsou „natvrdo“ a velmi expresivně pojmenovávány. Například *Faidra* ale nese podtitul *Z lásky a všechny autorčiny* hry jsou právě o potřebě, hledání a nenalézání lásky a o zoufalství, které z toho plyne v tomto nemilosrdném a sadistickém světě. V poslední dramatické básni *Psychóza ve 4.48*, napsané těsně před vlastní sebevraždou, pak autorka zaznamenala proces rozpadu vlastní osobnosti, vyvrcholení depresivních stavů a rozhodnutí opustit tento svět plný nelásky a destrukce.

Východní, zvláště ruská cool dramatika bývá nazývána *apokalyptickou*, používá se i výraz *černucha* (Krčálová 2004). Symptomatičtější je název hry Vasilije Sigareva *Černé mléko*: bílá tu není jen barvou mléka pro právě narozené dítě, ale i barvou lidskosti, naděje a víry, hodnot, které probleskují na pozadí drsného a „černého“ cynismu a vulgárnosti hlavních postav.

Z českých her upozorním alespoň na díla dvou autorů, kteří ani v práci s jazykem nezapřou inspiraci zahraniční cool dramatikou: Jiřího Pokorného (*Tatka střelí góly*) a Marka Horoščáka (*Vařený hlavy aneb „Děvče, tobě na kozách tančí smrt“*). V Horoščákově dramatickém hororu, zasazeném do tajemné, téměř pohádkové atmosféry, sledujeme zajímavou oscilaci mezi kladnými a zápornými póly (a šokujícími přepólováními) v souvislosti s představiteli starší a mladé generace: mladičká Linda působí nejprve jako bezbranná dívka hledající pomoc, pak se z ní ale vyklubá nelítostná drsňačka; nakonec však prohrává v souboji s obstarožním manželským párem, Karlem a Miriam, kteří si svůj izolacionistický a sobecký „pořádek“, „řád“, stereotypní způsob života dokážou chránit proti každému narušení i bezskrupulózním a drastickým způsobem. Rovněž hra J. Pokorného je drsná jak v dialozích, v koncentraci expresivního, vulgárního a nespisovného výraziva, tak v činech postav – bezdomovců, pudově jednajících primitivů, kteří se scházejí u periferního kiosku. Autorova originalita spočívá zejména ve spojení řady násilných činů s černým humorem (podobně jako například u McDonagha) a se svéráznou etikou: Pokorného tatka nakonec střelí góly do správné branky, hájí přirozenou lidskou slušnost a rodinnou soudržnost proti agresivní brutalitě.

Po situačním uvedení se už soustředím na „drsnou“ češtinu a jazykovou expresivitu uvedených her. České hry a překlady dramatik anglických, ruských či slovenských do češtiny se v podstatě shodují ve frekvenci vulgarismů a „sprostých slov“ – tzv. koproslálik (*prdel, hovno, srát, podělat se, chcát, čurák*), pornolálik (*kurva, kunda, píča, kozy, mrdat, šoustat, šukat, jebat, pták, řiť, buzik/buzna, perza* aj.) i nesčetných výrazů odvozených, frazémů nebo

třeba složenin (*zkurvysyn, řiťomil, samošoust, křivochcalka* aj.). Bezpočet je i nadávek založených na jménech zvířat (*vůl, kráva, svině, hovado*) i mnoha jiných (*blbec, debil, imbecil, idiot, parazit, pako, kripl, zmetek, kretén, bastard, parchant, šmejda, zrůda, kreatura, grázl, prevít, guma, ksindl, svoloč...*); ty se pak vyskytují zejména ve vokativu, v osloveních jako *prevíte posranej, blbečku vypatlaná, hajzle pojebanej, blbá ošklivá krávo, ty podlá mrcho, rajdo vyskákaná* aj. (někdy vznikají i pozoruhodné série, kumulace takových expresivních apelů). O sémantické vyprázdněnosti oslovení *ty vole*, z něhož se už dávno stala mechanicky užívaná kontaktní částice či vycpávka (například v Sigarevově partnerské dvojici tak neustále oslovuje chlapec dívku i dívka chlapce), svědčí spojení typu *ty vole, ty seš ale vůl!* Dále by bylo možno dlouho uvádět – podobně jako Ouředník ve svém slovníku (1992) – například výrazy z okruhu násilí a výhrůžek (*drž zobák, dostaneš přes držku, dostaneš nakládačku, všecky vodkrágluju, vycáknu ti mozek, ustřelím ti koule, zlámu ti ty smradlavý haksny*), pití alkoholu (*chlást, knajpa, nadranej, nadral se*) či požívání drog (*dát si jointa, kouřit trávu, háčko/herák, bejt v rauši, šlehnout si, bejt sjetej/čistej, absták, feťák, narkáči, závisláci, dýlovat, dělat dýlera*), ale i vydělávání/nevydělávání peněz (*kšeftovat, byznys, hrabat/nahrabat, nadělat prachy, vybagrovat, slušnej vejvar, deset melounů; flákat se, bejt na podpoře, vágus, houmlesák*).

Názorně jsem předvedla, že vyjadřování postav v „drsných“ hrách je skutečně nevybíravé, a toto množství vulgarismů jistě odrazuje řadu diváků, kteří nemají rádi na jevišti či v literatuře „sprostá slova“. Nemám tu dost prostoru na úvahu, proto ji jen naznačím: co je v dnešní češtině „sprosté slovo“? Mnohé z těchto výrazů doznávají – jak ukazuje i Český národní korpus – obecnějšího rozšíření, jejich tabuizace ustupuje. Znamená to, jak soudí někteří, že česká společnost hrubne? A zhrublo tedy i současné drama a divadlo? V každém případě: výkřik, který se autoři „drsných“ her prostřednictvím svých postav pokoušejí vmést „do ksichtu“ současné společnosti, by bez tohoto jazykového „balení“ nepochybně nebyl tak působivý. Jsou to přece postavy vnitřně neuspokojené, nešťastné, precitlivělé, jimž se nedaří komunikace

s okolním světem; cynismus, brutalita i vulgární výrazivo je u nich obvykle jen vnější maskou.

Jazyk českých her i překladů je samozřejmě velmi bezprostřední, kolokviální – tedy více nebo méně (rozhodně spíš více) nespisovná, převážně obecná čeština, s výrazným zastoupením lexika slangového (tedy, řečeno s Ouředníkem, čeština značně „nekonvenční“). Jsou to však i texty, kde se nezřídka kódy, styly a registry bezuzdně mísí (mluví se o „jazykových koktejlech“); proto dochází i ke střetům češtiny nespisovné s prostředky spisovnými, třeba až knižními nebo zastaralými. Někdy je nespisovnost (hláskoslovná, tvaroslovná, lexikální) realizována poměrně důsledně, jako v následujících ukázkách ze hry Marka Horoščáka:

Dyť bourali. Určitě krvácej a potřebujou pomoc. – A taky maj určitě bouchačku. – Votevřte! Máme raněnýho! – Bojej se, nevotevřou...
Normálně vem ňákej šutr a rozbij na terase vokýnko. – Nejste vod Šebestovejch? – Jo. Máme pučenou vod nich chatku.
(Horoščák 2003)

Jindy se můžeme setkat s její výběrovou realizací, „nedůsledností“: týká se protetického v- („To jsou koňský oblbováky. Jeden tě vodrovná“), kvantitativní v koncovkách („s tím svým zkurvenym milencem“) i jiných kombinací („musíš být v pěkným hajzlu“), vedle sebe najdeme podoby *jsi, si, jseš i seš* atd. Na dlouhou a košatě nespisovnou repliku Bláži ve hře J. Pokorného reaguje „taťka“ Jenda překvapivým, ironicky spisovným „Blaženko, zastav proud své výmluvnosti...“

České hry, jimiž se tu zabývám, bývají někdy řazeny už do sféry „after cool“ (Křivánková 2002; Sloupová 2004), tam, kde se agresivita a vulgárnost dostává spíše do polohy groteskní nadsázky, ironické hravosti doprovázené parodickým odstupem a komediálním nadhledem. Autoři leckdy balancují mezi jakýmsi brutálním naturalismem na jedné straně a komickou stylizací, černým humorem a groteskní hyperbolou na straně druhé. Jazyk (především „nespisovná čeština“) se na tom výrazně podílí. Lze to ukázat na práci obou mladých českých dramatiků s klitiky, která se objevují

na počátku vět a replik (většinou na základě elipsy podmětu): „Si dej voříšky. – Si sednu k vám. – Se uklidni nejdřív. – Se tady válej jako trosky. – Sem se praštil, no! – Ste určitě jeli jak blázni. – Mi se to tu líbí. – Mi už je dneska všechno jedno.“ Oproti tomu nejrůznější slovosledné pozice mohou zaujímat už zmíněné „kontaktové (vycpávkové) částice“ jako (*ty*) *vole*, *kurva*, které se navíc opakují na různých místech v rámci věty či repliky. Takto například překládá M. Lukeš McDonaghova *Poručík z Inishmoru*:

Kurva, kde je můj kocour? – Kde je kurva můj kocour?

Kde se tu kurva chlapi berete?

Nechtěl jsi mě kurva střelit rovnou kurva do hlavy?

Kurva, co je tuhle kurva za kočku? – To je kurva Prčík Tomeš kurva!

A to mi říkáš, kurva, jen tak? – Já, kurva, vím!

(McDonagh 2002)

Kromě vzrušených konfliktních dialogů, jejichž výstavba se vyznačuje útržkovitostí, fragmentárností, chaotickým opakováním, neuspořádaným slovosledem, bývají však konflikty drsných hrdinů skryty pod povrchem dialogů banálních, ve své všednosti neurčitě rozplizlých (někdy upovídáných, jindy výrazově minimalizovaných), v nichž se – jako protiváha silných expresiv – uplatňují i automatizované stereotypy a komicky papouškované fráze. Ukázka takového všednodenního dialogu (u stánku s občerstvením) pochází ze hry J. Pokorného:

RENATA Dala bysem si co si mám dát Majku [...]

Tak já nevím tak já si asi dám

co si dáš ty? [...]

Tak ne tak já fakt nevím

MIREK Si něco dáš

nebo ne

tak to vyhodíš

nebo si to vezmeš nebo já nevím když si prostě

neumíš vybrat tak co už mě to normálně štve

(Pokorný 2003)

Šokující sdělení může být v dialogu neutralizováno následující banální a cynicky lhostejnou pasáží, jako ve *Vařených hlavách*:

KAMIL Prej je naši s uvařenejma hlavama.
BOŘEK Hm. To jsou dobrý cigára.
KAMIL Jo. Sehnal jsem karton za poloviční cenu.
BOŘEK Fakt? Nekecej.
(Horoščák 2003)

Jindy ovšem frázovitě vyjadřování signalizuje touhu postav – společenských páriů – po nedosažitelném ideálu, jakým je pro ně normální (třeba i měšťácký) rodinný a občanský život. Tak mluví k partnerům nešťastní hrdinové Penhallovi, Ray („člověk musí mít rád svoji rodinu. Musí jim důvěřovat, ale hlavně je musí mít rád. A někdy je prostě rád nemá. Někdy prostě nikomu nevěří.“) i Dave („Jsem chlap, který se o sebe dokáže postarat, ale šťastný nejsem. Nejsem celý člověk. Co je muž bez ženy?“ – Penhall 2003). A Pokorného „tatka“ radí synovi a jeho přítelkyni:

To víš Renato
život někdy
to máte těžký
no hlavně aby vám to voběma klapalo
[...] to je teď nejdůležitější
abyste se uchytili
dokud máte šanci tak se jí držte
páč každej šanci nedostane
a když se jí zbavíte tak třeba už žádná nebude
(Pokorný 2003)

Zastavme se ještě na okamžik u grafických specifik, nalézáných především v českých textech. Ve hře *Tatka střílí góly* se na stupňování emotivního účinku podílí třeba i postupná likvidace předělů mezi slovy. Navíc svérázně členěné a rytmizované promluvy postav v této hře J. Pokorného, téměř zbavené interpunkce, připomínají básně psané volným veršem:

Renato Renato Mírkú Mírku mirku mirkumirku
Renato Renato Kurvaživotmirkucosetojenomstalo
Renato ozví se
Renato jak je Mírkovi?
Renato žije?!!!
Renato prosimtě odpověž

To snad není možný
du na ryby
a noha v prdeli

Aj
kurvy ryby mokré
ta noha
volejte všechny
(tamtéž)

A ještě malá poznámka ke grafice: dramatici jako Joe Penhall, Marek Ravenhill nebo Sarah Kaneová věnují velkou péči přesnému předznamenání toho, jak budou jejich dialogy na jevišti znít; vkládají totiž do jejich replik lomítka, vyznačující četné „přesahy“ replik (místa, kde si postavy skáčou do řeči, mluví jich víc najednou).

Srážky různých kódů a stylů (například vyjadřování kolokviálního a naopak intelektualizovaného), které jsem tu už zčásti demonstrovala, nabývají někdy povahy míšení a kolize vzájemně kontroverzních diskurzů. Dvě hlavní postavy Sigarevovy hry *Černé mléko* spolu mluví (v překladu D. Ullrichové) neobyčejně vulgárně, jak ukazuje následující dialog:

LEVČÍK Ty vole. Tvý břicho už mě sere. [...] Di do prdele.

DŮRA Jdi si tam sám. Ty blbe... Co ty máš v hlavě?
Leda píču.

LEVČÍK A z čeho žiješ? Rajdo vyskákaná.

DŮRA No, ty seš zato bejk! Rohy jak parohy. [...] Vypadni
vodsud, kreténe! Jasný? Impotenté.

(Sigarev 2004)

Také syntax jejich dialogů je silně kolokviální („Co to jako má bejt?“ „Co je vona zač?“ „Co já s tím?“) a elementarizovaná, značně eliptická, jak ukazuje stále opakovaný rozhovor o cigaretách či žvýkačkách:

DŮRA Levčiku, dej mi.
LEVČIK Už sem ti dal.
DŮRA A kdy? To kecáš. Ani se nepamatuju.
LEVČIK Ale dal sem ti.
DŮRA Nedal. Tak mi dej, neboť jak žid.
LEVČIK Tak na. Už toho nech.
(tamtéž)

Přitom však oba mladí lidé „hovoří městsky“, jak uvádí dramatik hned na počátku ve své poznámce: užívají slova jako *infekce*, *exkrementy*, *bacily*, *gangréna*, *antibiotika*, *skanzen*, *muzeum*, *sfinga*, *mítink*, *sociálka* i citáty jako *arivederčiro*ma. Tyto výrazy ostře kontrastují s dikcí venkovanů na zapadlé železniční zastávce, kam Levčik s Důrou přijedou za obchodem: oslovení *synáčku*, *dcerunko*; teskné *duše umírá...*, či konstatování, že „děti nejsou kozy, na pastvu je nevyženeš, penízky mizí“. Děj vede k tomu, že mladá žena nakonec změní smýšlení i styl řeči: mluví o tom, že „chce žít jako člověk“, že „už nechce bejt svině“, že ji Bůh neopustil, že chce být jako vesničaná, u nichž „ty jim hovno a oni tobě dobro“. Levčik ovšem zůstává na svých pozicích a její změněný styl krutě ironizuje („Teď je spravedlivá, kráva. Objevila smysl života. Boha uviděla... Vem si do ruky prápor. A vzhůru s písní na rtech...“), stejně jako se posmívá vesničánům („ty vole, babka se srdcem na dlani“). K tomu všemu přistupuje ještě diskurz reklamní a obchodně-administrativní (oba hrdinové prodávají toasty, také pokladní na zastávce si přivydělává prodejem vodky): *kšeft*, *byznys*, *klient*, *konkurence*, *tržní vztahy*, *poptávka převyšuje nabídku*, *nároky ohledně kvality zboží*, *prestiž firmy*, *kompensace soudní cestou...* Reklamní diskurz je přímo parodován („Nabízený supertouster [...] je zhotoven z vysoce odolného, ekologicky nezávadného superplastiku [...] spirála je zhotovena

z unikátní superniklchromové slitiny [...] vyznačuje se supermoderním dizajnem [...] připraví vám vynikající supertousty“) a opět je konfrontován s vyjadřováním prostých lidí („Co ty tak lžeš, chlapče, starý tetě? V tom se vopejká chleba...“). A konečně k tomuto mihotání odlišně jazykově instrumentovaných diskurzů přistupuje řeč opilého „elitního vorošilovského střelce“ Mišky, který pamatuje staré sovětské časy: oslovení *soudruhu občane, soudruzi cestující*; útočné invektivy „Proč si rozvrátila naši zem? Proč si zorganizovala genocidu ruskýho národa? Kdo rozvrátil armádu? Kdo střílel na Lenina? Mluv, záškodníku!“ (tamtéž). A podobně rozvinutou intertextovou a interdiskurzivní dimenzi by bylo možno předvést i u dalších her z tohoto okruhu.

Závěr může být už opravdu jen stručný. Pokusila jsem se u nejednoduchého konspektu „cool dramatiky“ ukázat různé sémantické dimenze: „cool“ v tomto kontextu znamená jak „lhostejný, cynický“, tak i „ošklivý, odporný, násilný, vulgární“, ale zároveň možná i „vášnivý, naléhavý, úzkostný, zoufalý, smutný, precitlivělý“. Každý dramatik a každá hra rozmisťuje mezi těmito dimenzemi své akcenty jinak, a tomu odpovídá i jazyk těchto her: někde vulgárnější, někde specifickým způsobem poetizovaný, někde silně smíšený a kontrastní... Pokusila jsem se jen naznačit, že tento jazyk do jisté míry nemůže být jiný, než je, že dramatici a překladatelé neuvítají výrazy, které leckoho pobuřují, samoúčelně a nefunkčně.

Literatura

HOFFMANN, Bohuslav – HOFFMANNOVÁ, Jana
2005 O drsné (nekonvenční) dramatice a nekonvenční (drsné) češtině na českých jevištích, in *Přednášky z 48. běhu Letní školy slovanských studií* (Praha: LŠSS FF UK)

HOROŠČÁK, Marek
2003 Vařený hlavy, in *Česká divadelní hra 90. let* (Praha: Divadelní ústav), s. 389–431

JUST, Vladimír
2003 *Slovník floskulí. Malá encyklopedie polistopadového newspeaku: klišé, slogany, hantýrky, tiky, partiové metafory, slovní smogy* (Praha: Academia)

- KANE, Sarah
2003a Faidra (Z lásky), přel. J. A. Haidler, in *Projekt Bouda* (Praha: Národní divadlo), s. 25–69
2003b *Psychóza ve 4.48*, přel. J. Sloupová (Praha: Národní divadlo)
- KRČÁLOVÁ, Tereza
2004 Černucha, to je maso. Rozhovor s ruským dramatikem Vasilijem Sigarevem, *Divadelní noviny*, č. 22, s. 12
- KŘIVÁNKOVÁ, Blanka
2002 „Cool and After? Londýnské jaro 2002“, *Svět a divadlo* 13, č. 3, s. 74–81
- McDONAGH, Martin
2002 Poručík z Inishmoru, přel. M. Lukeš, *Svět a divadlo*, č. 4, s. 137–166
- OUŘEDNÍK, Patrik
1992 *Šmírbuch jazyka českého. Slovník nekonvenční češtiny* (Praha: Ivo Železný)
- PAVELKOVÁ, Hana
2004 Do ksichtu. Rozhovor s A. Sierszem, *Divadelní noviny*, č. 11, s. 12
- PENHALL, Joe
2003 *Slyšet hlasy*, přel. J. Hančil (Praha: Národní divadlo)
- POKORNÝ, Jiří
2001 Hnus, *Svět a divadlo*, č. 4, s. 82–84
2003 Taťka střílí góly, in *Česká divadelní hra 90. let* (Praha: Divadelní ústav), s. 273–304
- RAVENHILL, Marek
1999 *Faust (Faust je mrtvy)*, přel. P. Lukáč (Banská Bystrica: Drewo a srd)
2001 Nakupování a šoustání, přel. J. Sloupová, *Svět a divadlo*, č. 4, s. 105–144
- SIERSZ, Aleks
2001 *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber)
2000 Cool Britannia? Drsná dramatika v dnešním britském divadle, *Svět a divadlo*, č. 1, s. 8–17
- SIGAREV, Vasilij
2004 *Černé mléko*, přel. D. Ullrichová (Praha: Národní divadlo)
- SLOUPOVÁ, Jitka
2004 After Cool i v Česku?, *Svět a divadlo*, č. 2, s. 60–66

PhDr. Jana Hoffmannová, CSc., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita Karlova, Praha

Hodnotové dominanty v současné literatuře psané ženami

ALENA ZACHOVÁ

Chceme-li se zabývat problematikou hodnotových dominant, tedy podstatných významů a kvalitativních přístupů ke zvoleným tématům v současné domácí umělecké próze, které ve své tvorbě preferují ženy-spisovatelky, je třeba upřesnit, že z celého spektra literatury psané ženami v posledních dvou až třech desetiletích nás zajímají především texty tematizující existenciální prožívání, zvláště ženských hrdinek, a způsob estetického ztvárnění tohoto existenciálního, ontologického prožitku.

V převážné většině textů našich autorek, jichž se toto vymezení týká (Eda Kriseová, Markéta Brousková, Sylvie Richterová, Daniela Hodrová, Alexandra Berková, Lenka Procházková nebo Zuzana Brabcová a další), se setkáváme s postavami mladých žen, prožívajícími krizi své identity zvláště v souvislosti s konečným přechodem z dospívání a mládí do dospělosti se všemi atributy tohoto vážného, avšak přirozeného existenciálního stavu, k němuž přináleží především definitivní osamostatňování se od rodičovských autorit, přebírání zodpovědnosti nejen za sebe, ale ve většině případů i za právě narozené nebo malé dítě, řešení partnerských konfliktů, profesní uplatnění apod. Jan Patočka tuto situaci označuje jako druhý základní existenciální pohyb projekce a sebedprodloužení, organizující okolní i lidský svět (Patočka 1992: 231–251). Tento pohyb má labyrintní charakter a otevírá cestu k individualizaci jedince.

V našem prostředí se k těmto charakteristickým, lze říci přirozeným životním situacím přidává navíc existenciální stav, který můžeme označit jako nepřirozený, a to je nutnost vyrovnávání se s totalitní společenskou realitou – do osudů hrdinek přímo či nepřímou vždy zasahující, nově se objevují i motivy života v paralelních společnostech (především v disentu) a v emigraci (děj sledovaných textů se odehrává od konce šedesátých let).

Problém života v nesvobodné společnosti, deformující mezilidské vztahy už ze své podstaty, spočívá v tom, že totalitní režim pro úspěšné fungování jedince stanovuje pouze velmi vágní pravidla, zdánlivě do soukromí jedinců nezasahuje, zároveň ale nepřipouští alternativy od tohoto sice nevymezeného, ale jaksi obecně uznávaného a přijímaného konsenzu, což vede k trvalému znejišťování jednotlivců a postupné devalvací všech etických hodnot.

Hrdinky se proto přirozeně nevztahují především samy k sobě, k utváření a fungování svých individuálních intimních světů, ale vymezují se vždy i vůči autoritě totalitního zřízení. Právě hodnotové dominanty ukazují a zároveň i dosti nekompromisně odkrývají, do jaké míry jsou při vymezování nebo strukturování své identity schopné mobilizovat svoji vnitřní sílu a nezávislost, a do jaké míry je formuje a deformuje vnější totalitní realita. Na utváření identity jedince se vždy podílí vnitřní i vnější realita, totalitní autorita ale v našich textech zasahuje do života hlavních hrdinů zcela zásadně.

Jedním z textů, v nichž se výrazně uplatňuje paralela mezi osobní a společenskou krizí, je například román Ivy Pekárkové *Péra a perutě* (1988). Touha po svobodě, revolta vůči společnosti a neschopnost nalézt v ní jakýkoli hodnotový řád dovádí hrdinku až k prostituci. Stejně tak vakuum, vznikající po rozpadu tradičních rodinných hodnot, přivádí k prostituci i hrdinku Petry Hůlové v *Paměti mojí babičce* (2002); v obou případech se tento způsob katabáze ukazuje především jako sebedestruktivní. Dokazuje sice, že vnější realita není pro ukotvení identity postavy tak jako tak dostatečná, avšak zároveň také odhaluje skutečnost, že utváření identity mladého člověka je velmi obtížné nebo téměř nemožné bez identifikace s přijatelným vzorem.

Charakteristický typ ženské hrdinky, prožívající osobní krizové životní období v disentu, otevřeně vystupujícího proti totalitní moci, ztvárnila především ve *Smolné knize* (1991) Lenka Procházková. Obdobné téma se objevuje již v předchozích *Očních kapkách* (1982 v samizdatu, 1987), nastoluje zde problém postavení svobodné matky – režimem vnímané jako politicky nespolehlivý jedinec. Typické pro ženské postavy Procházkové je však

to, že se jim zdánlivě daří oddělit prožívání své ženské identity od uvedeného společenského kontextu. Hrdinka v *Očních kapkách* i ve *Smolné knize* se jako žena prezentuje nebo sebe prezentuje (v ich-formě) až téměř neuvěřitelně pozitivně (vzhledem k okolnostem, v nichž se děj odehrává), jako sebevědomá, dobře vypadající, žádoucí intelektuálka, která vcelku bezproblémově zvládá roli svobodné matky tří dětí. Tento typ pohledné, bezproblémové, vše zvládající mladé ženy však není přesvědčivě odvozen z jejího vnitřního naturelu (konečně ani roli svobodné matky si hrdinka nezvolila dobrovolně), spíše se zdá být odrazem ideálního obrazu společenského vnímání ženské role v naší společnosti sedmdesátých a osmdesátých let. Archetyp Koré, věčně mladé, krásné a submisivní ženy-milenky představoval srozumitelnou, méně problematickou stránku ženství, a proto byl ve společnosti vysoce hodnocen (ostatně je vysoce hodnocen i dnes).

Hrdinky Procházkové představují přesně ten typ žen, které se s touto společenskou objednávkou – většinou zcela nevědomky – ztotožnily. Dokonce ani působení v protitotalitních strukturách nedokázalo hrdinku od tohoto společenského klišé ochránit (četné motivy, zabývající se vzhledem, zdůrazňovaný motiv krásných dlouhých vlasů nebo motivy ženské rivality apod.). Tyto postavy však lze interpretovat také tak, že za jistých okolností je možné nebo dokonce nutné tyto dvě role (intimní život a veřejné působení) prožívat odděleně. Banální soukromý život by v tomto pojetí interpretace představoval nezbytný záchytný prostor pro další existenci.

Ať již vnímáme a charakterizujeme uvedené hrdinky tak či onak, hodnotový řád v tomto případě nevychází z vnitřního prožitku, zkušenosti, autenticity, ale je odvozen z vnějších zdrojů, z náhradních symbolů, proto se také postava Pavly Sukové nevyvíjí a v průběhu téměř dvou desetiletí řeší stále stejné problémy a dokonce i stejným způsobem (marnou snahu získat a udržet si partnera a otce svých dalších dětí).

Jednou z možností řešení krizových životních situací je pro hrdinky hledání a nalézání hodnotového řádu v návratu k dětství a k linii předků. Texty tohoto typu mají již bohatší vnitřní strukturu a jsou i různorodější.

Cestou od protestů k návratu k rodinným kořenům prošla hrdinka Zuzany Brabcové *Daleko od stromu* (1987). Vzpoura vůči vnějšímu světu, zvláště vůči jeho institucionálním podobám, prezentovaným především otcovskou a církevní autoritou (otec je evangelickým farářem), zkušenostmi s vězněním přítele za pokus o překročení hranic a pobytem v blázinci po pokusu o sebevraždu přivádějí hlavní hrdinku k postupnému odvracení se od vnějších „opor“ k větší důvěře k vnitřnímu prožívání a touze pochopit životní zkušenosti svých předků.

Zvláštní způsob propojení dobové atmosféry s hledáním identity ženských hrdinek využívá ve své volné trilogii (*Podobojí*, 1991, *Kukly*, 1991, *Théta*, 1992) Daniela Hodrová, její postavy ztrácejí individuální charakter a stávají se médiem, skrze něž promlouvá k současnosti minulost a je anticipována budoucnost. Mezi vypovídající subjekt hlavní hrdinky a její alter ego se dále volně včleňuje autorský subjekt, vystupující pod jménem samotné autorky, ale i postavy z reálného a fiktivního světa; žije hrdinové se mísí s bytostmi, které již nežijí, proto lze v tomto případě hovořit až o depersonalizaci postav. Tento způsob prezentace napomáhá hlavní hrdince vytvořit si dostatečný odstup od prožívané reality, podstatným rysem je antiiluzivnost, umožňující intelektuální reflexi dané situace.

Odlišný způsob zvolila autorka v případě románu *Ztracené děti* (1997). Antiiluzivní přístup nahradila vnitřním poznáním a pochopením životní situace hlavní hrdinky. Prostřednictvím symbolických paralelních příběhů, souvisejících s osudy svých ženských předků (matky, babičky a prababičky), došla hlavní hrdinka k poznání, že jejich osudy se nápadně podobají jejím vlastním a její traumata jsou tedy do značné míry způsobena přebíráním zakódovaných rodinných modelů chování v partnerských vztazích. Teprve po pochopení této skutečnosti získává příležitost vykročit z koloběhu opakujících se rodinných tragédií. V tomto případě je před intelektuálním poznáním upřednostněn kvalitativní vývoj ústřední postavy.

Podobně je strukturován vnitřní řád hlavních hrdinek v *Kočičích životech* (1997) Edy Kriseové, Aňa k němu dospívá postupně,

její citlivost, reagující na traumatizující zážitky z dětství (zvláště nelásku ze strany matky), se transformuje do mimořádně bohatého vnitřního fantazijního světa. Životní rovnováhu jí přináší až šťastné manželství, během něhož dospívá v silnou a životaschopnou bytost. Právě tato vnitřní jistota a samozřejmost, s jakou přijímá svůj životní úděl, pomáhá nejen jí samotné, ale i jejím dcerám překovávat těžká životní období, zvláště drastické válečné události (příběh vypráví o osudu volyňských Čechů v době okolo druhé světové války, hrdinky zažívají věznění, transporty jiných rodin a spolužáků do lágrů apod.). Vnitřní víra ve smysluplnost života jim umožňuje nejen fyzicky přežít, ale dokonce dojít až do stádia klidu a vyrovnanosti.

Vnější realita v těchto textech tvoří prostorový rámec, v němž životy hrdinek nutně probíhají, avšak svoji identitu si přirozeně vytvářejí na základě rodinných vzorů, zkušeností uchovávaných v paměti generací, zvláště ženských předků, také proto jsou vůči totalitní realitě odolnější a méně podléhají společenským tlakům. V případě, že jsou tyto vazby oslabeny či zcela zpřetrhány (pro hrdinku Ivy Pekárkové je například typické, že její rodiče zahynuli a vztah k babičce je spíše formální), mohou hrdinky projít také klasickou iniciací, představující existenciální průlom či vlastní sebepochopení (ve smyslu Patočkova třetího existenciálního pohybu). Tento typ literatury se však u nás vyskytuje spíše sporadicky, příkladem může být Anna z románu *Ryby raky* (1985 v samizdatu) Edy Kriseové. Kriseová se navíc jako jedna z mála našich autorek zabývá také existenciálním prožíváním stárnoucích žen, a to nejen v *Kočičích životech*, ale i v *Misericordii* (1999).

V textech autorek tvořících v zahraničí se setkáváme především s motivem návratů do dětství, ať již jde o Sylvii Richterovou a její *Slabikář otcovského jazyka* (1991) nebo Markétu Brouskovou v *Českých tarokách* (1994). Poválečnou atmosféru a následná padesátá léta vnímají prostřednictvím intenzivního prožívání dítěte a toto období pro ně také představuje výchozí bod, k němuž se vracejí a po dalších životních zkušenostech si ho pro sebe vždy i znovu interpretují.

Ukazuje se, že možností, jak přistoupit k řešení osobní existenciální situace – což ve své podstatě představuje hodnotové dominanty textů –, je více, od těch spíše destruktivních (u Pekárkové) přes popis dané situace (u Lenky Procházkové) až po návrat k „bodu nula“ – k dětství a linii předků či po uskutečněnou iniciaci (například v románu *Ryby raky* Edy Kriseové).

Přes tuto rozdílnost v přístupu k existenciálním krizovým situacím v životě hlavních hrdinek se opakuje jeden výrazný motiv: vyrovnávání se s otcovskou autoritou a obecně oslabený vliv matky (výjimku tvoří *Kočíčí životy* Edy Kriseové a *Ztracené děti* Daniely Hodrové). Otcové však svým dcerám neposkytují očekávanou oporu (Anino zklamání v románu *Ryby raky*, hlavní hrdinky prózy *Daleko od stromu*, v *Temné lásce*, 2000, Alexandry Berkové, v *Indiánském běhu*, 1992, Terezy Boučkové a podobně), také partneri se ukazují jako neživotaschopní, dokonce zcela nezodpovědní, neschopní postarat se o těhotnou partnerku a dítě (texty Lenky Procházkové). I v tomto směru se zřejmě projevuje vliv pseudootcovské autority (tedy autority direktivně budované z vnějšího popudu bez skutečné životní síly a energie), posilované totalitním režimem, s nímž se musejí hrdinky námi sledované prózy vyrovnávat.

Literatura

PATOČKA, Jan
1992 *Přirozený svět jako filozofický problém* (Praha: Československý spisovatel)

Doc. PhDr. Alena Zachová, CSc., Univerzita Hradec Králové

Feministický (či genderový) pohled na romány Daniely Hodrové

ELENA SOKOL

Památce maminky.

Romány Daniely Hodrové¹ vstoupily do současné české literatury doprovázeny jen sporadicky kritikami, které by k analýze její práce použily genderové kategorie. Studie, týkající se jejich beletristických textů, volí k interpretaci jejich struktury a významu univerzalistický přístup a přehlížejí přitom literární kvality pro autorku specifické. Některé z kritik dokonce označují její psaní za „maskulinní“, pravděpodobně díky neobyčejně erudované a často intertextuální povaze její práce (Jelínek 1996: 301). Jak jednou Daniela Hodrová během našeho rozhovoru sama poznamenala, dalším faktorem, přispívajícím bezpochyby k jejímu zařazení mezi „maskulinní“ autory, je její práce literární teoreticky.² Konec konců, literární teorie byla až donedávna považována za doménu mužů, nikoli žen (Moi 2002: 69). Hodrová ale přirovnává svůj umělecký přístup ke „spřádání pavučin“, k fyziologickému jevu, který považuje za neodmyslitelnou součást ženského psaní. V protikladu k mužské racionalitě spojuje otevřeně ženskou beletristickou prózu s intuicí a „psaním z těla“: „Já sama ten způsob psaní někdy přirovnávám k živé tkáni či k tkaní a předení – v tom fyziologickém smyslu je psaní takové spřádání pavučin, čili je to fyziologický akt. Myslím, že cítění takového aktu je pro ženské psaní úplně základní a v mém případě to platí naprosto.“³ V nedávné době dokonce

1] Ráda bych poděkovala Evě Kalivodové za kolegiální podporu a redakční pomoc a Kamile Věšínové za překlad tohoto příspěvku (a citátů) z angličtiny. Také děkuji College of Wooster, která podpořila mou pracovní odbornou cestu do Prahy cestovním grantem z Fakultního fondu rozvoje.

2] Pracovní rozhovor v Praze, 15. května 2002.

3] Pracovní rozhovor v Praze, 17. června 1996.

použila koncepty ženského psaní ve své práci z oblasti literární teorie. Například v článku *Text města jako síť a pole* rozlišuje mužské a ženské texty na základě obrazu tkadleny: „Tkadlena tká nejen podle známých, viditelných vzorů (zde působí vědomá intertextovost), ale i podle vzorů, které ‚nezná‘ nebo spíš sotva tuší (zde se pohybuje na území nevědomé intertextovosti). Mluvím záměrně o tkadleně, neboť právě v ‚ženských textech‘ je akt tkaní velmi významný a tyto texty navazují kontakt s nevědomím města snadněji než texty ‚mužské‘“ (Hodrová 2004: 544).

Proto v tomto příspěvku předkládám interpretaci beletristické práce D. Hodrové v kontextu feministické literární teorie, zejména „l’écriture féminine“ (čili ženského psaní), jak bylo formulováno francouzskou poststrukturalistickou spisovatelkou a teoretičkou Hélène Cixousovou. Za užitečné rovněž považuji některé z teoretických náhledů angloamerické feministické kritiky, které Elaine Showalterová označila termínem „gynokritika“ (Showalter 1985: 128).

Aplikací feministického či genderového pohledu na beletrii Daniely Hodrové doufám prokážu, že je s jeho pomocí možné získat klíčovou perspektivu, kterou jiní mohli přehlédnout. Líbí se mi označení, jež pro tento proces použila Adrienne Richová – „re-vize“ (Kolodny 1985: 59): „akt pohledu zpátky, vidění problému novými očima, vstupování do starého textu novým kritickým způsobem“ nebyly důležitými aspekty feministické kritiky pouze v jejích počátcích v sedmdesátých letech, ale jsou jimi dodnes. A v současné české kultuře, kde dosud existovala k feministické teorii spíše nedůvěra, je zajisté dostatek prostoru pro mnoho takových „re-vizí“. Tvrdím, že to, co angloamerické feministky podnikaly v sedmdesátých a osmdesátých letech, má v české kultuře své místo i dnes. A tak dozvuku premisy, vyslovené před dvaceti pěti lety americkou badatelkou Sandrou M. Gilbertovou, můžeme dnes naslouchat v Praze: „[Feministická kritika] chce dešifrovat a demystifikovat všechny skryté otázky a odpovědi, které vždy zastíňovaly souvislosti mezi textualitou a sexualitou, žánrem a genderem, psychosexuální identitou a kulturní autoritou. [...] Otázky textuality a sexuality [...] se dotýkají témat, která jsou

téměř ontologicky vzrušující. Co by například mohlo být zásadnější, podstatněji se dotýkající skutečnostního jádra než zkoumání vztahů mezi sexuálním sebe-určením a literární autoritou nebo zkoumání psychosexuálních významů samotného psaní, typicky kulturní aktivity, která nás neodlišuje pouze od zvířat, ale i od sebe navzájem?“ (Gilbert 1985: 36).

K jejím tvrzením bych připojila ještě vyjádření Josephine Donovanové o ženské poetice, která je „zakořeněna v epistemologii, jež je se ženou totožná či je žensky orientovaná, má původ v ženském kulturním prožitku a každodenním praktickém životě“. Donovanová zastává názor, že modus takové poetiky bude přístupný vnímání „schopnému sledovat ženské způsoby vidění“ (Donovan 1987: 98). Částečně cituje jiné feministické kritičky, když nám připomíná, že „ženský způsob myšlení je spíše kontextový a narativní než formální a abstraktní“ (tamtéž: 104). Pro vystižení modu ženského vidění dokonce využívá právě onen obraz sítě, který je v kontrastu s obrazem hierarchie, představujícím „formální a abstraktní“ modus mužský (tamtéž: 105).

S klíčovým vysvětlením „l'écriture féminine“ Hélène Cixousové se setkáváme v jejím proslulém manifestu-eseji *Le Rire de la Méduse*, který poprvé vyšel v roce 1975. Obsahuje několik náhledů, evokujících podle mého názoru nejvíce právě psaní Danieley Hodrové. Cixousová trvá kupříkladu na tom, že „žena musí psát sebe: musí psát o ženách a přivést ženy k psaní. Žena musí celá vejít do textu – stejně jako do světa a historie – svou vlastní aktivitou“ (Cixous 1997a: 347). A dále rozvíjí: „Její projev, a to i v případě, že je ‚teoretický‘ nebo politický, není nikdy jednoduchý, přímočarý nebo objektivizovaný; shrnuto: žena vplétá svůj příběh do historie“ (tamtéž: 351). „V ženě se prolíná její minulost s historií všech žen, stejně jako s historií národní i světovou“ (tamtéž: 352).

Z několika základních okolností, důležitých pro porozumění „psaní těla“ podle Cixousové, bych na tomto místě zdůraznila její východisko v psychoanalytické teorii Jaquese Lacana. Jak shrnu-la americká badatelka Susan Sellersová: „Cixousová [jako Julia Kristeva] vyzdvihuje roli matčina těla v ženském psaní. [Z jejího

pohledu] preoidipální rytmy a mluva matčina těla nadále ovlivňují naše zkušenosti i v dospělosti, [a] ona věří, že vepsání těchto rytmů je primárním faktorem obrany před tím, aby se kódy patriarchální symboliky staly všemocnými“ (Sellers 1991: 140). Již v tom je patrný důraz na „radikálně odlišný vztah k druhým, k subjektivitě a lásce“ (Sellers 1996: 4). Ráda bych rovněž dodala, že při tom, když Cixousová klade důraz na čerpání ze sexuálně specifických ženských zkušeností, volí termín „metamorfóza“. Tu čtenáři Hodrové jistě poznávají jako ústřední motiv jejích románů.

Na závěr této stručné pracovní definice ženského psaní bych ráda připomněla, že sama Cixousová trvá na komplikovanosti odlišení mužského a ženského psaní. Přestože lze rozlišovat psaní mužů a žen, není pochopitelně možné je zcela oddělit. Cixousová na to před několika lety poukázala v rozhovoru s českou literární teoretičkou Libuší Heczkovou: „Nikdy jsem nerozdělovala psaní na výhradně ženské a výhradně mužské. Pro mě je důležitá ‚diference‘; jsou tu samozřejmě nějaké styčné body, jinak by tu nebylo žádné sdílení. Prostě by se nekomunikovalo. V psaní je cosi, co zřejmě bude původně ženské, protože to prostě začíná v těle“ (Cixous 1997b: 76). (Zde bych měla doplnit, že ačkoli Hodrová zdůrazňuje svůj intuitivní, ženský styl psaní, rozpoznává v něm i mužské prvky: „Píšu velmi intuitivně, což je [...] rys ženského psaní. Ale snad by bylo dobré říct, že se domnívám, že oba typy psaní se v různé proporce uplatňují v každém textu, že se doplňují.“⁴)

Ve svém rozhovoru s Heczkovou nás Cixousová upozorňuje ještě na další důležitý fakt – zda spisovatelka má či nemá vlastní děti, není podle ní podstatné. Co hraje roli, je biologický a sociální úděl ženy: „Ženy jsou vnitřně uspořádané k tomu, aby byly matkami, což znamená vědět něco o oddělování – a to ať již mají s mateřstvím reálnou zkušenost, nebo je to jen jejich vnitřní možnost“ (Cixous 1997b: 77). A konečně její tvrzení, že ženské psaní vychází z paměti, ze snu a ze smrti, je zcela platné i v psaní Hodrové.

4] Pracovní rozhovor v Praze, 15. května 2002.

Z šesti doposud vydaných románů Daniely Hodrové jsem jako nejvýraznější příklad ženského psaní vybrala *Ztracené děti* (1997). Jsem přesvědčena, že formální aspekty všech jejích románů nás opravňují vnímat je jako příklady „psaní z těla“. Kompozice velmi krátkých kapitol, které na sebe navazují v jakémsi proudu vědomí, složitá „sít“ či „pavučina“ propojených postav, témat a motivů, stejně jako tendence k neukončenosti jsou pro její románové texty typické. Zároveň každý z románů také výrazně tematicky reflektuje ženské psaní. Zdá se mi však, že *Ztracené děti* jsou nejvděčnějším příkladem pro analýzu a díky markantním intertextuálním souvislostem s *Babičkou* Boženy Němcové zároveň umožňují mému příspěvku alespoň nepřímý kontakt s jedním z hlavních témat této konference. (Studie souvislostí s *Babičkou* by byla fascinujícím námětem na samostatný příspěvek.)

Česká badatelka Helena Kosková předkládá ve své rozsáhlé kritice *Ztracených dětí* mnoho bystrých postřehů o tomto románu. Považuje „hledání“, jedno z často se opakujících témat Hodrové, za ústřední i pro tento román, a to ve dvou rovinách: „V prvoplánové, epické rovině je příběhem matky, která hledá svoji ztracenou dospívající dceru, ohroženou navíc mužem, který ji zneužívá. [...] V hlubší poloze podtextu je to iniciační proces hledání vlastní identity a duše návratem k paměti rodu a současně esteticky návratem ke kořenům románu, k pohádce a mýtu“ (Kosková 1998: 7). Z mého pohledu jsou ve „svrchní“ rovině příběhu nejzajímavější ty aspekty, které zřetelně naznačují spojení s „psaním z těla“.

Román *Ztracené děti* vykresluje celou řadu složitých rodinných vztahů s výrazným důrazem na pouta mezi ženskými postavami – zejména pak mezi matkou a dcerou, babičkou a vnučkou. Vypravěčkou je převážně hlavní postava, Manuela Volfová, matka „ztracené“ dospívající dcery Adélky. Přestože je příběh vyprávěn převážně ve třetí osobě, Manuelina perspektiva je v „reálných“ i snových situacích natolik dominantní, až čtenáři připadá, že jej vypráví v osobě první. Manuela sama mluví (či spíše píše) přímo jen několikrát – v úryvcích svých poznámek a v několika deníkových zápisech. A pak, poskytujíc zvláštní sdělení na závěr,

vypráví v první osobě poslední kapitolu. Na rozdíl od Manuely k nám hlasy Adélky i babičky promlouvají přímo, v první osobě – dívčin prostřednictvím jejích zápisů snů a babiččin v jejích vzpomínkách. Nečetné mužské postavy občas zmiňují vztah k matce. Vyskytují se také dvojice matek a dcer, které do rodiny nepatří. V centru pozornosti je však Manuela, jako matka, dcera i vnučka, snažící se porozumět své ztracené dceři, své vlastní matce, babičce, která hrála v jejím dětství významnou roli, a v neposlední řadě i sobě samé:

Jak mohla Manuela zapomenout na Adélku! Jak to, že ty staré rodinné příběhy, které zná většinou jen z doslechu od babičky a od Emilky a v pouhých útržcích, zaměštnávají teď její mysl víc než ztracená dcera? [...] Poznává v babičce a v Leně sama sebe a v Leně Adélku. A nalézá své dítě také ve své matce, kterou teprve teď začíná chápat, a v matce své matky... (Hodrová 1997: 308)

Emilka a Lena jsou Manueliny tety, dvě ze tří dcer její babičky. Ačkoliv manželé a otcové nejsou z rodinného příběhu vyloučeni, jsou jednoznačně v pozadí.

Vedle celkové struktury a stylu *Ztracených dětí*, které mísí realitu se sny tak, že se mezi nimi často smývají hranice, je specifická obraznost románu, jasně odkazující k ženskému psaní. Například hned na počátku románu se objevují připomínky těhotenství a porodu. Velmi pozoruhodný je jeden z Manueliných snů, v němž se ocitá v Antibách. Kdysi, jako velmi mladá dívka, je navštívila. V realistické (nebo v terminologii Koskové „epické“) rovině příběhu tam zažila krátký milostný román s Egyptanem, přezdívaným Sinuhet. Otěhotněla s ním a porodila Adélku. V jejím snu má však těhotenství výsledek velmi bizarní:

Stála po kolena ve vodě, úplně nahá, ale nikdo nablízku tak brzo ráno nebyl, slunce ještě nevyšlo. Teplé mořské vlny jí smáčely lýtka, sem tam se některá divočejší vyhoupla až ke stehnům a dotkla se břicha. Najednou pocítila v břiše ukrutnou bolest, ještě takovou nikdy nezažila, bolest byla stále nesnesitelnější, a potom, v proudu

krve, který z ní vytryskl, porodila. Krokodýl sklouzl do vody. Rychle se pro něj sehnula a přitiskla ho k sobě, cítila poplašený tlukot jeho srdíčka. A potom se přivalila vlna, vysoká, hrozivá a temná, přelila se jí přes hlavu. A když se pak vlna vrátila do moře, které bylo už zase klidné, krokodýla už v náručí nedržela. Pochopila, že mezitím nastal večer, slunce právě zapadalo, v jediném okamžiku uplynul celý den. Nebo snad celý život? (tamtéž: 45)

Takovýto obraz, překypující materiálem pro psychoanalytickou interpretaci, jasně manifestuje, jak Hodrová „psaní z těla“ tematizuje.

Jiným důležitým sledem obrazů, prostupujících celým románem, jsou scény spojené s přízí a pletením, někdy s nití, tradičními součástmi ženského světa. V realistické rovině příběhu Manuela často popisuje zvyk své matky plést a následně párat šály. Jedna taková situace nastává, když mladá Manuela přichází pozdě domů ze schůzky se svou nejnovější láskou a nato se připojuje k otci, který pomáhá matce párat šálu:

Dlouho do noci seděli s otcem na zemi a smotávali vlnu do klubíček a matka, která se, dokud nezešilela, vždycy chovala jako dáma a bývala tak pruderní, nad nimi trůnila na kuchyňské židli po Němcích s necudně roztaženýma nohama – skoro to vypadalo, že jí prameny vlny vyvěrají z klína, z toho lůna věčně sprádajícího a párajícího životy. (tamtéž: 199)

I toto sexualitou pulzující přirovnání, uzavírající reflexi, je svým spojením ženské fyziologie s kulturou domácnosti nápadným příkladem způsobu, jak Hodrová tematizuje „psaní z těla“.

Závěrem je třeba říci, že ženské psaní („l'écriture féminine“), či „psaní z těla“ zřetelně odráží složitý, intuitivní proces, jehož výsledkem je text, který nemůže být jednoduše parafrázován a ani snadno chápán tradičním, objektivním způsobem. Jeho význam je složitě subjektivní, náročně spředenou sítí. Tak nás v závěru *Ztracených dětí* Daniely Hodrové nečeká jasné rozuzlení Adélčina příběhu. Namísto toho se dočkáme Manuelina (či autorčina?)

vzpomínání v první osobě. Jeho předmětem je dlouhé a trýznivé umírání její babičky. Román, na jehož počátku se zdá být matčino hledání ztracené (očividně uprchlé) dcery, vede čtenáře hustou sítí fascinujících příběhů a neskutečných snů (s nespočetnými zásahy intertextuality) někam jinam. Nakonec se uzavírá odkazem k ruské pohádce, kterou kdysi babička Manuele a jejímu bratrovi jako dětem vyprávěla. Jak to vyjádřila jiná vůdčí francouzská feministická poststrukturalistka, Luce Irigarayová: „Ženské sexuality je vždy přemíra, je na všech místech zároveň, je to jazyk, kterým píšící tělo vzdoruje uzavření a brání se kontrole interpretace“ (cit. Briganti – Con Davis 1993: 405). Stejně je tomu i s texty Daniely Hodrové.

Literatura

BRIGANTI, Chiara – CON DAVIS, Robert

1993 Luce Irigaray, in *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. M. Groden, M. Kreiswirth (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 404–406

CIXOUS, Helene

1997a The Laugh of the Medusa, in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, edd. R. R. Worhol, D. P. Herndl (New Brunswick: Rutgers University Press), s. 347–362

1997b Nevěřím v psaní, které není druhem odporu, rozhovor s Libuší Heczkovou, *Revolver Revue*, č. 34, květen 1997, s. 75–78

DONOVAN, Josephine

1987 Towards a Women's Poetics, in *Feminist Issues in Literary Scholarship*, ed. S. Benstock (Bloomington: Indiana University Press), s. 98–109

GILGERT, Sandra M.

1985 What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano, in *The New Feminist Criticism*, ed. E. Showalter (New York: Pantheon Books), s. 29–45

HODROVÁ, Daniela

1997 *Ztracené děti* (Praha: Hynek)

2004 Text města jako síť a pole, *Česká literatura*, č. 4, s. 540–544

JELÍNEK, Milan

1996 Existuje obecný styl ženský a mužský?, in *Žena – Jazyk – Literatura*, ed. D. Moldanová (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně), s. 297–302

KOLODNY, Annette
1985 A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts, in *The New Feminist Criticism*, ed. E. Showalter (New York: Pantheon Books), s. 46–62

KOSKOVÁ, Helena
1998 Hledání v románu Daniely Hodrové, *Tvar*, č. 2, s. 7

MOI, Toril
2002 *Sexual/Textual Poetics: Feminist Literary Theory* (Londýn – New York: Routledge)

SELLERS, Susan
1991 *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France* (New York: St. Martins Press)
1996 *Helene Cixous: Authorship, Autobiography and Love* (Cambridge: Polity Press)

SHOWALTER, Elaine (ed.)
1985 *Toward a Feminist Poetics. The New Feminist Criticism* (New York: Pantheon Books)

Prof. Elena Sokol, Ph.D., The College of Wooster

„Čí Bůh je lepší?“

Kanonizace hodnot v obrozenské literatuře

ALENA SCHEINOSTOVÁ

Tato studie chce na materiálu současné literární tvorby Romů v Česku nahlédnout otázky účelovosti v obrozenském paradigmatu, dotknout se možností literatury v procesu formování národní identity a konkretizovat některé obecné postřehy o povaze obrozenské kultury.

Kromě toho, že je obrozenská literatura příspěvkem k národní kultuře, má v kontextu národní emancipace ještě jiný, nezastupitelný význam: vzhledem ke svému potenciálu vytvářet fikční světy poskytuje množství jakýchsi „pokusných vesmírů“ pro ověřování společenských i individuálních strategií a jejich alternativ. Díky tomuto rozměru literární realizace nacházíme v romské literatuře například rozličné exemplární příběhy, které přivádějí hlavního protagonistu do konfliktní situace mezi romským a neromským prostředím a vzápětí nabízejí nejrůznější možná řešení a předvádějí i jejich důsledky (srov. Scheinostová 2005). Vzhledem k autoritě, již literatuře v kontextu obrození propůjčuje její postavení jednoho z médií emancipace, se dispozice rozvržené v textech následně přenášejí do reálného světa a bývají chápány jako reprezentativní „návody“, jak jej nazírat. Literatura tak reálný svět může formovat nejen v rovině konkrétních jednotlivin (například čtenář se v paralelní situaci zachová podle textu), ale především tak, že svou performativní silou sugeruje národ (v tomto případě národ romský), a sice jako společenství jednotlivců, sdílejících danou interpretaci skutečnosti.

Ve svých počátcích má fikční svět národa parametry mytického časoprostoru.¹ Řád, který jej zakládá a zachovává, můžeme

1] Ve svém pojetí národa se hlásím k názorovému proudu zastoupenému v českém prostředí zvláště Miroslavem Hrochem a Vladimírem Macurou.

konkretizovat jako soubor kanonizovaných hodnot, k němuž se dané společenství vztahuje jako ke kotvám sebeurčení a který na podporu kolektivní sebeidentifikace uchopuje jako tezaurus společných „národních specifik“. Tato kategorie je ovšem stejně účelová jako sama představa národa. Tím se nechce tvrdit, že by jednotlivé hodnoty, či výstižněji reprezentanty, byly zcela fiktivní, ani bezezbytku zavrhnout představu nestejnosti národů. O statutu některých reprezentant by se samozřejmě dalo pochybovat (například o autostereotypu Romů-kočovníků, který je v případě řady romských skupin už po několik staletí v rozporu s realitou), jiné jsou však čerpány z prokazatelné historické skutečnosti nebo z původní lidové kultury daného společenství a jako takové také prezentovány (příbuznost dnešních Romů s rádžastánskými kulturami, dovedné kovářství nebo hadačství a podobně) a další se dokonce mohou zrodit reinterpretací některé z negativních charakteristik (například vlastnosti, jež neromská společnost u Romů označuje za lenost a nedisciplinovanost, hodnotí Romové sami jednoznačně kladně; srov. náhled Gejzy Demetera: „České dítě musí vstávat, když ho rodiče vysypou z postele, třebaže se mu chce ještě spát. Musí jíst v přesnou hodinu, i když nemá hlad, a když má hlad, musí počkat, až se zase dostaví hodina dalšího jídla. Romské dítě jí, když má hlad, vstává, když se probudí, a jde spát, když je ospalé. Nemusí být pořád ve střehu, aby něco neudělalo špatně“ – Demeter 2002: 117).

Zmíněná účelovost „specifik“ se však projevuje v první řadě ve volbě a hodnotovém zařazení jednotlivých reprezentant. Je příznačné, že tyto jednotliviny jsou vytrhávány z kontextu, jejich platnost je zobecňována a jsou nehierarchizovaně kladeny sobě na roveň. Bok po boku se pak v romském obrozenském diskurzu ocitají například halušky s brynzou, romská píseň, černé oči, daleká cesta, romský smutek, Indie a samozřejmě romská řeč. Sluší se rovněž explicitně vyzdvihnout, že samotná „specifičnost“ národních hodnot je též mytické povahy a často je ve skutečnosti pouhou chimérou (kupříkladu romská tabu v těhotenství jsou známa i z někdejšího neromského prostředí – srov. Hübschmannová

1999: 16–66).² V teoretické rovině můžeme tudíž postulovat znakovou povahu těchto tzv. specifíků/reprezentantů a chápat je jako jakési lotmanovské prázdné kategorie, jimž je význam přiřazován arbitrárně podle aktuální potřeby daného společenství.

V případě Romů, ale i v mnohých jiných emancipačních hnutích napříč časem hraje při stanovování specifíků určující úlohu potřeba sebevymezení vůči dominantní kultuře³, která je pro tento účel rovněž zobecněna na obdobný instrumentalizovaný soubor reprezentantů. V literatuře pak tento účelově redukováný obraz nacházíme jako nezbytné – byť i jen latentně přítomné – sudičko kulturního, ale i morálního stavu vlastního společenství. Toto rozvržení je nejčitelnější v textech, které přímo tematizují konfrontaci romského a neromského univerza.

Přímočařejší z nich – jako povídka, která dala název tomuto příspěvku, *Kaskero Del feder* (Čí Bůh je lepší, 1997) Františka Demetera – nabízejí očekávatelnou černo-bílou opozici: dominantní kultura představuje kontrastní černé pozadí, na němž jasně září kvality kultury vlastní.⁴ Povídka pojednává o soupeření dvou bohů, Roma a Gádže, koho budou mít jejich národy radši. Bůh Gádžo své lidi obdaří blahobytem, zatímco bůh Rom daruje „jen chudobu, žádnou půdu, do srdcí jim [vloží] velkou bolest, velký žal. Jen dvě věci jim [dá]: písňe a hudbu“ (Demeter 1997: 27).⁵ Romové se stanou citlivými, vnímavými a srdečnými, gádže však bohatství zkaží. Bůh Gádžo je poražen a vydá se svoje lidi tvrdě potrestat.

2] V souvislosti s Romy, jejichž dějiny prokazují výtečnou schopnost přizpůsobovat se aktuálnímu kulturnímu prostředí, se právě otázka specifčnosti lidové kultury stala jedním z bodů mediálně podchyceného sporu mezi pražskou romistikou a plzeňskou kulturologií; ovšem i jiní romisté (Krekovičová, Novák) opakovaně upozorňují na prvky všeevropského dědictví v romské tradici. Z hlediska obrození, a potažmo i z hlediska našeho je ovšem důležitější, za co se tyto prvky vydávají, než čím skutečně jsou.

3] Ale ovšem také vůči „nesprávným“, „pokřiveným“ realizacím kultury vlastní – srov. například namyšlené romské zbohatlíky v prózách Ilony Ferkové nebo Ilony Lackové (Ferková 1995: 72–88; Lacková 1999).

4] V daném případě se přímo nabízí gellnerovské vysvětlení tohoto mechanismu jako procesu vypuknutí silou nashromážděného hněvu a frustrace (Gellner 1993: 12).

5] Překlady v textu provedla autorka příspěvku.

Drsné vyznění povídky přimělo redakci k výzvě, aby se čtenáři k její pointě vyjádřili a případně navrhli jiný konec. Došlé návrhy (Ohlasy 1997: 192–196) však byly ještě urputnější. Za všechny promlouvá názor Petera Stojky: „chcem povedať, že autor veľmi dobre vystihol koniec tejto rozprávky, pretože gadžo je dnes človek, ktorý chce byť ešte viac. Pretvarujú sa, že sú kresťania, a pritom by susedovi ukradli aj to posledné, čo má. Zatiaľ čo Rómovia sú zbožní, i keď nie všetci chodia do kostola a vedia sa modliť, ale svojho Boha milujú a obracajú sa k nemu v reči, slzami z lásky a prakticky každý má svoj malý oltár doma, preto sa majú navzájom radšej ako gadžovia“ (tamtéž: 194).⁶

Častěji než takto schematicky je však majoritní kultura spatřována plastičtěji. Také tehdy je ovšem obvyklá její podoba nepřátelského, destruktivního elementu, například v povídkách *Čorde čhave* (Ukradené děti) Ilony Ferkové (1995), která se inspiruje především novodobou realitou romských komunit, přesídlených ze slovenských osad do českého městského prostředí. Mezi motivy, s nimiž autorka pracuje, se často opakuje odvlékání dětí do ústavů, nezdar smíšeného manželství nebo úpadek tradičních hodnot vlivem neromského okolí. Její postavy se dopouštějí domácího násilí, navazují skandální mimomanželské vztahy s „neromy“, upadají do gamblerské závislosti, uchylují se k sebevraždám. Ústy jedné z nich: „Učili se od gádžů“ (Ferková 1995: 51). Pokud nemá neromský element přímo narativní úlohu ďáblova semene, bývá alespoň nahlížen pohrdavě nebo s nevráživostí. Tak nacházíme u Vlady Oláha přirovnání „srdce mu ztvrdlo jako gádžovi“ (Oláh 2003: 104) nebo u Agnesy Horváthové poznámku o tom, jak Romové získali dar hudby, protože gádžové o něj nestáli (Horváthová 2001: 124–125).

Kromě neutrálních, bezpříznakových zpracování, jejichž relativní početnost nelze nekomentovat (mimo jiné prózy inspirované

6] Obdobný náhled Romů na „neromy“, který do značné míry odpovídá obecnému stereotypu o Romech, není vůbec ojedinělý. V literatuře se s ním můžeme setkat např. v povídce *Roza* Andreje Pešty: hlavní záporná postava, Slovák Mišo, vystupuje jako zloděj, lhář a svůdce, naopak jeho protichůdkyně Romka Róza zůstává navzdory okolnostem poctivá v obou smyslech slova (srov. Pešta – v tisku).

prostředím předválečného Slovenska, kde vzájemné soužití obvykle probíhalo nekonfliktně), se výjimečně, ale přece setkáme také s texty, které líčí koexistenci obou kultur, romské i neromské, jako idylickou. Je ovšem nadmíru příznačné, že se nejčastěji jedná o texty pohádkové (například autorská pohádka Ilony Lackové *O kalo the o parno phral*, Černý a bílý bratr, vrcholí svornou a spravedlivou vládou romského a neromského vévody nad dědičným panstvím) nebo o básnické utopické vize (příkladem může být báseň *Kali ruža*, Černá růže, Jana Horvátha: „Vyrostla černá růže, / nikdo ji nezasadil, / nikdo ji nezval, / nikdo se jí neprosil. / [...] Zimu, hlad a trápení/ a tíhu v srdci, / ode všeho okusila, / ale stále je tu! / [...] Ta černá růže / už není sama, / má bílou sestru. / Jak jim to vedle sebe sluší! / O všechno se rozdělí, / budou si oporou, / jedna druhé nedají zahynout“ Horváth 1999: 32–35). Harmonie však v optice významné části romské tvorby nepřichází spontánně, nýbrž je možná pouze po naplnění určitých předpokladů. Jejich kompendium podává v radikální podobě například Michal Šamko v básni *Amari čhaj* (Naše holčička – cit. Scheinostová 2004: 116–117): titulní hrdinka, neromská dívka, které se ujímají Romové a která s nimi poté zůstane, je charakterizována jako „s bílou tvář, romským srdcem“ (tamtéž: 116). Dívčina etnicita je vzápětí ještě více zrelativizována dvojverším „je tak ušlechtilá, / jako kdyby byla z romského rodu“ a v závěru básně je již otevřeně označena za „rakli-romňi“ – bílou Romku (tamtéž: 117). V literární rovině je takové východisko spíše úsměvné svou naivitou a přímočarostí, dovolme si však na tomto místě připomenout kontroverzní sklon emancipačních hnutí k vyhocenému nacionalismu a k latentnímu požadavku vytvořit kulturně homogenní společnost.

Pro celistvý obraz dominantní kultury v obrozeném paradigmatu je konečně třeba představit také jeho druhou, prestižní stránku. Nejen co se týká vzdělání, společenských výhod, bohatství, barvy pleti, ale také co do životního stylu se neromský svět v romské literatuře jeví jako vysněný cíl. Patrně nejnápadněji se profilují protiklady materiální úrovně (jako jeden příklad za všechny uvedme snahu romské matky Heleny z povídky *Trastune beng* –

Železní ďáblové již připomenuté autorky Ilony Ferkové vyhrát na automatech peníze dětem na oblečení, „aby gádžovské děti viděly, že i romské dětičky můžou chodit dobře oblékané“ – Ferková 1995: 92), ale příležitostně, o to však naléhavěji se prosazuje také volání po převzetí neromských modelů rodinných vztahů. Explicitně se v tomto smyslu vyslovuje Tera Fabiánová již v jednom ze svých prvních fejetonů: „Člověk vidí hezkého romského muže, nastrojeného, vlasy černé jako uhel, na sobě kabát, oblek, bílou košili, a vykračuje si se zdviženou hlavou, a jeho žena s velkánským břichem, další děti ji tahají za sukni, a drží se několik kroků za ním. Proč se ten mužský za svou ženu na ulici stydí? Proč nevezme dítě do náručí? Proč nevezme ženu za ruku? Kdo jí to břicho udělal? Člověku je těžko, když vidí, jak jde gádžo, vede si svoje děti a ženě nese tašku a gádžovka jde pěkně oblečená jemu po boku“ (Fabiánová 1970: 33).⁷

Popsaný způsob, jímž se v romském obrozenském diskurzu zpřítomňuje dominantní kultura, poukazuje k závěru, že hodnoty v raných fázích obrozenských hnutí mají dialogickou, relační platnost: že se profilují vzhledem ke kultuře, vůči níž se dané společenství vymezuje, a jak jejich výběr, tak jejich výraz jsou touto kulturou do značné míry limitovány. Toto východisko pak koresponduje s obecnějším poznatkem, že identita, ať už individuální nebo skupinová, je ze své podstaty dialogickým procesem. Je tedy na místě prohlásit alternativy sebeurčení etablujícího se národa za přímo závislé na kvalitě a rovnocennosti tohoto dialogu, a to stejnou měrou z obou jeho stran.

7] Ne náhodou vznáší tyto požadavky právě spisovatelka-žena; proud ženské emancipace v kontextu romského etnoemancipačního hnutí patří k aktuálním, ačkoliv dosud nezanalyzovaným tématům.

Literatura

DEMETER, František

1997 Kaskero Del feder – Čí Bůh je lepší, *Romano džaniben*, č. 1–2, s. 24–28

DEMETER, Gejza

2002 Slovo dvěma romským novinářům, in M. Hübschmannová: *Šaj pes dovakeras – Můžeme se domluvit* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 116–119

FABIÁNOVÁ, Tera

1970 Zadáno pro Teru, *Romano lil*, č. 1, s. 33–34

FERKOVÁ, Ilona

1995 *Čorde čhave – Ukradené děti* (Brno: Společenství Romů na Moravě)

GELLNER, Arnošt

1993 *Národy a nacionalismus* (Praha: Josef Hříbal)

HORVÁTH, Jan

1999 *Tumenge – Vám* (Brno: Petrov)

HORVÁTHOVÁ, Agnesa

2001 Sar e gilori le Romen arakhľa – Jak písnička našla Romy, *Romano džaniben*, č. 3–4, s. 124–125

HÜBSCHMANNOVÁ, Milena

1999 Několik poznámek k hodnotám Romů, in *Romové v České republice (1945–1998)* (Praha: Socioklub), s. 16–66

LACKOVÁ, Ilona

1999 *Romane paramisa – Romské pohádky* (Praha: Radix)

OHLASY

1997 Ohlasy čtenářů, *Romano džaniben*, č. 3–4, s. 192–196

OLÁH, Vlado

2003 *Le khameskere čhave – Děti slunce* (Praha: Matice romská)

PEŠTA, Andrej

Roza – Róza, in *Romano džaniben. Sborník romistických studií* (v tisku)

SCHEINOSTOVÁ, Alena

2004 Tři hlasy romské poezie, in *Romano džaniben. Sborník romistických studií – ňilaj* (Praha: Společnost přátel časopisu Romano džaniben), s. 99–125

2005 Proměny identity v současné romské próze, in *Identita ve vztahu k národnostním menšinám a cizincům* (v tisku)

TAYLOR, Charles
2001 *Multikulturalismus. Zkoumání politiky uznání* (Praha: Filosofia)

TAYLOR, Charles (ed.)
2001 *Etika autenticity* (Praha: Filosofia)

Mgr. Alena Scheinostová, Univerzita Karlova, Praha

Stereotypy, imagologie a literární hodnoty

DANIEL SOUKUP

Po listopadu 1989 se v českých humanitních vědách začalo opožděně rozvíjet zkoumání obrazů jednotlivých etnických a dalších skupin v literárních, publicistických i jiných textech (tzv. imagologie). Předmětem imagologických rozborů se často stává stereotypní ztvárnění skupin, jež jsou v rámci převládající ideologie posuzovány negativně, popřípadě odsunovány z jejího zorného pole (v českém prostředí jde především o Němce, Židy a Romy).¹ Takové analýzy pak mnohdy usilují jednak o aktuálně politický přesah, jednak o nový pohled na kanonizované hodnoty minulosti (včetně literárních).

V roce 1996 vyvolala mezi českými historiky značný rozruch studie Davida Čaňka *Národ, národnost, menšiny a rasismus*, kritizující pojetí českých dějin 19. století ve vybraných učebnicích dějepisu. Podle autora v nich „dochází s různou mírou k mytizaci [českého] národa a národního hnutí“, prezentace českých Němců je konfrontační a „mnohdy velmi problematická“, Židé jsou „téměř zcela ignorováni“ a zmínky o Romech chybí vůbec (Čaněk 1996: 91). Učebnice přehlíží či bagatelizují negativní stránky českého nacionalismu, například dobový antisemitismus. Čaněk v této souvislosti připomíná Nerudův odmítavý postoj k Židům a označuje jej za přesvědčeného antisemitu, jemuž není možné připisovat (jak to činí jedna z učebnic) „demokratickou kulturní orientaci“ (tamtéž: 88). Na jiném místě však výslovně odděluje „politickou orientaci autora“ od „kvality jeho literárního díla“ (tamtéž: 35). Domyslíme-li Čaňkovy rozptýlené poznámky, dospějeme k pojetí literárního kánonu, které důsledně rozlišuje mezi

1] Pro jednoduchost přistupuji ke všem třem skupinám z hlediska etnicity, byť Židy lze chápat též jako skupinu náboženskou a „cikány“ si majoritní společnost především v minulosti vymezovala spíše antropologicky a sociálně než etnicky.

hodnotami estetickými a mimoestetickými: Neruda je sice i pro Čaňka „jeden z největších [...] český píšící básníků 19. století“ (tamtéž: 32), nikoli však politický a mravní vzor.

Protilehlé pojetí nacházíme v knize Alexeje Mikuláška *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Antisemitismus pro něj „vylučuje uměleckou hodnotu v moderním slova smyslu“, již si Mikulášek spojuje mimo jiné s „humanismem“ a „pravdivostí“ (Mikulášek 2000: 114). Kánon české literatury ovšem chápe značně konzervativně, dokonce i „nacionalismus národního obrození, jak českého, tak i německého“ pokládá za jev nejen „nutný“, ale přímo „pozitivní“ (tamtéž: 16). Namísto problematizace tradovaných hodnot tak nastupuje argumentace kruhem: jelikož antisemitská literatura nemůže být kvalitní, nelze kanonickým dílům a osobnostem přisuzovat antisemitismus. Při charakterizaci protižidovských výroků Havlíčkových, Nerudových či Bezručových si proto Mikulášek vypomáhá konceptem „asemitismu“, který chápe jako méně negativní. Sám ovšem přiznává schematičnost rozlišování mezi antisemitismem, asemitismem a dalšími pojmy (tamtéž: 11), ve svých analýzách navíc tyto konstrukty používá se značnou libovůlí. Příznačné je například jeho tápání okolo Jakuba Demla. Podle vlastního vymezení antisemitismu by jej měl vyloučit z kánonu české literatury, k tomuto kroku se však neodhodlá a namísto toho nerozhodně téká mezi dvěma neslučitelnými pojetími Demlovy osobnosti: básník je pro něj jednou „otevřeným a nenávisným antisemitou“ (tamtéž: 37; antisemitismus jako niterný povahový rys), jindy spisovatelem, u něhož protižidovství (jako jakýsi vnější nepřítel) pouze „ohrožuje uměleckou hodnotu některých [...] děl“ (tamtéž: 120).

Interpretační i axiologická uplatnitelnost Mikuláškových pojmů je tedy přinejmenším sporná. Do asemitismu mu kupříkladu spadá jak Nerudův útočný pamflet *Pro strach židovský*, tak vyznění hesla Antisemitismus Josefa Trakala v *Ottově slovníku naučném*. Charakterizuje sice tento text jako „nezaujatý, věcný, střízlivý, objektivistický,“ právě z toho však dovozuje, že se autor hesla od Židů distancuje: „Antisemitismus jako by nebyl důvodem k znepokojení [...] A jakkoli to není přímo napsáno, židov-

ství tu vylučuje češství, češství pak vylučuje židovství [...] My a Oni..." (tamtéž: 22). Není ovšem zřejmé, proč Mikuláškoví zrovna u slovníkového hesla vadí „pravdivost“, když na druhé straně vyzdvihuje její důležitost u beletrie. Buď zde dochází k rozporu, anebo mu do požadavku „pravdivosti“ spadá (poněkud v duchu socialistického realismu) i nutnost vyjádřit žádoucí („humanistický“) hodnotící postoj. Těžko soudit, jelikož v konkrétních rozbo-rech využívá Mikulášek pojmu „pravdivosti“ jen příležitostně.

Naproti tomu ve studii Moniky Hrtánkové *Obrazy Romů v krásné literatuře* se tato kategorie stává hlavním kritériem posuzování zkoumaných textů (z české, slovenské a romské literatury 20. století). Autorka se opírá o značně problematický ideál jakési etnografické popisnosti: kritizuje kusost referování o romských dějinách (Hrtánková 2001: 150), tradičním oděvu (jeho popisy „bohužel chybí i v dílech romských autorů“), vozech a maringotkách (tamtéž: 151) či o rodinném soužití (tamtéž: 156). Místy je argumentace poněkud nezřetelná: vylíčení vzhledu Romů prý bývá „velmi zjednodušené a nepřesné“, omezuje se na popisy barvy pleti (a někdy vlasů); ty ovšem „odpovídají ve většině případů realitě“ (tamtéž: 151). Vcelku však neromští autoři podle Hrtánkové obvykle „dané problematice rozumí pouze povrchně, proto podávají zkreslené, neúplné údaje“ (tamtéž: 157). Svůj naivní mimetismus autorka implicitně odůvodňuje prohlášením, že většina děl poválečných neromských autorů „vznikla proto, aby plnila v kontextu své doby jisté výchovně-vzdělávací cíle“ (tamtéž: 156). Z tohoto vymezení, již tak diskutabilního, navíc v naprostém rozporu s literárněhistorickými skutečnostmi (srov. například Scheinostová 2005: 50–55), explicitně vyjímá tvorbu autorů romských.

Požadavek pravdivosti a úplnosti navíc Hrtánková (podobně jako Mikulášek) podivuhodně spojuje s požadavkem pozitivního (či alespoň neutrálního) autorského hodnocení postav Romů. Přitom její vlastní axiologické soudy mnohdy míří spíše do oblasti životního stylu než morálky a mívají povahu předsudků. Souhlasí například s negativními literárními líčeními „hlučného chování Romů“ na veřejnosti i s obdobně odmítavými popisy romského stravování („nepravdivost a poměrně jednostranná orienta-

ce na vařená jídla“). Autorům vytýká pouze to, že „tyto projevy zpravidla nevyvažují vylíčením kladných stránek“ či širšího kontextu (Hrtánková 2001: 151). Absence „kladného hodnocení“ jí vadí také u „popisů léčitelských znalostí a dovedností romských žen“ (tamtéž). Není přitom zřejmé, proč by neměly být pozitivně hodnoceny také například jejich schopnosti věštecké a hadačské, jež na jiném místě též zmiňuje (tamtéž: 152). Pravděpodobným vysvětlením je, že Hrtánková, podobně jako Mikulášek, značně lpí na soudobých majoritních hodnotách (v daném případě nikoli literárněhistorických, nýbrž hygienických, vědeckých a etických). Pozitivní obraz romské kultury se proto snaží vytvářet zdůrazňováním prvků, které jsou s těmito hodnotami v souladu (volba léčitelství oproti hadačství), anebo bagatelizací hodnot odlišných. Tvrdí například, že k drobným krádežím se Romové uchylují vždy jen „z nutnosti“ a „mnozí z romských hrdinů to považují za velmi ponižující“ (tamtéž)². „Romská kriminalita“, jak uvádí Kazimír Večerka, je přitom „především kriminalitou majetkovou“ (Večerka 1999: 433) a v některých romských komunitách jsou krádeže pokládány za legitimní způsob obživy.

Prosazování „pravdivosti“ spojené s přehlížením specifičnosti literárního sdělení nacházíme i u významných zahraničních badatelů, například u Iana Hancocka, romisty působícího na texaské univerzitě. Ve své kritice populárních představ o Romech Hancock vždy uplatňuje stejná měřítká na publicistiku i na beletrii. Píše například, že „novináři a romanopisci ve svých dílech po léta dávají neomezený průchod své obrazotvornosti s vědomím, že je za to nikdo nebude stíhat, a nejméně ze všech Cikáni“ (Hancock 2001: 147). Snaha o korigování stereotypů se u něj spojuje s aktivistickým přístupem: vědci studující Romy by podle něj měli „využít svého privilegovaného postavení k tomu, aby pomohli bojovat za romskou věc“ (tamtéž: 155). V rámci tohoto boje Ian Hancock prosazuje odstranění stereotypu romantického Cikána z dnešních dětských časopisů, novinových článků (Hancock 1999)

2] Jako u mnohých jiných pasáží ani zde není zřejmé, nakolik Hrtánková hovoří o světě reálném a nakolik o fikčních světech zkoumaných děl.

či počítačových her (Hancock 2003). V jeho radikálním pojetí totiž jakékoli obrazy a definice Romů vytvářené majoritní společností upírají „Romům jejich skutečnou identitu, což je v důsledku také druh útlaku“ (Hancock 2001: 144). Hancock neosvětluje, jakou jinou cestou než konstrukcí obrazů a definic by „Neromové“ měli romskou identitu poznávat, ani v čem má tato identita vůbec spočívat.³ Nabízí se také otázka, zda by stejně paušálně odsuzoval i jiné etnické stereotypy.

Ještě provokativněji vyhrocuje svůj rozbor cikánského stereotypu v německé literatuře Wilhelm Solms. I on se staví proti téměř jakémukoli literárnímu ztvárnění Romů: „Po Osvětimi se zjevně básníci většinou ani neodhodlali o Romech psát – nic lepšího Romy doposud nepotkalo“ (Solms 1998). Na rozdíl od Hancocka však v závěru svého článku přímo požaduje přehodnocení tradičního literárního kánonu, a dokonce prohlašuje, že stigmatizující, ale i romantizující literární obrazy Romů „značně přispěly“ k tomu, že s vyhlazením Romů nacisty panoval v Německu (na rozdíl od vyhlazení Židů) všeobecný souhlas. Tato argumentace je ovšem očividně mylná, jelikož zcela přehlíží literární antisemitismus. Pokud německá veřejnost romský holocaust skutečně masově schvalovala, musela k tomu mít pohnutky neliterární.

Tento výběrový přehled se cíleně zaměřil spíše na práce problematické, na nichž lze ozřejmit možná úskalí imagologického přístupu: vedle nerespektování specifčnosti literatury, kritizovaného již v řadě studií (Berwanger 2005: XIV), se jedná například o tendenci vyvozovat z analýz radikální (či až extremistické) společenskopolitické návrhy, sklon fetišizovat vlastní odmítavý pohled na dosavadní hodnoty⁴, prosazování rozporuplně chápané „pravdivosti“

3] Oproti Hrtánkové, jež romskou identitu hledá spíše v tradičních hodnotách, klade Hancock důraz na vzestup romských elit v moderní společnosti a ironizuje skutečnost, že „Cikáni bez vozů, podobně jako Inuité bez iglů, badatele o cosi šidí“ (Hancock 1999).

4] Např. Čaněk kritizuje „mýtus o Nerudově demokratičnosti“, zjevně si však neuvědomuje, že se sám může dopouštět negativní mytizace, když stejně přímočaře postuluje „Nerudův antisemitismus“ (Čaněk 1996: 34).

(Mikulášek, Hrtánková) nebo alergické odmítání jakýchkoli obrazů jiného (Hancock, Solms). Důraz na „pravdivost“ se implicitně opírá o neopodstatněnou představu, že pouhým doplněním chybějících informací lze vytvořit pozitivní vztah k druhému.⁵ Hancock a Solms zase neberou v úvahu fakt, že podle současných výzkumů se stereotypy neutvářejí jen na základě reálných předobrazů či sociálních struktur (například i v důsledku vědomé manipulace), ale i jako nevyhnutelný důsledek kognitivního ustrojení člověka (Kanovský 2001: 9–15)⁶.

Tento empirický poznatek může významně ovlivnit i filozofickou antropologii, odporuje totiž strohému lévinasovskému ideálu, jenž dnes představuje (vedle Buberova pojetí vztahu Já-Ty) patrně nejvlivnější filozofii úcty k jinému. Emmanuel Lévinas snahu sevřít jinakost do ustálených forem odmítá: přítomnost tváře druhého podle něj „prořezává všechnu názornou danost“ (Lévinas 1997: 50), „proráží všemi obaly a obecnostmi bytí“ (tamtéž: 36).⁷ Jeho lpění na neoddělitelnosti tematizace („obaly“) a konceptualizace („obecnosti“) (tamtéž: 31) se ovšem míjí s povahou mnohých literárních děl, stejně jako jeho kritika anarchické mnohoznačnosti jeví v situaci, kdy „mluvčí dal znamení, avšak unikl před každou interpretací – toť mlčení, které děsí“ (tamtéž: 75). Literatura, především moderní, totiž mnohdy vytváří světy složené z tematizovaných (zpravidla však nikoli zobecněných,

5] Tzvetan Todorov užitečně rozlišuje tři osy vztahů k druhému: axiologickou („druhý je dobrý, nebo špatný, mám, nebo nemám ho rád“), praxeologickou („snaha sblížit se s druhým, nebo naopak se mu vzdálit“) a epistemickou („druhého znám, nebo neznám“). Na „příkladné historii“ dobytí Ameriky ukazuje, že tyto tři roviny se navzájem nepodmiňují: „Las Casas nezná Indiány tak dobře jako Cortés a má je raději, ale politika asimilace je jim oběma společná. Znat ještě neznamená mít rád a naopak; znát ani mít rád neznamená ztotožnit se s druhým“ (Todorov 1996: 217).

6] Kanovský referuje především o výzkumech Lawrence Hirschfelda.

7] Martin Buber se někdy přiklání k exkluzivnímu pojetí lévinasovskému, jindy chápe vztah k Ty spíše inkluzivně: „Neexistuje nic, od čeho bych musel odhlédnout, abych viděl, a žádné vědění, na které bych musel zapomenout“ (Buber 1995: 10). Smysl tohoto těkání patrně kotví přímo v podstatě jeho koncepcí, jež vykresluje lidskou existenci jako ustavičný kyvadlovitý pohyb mezi životem ve světě předmětností (Já-Ono) a ve světě bytostných vztahů (Já-Ty).

konceptualizovaných) jednotlivin, za jejichž hrou se nerýsuje žádný viditelný druhý, který by byl „ku pomoci znaku, který vysílá“, a dvojznačnost tak odstranil (tamtéž).

Do víru hravé ambiguitity přitom může být stržen i schematický, zobecňující obraz. Hodnota literárního díla se potom nejeví jako nepřímá úměrná stereotypnosti ztvárnění preferovaných skupin, nýbrž komplexněji: za esteticky funkční můžeme někdy pokládat i vyhraněný stereotyp. Je však třeba přenést pozornost z produktu (zobrazení druhého) na proces, na proudění sémantické energie, jež tyto obrazy nese. V jiném kontextu dospívá k obdobnému závěru Jiří Stromšík: z děl německého romantismu pokládá za dodnes přitažlivá ta, v nichž není „dobová doktrína“ či „módní rekvizita“ užita „zcela vážně“, ale je korigována ironií, „která přímočarou naivitu lomí ve významuplnou nostalgii“, anebo lyrizací, „která i banalitě propůjčuje půvab poetického obrazu“ (Stromšík 1994: 29). Jinými slovy, trvalou estetickou hodnotu lze připsat dílům, v nichž jsou schematické obrazy jiného i další dobové stereotypy zprostředkovány reflektovaně, nikoli jako přímočaré zobrazení skutečnosti. Vedle tvárných postupů zmiňovaných Stromšíkem se může uplatnit i procesualnost odlišného typu: důraz není kladen na obraz druhého samotný, nýbrž na hledisko či vědomí další postavy-reflektora, v němž se tento obraz konstituuje (například Soukup 2005).

O tom, zda je pro interpretaci literatury adekvátní přístup sociálněpsychologický (dekonstrukce stereotypů), nebo naopak tradičnější literárněvědný (například rozbor topoi v rámci historické poetiky), tedy vposledku rozhoduje zkoumané dílo samo. Čím více se prezentuje jako obraz reality (a vyznačuje se přitom schematičností, mnohdy spjatou se snahou o manipulativní vně-textový dopad), tím spíše se na úkor historické poetiky mohou hlásit o slovo analyticko-kritické modely, převzaté kupříkladu z gender studies či teorie postkolonialismu. Jistá jednostrannost těchto přístupů by přitom neměla vést k jejich odmítání. Očistný oheň multikulturní kritiky, jímž společenskovední paradigmatata v jiných zemích již prošla, by totiž byl pro kánon české literatury i pro českou literární vědu nanejvýš potřebný.

Literatura

BERWANGER, Katrin

2005 Einleitung, in *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache*, edd. K. Berwanger, P. Kosta (Frankfurt am Main: Peter Lang), s. XIII–XXXII

BUBER, Martin

1995 *Já a Ty* (Olomouc: Votobia)

ČANĚK, David

1996 *Národ, národnost, menšiny a rasismus* (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku)

HANCOCK, Ian

1999 The Roma: Myth and Reality, <http://www.geocities.com/~patrin/mythandreality.htm> [přístup 2006–06–30]

2003 Romani Customs and Traditions: Popular Myths about the Roma, <http://www.geocities.com/Paris/5121/myths.htm> [přístup 2003–10–13]

2001 *Země utrpení. Dějiny otroctví a pronásledování Romů* (Praha: Signeta)

HRTÁNKOVÁ, Monika

2001 Obrazy Romů v krásné literatuře, in *Romové a nacionalismus?*, ed. I. Raichová (Brno: Muzeum romské kultury), s. 148–157

KANOVSKÝ, Martin

2001 Ludské druhy a lidská mysl – kognitivní základy etnických klasifikací a stereotypů, in *Etnické stereotypy z pohledu různých vědních oborů* (Brno: Etnologický ústav AV ČR), s. 9–15

LÉVINAS, Emmanuel

1997 *Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě)* (Praha: OIKOYMENH)

MIKULÁŠEK, Alexej

2000 *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století* (Praha: Votobia)

SCHEINOSTOVÁ, Alena

2005 Význam časopisectví v romské literatuře (Zpravodaj *Romano lil*, 1970–1973), *Svět literatury*, s. 50–55

SOLMS, Wilhelm

1998 Zigeunerbilder deutscher Dichter, <http://www.minderheiten.org/roma/index2.htm?> [přístup 2006–06–30]

SOUKUP, Daniel

2005 Tři podoby cikánství v prózách Svatopluka Čecha, in *Perla v hrubé kazajce*, edd. V. Viktora, M. Hálková, M. Šrajbová (Klatovy: Městská knihovna), s. 113–117

STROMŠÍK, Jiří

1994 *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury*, ed. V. Maidl (Praha: H & H)

TODOROV, Tzvetan

1996 *Dobytí Ameriky: Problém druhého* (Praha: Mladá fronta)

VEČERKA, Kazimír

1999 Romové a sociální patologie, in *Romové v České republice (1945–1998)* (Praha: Socioklub), s. 417–446

Mgr. Daniel Soukup, Univerzita Karlova, Praha – Literární akademie, Praha

Závěrečné poznámky

O III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky

Třetí celooborové setkání domácích i zahraničních literárněvědných bohemistů uspořádal ve dnech 28. června – 3. července 2005 Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem bohemistických studií téže fakulty a Památníkem národního písemnictví v Praze. Na zajištění programu se dále podílela Obec spisovatelů, občanské sdružení Litterula, Magistrát hlavního města Prahy, Muzeum Boženy Němcové v České Skalici a Společnost Boženy Němcové. Kongres měl 148 řádných účastníků, zaznělo celkem 120 referátů.

Odborné jednání bylo vymezeno hlavním tématem *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. Kongres se konal v roce dvou významných jubilejí české literatury: 150. výročí vydání *Babičky* Boženy Němcové a 100. výročí narození Vladimíra Holana. Při této příležitosti se úběžníkem jednání stal český literární kánon: otázka, co se zevnitř i zvenčí národní kultury jeví jako trvalá či nosná hodnota české literatury, jaký je podíl jiných literatur a kultur na vzniku a uplatňování těchto hodnot a jaká je recepce těchto hodnot ve světě. V souladu s tímto obecným zaměřením byly do programu kongresu dále včleněny dvě specializované sekce: *Božena Němcová a její Babička* a *Vladimír Holan a jeho soupeřníci – klíčové i solitérní osobnosti české poezie 20. století*.

Odborná jednání probíhala ve dnech 29. června – 1. července 2006 v hlavní budově Akademie věd ČR v Praze na Národní třídě. Slavnostní zahájení kongresu v Hodovní síni letohrádku Hvězda na Bílé Hoře se konalo v předvečer prvního jednacího dne a bylo spojeno s vernisáží výstavy Památníku národního písemnictví ke 100. výročí narození Vladimíra Holana *Noční hlídka srdce*. Na závěr odborného jednání byl v pátek 1. července v podvečer uspořádán kulatý stůl s tématem *Co potřebuje světová bohemistika*, připravený Jiřinou Šmejkalovou a Alicí Jedličkovou, který představil domácí i zahraniční bohemistické aktivity. Doprovodný pro-

gram kongresu zahrnoval: slavnostní setkání v Senátu Parlamentu ČR s programem k 150. výročí prvního vydání *Babičky*, uspořádané Společností Boženy Němcové pod záštitou prvního místopředsedy Senátu Petra Pitharta (úterý 28. června); prezentaci polsko-české výstavy *Čechy. Daleko, nebo blízko?*, již pro varšavskou Biblioteku narodowu připravili a účastníkům kongresu představili Katarzyna Žáková a Petr Žák (středa 29. června); zahájení projektu Lachiana, oslav 100. výročí narození Óndry Łysohorského, moderované lingvistou Jiřím Marvanem (středa 29. června); prezentaci edice vysokoškolských přednášek Romana Jakobsona *Formalistická škola a literární věda ruská* (nakl. Academia), spojenou s besedou s editorem svazku Tomášem Glancem (čtvrtek 30. června); setkání se současnými českými spisovateli (Alexandra Berková, Pavel Brycz, Jaroslav Pízl a Ludvík Vaculík), moderované Ivanem Binarem (čtvrtek 30. června); divadelní představení ve Švandově divadle a v Krytovém divadle Orfeus (pátek 1. července).

Na závěr oficiálního programu se v sobotu 2. července konaly dvě literární exkurze: První směřovala do kraje Boženy Němcové a její *Babičky* a zahrnovala mj. přijetí účastníků kongresu starostou České Skalice Tomášem Hubkou a prohlídku Babiččina údolí s výkladem ředitele Muzea B. Němcové Milana Horkého. Trasa druhé exkurze vedla do Bělé pod Bezdězem a na Bezděz po stopách imaginárního setkání básníků V. Holana (který zde strávil dětská léta) a K. H. Máchy, zahrnovala mj. recitační pořad z Holanových veršů v podání Rudolfa Kvíze a prohlídku výstavy Jaroslava Anděla *Poznamenání cest K. H. Máchy*.

Podrobnější informace o třetím, ale i prvním (1995, *Světová literárněvědná bohemistika. Historie a současný stav*) a druhém (2000, *Česká literatura na konci tisíciletí*) kongresu jsou publikovány na internetu: www.ucl.cas.cz/kongres.

O sborníku příspěvků z kongresu

Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky přináší všechny referáty řádných účastníků kongresu, které byly v písemné podobě do uzávěrky odevzdány redakci. Je rozdělen do tří svazků:

Svazek 1 – *Otázky českého kánonu* – obsahuje příspěvky ze všech jednacích bloků mimo monografické sekce, dále zde tiskneme úvodní slovo ředitele ÚČL AV ČR, shrnutí závěrečného kulatého stolu, seznam všech účastníků kongresu a program odborného jednání.

Svazek 2 – *Vladimír Holan a jeho souputníci* – obsahuje příspěvky z první monografické sekce.

Svazek 3 – *Božena Němcová a její Babička* – obsahuje příspěvky z druhé monografické sekce.

Každý svazek je opatřen samostatným jmenným rejstříkem a obrazovou přílohou, která dokumentuje příslušné jednací bloky i společenský a kulturní program kongresu.

Ediční poznámka k 1. svazku

Přítomný svazek otiskuje referáty řádných účastníků kongresu zahrnuté do všech programových bloků mimo obě specializované sekce. Oproti proběhnuvšímu jednání v něm chybí sedm příspěvků, které autoři k otištění nedodali. Uspořádání sleduje původní programové rozčlenění kongresu jen zčásti. Sborník otevírají referáty Jana Jirouška a Karen Gammelgaard, které zahájily rovněž jednání kongresu při úvodním společném zasedání. Referáty dále členíme do čtyř bloků věnovaných obecným otázkám literárního kánonu a kánonu české literatury; reflexi české literatury v zahraničí, případně vzájemné reflexi české literatury s literaturami jiných národů a problematice překladu; otázkám pražské školy a jejího vlivu na světovou literární teorii a také dalším specifickým problémům nejen kanonických postav a děl české literatury v mezikulturní konfrontaci.

Texty jsme upravili podle současné pravopisné normy. Sjednotili jsme způsob zápisu citací, poznámek pod čarou, bibliografických odkazů, užití kurzivy a další grafická zvýraznění. Stejně jako u předchozích dvou sborníků z bohemistických kongresů jsme dále do textu příspěvků zasahovali již jen s ohledem na jazykovou srozumitelnost a výjimečně též věcné souvislosti, přičemž jsme se snažili respektovat výkladové a interpretační postoje jednotlivých účastníků.

S. F.

Zpráva o jednání kulatého stolu

Kongresová jednání uzavřela dne 30. června 2005 diskuse u kulatého stolu nazvaná Co potřebuje světová bohemistika?, jejíž iniciátorkou byla Jiřina Šmejkalová. Své zkušenosti s fungováním a podporou našeho oboru v různých kulturách nabídli v úvodním panelu Rajendra Chitnis, Dobromir Grigorov, Veronika Ambros, Herta Schmid, Katrin Berwanger, Zuzana Stolz-Hladká, Xavier Galmiche, Jan Jiroušek a Michael Wögerbauer, moderovala Alice Jedličková; na přípravě panelu se podíleli také Jonathan Bolton, Jelena Kovtun, Lubomír Machala a Václav Maidl.

Diskuse se soustředila kolem tří klíčových problémů; zaprvé: jaké jsou perspektivy bohemistiky v podmínkách, v nichž se odborně prosazují a institucionálně lépe obhajují areálová studia? X. Galmiche uvedl argumenty pro respektování tohoto trendu, Z. Stolz bránila autonomii bohemistiky jako moderní filologie a poukázala na to, že nedostatečná filologická příprava může vést k nivelizaci kulturních studií. Za druhé: jaké jsou možnosti působit na veřejnost a ovlivňovat politická rozhodnutí ve prospěch pěstování bohemistických studií? H. Schmid a K. Berwanger seznámily publikum s výsledky memoranda německých vysokoškolských učitelů za zachování šíře slavistických studií; memorandum zásadně argumentovalo proměnou sjednocující se Evropy, v jejímž důsledku se kladou zvýšené nároky na vzájemné poznání kultur; výsledky spolupráce se zastupitelskými úřady a Českými centry představili J. Šmejkalová a D. Grigorov. Třetí okruh otázek zahrnoval prezentaci české kultury a bohemistiky navenek: obnovilo se dotazování předchozích badatelských jednání po „literárním kánonu“ a možnostech jeho oživení, například cílenou nakladatelskou činností (J. Bolton, V. Ambros), a opakovaně byl vznášen požadavek na sdílení informací (na tento podnět reagovala A. Jedličková prezentací databází ÚČL

a početných funkcí informačního portálu www.bohemistika.cz); Z. Stolz navrhla, aby byl (například formou grantového podání) zpracován projekt podpory mezinárodní bohemistiky. Ukázkou neformální badatelské spolupráce v kulturněhistorickém projektu předvedl M. Wögerbauer, příklad její institucionalizace v německém prostředí J. Jiroušek. V. Ambros dala podnět k založení mezinárodní organizace bohemistů, který jako alternativu do budoucna přijal Pavel Janoušek. J. Šmejkalová a A. Jedličková shodně konstatovaly, že za současného stavu lze právě kongres považovat za otevřené mezinárodní sdružení bohemistů; řečníky panelu pak lze chápat jako pracovní skupinu a komunikační centrum, na které se mohou bohemisté obracet s náměty a problémy, například s žádostí o morální podporu v případě redukci univerzitních pracovišť, ohrožujících existenci bohemistiky v daném prostředí. Informace a výzvy lze prezentovat na portálu www.bohemistika.cz.

A. J.

Účastníci kongresu

PhDr. Kenichi Abe, Musashi University, Tokyo
Assoc. Prof. Veronika Ambros, University of Toronto
Doc. PhDr. Marcel Arbeit, Dr., Univerzita Palackého, Olomouc
Doc. Christina Balabanova, Ph.D., Bălgarska akademija na naukite, Sofija
Prof. Dr. hab. Jacek Baluch, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
PhDr. Tamás Berkes, CSc., MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest
Dr. Katrin Berwanger, Universität Potsdam
Doc. PhDr. Petr A. Bílek, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Mgr. Alexander Bobrakov-Timoškin, Univerzita Karlova, Praha
Doris Boden, M. A., Universität Leipzig
Ludmila Budagova, DrSc., Rossijskaja akademija nauk, Moskva
PhDr. Věra Buriánková, Akademie věd ČR, Praha
Doc. Peter Butler, Fachhochschule Solothurn, Nordwestschweiz
Clarice Cloutier, M. A., M. St., Univerzita Karlova, Praha
PhDr. Helena Confortiová, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Dr. Joanna Czaplíńska, Uniwersytet Szczeciński
PhDr. Jana Čeňková, Ph.D., Praha
† Prof. PhDr. Miroslav Červenka, DrSc.
Doc. Dr. Žoržeta Čolakova, Plovdivski universitet Paisii Chilendarski
Dr. Leszek Engelking, Uniwersytet Łódzki
Prom. fil. Vratislav Färber, Akademie věd ČR, Praha
Mgr. Stanislava Fedrová, Akademie věd ČR, Praha
Assoc. Prof. Masako Fidler, Ph.D., Brown University, Providence
Mgr. Marcin Filipowicz, Ph.D., Uniwersytet Warszawski – Univerzita
Hradec Králové
Mgr. Veronika Forková, Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej, Lublin
Mgr. Eva Formánková, Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha – Masarykova
univerzita, Brno
Ambra Franzil, Università degli studi di Udine
Prof. Xavier Galmiche, Université Paris-IV Sorbonne

Prof. Dr. art. Karen Gammelgaard, Universitetet i Oslo
PhDr. Dobromir Grigorov, Sofijski universitet Sv. Kliment Ochridski
Jean Grosu, Bukurešť
Doc. PhDr. Mojmír Grygar, CSc., Praha
Prof. Ardeshir Guran, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha
Katérina Hala, Université Paris-IV Sorbonne
Prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc., Jihočeská univerzita, České Budějovice –
 Západočeská univerzita, Plzeň
PaedDr. Ivo Harák, Ph.D., Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí
 nad Labem
Christopher Harwood, Columbia University
Doc. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, Masarykova univerzita, Brno
Veronika Heé, Ph.D., Eötvös Loránd University, Budapest
Prof. Dr. Urs Heftrich, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
PhDr. Bohuslav Hoffmann, CSc., Praha
PhDr. Jana Hoffmannová, DrSc., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita
 Karlova, Praha
PaedDr. Petr Holman, Univerzita Karlova, Praha
Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc., Univerzita Karlova, Praha
Doc. PhDr. Jiří Hošna, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Doc. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita
 Karlova, Praha
Anne Hultsch, M. A., Technische Universität Dresden
Dr. Rajendra Chitnis, University of Bristol
Doc. PhDr. Květoslav Chvatík, CSc., Zürich
Doc. Katica Ivanković, DrSc., Sveučilište u Zagrebu
Ing. Pavel Janáček, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha
Prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc., Praha
Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc., Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Alice Jedličková, CSc., Akademie věd ČR, Praha
Dr. phil. Jan Jiroušek, Ludwig-Maximilians-Universität München
PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita
 Karlova, Praha
PhDr. Eva Kalivodová, Univerzita Karlova, Praha
Drs. Dagmar Kannegieter-Hajtmarová, European School, Bergen,
 Nizozemí

PhDr. Blanka Karlsson, Ph.D., Uppsala universitet
Doc. PhDr. Peter Káša, CSc., Prešovská univerzita
Prof. Kyu-chin Kim, Hankuk University of Foreign Studies
Dr. Olga Klauber, fil.lic., Uppsala universitet
Dr. Alfrun Kliems, Universität Leipzig
Veera Knuuti, Helsingin Yliopisto, Slavistiikan ja baltogian laitos
Mgr. Petr Komenda, Ph.D., Univerzita Palackého, Olomouc
Prof. PhDr. Nonna Kopystyanska, DrSc., Lvivskij Nacionalnij Universitet
 imeni Ivana Franka
Pavel Kořínek, Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Helena Kosková, Norrköping
Prof. Jelena Kovtun, d.f.n., Moskovskij gosudarstvennyj universitet im.
 M. V. Lomonosova
Dr. phil. Alexander Kratochvil, Ernst-Moritz-Arndt-Universität
 Greifswald
Dr. phil. Birgit Krehl, Universität Potsdam
Dr. Joanna Królak, Uniwersytet Warszawski
Doc. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc., Akademie věd ČR, Praha
Mgr. Olga Kubeczková, Ph.D., Ostravská univerzita
Mgr. Tomáš Kubíček, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Lenka Kusáková, Akademie věd ČR, Praha
Ans Linssen-Hogenberg, DrS., Venray, Nizozemí
Roar Lishaugen, cand. phil., M. A., Göteborgs Universitet
Doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc., Univerzita Palackého, Olomouc
PhDr. Václav Maidl, Rakouské kulturní fórum
Prom. fil. Oleg Malevič, CSc., dr.h.c., Sojuz pisatelej, St. Petersburg
Doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D., Ostravská univerzita
Mgr. Jan Malura, Ph.D., Ostravská univerzita
Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Mgr. Libor Martinek, Ph.D., Slezská univerzita v Opavě
PhDr. Zdeněk Mathauser, DrSc., dr.h.c., Praha
PhDr. Jaroslav Med, CSc., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita Karlova,
 Praha
Igor Melnyčenko, k.f.n., Nacionalnaja Akademija Nauk Ukrainy, Kiev
Drs. Kees Mercks, Universiteit van Amsterdam
PaedDr. Luboš Merhaut, CSc., Akademie věd ČR, Praha

Prof. Dr. Holt Meyer, Universität Erfurt
PhDr. Marcela Mikulová, CSc., Slovenská akadémia vied, Bratislava
Dr. phil. Věra Mikuschka, Bayerische Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Prof. PhDr. Dobrava Moldanová, CSc., Univerzita Jana Evangelisty
Purkyně, Ústí nad Labem
Ing. Mgr. Radomil Novák, Ph.D., Ostravská univerzita
Dr. phil. Andreas Ohme, Friedrich-Schiller-Universität Jena
Doc. PhDr. Jelena Paštéková, Ph.D., Slovenská akadémia vied, Bratislava
Mgr. Marcela Pátková, Jihočeská univerzita, České Budějovice
Doc. PhDr. Jiří Pelán, Univerzita Karlova, Praha
Doc. Anželina Penčeva, Ph.D., Ugozapaden universitet Neofit Rilski,
Blagoevgrad
Martin Petráš, Université Charles-de-Gaule, Lille III
Mgr. Antonín Petruželka, Praha
Mgr. Alena Petruželková, Památník národního písemnictví, Praha
PhDr. Martin Pilař, CSc., Ostravská univerzita
PhDr. Karel Piorecký, Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Miloš Pohorský, CSc., Praha
Doc. Dr. Irina Poročkina, CSc., Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj
universitet
Prof. PhDr. Martin Procházka, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Doc. Mgr. Martin C. Putna, Dr., Univerzita Karlova, Praha
Dr. phil. Peter Richter, Georg-August-Universität Göttingen
PhDr. Květa Sgallová, CSc., Praha
Mgr. Alena Scheinostová, Univerzita Karlova, Praha
PhDr. Adolf Scherl, CSc., Praha
Prof. Dr. Herta Schmid, Universität Potsdam
PhDr. Věra Schmiedtová, Univerzita Karlova, Praha
Ekaterina Skripal, Rossijskaja akademija nauk, Moskva
Mgr. Ondřej Sládek, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha
PhDr. Miloslava Slavíčková, Lunds Universitet
Prof. Elena Sokol, The College of Wooster
Mgr. Daniel Soukup, Univerzita Karlova, Praha – Literární akademie
Dr. phil. Zuzana Stolz-Hladká, Universität Bern
Prof. PhDr. Milan Suchomel, CSc., Masarykova univerzita, Brno

PhDr. Blanka Svadbová, CSc., Akademie věd ČR, Praha
Prof. PhDr. Jiří Svoboda, DrSc., Ostravská univerzita
Světлана Šerlaimova, d.f.n., Rossijskaja akademija nauk, Moskva
PhDr. Jiřina Šmejkalová, CSc., University of Lincoln
Mgr. Mirna Šolić, University of Toronto
PhDr. Michael Špirit, Ph.D., Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg –
Univerzita Karlova, Praha
Mgr. Petr Šrámek, Univerzita Karlova, Praha
PhDr. Radko Šťastný, Kutná Hora
PhDr. Josef Štochl, Havlíčkův Brod
Prof. Dr. hab. Zofia Tarajło-Lipowska, Uniwersytet Wrocławski
Alexandra Tyurina, Rossijskaja akademija nauk, Moskva
Doc. PhDr. Jiří Urbanec, CSc., Slezská univerzita v Opavě
Prof. PhDr. Svatava Urbanová, CSc., Ostravská univerzita
Prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc., Prešovská univerzita
PhDr. Irena Vaňková, CSc., Univerzita Karlova, Praha
Doc. PhDr. Viktor Viktora, CSc., Západočeská univerzita, Plzeň
Mgr. Lenka Vítová, Ph.D., Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań
Prof. Bronislava Volková, Ph.D., University of Indiana, Bloomington
István Vörös, DsC., Pázmány Péter Katolikus Egyetem
PhDr. Jan Wiendl, Ph.D., Univerzita Karlova, Praha
Dr. Astrid Winter, Georg-August-Universität Göttingen
Priv. Doc. Dr. Alexander Wöll, Universität Regensburg
Irina Wutsdorff, M. A., Heidelberg
Doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc., Univerzita Hradec Králové
Prof. Dr. Peter Zajac, DrSc. Slovenská akadémia vied, Bratislava –
Humboldt-Universität zu Berlin
Ass. Prof. Mag. Dr. Gertraude Zand, Universität Wien
Dr. hab. Józef Zarek, Uniwersytet Śląski w Katowicach
Doc. Natalia Žakova, k.f.n., Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj
universitet

Program jednání kongresu

Středa 29. 6. 2005 – dopoledne			
9.00–10.00	zahájení a společné úvodní zasedání – místnost 205, 206		
	Pavel Janoušek, ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR		
	Petr A. Bílek, vedoucí Katedry české literatury a literární vědy FF UK		
	Jan Jiroušek: Co to vlastně znamená, když se řekne „česká literatura“? Předmět literárněvědné bohemistiky doma a v zahraničí		
	Karen Gammelgaard: Kánon – literární, nebo textový?		
diskuse			
10.15–11.05	205	206	108
	moderuje Xavier Galmiche	moderuje Alice Jedličková	moderuje Peter Zajac
	Vladimír Křivánek: Vladimír Holan – zrození básníka	Květoslav Chvatík: Problematika literárního kánonu	Katrin Berwanger: <i>Babička</i> a Auerbachova koncepce lidové řeči
	Žoržeta Čolakova: Vladimír Holan a meziválečná avantgarda	Herta Schmid: Faktory kanonizace a ne-kanonizace v české literatuře. Na příkladu Jakuba Arbesa a Terézy Novákové	diskuse
	diskuse	diskuse	
11.05–11.20	přestávka		
11.20–12.45	Jaroslav Med: Vladimír Holan a Mnichov 1938	Martin C. Putna: Kánon evropské katolické literatury, jeho recepce a transformace v českém prostředí 1918–1948	Christina Balabanova: Příroda, lidé a báje básnického světa <i>Babičky</i>
	Radomil Novák: Génius – Osud – Hudba – Smrt. Holanovy <i>Mozartiany</i>	Holt Meyer: „Jen rozezvuč se ještě víc“ // „Let, vítězná písní“ – performativita, sebe-archivizace a sebekanonizace poválečné masové písně jako dítě filologie a trauma literární vědy	Nonna Kopystyanská: Formy a funkce retrospektivních pasáží v <i>Babičce</i> Boženy Němcové
	Jiří Holý: Epika Vladimíra Holana	Dobrava Moldanová: Chvála nekanonických autorů	Věra Schmiedtová: Jazyk <i>Babičky</i> Boženy Němcové a jeho některé diachronní rysy
	Karel Piorecký: Holanova <i>Noc s Hamletem</i> (poznámky k dialogu)	diskuse	diskuse
	diskuse		
12.30–13.30	polední přestávka		
	12.45–13.30	předsálí 205 + 206 prezentace polsko-české výstavy <i>Čechy. Daleko, nebo blízko?</i>	

	205	206	108
	moderuje Jaroslav Med	moderuje Jacek Baluch	moderuje Katrin Berwanger
13.30–15.15	Xavier Galmiche: Vladimír Holan – milosrdenství jazyka	Helena Kosková: Česká próza 20. století v kontextu světové literatury	Andreas Ohme: <i>Babička</i> Boženy Němcové a <i>Käthi die Grossmutter</i> Jeremiease Gotthelfa. Srovnání textů s ohledem na žánrovou problematiku
	Irena Vaňková: Hlas, řeč, zpěv a křik u Vladimíra Holana	Světлана Šerlaimova: Český román a evropský kánon	Lenka Kusáková: <i>Babička</i> Boženy Němcové v kontextu dobové české prózy s venkovskou tematikou
	Zuzana Stolz-Hladká: Slovo-zeď a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo)	Joanna Czaplínska: Česká historie literatury a polská literární teorie	Jaroslava Janáčková: Rané setkání Boženy Němcové s Adalbertem Stifterem. Jeden klíč k <i>Babičce</i>
	Petr Mareš: K vícejazyčnosti v poezii Vladimíra Holana	Jelena Kovtun: Česká literatura ve slovanském kontextu. Zkušenosti z přednášek o dějinách slovanských literatur na moskevské univerzitě	Jaromír Loužil: Motto z díla Karla Gutzkova <i>Ritter vom Geiste</i> použité Boženou Němcovou pro její <i>Babičku</i>
	Olga Kubeckzová: Dopis jako svěbytná forma milostné komunikace v poezii Vladimíra Holana	diskuse	diskuse
15.15–15.45	přestávka		
	moderuje Vladimír Křivánek	moderuje Herta Schmid	moderuje Martin C. Putna
15.45–17.30	Urs Heftrich: Poznámky k Blažičkově interpretaci <i>Noci s Hamletem</i>	Zdeněk Mathauser: Pražská škola – avantgarda – fenomenologie	Tamás Berkes: Prvky biedermeieru v <i>Babičce</i> Boženy Němcové
	Petr Šrámek: Holana Holanem. Holanovské variace Bohumila Doležala	Jacek Baluch: Konkretizace: pokus o rekonstrukci termínu (Ingarden – Vodička – Slawiński)	Peter Káša: <i>Babička</i> a (post)romantický literární kánon (stredo-európsky kontext)
	István Vörös: Holanova <i>Toskána</i>	Bohumil Fořt: Pražská škola, její autoři, subjekty a čtenáři	Irina Wutsdorff: Hodnocení <i>Babičky</i> Boženy Němcové v české literatuře. Výjimečný příklad vzáznění „ženského psaní“
	Marcela Pátková: Proměny lyrického subjektu v Holanově sbírce <i>Na sotnách</i>	Ondřej Sládek: Proměny pražského strukturalismu v exilu	Eva Kalivodová: <i>Sestry a Msta</i> : genderové přepisování české romantické povídky
	diskuse	diskuse	Marcin Filipowicz: Tvorba Boženy Němcové v kontextu projektu <i>écriture féminine</i>
			diskuse

	205	206	118
	moderuje Jiří Holý		moderuje Jiří Svoboda
9.00–10.30	Alena Petruželková: A byly knihy, jež změnily tě v tepech mizních. Čtenářské deníky Vladimíra Holana	Jiří Pelán: Itálie jako literární téma: Julius Zeyer a Josef Šusta	Václav Maidl: Málo známý zápisník Boženy Němcové
	Iva Málková: Vzťah Vladimíra Holana a Viléma Závady	Petr Holman: Otokar Březina nejen v Čechách	Anželina Penčeva: „...tobě podobnou neznám.“ Josef Němec a mechanismy anti-mytizace
	Antonín Petruželka: Vladimír Holan v exilové tvorbě Ivana Blatného	Zofia Tarajto-Lipowska: Humor jako hodnota v české literatuře – pohled zevnitř a zvenčí	Gertraude Zand: Poslední dopisy Boženy Němcové
	Michael Špirit: Poezie a komentář	Ivo Harák: Pecka Karel a Pecka Dominik – <i>Motáky nevěstnému a Z deníku marnosti</i>	Peter Zajac: Text ako fraktura: neodoslaný list Boženy Němcovej
	diskuse	diskuse	diskuse
10.30–11.00	přestávka (205: Prezentace databáze <i>Česká elektronická knihovna. Poezie 19. století</i>)		
	moderuje István Vörös	moderuje Joanna Czaplińska	moderuje Peter Káša
11.00–12.30	Írina Poročkina: „Vášnivá duše touží.“ Vladimír Holan překládá Lermontova	Leszek Engelking: Polsko, Poláci a polština v románu Jáchyma Topola <i>Sestra</i>	Astrid Winter: Dekonstrukce obrazu: Kolářova „roláž“ portrétu Boženy Němcové
	Ambra Franzil: Vladimír Holan v italské recepci	Veronika Forková: Skupina 42, nové básnické symboly v polské recepci po roce 1989	Bohuslav Hoffmann: Ne(po)kašparovské výtvarné interpretace (ilustrace) <i>Babičky</i>
	Clarice Cloutier: Holan v anglickém a francouzském překladu: Sémantika, syntax a symbióza	Józef Zarek: František Halas v polském kontextu	Ludmila Budagová: Paní české avantgardní poezie. Božena Němcová v Nezvalově, Halasově a Seifertově reflexi
	Miloslava Slavičková: Vladimír Holan švédskými očima	Libor Martinek: Česká literatura na stránkách <i>Glosu Ludu</i>	diskuse
	Anne Hultsch: Holanova <i>Noc s Hamletem</i> v překladu Reinera Kunzeho	diskuse	
	diskuse		
12.30–13.30	polední přestávka		
	12.45–13.30	108	Roman Jakobson: <i>Formalistická škola a literární věda ruská</i> , ed. Tomáš Glanc Prezentace knihy z nakladatelství Academia

	205 moderuje Iva Málková	206 moderuje Alexander Kra- tochvil	108 moderuje Veronika Heé
13.45–15.15	Dobromir Grigorov: Vidění a paměť v poezii 40. let	Oleg Malevič: Dobrodružství české literatury v Rusku (11.–21. století)	Petr A. Bílek: Život <i>Babičky</i> v kulturní encyklopedii: K otázce kulturně kontextových konkretizací
	Josef Štochl: „Nejprve hlína“ aneb „Zářivý Bůh“, „země Tma“ a temný jas zpěvu. Těžítka světa díla Jiřího Ortena a jeho čtyřstopy jamb	Igor Melnyčenko: Recepce Máchova díla na Ukrajině	Joanna Królak: Aktualizace díla Boženy Němcové v 50. letech 20. století
	Petr Komenda: Přírodní motivy u Jana Zahradníčka	Kenichí Abe: Recepce Nikolaje Terleckého v Čechách	Natalie Žaková: Ruská recepce <i>Babičky</i> Boženy Němcové
	Doris Boden: Národní mytologie a existenciální význam v lyrice Jaroslava Seiferta z období okupace. Dvojznačnosti a paradoxy jeho postavantgardní poetiky	Katica Ivanković: Stereotypy o Češích a recepce české literatury 20. století v Chorvatsku	Jana Čeňková: Jak a kdy číst <i>Babičku</i> ve škole?
	diskuse	Alfrun Kliems: Recepce české exilové literatury v Německu	diskuse
	diskuse		
15.15–15.45	přestávka		
	moderuje Karen Gammelgaard	moderuje Ondřej Sládek	moderuje Anželina Penčeva
15.45–17.30	Mojmír Grygar: Obrana obrození	Marcel Arbeit: Překlady amerických autorů jako integrální součást české literatury	Veronika Heé: Božena Němcová – osobnost a tvůrce
	Alena Scheinostová: „Či Bůh je lepší?“ Kanonizace hodnot v obrozenecké literatuře	Martin Pilař: Česká literatura z pohledu slovníkových příruček užívaných v anglicky mluvícím světě	Jiří Svoboda: Polarita osobnosti a tvorby. Pokus o konfrontaci Boženy Němcové a Karoliny Světlé
	Martin Procházka, Zdeněk Hrbata: Polákova <i>Vznešenost přírody</i> v kontextu preroomantické deskriptivní poezie a estetiky malebna	Ardeshir Guran: Perská literatura v Čechách a česká literatura v Íránu	Aleš Haman: Karolina Světlá v evropském kontextu
	Květa Sgallová: Informace o databázi českých meter 1795–1825	Anna Valcerová: Paralely české a slovenské literatury v 60. letech	diskuse
	diskuse	Jelena Paštěková: Exotické Slovensko v české literatuře	
	diskuse		

Pátek 1. 7. 2005 – dopoledne

	205 moderuje Aleš Haman	206 moderuje Veronika Ambros	108 moderuje Jan Malura
9.00–12.15	Miloš Pohorský: Jan Neruda poněkud „subjektivní“	Bronislava Volková: Smrt jako sémiotická událost (Mácha, Němcová, Čapek, Hrabal, Kundera)	Jiří Hošna: Kánon starší literatury
	Kees Mercks: <i>Kain</i> a Hrabal	Daniel Soukup: Stereotypy, imagologie a literární hodnoty	Radko Štátný: Staročeská <i>Dalimilova kronika</i> a její překlady jako kanonická díla středoevropské literatury (literárněhistorický pohled)
	Miroslav Červenka: Šestero revolucí ve vývoji nového verše	Alexander Bobrakov-Timoškin: Proměny „pražského textu“ v české literatuře 20. století	diskuse
	diskuse	diskuse	
10.15–10.45	přestávka		
	moderuje Helena Kosková	moderuje Eva Kalivodová	moderuje Václav Petrbok
10.45–12.15	Katérina Hala: Vliv francouzských spisovatelů na dramatické dílo Milana Kundery, především na <i>Majitele klíčů</i>	Alena Zachová: Hodnotové dominanty v současné literatuře psané ženami	Michaela Hashemi: Poznámky k motivickému srovnání v barokních literaturách
	Míra Šolíc: Zapomenutá středoevropská variace: <i>Majitelé klíčů</i> Milana Kundery	Elena Sokol: The Novels of Daniela Hodrova through a Feminist Lens	Blanka Karlsson: Recepce a filiace Komenského díla ve švédské literatuře a kultuře (včetně švédských překladů jeho děl) od roku 1630 do roku 2000
	Kyu-chin Kim: Analýza Kunderova románu <i>Valčík na rozloučenou</i> a jeho recepce v Koreji	Marcela Mikulová: Dielo Terézie Vansovej v konexiách biedermeieru, dokumentarizmu a feminizmu	Jan Malura: Česká hymnografie raného novověku ve středoevropském kontextu
	Lubomír Machala: Kunderovské stopy a ohlasy v současné české literatuře	Roar Lishaugen: Za humny společenské konvence. Dílo Jiřího Karáska ze Lvovic ve světle queer	diskuse
	diskuse	diskuse	
12.15–13.30	polední přestávka		

Pátek 1. 7. 2005 – odpoledne

	205	206	108
	moderuje Pavel Janoušek	moderuje Urs Heftrich	moderuje Dobromir Grigorov
13.30–15.30	Lenka Jungmannová: Svět v dramatické Václava Havla	Masako Fidler: Univerzálnost zvukomalebného symbolismu Bohumila Hrabala: literárně-kognitivní analýza a problematika překladu	Alexander Wöll: Kanonizace Jakuba Demla v evropském kontextu
	Jana Hoffmannová: Vliv cool dramatiky a „drsný“ jazyk současných českých her	Birgit Krehl: Skácelova tvorba a německé překlady	Rajendra Chitnis: Vančurovy <i>Obrazy z dějin národa českého:</i> Poslední čin avantgardního spisovatele?
	Alexander Kratochvil: Nová česká próza jako součást fenoménu evropské populární literatury	Lenka Vítová: Recepce a překlady Hrabalova díla v polské literatuře	Veronika Ambros: Avantgardní postupy v <i>Žalozpěvu</i> Jiřího Weila a <i>Daleké cestě</i> Alfréda Radoka
	Jiří Urbanec: Ota Filip Evropan?	diskuse	diskuse
	diskuse		
15.30–15.45	přestávka		
15.45–17.00	206		
	Kulatý stůl: Co potřebuje světová bohemistika? moderují: Alice Jedličková, Ústav pro českou literaturu AV ČR Jiřina Šmejkalová, University of Lincoln		
17:00	ukončení zasedání		

Jmenný rejstřík

[A]

Adamovič, I. 421
Addison, J. 338
Aischylos 486
Ajvaz, M. 64, 106, 416, 552–559
Albert, E. 171
Aleš, M. 88, 359
Alexandrovskej, S. 123
Alsted, J. H. 134
Altenberg, P. 524
Ambrosová, V. 407, 635–636
Anděl, J. 632
Anders, J. 572
Andrzejewski, J. 188
Angelus Silesius 149
Anouille, J. 488
Apollinaire, G. 554
Aragon, L. 194
Arbes, J. 127, 550, 554, 556
Artmann, H. C. 575
Aubert, J. 53
Augusta, J. 151
Augustin, sv. (Aurelius Augustinus)
 311, 314–315, 318, 334
Averčenko, A. 416
Avisar, I. 407
Avril, F. 326

[B]

Baar, J. Š. 543
Babler, O. F. 176
Bachtin, M. M. 61, 65

Bakuła, B. 467
Balajka, B. 542–543
Balbín, B. 323
Balbus, K. 470
Baleka, J. 402
Balík, Š. 392
Ballantyne, A. 343
Balmont, K. D. 175
Baluch, J. 174, 193–194, 203–204
Balyckyj, F. 166–167
Balzac, H. de 15, 37, 61
Barišičová, L. 162
Bartoš, J. 385
Bartyzel, J. 80
Baudelaire, Ch. 172, 350
Bauer, M. 421
Baur, U. 80
Bazin, A. 407
Bednář, K. 188, 424, 431
Beethoven, L. van 516
Behringová, E. 244
Béla, H. 180
Belloc, H. 77
Bém, P. 11
Berge, K. L. 28
Bergengruen, W. 78
Bergson, H. 56, 297, 383
Berkes, T. 63–64, 180
Berková, A. 604, 632
Berková, B. 599
Bernanos, G. 77, 81, 83
Bernhard, T. 475

- Berting, J. 155, 156
 Berwangerová, K. 626, 635
 Bezruč, P. 70, 72, 121, 259, 623
 Biebl, K. 122, 125
 Bielaszewski, F. A. 206–208
 Bießmeier, J. 475
 Bílek, F. 384
 Billinger, R. 78, 81
 Binar, I. 468, 632
 Binar, V. 52, 382–383, 391–392
 Biti, V. 156
 Bláhová, M. 326
 Blatný, I. 234–235, 237–238, 427, 575
 Blauer, A. 142
 Blažek, V. 125
 Blekastadová, M. 137
 Bloch, M. 315
 Bloom, H. 311
 Bloy, L. 77, 81
 Bly, R. 568
 Bođanskij, O. M. 117, 165
 Bodmer, J. J. 338
 Boethius, A. M. T. S. 311
 Böhm, S. 475
 Bohuslav, F. 122
 Boleslav I. 314–316
 Boleslav II. 114
 Bolton, J. 635
 Bondar, A. 575
 Bondy, E. 127, 309
 Bonetti, P. 173
 Borges, J. L. 63, 362, 523
 Bořivoj I. 313–314
 Boss, J. 475
 Bouček, J. 429, 432
 Boučková, T. 604
 Brabcová, Z. 162, 599, 602
 Brabec, J. 388
 Bradbury, M. 41, 47
 Braitto, S. M. 84
 Brandys, K. 186
 Brecht, B. 476
 Breitinger, J. 338
 Brémond, H. 78, 82
 Břetislav II. 317
 Březina, O. 70, 105, 121, 170–182,
 297, 382–384, 386
 Bridel, B. 90, 146
 Brigantová, Ch. 612
 Broch, H. 49, 56–57, 62
 Brodskij, I. 127
 Broniewski, W. 186
 Brousková, M. 599, 603
 Brožek, L. 190
 Brožová, V. 447
 Brtníková, A. 385
 Brušák, K. 179
 Bryant, W. C. 41
 Brycz, P. 632
 z Brzozowa, W. 144
 Buber, M. 627
 Bublík, L. 189
 Bukowski, Ch. 425, 543
 Bulkin, C. M. 179
 Burek, T. 464
 Burian, E. F. 403
 Burian, V. 176
 Buriánek, F. 43
 Burke, E. 343–344
 Byron, G. G. 166
- [C]
 Caldwell, E. 187
 Camus, A. 51, 187, 451

- Capelle, M. 311
 Carossa, H. 78
 Carrel, A. 422
 Cekota, P. 541
 Cervantes, M. de 15, 37, 49, 61, 500
 Cieslar, J. 388, 402
 Cixousová, H. 606–608
 Clark, H. H. 215
 Claudel, P. 75, 77
 Clavell, J. 543
 Cloutierová, C. 179
 Coelho, P. 158
 Collijn, I. 135–136
 Con Davis, R. 612
 Cooper, W. 41
 Corneille, P. 486
 Corso, G. 433
 Courthion, P. 51
 Craig, G. 480
 Cramerová, S. 246
 Crane, S. 428
 Crebillon, P. J. 486
 Csejka, G. 248
 Cvetajevová, M. 259, 261
 Czaplejewicz, E. 197
 Czaplińska, J. 469
 Czcibor-Piotrowski, A. 193, 204–206,
 208, 210
 Czechowicz, J. 210
- [Č]
- Čaněk, D. 622
 Čapek, J. 52, 127, 235
 Čapek, J. B. 133–134, 181
 Čapek, K. 30, 32, 36, 38, 40, 42, 54,
 55–56, 58, 62, 64, 70, 72, 104, 109,
 112, 123, 127, 159, 235, 308, 357,
 407, 468–470, 500–501, 512–515,
 518, 524–525
 Čapek Chod, K. M. 105, 123, 127,
 551, 558
 Čech, L. 348, 353
 Čech, S. 32, 69, 91, 108, 121, 294,
 344
 Čejchan, V. 114
 Čejka, M. 145
 Čekanova, G. P. 119
 Čelakovský, F. 117–118, 120, 165,
 290–291
 Čenkova, E. 122
 Čep, J. 42, 76, 81–82, 387
 Černobajev, V. G. 123
 Černý, R. 383, 386
 Černý, V. 151, 330, 390, 541–543,
 545
 Červenka, M. 30–31, 226, 257, 299,
 376, 381, 444
 Červinka, J. 387
 Čulík, J. 72, 73
 Čyževskij, D. 165–166
- [D]
- D'Annunzio, G. 361–363, 365–366
 D'Aurevilly, B. 81, 352
 Dąbrowska, M. 464
 Dahl, R. 524
 Dalimil, tzv. 322–323
 Daneš, F. 28
 Dante Alighieri 37, 172, 407
 Daňhelka, J. 320–321, 324, 327
 Darahan, J. 166–168
 Déan, P. 340
 Demeter, G. 615–616
 Demetz, P. 248–249

- Deml, J. 52, 72, 76, 81, 239, 381–387,
389–392, 465, 468, 623
- Deněžkinová, I. 576, 579–580
- Dereš, L. 576, 579
- Derrida, J. 257
- de Victore, H. 334
- Dickinsonová, E. 424
- Diderot, D. 49, 308, 340, 383, 481,
500
- Dienstbier, J. 478
- Dierna, G. 330
- Diviš, A. 46
- Dobiáš, D. 128
- Dobiáš, V. 443–446
- Dobrovský, J. 28, 95, 107, 115, 117,
283, 285, 287, 290–293
- Dokulil, J. 385
- Dolanský, J. 115
- Doležel, L. 271–276, 279, 401
- Donath, A. 171
- Dorůžka, L. 433
- Dossi, C. 361
- Dostál, P. 11
- Dostojevskij, F. M. 15, 61, 211, 383,
499–500, 503, 509, 543–544
- Doucha, F. 290, 293
- Drábek, J. 246
- Drahomíra, kněžna 314
- Drda, J. 113
- Drexel, J. 334
- Ducreauxová, M.-E. 330
- Durdík, J. 348
- Durych, J. 42, 64, 70, 72, 81, 83, 357,
384
- Durych, V. 384
- Dušek, V. 68
- Dvořáčková, V. 199
- Dvořák, A. 27
- Dvořák, M. 383, 388
- Dygat, S. 187
- Dyk, V. 72, 83, 121, 124, 250
- [E]**
- Eco, U. 45, 50, 63
- Edelman, L. 376
- Effenberger, V. 52
- Eisner, P. 176
- Eliška Přemyslovna 322, 326
- Ellis, B. E. 577
- Eluard, P. 448
- Emler, J. 321
- Engelking, L. 174, 193, 198, 236–239,
569
- Engels, B. 96–98
- Entner, H. 175
- Erben, K. J. 42, 98, 120, 124,
290–291, 293
- Erenburg, I. 194
- Ernst, T. 576
- Etkind, J. 207
- Euripides 486
- [F]**
- Fabiánová, T. 619
- Faulkner, W. 56
- Fearing, K. 433
- Fejérpataky-Bélopotocký, K. 97
- Ferić, Z. 161
- Ferková, I. 617, 619
- Ferlinghetti, L. 433
- Fibich, J. 416–417, 419
- Fiedler, L. 577
- Fielding, H. 49
- Fierlinger, Z. 418

- Filip, O. 533–537, 539
 Filipčikova, R. L. 122
 Finkelstein, D. 31
 Finkielkraut, A. 494
 Fischer, O. 294–295
 Fišer, Z. 543, 545–546
 Flaccus, A. P. 311
 Flaubert, G. 49, 61, 350–351, 361
 Florian, J. 76, 81, 390
 Florian, M. 432
 Flusser, V. 250
 Fogazzaro, A. 365
 Forman, M. 128, 159
 Forst, V. 307
 Foucault, M. 340, 372–374, 376,
 439–440
 Franěk, J. 115–116
 Franko, I. J. 165
 Fraser, T. P. 75, 77
 French, A. 178
 Freytag, G. 90
 Friedrich, G. 370
 Frostová, F. 428
 Fuchsová, S. 80
 Fučík, B. 84, 382–383, 386, 391–392
 Fučík, J. 401, 543
 Fuks, L. 70, 72, 125, 127–128, 160,
 162
 Furch, V. 331
 Fuss, A. 77
- [G]**
- Gabriel, K. 75
 Gadamer, H.-G. 277
 Galán, F. 271
 Gałczyński, K. I. 194
 Galmiche, X. 181, 635
 Gamelgaard, K. 633
 Garborg, A. 361
 Garczyński, S. 166
 Gasparov, M. L. 285
 Geer, L. D. st. 134
 Gerbel, N. V. 120
 Gerhardt, P. 148
 Gerrig, R. J. 215
 Gesner, C. 334
 Gezelius, J. 136
 Gilbertová, S. M. 606–607
 Gilpin, W. 343
 Ginsberg, A. 424, 433, 577
 Ginsburg, R. A. 178
 Giraudoux, J. 488
 Glanc, T. 261, 632
 Glierová, I. 320
 Glos, B. 427
 Glovjuk, S. 128
 Godlewski, P. 206
 Goethe, J. W. 15, 37, 61, 291,
 294–295, 451, 516
 Gogol, N. V. 117
 Goll, J. 370
 Gombrowicz, W. 56, 62
 Goodman, N. 225–227, 232
 Gottwald, K. 32, 432
 Götz, F. 52
 Gozzano, G. 362
 Gradwohl-Schlacherová, K. 80
 Grebeníčková, R. 400, 405–406
 Greberová, E. 258
 Green, J. 77, 81
 Greene, G. 75, 77, 81, 83
 Gregorová, B. 584
 Grigorov, D. 635
 Grigorovič, V. I. 104

- Grimm, Ch. 226, 227
 Grimmová, M. 175
 Grossman, J. 196, 401
 Grosz, G. 405
 Grunewald, G. 137
 Grunský, N. 165
 Gruša, J. 91
 Grygar, J. 541
 Grygar, M. 272
 Grzeźczak, M. 193
 Gudzij, N. 63
 Guillebaud, J.-C. 389
 Guitton, E. 340
 Gurovič, A. 124
- [H]**
- Haeberle, E. J. 373–374
 Hájek, I. 69, 71–73
 Halas, F. 32, 38, 70, 72, 82, 125–126,
 188, 193–199, 331, 443
 Hálek, V. 120–121, 293, 347, 352
 Hall, B. R. 136–137
 Haller, A. von 339
 Halliday, M. 29
 Haman, A. 350, 463
 Hamano, S. 222
 Hamšík, D. 499
 Hamsun, K. 79
 Hanč, J. 237
 Hancock, I. 625, 627
 Hanka, V. 116–118, 325
 Hanová, A. 258
 Harrison, G. 182
 Hašek, J. 15, 24, 36, 38, 40, 52–54, 58,
 62, 64, 70, 72, 104, 109, 112, 113,
 122–124, 159–160, 234, 260, 306,
 308, 387, 571
 Hasištejnský z Lobkovic, B. 106
 Hasištejnský z Lobkovic, J. 357
 Hassan, I. 60
 Hauková, J. 427–428
 Havel, R. 182
 Havel, V. 32, 70–71, 112–113, 125,
 127, 157, 234, 464, 473–483, 543
 Havlíček, J. 44, 127
 Havlíček Borovský, K. 42, 90, 98,
 118, 120, 623
 Havránek, B. 30, 274
 Hawthorne, N. 41
 Hebert, A. F. 321–324
 Heczková, L. 608
 Hedbávný, Z. 407
 Heftrich, U. 177
 Hegel, G. W. F. 353
 Heidegger, M. 49, 260
 Heim, M. H. 466, 467
 Heine, H. 295
 Heinrich, K. 81
 Heitzman, Ch. 178
 Hejda, Z. 388
 Hello, E. 172
 Helvetius, C.-A. 499
 Hemingway, E. 187, 429, 516, 531
 Hendrix, J. 584
 Henkel, A. 332
 Herman, N. 145
 Hermann, J. 149
 Hermannová, J. 586
 Herrmann, I. 306
 Heyduk, J. 121
 Hierowski, Z. 203
 Hilbert, J. 121
 Hilsch, P. 321–323
 Hirsch, M.-L. 180

- Hirschfeld, M. 374, 377
- Hladík, V. 121
- Hlaváček, K. 121
- Hlaváčková, H. 326
- Hlavsa, M. 584
- Hlohovský, J. 146
- Hodrová, D. 39, 46, 51, 61–63, 106,
262, 456, 466, 468–469, 552–560,
602, 604–612
- Hoffmann, B. 588
- Hoffmannová, J. 588
- Holan, V. 15, 32, 38, 70, 72, 82,
125–126, 195–196, 428–429, 551,
631, 632
- Hölderlin, F. 172
- Holenstein, E. 257, 259
- Holman, P. 176, 182
- Holmes, O. W. 41
- Holub, M. 70, 71, 236
- Homér 15, 289
- Honecker, E. 569
- Hopkins, G. M. 78
- Hora, J. 32, 70, 72, 124
- Horák, O. 563
- Horáková, M. 333–334
- Horatius, Q. F. 288, 311, 338
- Hořínek, Z. 474
- Horký, M. 632
- Hornby, N. 576–577
- Horníček, M. 113
- Horoščák, M. 590, 592, 594
- Horváth, J. 618
- Horváthová, A. 617
- Hošna, J. 315, 317
- Hostovský, E. 52, 70, 72, 533
- Hrabal, B. 38, 52, 54, 62, 64, 70–71,
104, 106, 109, 112–113, 125–127,
160, 162, 202–211, 215–217, 219,
221–222, 234, 237, 239, 249, 298,
308, 450–451, 455–456, 459–460,
531, 551, 554
- Hrošek, J. 128
- Hrtánková, M. 624–625, 627
- Hrubín, F. 196, 298
- Hrzalová, H. 349
- Hubka, T. 632
- Hübschmannová, M. 615
- Huelle, P. 210–211
- Hughes, L. 424–426, 428–429,
430–434
- Hugo, V. 347–348, 351–353
- Hůlová, P. 575, 600
- Hume, D. 343
- Huňáček, V. 114
- Hus, J. 37, 40–41, 91
- Husserl, E. 57, 257–261
- Hvížďala, K. 476
- Hyde, L. 178
- Hyršlová, K. 246
- [CH]**
- Chalupecký, J. 45, 52–53, 76, 236,
382, 387
- Chalupný, E. 174–176, 180
- Chateaubriand, F. A. R. 289, 361
- Chelčický, P. 37, 63–64, 121
- Chénier, A. 339
- Chesterton, G. K. 77, 556, 558
- Chevalierová, T. 71–72
- Chirico, D. 179
- Chitnis, R. 635
- Chocholoušek, P. 121
- Chorenkov, A. 167–168
- Chudožilov, P. 416

Chvatík, K. 61, 246, 257, 271–272,
274, 276–279, 504
Chytilová, V. 305

[I]

Iljin, N. N. 114
Iltis, R. 405
Indruch, I. 531
Ingarden, R. 444
Ingendaay, P. 248
Ingold, F. P. 225, 228, 231
Inov, I. 126
Insdorfová, A. 404
Ionesco, E. 485–486, 489, 491
Irigarayová, L. 612
Irving, W. 41
Iser, W. 277
Iuvenalis, D. I. 311
Iwashita, D. 392
Iwaszkiewicz, J. 199

[J]

Jablonský, B. 122
Jacobsen, J. P. 361
Jacobson, R. 114, 116, 257–259, 261,
271, 287, 382–383, 632
Jakubec, J. 325
James, H. 41
Jamiesonová, A. 179
Jammes, F. 77
Janáček, P. 187, 436–437, 442–443
Janáčková, J. 350
Janaszek-Ivaničková, H. 195
Jandourek, J. 527, 531
Jankovič, M. 30, 53, 215, 226–227, 257
Jan Lucemburský 322, 326
Janoušek, P. 463–464, 636

Jánský, K. 470
Jařab, J. 41, 434
Jaroszewicz, P. 568
Jasczyk, P. W. 223
Jasiczek, H. 188
Jasný, V. 474
Jausse, H. R. 277
Jaworski, K. A. 188, 193
Jedličková, A. 632, 635, 636
Jeffers, R. 172, 424
Jelínek, H. 180
Jelínek, M. 605
Jeník z Bratřic, J. 465
Jesenská, M. 32
Ješín, P. 325
Jestřáb, V. 485, 489, 491
Jež, Š. 385
Jirásek, A. 64, 70, 90–91, 104, 109,
121–122, 124, 354
Jirát, V. 359
Jireček, J. 320–321, 323–325, 327
Jiroušek, J. 633, 635–636
Jiří z Poděbrad 106
Johnson, S. 337
Jolles, A. 227, 229–230
Jørgensen, J. 78
Josek, J. 434
Joyce, J. 15, 49, 53, 56, 61, 342, 464, 575
Juliš, E. 298
Jung, C. G. 390
Jungmann, J. 90–92, 95, 97, 289, 340, 534
Jungmann, M. 533
Just, V. 588

[K]

Kaczorowski, A. 204–205, 207
Kadlinský, F. 145–146

- Kafka, F. 21, 49–50, 56, 62–63, 104,
187, 382, 464, 500, 551, 554, 558
- Kainar, J. 236
- Kalista, Z. 151
- Kamenská, V. 128, 175
- Kamieńska, A. 174
- Káňa, V. 189
- Kandinskij, V. 538–539
- Kaneová, S. 589, 595
- Kanovský, M. 627
- Kantůrková, E. 529–530, 543
- Kapper, S. 294
- Karásek ze Lvovic, J. 372–378, 551,
556–557
- Karbusický, V. 272, 444–445
- Karel IV. 108, 312, 318, 324, 326–327,
557
- Karlssonová, B. 138
- Karpatský, D. 176
- Karpová, I. 577, 579, 586
- Kautsky, K. 97
- Käyser, H. 135
- Kazantzakis, N. 531
- Keilson-Lauritzová, M. 376
- Kellogg, G. 75, 77
- Keppen, P. I. 117
- Kerouac, J. 577
- Kertbeny, K.-M. 373–374
- Kesey, K. 577
- Khuen, J. 145
- Kierkegaard, S. 51
- Kilian, T. 181
- Kirkconnell, W. 178
- Kirschweg, J. 81
- Kiškin, L. S. 115, 117
- Kláštorský, A. 424
- Klaus, V. 11
- Kleber, H. 475
- Klein, L. 69–73
- Kleist, H. 546
- Klejch, V. 149
- Kliemsová, A. 244, 246
- Klíma, I. 68, 70–71, 125, 128, 160,
162
- Klíma, L. 42, 46, 50, 52, 239, 387
- Kliment, A. 416
- Klopstock, F. G. 288–289
- Klostermann, K. 16
- Knap, J. 82
- Knight, R. P. 343
- Knittel, J. 187
- Knoblochová, H. P. 219
- Knüpfer, B. 366
- Kocábová, N. 579, 586
- Koček, J. 33
- Kochanowski, J. 107, 147
- Kohout, P. 106, 128, 250, 436, 438,
441, 447–448, 475, 478–479,
533–534, 537
- Kolár, E. 404
- Kolár, J. 147, 148
- Kolár, J. J. 554, 556
- Kolář, J. 68, 72, 234–238
- Kollár, J. 107, 117–118, 120, 165, 294,
357
- Koller, F. 337
- Kolodny, A. 606
- Komárek, M. 524, 527
- Komenský, J. A. 40, 63, 115, 133–135,
138, 147–148, 150, 166, 275, 402
- Koniáš, A. 150, 151
- Konstantin (Cyril) 313
- Konůpek, M. 246
- Koopmann, H. 244

- Kopecný, M. 333
 Kopecný, V. 186
 Kopřivová, A. 416
 Kopřivová, M. 33
 Kopta, J. 122
 Kořán, J. 425
 Kořená, M. 392
 Kořenský, J. 309
 Korinskij, A. A. 122
 Korolko, M. 197
 Kosek, P. 149
 Kosík, K. 250
 Kosková, H. 469, 609–610
 Kosmák, V. 543
 Kosmas 312, 317–318
 Kostrov, J. I. 116
 Kotěra, J. 366
 Kouba, J. 143
 Koudelka, P. 524
 Kovtun, G. J. 178, 541, 543, 545
 Kovtunová, J. 635
 Kracht, Ch. 576, 578
 Krafft-Ebing, R. von 374–375
 Králík, O. 114, 182
 Krásnohorská, E. 353
 Kratochvil, J. 38–39, 64, 106,
 523–526, 529
 Kratzel, G. 144
 Kraus, K. 490
 Krauss, W. 244
 Krčálová, T. 590
 Krchovský, J. H. 298
 Krčma, F. 167
 Krejča, O. 373, 474, 490–491
 Krejčí, F. V. 171, 372, 375
 Křelina, F. 82–83, 188
 Křepelka, K. 541, 543
 Křesadlo, J. 250, 530–531
 Kriseová, E. 599, 602–604
 Kristeva, J. 607
 Kristián 311–316
 Křivánková, B. 592
 Krob, A. 476
 Kroksmark, T. 136–137
 Kroupa, A. 432
 Krumhanslová, G. L. 223
 Kšicová, D. 308
 Kuběna, J. 170, 391
 Kubíček, T. 383
 Kubíková, P. 245
 Kubin, A. 555, 566
 Kubisz, P. 184–189
 Kučera, K. 33
 Kuh, D. 116
 Kuncíř, L. 81
 Kundera, M. 21, 36, 38, 49–50,
 56–58, 62, 64–65, 70–71, 97, 104,
 106, 108–109, 112–113, 125, 127,
 159–160, 162, 196, 234, 248–249,
 400, 420, 436, 447–448, 485–491,
 493–496, 499–508, 512, 514–531,
 533–534, 537, 551, 586
 Kunisch, H.-P. 247
 Kunze, R. 225, 228, 231–232
 Kutnar, F. 364
 Kvačala, J. 370
 Kvapil, J. 121, 145, 150
 Kvíz, R. 632
 Kwon, J. 509

 [L]
 Lacan, J. 156, 607
 Lacková, I. 618
 Lada, J. 309

- Lamanskij, V. I. 116
 Landa, M. 404
 Landovský, P. 478–479
 Lang, F. 407
 Langer, F. 52
 Langer, J. J. 291
 Langerová, M. 390
 Langner, A. 80
 Laptěva, L. P. 116
 Lauermannová-Mikschová, A. 374,
 378, 379
 Lebert, B. 576, 579
 le Fort, G. von 78
 Legátová, K. 162
 Lehár, J. 105, 322
 Lenin, V. I. 432
 Léon-Dufour, X. 313
 Leppin, P. 551
 Lermontov, M. J. 360
 Lešmian, B. 197
 Lesný, V. 182
 z Lešehradu, E. 427
 Levi, P. 399
 Levin, J. D. 120
 Lévinas, E. 627
 Levý, J. 167
 Liberda, J. 149
 Lichačev, D. 60, 63
 Lichtenstein, R. 577
 Liehm, A. J. 490
 Lifka, B. 333
 Lightfoot, D. T. 407
 Linda, J. 289, 330
 Lindtberg, L. 475
 Linhartová, V. 422
 Ljunggrenová, A. 137
 Lodge, D. 81
 Lomnický, Š. 106
 Lomonosov, M. V. 286
 Longfellow, H. W. 41, 424
 Lopatka, J. 388
 Lotman, J. M. 29–30, 549, 558
 Lucanus, M. A. 311
 Lučuk, V. 166
 Ludmila, sv. 311–312, 314, 317
 Ludva, R. 528
 Lukáš, M. 419
 Lukeš, J. 542–543
 Lukeš, M. 593
 Lustig, A. 68, 70–71, 160, 524, 543
 Luther, M. 142–143, 147
 Lyotard, J.-F. 58
 Ľysohorský, Ó. 185, 186, 632
- [M]
- Mácha, K. H. 21, 32, 37, 64, 95, 105,
 120, 122, 165–168, 290–291, 294,
 300, 350, 354, 357, 386, 404, 514,
 552, 557, 632
 Machala, L. 635
 Machar, J. S. 70, 121, 355
 Machej, Z. 237
 Machonin, S. 416
 Macourek, M. 427
 Macura, V. 88, 92, 95, 401, 521–523,
 550
 Madej, A. 174
 Maeterlinck, M. 172, 295
 Maget, K. 331
 Magr, S. 114
 Mág, A. S. 176
 Mahen, J. 127
 Maidl, V. 635
 Majakovskij, V. V. 259–260

- Majerová, M. 70, 112, 123, 415–419
 Majnov, V. N. 120
 Makušev, V. V. 116
 Malevič, O. M. 175
 Malewská, H. 188
 Malura, J. 149
 Malý, I. 83
 Malý, J. 290, 293
 Mane, N. 250
 Mann, T. 226, 544
 Manning, C. A. 178
 Marcel, G. 51
 Marcjanová, M. 465
 Marek, J. 112, 126, 385
 Marinetti, F. T. 297
 Maritain, J. 77
 Márquez, G. G. 49, 524, 575
 Martin, J. 29
 Martinek, L. 185
 Martínek, V. 188
 Marvan, J. 632
 Marx, K. 96, 97
 Masaryk, T. G. 30, 37, 68, 116, 126,
 355, 390
 Maschat, R. 325
 Masłowska, D. 576, 579–580
 Masters, E. L. 429
 Matějka, L. 271–272
 Mathauser, Z. 258–262
 Mathauserová, S. 114–115
 Mathesius, B. 388
 Matula, A. 82
 Matvejeva, J. N. 175
 Mauriac, F. 75, 77, 81
 Maurras, Ch. 80
 Mayer, J. F. 149
 Mayer, R. 294
 McCleery, A. 31
 McDonagh, M. 589–590, 593
 McKay, C. 427
 McLuhan, M. 577
 Mecklenburg, N. 79
 Med, J. 76, 197, 382, 389–390
 Medek, R. 83
 Meinecke, T. 585–586
 Mell, M. 78
 Melnyčenko, I. 167–168
 Melville, H. 41
 Menasseová, E. 249
 Menius, F. 134
 Menzel, J. 159, 202
 Merkl, I. 434
 Merleau-Ponty, M. 260
 Metoděj 313
 Meyer, H. 439
 Meyrink, G. 551, 554, 558
 Mezník, J. 321–322, 324
 Michal, K. 125
 Michejeva, J. F. 120
 Michna z Otradovic, A. 141,
 145–146, 150, 330
 Mickiewicz, A. 188, 194
 Mieheová, R. 248
 Mielke, R. 246
 Mikulášek, A. 623–625, 627
 Mikulášek, O. 125, 198
 Miljevićová, R. 179
 Miller, A. 400
 Miller, C. 30
 Miłosz, C. 250, 568
 Milton, J. 289
 Mironovová, T. 126

- Mišík, V. 433
 Misurell, F. 506
 Mizerkiewicz, T. 308
 Mlejnek, J. 76, 390
 Močalova, V. V. 114
 Moiová, T. 605
 Moníková, L. 246, 248–250, 533, 535
 Moor, T. 469
 Morawski, S. 195
 Mošin, V. A. 114
 Mroczeková, I. 237–239
 Mrožek, S. 474
 Mrštík, V. 551, 558
 Mucha, J. 543
 Mukařovský, J. 30–32, 54–55, 60, 65,
 88, 128, 167, 257–258, 260, 262,
 265–270, 272–273, 287, 337–338,
 340–341, 344, 443–446
 Müller, H. 482
 Münterová, G. 538
 Musek, J. 156
 Musil, R. 56, 57, 62, 382, 464, 575
 Myslbek, J. V. 359, 366
- [N]**
- Naughton, J. D. 67, 70, 179
 Naživin, I. 366
 Nebeský, V. 116
 Neff, V. 64
 Nejedlý, Z. 97, 557
 Nekula, M. 388
 Němcová, B. 15, 32, 38, 40, 42–43,
 63, 91, 112, 119, 159, 347, 383,
 439, 609, 631–632
 Němcová-Banerjee, M. 503, 508
 Němec, J. 388
- Němec, L. 68
 Nepomucký, J. 91, 331, 334
 Neruda, J. 38, 42, 64, 92–93, 104,
 108, 110, 120–121, 123–124, 159,
 293–294, 349, 352–355, 357, 550,
 622–623
 Neruda, P. 194
 Neumann, S. K. 122, 125
 Nezval, V. 38, 70, 72, 105, 122, 125,
 127, 194–195, 196, 237, 260, 383,
 387, 554
 Niedziela, Z. 196
 Nietzsche, F. 51
 Nikolskij, N. K. 114
 Ninová, A. 428
 Nivat, G. 389
 Nordström, G. S. 137
 Nordström, J. 133
 Novák, A. 68, 179, 378, 383–384
 Novák, L. 388
 Nováková, J. 137
 Novotný, M. 43, 305
 Novotný, V. 250
 Nuckollsová, J. B. 222
 Nycz, R. 465–468
- [O]**
- O'Brien, C. C. 80
 O'Connell, D. 80
 Obermannová, I. 162
 Odojevskij, A. I. 118
 Odvalil, F. 543
 Oláh, V. 617
 Olbracht, I. 70, 72, 123, 543, 551
 Olič, J. 76, 382, 388, 391
 Olsson, B. 133–134

- Opelík, J. 407
 Opitz, M. 133, 286
 Orten, J. 72
 Oslzlý, P. 476
 Ossinski, J. 75
 Ostrovskij, N. 349
 Otáhal, M. 88
 Ota III. 315
 Otčenášek, J. 112–113
 Ouředník, P. 591–592
 Ovidius Naso, P. 311
- [P]**
- Pačes, V. 11
 Pacześniak, J. 207
 Palach, J. 161, 557
 Palacký, F. 37, 92, 95, 98, 288–289,
 343–344
 Palitzsch, P. 475
 Pančenko, A. M. 114
 Paolo, A. di 173
 Papini, G. 78
 Papoušek, V. 272
 Páral, V. 70, 72, 126–127, 160, 162,
 217, 433, 528–529, 531
 Pargeterová, E. 178
 Parolek, R. 115
 Pasternak, B. 15, 258, 417–418
 Patmore, C. 78
 Patočka, J. 37, 50, 162, 257, 259, 599,
 603
 Patočka, L. 385
 Pavel, O. 126
 Pavel IV. 364
 Pavelková, H. 588
 Pavičić, J. 159, 160
 Pavlyčko, D. 166, 168
 Pečinka, F. 122
 Pecka, D. 541–547
 Pecka, K. 541, 543–547
 Péguy, Ch. 77
 Pekárková, I. 600, 603–604
 Pellico, S. 544
 Penhall, J. 589, 594–595
 Pertrtyl, J. 306
 Pešina z Čechorodu, T. 323
 Pešl, P. 145, 150
 Petrbok, V. 150–151
 Petr I. 115
 Petr I. z Rožmberka 326
 Petříček, M. 95, 259
 Petrmichl, J. 307
 Petrovskaja, E. G. 119
 Petrtyl, J. 305–307
 Petruševič, M. A. 116
 Pfister, M. 494
 Pflieger Moravský, G. 121, 351
 Picasso, P. 54, 194, 259
 Picinelli, F. 333–334
 Pick, O. 176
 Pilař, M. 67, 499
 Pinter, H. 400
 Piotrowski, A. 194
 Pirandello, L. 480
 Pithart, P. 88, 632
 Pitínský, J. A. 128
 Pitr, J. B. 331
 Pius IV. 364
 Pízl, J. 632
 Platon 469
 Plicha, D. 189
 Plichta, A. 385
 Pobědonoscev, K. P. 121

Poe, E. A. 42, 424
Pogodin, M. P. 118
Pogonowski, J. 174
Pokorný, A. 594
Pokorný, J. 590, 592–593
Poláček, K. 72
Polák, J. 43
Polák, M. Z. 337–339, 340–341,
343–344, 357
Pontanus z Preitenberka, J. B. 323
Poolová, R. E. 431
Poročkina, I. M. 120–121
Porter, R. 67
Pospíšil, I. 63
Potrč, M. 155
Pourrat, H. 79
Pražák, A. 351
Pražský, L. 143
Preissová, G. 121
Přemysl Otakar II. 322
Příbil, M. 528
Price, U. 338, 343
Příhoda, P. 88
Procházková, L. 162, 599, 601, 604
Propertius, S. A. 378
Proust, M. 61, 464
Przesmycki, M. 173
Przyboś, J. 194, 196
Przybyszewski, S. 378
Puchmajer, A. J. 300
Pujmanová, M. 418
Putna, M. C. 75, 82–83, 390
Putrament, J. 186
Pynsent, R. B. 41, 67–68, 72, 326
Pypin, A. N. 117, 120
Pyrkalová, S. 576, 579–580
Pytlík, R. 306, 308

[Q]

Quincey, T. de 172

[R]

Rabelais, F. 49, 308, 500
Račín, K. 333
Radok, A. 399–403, 405–407
Rais, K. V. 121, 543
Rambousek, J. 543–544
Rampersad, A. 430, 433
Ramuz, Ch. F. 79
Ranicki, M. R. 248
Ravenshill, M. 589, 595
Ráž, R. 112, 113
Reagan, R. 431
Rej, M. 107
Renč, V. 188
Řešátko Soběslavský, T. 142
Reynek, B. 81, 197
Řezáč, J. 36, 127
Řezníček, P. 52
Richová, A. 606
Richter, L. 244
Richterová, S. 63, 272, 466, 468, 524,
599, 603
Rieger, F. L. 95
Riese, H. P. 249
Rilke, R. M. 78
Rimbaud, A. 383
Ripellino, A. M. 389, 551, 555
Rodenbach, G. 363
Roessel, R. 430
Rogov, A. I. 114
Roha, J. 144
Rokina, G. V. 118
Rostinsky, J. N. 383, 391
Roth, P. 400

- Rothmeierová, Ch. 225
 Rotrekl, Z. 76
 Rousseau, J. J. 339, 391
 Rovda, K. I. 120–121
 Rozanov, V. 388–389
 Rozenplut, J. 143
 Róźewicz, T. 198–199
 Rozov, N. N. 114
 Rubeš, F. J. 305
 Rudiš, J. 575–576, 579–580, 582,
 584–586
 Ruland, R. 41, 47
 Rumjancev, N. P. 115
 Růt, P. 552
 Ryba, B. 137
- [Ř]**
 Řešátko Soběslavský, T. 142
- [S]**
 Sabina, K. 23, 290, 292, 543
 Saïd, E. 245
 Sallustius, G. C. 317
 Salomon, O. A. 137
 Salvini, L. 173
 Samarin, J. F. 118
 Sandberg, F. 136
 Sandburg, C. 429
 Sandová, G. 347
 Sartre, J.-P. 51, 187, 350, 486–491
 Saudek, E. 176, 286
 Saussure, F. de 50
 Savinov, S. 175
 Schamschula, W. 177
 Schauer, H. G. 41, 63–64, 93, 354,
 368, 369
 Scheinostová, A. 614, 624
 Scheitler, I. 141
 Schmidová, H. 257, 635
 Schneider, R. 78
 Schonberg, M. 474
 Schöne, A. 332
 Schopenhauer, A. 51
 Schreyvogel, F. 78
 Schroderus, E. J. 135–136
 Schulhof, S. 181
 Schulte-Sasse, J. 545
 Schulz, F. 352
 Schulz, K. 83–84, 127
 Sehnal, J. 150
 Seibt, F. 325–326
 Seifert, J. 32, 38, 70–72, 106, 122,
 125–126, 170, 193, 237, 298,
 554–555
 Sellersová, S. 607–608
 Selver, P. P. P. 178
 Senkovskij, O. I. 116
 Serafin, S. 69, 72–73
 Seydl, Z. 405
 Shakespeare, W. 15, 37, 290–291
 Shankar, R. 182
 Shaw, G. B. 420
 Showalterová, E. 606
 Sickel, T. von 364
 Sienkiewicz, H. 15
 Siersz, A. 588
 Sigarev, V. 590, 595
 Sjästrand, W. 137
 Skácel, J. 72, 127, 225–228
 Skačkov, M. 123
 Skála, I. 432
 Skoumal, A. 81, 84
 Skovoroda, H. S. 166
 Skwarczyńska, S. 465

- Sládek, J. V. 121, 424
 Sládek, M. 330
 Sládek, O. 276
 Slavík, I. 75
 Slavík, J. 322
 Slomek, J. 525
 Słonimski, A. 186
 Sloupová, J. 592
 Słowacki, J. 172, 194
 Smetana, B. 359
 Smetanová, J. 125
 Smith, H. 68
 Smoček, L. 128
 Snegirev, I. M. 120
 Sofokles 486
 Soliński, W. 204
 Solms, W. 626–627
 Solženicyn, A. 543
 Sontagová, S. 577
 Součková, M. 46, 271
 Soukup, D. 628
 Sova, A. 121, 297, 551
 Spearsová, B. 579
 Spee, F. von 145
 Sperber, D. 216, 221
 Spěvák, J. 326–327
 Spytihněv I. 314
 Srezněvskij, I. I. 165
 Stachowski, J. 206
 Stadion, F. 115
 Stalin, J. V. 97, 432
 Starowieyski, M. 197
 Stasiuk, A. 563
 Statius, P. P. 311
 Stehlíková, E. 487
 Steinbeck, J. 15, 187
 Steiner, P. 271–272, 474, 477
 Stendhal 49, 543
 Stępień-Durczok, E. 184–185
 Stepovič, A. I. 120
 Stern, G. 245
 Sterne, L. 49, 388
 Stich, A. 91, 105, 330–333
 Stiernhielm, G. 133–134
 Stifter, A. 21
 Stojka, P. 617
 Stolz-Hladká, Z. 635
 Storoženko, A. 116
 Strakoš, J. 77, 82
 Stromšík, J. 628
 Stroupežnický, L. 306
 Strusková, E. 404
 Strutynskij, V. 166
 Stuckrath-Barre, B. von 579
 Suchý, J. 433
 Sulovský, P. 424
 Sus, O. 307–308
 Svatopluk I. 312
 Svatoš, M. 330
 Svedbom, J. 135
 Světlá, K. 119–120, 305, 346–348,
 350, 352–354
 Sveva, H. 362
 Svobodová, R. 69
 Swedenborg, E. 51
 Szukiewicz, M. 174
 Szykowski, M. 193
 Szymborska, W. 174
- [Š]
 Šafařík, J. 480, 482
 Šafařík, P. J. 107, 117, 165
 Šajner, D. 112
 Šajtanov, I. 65

- Šalda, F. X. 41, 68, 159, 170, 186,
296, 361–362, 375, 383–384
- Šamko, M. 618
- Šembera, A. V. 116
- Šembera, V. K. 93, 353
- Šenkyřík, L. 425
- Šiktanc, K. 128
- Šiškov, A. S. 115
- Škarka, A. 137, 145, 147
- Šklovskij, V. 388
- Škvorecký, J. 17, 36, 38, 64, 70–71,
125, 127–128, 160, 162, 248–249,
433, 469, 531, 586
- Šlitr, J. 433
- Šmejkalová, J. 632, 635–636
- Šmilovský, A. V. 351–352, 354
- Šotola, J. 125, 160, 162
- Špet, G. 258
- Špork, F. A. 385
- Šrámek, F. 105, 122, 258
- Šťastný, R. 320, 326
- Štědroňová, E. 402, 405
- Štěrbová, A. 478
- Šteyer, M. V. 146
- Štulc, V. S. 290, 293
- Šusta, J. 327, 357, 364–370
- [T]**
- Teilhard de Chardin, P. 172
- Terentius 311
- Terlecký, N. 414–422
- Thákur, R. 172, 568
- Theer, O. 69, 376, 378
- Thompson, F. 78
- Thomson, J. 338, 341
- Thoreau, H. D. 41, 544
- Tichá, J. 250
- Tigrid, P. 128, 531
- Timmermans, F. 79
- Timmers, J. M. 455
- Tjäder, J. O. 137
- Tobiáš, E. 128
- Toischer, W. 323
- Tolstoj, L. N. 15, 37, 61, 121
- Toman, J. 112, 271–272
- Toman, K. 30, 122, 296
- Tomek, V. V. 95
- Tomsa, A. 320, 323
- Topol, Jáchym 32, 39, 64, 113, 425,
552, 562–563, 566–571, 573
- Topol, Josef 113, 125, 128
- Toporov, V. 549
- Trakal, J. 623
- Třanovský, J. 146–148, 150
- Trast, V. K. 180
- Trávníček, M. 84
- Trenský, P. 272
- Třešňák, V. 250
- Třeštík, D. 95, 312, 326–327
- Tříška, J. 313
- Truman, H. 431
- Turgeněv, I. S. 361, 500
- Tuwim, J. 186
- Tyl, J. K. 32, 91, 95, 105, 121, 354
- Tyňanov, J. 407
- [U]**
- Udařcov, I. I. 97
- Uhde, M. 482–483
- Uhlíř, Z. 320–322, 325–326
- Ullmaier, J. 576
- Ullrichová, D. 595

- Ulrichs, K. H. 374
 Ulrych, P. 526–527
 Underová, M. 175
 Undsetová, S. 78
 Urban, J. 442
 Urban, M. 65, 552–554, 556–560
- [V]
- Václav IV. 324
 Václav, sv. 311–317
 Vaculík, L. 70–71, 92, 127–128, 160, 162, 463, 467–468, 632
 Valenta, E. 544
 Valéry, P. 78, 172, 383
 Valja, J. 431–434
 Vančura, V. 36, 38, 54, 64, 70, 72, 105, 127, 159, 416–418
 Vaněček, A. 425–426, 428, 432
 Vaněk-Úvalský, B. 527, 531
 Vanický, J. 444–445
 Vašica, J. 146, 386
 Vávra, E. 120
 Večerka, K. 625
 Vejvoda, J. 250
 Veltruský, J. 272
 Vergilius Maro, P. 311
 Verhaeren, É. 296
 Verlaine, P. 172
 Verner, J. A. 383
 Viewegh, M. 46, 106, 109, 128, 158–159, 531
 Viková-Kunětická, B. 121
 Villain-Gandossiová, Ch. 155–156
 Vítová, L. 202, 206
 Vladislav, J. 414
 Vlček, J. 338
 Voborník, J. 358
 Vocel, J. E. 290, 292
 Vodička, F. 29–30, 88, 167, 272–273, 275–276, 289, 375
 Vodička, T. 81, 84, 382, 386
 Vodník, A. 78
 Vodník, F. 78
 Vojtěch, sv. 311, 314–316
 Vojvodík, J. 177
 Vokolek, V. 309, 523
 Voldanová, H. 181
 Volek, E. 271–272
 Volková, B. 512
 Voltaire 486–499
 Vondráčková, S. 407
 Vorel-Czempińska, I. 174
 Voskovec, J. 70, 123, 309
 Vostokov, A. Ch. 114
 Vratislav I. 314, 317
 Vrchlický, J. 120–121, 127, 165, 287, 294–295, 348, 357, 424
 Vykydal, J. 425
 Vyskočil, A. 81
 Vyskočil, I. 52, 524
- [W]
- Waczków, J. 193–196, 199, 204, 239
 Waggerl, K. H. 79, 81
 Wagner, R. 359
 Wagnerová, A. 246, 535
 Walcer, Z. 331
 Warhol, A. 577
 Waugh, E. 77, 81
 Weil, J. 186–187, 400–402, 405–408
 Weiner, R. 42, 46, 52, 128, 387
 Weiss, T. 562–563, 566

- Weisse, M. 143, 145
Wellek, R. 68–69, 73, 271
Welsh, I. 576–577, 579
Wenders, W. 581
Werfel, F. 176
Werich, J. 70, 123, 126, 309, 357
Wernerová, R. 545
Wernisch, I. 44, 128
Westerová, E. S. 179
Whitehouse, J. C. 77
Whitman, W. 41, 172, 295–296, 424
Wierzbeta, M. 144
Wiktor, J. 186, 188
Wilsonová, D. 216, 221
Winczer, P. 193, 195, 196, 198
Winter, Z. 91
Witkowski, L. 144
Wittstock, U. 248
Włodek, A. 193
Wögerbauer, M. 635–636
Wojaczek, R. 567
Wolker, J. 70, 72, 112, 125, 260
Wöll, A. 392
- [Z]
Zábrana, J. 298, 424
Záhoř, Z. 182
- Zahradníček, J. 76, 81–82, 298, 383, 385, 387
Zahradníčková, A. 385
Zahradnik, S. 183
Zajceva, A. A. 117–118
Zandová, G. 562
Zarek, J. 174, 195–196, 198, 235, 237–239
Závada, V. 82, 125, 196, 298, 331
Závorka Lipenský, T. 142
Zegadłowicz, E. 186
Zelenka, P. 128
Zelinský, M. 246
Zeyer, J. 121, 357–363, 365–367, 369, 551
Zgorzelski, A. 469
Ziemiańska, A. 305
Zola, É. 346, 348, 352–353
Zoula, G. 366
Zumrová, J. 215
Zweig, S. 170
- [Ž]
Žáček, J. 385
Žák, P. 632
Žáková, K. 632
Žedan, S. 577
Židová, N. 155
Žitavský, P. 322

Obrazová příloha



Účastníci se sjíždějí, kongres začíná – Miroslav Červenka, Bohumil Fořt a Kees Mercks



Slavnostní zahájení kongresu při vernisáži výstavy v letohrádku Hvězda v úterý 28. 6. 2005



Slavnostní zahájení, u letohrádku Hvězda – Xavier Galmiche, Lenka Kusáková, Alexej Kusák



Slavnostní zahájení, u letohrádku Hvězda – Václav Petrbok a Jan Malura



Zahájení odborného programu ve středu 29. 6. – Pavel Janoušek, Jan Jiroušek, Karen Gamme



Auditorium během jednání – v popředí Milan Jankovič, Helena Kosková a Světlana Šeraiimova



Auditorium během jednání – v popředí Kuy-chin Kim, Jiří Holý, Jean Grosu, Petr Komenda



Prezentace přednášek Romana Jakobsona Formalistická škola a literární věda ruská ve čtvrtek 30. 6. – Tomáš Glanc



Setkání se současnými českými spisovateli ve čtvrtek 30. 6. – Jaroslav Pížíl



Setkání se současnými českými spisovateli – v popředí Adershir Guran, Kees Mercks, Clarice Cloutier, Petr Komenda, Lenka Vítová, Zofia Tarajto-Lipowska, Joanna Czaplíńska, Marcela Pátková a další



Jednání pracovní skupiny připravující závěrečný kulatý stůl ve čtvrtek 30. 6.



Tamtéž – Jelena Kovtun, Veronika Ambros, Pavel Janoušek, Herta Schmid, Xavier Gal-miche



Závěrečný kulatý stůl 1. 7. – uvádí Jiřina Šmejkalová



Tamtéž – Michael Wögerbauer prezentuje svůj projekt, v pozadí Pavel Kořínek a Alice Jedličková



Z kuloárových jednání – zleva Martin Procházka a Petr Mareš, Karen Gammelgaard a Jiří Marvan



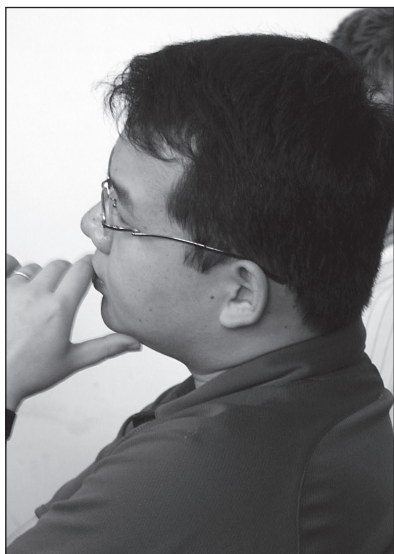
Z kuloárových jednání – Peter Butler a Kenichi Abe



Z kuloárových jednání – Zuzana Stolz-Hladká a Miroslav Červenka



Z kuloárových jednání – Zuzana Stolz-Hladká a Miroslav Červenka



Kenichi Abe



Jacek Baluch



Miroslav Červenka



Leszek Engelking



Masako U. Fidler



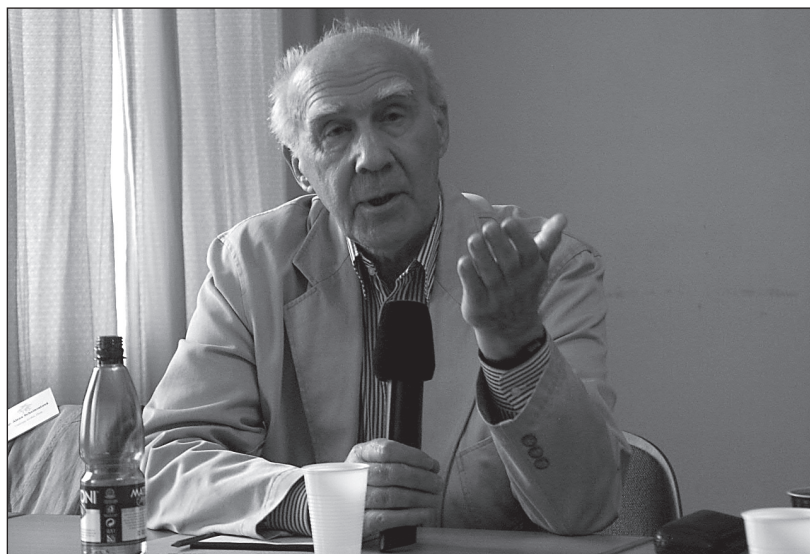
Veronika Forková



Bohumil Fořt



Katérina Hala



Mojmír Grygar



Aleš Haman



Ivo Harák



Jana Hoffmannová



Petr Holman



Zdeněk Hrbata



Jan Jiroušek



Květoslav Chvatík



Lenka Jungmannová



Blanka Karlsson



Birgit Krehl



Zdeněk Mathauser



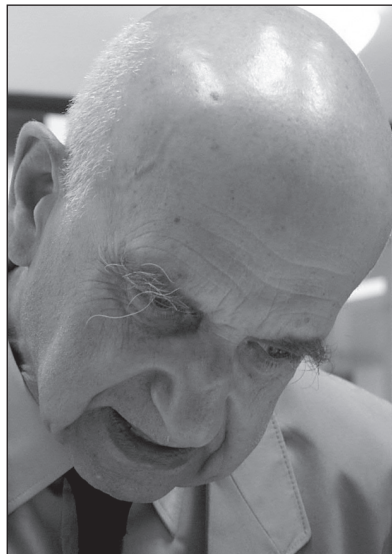
Helena Kosková



Alexander Kratochvil



Roar Lishaugen



Oleg Malevič



Igor Melnyčenko



Kees Mercks



Martin Procházka



Alena Scheinostová



Ondřej Sládek



Elena Sokol



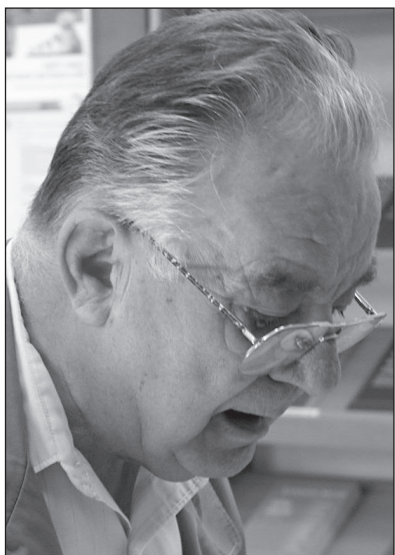
Daniel Soukup



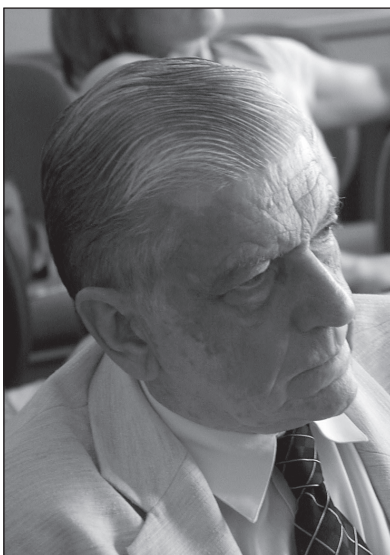
Světlana Šerlaimová, Miloslava Slavičková



Jiřina Šmejkalová



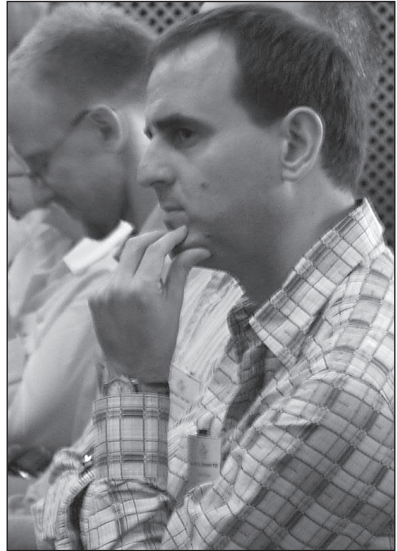
Radko Štátný



Jiří Urbanec



Lenka Vítová



Alexander Wöll, Marcin Filipowicz



Józef Zarek



Kyu-chin Kim s Ludvíkem Vaculíkem



Zofia Tarajto-Lipovska, v pozadí Joanna Czaplińska



Veronika Ambros, v pozadí zleva Dobromir Grigorov a Alexander Kratochvil, zprava Alfrun Kliems, Joanna Czaplínska, Andreas Ohme a Bohuslav Hoffmann



Hovoří Martin C. Putna, v auditoriu Marie Kubínová, Lucie Peisertová, Karel Piorecký a (na zdi) Jan Amos Komenský



Jelena Kovtun a Alexander Bobrakov-Timoškin



Lubomír Machala a Mirna Šolić

Edice K, sv. 11

Otázky českého kánonu

Sborník příspěvků
z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky
Hodnoty a hranice.
Svět v české literatuře, česká literatura ve světě
Praha 28. 6.–3. 7. 2005
Svazek 1

Editorka svazku: Stanislava Fedrová
Redaktorka sborníku: Milena Vojtková

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR
Na Florenci 3/1420, 110 Praha 1
Praha 2006

Grafická úprava a sazba studio Lacerta (www.sazba.cz)

Fotografie: Alena Ziebikerová

Na obálce použita reprodukce iniciály
z rukopisu Štítného *Knížek šesterých* z roku 1376

Tisk PBTisk, Prokopská 8, Příbram

Vydání první

Stran 692

Náklad 400 výtisků

ISBN 80-85778-51-3 (1. svazek)

ISBN 80-85778-50-5 (soubor)