

AUTENTICITA

a

LITERATURA

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR - SLEZSKÁ UNIVERZITA - SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY
SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

AUTENTICITA A LITERATURA

AUTENTICITA A LITERATURA

Sborník referátů
z historické konference
41. Besedy v Opavě (16-17. 9. 1998)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
HISTORICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY
SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

Praha – Opava 1999

AUTENTICITA A LITERATURA

Obsah

Úvodem

Pavel Janoušek

Autenticita jako postoj k literárnímu umění

Petr Zajac

Autenticita literárního umění

Alena Hanušová

Práce s autentickým a neautentickým textem

Libor Ptáček

Estetická výchova v české literatuře

(Př.)

Elisavěta Doležalová

Autentická výchova v estetické výchově

Dr. h.c. Vlastimil Holý

Ústřední otázka české literatury

(Na úvodě Petra Jirky)

Milada Fialová

Tragédie postavy i v díle Petra Jirky

Sborník referátů

z literární konference

41. Bezručovy Opavy (16.-17. 9. 1998)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY
SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

Praha – Opava 1999

AUTENTICITA A LITERATURA

Stavba knihovny
a literární historie
-1. Barmény Opava (16-17. st. 1908)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURNÍ AV ČR
FILIZOPATICKÝ PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY
SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUSEUM

V 4566



Praha - Opava 1999

1404 / 99 ✓

Obsah

Úvodem

Pavel Janoušek

Autenticita jako protipól literární tradice

Peter Zajac

Autentickosť ako rétorická figura

Aleš Haman

Fikce autenticity a autentizace fikce

Libor Pavera

Korespondence v rouše románu

(Fikce – autenticita a interpretace)

Blahoslav Dokoupil

Autentické svědectví neautentických cestopisů

Drahomíra Vlašínová

Umělecká stylizace jedné rodové empirie

(Nad trilogií Norberta Frýda)

Milada Písková

Tragédie padesátých let v díle Petra Romana

Eva Formánková

Deník a dopis jako literární postup aneb Deníky
a dopisy v Posledním stupni důvěrnosti Ivana Klímy

Vladimír Křivánek

K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků

Lubomír Machala

Autenticita čili... ???

Kristina Vacková

K problematice tzv. autenticity v kritické koncepci Jana Lopatky

Jiří Urbanec

Realie a mýtus v tvorbě Michala Ajvaze

Libor Martinek

Topografie vzpomínky. Podoby autenticity v „memoárové“ poezii Jiřího Daehneho

Ladislav Binar

Autenticita jako přídatná hodnota jazykové
roviny literárního díla

Ivana Kolářová

Problémy faktografické autenticity
v jazyce kriminalistické literatury

Viera Žemberová

Autenticita v próze devěadesiatych rokov (autor, žánr, látka)

Zuzana Stanislavová

Autenticita a dětský aspekt
(K poetice modernej a postmodernej detskej literatúry)

Ediční poznámka

Úvodem

Tématem tradiční literárněvědné konference v rámci 41. Bezručovy Opavy byl široký vědecký diskurs na téma vztahu pojmu *autenticita* k oblasti literatury a literárněvědného myšlení. Jednání konference, které proběhlo ve dnech 16.-17. září v Městském domě kultury Petra Bezruče, ukázalo jednak aktuálnost a přitažlivost pojmu *autenticita* pro literární teorii, historii, kritiku současné literatury i lingvistiku, jednak mnohohrstevnost a obtížnou vymezitelnost tohoto fenoménu, který sice kořeny v existencialistické filosofii Heideggerově a Sartreově, ale postupně pronikl do dalších oblastí duchovního života a zasahuje pochopitelně velmi výrazně i sféru literatury a myšlení o literatuře. Jednou je tímto pojmem označován stupeň nasycení umělecké literatury životními obsahy, situacemi a postoji (*autenticita v literatuře*), jindy je myšlena sama podstata věrohodnosti literárních textů (*autenticita literatury*). Jednotlivé příspěvky pronesené na konferenci i diskuse o nich prokázaly, že jde o velmi rozlehlé a z mnoha aspektů fundamentální téma pro literaturu. Některé příspěvky byly věnovány samotné ontologii tohoto pojmu a jeho proměnám v čase, estetickým důsledkům užití tohoto termínu, jiné se zabývaly problematikou *autenticity* v jednotlivých dílech či žánrech (deník, autobiografie, korespondence atd.). Některé se soustředily k *poetice autenticity* (z hlediska literárněvědného i lingvistického), jiné v analýzách vybraných zajímavých literárních děl různých žánrů dokládaly posuny recepční a interpretační, proměnu optiky autora i recipienta. Jako velmi aktuální se ukázala problematika *autenticity jako literárněkritické hodnotící kategorie*. Nad výzkumem metodologických aspektů pojmu *autenticita* se otevírají další řetězce problémů, které toto vědecké setkání naznačilo. Doufejme, že i náš sborník přispěje k systematičtějšímu poznání funkce tohoto mnohotvárného fenoménu v beletrii i literární vědě.

red.

Pavel Janoušek

Autenticita jako protipól literární tradice

Jazykové příručky vykládají význam substantiva „autenticita“, respektive adjektiva „autentický“, pomocí výrazů „původní“, „pravý“ a „hodnověrný“. V současné české literatuře, přesněji české próze, je pak slovo autenticita jedním ze slov klíčových – ať již je používáno přímo jako pojem, nebo představa autenticity utváří „pouze“ hodnotové pozadí jednotlivých literárních děl a literárně kritických soudů. Vyznavači autenticity jsou přesvědčeni, že „pravé“ literární dílo vzniká pouze hodnověrným zachycením „původního“ mimoliterárního bytí, přesněji řečeno „hodnověrným“ zachycením myšlení konkrétního člověka, přesněji toho „pravého“ člověka. Toto přesvědčení nám přineslo vlnu literárních deníků; míra autenticity se však stala také jedním z dominantních kritérií při posuzování veškeré literární tvorby.

Pro hodnocení literárního díla by patrně nemělo být důležité, zda jeho autor pracuje s prvky fiktivními, či s „autentickými“, podstatnější by měla být skutečná hodnověrnost konkrétního díla: to, nakolik určitý text a v něm obsažená výpověď oslovují recipienty. Pokud je dnes pro mnohé hodnověrným pouze to, co je nefiktivní, vypoovídá to o nemalé nedůvěře k tradičním literárním postupům a k literatuře jako principu. Víra v autenticitu vyrůstá z touhy po zachycení nezkrasleného rozměru života, je vnímána jako protipól všeho vymyšleného, umělého a vykonstruovaného, stavěna proti fikci, fabulaci a stylizaci. Naopak literatura je přijímána jako svět, jemuž jsou zbytečná slova a umělé stylizace vlastní, jako filtr, který lze jen stěží obejít, který nicméně zkrasluje, falšuje, znehybňuje a zabíjí původní plnost bytí. Opozice mezi lite-

raturou autentickou a tou druhou má pro mnohé i etický rozměr: zatímco víra v potenciální uměleckou sílu autenticity je spojována s morálkou a odpovědností vůči životu, ta druhá literatura je jen nezávaznou, oddychovou a tudíž i amorální hrou se slovy, formami a myšlenkami. „Pravá“ literární tvorba se tudíž má oprostít od svazující a zkrslující literárnosti a obrátit se k takovému typu textů, který je schopen nést stigma pravé reality. Řečeno s autoritou, jakou je pro vyznavače autenticity Jan Hanč: *„Takřka vše může literární výtvar postrádat, krásu, gramatiku i formu, ale nikoli naléhavost a morálnost. Morálnost třeba nepochopitelnou a naléhavost jakéhokoli druhu, bez nich se jedná vždy o potrat, byť by se jednalo o dopis tetičce.“*

Příčinu zesíleného zájmu o autenticitu můžeme hledat v šoku z náhlé ztráty nepřítelů a tím také ztráty tématu, kterým česká literatura prošla po roce 1989, jakož i v jisté nostalgii po době, kdy literatura byla součástí společenského kontextu, v němž byly jasné hodnotové hranice, v němž bylo jasné, kdo je „pro“ a kdo „proti“, a v němž tedy správné slovo (literární dílo) pronesené (vydané) v pravou chvíli mělo razanci politického činu. Dokladem toho může být skutečnost, že z množství deníků a deníkových textů publikovaných od roku 1990 nejnázve získaly přízeň kritiky a emblematickými se staly ty deníky, které byly retrospektivním návratem do atmosféry předchozích desetiletí a byly výrazem opozice vůči komunistickému režimu (počínaje texty Hanče, Zábrany a Vaculíka), kdežto deníky tematicky situované do polistopadové současnosti vzbuzovaly a vzbuzují spíše rozpaky.

Vedle této aktuální příčiny obliby slova autenticita existují však i důvody hlubší, úzce související s nadprodukcí slov a s inflací příběhů v dnešní komunikační společnosti. Díky filmu, televizi, publicistice i literatuře – tedy díky obrovské zásobě stále znovu vydávaných starších literárních děl nejrůznější provenience a rovněž díky literatuře nově vznikající, určené ke konzumaci širokými čtenářskými vrstvami – je plně pokryta odvěká potřeba po naslouchání zajímavým a zábavným příběhům. Scénáristé a spisovatelé živící se uspokojováním této potřeby jsou profesionálové, kteří se velmi přesně trefují do vkusu publika a jsou vybaveni dostatečnými dovednostmi, aby dovedli svým příběhům dát adekvátní, propracovaný a působivý tvar. Dobře vyprávěná „story“ se stala samozřejmostí a její hodnota na literárním trhu devalvovala. Navíc je stále obtížnější fabulovat příběh, který dosud nikdo nenapsal a nenatočil, případně který se neodvíjí podle zprofanovaných a předem odhadnutelných schémat. V nepřímné úměře vůči tomu je pojem umění stále více a více spojován s něčím, co má být nové, jiné a překvapivé, co je třeba objevovat a co si vyžaduje více než jen „pouhé“ řemeslo.

Pokud v minulých století bylo umění vnímáno také jako techné, jako řemeslo, jehož cílem je vyrobit dokonalý výrobek, dnes se význam slova umění výrazně posunul a v současném povědomí již není odvozován od slovesa umět, ale spíše od sloves cítit a prožívat. Literatura tedy již nemá být pouze výsledkem spisovatelova rozhodnutí, že chce psát, či potvrzením, že umí psát. Pravá literatura má vznikat až z přetlaku vnitřních sil; má se rodit teprve tehdy, když člověk musí psát a čtenář (kritik) tuto nutnost má z díla cítit. Řemeslná dovednost spisovatele je tak pocítována téměř jako vada a překážka a pro většinu kritiků je dokonce přitěžující okolností, samoučelem, který autorovi a čtenáři zabraňuje navázat s primární skutečností nezkraslený vztah.

Ta část literární tvorby, která si klade vyšší ambice a vůči konzumní četbě se vymezuje jako literatura umělecká, si za těchto okolností pro sebe hledá nový prostor. Autenticita se jí nabízí jako výlet za hranice literárních konvencí a konstrukcí. Proč se zabývat něčím umělým a vymyšleným a logicky tedy také falešným a lživým, když můžeme psát o tom, co je pravé a pravdivé, neboť se doopravdy stalo? Proč fabulovat příběhy, zápletky a postavy, když můžeme zachytit pravdu života tím, že budeme psát o skutečných událostech a lidech? V rámci této logiky se autenticita jeví jako vlastnost života, jako hodnota a jistota, k níž se musí literární výpověď přibližovat a o níž musí usilovat. Stává se pevným bodem, o nějž lze opřít nejen samotnou literární tvorbu, ale i kritický soud nad ní.

V rámci literárního a literárněkritického diskurzu je argumentace autenticitou funkční, neboť klade literatuře cíl a ukazuje cestu, která se zdá být novou. Ostatně každá doba a každá literatura si klade své cíle, každá doba a každá literatura hledala a hledá pevný bod, úběžník či autenticitu (v širokém slova smyslu), o níž by se umělecké dílo mohlo opřít. Takovým úběžníkem někdy bývá samotný stavební materiál toho kterého druhu umění, v případě literatury tedy jazyk a řeč. Jindy však takovými úběžníky bývají kupříkladu služba určité ideologii či náboženství, účast literatury na dobových politických zápasech, snaha literárním dílem hodnověrně zachytit typickou realitu, případně zachytit nadrealitu snů a psychických stavů. Snaha hodnověrně pojmenovat „autentický rozměr bytí“ je tedy jen jedním z řady úkolů, které si literatura může klást. Ostatně připomeňme 20. léta, kdy byl v naší, ale například i ruské literatuře vyhlašován konec fabulace, konec románu a budoucnost literatury se hledala například v reportážích.

Jakkoli se tedy vyznavači autenticity tváří, jako by v rukou měli univerzální a nadčasový klíč k pravdě, je třeba říci, že to pojetí autenticity, které dnes ovládá českou literaturu, je pouze jedním z možných, jakož i upozornit na fakt, že autenticita jako

měřítka hodnoty je kritériem pouze programovým a účelovým. Kritériem, které platí jen potud, pokud přistoupíme na určité axiomy.

Takovým nepřiznaným axiomem je, jak jsem již výše naznačil, přesvědčení, že autenticita je vlastností mimoliterární reality, a odtud plynoucí jistota, že to, co je autentické, pravé, hodnověrné a původní stojí zcela mimo samoučelnost spisování a jeho mechanismy. Je však tomu skutečně tak? Je autenticita opravdu mimoliterárním fenoménem a tudíž zárukou hodnoty literárního díla?

Pokud by autenticita byla vlastností života a platilo-li by tvrzení, že literatura a umění se stávají hodnotou díky tomu, že vstupují do přímého a neprostředkovaného kontaktu s touto autenticitou, formální logika by nás opravňovala trvat i na tvrzení opačném: cokoli je autentické, by do literárního díla mělo vnášet uměleckou hodnotu. Všichni ovšem dobře víme, že tomu tak není. Zatímco v autentickém životě se může odehrát cokoli, v literatuře jako autentické, pravé, hodnověrné a pravděpodobné přijímáme pouze něco. Život totiž velmi často „pracuje“ s tématy, příběhy, postavami a postupy, které jsou v literárním díle víceméně nepřipustné, protože by působily neautenticky, konvenčně, opotřebovaně, jakoby byly příliš vypočítané na vkus čtenářů.

Dovolte, abych uvedl několik příkladů: Jakkoli je pravdou pravdoucí, že současný ředitel pražské botanické zahrady se jmenuje Větvíčka, je evidentní, že pro použití v literárním díle je takovéto „mluvící“ jméno dosti nevhodné a působí krajně neautenticky, respektive bylo by možné je použít snad jen v lehkém humoristickém žánru. Obdobně je autentickou skutečností, že i dnes mnohé partnerské vztahy dospívají ke svatbě, kterou partneři dokonce často emocionálně chápou jako autentický zážitek, jako citový vrchol vzájemného soužití. A je také pravdou, že bývaly doby, kdy význam svatby v životě člověka literaturu přitahoval a kdy svatba celkem přirozeně v mnoha literárních dílech plnila funkci závěrečného happy endu. Přesto však již mnoho let je svatba jako happy end pro většinu literárních žánrů nepřijatelná (pokud nebude autorem posunuta do ironické roviny). A do třetice: bydlím na Malé Straně a mohu tedy odpřísáhnout, že několikrát do roka jsou Karlův most, Petřín a Pražský hrad zalaty červánky zapadajícího slunce a že je to krásný pohled, byť pro současné umění naprosto nepřijatelný kýč.

Citujme z Jana Hanče: *„Hnusí se mi oficiální vyhlídky i všechna místa pokládaná za sugestivní nebo pohádková. Svatovítský chrám, Karlův most, pražské panorama od Hradčan atd. lezou mi z krku a vyhýbám se jejich zprofanované kráse. Krása musí být objeovávána, zdůvodněna, vypěstována, nelze ji servírovat s hluchým srdcem. Žena,*

kteřá se rozplývá blažeností při pohledu na Prahu z hradčanské terasy, je pro mne beznadějnou krávou.“

Tento odsudek všech míst pokládaných za sugestivní nebo pohádková je takřka vzorovou ukázkou toho, jak vzniká v současném umění kritický soud. Jakkoli jsou citovaná slova velmi negujícím výrokem, ve skutečnosti Hanč o tom, zda například pražské panorama je nebo není krásné, vůbec nehovoří. Jeho soud se totiž neopírá o přímý estetický zážitek, o přímé působení daného objektu na individuum jménem Jan Hanč, nýbrž vyrůstá z potřeby mluvčího distancovat se od toho, jak je tento objekt vnímán „těmi druhými“, od obecného a dle jeho názoru konvenčního vkusu. Pokud jsou krása, a dodal bych i autenticita, něčím, co má být teprve individuem objevováno, zdůvodňováno a vypěstováno, těžko ji hledat v tématech či postupech běžně a opakovaně používaných. Metaforicky řečeno: pravá či hodnotná literatura má v našem kulturním povědomí vždy být nebezpečnou objevitelskou výpravou do míst „kde jsou lvi“, nikoliv každodenní nudnou procházkou známými místy, nebo cestou s komfortní cestovní kancelář, která vám jednotlivé atrakce servíruje podle předem připraveného a již osvědčeného plánu. Nutno ovšem přiznat, že takových bílých míst na literární mapě je – díky výše zmíněné nadprodukci příběhů, literárních děl, forem a slov – stále méně.

Postupy, jako je užití mluvčích jmen typu „botanik Větvíčka“ či zakončení příběhu svatbou, nepůsobí tedy autenticky nikoliv proto, že by to byly jevy ve skutečném životě nemožné či nepravděpodobné, ba ani proto, že by to byly jevy pro literaturu jednou provždy nevhodné. Vždyť v dějinách literatury už byly takové postupy mnohokrát s úspěchem užity, a to i v dílech, které dodnes považujeme za hodnotné. Působí tak proto, že jde o postupy dnes a námi vnímané již jako konvenční a banální, ruský formalista by řekl zautomatizované.

Zdrojem citovaného Hančova odsudku tedy není ošklivost Hradčan, ale jeho vědomá opozice vůči té kráse, která je příliš oficiální a zprofanovaná, vůči kráse natolik samozřejmé a tak snadno dostupné, že se nad ní rozplývá každá beznadějná kráva. V jeho pojetí, ale i v té tradici evropské kultury posledních staletí, která je nám vlastní, jsou totiž pravá krása a pravá autenticita fenomény, jež v sobě musí mít vždy něco výjimečného, elitářského, musí být dostupné jen těm, kteří nemají hluché srdce. Úkolem umění není uklidňovat, povznášet a vzbuzovat bezprostřední emoce, nýbrž naopak objevovat, poznávat, provokovat a dráždit – a tedy i vstupovat do kontaktu a střetu s dosavadní tradicí daného uměleckého druhu a s vkusem populární kultury. Kritériem hodnoty nově vznikajícího díla pak není přiblížení se k nadčasovému ide-

álu krásy, nýbrž novost, jinost a neobvyklost pohledu, individualita a neopakovatelnost výpovědi.

Je-li pravdou, že prvek, který byl častým používáním v literatuře a dalších druzích umění zprofanován, nebude působit autenticky, ať už se v samotném životě jakkoli častý a pravděpodobný, nemůže být autenticita vlastností reality, nýbrž „pouze“ hodnotící značkou, kterou přikládáme k literární výpovědi a jejím složkám my – účastníci procesu mezilidské komunikace, literárního diskurzu. Spíše než o autenticitě jako o vlastnosti bychom tedy měli hovořit o procesu autentizace. A dále: jakkoli užití prvků vnímaných dnes jako autentické vypadá jako vzpoura proti dosavadní literární tradici a proti literárnosti samé, jeho existenční vazba na literaturu je určena už tím, že jde o negativní vymezení. O tom, nakolik budou určitý motiv, určité téma či určitý postup vnímány jako autentické, nerozhoduje totiž ani tak život sám, jako spíše literatura a širší společenské povědomí hodnotitelů, přesněji míra literární a společenské zkušenosti, vkusu či kompetence toho kterého recipienta. I dnes máme recipienty, kterým připadá svatba jako ideální a autentické zakončení příběhu, i když, pravda, mezi literárními kritiky a posuzovateli, kteří na sebe berou právo rozhodovat o tom, co je a není umění, jich není mnoho. Není však naše odmítání svatby jako happy endu motivováno stejně jako výše citovaný Hančův odsudek potřebou distancovat se od toho, nad čím se rozplývá každá beznadějná kráva?

Autenticita je protipólem literárnosti a literární tradice, je vybočením z normy, které je možné a poznatelné pouze na pozadí literatury samé, přesněji na pozadí literárních norem, zákonů a principů, které vznikly v průběhu literárních dějin, jakož i na pozadí nezbytné tematické a tvarové diferenciaci mezi jednotlivými druhy „literatur“: mezi literaturou minulých dob a nově vznikající, mezi literaturou hodnotnou a populární (konzumní, triviální, brakovou atd.).

Pokud autenticita není vlastností mimoliterární reality, ale „pouze“ jedním z možných literárních postupů, je přirozené, že má i svou vlastní poetiku, že existují jisté žánry, témata, motivy, konstrukce a figury, které snáze vnímáme jako odkaz k autenticitě. Poetika autenticity přitom je – stejně jako jiné literární poetiky – dána koexistencí prvků tematických a tvarových, a – zakotvena ve společenském vědomí – skládá se z vrstev novějších a aktuálnějších, souvisejících s bezprostřední literární situací, a vrstev stabilnějších, opírajících se o pevnější myšlenková schémata, mýty a archetypy.

Autentizační postupy byly trvalou a oblíbenou součástí literatury již v minulých stoletích. Vyprávění v první osobě, volba formy literárního deníku, či formy románu v dopisech, užití reálných míst, jmen osob a událostí (např. v historickém románu), to

jsou jen některé z postupů a technik, které stabilně utvářely a utvářejí spojnicí mezi fiktivním, paralelním světem literatury a světem reálným = životem. I v jedné z nejbáječněji vyfabulovaných knih historie, v Dumasových Třech mušketýrech, vypravěč zesiloval svou věrohodnost použitím oblíbené autentizační figury, když v úvodu románu tvrdil, že jeho vyprávění se opírá o „nalezený rukopis“.

Novost naší současné literární situace je v tom, že cílem „autentické literatury“ již není pouze vytvořit spojnicí mezi fikcí a realitou, nýbrž fikci a fabulaci zcela zrušit. Nedůvěra ke všemu „vymyšlenému“ a „spekulativnímu“ spojuje pohyb v literatuře nazývané umělecká s pohyby, jejichž výsledkem je popularita tzv. literatury faktu a také obliba literatury memoárové, přinášející pohledy do života a soukromí historických osobností, herců a jiných populárních osobností. Avšak na rozdíl od této atraktivní četby, která je psána tak, aby vyhověla přáním čtenářů, je literatura „autentická“ prostoupena skepsí k adresátovi a jeho vkusu, ke všemu, co autor nedělá „sám ze sebe a pro sebe“, k technice motivované snahou čtenáře zaujmout a polapit. Pravost, původnost a pravdivost výpovědi má být tedy garantována volbou typu textu, ve kterém autor v textu bude zcela totožný se skutečným člověkem a který také bude zcela prost jakékoli stylizace a autostylizace. Autenticita se proto hledá v takových žánrových typech, které neslouží a nemohou sloužit čtenáři, tedy v textech primárně neliterárních, především privátních, určených jen omezenému okruhu adresátů, či nejlépe v textech autokomunikačních. Cílem je tisknout pouze pravdu pravdoucí, tedy nikoli už prózu stylizovanou jako deník, nýbrž deník sám, nikoli román v dopisech či dopis v románu, ale dopisy samy.

Nedůvěra ke stylizacím nabývá v poetice autenticity rovněž podobu nedůvěry k vyprávění, pojímanému jako nepravdivá konstrukce, pomocí které spoutáváme původní proud života do příběhů, které mají začátek a konec a které vyprávíme jen proto, abychom někoho zaujali. Deník je ústředním žánrem autentické literatury nejen pro svou zdánlivou autokomunikativnost, ale i proto, že v něm nad příběhem vítězí autentická událost, chápaná jako něco, co se skutečně stalo a co tedy není zkuseno vyprávěním. Událost se nevypráví, událost se zachycuje a reflektuje, událost je součástí nekonečného toku bytí, který nelze spoutat do myšlenkových parabol a konstrukcí. Přírozeně se tak oslabuje epický rozměr autorské promluvy a dominance v ní nabývají lyrické prvky. Výsledkem je útržkovitost a fragmentárnost, rozklad výpovědi na jednotlivé vzájemně nespojitě záznamy, příhody a jejich reflexe, na dílčí myšlenky a sentence, které – v ideální představě autentického deníku – věrně a bezprostředně kopírují tok žití.

Nebudu zde dokazovat celkem evidentní skutečnost, že deník či dopisy nejsou a nemohou být texty v absolutním slova smyslu autentické, neboť právě tyto žánry jsou stylizací a autostylizací silně prostoupeny. Podstatnější je, že snaha o zrušení přirozené opozice mezi konstantními subjekty literárního díla, mezi psychofyzickým autorem a interním autorem v textu, posunuje do centra díla otázku „kdo to vlastně promlouvá“. Tato otázka má dvě roviny. První rovina je dána nutností naprosté shody mezi životem daného autora a jeho sebezprojeckými, autostylizacími v textu. Tím se poetika autenticity odlišuje od tradiční literatury (například od realismu, který byl obdobným pokusem nastavit skutečnosti zrcadlo a vystavět literární výpověď pouze z „hodnověrných“, v rámci terminologie realismu typických témat), v níž však psychofyzický autor a jeho život nehráli roli. Ať už spisovatel žil jakýmkoliv způsobem, pro hodnocení jeho díla v tradičním pojetí literatury je podstatným „jen“ text a jeho interakce s posuzovatelem. Poetika autenticity je naproti tomu na shodě díla a autora existenčně závislá, neboť jakýkoli rozdíl mezi životem a stylizací rozbíjí iluzi pravdivosti a je vnímán jako stylizace a tedy potažmo amorální lež. Důkazem budiž klasické dílo autentické literatury: Reportáž psaná na oprátce. Literárnost tohoto díla je obecně uznávána, nicméně jeho hodnocení, a to i literární, se pro naprostou většinu posuzovatelů odvíjí od toho, zda se Fučík v odboji a ve vězení choval tak, jak sám popsal.

Shoda spisovatelova života a autostylizace však zpravidla pro přijetí textu jako autentického sama o sobě nepostačuje. Důležité je i druhá, a to doslovná rovina otázky „kdo to promlouvá“, tedy společenský statut mluvčího. Autorovo postavení v literárním, společenském a politickém kontextu je v rámci poetiky autenticity natolik důležité, že se může stát a také často stává hlavní kvalitou díla, která dává mnohým zapomenout na to, že může jít o kvalitu jedinou. Hovořil jsem dosud především o literatuře epické. Přesvědčení, že by měla existovat jednota spisovatele a interního subjektu textu se však objevují rovněž ve vztahu k tvorbě lyrické. Rovněž při posuzování lyriky je častá představa, že autenticitu, a tudíž i hodnotu díla určují společenské postoje a morálka jeho autora, tím hlavním impulsem a imperativem, který kritika vede k tomu, aby v textech některých autorů hodnotu očekával a hledal a v jiných naopak ne.

Paradoxem je, že navzdory výše popsanému ostantativnímu nezájmu autentické literatury o tradiční literárnost je důležité, aby bylo dáno dostatečně najevo, že jde o text psaný spisovatelem a jako literatura. Praxe posledních let nás totiž učí, že z množství vydávaných deníků jsou kritikou jako literární díla zpravidla identifiková-

ny pouze ty, jejichž autoři se již dříve prezentovali (nebo byli prezentováni) jako spisovatelé, případně ty, které gesticky samy sebe za literaturu vyhláší. Stejně důležité pak je, že literární představa autenticity se zřetelně snáze váže na určité typy mluvčích a postav, zatímco s jinými se pojí jen nesnadno. Příčina spočívá patrně ve faktu, že literární autenticita je celkem přirozeně spojována s kladem, s morálkou, s pozitivní hodnotou. Deník válečného zločince, byť i psaný maximálně upřímně, může při svém vydání vzbudit nemalý zájem, bude však patrně vnímán jako dokument, a nikoliv jako literární dílo. Jestliže se realistická kategorie typického vázala na průměr, na to, co je (přesněji má být) příznačné a statisticky významné, vzorové a hodné nápodoby, autenticita se (už od dob, kdy se toto slovo v souvislosti s literaturou nepoužívalo) spojuje spíše s něčím jiným, překvapivým až bizarním, ale hodnotným a pozitivním. Je přitom hledána v nezkažených prostředích a v mezních situacích, někde na okraji, dole, mimo, pod tlakem. Příčinu můžeme hledat v rousseauovském mýtu o „nezkaženosti divocha“, v přesvědčení o hodnotě nedeformované „původní“ lidské přirozenosti, která je kulturou a civilizací, respektive dobovými konvencemi, jen zakrývána a ničena a ke které jsme tedy s to proniknout pouze tehdy, pokud tyto slupky strháme. Vztaheno na postavy: jako autentická je vždy snáze přijímána postava vzbouřence, vydědence, podivína, bezdomovce, křováka, indiána, schizofrenika, než kupříkladu postava multimilionáře žijícího spokojeným rodinným životem. Či řečeno jinak a přiměřeněji naší aktuální situaci: snáze je jako autentický přijat text, který napsal disident „v boji proti režimu“ (L. Vaculík), než text napsaný kupříkladu náměstkem ministra vnitra (Fendrych).

Poetika autenticity (tak, jak jsem ji popsal) je ovšem především ideál a norma, která je jen těžko naplňována. Ať již proto, že spisovatelé občas „svévolně“ nedodržují její principy a se záměrem oslovit čtenáře je míchají s postupy fabulované literatury, nebo proto, že tato poetika se sama sobě snadno stává pastí. Zrozena jako výjimka z normy a vzpoura proti literárnosti, se totiž častým opakováním pomalu stává normou, zautomatizovaným žánrem, který ztrácí svou výpovědní schopnost.

Peter Zajac

Autentickosť ako rétorická figura

Autentickosť ako ontologická a poetologická kategória sa vynára v uvažovaní o slovenskej a českej literatúre v štyridsiatych, šesťdesiatych, osemdesiatych a napokon v deväťdesiatych rokoch. Jadro diskusie sa odvíja od sporov šesťdesiatych rokov. **F. Matejov** k tomu uvádza vo svojich rukopisných poznámkach predovšetkým sugescie z knihy **Karla Kosíka Dialektika konkrétného** (1963) zo začiatku šesťdesiatych rokov, kde „v jej sugestívnej štylistike sú raz rozpustené, raz zasa rétoricky exponované *každodennosť, autentickosť, pseudokonkrétnosť*. Vecne sa fungovanie *autentickosti* v 60. rokoch javí vo viacerých rozlične motivovaných podobách; isteže, podobne ako *odcudzenie, metodológia, exaktnosť* verzus *ideologickosť* je to kľúčové slovo desaťročia – literatúry a jej generačne spriaznenej reflexie.“

Ohlasy kosíkovej sugescie možno nájsť aj v slovenských sporoch šesťdesiatych rokov u Mináča a Okáliho na jednej a Matušku a Hamadu na strane druhej. V diskusiách šesťdesiatych rokov šlo pritom pojmovo o protipostavenie modernej „autentickosti“ a socialistickorealistickej „pravdivosti“, ktorá sa už koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov začala chápať ako ideologická konštrukcia. Šlo o opozície *pôvodnosť – odvodenosť*, pričom neodvodenosť sa chápala ako svojbytnosť či pôvodnosť. V špecificky slovenskej podobe sa potom používali aj pojmy *úprimnosť – falošnosť* a *zvnútornenosť – vonkajškosť*.

Ako upozorňuje **F. Matejov**, pojem autentickosť sa dostal do diskusií šesťdesiatych rokov zrejme z prameňov štyridsiatych rokov. V českom kultúrnom prostredí referovali o existencializme a jeho koncepcii autentického subjektu V. Černý a J. Chalupecký a v slovenskej literatúre tých čias sa spája táto koncepcia s menami

Dominika Tataru či Jána Červeňa. Podľa Matejova ide o pôvodnú heideggerovskú opozíciu „*vlastného*“, daného zvnútra a „*nevlastného*“, diktovaného zvonka, prevzatú neskôr Sartrom.

Literárna diskusia šesťdesiatych rokov sa pohybovala predovšetkým na ontologickej úrovni a nemala špecificky poetologický charakter. Ten nadobudla v českej a slovenskej literatúre až v disente sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Vtedy sa jej ujali **Václav Havel** v **Listoch Olge** a najmä **Jan Lopatka** vo viacerých textoch, publikovaných neskôr v deväťdesiatych rokoch spoločne v **Šifre lidské existence** (1995).

Lopatka – ako na to upozornil **M. Hybler** (Cesta do stínadel, Revolver Revue, 1996) – nepoužíva síce priamo pojem autenticity, ale hovorí o „neodvodenej skúsenosti“, skúsenosti nestanovenej vopred už existujúcim konsenzom, konvenciou, kódovaným stereotypom.

Lopatkova koncepcia sa istým spôsobom vracia k romantickej predstave originality, kreativity, „génia“ či „osobnosti“ a k pôvodnému heglovskému rozlíšeniu *seba* a *osoby*.

Návrat k Heglovi znamenal však aj predĺženie diskusie do dvoch oblastí filozofického diskurzu posledných dvoch storočí, k pojmovej dvojici *autonómia* – *autenticita*. Súčasný kanadský filozof etiky **Charles Taylor** (Etika autonomie a autenticity, 1997) hovorí v tejto súvislosti o vzťahu autonómie ako *rovnej dôstojnosti* a autenticity ako *individuálnej diferenciácie*, pričom prvý pojem zakladá rolu individua a subjektivity ako náprotivku anonymity, kolektivity a totálnosti, pokým druhý rolu odlišnosti individuí, ich *inakosti* (alebo ako by povedal E. Lévinas *inakosti* toho druhého).

S oboma pojmami vstupujú do hry dve línie pôvodnej modernej tradície, odvodené od Herderovej predstavy, že každý je „vzývaný k tomu, aby bol originálnym človekom“. Jedna smeruje k totálnej koncepcii autenticity u Nietzscheho, podľa ktorého „záhada, ktorú má človek vyriešiť, sa dá vyriešiť iba tým, že je sám sebou, a nie tak, že je niečím iným v nemennom“ (Schopenhauer ako učiteľ). Autenticita sa stáva v tejto koncepcii *nezávislosti* jediným neobmedzeným kritériom ľudského bytia. Za druhou koncepciou autenticity stojí predstava o individuálnej neprenosnej *zodpovednosti* ako „načúvaní vlastnému vnútornému hlasu.“ Jedna z línií nadväzuje potom na romanticko-expressívne vymedzenie u Rousseaua, druhá na Kantovo rozumovo-teoretické vymedzenie.

Lopatkova koncepcia literárneho textu nadväzuje priamo na toto „načúvanie vlastnému vnútornému hlasu“. Lopatka však robí ešte druhý krok. Prechádza z filozofic-

ko – ontologickej roviny na rovinu poetologicckú. Lopatka totiž spája celú problematiku s dvoma otázkami: kladie proti sebe fiktívnosť „neautentickej“ a „faktickosť“ autentickej literatúry, vychádzajúcej z neodvodenej skúsenosti. Okrem toho spája Lopatka fiktívnosť s klasickými epickými žánrami, a predovšetkým s románom a faktickosť s biografickými žánrami, akými sú denníky, listy, memoáre. Lopatka fakticky stotožňuje autenticnosť s autobiografickosťou a autobiografickosť s nefiktívnymi žánrami, najmä s denníkom.

Je zaujímavé, že Lopatkova koncepcia nie je vzdialená subverzívnej teórii autenticnosti **Jeano Francoisa Lyotarda**. Vo svojej úvahe *Línia odporu* (1985) hovorí Lyotard o neprekonateľnom protiklade medzi kolektívnym a singulárnym vedomím a v rámci singulárneho vedomia rozlišuje dve línie odporu, jednu falzifikujúcu, vyvracajúcu falošný jazyk ideologickej novoreči a druhú, ktorej odpoveďou je „*individuálne neprenosná biografická skúsenosť denníka, v ktorom vystupuje proti svetu dokonalej byrokracie... svet každodenných starostí, obťažkaný váhou subjektívneho života, ktorý nikdy neuzná totalitu, preniknutý snami, fantáziami, t. j. najsingulárnejšou tvorbou nevedomého.*“ Lyotard takto ustanovuje ďalšiu základnú opozíciu, o ktorú sa opiera pojem autenticnosti: *pravosť – falošnosť*.

Túto koncepciu použila **Z. Prušková** na stanovenie dvoch línií odporu v slovenskej literatúre sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky, 1994). Nenadviazala síce priamo na diskusiu o autenticnosti zo šesťdesiatych rokov, ale ukázala, ako sa táto koncepcia premietla do literárnej tvorby, pričom si všimla najmä druhú líniu tvorby, vyvracajúcu falošný jazyk ideologickej novoreči, a to ako hodnotový opak, *reverz autenticnosti ako „individuálne neprenosnej biografickej skúsenosti“*.

Pravda, aj táto koncepcia narazila v literárnej tvorbe na svoje medze. V súvislosti s románom **Lajosa Grendela Einsteinove zvony** z deväťdesiatych rokov hovorí **V. Mikula** (Dominofórum, 1998, č. 16), že „*autenticnosť, osobnostne kryté správanie je v románe už len blednúcou spomienkou... a stále viac sa dostáva k slovu polovičatosť, ktorá zákonite plodí škandálne či trapné situácie. Lenže s pribúdajúcim množstvom takýchto situácií postupne strácame zmysel pre ich škandalóznosť a normou sa stáva trápnosť nášho bytia, z ktorej pre pohodlných a sklamaných niet úniku.*“ Grendelovu „nadsadenú víziu“ potom vníma Mikula ako „*cvičenie sa v lahostajnosti, predovšetkým v lahostajnosti voči vlastnej identite, lebo to u nás vždy bola najvýbornejšia vlastnosť.*“

Mikula ide pri reflexii slovenskej literatúry deväťdesiatych rokov o krok ďalej ako Z. Prušková pri skúmaní literatúry sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.

Zodpovedá to zmene literárnej situácie deväťdesiatych rokov. Mikula už nesleduje autentickejšť ako gesto vzdoru, ale ako „blednúcu spomienku“. Spája ju s pribúdajúcou lahostajnosťou. Implicitne tým pridáva pojmu autentickejšť ďalší valér – autentickejšť sa preňho stáva synonymom miznúcej či neprítomnej zaujatosti.

Pôvodná Lopatkova koncepcia autentickejšť narazila v českej literárnej vede deväťdesiatych rokov na značnú kritiku. Pojmom neodvodenej skúsenosti sa zaoberal **Michal Hybler**. Protiklad fiktívnej a faktickej literatúry ako kritérium umeleckosti podrobila critickej analýze **Růžena Grebeníčková** (O tzv. autentickejšť a fiktívni literatúre, Critický sborník XVII, 1997 č. 1). Poukazuje na to, že toto delenie prehliada, že ide o „vec prozaickej umeleckej formy“. A **Petr Fidelius** spochybňuje celkom pojem autentickejšť ako kritéria umeleckej hodnoty, keď hovorí (K jednomu prípadu autoreflexe v umelecké próze, Critický sborník XV, 1995, č. 1 – 2), že „autentickejšť, pôvodnosť pre umeleckú kritiku nijakú hodnotu nepredstavuje... je len predpokladom, ktorý musí byť splnený, aby vôbec stálo za to critickejšť sa dielom zaoberať, hovorí len o tom, že autor pracoval samostatne, odnikiaľ neopisoval, je to jeho vlastnoručné dielo: môžeme teda začať hodnotiť, ako sa mu podarilo.“

A v critickej reflexii Divišových denníkov (Iluze spoľehlivosti, critickejšť sborník 1995, XV., č. 3) priamo hovorí o *žvástu a konfuzii*, o tom, že „je dnes rozšírenou poverou, že k vyjadreniu vlastného vnútra sa najlepšie hodí reč denníkov... pričom z tohto omylu nás práve Ivan Diviš vyvádza spôsobom veľmi názorným.“

Pri celej diskusii sme doteraz sledovali predovšetkým tematologické hľadisko. Sem smerovali aj opozície pôvodnosť – odvodenosť, vnútorný hlas – konvencia, vlastné – nevlastné, pravosť – plagovanie, úprimnosť – falošnosť, zaujatosť – lahostajnosť.

Celú problematiku však možno nasvietiť aj z hľadiska referenciality textu. Tu sa zvykne hovoriť o tom, že autentickejšť je svojou faktickejšťou najbližšie k referencnej bezprostrednosti textu, k rudimentárnosti, spontánnosti, prirodzenosti, ale aj k beztvarosti či neselektovanej kvantitatívnosti.

Valér Mikula poukazuje vo svojej štúdiu **Autentickejšť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii** (Od baroka k postmoderne, 1997) na kultúrohistorickú opozíciu autentickejšť – štylizovanosť a na jej konštitutívny charakter pre modernú slovenskú kultúru, ktorá proti sebe kladie „prirodzené“, „súladne“, „kontinuitné“, „jednoduché“, „homogenizujúce“, „biologickejšť“ proti „umelému“, „rozpornému“, „diskontinuitnému“, „zložitému“, „nejednoznačnému“, „kultúrnemu“.

Oproti prvej línii, ktorá v slovenskej literárnej kultúre deväťnásteho a dvadsiateho storočia dominuje, lebo vychádza z prírodnej a nie historickej koncepcie kultúry

a umožňuje hovoriť o kultúrnom národe aj tam, kde nemožno doložiť jeho veľkú historickú minulosť, kladie **V. Mikula** vedno s **T. Horváthom** (Krvavé sôvety v príbytku Gorazdovom, Slovenská literatúra, 1997, č. 3) ako averz tejto línie *literárnu hru*, ktorá „neustálym poukazovaním... na iluzívnosť akéhokoľvek textu a akejkolvek skutočnosti, nám odhalí *ilúziu autenticity a skúsenosti*“.

Mikula dospieva napokon k chiazmu moderny a postmodernej. V postmoderne dochádza podľa neho k zásadnému obratu. Pokiaľ sa v modernej presúvali v kultúre faktické zážitky a deje do znakovkej sféry, postmoderna sa zameriava na znakovú sféru ako *oblasť skutočných zážitkov*. Mikula hovorí o „opakovaní zážitku v jeho znakovkej podobe“, o „jeho znakovom privolaní (citovaní) alebo anticipovaní, obmieňaní alebo komentovaní, skrátka o jeho zmnožení, ktoré nikdy nie je jeho klonovaním – pokiaľ tomuto zmnožovaniu prisúdime etiketu umenia.“ Autentickú tradíciu v zmysle *referenciality umenia* potom Mikula fakticky neguje.

Spôsob Mikulovho (a Horváthovho) uvažovania je z literárnohistorického hľadiska užitočný. Umožňuje totiž v dejinách slovenskej literatúry hodnotovo habilitovať tú časť tvorby, ktorá nie je len výrazom „ducha národa“, „ducha doby“, „duše jednotlivca“ či „vnútorného hlasu individua“, ale aj „hry znakov“. Je to o to dôležitejšie, že hra znakov vnáša do kultúry také kvality ako „hravosť“ a „hrovosť“, „lahkosť“, „čaro“, „pôvab“, „eleganciu“, „aristokratickosť“, „exkluzívnosť“, „kultivovanosť“, teda všetko vlastnosti, ktorých slovenská kultúra nemala a nemá nadostač.

Otvorená ostáva potom už len otázka, čo s autenticitou. **V. Mikula** ju vysúva za rámec umenia. Vracia sa ku Camusovmu videniu prvého, autentického človeka ako náprotivku človeka kultúrneho. Problém však spočíva v tom, že aj Camusov *prvý človek* je kultúrosemiotickou a nie prírodnou kategóriou. Nie je prvým človekom, ale rétorickou figúrou *prvého človeka*, rovnako ako je rétorickou figúrou človek kultúrny. Nejde teda o protipostavenie nesemiotickej a semiotickej kategórie, ale dvoch semiotických modalít: *prírodného a kultúrneho*. **Petr Fidelius** pokladá autenticosť naopak za elementárny predpoklad vzniku textu a hovorí, že z poetologického hľadiska je kľúčovou otázkou *spôsobu štylizácie*.

Fidelius tak prenáša problematiku autenticity z ontologicko – tematologickej či semiotickej roviny do oblasti poetologickej. Nehovorí o protiklade autenticity a štylizovanosti, ale o tom, že autenticosť je jedným zo spôsobov štylizácie.

Tu však narážame na zvláštny paradox. Ak sa chápe ako skutočná funkcia umenia a kultúry ich autonómnosť a imanentnosť (a na túto tradíciu sa odvolávajú aj **V. Mikula** a **T. Horváth**), je vlastne najautentickejšie, t. j. najpôvodnejšie to umenie,

ktoré najväčšmi spĺňa túto funkciu – a tým je umenie, ktoré absolutizuje sebareferenčnú funkciu textu. Ona ale pritom vykazuje najvyššiu mieru štylizácie, lebo poukazuje na „iluzívnosť akéhokoľvek textu a akejkolvek skutočnosti“, ktorá chce zopakovať zážitok v jeho znakovkej podobe, ktorá ho „znakovo privoláva (cituje) alebo anticipuje, obmieňa alebo komentuje...“ V sebareferenčných teóriách umenia sa potom fakticky stotožňuje štylizované s autentickým. Podľa tejto teórie totiž musí nevyhnutne platiť: čím vyššia miera štylizácie, tým väčšia miera autentickosti. Najautentickejším umením sa stáva v rámci tejto koncepcie umenie s najvyššou mierou štylizácie.

Ako teda vidíme, význam pojmu autentickosti závisí bezprostredne od funkcie, ktorú prisudzujeme literárnemu textu, umeniu, kultúre. V úvahe o autentickosti však môžeme urobiť ešte ďalší krok. **P. Fidelius** ukázal, že autentickosť nemožno stotožniť s autobiografickými žánrami. Zistil, že ich vôbec nemožno chápať ako automatickú záruku autentickosti a už vôbec nie na osi štylizácia – neštylizovanosť (spontánnosť). Ukázal, že autobiografia nie je beztvárá; že narába s presnými pravidlami štylizácie, založenými na selekcii princípov momentovosti, sebaobmedzenia, sebaaprezentácie. Že má teda veľmi vysokú mieru štylizácie, rafinovane prezentovanej ako „neštylizovanosť“, „prirodzenosť“, „úprimnosť“, „sebaobnažovanie“, „nazretie do najtajnejších záhybov ľudskej povahy“ a pod. **P. Fidelius** potom hovorí, že rozdiel medzi autobiografickými a klasickými epickými textami nie je v *miere*, ale v *spôsobe* štylizácie.

Paul de Man (Autobiographie als Maskenspiel, in: Die Ideologie des Ästhetischen, 1993) vnáša do celej problematiky nový prvok. Charakterizuje autobiografickosť nie ako žáner, ale ako *rétorickú figuru*. Vo svojej úvahe nadväzuje de Man nie náhodou na **V. Šklovského** a **R. Jakobsona**. **V. Šklovský** hovorí v súvislosti s autobiografickým žánrom, že život autora je rovnaký literárny materiál ako ktorýkoľvek iný. **A. R. Jakobson** vo svojej úvahe *Co je poesie* (1995) hovorí, že „*denník nie je o nič životnejší ako Máchova báseň: tá je len iná.*“

Paul de Man vníma autentickosť ako kategóriu, charakteristickú pre všetky literárne texty. Opiera sa pritom o rétorickú figuru *prozopopeju*. *Prosopopeja* poien znamená dať niečomu tvár alebo masku prostredníctvom vlastného mena. Dôležitá je tu rovnako apostrofa „dať“ ako aj predikát „meno“.

Apostrofovanie je vlastne oslovením, zameraným ambivalentne dnu do textu a von do jeho referenčného rámca. Táto ambivalencia znamená ustavičnú dvojakosť pozície „dávania“: „meno“ je v systéme textu, a zároveň z neho ustavične vystupuje.

Ono dať tvár/ masku znamená podľa de Mana dvojaký proces. Na jednej strane ide o figúru obnažovania a zahaľovania, na druhej o figúru zabúdania a pripamätúvania.

Ako ukázal **M. Šútovec** (Romány a mýty, 1983) v kapitole o Chrobákovej novele Drak sa vracia, mať vlastné meno neznačí nič iné ako mať vlastnú identitu. **D. Hodrová** (Jméno, Slovenská literatúra 1998, č. 4) prezentuje slovníkovým spôsobom celú premenlivú poetiku postavy a celú škálu jej pomenovania menom, z ktorej vyplývajú rozličné stratégie textu a jeho výstavby.

V zmysle de Manovej úvahy je potom aj referencialita ambivalentná rétorická figura, nasmerovaná dovnútra textu a zároveň do jeho referenčného rámca. Autobiografickosť je podľa de Mana vlastnosťou každého textu, v ktorom vystupuje postava: každá má meno, nech je akéhokoľvek typu a nech sa ním sleduje akákoľvek textová stratégia. Prozopopeja tematizuje insistenciu na subjekt, vlastné meno, pripomenutie, narodenie, lásku a smrť, a to v jej kognitívnej a tropologickej konštitúcii.

Paul de Man obracia zavedený poriadok. Autobiografické žánre sú užňo vlastne len špecifickým prípadom autobiografickosti. Lebo mať meno znamená všeobecne ostať v pamäti, neupadnúť do zabudnutia a do anonymity, byť podobný a zároveň iný ako tí druhí. Práve to byť podobný a zároveň iný znamená byť autentický, byť sám sebou.

Autentickosť ako rétorická figura je potom práve *chvejivou* štylizáciou onoho „byť sám sebou“, mať svoje meno, mať svoju tvár či masku. Autentickosť a štylizácia nemôžu stáť proti sebe. Proti sebe môže stáť len štylizácia autentickosti a štylizácia neprítomnosti mena a subjektu: jeho straty, rozkladu, deštrukcie, rozpadu, rozdvojenia, zvecnenia ale aj onoho „byť niekým iným“, „stratiť pamäť“, prípadne „nebyť“, „ostať zabudnutý či neprítomný“. Ale aj diseminácie subjektu, jeho *dekonštrukcie*, rozptýlenia či rozsevu do často navzájom nespojitých segmetov či fragmentov, v ktorých nemá zmysel hovoriť o integrálnom subjekte ako celku, tak ako je to napríklad vo Vilikovského novele Večne je zelený...

Zvláštny je vzťah autentickosti a identickosti. Pôvodné spojenie *autos* a *entos* v slove autentickosť znamená mať svoju vlastnú, nezameniteľnú entitu. Spojenie *eidos* a *entos* v slove identickosť znamená v pôvodnom zmysle slova byť rovnaký, totožný. Njvlastnejšími opozitami sú potom v takomto zmysle pojmy autentický a identický, pretože vyznačujú opozíciu „byť iný“ – „byť rovnaký“, „byť rozlíšiteľný“ – „byť nerozlíšiteľný“.

Z toho vyplýva Lotmanovo kultúrno-semiotické vymedzenie estetiky totožnosti a rozdielu. Kultúrnohistorický náprotivok autentickosti tvorí podľa toho *konvencia*

ako systém kultúrnych pravidiel a základ nadindividuálnej kultúrnej identity. V pojmoch autentickosti a konvencie sa potom rozlišujú dva druhy identity: identity subjektu a identity kultúrnych pravidiel, v ktorých sa subjekt situuje, voči ktorým sa vymedzuje, v ktorých sa však aj rozpúšťa.

Historicky pritom dominuje v kultúre raz ono jedinečné, individualizujúce, odlišujúce, rozrôzňujúce, iterabilné, náhodné, nespojité, inokedy všeobecne záväzné, stotožňujúce, zjednocujúce, prediktabilné.

Pri všetkej premenlivosti, rozkolísanosti a chvejivej povahe pojmu autentickosť ako aj pri rehabilitácii pojmu konvencia, kultivovanosť, ustálenosť, navyklosť, dohoda, či hra znakov však autentickosť označuje niečo podstatné: zameranosť na individuovanosť subjektu, nech je ním akýkoľvek subjekt a akákoľvek podoba individuovanosti. Bez mena, tváre a masky by totiž jednoducho nebolo literárneho textu, ničoho rovnakého a iného, ničoho, s čím by sa mohol čitateľ stotožniť a od čoho by si mohol uchovať odstup.

Aleš Haman

Fikce autenticity a autentizace fikce

Přídavné jméno autentický znamená podle slovníku cizích slov „původní, pravý, hodnověrný“. Hovoříme-li o beletristické fikci, můžeme si klást otázku v dvojím směru. Na jedné straně lze zkoumat, jakými prostředky autor vyvolává ve čtenáři představu, že imaginární svět jeho díla je ekvivalentní světu, v němž žije, ježž zakouší. Na druhé straně je možno obrátit pozornost také k tomu, do jaké míry je spisovatelova fikce, respektive tvorba, jež představuje nějaký fiktivní svět, autentická. V každém z obou směrů vystupuje do popředí jiný významový odstín slova „autentický“; v prvním případě se tážeme po prosředcích posilujících účinek hodnověrnosti či věrohodnosti, to znamená zdánlivé ověřitelnosti obrazu vytvořeného umělcem. Je to v podstatě otázka sugestivnosti vytvářené řečovými prostředky v představě vnímatele. V druhém případě nejde o věrohodnost, nýbrž o pravost obrazu vytvořeného umělcem. Jde tedy o atribuci autorství, která ovšem může mít opět různý smysl: buď jde o přiřčení původu díla, které není signováno, nebo jde o zdůraznění faktu, že jde o umě(leck)ý výtvar, tedy o fikci, nikoliv o fakticitu.

Obě stránky významu slova („autentický“) nabízejí umělcům možnost pohrávat si jak s hodnověrností, tak s umělou vytvořeností fikce. Beletrie, která sugeruje čtenáři představu, že příběh, který vypráví, se skutečně udál (nebo se podle aristotelovské zásady udát mohl), má povahu mimetickou. Používá se při výstavbě fiktivního světa prvků, které odpovídají tělesné zakotvenosti člověka v světě.

Literární fikce, představený svět literárního díla, je produktem vyprávěcích postupů. Současná teorie vyprávění si klade otázku, jak se liší vyprávění fiktivních příběhů od historiografie. Souvisí to nepochybně s přítomnou skepsí vůči věrohodnosti

dějepisectví vyvolanou krizí ideologických systémů, na jejichž základě byly historické konstrukce budovány.

Francouzský historik **Gérard Genette** se ve své knize **Fiction et diction** (du Seul, Paris 1991) zabýval problémem rozlišení výpovědí (řečových aktů) fiktivních a non-fiktivních. Vycházejí z názorů teoretika řečových aktů Searla dospěl k závěru, že „výpovědi záměrně fiktivní jakožto tvrzení nemíněná vážně nebo doslovně skrývají ve způsobu nepřímé řeči nebo řeči obrazné zjevnou otázku či deklaraci fiktivnosti“. Odvolává se přitom na názory německé autorky **Kate Hamburgerové**, která odlišila vyprávění ve 3. osobě, jímž neosobní vyprávěcí funkce (obecný, „vševedoucí“ vypravěč) tvoří fiktivní svět, v němž existují samostatné subjekty postav, od projevu lyrického, který je výpovědí historickou čili skutečnou, jejíž mluvčí však je neurčitý. Vyprávění v 1. osobě Hamburgerová chápe jako vyprávění využívající postupů autobiografie a vylučuje ho z oblasti fikce.

Toto vše souvisí s otázkou fiktivní autenticity neboli způsobu, jak dosáhnout dojmu hodnověrnosti vyprávění. Řešení Hamburgerové vylučující vyprávění v 1. osobě z oblasti čisté fikce naznačuje, že je to prostředek, jímž spisovatel může navodit představu bezprostředního vztahu vypravěče k příběhu, a tedy sugerovat jeho hodnověrnost, jeho kvazihistoričnost. Můžeme v tomto případě hovořit o personifikaci vyprávěcí funkce či o personální vyprávěcí situaci, jak ji charakterizuje Stanzel.

Jako prostředku sugesce hodnověrnosti užíval vyprávění v první osobě i **Jan Neruda**. Jeho rejstřík vyprávěcích postupů v **Povídkách malostranských**, jimiž navozoval fikci autentičnosti, byl však bohatší. Podívejme se, jak si počínal.

Analýzou vypravěče v **Povídkách malostranských** se zabýval **Artur Závodský**. Rozlišil vyprávěcí postup objektivní, „scénický“ (Týden v tichém domě, Večerní šplechty) a vyprávění personální, kde vypravěč byl prezentován v podobě pamětníka, respektive svědka vyprávěných událostí, až po vyprávění stylizované autobiograficky. Právě to jsou postupy, jaké mu umožňují navodit představu hodnověrnosti, fikci autentičnosti. Nejde však jen o vyprávěcí postupy; autor využívá i prvků městského lokálního koloritu rázovité pražské čtvrti, tedy reálného světa existujícího nezávisle na fiktivním obrazu, stejně jako určení časových (datum pohřbu kupce Velše, datum plánovaného „rozbití Rakouska“), což vše sugeruje dojem kronikářské fakticity. Představu historické reálnosti posilují i postavy, které jsou vzaty z reálného života (Nerudův gymnaziální profesor Mühlwenzel v povídce Hastrman). K posílení fiktivní hodnověrnosti přispívají též odkazy vypravěče „pamětníka“ na mínění místních autorit (jejich význam je ovšem zároveň zpochybněn humorným

odstupem) nebo (rovněž ironicky zlehčené) poukazy na „obecné mínění“ obyvatel Malé Strany.

K nejvýraznějším momentům posilujícím fikci autentičnosti patří autobiografická stylizace povídek; dvě z nich jsou pojaty jako osobní vzpomínka (*Svatováclavská mše, Jak to přišlo...*) z dětství, jedna jako zážitek z dospělosti (*U tří lilíí*). Povídka *Jak to přišlo...* byla v časopiseckém znění stylizována jako „cizí“ vzpomínka někdejšího spolužáka Adama Nevhardta, tedy jako vyprávění zprostředkované. V této podobě, jako autobiografické vyprávění postavy odlišné od autora, se blížila závěrečné próze Povídek malostranských, *Figurkám*.

Pro tuto závěrečnou prózu stejně jako pro úvodní *Týden v tichém domě* a „středověké“ *Večerní šplechty* je však příznačný ještě jiný rys. Mohli bychom ho charakterizovat jako protějšek fiktivní autenticity, totiž jako autentizaci fikce. Jde o vstup autora samého jako existující literární osobnosti do světa fikce. V *Týdnu* je tento autentizující vstup zamaskován v postavě mladého syna hokynářky Bavorové. Jeho totožnost s autorem prozrazuje však pasáž z rozhovoru s doktorem Loukotou, v níž je parafrázován Nerudův literární program: „... *Stanovisko evropské literatury vůbec bude mým stanoviskem. Budu psát moderně, totiž pravdivě, brát osoby ze života, život v nahotě jeho líčit, přímo řeknu, co myslím a co cítím.*“ (s. 71) V tomto projevu se takřka doslovně opakují názory z programového článku Škodlivé směry (ostatně i Bavorova noveletka z úřednického prostředí odpovídá stylově Arabeskám).

Při této příležitosti lze také připomenout slova Bavorova oponenta, starého mládeence Loukoty: „*Sesypou se na vás, zaprvé za vaši samostatnost, která se v malých rodinách a v malých národech netrpí, zadruhé za to, že líče pravdu kopnul jste do malého světa a do malých lidí.*“ Těmito slovy Neruda naznačuje souvislost své poměrně rozsáhlé novely (97 stran) a anoncovaným románem *Malí lidé*; možná že *Týden v tichém domě* byl součástí tohoto projektu, jenž takto vešel do světa fikce.

Ve *Večerních šplechtech* vstoupil autor do svého představeného světa jako postava pojmenovaná příjmením Hovora, jehož Neruda užil jako pseudonym u své prvotiny *Oběšenec*. V třetím případě se v závěru *Figurek* objevuje autor pod vlastním jménem, když na něho ústřední postava povídky a její vypravěč žertovně žehrá jakožto na tvůrce celého povídkového souboru.

Zdánlivě jde o pouhou vtípnou pointu, tak oblíbenou v Nerudově próze a poezii. Protože je to však zároveň vyvrcholení autorových „vstupů“ do vlastního fiktivního světa, musíme se ptát, zda neplní ještě jinou funkci. V úvodu bylo řečeno, že autentizace fikce znamená, že do popředí vystupuje významový odstín původnosti oproti

hodnověrnosti. Autentizace fikce poukazuje na její individuální lidský původ, k autorovi jako existující historické osobě.

To však naznačuje, že nejde o mechanickou kopii fakticity, o „fotografii“ skutečnosti – jakkoli se autor snažil dodat své fikci na hodnověrnosti, nýbrž že jde naopak o umělý výtvar vyprodukovaný s estetickým záměrem, tedy že jde o umělecké dílo.

To sice vtahuje do svého obrazného plánu prvky světa reálného, historického ve snaze působit hodnověrně, avšak tyto reálné, empirické prvky se stávají součástí specifického světa, světa představivosti. Ten jejich fakticitu absorbuje a přeměňuje je v tvarové motivy, jejichž funkce ve výstavbě obrazného plánu z nich činí součásti umělecky znakové výstavby díla, které nesou esteticky kvalitativní významy. Konkrétní místní i časové údaje dotvářejí rámeček příběhu či události jako všedního světa blízkého lidské zkušenosti – tím se stávají nositeli estetického významu „světskosti“ spojeného s kategorií estetické „nizkosti“. Ta však je u Nerudy pomocí dalších postupů (napětí tragičnosti a komičnosti, uvědomělosti a naivity) představena jako svět bohatý skrytou životní dynamikou. Malostranská fakticita se v uměleckém ztvárnění Nerudově stala úsměvným, byť i hořkost nepostrádajícím obrazem malého, maloměstského prostředí (tak typického pro český život) a zároveň postihujícím i rysy obecných lidských vztahů jím podmiňovaných.

I když Genette ve svých úvahách o fikci a dikci dospěl k názoru, že „je třeba připustit, že neexistuje ani čistá fikce ani historie tak přísná, že by se zdržela jakékoli zápletky a jakéhokoli románového postupu“, nicméně z výkladu o fiktivní autentičnosti a autentizaci fikce vyplývá, že umělecká fikce se liší od faktické výpovědi právě tím, že výpovědi v ní pozbývají měřítka hodnověrnosti, a to i v případě, že se v ní objevují prvky vzaté z reality.

Hamburgerová měla pravdu, když z hlediska logiky řeči kladla literární fikci do roviny „bezčasí“, respektive mimo reálný čas i prostor (tj. do sféry imaginace). Imaginární fikce se sice opírá s prvky smyslové zkušenosti, ale zároveň vytváří svébytný svět na této zkušenosti nezávislý; může se ovšem zdánlivě realitě (zkušenosti) přibližovat, stejně jako se od ní může vzdalovat. Představený svět (podle Ingardena „svět představených předmětností“) je integrální součástí uměleckého díla – znaku, které nevypovídá o skutečnosti v její předmětné jsočnosti, nýbrž o životě a jeho hodnotách vcelku, jak je syntetizuje právě hodnota estetická. Fikce sama může být autentická jen potud, pokud odkazuje k svému původci. Tím ovšem zároveň prozrazuje svou uměl(eck)ost. Uměleckou fikci nelze na rozdíl od historiografie hodnotit měřítkem hodnověrnosti. Ta se v umění stává součástí esteticky kvalitativní výstavby umě-

leckého znaku; uplatňuje se jako opozice vůči „neuvěřitelné“ fantasknosti, která se vymyká principům tělesné smyslové zkušenosti. Obě polohy jsou v uměleckém díle přítomny, explicitně či implicitně (u Nerudy například v podobě převrácenosti malostranského světa, v němž fámy, předsudky a iluze platily za „skutečnost“, byly hodnověrnější než skutečný stav věcí). Na dynamickém napětí těchto poloh a jeho vyvažování je také založen estetický účinek uměleckého díla.

Libor Pavera

Korespondence v rouše románu

(Fikce – autenticita a interpretace)

Tímto literárním se situuje autor a cílí do čtenářského prostoru, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla.

Tato výše uvedená situace je velmi složitá a vyžaduje si pozornost čtenáře. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla. V tomto prostoru se setkává s čtenářem, který je mu dostupný prostřednictvím literárního díla.

Libor Pavera, *Čtenářská literatura*, Praha 2011, 112 s., 19 Kč.

Libor Pavera

Korespondence v rouše románu (Fikce – autenticita a interpretace)

Teorie literatury se zdvořile uklání a couvá do ztemnělého pozadí jeviště. V centru stojí internet a Leonardo DiCaprio na palubě Titaniku viděný jakožto text, "čteme pro někoho snad málo povzbudivé věty ve třináctém čísle obydleníku Tvar.¹ Vypůjčuji si slova Petra A. Bílka nikoliv snad proto, že bych nedokázal mluvit vlastním hlasem, ale především proto, abych srovnáním ukázal, že české teoretické prostředí je oproti kontextu americkému přece jen konzervativnější alespoň pokud běží o otázky, které si znovu a znovu připomíná a klade.

Téma vytčené pro letošní setkání patří nejenom k velice zajímavým a dráždivým otázkám, které literární věda s tu větším, tu menším zdarem po desetiletí řeší, ale dokonce bez nadsázky se o něm dá říci, že jde o problematiku pro literární vědu výslovně fundamentální. Souvisí svou podstatou nejen s definováním literatury, či přesněji umělecké literatury, která nezřídka bývá ztotožňována s útvary založenými na fiktivním modelování světa a člověka, ale toto téma má úzkou vazbu rovněž na vymezení předmětu zájmu literární vědy. Konečně o jeho důležitosti podává výmluvně svědectví to, že bývá přetraktovááno hned na počátku téměř každé příručky literární teorie; ostatně postačí zalistovat nedávno vydaným překladem světoznámé Teorie literatury Reného Wellka a Austina Warrena.

¹ Bílek, P. A.: *Současná teorie literatury v USA: „No guru, no method, no teacher“?* Tvar, 9, 1998, č. 13 (25. června), s. 24

V následujícím příspěvku se však nebudeme pouštět do tak speciální, složité a spletité problematiky, jakou je hledání hranic umělecké literatury, položíme si v něm cíle daleko střídmější a skromnější, aniž se vyhneme a vzdáme zvoleného tématu. Pokusíme se na příkladě jednoho poválečného románu ukázat, že problematika fikce a autenticity v literatuře souvisí s procesem geneze stejně jako s procesem recepcí uměleckého literárního textu a pochopitelně i s jeho interpretací či interpretacemi. Ano, zejména na ni je nutno klást váhu největší: právě při složitých myšlenkových operacích, jaké interpretace bezpochyby představuje, se snažíme dobrat se „*interpretačního jádra*“ (užijeme-li pojmu E. Petru)², ale také víme, že dochází často k posouvání či zaměňování významu, který autor do textu intencionálně vložil; děje se to především v případech, kdy se interpretace autorská, čtenářská a badatelská neprotnou a kdy řečeno pojmoslovím množin průnik uvedených tří množin významů zůstává prázdný.

Desinterpretován však nemusí být nutně literární text, ale i dílo výtvarného nebo filmového umění. Postačí připomenout si nedávnou ostrou diskusi vedenou o seriál *Třicet případů majora Zemana*. Tato diskuse vykryštovala na přelomu července a srpna letošního roku, kdy slovenská komerční televizní stanice (Markíza) odvysílala postupně všechny díly uvedeného seriálu, dokonce se čtvrtmilionovou diváckou sledovaností na Slovensku, i v českých zemích. Spor nevznikl o nic menšího než o autentickou a fiktivní složku v tomto artefaktu. Zatímco jedni považovali v seriálu za dominantní složku autentickou (komunistická ideologie), jiní kladli důraz na složku fiktivní (příběhy kriminalistů a jejich rodin, s tím, že doba a její kataklyzma představují nezbytnou kulisu děje). Zatímco jedni viděli v případné repríze seriálu téměř zhoubnou nemoc, která nakazí naši mládež (byť se píše konec devadesátých let dvacátého století a ve společnosti se stále frekventovaněji projevuje odpor proti jediné všeplatné pravdě a myšlence), druzí seriál chápali jako „stopu“ literárních a filmových tvůrců, kterou zanechali ve vývoji českého detektivního filmu. V podobných tirádách pro a proti serfujeme zcela běžně i na internetu, kde se vedou přímo vědecké konference o tom, zda agenti Mulder a Scallejová vyšetřují „skutečné“ příběhy nebo nejzazší pusté „výmysly“, jaké jen dokáže vyprodukovat lidský mozek. V této fázi již nejde jen o autenticitu a fikci, ale především běží o interpretaci, o zvolený bod, z něhož se rozhodneme na život kolem sebe nebo na umělecký artefakt pohlížet.

Po exkurzi se však vraťme ke komunikačnímu médiu daleko staršímu, jakým je literatura. Nejméně dvojí odlišnou interpretaci autentické a fiktivní vrstvy v umělec-

² Srov. Petru, E.: *Labyrint interpretace*. In: *Vzdálené hlasy*, Olomouc 1996, s. 10-23

kém literárním textu si ukážeme i následně, když se budeme zamýšlet nad dříve ohlášeným poválečným románem.

Zastavení první

Tím románem, o kterém bude řeč, je **Český román**. Napsala ho herečka **Olga Scheinpflugová**, od roku 1935 manželka Karla Čapka. Délku jejího manželství se slavným spisovatelem a publicistou několikanásobně předstihovala délka jejich společné známosti: od přelomu dvacátých let Scheinpflugová, literárně, divadelně i lidsky zajímavá postava českého kulturního života, vedla s Čapkem nepřetržitě do jeho smrti korespondenci, četnější v první polovině jejich známosti, kdy psaného slova oba využívali ke komunikaci na místo osobních schůzek nebo telefonních hovorů.

Geneze Českého románu, který se objevil na knižním trhu poprvé v roce 1946, není neznámá: Scheinpflugová se jej rozhodla začít psát záhy po Čapkově náhlé smrti v prosinci 1938. Ve svých pamětech si později poznamenala: „*Věděla jsem, když se neodhodlám vydat svědectví o svém vztahu ke Karlu Čapkovi a o jeho ke mně, dokud jsou ještě moje city roztavené bolestí a nevychladlé časem, že už tuto knihu nenapišu nikdy.*“³ Jako spisovatelka s darem slova byla v té době vyzbrojena nejen čerstvými zážitky na život s Čapkem, jak uvádí, ale po ruce měla i rozměrný korpus korespondence, kterou jí Čapek zasílal v průběhu jejich známosti.⁴

O důvodech volby titulu své knížky v pamětech napsala: „*Použila jsem pro tuto knihu názvu snad až příliš významného a symbolického Český román, protože mi prezident Masaryk říkal a psal, jak je pěkné, že i malé národy, jako například Island, mají svůj typický román. Nemyslel tím folklor, ale příběh, záběr událostí, které zachycují atmosféru doby.*“⁵

Román – velký příběh se zachycením atmosféry doby – netvořila Scheinpflugová kontinuálně jako celek, ale vždy po částech, které pak ukládala do zavařovacích láhví

³ Scheinpflugová, Olga: *Byla jsem na světě*. 1. vyd. Praha, Mladá fronta 1988, s. 287-288

⁴ Jen na okraj je možno připomenout, že svou korespondenci Čapkovi vložila Olga Scheinpflugová do spisovatelovy rakve. Opisy této korespondence ani její obsah nejsou známy.

⁵ *Ibid.*, s. 287-288

a společně se sestrou zakopávala na tajné místo v zahradě Čapkova domu na Strži.⁶ Právě nesoustavností, s jakou autorka k psaní románu přistupovala, je možno vysvětlit, že na mnoha místech románu cituje z téhož dopisu, a to dokonce v různých časových vrstvách.

Ačkoliv podle Scheinpflugové měl román události zachycovat se „zdrucující upřímností“ (to jsou slova z úvodu její knihy), již sama skutečnost, že román začala psát v ohrožení demokratického systému v Československu i v nebezpečí vlastního života, musela její předsevzetí značně nabourat. Třebaže informovat o Čapkových přátelích literární formou bylo krajně nebezpečné, setkáváme se na stránkách Českého románu s jejich jmény; bývají šifrovány, avšak tak nešikovně, že není potřeba být vynikajícím znalcem Čapkovy biografie, aby čtenář nepřišel na to, že za Petrem Routkou se skrývá Ferdinand Peroutka atd.

Český román měl zachycovat vzpomínky na velkého spisovatele, ale měl být i záznamem o atmosféře první republiky, o hledání identity této země, která se jen nedlouho směla těšit ze samostatného rozvoje. Byl tedy psán s autorčinou nadějí, že název bude symbolizovat plně obsah, a s cílem, že v něm bude podána ryzí skutečnost. Pro autorčino odhodlání zachytit skutečnost (v duchu teze *wie es eigentlich gewesen ist*) konečně mluví také to, že v promluvách se rozhodla citovat autentický (Čapkův) hlas z korespondence, aby v dialozích nepromlouvala sama hlasem „cizím“.

Přejdeme-li škrty provedené na doporučení Ferdinanda Peroutky a Edmonda Konrada ještě ve fázi rukopisu textu, které mj. Olga Scheinpflugová plně respektovala, potom skutečné dějiny této knihy se začaly psát teprve po skončení války – tehdy začalo první dějství nepsaného dramatu Scheinpflugová versus poválečné veřejné mínění.

Jakmile Olga Scheinpflugová po válce začala číst na veřejných sezeních vybrané kapitoly ze svého Českého románu, kritika se na jedné straně neubránila ocenění, autorku pochválila nejen za osobní statečnost, ale i za osobitě zpracování svého životního příběhu, do něhož v jednu chvíli zasahuje spisovatel Čapek a jeho myšlenkový svět, na straně druhé si však kritika, hodna *nomen omen* svého názvu a poslání, neodpustila ani výtky. Ostatně to, že román nebude veřejností ani odbornými kruhy přijat zcela bez rozpaků, předznamenal vlastně již literární kritik Karel Polák, který jedno z veřejných čtení Scheinpflugové v Klubu čtenářů uvedl zasvěceným rozbohem, který později vyšel pod titulem *O Českém románě Olgy Scheinpflugové*.⁷ Měl však dostat spíše název „o romá-

⁶ Pod akáty ve stržovském lesíku odpočívaly v té době i Čapkovy dopisy, aby uchráněny před okupanty i krajní reakcí tam přežily do doby svobody.

⁷ Polák, Karel: *O Českém románě Olgy Scheinpflugové*, Knihy a čtenáři, 1946, s. 257-259

nu živém, leč sporném“, neboť to jsou dva hlavní signifikanty, které Polákovou analýzou prostupují doslova od počátku do konce. Třebaže v jeho vystoupení zazněla slova hodnotící román kladně po umělecké stránce, neubráníl se v závěru pochybnostem, které se mu patrně vyjevily v jasnějších a zřetelnějších konturách, když se román pokusil inkorporovat do jednoho myšlenkového a literárního kontextu ostatní tehdejší literární produkce. Jestliže Český román přijal jako celek, potom nicméně podtrhl některé jeho sporné jednotlivosti. Zejména musel Polák ventilovat své rozpaky nad tím, že text Olgy Scheinpflugové těží z existující korespondence s Čapkem („*nesmí být opožděno zveřejnění dokumentů, jinak si dovedeme představit, co legend, domyslu, klepů a nepravd by mohlo z tohoto románu vzejít*“,“ píše Polák).⁸

Polák, ale i mnozí jiní kritikové, např. Václav Černý, který román označil přímo za „nevkusný“,⁹ začali soudit, že autentická vrstva v Českém románě je silně infikována vrstvou fiktivní, nebo řečeno za pomoci Goetheho distinkce: že *Wahrheit* je často přáním *Dichtung*. Především však nikdo nechtěl uvěřit autentickému (Čapkovu) hlasu v promluvách, dokud neměl před očima *in natura* celý korpus Čapkovy korespondence. Tu ovšem Scheinpflugová pečlivě střezila u sebe, rozhodnuta ji vydat do rukou badatelů a čtenářů až po své smrti.

Podhoubí onoho úpěnlivého volání kritiků (např. v Kritickém měsíčníku), aby Olga Scheinpflugová zveřejnila Čapkovy dopisy, kterých tu více, tu méně využila ve svém textu, je třeba hledat v dobovém literárním životě, v tehdejších názorech na literaturu a zvláště v kánonu, který se utvářel pod vlivem tehdy vydávaného typu literatury. Kritika žádala zveřejnění korespondence především proto, aby s její pomocí mohla verifikovat některé kontroverzní pasáže Českého románu a tam citované partie z dopisů a aby posléze mohla jako v arbitráži rozsoudit, zda jde o příběh postavený na autentických materiálech, jichž všude kolem bylo přeplněno, nebo zda jde o útvar fiktivní.

Chování kritiky a její požadavky není třeba vnímat jako jevy dobově příznakové; zvláště proto, že po válce nebyly v čtenářském kurzu příběhy, které autoři zosnovali v klidu kdesi vzdáleni od koncentračních táborů a bojišť, naopak: vydávány a recipovány byly příběhy s autentickým dějem nebo texty bez narativní struktury, jejichž těžiště spočívalo na proudu sdělení různého obsahu, která vydávala paměť na bezprostředně předcházející minulost. Postačí nahlédnout do bibliografických údajů

⁸ Ibid., s. 259

⁹ Srov. Černý, Václav: „Český román“ českým případem. Kritický měsíčník 8, 1947, č. 3/4, s. 63-72. Přetištěno In: *Tvorba a osobnost I*. Edd. Jan Šulc a Jaroslav Kabiček. 1. vyd. Odeon, Praha 1992, s. 769-777

o vydávané literární produkci té doby, aby bylo dostatečně zřejmé, že paměti na šest sedm hubených válečných let, vzpomínky koncentračníků a vězňů, deníky, válečná korespondence a jiná obdobná literatura s autentickým jádrem opanovala z větší části literární provoz. Není proto nikterak náhodné, jestliže kritika volala v případě Českého románu po autentickém materiálu, tím spíše, bylo-li ho neskrytě využíváno v románě, který se vydával za memoárovou literaturu.

Od pochybností nad autenticitou využití korespondence neměla část kritiky již daleko k odmítnutí románu jako celku. Jistěže tu svou roli sehrály osobní antipatie a ideologické zaujetí kritiků, ale patrně se tu projevilo také hledisko hledání nového světa a nového člověka na prahu nové doby, a to Scheinpflugová, která za léta soužití s Čapkem převzala jeho pojetí demokracie, svobody, i jeho vidění světa, rozhodně ve své knize nepřinášela. Český román tak získal ambivalentní postavení: objevil se mezi čtenáři rozebrán ve čtyřech vydáních, leč odbornými kruhy zůstal nepřijat a ignorován. Stal se vskutku „českým případem“, který předznamenal, že „starý“ svět, byť by byl i mozaikou autentických dokumentů, má být v tom „novém“ zapomenut.

Zastavení druhé

Vloni na olomoucké konferenci uspořádané k počtě Oldřicha Králíka ukázal Králíkův žák Jiří Opelík, sám vynikající znalec díla bratří Čapků, že Králík v padesátých a šedesátých letech upustil od mnoha stanovisek, která dosud o tvorbě Karla Čapka vyznával a která v podstatě tradovala Durychovo antipatické pojetí Čapkova literárního díla *an bloc*.¹⁰ V knize z roku 1972, které dal název **První řada v díle Karla Čapka** (využívaje někdejšího spisovatelova označení), shrnul O. Králík své „nové“ chápání autora, jak se začalo utvářet od padesátých let, kdy o Čapkově tvorbě znovu přemýšlel a své úvahy přednášel na sezeních ve Společnosti bratří Čapků. V knize se dobral mnoha nových premis, ale nadhodil v ní i hodně dobrodružných hypotéz, které nelze přijmout. Co však nás z Králíkovy útlé, leč myšlenkově bohaté knihy zajímá nejvíce, je doslov, který k souboru svých dřívějších statí v roce 1972 přičinil, aby někdejší samostatné úvahy propojil ve vyšší celistvost. Nicméně doslov není příznačný

¹⁰ Znovu pak podobné procesy tíhnutí k autentickému vyličení hrůz války vidíme v české literatuře druhé poloviny padesátých let („druhá vlna válečné literatury“), ale to je kapitola jiná. Srov. Opelík, Jiří: Od vladařů ducha k vladařům poezie. In: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*. Red. Alena Štěrbová. 1. vyd. Olomouc, Dalal 1998, s. 6-12.

tendencí scelovat, nýbrž cele je ve znamení Českého románu: v každém odstavci je zpochybňováno básnické umění Olgy Scheinpflugové, všude se mluví o autorčině nepoctivosti, jak nakládala s autentickým materiálem (korespondencí). Odevšad vane nejen kritika ženy velkého spisovatele a umělce slova, ale i kritika spisovatelky.

K hlavní badatelské metodě Oldřicha Králíka patřila tzv. literární stratigrafie, to znamená, že Králík sledoval vývoj textu, jeho narůstání a proměny v čase; bezpochyby touto metodou přispěl k detailnějšímu poznání textů Máchových, Nerudových, Barákových, Bezručových a rovněž textů Karla Čapka. Zatímco u předchozích autorů se mohl opřít o korespondenci, v případě Čapkově neměl korespondenci k dispozici. Znal ji však prostřednictvím „dvorního“ Čapkovy editora Miloslava Halíka, avšak nemohl využívat citátů z ní, dokud tuto korespondenci oficiálně nezveřejnila Olga Scheinpflugová. Teprve po vydání této korespondence v edici **Listy Olze** mohl Králík zúčtovat s románem, který podle něho nestavěl na autentických dokumentech, nýbrž byl nepoctivým kompilátem podobným tomu, jaký stvořil skladatel Foltýn (erbovní postavu nedokončeného Čapkovy románu: „ubohého břídila“ Foltýna neváhal Králík dokonce ztotožnit se samotnou Olgou Scheinpflugovou: „*Celkem je nesporné, že Trojan je vtělením bytostné Čapkovy touhy po vnitřní a umělecké čistotě, kdežto Foltýn je obraz histriónství jeho ženy.*“)¹¹. Odtud už nebylo daleko, aby i Scheinpflugová, podobně jako Foltýn, byla usvědčena z bídny a řemeslně špatně odvedené práce.

Králíkova interpretace Českého románu hodnotově snížila jak slovesně uměleckou, tak zajímavou intertextovou práci autorky. Interpret viděl v Českém románu především „skutečnost nejskutečnější“, podlehl jí a na jejím základě se snažil porozumět Čapkovým postavám, což ho přirozeně přivedlo do slepé uličky.

Jedno však nelze Králíkově interpretaci upřít: svým rozbořením Českého románu anticipoval, že badatelé musejí napříště nutně počítat s tím, že i autentický materiál, je-li ho použito v jiném kontextu, ztrácí svou vypovídací hodnotu a před interpreta staví četná rizika.

Závěr

Vraťme se ještě jednou zpátky k úvodu Českého románu. V něm Scheinpflugová čtenářům sděluje, že v textu usilovala o „*zdrucující upřímnost*“, která je důležitá pro

¹¹ Králík, Oldřich: *První řada v díle Karla Čapka*. 1. vyd. Ostrava, Profil 1972, s. 203.

existenci „memoárové literatury“, a že výňatků z korespondence s Čapkem používala proto, aby zesnulému básníkovi nevkládala do úst „cizí“ slovo. Jak tedy vlastně Scheinpflugová svůj text určila? Jaký kód svým recipientům a interpretům nabídla? Předně román z hlediska žánrové formy přiřadila po bok memoárové literatury, zvýraznila svůj pohled na skutečnost a především od pásma, které osnuje jako hrdinka, vševědoucí vypravěčka i autorka, odlišila pásmo korespondence, onen autentický Čapkův hlas, který znovu bude rozrezonován v dialozích.

Scheinpflugová tak běžné sdělení nadměrně kódovala, nadkódovala (Lotman), domnívající se, že tím posílí vrstvu autentickou oproti vrstvě fiktivní (imaginativní), avšak její pokus, jak ukázala poválečná recepce knihy, ale i všechny interpretace Českého románu v dalších letech, zůstal vposled bez zamýšleného záměru: v jejím románě byl druhotným (sekundárním) modelujícím jazykem vytvořen paralelní svět, který se jen částečně kryl se světem autentickým, jaký před námi vystupuje modelován prostřednictvím dobových dokumentů.

Český román proto právem nese žánrové určení román, neboť autorka vrstvu autentickou přepsala (re-writing) médiem svého vidění světa, a tím ji proměnila ve skutečnost vyššího řádu, ve „vyšší skutečnost“, řečeno spolu s Warrenem a Welikem. Tak se nakonec autentická korespondence, která měla plnit roli věrného, realistického materiálu také v kontextu její knihy, ocitla oblečena v rouše románu.

Interpretace autentické a fiktivní vrstvy, jak to ukázal dvojitý přístup k témuž textu, bývá bytostně špjata s dobovou estetikou, ale neméně s osobou interpreta textu a skutečnostmi časovými. Prgnantně to vyjadřuje jedno Shakespearovo dvojverší:

*Ctosti naše na tom visí jen,
jak čas je vykládá.*

Blahoslav Dokoupil

Autentické svědectví neautentických cestopisů

Cestopis patří k literárním žánrům, s nimiž se představa autentičnosti spojuje téměř automaticky. Nedávno vyšla v časopise Česká literatura studie o uměleckém cestopisu. Ocituji z ní jen několik vět, které to potvrzují: „*Základní požadavek kladený na cestopis /.../ je podat pravdivý, popřípadě ověřitelný, skutečný a autentický obraz cesty a míst, která cestovatel navštívil.*“ „*Nutností autentického popisu skutečně existujících lokalit jsou /cestopisy/ vystaveny ještě většímu omezení než ostatní referenční žánry, které sice také mají reálný předmět, ale závislý na čase (životopis, paměti), a tudíž prakticky neověřitelný. U cestopisu konstatujeme požadavek dokonalé mimesis.*“¹

Ačkoliv tedy cestopis lze obecně pokládat za žánr samou svou povahou autentický, bylo v dějinách české literatury i jedno období, kdy byl naopak žánrem zcela neautentickým. Mám na mysli období trvající zhruba od roku 1948 do konce padesátých let. Celá literatura se tehdy do značné míry stala součástí propagandy; a umělecký cestopis se jevil jako mimořádně vhodný propagandistický nástroj – už proto, že jeho autor mohl využít autentifikační síly (zdánlivého) osobního prožitku. Masivní přítomnost faktů v organismu prózy zastírala často skutečnost, že šlo o fakta pečlivě volená, aranžovaná a „nasvěcovaná“, tak aby co nejlépe plnila svou propagandistickou úlohu.

¹ Miňovská-Pickettová, V.: *Popis v uměleckém cestopise-český cestopis 19. století*. Česká literatura 46, 1998, č. 4, s. 371 a 373

Cestopisné reportáže měly v zásadě totéž poslání jako souběžně vznikající reportáže budovatelské. Rozdíl byl jen v tom, že dějiště výstavby se v cestopisných reportážích rozšiřovalo na celý tzv. tábor míru. Pisatelé reportáží hledali své vzory především v předválečné levicové publicistice; a vůbec největší význam pro ně měl odkaz **Julia Fučíka**. Jeho kniha **V zemi, kde zítra již znamená včera**² v sobě shrnovala všechny kanonické rysy cestopisné i budovatelské reportáže 50. let: koncepci dvou světů; z toho vyplývající způsob argumentace, který dovoluje bagatelizovat fakta údajně netypická, nebo „ztrácející na významu“; pojetí Sovětského svazu jako laboratoře nových lidských vztahů a vzorového typu hrdinství; černobílou optiku kladu a záporu; apelativnost opírající se o mísení publicistických postupů s postupy beletristickými.

Perspektiva dvou světů, jejichž vnitřní čas se stále viditelněji rozchází (cituji z knihy **Ivana Kubíčka Fronta, na které se neumírá**: „*Jedeš na výlet do minulosti – jedeš na západ. A srdce by nejraději obrátilo celý vlak na východ – do budoucnosti, jež i k nám přichází.*“³), způsobovala, že reportáž padesátých let nebyla nástrojem poznání, neopírala se o popis, smyslový prožitek a nepředpojatou intelektuální analýzu, nýbrž pasivně dokládala apriorní představu o realitě, kterou autor navíc přijímal zvnějšku jako cosi hotového. Většina pisatelů cestopisných reportáží se v cizině jen utvrzovala ve svých iluzích a předsudcích. Specifičnost cestopisných reportáží padesátých let by bylo možno dokumentovat množstvím ukázek. Mohli bychom začít u knih, které vznikly bez uměleckého záměru, více méně z funkcionářské povinnosti činitelů, kteří procestovali Sovětský svaz či jiné „lidově demokratické“ země s oficiálními delegacemi.⁴ A končit bychom mohli u knih, které si dodnes zachovávají i při své propagandistické vtíravosti některé známky autorské osobitosti, a představují tak alespoň zajímavý doklad dobových selhání vkusu a intelektu.⁵ Jistě bychom se přitom pobavili, ale zároveň

² Do roku 1955 dosáhla deseti vydání.

³ Kubíček, Ivan: *Fronta, na které se neumírá*. Praha 1950, s. 13

⁴ Srov. např. Neumann, Alois (socialistický ministr pošt v poúnorové Gottwaldově vládě): *Sovětský člověk a jeho země*. Praha 1951; Plojhar, Josef (dlouholetý lidovecký ministr zdravotnictví): *K břehům Tichého oceánu*. Praha 1957; Hillová, Olga (činnovnice svazu žen): *V zemi míru a štěstí*. Praha 1951; Barvík, Miroslav (funkcionář svazu hudebníků): *Hudebníková cesta do SSSR*. Praha 1956; Kopecský, Jan (divadelnický funkcionář): *Sovětské zápisky*. Praha 1953.

⁵ Např. Aškenazy, Ludvík: *Ulice Milá a jiné reportáže z Polska*. Praha 1950; *Německé jaro*. Praha 1950; *Indiánské léto*. Praha 1956. Hoffmeister, Adolf: *Pohlednice z Číny*. Praha 1954; *Vyhlička z pyramid*. Praha 1957; *Made in Japan*. Praha 1958.

by to bylo počínání poněkud laciné. O tom, jak v tehdejší cestopisné próze bytněla slepota, se lze přesvědčit i jiným – a možná instruktivnějším – způsobem.

Cestopis – právě proto, že je (nebo alespoň by měl být) založen na autentických zážitcích, a právě proto, že autentické zážitky časem v mysli blednou – bývá pro nové vydání málokdy přepracováván. Česká literatura padesátých let zná však i takové případy. **Géza Včelička**, jeden z levicových autorů předválečných cestopisných reportáží, se po necelých dvou desetiletích vrátil k jejich textu a podrobil jej důkladné a dobově příznačné revizi. Pro naši potřebu postačí srovnat úvod dvojí verze knihy **Dvě města na světě**. Poprvé tato reportážní kniha z cesty do Moskvy a Leningradu vyšla samostatně roku 1935, podruhé byla vydána společně s přepracovanou podobou jiné předválečné reportáže **V zemi hákového kříže** z roku 1933. V tomto společném vydání z roku 1950 se titul **Dvě města na světě** stal titulem celého diptychu.

Jedním z motivů, jež autora vedly k revizi textu, byla snaha dát knihám vzniklým ve shonu žurnalistické profese vytříbenější slohovou podobu. Stylisticky je druhé vydání **Dvou měst na světě** skutečně uhlazenější, propracovanější, nese známky větší autorské zkušenosti. Lze se nicméně ptát, zda to knize prospívá, nebo spíše škodí. S lapidárním, byl syrovým nebo i neumělým stylem se totiž z textu nejednou vytrácí i původní bezprostřednost zážitku. Jednou z nápadných vnějších známek oddálení autorského subjektu od zachycované skutečnosti je pak i změna vypravěčské perspektivy: zorný úhel první osoby nahradila objektivní osoba třetí a cestovatel dostal neutrální jméno Antonín Novák.

Uvedu jeden malý příklad stylistických změn ze scény přejezdu československo – polských hranic. V prvním vydání zní úvod epizody takto: „*Uvidím první pilsudčíky. Policejního důstojníka, prohlížejícího pasy. Je galantní a ostře nabit jako browning.*“⁶ A ve vydání druhém: „*Antonín spatřil první pilsudčíky. Policejní úředníky, prohlížející cestovní pasy. Ten, který je vedl, byl sice zdvořilý a k ženám i galantní, ale neušlo ti, že byl též přísný a bdělý. Že téměř připomínal ostře nabitý revolver.*“⁷ Druhé znění sice přesněji popisuje situaci, ale je mnohem méně evokativní než obraz důstojníka *ostře nabitého jako browning*.

Změny, které autor prováděl z důvodů stylistických, nejsou však zdaleka tak důležité jako změny motivované ideově. Nejlépe to opět osvětlí konkrétní segment tex-

⁶ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1935, s. 9

⁷ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1950, s. 227-228

tu. V úvodní kapitole je popsána autorova cesta vlakem z Prahy do Varšavy. Cestovatel sedí v kupé s polskou rodinou, která se vrací z dovolené na Riviéře. V prvním vydání je rodina vykreslena se značnou dávkou porozumění. O jejím sociálním postavení (otec je profesorem) si učiníme představu prostřednictvím zmínek o *chřestících náramcích* a *do obla nateklém* kufru obsahujícím *rodinnou spižírnu* a z rozmluvy, která se v kupé rozvine po přejezdu hranic. Profesor se zajímá, kam cestovatel jede a vyptává se i na jeho názory na Sovětský svaz. Vmísí se i jeho paní, a zeptá se: „Řekněte... *Je tam hlad? Nezaměstnanost? Čtete tu o tom.*“ A cestovatel stručně odpovídá: „*Je, paní.*“ „*Je pro toho, kdo tam nepracuje.*“⁸

V druhém vydání je sociální postavení rodiny pojmenovááno explicitněji. Nechybí zmínky o *elegantní mlžnatosti stárnoucích blondýn majetných vrstev* a o tom, že *prázdninové povyražení celé rodiny lze potěžkávat na několik tisíc polských zlotých*. Hlavní změna však spočívá v rozvedení dialogu mezi cestovatelem a polskou rodinou a v posílení jeho politického vyznění. Po jednoduché otázce už následuje stručná odpověď přiměřená mluvčímu, který jede do Sovětského svazu poprvé, nýbrž obsáhla přednáška charakterizující Antonína Nováka jako propagandistu, který nevynechá jedinou příležitost ke školení nerozhodných. Pro přesnější představu ocituji alespoň závěr: „*Neboť Rusové už opravdu nechťejí carismus, paní! Ani panství kulaků a měšťanstva! Ani vládu nepravé, falšné demokracie a kerensťiny! To všechno už dnes Rusy dávno nezajímá. To všechno už si nedají vnutit ani sebepočetnější armádou reakce. Rusové už dnes opravdu chtějí jen upřímné a poctivé socialistické vedení. A to mají, i když to vedení ještě někdy vykazuje nějaké lidské nedostatky. Ruská svobodná volba bolševického režimu už se nedá dnes lacině svádět na nějaký policejní útlak či špiclovský systém!*“⁹

Diskuse s rodinou končí v obou vydáních na varšavském nádraží tím, že profesor se cestovatele zeptá, zda má kde přespat, a když se dozví, že ne, nabídne mu nocleh. Cestovatelovo odmítnutí této nabídky je však v každém z obou případů motivováno velmi odlišně. V prvním vydání cestovatel řekne: „*Děkuji. Chtěl bych trochu vidět Varšavu v noci.*“ A v duchu si pomyslí: „*Snaží se udělat mi nějakou radost a já bych se nerad navlékal do sentimentality.*“¹⁰ Stisky rukou na rozloučenou jsou vypravěčem

⁸ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1935, s. 11

⁹ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1950, s. 233

¹⁰ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1935, s. 12

podány jako již *ne tak cizí*, na obou stranách doznívají vzájemné sympatie. V druhém vydání vypadá rozloučení úplně jinak – vládne mu vzájemné odcizení. Diskuse ve vlaku tam má totiž ještě velmi charakteristickou dohru.

Když chce Antonín podepřít své mínění o sovětském režimu nějakým pádným argumentem, vzpomene si na oslavy prvního máje: „*Moskva pořádává každoročně své obvyklé a oblíbené první máje. Své dělnické slavnosti, kdy po Rudém náměstí kráčejí v ukázněných řadách pracovníci z továren s vintovkami na ramenou a ozbrojené vojsko, jež není ničím jiným než zase jenom dělníky ve stejnokrojích. Tak defilují před sovětskou vládou, jež je celá nashromážděna na galerii Leninova mauzolea. Kdyby byl ruský národ se svou vládou nespokojen, stačila by jediná salva a v okamžiku by bylo po tyranském režimu! Ale oni naopak pochodují kolem té své lidové, dělnické vlády s velikou pýchou. A docela radostně, vesele a nepatolízalsky ji pozdravují.*“¹¹

Profesor s ironií replikuje, že by bylo možno pochybovat o tom, zda sovětská policie dovolí, aby pochodující směli nabit své vintovky naostro. A pak přichází se srovnáním, které cestovatele nadobro zmate: „... *nezapomeňme, že podobné parády, rádoby lidové, s oblibou pořádá i v Berlíně Hitler, v Římě Mussolini a u nás pan maršál Pilsudski. Také tito vůdčové lidu vyrábějí hromadnou lásku národa k svým dobrodincům na takovém běžícím pásu! Ač je notoricky známo, že fašistické i polo-fašistické režimy jsou tyranské, protisvobodné, nelidské! Jak mi tedy vysvětlíte rozdíl mezi takovou bolševickou a fašistickou přehlídkou lásky?*“¹² Na tuto logickou námitku reaguje Antonín Novák podrážděně, odpovědět ovšem nedokáže: „*Vaše chytrá otázka mne opravdu zaskočila! Na něco takového jsem opravdu nebyl připraven. Ani na to, že budete tak nezdvořile a neprozíravě přirovnávat komunismus k fašismu. Přiznám se, že na něco takového neumím dobře ani odpovědět.*“¹³ Na nabídku noclehu pak reaguje v podstatě stejně jako v prvním vydání, ale s chladem, který si v duchu zdůvodňuje takto: „*Ti lidé se náhle snažili zapsat nějak nezapomenutelně do Antonínovy paměti. Ale Antonín o to pojednou nestál. Po té rozmluvě s nimi tak nějak zvadl a zchladl. Ach, nikoli, nehodlal po nich hodit kamenem. Vždyť všichni jsme jen lidé a také já ohýbám hřbet pod břemenem svých chyb. Ale přece: bylo by mi vel-*

¹¹ Včelička, Géza: *Dvě města na světě*. Praha 1950, s. 233-234

¹² Tamtéž, s. 234

¹³ Tamtéž.

mi zatěžko přijímat dobrodiní od lidí, kteří jsou dosud přesvědčeni, že socialismus a fašismus je jedno a totéž.“¹⁴

Nemuseli jsme tedy s Antonínem Novákem dojet až do Moskvy, abychom poznali, podle jakých principů se v padesátých letech cestopisy psaly a přepisovaly. Teorie typičnosti si vyžadovala, aby se z rodiny, která má despekt k Pilsudskému, vyznává demokracii a projevuje pochopení i pro sovětský režim, stala rodina s nepřekonatelnými předsudky. Dávat najevo prosté lidské sympatie k někomu, kdo patří k jiné třídě a kdo nesdílí bezvýhradnou víru v komunismus, to by se v dobové poetice jevilo jako nepřipustný liberalismus, ne-li jako *zrada praporu*. Zbývá otázka, nakolik lze věřit cestopisům, které to, co cestovatel viděl a zažil, podávají ve dvou tak odlišných verzích. Člověk jistě může změnit názor, jestliže se přesvědčí, že se mýlil; zde však nejde o změnu názorů, nýbrž o změnu *zážitků*. Jestliže cestovatel zažil něco, co se přičilo dobovým kánonům, muselo to být nemilosrdně zapomenuto a nahrazeno „zážitkem“, který panujícím normám vyhovoval lépe.

S tímto vědomím pak dobře porozumíme oslavnému patosu cestopisů jako *Zpívající Čína* nebo *Radostná setkání*. Přesto i cestopisy padesátých let podávají autentické svědectví. Jejich autentičnost ovšem nelze hledat ve shodách mezi viděným a popsaným, nýbrž ve shodách mezi *míněným* a popsaným. Jsou autentickým svědectvím o tom, co si v dané době jejich autoři mysleli, popř. chtěli myslet, jak je doba hnětla k svému obrazu, jak ochotně, nebo naopak s přemáháním zapomínali na to, co skutečně viděli. A dovedou autora záludně zradit tam, kde by to nejméně čekal. Cestopisy **Adolfa Hoffmeistera** patří bezpochyby k té lepší části dobové produkce. Kniha **Pohlednice z Číny** (1954) se asi přesto bude dnešnímu čtenáři jevit jako série politických školení. Jedna kapitola si však dodnes uchovala svěžest a barvitost zážitků, na něž se nezapomíná. Je to jen náhoda, že ona kapitola se zabývá čínskou kuchyní? Anebo se tu bezděky prozradil rozdíl mezi pasážemi, v nichž autor jen snaživě parafrázoval, co se po něm žádalo, a stránkami, na kterých se projevila jeho skutečná, řekněme autentická, osobnost?

Náhoda to zřejmě nebude. Vždyť už pár let před napsáním čínského cestopisu posuzoval Hoffmeister kvalitu civilizace především podle kulinárních a klimatických zážitků. Dovolte mi na závěr citát z knížky **Tři měsíce v New Yorku** (1950), kterou Hoffmeister napsal společně se **Zdeňkem Galuškou** a která popisuje jejich pobyt na valném shromáždění OSN. Povšimněte si, že ačkoli v titulu figurují „tři měsíce“, ve

¹⁴ Tamtéž, s. 235-236

skutečnosti autoři hodnotí celý americký rok; je jim totiž všechno jasné předem: „*Ale co naplat, delegáti musí žít v tomto prostředí fašizace a tlaku. K tomu všemu přistupuje ještě cizincům většinou těžko snesitelné podnebí – vedra, vlhkost a náhlé kruté zimy. Nejenom Francouzi pokládají americkou stravu za nestravitelnou a nápoje za nepitelné. Místnosti jsou v chladných dnech přetopeny a v parnách přechlazeny. Nápoje jsou podávány tak ledové, že ztrácejí chuť. Nedělní noviny váží několik kilogramů zaprodané pustoty. Všude chybí vůně, chuť, vtip, skromnost, kouzlo lidskosti.*“¹⁵

Drahoňova Vladimír Umělecká stylizace jedné rodové empirie (Nad trilogií Norberta Fryda)

V

Nepodává jako žádná i historické mapy a texty. V čemž pokračuje i další

¹⁵ Galuška, Miroslav – Hoffmeister, Adolf: *Tři měsíce v New Yorku*. Praha 1951, s. 15

... [The text is extremely faint and illegible, appearing to be a dense block of text, possibly a list or a detailed description.]

... [The text is extremely faint and illegible, appearing to be a dense block of text, possibly a list or a detailed description.]

... [The text is extremely faint and illegible, appearing to be a dense block of text, possibly a list or a detailed description.]

... [The text is extremely faint and illegible, appearing to be a footnote or a reference.]

Drahomíra Vlašínová

Umělecká stylizace jedné rodové empírie (Nad trilogií Norberta Frýda)

V prvních letech druhé světové války, ale už v bezprostředním ohrožení vlastního života, se chystal mladý, začínající spisovatel **Norbert Frýd** (jmenoval se tehdy ještě Fried) psát rodinnou kroniku. Ve starých židovských rodinách sbíral materiál, vedl si deník, do kterého zapisoval momentální nápady, k práci podněcoval i mladšího bratra, rovněž začínajícího spisovatele, a svého stárnoucího otce, který tento impulz realizoval v podobě několikasetstránkových pamětí, v nichž bilancoval vlastní život. Navázal tak nit v paměti rodu, neboť memoáry už po sobě zanechal patriarcha rodiny Moric Maier: časově sahaly až do padesátých let minulého století. Život pro trojici Friedů však připravil jiné pastí, než bylo plánované tvůrčí vzepětí – vězení, ghetto, koncentráky. Mladší bratr s otcem skončili v plynové komoře, Norbert Frýd (začal se psát s ý) trpěl ve vězeních v Terezíně, Osvětimi a Dachau. Po osvobození se pak přímo hekticky vrhl do práce: působil jako tlumočnick americké armády, jako svědek v procesu s esesmany z koncentráků, jako kulturní atašé v USA a v Mexiku (v letech 1947-1951), jako delegát UNESCO cestoval po exotických zemích, byl novinářem a posléze spisovatelem z povolání.

Napsal celou řadu žánrově i hodnotově různých knih. V druhé polovině šedesátých let, na vrcholu životní a tvůrčí zralosti (mimochodem ve věku svého otce, kdy on psal své paměti) vrátil se ke svému projektu z mládí. Trojici románů splatil sám

sobě, ale především svým mrtvým onen dávný dluh. Postupně vycházely: **Vzorek bez ceny a Pan biskup aneb Začátek posledních sto let** (Čs. spisovatel, Praha 1966, 246 stran), **Hedvábné starosti aneb Uprostřed posledních sto let** (totéž nakladatelství, 1968, 254 str.), **Lahvová pošta aneb Konec posledních sto let** (totéž nakladatelství, 1971, 287 str.).

Frýd se řídil slovy moudrého rabína Tarphona: „*Nespočívá na tobě povinnost dílo dokončit, ani však nejsi svoboděn od něho upustit*“.¹ Ponořil se ke kořenům svého rodu, k jeho i svým vlastním životním zkušenostem, skrze ně hledal odpověď na příčiny katastrofy 20. století, která tak tragicky postihla jeho kmen, a rovněž i smysl a důvody vlastního přežití a své identity: „*Po všech exotických výpravách na různé strany tohle je cesta do sebe. Pokus vysvětlit si sám sebe tak trochu z toho, čím prošli rodiče a z jakých divných materiálů formovali nás*“.²

Jednotlivé díly trilogie byly napsány a také vyšly v relativně nejsvobodnějším období, které u nás v politickém a literárním životě po r. 1945 panovalo, v době ideologického uvolnění, v období tzv. pražského jara, poslední díl stačil ještě vyjít těsně před normalizací. Trilogii sice nepostihl onen známý zákaz proskribovaných knih, byť probírá otevřeně a bez deformace řadu otázek spojených např. se sionismem, vírou v boha, nebo poukazuje, jak ideologický tlak 50. let poněkud pozměnil některé pasáže a motivy Frýdovy proslulé knihy **Krabice živých** (1955), vycházející rovněž z autopsie a zážitků z koncentráku. Frýd sám hyl typický židovský levicový intelektuál, kterých česká literatura měla celou řadu, jeho ideologický vývoj však není záměrem mého příspěvku.

Autentičnost v podobě až maniakálního smyslu pro přesnost fakt prostupuje velkou část Frýdova díla. Vlastní zážitky a informace, které je možno doložit prameny a materiálem dokumentární podoby, byly ostatně hlavními inspiračními zdroji celé Frýdovy tvorby, vrcholil však v této trilogii, která je zároveň i vrcholem celého jeho uměleckého směřování.

Základními zdroji či prameny trilogie byly už zmiňované paměti dědečkovy a otcovy, které během války ukrývali přátelé Norberta Frýda, dále pak jeho zápisky, deníky i vlastní paměť. Z těchto tří osobních a veskrze individuálních vzpomínek vytvořil Frýd jednotnou a jednolitou paměť tří generací kdysi početného rodu

¹ Frýd, N.: *Lahvová pošta*. Praha 1971, s. 126

² Frýd, N.: *Vzorek bez ceny a pan biskup*. Praha 1966, záložka

v Čechách usazených Židů, vysoce umělecky stylizovanou, zdánlivě prostou, ve skutečnosti však rafinovaně komponovanou, vyznačující se symbiózou autenticity a obecného obrazu doby.

Když na začátku 40. let si s tímto nápadem Frýd pohrával, inspirován vlastním pocitem ohrožení a především dojmy a reáliemi, které spatřoval při sbírkách konaných z popudu židovské obce v zámožných domácnostech, a z toho pramenící pocity nejen totální zkázy, ale i vymazání židovského etnika z paměti lidstva, zapsal si do deníku: „*Mohla by to být saga rodu a zároveň tak trochu podobizna židovstva v Čechách vůbec*“.³

Z rodinných pamětí tak vznikla kronika konkrétního rodu s obecnou platností kroniky „židovstva v Čechách“. Jelikož mladší větve rodiny byly již značně asimilované mezi jinými národnostmi nejen tehdejšího Československa, ale i celé střední Evropy (kronika se odehrává zčásti hluboko v mnohonárodnostní pospolitosti, kterou skýtala sounáležitost k habsburské monarchii), její tzv. obecná platnost obsahuje v sobě přinejmenším souhrnný obraz pocitů a myšlenkového vývoje člověka jménem Evropan za posledních sto let.

Tato teze rovněž vyúsťuje k úvaze o žánrovém rozpětí trilogie: jde pouze o memoáry, jde pouze o rodinnou či rodovou kroniku? Kvalita užitých uměleckých prostředků souvisejících se způsobem vyprávění a vůbec celého traktování příběhů, jakož i psychologická zpracovanost jednotlivých charakterů, zejména ústředních postav, v neposlední řadě jejich zasazení do dobových reálií, činí z této trilogie rovněž i historické romány v pravém slova smyslu, což byl ostatně žánr Frýdem dosti přestovaný.

Kromě vlastního, do značné míry proměňujícího se já (kterého si všimneme blíže při rozboru způsobu vyprávění) stojí v popředí románu jakožto hlavní postavy otec Alfréd Fried a matka Klára Friedová, které jejich syn, vypravěč, zachycuje v celé jejich protikladnosti, fascinován faktem, jak mohly dvě takto rozdílné bytosti vytvořit celoživotní a dobře fungující manželský svazek, zkoušený rodinnými katastrofami, stíhaný hospodářským vzestupem i pádem, proměňovaný ve své psychické podstatě „jízdou“ v tobogánu života.

Sleduje s trpkou účastí, jak se z melancholicky zasněné venkovské intelektuálky se spisovatelskými ambicemi (podepisovala své lehce sentimentální prozaické pokusy jako Claire) stávala postupně a střídavě důstojná měštka, čiperně si hledící kšeftu

³ Frýd, N.: *Lahvová pošta*. Praha 1971, s. 125

s cukrovím, matka – Ivce, statečně pro svá mláďata ohraničující jejich budoucí životní teritorium, které má být pochopitelně mnohem lukrativnější než to jejich, až k obrazu ještě mladé, ale v očekávání dalších katastrof a bankrotů rezignující nemocné ženy.

Kontrastně vyznívá portrét poněkud lehkomyšlnějšího a zdánlivě povrchnějšího otce, prodávajícího se životem tu jako náboženský blouznivec, tíhnoucí k evangelické víře, hrající občas roli majitele prosperujícího obchodu a poté bankrotující továrny, kterému však nejvíce sedí role nedostižného cestáka v cukrovinkách, vždy se honosícího gejzírem košilatých historek a vtipů. Polarita a symbióza postav protagonistů, táhnoucích za sebou i zátěž vlastních rodinných klanů v podobě různě vyvedených bratrů, sester, švagrů, strýců a tet, roztroušených od Vídně přes Linec a jižní Čechy až do chebského pohraničí, které osud zavádí do míst vzdálených od rodných kolébek – od Dubrovníku po Osvětim a Dachau, má impozantní šíři a mnohovýznamovou pestrost sondy do sociálního a společenského rozvrstvení doby.

Východiskem pro ni se Frýdovi staly právě paměti dědečka z matčiny strany, zachycující zvyky, obyčeje, náboženské rituály a semknutost před sto lety ještě dost od okolí izolované enklávy židů na severu Čech, kteří *„žili jinak než lidé v okolí, dělily je od nich zvláštní řeč a ještě zvláštnější názor na svět, na hodnoty, na povinnosti, na celý smysl života“*. *!...! „Trpěli tím, ale muselo je to nakonec i nějak uspokojovat, bavit, že jsou jiní, prapodivným způsobem vyvolení. že svůj život prožívají jako složitou, umělou, až do nesrozumitelnosti stylizovanou ceremonii“*.⁴

Při psaní trilogie měl Frýd nesnadný úkol, jak stmelit odlišný sloh dědečkových, otcových a nakonec i svých vlastních vzpomínek tak, aby vznikl jednotný celek. Svorníkem se stal vypravěč, zdůrazňující vlastní spisovatelovo já (já, který píše, já, který vzpomínám), vybavený z odstupe let i vědoucím nadhledem. Nejen do líčení života dědečka a otce, ale i svého vstupuje komentáři, kterými vnáší do textu mnoho různých poloh a významů od shovívavosti k pošetilostem předků i svým vlastním přes mnohdy tvrdé nastavení zrcadla jejich dobou podmíněnému chování. Autorův komentář je mnohdy poněkud drsný (jak jej ostatně potvrdil pozdější vývoj osudů), nikdy však není krutý, ale na druhé straně nikdy také nesklouzne do sentimentu. Prostupuje vyrovnaně všechny díly trilogie, to znamená, že přináší dodatečné komentáře i k jednání vlastnímu, tam si dovoluje (v závěru trilogie v Lahvové poště) i větší dávku ironie a sarkasmu.

⁴ Tamtéž, s. 38

Jednotlivé díly mají rovněž poněkud variabilní stylistickou rovinu: v prvním dílu, zejména v jeho začátečních partiích, je styl vyprávění až biblicky stylizovaný (ve výčtu předků např. „*zde bydlíval i její tatínek Emanuel Adler, děd Jakub a praděd Juda, syn Jáchymův*“⁵, v dalších dílech sílí věcnost ve vyprávění, faktografičnost je však vždy postupována úvahami filozofického charakteru. První dva díly jako by vyprávěly pouze převyprávěly (fakta, nikoliv styl, ten musel tvořit) s četnými citacemi a parafrázemi, autorskými vstupy a komentáři, v nichž předbíhá čas příběhu a konfrontuje jej s časem, kdy příběh píše. V textu využívá však také jiných pramenů dokumentární povahy než paměti a deníků – cituje z obchodních knih svých rodičů, ale i jejich dopisů, zpráv z tisku a různých úředních vyhlášek, které posilují dobovou autenticitu románů.

Svůj podíl na ní mají i autorovy vstupy v podobě úvah o práci na knihách, zejména na posledním svazku Lahvová pošta. O něm říká, že je nezakrytou autobiografií, ale zároveň přiznává, že z různých důvodů, byl jen formální povahy, musel materiál třídit a svým způsobem i podřizovat čtenářovu vkusu (aby nezavalil detaily a nenudil), ale i stylizovat z hlediska samotného uměleckého záměru, neboť chtěl držet jistou spontaneitu vzpomínání („*Ať je z toho pořád cítit gusto vzpomínání, jak se pěkně valí do šíře.*“⁶). Poslední díl pak komentoval jako vyvrcholení, v němž se poklidné klubko vyprávění mění v princip tkaní, při němž se splétá několik nití příběhu v mnohavrstevnatý široký tok, v němž vypravěčovo narativní umění dominuje.

⁵ Frýd, N.: *Vzorek bez ceny a pan biskup*, 1. díl. Praha 1966, s. 5

⁶ Frýd, N.: *Lahvová pošta*. Praha 1971, s. 134

Milada Písková

Tragédie padesátých let v díle Petra Romana

Jedním z příznačných jevů české literatury 90. let 20. století je příliv autorů, kteří chtějí čtenářům sdělit své zkušenosti z doby totality, vypovídat o svém tragickém osudu podobném osudům těch, kdož nesouhlasili s komunistickým režimem. Mnozí takoví autoři napsali jedinou knihu, jako svědectví a memento. Celá řada těchto literátů žije dodnes v zahraničí a většina z nich se literaturou profesionálně nezabývá nebo se jí začala zabývat až v seniorském období svého života.

Knihy Čechů žijících v Kanadě, které by bylo možno charakterizovat výše uvedeným způsobem, ale také Čechokanaďanů, pro něž byla literární tvorba celoživotním zájmem, vydává v posledním desetiletí u nás zlínské nakladatelství Atelier IM.¹

Kniha **Petra Romana**, vl. jm. Milana Havlína, **Vlečen pod šibenici**, má v podtitulu uvedeno „*Dokumentární biografie*“. Poprvé vyšla v Kanadě roku 1989 a byla zařazena mezi deset nejlepších českých knih roku vydaných v zahraničí.² Její autor, vysokoškolský profesor krajinářské architektury, publikoval v minulosti hlavně odborné studie a knihy, politické a politologické stati, ve kterých obracel pozornost k problémům Evropy a totalitního Československa. Do Kanady uprchl v roce 1968, usadil se zde, zapojil se aktivně do společenského života a byl velmi úspěšný i ve své

¹ Např. knihy Jiřího Klobouka, Jaroslava Havelky, Evy Kloboukové ad.

² Roman, P.: *Vlečen pod šibenici*. Zlín, Atelier IM, 1996, příl.

profesi. Za jeho zásluhy o rozvoj okrasného zahradnictví v Québečku se centrální zahradnická organizace v Kanadě APPQ rozhodla nazvat nejvyšší, každoročně udělovanou cenu za nejdokonalejší projekt v oboru zahradní architektury, jeho jménem, Cenou Milana Havlína.³

Dosavadním vrcholem Havlínovy profesionální tvorby i politického úsilí je postavení Památníku obětem komunismu na Masaryktownu v Torontu, který inicioval a navrhl k němu parkovou úpravu bezprostředního okolí, a to ve spolupráci s Františkem Ottou a akad. soch. Josefem Randou.⁴ První vydání knihy **Vlečen pod šibenici** dostala veřejnost do rukou právě v den odhalení tohoto pomníku, jeho obraz je základním motivem výtvarného řešení obálky českého vydání Romanovy knihy.

Knih **P. Romana Vlečen pod šibenici** je ve srovnání a podobnými svědectvími⁵ ojedinělá tím, že autor spojil reportážní přesnost s uměleckou dramatičností. Přitom má cenu dokumentu, a to zcela mimořádného. Autor prostě a s neúprosnou přímostí i s tragickými podrobnostmi líčí, jak se v naší vlasti odehrávala tzv. sociální přestavba, jak únorové události zahájily pozvolný a neúprosný řetězec zvrátů, které následovaly v padesátých letech. Odmítá pojetí roku 1948 jako prostého puče. Jeho kniha je neúprosnou obžalobou proklamované cesty k socialismu. Na své osobní tragédii, byl prvním politickým vězněm v ČSR po roce 1948, nad kterým Státní soud v Brně vyslovil trest smrti⁶, ukázal nesmiřitelný zápas dvou protichůdných společenských táborů, který poznamenal celé rodiny, útočil na nejnvtitnější duchovní hodnoty lidstva.

Romanovo svědectví vystihuje drastickou podstatu komunistické ideologie a jejích praktických dopadů na vývoj v Československu v padesátých letech. Autor psal tuto knihu nejen jako varování, ale také jako upozornění na skutečnost, že mnohé nebezpečí v tomto směru nebylo dodnes zažehnáno, že aktéři komunistických zřůdností, mnozí soudci, dozorcí, donašeči nebyli dodnes odhaleni a potrestáni.

³ C. d., příl.

⁴ C. d., příl.

⁵ Např. Kantůrková, E.: *Přítelkyně z domu smutku*, Šimková, D: *Byly jsme tam taky* ad.

⁶ Roman, P.: C. d., příl.

Kniha je rozdělena na dvě základní části. V první autor popisuje vlastní příběh, který začíná v roce 1949, kdy „*jediné chladné ráno udělalo tečku nejen za mým životem, ale i za životem dalších pěti mladých lidí... nejmladšímu bylo sedmáct, nejstarší Mary dvacet pět let.*“⁷

Autentické zážitky v komunistickém vězení umocňuje uvědomování si vlastních omylů a iluzí hlavního hrdiny, kterým je v první části knihy sám autor, vyprávějící daný příběh. Zrání jedince je předobrazem vývoje celé společnosti. Bez emocí popisuje skličující poznání reality. Např. kontrast ideálu osvoboditele se šokující skutečností: „*Čekal jsem na příchod Rudé armády tak netrpělivě a s takovou nedočkavostí, že jsem se snažil ještě na území okupovaném německou armádou najít strategická místa, abych to byl já, kdo uvidí a uvítá prvního ruského vojáka v naší vesnici. Málem jsem to zaplatil životem.*“⁸

Místo hrdiny od Stalingradu potkává zloděje, vraha a násilníka. Drastické zkušenosti ze závěru války (zastřelení ruských válečných zajatců, které Češi s nasazením vlastního života skrývali, vlastními vojáky, znásilnění babyčky, krádež hodinek atp.) přivádí dospívajícího na druhou stranu barikády.

Autor založil podzemní studentskou skupinu Lilka, která organizovala ilegální přechody státních hranic na jižní Moravě. Studoval v té době Vyšší ovocnicko – vinařskou školu v Lednici. Dvakrát byl při této činnosti zatčen, poprvé z vězení uprchl. Zorganizoval pak novou odbojovou skupinu, která osvobozovala politické vězně držené v psychiatrické léčebně v Brně. Při jedné z akcí byla celá pětičlenná skupina uprchlíků chycena a uvězněna. Jednalo se o mladé lidi ve věku kolem dvaceti let. Rudy byl studentem medicíny, Mary kuchařka, Jura se učil knihkupcem, Lena – dvadvacetiletá Rakušanka, kterou komunistický převrat zastihl na československém území a neměla se pak už možnost legálně vrátit domů.

Zatčení skupiny popisuje Roman do nejmenších podrobností, se všemi brutalitami, které museli tito mladí lidé podstoupit. Odкрývá metody Státní bezpečnosti, která falšovala důkazy, v jejich případě např. podstrčila zbraně, které měla skupina údajně shromažďovat, nastrkovala do věznic své špicly atp. Seznamuje čtenáře s prostředím vězení, ve kterém strávil celých patnáct let. Byl vězněm ve speciální věznici ve Znojmě: „*Octli jsme se jako zakopáni v hrobě. Neslyšeli jsme slovo ani zvenčí, ani*

⁷ C. d., s. 11

⁸ C. d., s. 33

zevnitř... dlouho nikdo z vězňů neměl tušení, kde je. Hrůza věznice spočívala v hlubokém tichu...“⁹ Poznal brněnské vězení i „proslulé“ plzeňské Bory.

Vedle hlavních postav příběhu, tj. odsouzených, vykresluje Roman jejich protihráče, soudce, dozorce, vyšetřovatele, a to jako lidi fanaticky oddané komunistickému režimu, ať už s vězni jednájí prostřednictvím hrubého násilí či cestou psychického nátlaku. Více ho ale zaujaly postavy těch, kteří se zpronevěřili svému přesvědčení, např. bývalého přítele – skauta, nyní vojáka, který slouží ve věznici, naoko nabídne pomoc a obratem vězně udá, čímž dosáhne zhoršení jeho tak bídné situace. Přitom ho k tomu nevede strach či nutnost, ale vlastní vůle, pocit moci.

Druhá část knihy, ve které jednotlivé kapitoly jsou rozlišeny stroze, bez názvu, pouhým číslováním, je věnována památce člověka, který pomohl autorovi přežít hrůzy vězení a sám přitom zahynul. Vykresluje zde různé typy vězňů, zlodějů, kněží, kteří byli odsouzeni pro svou víru a dokázali i v těch nejtěžších podmínkách posilovat druhé.

Havlínův případ vyšetřoval obávaný (a později také odstraněný) Otta Šling, v té době nejmocnější komunistický funkcionář na Moravě, zemský tajemník KSČ: „Šling si mě vzal za svůj osobní případ. Už mě z toho nikdo nevytáhne! Ten se postará o to, aby mě vyřídil!“¹⁰ Každý z tehdejších mocipánů měl tzv. svůj případ, např. Gottwald, Slánský, Geminder, Smrkovský, snad aby prokázali oddanost novému režimu. Paradoxně všichni na tuto horlivost svým způsobem doplatili.

Autor se kriticky staví k mnoha osobnostem, které se v politickém životě českého státu opakovaně angažovaly, vyslovuje své přesvědčení, že tito lidé nejsou zárukou demokratického vývoje nastoupeného v České republice v současnosti. Odmítá také události tzv. Pražského jara roku 1968, jeho představitele a komunismus v jakékoliv podobě vůbec.

Romanova kniha je knihou faktů, skutečných událostí, které autor neidealizuje ani nevyhrocuje, předkládá je tak, jak je prožil, snaží se najít kořeny a důvody, příčiny, které ho přivedly do daných situací. Své úvahy vkládá do vlastního vyprávění tak, jak mu kdysi vyvstaly v paměti v souvislosti s událostí, o které vypráví.

Toto svědectví bylo napsáno v roce 1981 – „aby seznámilo zahraniční čtenáře s krutostmi komunistického režimu a vyprovokovalo je k akcím, které by vedly k jeho

⁹ C. d., s. 94

¹⁰ C. d., s. 55

svržení a odstranění“.¹¹ Proto v prvním vydání knihy autor, byť chce vytvořit literaturu faktu, neuvádí pravá jména aktérů. Teprve v novém vydání jmenuje i osoby, které dosud žijí, a připojuje slovníček osobností z politických důvodů popravených v Československu v 50. letech. V příloze knihy najdeme také rejstřík československých věznic, koncentračních táborů a pracovních komand v letech 1948 – 1968, doplněný názorným kartogramem.

Eva Formánková

Deník a dopis jako literární postup

aneb Deníky a dopisy

v Posledním stupni důvěrnosti

Ivana Klímy

D

¹¹ C. d., s. 200

Eva Formánková

Deník a dopis jako literární postup aneb Deníky a dopisy v Posledním stupni důvěrnosti Ivana Klímy

Deník, dopis či paměti jsou lit. žánry, jejichž rozmach nyní prožíváme. Módní vlna tzv. autentické literatury uspokojuje čtenářskou potřebu „prožité“ literatury, především „prožitých“ detailů, a to jako protikladu k fabulované literatuře, která podle mnohých ztrácí schopnost přinést něco podstatného a je často automaticky spojována s nižší uměleckou kvalitou. Tzv. autentičnost se stává synonymem čehosi co možná nejméně stylizovaného, čehosi spontánního, nepodléhajícího normám. S trochou nadsázky lze konstatovat, že čtenářská i odborná obliba všeho tzv. autentického – t. j. deníku, korespondence, vzpomínek je jakýmsi návratem k naturalismu či k žánrovým obrázkům z 19. století plným odpozorovaných detailů. Dnešní čtenář by už ale neuvěřil „objektivnímu“ podávání detailů vypravěčem zvenčí. Dnešek žádá reálně subjektivně prožité detaily, a to jak vnitřních psychických pochodů, tak společenské situace. Spojovat detaily v souvislejší celek dnes už také není žádoucí, protože přespříliš zavazující, a tedy prý umělé. Dnešní klipové době vyhovuje rychlý střih, volná forma. Literární kvality proto hledáme mezi útržky ze soukromého života, komentáři života veřejného, výpisky z četby, letmo zaznamenanými postřehy, dialogy z ulice, hospody... I dnešní čtenář se však chce vžívat do čteného,

poznávat v něm své uvažování, svou situaci. I pro to mu deníky poskytují ideální prostor.

Lze dnes ve všech pádech skloňovanou formu deníku použít i jinak, než bylo právě zmíněno? **I. Klíma** se o to ve svém zatím posledním románu **Poslední stupeň důvěrnosti** pokusil. Deník i dopis použil jako autentizační postup, jímž chtěl zdůvěrnit svoje v podstatě tradiční vypravěčství, či lze-li to tak říci zmenšit fiktivnost svého fiktivního světa. I tento román je přesto zároveň plynulým navázáním na Klímovu autorskou poetiku, a to především na stálá Klímova témata mezilidských vztahů, hledání a bohužel většinou nenalézání trvalé lásky jako základní komunikace mezi lidmi, téma opuštěnosti člověka mezi lidmi, jejichž slova, věty se setkávají jen u všednodenních rutinních faktů, ale míjejí se ve všem podstatném. Klímův *Poslední stupeň důvěrnosti* lze nazvat knihou úzkostí, pochyb, depresí a snahy o nalezení záchytného bodu ve chvíli, kdy se původní jistoty rozpadají. *Poslední stupeň důvěrnosti* je románem krize ženatého protestantského kněze Daniela způsobené především třemi příčinami – neschopností úplně se přiblížit k žádnému člověku, být s ním zcela důvěrný, jednak postupně přiznávanou ztrátou víry a konečně pohlcujícím milostným vztahem, ten je pak impulsem pro nastolování zásadních etických otázek. Výsledkem je neřešitelná situace hrdiny stojícího mezi dvěma světy, do kterých už nepatří, nebo ještě nepatří. Centrálním zůstává problém důvěrnosti, důvěrnosti ke svým blízkým, k lidem vůbec, ale i k sobě samému a konečně důvěrnosti, či lze snad použít i slova upřímnosti k Bohu. Autentizační postupy nejsou v *Posledním stupni důvěrnosti* použity náhodně, ale úzce souvisejí s několikrát už zmíněným centrálním pojmem důvěrnosti. Chápeme-li pojem autentický, jak už bylo dříve zmíněno, jako něco spontánního a zároveň pravého, hodnověrného, potom je autentičnost, nestylizovanost projevem důvěrnosti jako svěřování se se skutečností – vnější i vnitřní, jak ji vidím já, bez pozměňování, bez přikrašlování stylizací. Pojem důvěrnosti tedy propojuje jak tematickou, tak formální stránku románu a dělá z něj složitý, vzájemně se doplňující funkční celek.

Román má velmi přesně a složitě vypracovanou strukturu. Každá z jeho osmi kapitol má rovněž osm podkapitol, jejich schéma je vždy stejné:

1. podkapitola ze současnosti psaná er formou, podaná z úhlu hlavní postavy – t. j. Daniela,
2. úryvky z Danielaova deníku, oddělené od okolních částí i rozdílným typem písma – kurzívou,
3. podkapitola ze současnosti opět z Danielaova úhlu pohledu,

4. podkapitola věnovaná jedné z dalších čtyř ústředních postav – t. j. manželce Daniela, jejímu nápadníkovi, Danielově milence, milenčině manželovi,
5. podkapitola ze současnosti,
6. podkapitola věnovaná některé z výše zmíněných postav,
7. podkapitola ze současnosti,
8. dopisy, jejichž adresátem či pisatelem je hlavní postava Daniel, opět zvýrazněné kurzívou.

Části psané v první osobě, tedy druhá a osmá část jsou od ostatních kapitol odděleny i graficky – kurzívou.

Systém jde tak daleko, že dvě podkapitoly věnované jednotlivým postavám v jedné kapitole vždy tvoří dvojice, či lépe řečeno páry – Danielova milenka a její manžel a Danielova manželka a její nápadník. Viděno čistě kvantitativně, Danielovi – jeho dopisům a deníkům je v každé kapitole věnováno stejně místa jako dalšímu ústřednímu páru postav dohromady, toto místo pro reflexe postav je přesně stejné jako místo podkapitol ze současnosti. Ústřední postavení Daniela je dáno i tím, že podkapitoly bez názvu ze současnosti jsou, jak již bylo zmíněno, právě pod jeho úhlem pohledu.

Jedno dění je tak mnohdy nazíráno třemi zornými úhly:

1. vypravěčem v 1., 3., 5. a 7. podkapitole všímajícím si hlavně vnějškového dění, ale mísícím sem v omezené míře polopřímou řečí krátké reflexe a sebereflexe postav, především Daniela,
2. úhlem Danielova deníku či dopisu jím psaným nebo jemu adresovaným, deníku nebo dopisu jako přímé reflexe či sebereflexe postav často vysvětlující pocity, pohnutky vypravěčem pouze dějově podaného dění, u hlavní postavy deník přejímá také funkci vnitřních monologů a konečně
3. u zmíněných čtyř dalších ústředních postav subjektivní pohled vnitřních monologů.

Tyto úhly pohledu na sebe v textu přímo nenasazují, čtenář si je musí zpětně skládat dohromady, tím se dění a jednání postav do určité míry relativizuje, prohlubuje se psychologická kresba postav. I. Klíma dává nahlédnout pod povrch zdánlivě běžné životní krize, přibližuje ji očima aktérů, z nichž každý má svou pravdu. I. Klíma stojí tímto relativismem velmi blízko svému vzoru – K. Čapkovi, zejména jeho trilogii. Čím hlouběji pohlédneme do jakékoliv krizové situace, tím více nám vše bude připadat méně jednoznačné, relativnější. Čím méně vidíme do zákulisí, tím snáze se nám soudí. I proto nám I. Klíma různými úhly pohledu zdůvěřňuje situaci, postavy. I proto je ústřední krize hlavní postavy podkreslena krizemi dalšími zvýrazňujícími téma

prázdnoty života, osamění a snahy o únik před ním. Lze dokonce říct, že všechny klíčové postavy se nacházejí v mezní situaci, či alespoň v situaci zatím skrytě přelomové, kdy vykrytalizuje vše, co se dávno pomalu a nepostřehnutelně připravovalo.

Jinými slovy řečeno celý román je vystavěn na pečlivě propracovaném systému protikladů – od **tematických** protikladů – ústředním je nalézání a postupné ztrácení víry – ztělesněné Danielem a jeho milenkou. Většinu tematických protikladů v sobě ztělesňují Danielova manželka na jedné straně a jeho milenkka na straně druhé. Na straně milenkky jsou to verbálně vyjadřovaná vášnivost, všudypřítomná slova, důvěrnost se svěřováním se se svými depresiemi, do té míry, že jimi zahlcuje okolí, nikdy nekončící prosba o oporu, o duševní pomoc a s tím související mluvení o sobě. Na straně Danielovy manželky oproti tomu stud slovně formulovat své city, s tím spojená obyčejná slova, nesení si svých starostí v sobě, vyjadřování podpory a pomoci, a tedy mluvení o jiných než o sobě. To jsou dva výše zmiňované světy, mezi nimiž Daniel stojí, neschopen zcela patřit ani do jednoho z nich, neschopen ani jeden z nich zcela opustit.

Protikladem **rámcovým** je protiklad vypravěčských podkapitol psaných ve třetí osobě a částí psaných v osobě první – deníků a dopisů. Zmíněný protiklad se zdá být větší z hlediska formální stránky, než ve skutečnosti je. Někdy je předěl mezi er formovými částmi a deníkem či dopisem pouze zcela formální či vnějškový – tvořený různými typy písma, často na sebe tyto části ve vyprávění plynule navazují. Na druhou stranu sám deník jako intimní projev důvěrnosti člověka k sobě samému někdy stojí v protikladu k dopisu jako projevu důvěrnosti pisatele k adresátovi, např.: Danielovy neosobní rádcovské dopisy pozdější milence Báře proti sebereflexi počínající náklonnosti k Báře v Danielově deníku. U dopisu a deníku jde tedy o různé stupně stylizovanosti, protože o určité míře stylizovanosti musíme mluvit i u deníku. Stylizovanost nutně vzniká již samotným aktem zapisování. Nikdy ani do deníku nemůžeme zapsat vše, co se nám v dané chvíli honí hlavou. Aktem psaní zároveň třídíme podstatné od nepodstatného pro danou chvíli, tvoříme logické spojnice, zkratky... V dopise, byť je adresátem jakkoli blízký člověk, musíme navíc počítat s rozdílným úhlem pohledu adresáta, předvídat jeho čtenářské očekávání, jeho zkušenostní komplex, který se, aby komunikace byla alespoň částečně úspěšná, musí do určité míry překrývat se zkušenostním komplexem pisatelovým. Stylizace dopisu tedy musí primárně obsáhnout tento obecně komunikační aspekt. Hlavním však je, řečeno Klímovými slovy, stupeň důvěrnosti mezi pisatelem a adresátem. Se stylizovaností, a tedy s určitou fiktivností musíme počítat i u autentických deníků a dopisů. Nutně

větší míra fiktivnosti pak vzniká, použije-li se deník a dopis pouze jako autentizační literární postup, který, jak jsme uvedli výše, je součástí složité struktury.

Danielův intimní deník, stylizovaný jako deník – vrba, který neměl být nikdy čten nikým jiným než pisatelem, je hlavním projevem důvěrnosti člověka k sobě samému. Hrdina papíru světuje své pochybnosti o víře v Boha, o schopnosti přiblížit se blízkému člověku, být schopen důvěrnosti: „*Nejvyšší stupeň důvěrnosti – to je přece schopnost úplně důvěřovat a tedy možnost se svěřit se vším, i s tím nejtajnějším, i s tím, co člověk sám před sebou tají. Neobelhat ani v tom, v čem člověk sám sebe obelhává...*“ (str. 482). Daniel se později v deníku vypisuje obdobně ze svých neřešitelných problémů s nevěrou. To vše jsou fakta, která dlouho nepřiznával ani sám sobě, jejichž existenci se bál i jen si připustit. Daniel si své nejasné, jen tušené problémy formuluje tím, že je vypíše na papír. To je důvod, proč se v deníku objevuje omezený okruh stále se vracejících témat, většinou ústících do depresí. Deník v Klímově románu přejímá funkci vnitřních monologů, byť, jak již bylo řečeno, nutně částečně stylizovaných. V průběhu románu se Danielův stupeň důvěrnosti k deníku mění. Na počátku je papír Danielovi prostředkem sebereflexe jeho dost rutinního života, ve kterém už máloco skutečně prožívá. Při setkání se smrtí, smrtí matky, si bolestně uvědomuje, či přiznává si, tedy deníku, že není k nikomu z lidí schopen větší důvěrnosti, doufá ještě, nebo snad si ještě namlouvá, že dokáže být důvěrný k Bohu. Následující horečná doba největší krize jde mimo deníkové zápisky. Po určitou dobu se dokonce Daniel pokoušel obelhat deník tím, že zapisoval všechno možné, ale podstatnému se vyhnul. V této době je deník nejstylizovanější, pokouší se vytvořit jiný obraz doby, svého duševního stavu, než ve skutečnosti prožíval. Ve chvíli, kdy pokračování ve stylizaci bylo neúnosné, na krátkou dobu dokonce s deníkem úplně přestal komunikovat. Až po určité době se postava Daniela odhodlává vypsát se z krize, napsat, lépe řečeno psát o svém vztahu k milence. V této fázi deník funguje téměř jako živý adresát, jako dialog člověka se sebou samým, a tak se musí bojovat i o upřímnost k deníku. Jde o jakousi paralelu komunikace s blízkými lidmi, jen s tím rozdílem, že deník je vždy první, komu se Daniel odhodlá svěřit.

Deník je psán až po určitém časovém odstupu, kdy člověk nachází sílu problém formulovat, analyzovat, tedy má vědomou snahu se s ním vypořádat. Tato snaha na počátku krize schází. Deník je tak důvěrníkem především v dobách blížících se krize, a pak až v čase bytí minimální stabilizace.

Porušení intimnosti deníku jako jeho základní vlastnosti má navíc významnou dějotvornou funkci – odhalení Danielovy nevěry jeho manželkou ve chvíli, kdy si nedopatřením deník přečetla.

Jak už bylo několikrát řečeno, deník používá I. Klíma pouze jako autentizační postup. Danielův deník nezapře svého skutečného autora – I. Klímu, fabulátora a bytostného vypravěče. Vzhledem k tomu, že jde o intimní deník krize, depresí, je příliš složitě strukturovaný. Je na něm znát fabulovanost, a to i ve chvílích, kdy se Daniel jako postava snaží o maximální upřímnost k deníku, tedy k sobě samému, o přiznání si a analýzu problémů a jejich důsledků. I. Klíma na rozdíl od Daniela mlčky počítá se čtenářem a snaží se mu deník udělat srozumitelným. Píše tedy deník, soukromý intimní deník hlavní postavy, pro čtenáře, a to tím, že většina zápisů je uvedena tak, aby čtenář pochopil smysl i poznal vystupující osoby, t. j. autorovi deníku známé osoby jsou představovány formou Danielova uvažování o nich, vzpomínání, tím je někdy naznačena i jejich minulost. Sklon k všudypřítomné fabulaci je zčásti vysvětlitelný Danielovým povoláním protestantského kněze, Daniel tedy působí často jako kazatel, je zvyklý písemně komunikovat, v rozsáhlých, složitě logicky konstruovaných větách. Míra vypravěčství působí místy rušivě, narušuje zdání autenticity, tolik vybojovávající upřímnosti a důvěrnosti. V protikladu pak stojí poklid navozovaný tokem vyprávění se stavy, s nimiž se Daniel snaží vyrovnat.

Rukopis I. Klímy nesou i Danielovy sny zapisované do deníku jako podvědomé symboly výčitek svědomí, rozpolcenosti. Sny jsou snadno dešifrovatelné, navíc je Daniel vzápětí interpretuje ve snaze být sám sobě psychoanalytikem, sny pochopit, a tak si je zdůvěrnit. Sny zároveň plní konstrukční funkci v složitě vystavbě románu, zde se projevuje Klímův rukopis, sny jsou totiž symbolickými shrnutími nejdůležitějších témat románu – zklamání důvěry, lži, ztráty starého domova, ale nenalezení nového, obvinění z kacířství.

Obdobně mnohostranně zachází I. Klíma i s druhým autentizačním postupem – s **dopisem**. Ten v **Posledním stupni důvěrnosti** funguje nejen jako běžný prostředek komunikace mezi nepřítomnými lidmi, ale také jako způsob vyřčení toho, co by se člověk ostýchal říci druhému do očí. I dopis tedy do určité míry funguje jako zpovědník, jako důvěrník, i když adresovaný druhému, mnohdy si v něm pisatel komunikuje sám se sebou podobně jako v deníku, s dříve zmíněnou nutnou větší mírou stylizace. Míra stylizace velmi záleží na subjektu pisatele, který může, ale nemusí zcela respektovat výše zmíněná obecná komunikační pravidla.

Jak už bylo řečeno, všechny dopisy se týkají hlavní postavy Daniela. V centru pozornosti stojí dopisy mezi Danielem a jeho milenkou Bárou. V protikladu k dopisům rozvíjejícího se milostného vztahu stojí dopisy rodinné, od manželky o dětech a od dětí. Danielova milostná korespondence je obrazem vývoje jejich vztahu. Zmíněný

vývoj lze vysledovat už z něčeho tak konvencionalizovaného, jako je oslovení v dopise, čím bližší důvěrnější vztah, tím osobnější, méně konvenční oslovení – od nicnečříkajícího „vážený pane faráři“ k vášnivému vypovídajícímu „milý můj a drahý, jediný“. S rostoucím vztahem a důvěrností se Danielovy dopisy odvracejí od Boha k lidem, mizí z nich většina profesních kazatelských formulací, které se mimo jiné nacházejí také v jeho dopisech vlastním dětem. I z tohoto detailu lze soudit na nevelkou důvěrnost k dětem v porovnání se vzrůstající důvěrností k milence. Kazatelské formulace se mimoděk objevují jako profesní deformace i v nejosobnějších vyznáních, ale Daniel si je většinou vzápětí uvědomuje a omluvně komentuje jako nepatřičné.

Speciálním typem dopisů jsou **dopisy Danielovy milenky Báry**. Lze je chápat jako jedinou nepřetržitou nepřímou vyslovovanou prosbu o pomoc řešit její problémy, o jejichž neřešitelnosti je však přesvědčena. Báře dopisy nahrazují komunikaci s deníkem. Jsou velmi málo stylizované, zachycují atmosféru chvíle psaní, proto jsou přeplněné exaltovanými vyznáními, díky..., zároveň se stále znovu vracejí k několika pro ni klíčovým tématům, přesně stejně jako to dělá Daniel v deníku. Bára si zřejmě deník nepíše, neboť potřebuje mít v pozadí představu někoho, komu své vypisování se z problémů, depresí, ale i ze šťastných chvil může adresovat, mít jistotu, že bude komunikovat nejen sama se sebou prostřednictvím papíru. Papír má pro ni dvojí funkci, ne vždy se obě uplatňují ve stejné míře – je jednak jejím zpovědníkem, chvílí, kdy je sama se sebou, zároveň ji pomáhá ve chvílích samoty tuto samotu a opuštěnost překonávat svým symbolem vzdáleného hlasu nasiouchajícího a pomáhajícího. I jen vzdálená představa pomoci jí v jejích očích podvědomě zprošťuje potřeby problém řešit, to přenechává adresátovi, spoléhá na jeho ochranu. Jí stačí, když se ze všeho vypíše, a analýzu očekává v odpovědi na svůj dopis. V dopisech tak kromě pochopitelných vztahů s adresátem či faktů týkajících se jí i adresáta probírá i vztahy, při nichž čeká od adresáta rozřešení nebo rozzhřešení. Nedbá tedy příliš na adresátův vědomostní komplex, ale naopak adresáta zatahuje stále znovu do svého komplexu, do svého intimního světa, který se častým opakováním a velkou frekvencí dopisů stává nutně postupně i vědomostním komplexem adresáta, součástí jeho světa. Právě zmíněný pochod je jedním ze stupňů, a to stupněm pravděpodobně nutným, zdůvěrňování – zatím jednosměrného, a to formou nepřímého kontaktu. Reakce může být v zásadě dvojí – adresát přijme roli rádce, někoho, kdo je zasvěcován do cizího světa, ale jeho vlastní svět zůstává vně vztahu, pak je důvěrnost jen jednostranná a v důsledku toho postavení partnerů v nerovnováze, nebo podvědomě i on přijme výzvu ke sblížování vzájemných světů, a člověk původně žádající o radu se tak para-

doxně stane zároveň zpovědníkem, rádcem. Důvěrnost, které předtím rádce sám o sobě nebyl schopen, se stane impulsem pro jeho vlastní důvěrnost. Kdy? Tehdy, když svět partnerem nabízený má stejná, nebo podobná klíčová témata – zde snahu nalézt něco, co by přesáhlo všední pustý život. Není až tak podstatné, kam se naděje ubírájí – (hledání či postupné ztrácení víry v Boha nebo člověka). Dopis tak může předstihnout deník ve sdílené upřímnosti, autentičnosti. Vzájemný vztah potom může dosáhnout posledního stupně důvěrnosti, tak jako v posledním Klímově románu.

Dopis však neslouží pouze autentizaci vyprávění či postižení vývoje milostného vztahu. Pro čtenáře plní stejnou funkci jako Danielův deník, t. j. konfrontaci různých úhlů pohledu na jedno dění. Zároveň na několika místech nahrazuje vyprávěče a posouvá děj dopředu. Danielovy pracovní dopisy pak čtenáři připomínají, že život jde navenek ve stejných kolejích, že většina ústřední krize se odehrává skrytě pod povrchem každodenního života. Stejnou funkci mají pasáže Bářiných dopisů probírající všední starosti, povinnosti, od kterých se však vždy brzy dostane zpět ke svým klíčovým tématům – osamocení, touze po opravdové trvalé lásce naplňující prázdný život smyslem. Tato Bářina témata jsou i věčným tématem autora I. Klímy, ke kterému se vrací se stále větší intenzitou, aby je předkládal ve stále vyhocenější formě, vždyť problém postupné ztráty víry, neschopnosti být důvěrný se svými blízkými i kladení si základních etických otázek je jistě mučivější u Daniela jako protestantského faráře než u dřívějších Klímových mužských hrdinů.

Módní vlna autentické literatury tak dodala I. Klímovi literární postupy, impulsy, pomocí nichž se pokusil ztvárnit svá životní témata s novou větší intenzitou a zároveň čapkovskou relativností mnoha úhlů pohledu přenechal více prostoru čtenářům.

Vladimír Křivánek

K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků

V současnosti se deník a jemu blízké paměti stávají velmi vydávanou a čtenáři stále oblíbenou četbou, dostávají se na výsluní zájmu laiků i odborné veřejnosti, dožadují se vpuštění do oblasti tzv. krásné literatury a zápasí vcelku úspěšně s tradičními žánry o to být nedílnou součástí beletristiky. Pokusme se v této úvaze osvětlit situaci specifického typu deníku, tzv. básnického deníku, a to jednak v rámci deníkové literatury obecně, jednak ve vztahu tohoto druhu deníku k poezii. V současném myšlení o literatuře se projevuje nutnost redefinice deníků a memoárů jako žánrových oblastí posouvajících se do centra pozornosti a reprezentujících velmi plasticky proměny literárního klimatu, žánrového systému a postojů recipientů i tvůrců k literatuře samé, kterých jsme svědky v době konce tohoto milénia.¹

Sama klíčová otázka, zda deník je svébytný žánr, vymezitelný jednoznačně jistými obecnými a přitom pouze jemu příznačnými rysy, nebo zda v případě deníkové literární produkce jde jen o uplatnění určitého konstrukčního principu, jenž však bývá

¹ Nutnost redefinice statutu deníkové literatury požaduje ve své studii P. Běleš: *Autenticita a fikce v literatuře postmodernistické doby*, Host 3/1998, s. 14-23. Běleš se pokouší o paralelu mezi literaturou a technickými možnostmi fotografie a jeho úvaha je vedena snahou vpojit deníkovou a memoárovou literaturu, jejíž nadprodukce jsme svědky, do širšího rámce všeobecně kulturních a obecně estetických souvislostí. V rámci obecnějšího diskursu o autenticitě přinesl též časopis PROSTOR, VI, č. 24/1993 aktuální pohledy na deníkovou literaturu s obdobným záměrem nově ozřejmit a definovat žánrové principy deníkové a memoárové literatury.

rozvíjen i v jiných žánrech, zatím není v odborné literatuře zcela jasně vyřešena.² Obvykle bývá deník spojován s různými druhy pamětí a řazen do tzv. memoárové literatury, která bývá pokládána za součást literatury dokumentární, vsazována tedy do oblasti literatury faktu či non-fiction literatury.³ Ale právě básnický deník svým charakterem míří jednoznačně do oblasti krásné literatury, dokonce se v této oblasti natolik prosazuje, že splývá s poezií, někdy ji i supluje či nahrazuje a její konvenční básnické formové podoby vytlačuje. Básnický deník se tak stává přesvědčivým argumentem pro to, že jisté typy tzv. memoárové literatury a některá charakteristická díla deníková a memoárová díky jejich estetickému působení, ať už záměrně budovanému, či nezáměrně působícímu na recipienta, jsou neoddiskutovatelnou součástí krásné literatury a dokonce aspirují na to být reprezentativními díly dobového vkusu a proměn dobové estetické normy.

Než obrátíme pozornost k problematice básnického deníku, je užitečné si připomenout situaci, která vymezuje ve dvacátém století vztah mezi básnickou tvorbou, poezií a jinými, zdánlivě neuměleckými složkami literatury – memoáry, korespondencí, deníky a dalšími písemnými dokumenty různé proveniencí a funkce, ale i celým nevypočitatelným územím mimoliterární skutečnosti. Postupem času se totiž stávalo stále zřejmější, že nelze poezii uzavřít pouze do amfory básně. Mexický básník **Octavio Paz** tuto představu přesahu poezie mimo prostor básně vyjádřil třeba takto: „*Nesměšujeme libovolně poezii a báseň, ptáme-li se básně na podstatu poezie?!.../ Existují rýmovací stroje, ale neexistují stroje na básnění. Naproti tomu existuje poezie bez básně; krajiny, osoby a skutky bývají básnické: jsou poezií, a nejsou básněmi. Když se zkrátka poezie objevuje jako zhuštění náhody nebo je krystalizací sil a okolností cizích tvůrčí vůli básníka, máme co činit s poetičnem.*“⁴ Paz se dotkl problema-

² Přehled starší literatury týkající se problematiky deníku přináší H. Bočková ve studii *K problematice deníku jako literárního žánru*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. D 36-37, 1989-1999, s 37-45, která se opírá o práce Válkovy a Hrabákovy. Nesamostatnost deníku jako žánru a jeho definici spíše jako specifického konstruktivního principu hájí slovenští autoři Z. Klátik, *Vývin slovenského cestopisu*, Bratislava 1968, s. 55, a A. Bagin, *Pokus o charakteristiku memoárové literatury*, Slovenská literatúra, 1977, č. 2, s. 170-179. Ohledně dalších názorů na specifičnost deníku odkazují na sumarizující stať H. Bočkové.

³ Reprezentantem těchto tradičních názorů je V. Válek, *K specifičnosti memoárové literatury*, Brno 1984, kde je vyložena podrobně deníková literatura jako podoba literatury memoárové v kontextu literatury dokumentaristické. Zde i další starší literatura oboru.

⁴ Paz, O.: *Luk a tyra. Eseje*, Odeon, Praha 1992, s. 12

tiky, kterou rozpracovával Jan Mukařovský – záměrnosti a nezáměrnosti estetická, ale naznačil i to, že lze velmi obtížně vymezit hranice pro bytování skutečné poezie, že poezii lze úspěšně nacházet ve formách, prostředích a situacích, které do té doby byly pokládány za zcela nepoetické. **Roman Jakobson** ve své známé úvaze **Co je poezie?** tento posun v chápání poezie definoval zcela jasně: „*Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labilnější než hranice čínských státních útvarů. Novalisovi a Mallarméovi se zdála největším básnickým dílem abeceda. Ruští básníci se obdivovali poetičnosti vinného lístku (Vjazemskij), seznamu carských šatů (Gogol), jízděmu řádu (Pasternak), dokonce účtu z prádelny (Kručených). Kolik básníků prohlašuje dnes reportáž za umělečtější výkon, než je román a novela. Málkdo by se nyní dovedl nadchnout pro Pohorskou vesnici, kdežto intimní dopisy Boženy Němcové jsou nám geniálním básnickým dílem.*“⁵ V situaci únavy z fabulované fiktivní prózy, kultivované, ale i konvenční, a z poezie, postupně vyprazdňující svůj invenční potenciál, se zdálo být řešením hledat inovační zdroje tvorby mimo jiné i v autentičném životním dokumentu – v dopise, deníku, v nezáměrně esteticky působící faktografičnosti. Máchův deník byl tehdy Jakobsonem označen za „*stejně básnické dílo jako Máj a Marinka, nemá ani příděchu utilitárního, je to čistý l'art pour l'art, je to básnictví pro básníka.*“ **Jakobson** dokonce předpokládá, že „*kdyby Mácha žil dnes, možná, že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, uposlechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník.*“⁶

V průběhu dvacátého století jsme svědky toho, jak se nově vymezuje vztah mezi básní a deníkem, jak se mění hodnotová hierarchie básnických forem a původně dokumentaristický deník se postupně emancipuje a stává se žánrem povytce básnickým. Jsme naopak také svědky toho, jak faktografičnost, věcnost a dokumentární doličnost proniká do básně, mění její obraznost, výraz, často přímo určuje její tvarové zvláštnosti a podmiňuje její recepci. Jestliže v případě Máchově existovala nepřekročitelná společenská i estetická bariéra mezi jeho lyrikou a deníkem, pak ve dvacátém století mnohé básnické texty svědčí o prorůstání sféry čistě privátní do sféry výstavně básnické, průniků privátního dokumentu a imaginativní stylizovanosti. Deníky **Demlovy**, **Ortenovy**, **Kolářovy**, **Hančovy**, **Kameníka-Maceškové** a řady dalších básníků jsou toho dokladem. V případě **Jiřího Ortena** objevíme celé básnické dílo autorovo jako

⁵ Jakobson, R.: *Co je poezie?*, in R. J.: *Poetická funkce*, H+H, Praha 1995, s. 24

⁶ Jakobson, R.: *Co je poezie?*, in R. J.: *Poetická funkce*, H+H, Praha 1995, s. 26

nedílnou součást jeho deníků, v díle **Jiřího Koláře** jsme svědky toho, jak deníkové zápisky a básně z jednoho toku nacházejí dvojí uplatnění – veršem psaná část zápisů tvoří básnickou sbírku **Dny v roce. Básně 1946-1947**, prozaické zápisky tohoto básníkovy deníku vytvářejí její komplement, kniku **Roky v dnech. Texty 1946-1947**. **Hančovy Události** jsou koncipovány jako mnohvrstevný básnický deník.

Jaký posun nastal v hodnocení úlohy deníku od konce dvacátých let po současnost dokumentují dva pohledy na vztah mezi literárním dílem a a životopisným dokumentem. **Šalda** při zhodnocení březinovské memoárové produkce soudil, že „ze života básníkovy má právo na pozornost jen ona část, z níž dílo skutečně vyrůstá, jen ona část, která dala jeho dílu opravdové podněty a látku. /.../ Literární historik, právě jako básník a umělec, musí fakta vybírat, třídit, zhodnocovat. A mezi všemi životními fakty na první místo postaví básníkovy dílo, neboť ono stálo básníka nejvíce energie životní a jest jejím největším soustředěním.“⁷ **Ivan Diviš** naopak hodnotí zcela protikladně tento vztah mezi dílem a životem: „Považuji za nežádoucí zkrat, dokonce za svého druhu přtkoří, aby po umělci zbylo jen a jen dílo a současně nebyl vydán počet i o jeho soukromém utrpení, kterým je nejen vykupoval, ale bez něhož by prostě nebyl ani občánem ani otcem, doslova nikým. Mělo by tomu tedy být vlastně obráceně, totiž aby právě tento život byl vydán v obrovském fasciklu jakožto dílo a docela vzadu, jakožto rejstřík nebo kritické odkazové poznámky, i jeho literární dílo.“⁸

V historii písemnictví proběhla proměna žánru deníku zjednodušeně řečeno od jeho původního objektivního a často epického charakteru k pozdějším subjektivním a reflexivním podobám spolu s tím, jak od dob renesance roste role individuality. Vzhledem k častým názorům o tom, že deník bývá pouze jakýmsi předstupněm memoárového zpracování či rezervoárem podnětů pro pozdější stylizovanou výpověď beletristickou, je dobré si uvědomit, že deník je jednoznačně vázán na písmo, bez možnosti zápisu neexistuje. V historii slovesnosti dříve než deník existovala epická, mnohdy velmi stylizovaná vyprávění tradovaná ústně, až s objevem písma začal existovat prostor pro deníkové zápisky. Historická cesta tedy nevedla od elementární nestylizovanosti a dokumentárnosti zápisů k fabulační stylizovanosti krásné literatury, ale probíhala mnohem komplikovaněji. Dnes dochází k emancipaci deníku jako svěbytného žánru a k tendenci vřadit deník do oblasti beletrie.

⁷ Šalda, F. X.: *Básníkovy dílo a básníkovy soukromí*, Šaldův zápisník II, 1929-1930, s. 18

⁸ Diviš, I.: *Teorie spolehlivosti*, Torst, Praha 1994, s. 5

Žánr deníku díky jeho stylové nevyhraněnosti a výrazné individuálnosti nabízí možnost jej uchopovat pomocí zdánlivých či skutečných paradoxů, které jsou v něm obsaženy – extrémní *subjektivita* kontra *dokumentárnost*, *intencionalita* kontra *neintencionalita*, vztah *životního dokumentu* a *stylizovaného uměleckého díla*, *monologičnost* kontra *dialogičnost*, *text* kontra *intertext*, *střídání nízkých* a *vysokých* poloh jazyka.⁹ Některé z těchto paradoxních spojení jsou principiální povahy a skutečně zakládají svébytnou poetiku žánru deníku, jiné jsou jejich pouhým komplementem a určité paradoxy se zdají být z jiného úhlu pohledu zcela nepodstatné. Básnický deník jako vyhraněná a výrazně subjektivizovaná podoba deníku ještě více komplikuje již dosti složitou žánrovou situaci deníku.

Hana Bočková definuje básnický deník : „*jako samostatný typ*“, jenž „*byl vyčleněn zejména díky osobnosti svého pisatele-básníka, který mu vtiskl specifické rysy. Spíše než dokumentem každodenního života je svědectvím o autorově životě vnitřním, vývoji jeho názorů, umělecké tvorbě. Dokumentární hodnota básnického deníku spočívá více v zachycení atmosféry doby než v uváděných faktech, jež je třeba zpětně odhalovat přes básnické slovo; vhodnější je proto přistupovat k němu jako k uměleckému dílu, podávajícím svědectví svým, osobitým způsobem.*“¹⁰ Pro naše účely je básnický deník dílo psané básníky, vznikající jako záznamy zaznamenávané z bezprostřední časové vzdálenosti od prožívané a zobrazované reality; je to dílo, které nese díky osobitosti básnických individualit jisté specifické poetické kvality. Fascinující na deníku je onen okamžik tajemné proměny, kdy se z dokumentu stává umělecké dílo. Jestli je básnický deník spíše kalendářem a drží se postupné každodenní chronologie, nebo zachycuje spíše vnitřní plynutí, proměnu niterného života, jako např. **Mystické deníky Jana Kameníka**, je již druhořadé. Z našeho hlediska je nepodstatné i to, zda takovýto deník vznikl se záměrem oslovit potenciální čtenáře, nebo zda byl psán pouze pro privátní potřeby: tato motivace bývá patrná v míře stylizovanosti, kompozici a tvaru konkrétních deníků, ale faktem, že deník byl vydán (autorem nebo editorem), se stává literárním dílem, vstupuje do procesu komunikace a je součástí literárního tržiště. Jako k literárnímu dílu k němu musíme také přistupovat.

⁹ Hofmannová, J.: *Paradoxy deníkové a memoárové literatury*, Tvar 1995, č. 20, s. 1 a 4. Autorka na základě skutečných či pouze zdánlivých paradoxů se pokouší definovat některé základní principy deníkové a memoárové literatury.

¹⁰ Bočková, H.: *K problematice deníku jako literárního žánru*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 36-37, 1989-1990, s. 43

Ptáme-li se po tom, co charakterizuje poetiku takového typu deníku, je to v první řadě subjektivita autora. Básnický deník je **reprezentativním žánrem zjištěné subjektivity**, která se projevuje nejen používáním Ich formy, i když existují i jiné možnosti podání – např. fiktivní dialogičnost a využití autorova alter-ego v případě Ortenových deníků, ale především propojením několikera rolí: autora – vypravěče – svědka – glosátora a komentátora. Subjektivita je natolik mocná a určující, že deformuje v denících i běžné podoby zobrazované vnější reality a deník se stává prostorem pro uplatnění totality subjektu – básnické deníky se stávají svébytným **prostorem styku s podvědomím**, kříží se v nich realita vnější a vnitřní, dokumentárnost bdělého stavu s různými podobami snu a imaginace.

Příznačným rysem takovýchto deníků je zvláštní pojetí času: díky neexistenci větší časové distance od reality, určité doslovnosti a mnohdy i detailní předmětnosti působí deník jako **zakonzervovaná přítomnost**. Tento rys deníku zakládá mnohdy i jeho poetičnost: pozdější čtenáři deníku z doby minulé bývají podmaněni tímto bezprostředně působícím vzhledem do životní situace básníkovy a mohou znovu „prožít“ jeho existenciální drama. Autentičnost však není skryta v deníku, ale ve výběru, v tom, co si básník zaznamenal. To je skutečně autentické, avšak pouze pro básníka, neboť autenticita je obrácena vždy k subjektu a není tudíž přenosná!

Dalším rysem deníku je jeho kompoziční princip, **aditivní řazení záznamů**, které v jedné rovině chronologické přináší postupně zápisky různého charakteru, různé provenience, rozmanitého žánrového a stylového zaměření. Již samotným výběrem toho, co si autor zapisuje a co naopak nechává upadnout do věčného zapomnění, je tento aditivní **konstruktivní postup eliptický**, zatajuje nám řadu skutečností, takže i naše interpretace takového deníku je touto eliptickou výstavbou posunuta a určena. Tímto způsobem pracuje i básnický deník při vši své doslovnosti s poetikou tajemství, zámlky, nedořečenosti, obdobně jako elipticky budovaná moderní báseň.

S uplatněním subjektivity souvisí i to, že deník **vytváří zvláštní intimní prostor**, do něhož jsou vpojeny reflexe, záznamy a detaily výhradně privátního charakteru. Je to prostor jednak pro detaily fyziologického rázu (sexuální, anální atd.) i rázu psychologického (sny, traumata, obsese). Právě tato intimita, pronikající do každodenního rytmu života a vytvářející mu onen společensky tabuizovaný kontrast, bývá charakteristická pro básnický deník: šifrované části Máchova deníku, Hančova či Divišova bezohledná upřímnost v popisech a detailech sexuálních a fyziologických jsou toho výmluvným dokladem.

Básnický deník charakterizuje **tematický, žánrový a stylový synkretismus**. Přes bohatství témat, které přináší, však básnický deník obkružuje své vůdčí téma – subjektivně zachycené drama lidské existence. Z hlediska druhového či žánrového se v deníku setkáme s lyrikou, epickým příběhem, dramatickým konfliktem, třebaže převládající je nesyžetový a reflexivní princip. V básnických denících stojí vedle sebe lyrická báseň, imprese, popis, drobný příběh, úvaha a řada dalších možností slova, a to vše s využitím různých jazykových rovin. Žánrový a stylový synkretismus je příčinou obtížné vymežitelnosti těchto literárních útvarů, ale i neobvyklé **otevřenosti žánru deníku**.

Mnohovrstevnost a intertextuální charakter doplňují tento výčet nejpodstatnějších rysů básnického deníku a dodávají mu jeho svéráz. Básnický deník bývá naplněn nejen autorovými básnickými texty či prototexty, slouží jako skicář či básníkův záznamník nápadů, obrazů, metafor, slovních spojení a textových variant, ale také mnohdy funguje jako svérázný čtenářský deník – motta, citace, aluze, výpisky z četby, úvahy o literatuře atd. Tím dává jedinečnou možnost interpretovi sledovat vztah mezi autorovým dílem a jeho deníkem, ale i širší vztah autora k literární tradici. Básnický deník od dob Máchových urazil velkou cestu především z hlediska jeho recepce. Vystoupil ze sféry privátní, zcela soukromé a společností tabuizované, a vstoupil na scénu veřejnou. Na této scéně začal postupně hrát nikoliv již roli podřadného statisty – svědka doby, nýbrž úlohu významnou – stal se protagonistou a průkopníkem nového pojetí poezie. Básnický deník je dnes součástí krásné literatury a patří k reprezentativním formám současné poezie.

Lubomír Machala

Autenticita čili... ????

Domnívám se, že snad každý před psaním příspěvku na tuto konferenci (po případě během něj) nahlédl do slovníků, aby si ověřil základní a variantní významy ústředního pojmu našeho letošního badatelského setkání. Učinil jsem tak i já a obligátní byl rovněž můj další krok, čili pokus seznámit se s tím, co na téma autenticita a literatura už bylo sepsáno. Během studia jsem si samozřejmě dělal poznámky, které měly nejčastěji podobu otázek. Tady však začíná osnovní problém mého příspěvku. Přes sebevětší úsilí se mi nepodařilo v další fázi ony poznámky příliš rozvést a už vůbec ne završit je odpovídající syntézou. Tudíž vás teď mohu seznámit pouze se zmíněnými otázkami a trochou úvahových fragmentů.

Základní významy slova autenticita obsažené ve slovnících už na konferenci zazněly a shodneme se jistě na tom, že v obecném povědomí jsou fixovány víceméně pevně a správně. Co se však skrývá za těmito významy, usouvztažníme-li je s literaturou, s uměním? O jakou „pravost“, „původnost“, „hodnověrnost“ se pak jedná?

Lze vůbec v umění (vyjma plagiátorských sporů) opodstatněně uplatňovat požadavek pravosti, původnosti, hodnověrnosti, navíc ve smyslu kvalitativním? Hovoříme-li o hodnověrnosti, pak máme na mysli věrnost čemu? Realitě, konkrétnímu inspiračnímu zdroji nebo sobě samému?

Kdybychom chtěli autenticitu uměleckého díla v relaci s předlohou posuzovat opravdu seriózně a důsledně, museli bychom mít o původci tvůrčího (-ch) podnětu (-ů) stoprocentní informace, což v rámci lidského poznání není možné. Navíc, jak vyznavači znakové podstaty umění, tak zastánci mimetického uměleckého principu re-

spektují, že artefakt se musí pokaždé od inspiračního zdroje odlišovat. Jinak by umělecký ideál představovala kopie, duplikát, popřípadě klon.

Tezi o umělcově věrnosti sobě, vlastnímu poznání, svým představám zase podstatně limituje rozdílnost osobních poznání a názorů, která bývá často diametrální. Jeden kolega v recenzích i mimo ně prohlašuje: Já Zapletalovi nevěřím. Znam ovšem rovněž jiné čtenáře, kteří přitažlivost Zapletalových próz (respektive některých z nich) spatřují právě v jejich hodnověrnosti. Máme k dispozici kritéria, podle nichž bychom mohli dát objektivně za pravdu jedné či druhé straně? Obzvlášť uvědomíme-li si, že objektivní reprodukce dějů, rekonstrukce situací bývají ve skutečnosti výsledkem složitého vyšetřování, expertního dokazování a sáhodlouhých soudních procesů. Viz rozvody – časté to konce snad nejfrekventovanějšího uměleckého námětu: lásky mezi mužem a ženou. Zde jsou současně a vehementně předkládána naprosto rozdílná tvrzení, různá vnímání a výklady jednoho a téhož momentu nebo činu.

Jako další příklad problematického uplatňování požadavku autenticity mohou posloužit interview. Přímý přenos rozhovoru (jeho pietní záznam) lze použít pouze, je-li určen pro okamžité vnímání, které má své limity a zákonitosti, a tudíž nám různá přehesnutí, anakoluty a formulační nepřesnosti nevadí. Písemný pietní záznam rozhovoru je zcela nepublikovatelný. Kdyby byla interview tištěna bez dodatečných úprav, mohlo by to nejednou vypadat jako pořouchlá diskreditace zpovídáného. Máme tedy všechny rozhovory, které byly upraveny, aby se daly číst, považovat za neautentické?

Ještě jednou se vrátím k otázce, zda existují identifikační kritéria autenticity. Jistě téměř každý z nás může uvést i několik příkladů dokumentujících, že záležitosti vyhlížející zcela fantasticky, jsou naprosto reálné. Oproti tomu jevy a děje pravidelně se vyskytující v lidském životě bývají „autenticitology“ reflektovány jako umělé, nehodnověrné, vykalkulované. Dovolím si připomenout, že otázka autenticity už byla řešena třeba i při kanonizaci textů tvořících Písmo svaté. Je-li můj paměťový záznam dostatečně autentický, pak za pravé (tedy autentické) byly uznány ty texty, které nespady během testu z oltáře. Budu-li upřímný, je mi tento způsob určování autenticity sympatický, ale z hlediska literární vědy se jeví přece jen příliš transcendentní.

V úvahách na téma autenticita a literatura mne zaujalo mimo jiné, že **Pavel Janoušek** dospívá k závěru, že autenticita je protipólem literární tradice¹, kdežto **Valér Mikula** zase ve své stati vychází z teze, že ve slovenské literární tradici proti

1 Janoušek, P.: *Autenticita jako protipól literární tradice*, strojopis konferenčního příspěvku, 1998

autenticitě stojí stylizovanost². U Mikuly nalezneme též postřeh, že autentické je mnohdy považováno za synonymum morálního, což mne plynule přivádí k myšlence **Jaroslava Vejvody**: „*všechno, co je falešné a lživé, směřuje za hranice kvalitní literatury, to znamená ke čtivu. Já nemám žádná zvláštní mravní kritéria literatury, pro mě je měřítkem morálky především otázka kvality. Dobrá kniha, která nás dokáže nějak oslovit, přece nemůže být nemorální.*“³ Myslím, že se tady významnému českému spisovateli podařila dokonalá tautologie, z níž se nevymotáte, ať děláte, co děláte.

Před uzavřením svých poznámek na téma autenticity se budu ještě stručně věnovat otázkám, v čem spatřují význam autenticity její vyznavači, v čem je pro ně tak přitažlivá a důležitá?

Na úrovni běžného čtenáře spočívá přitažlivost tzv. autentického textu zřejmě především v možnosti nahlédnout do soukromí víceméně známých osobností. Jde tedy o ukojení normální lidské zvědavosti, která asi každého z nás pokouší, jdeme-li večer kolem cizího rozsvíceného a nezastřené okna. Nelze podceňovat ani fungování principu ztotožnění se s literární postavou (slavnou osobností), na jehož základě pak může docházet ke spoluprožívání a vychutnávání obdivu a uznání okolí, čehož se ve skutečném životě málokomu dostává ve vytoužené míře.

U erudovaných vnímatelů (interpretů) považuji operování s autenticitou hlavně za ideologickou manipulaci, reagující na dobovou situaci. V případě naší literární současnosti a nedávné minulosti je příklon k tzv. autentickým žánrům (deníkům, memoárům) do značné míry výsledkem snahy postavit proti normalizačním propagandistickým obrazům opoziční varianty, které vyrůstaly z vlastní individuální zkušenosti, které se na ni odvolávaly. Neměli bychom sice zapomínat ani na skutečnost, že přibližně ve stejné době došlo ve světě k velkému boomeru non-fiction literatury, ale domnívám se, že politické a ideologické podněty byly v československém prostředí rozhodující. Potvrzuje to podle mého i polistopadová realita, kdy tzv. autentická díla sehrála významnou roli při korigování a formování společenského vědomí a povědomí (popř. to od nich bylo alespoň očekáváno).

Mám-li shromážděné postřehy a poznámky přece jen nějak sumarizovat, pak konstatuji, že *autenticita* (alespoň v pojetí většiny jejích dnešních zbožňovatelů) se mi je-

² Mikula, V.: *Autenticita a stylizovanost v slovenskej literárnej tradícii*, RAK 1997, č. 3/4, s. 65-74

³ Vejvoda, J.: *Všechno falešné a lživé překračuje hranice kvalitní literatury...*, rozhovor s Markétou Kořenou, *Nedělní Lidové noviny* 25. 7. 1998, s. 20

ví jako kategorie nikoliv literárněvědná (kritická), estetická či noetická, nýbrž jako záležitost povýtce ideologická, podobně jako svého času stejně usilovně požadovaná *angažovanost*. Vede mne k tomu v neposlední řadě i shodný způsob jejich aplikace: nejčastěji z mimoliterárních pohnutek a k mimoliterárním cílům.

Kristina Vacková

K problematice tzv. autenticity v kritické koncepci Jana Lopatky

L iterárněkritické dílo osobitého a kontroverzního kritika Jana Lopatky nebylo přijímáno vždy vstřícně, naopak vyvolávalo mezi odborníky i běžnými čtenáři spíše vlny nesouhlasu. Pokusme se o přečtení díla tohoto literárního kritika z aspektu pojmu *autenticita*, který rozlišuje mezi „literaturu autenticitou“ a literaturou nevěrohodných mechanických konstruktů, do níž se promítaly dobové limity ideologické a estetické. I když se Lopatka samotnému pojmu autenticita záměrně vyhýbá a hovoří většinou o tzv. *autenticitě*, tedy se zřejmou distancí, jeho výběr a hodnotová hierarchie autorů, o které se zajímá, interpretační strategie a hodnotící kritéria ukazují, že jde v jeho kritické praxi o pojem klíčový, bez jehož analýzy neodhalíme Lopatkovo pojetí literární kritiky.

Autenticita bývá obvykle definována jako „filozofický výraz užívaný zejména u M. Heideggera a v existencialismu; označení vlastního lidského bytí, které bezprostředně chápe svou existenci, nezastírá si svou osudovou předurčenost k smrti a přitom se nezbavuje zodpovědnosti za svou svobodu a své činy. K autenticitě tedy patří nejen pochopení smyslu lidské existence, ale i starost o její naplnění. (...) Autentický je přitom původní, hodnověrný, pravý, opravdový.“¹ Jak je patrné, tato definice propojuje hledisko ontologické a etické.

¹ Autenticita. *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. Díl 1 a/f. Praha, Nakladatelský dům OP 1996, s. 172

Základní aspekty autenticity je možno analyzovat metodou fenomenologické redukce, která předpokládá, že zkoumaný předmět zbavíme všech vnějších nánosů – empirických, životně praktických, tradičních významů a předsudků. Cílem je snaha analyzovat podstatu nějaké věci pouze vzhledem k podstatným aktům vědomí (vnímání, cit, myšlení, chtění), odpovídajícím této podstatě. Korelace mezi akty vědomí zkoumajícími předmět a tímto zkoumaným předmětem je klíčem ke stanovení ontologického základu autenticity. Tento analytický přístup je i východiskem pro určení vrstev a jejich podob a struktur. Zde je již možné tento filozofický postup poznání aplikovat i na určení míry autenticity v literárním díle: teorie vrstev se kriticky distancuje od dualismu obsahu a formy tím, že odlišuje v díle více rovin, které jsou samostatné a umělecky indiferentní (např. jevová, významová, světonázorová vrstva – a v každé z nich může být podvrstva autenticity). Tento přístup je podstatný hlavně z hlediska interpretačního.

Pojem autenticita se vyskytuje u **Martina Heideggera** a **J. P. Sartrea**. Heidegger se snažil pochopit ontologickou strukturu uměleckého díla nezávisle na subjektivitě umělce jako způsob „*neskrytosti*“, v níž se prezentuje „*pravda jsoucího*“ jako „*osvětlení bytí*“. Sartre naopak ze subjektivity tvůrce při svých zkoumáních vychází a její zvláštnost analyzuje s přihlédnutím k její sociální determinaci i autorovu plánu. Heidegger chápe umění jako v sobě spočívající dílo, které ve svém neustálém napětí mezi sebeotvíráním (světem) a skrýváním se v sobě (zemí) k ničemu neodkazuje a projevuje se jen svým vlastním bytím, Sartre naopak vystupuje s požadavkem angažované literatury – básník jedná se slovy jako s věcmi, v próze užívá řeč jako znak instrumentu sociální změny – „*psát znamená jednat pomocí odhalení*“². Soudobé úvahy o autenticitě ovlivnily i **Gadamerovy** myšlenky, které otvírají možnost chápat autenticitu ve smyslu publicistické přesnosti faktu či historické události; dějiny či jejich jednotlivé okamžiky se nedějí v historickém, časovém kontextu, ale vstupují do našeho povědomí jen tehdy, jsou-li již uzavřené, ukončené. Až tehdy je interpretujeme a hodnotíme, smysl jim tedy přikládáme až s odstupem času. Totéž platí i v literatuře – jen čas zvýrazní pojmy, které odkazují k autentické situaci. Samotný termín *autenticita* totiž nemůže vyložit sám sebe, nemůže být rovněž vykládán sám ze sebe, jeho definice je možná jen za pomoci pojmů dalších, kterými jsou například *dokumentárnost*, *faktografičnost* atd.

Geneze pojmu *autenticita* vyšla tedy z filozofie existencialismu, kde znamenala jistý prvek neopakovatelnosti, svědectví údělu – bez vědomí smrtelnosti a z toho ply-

² viz. Henckmann, W. – Lotter, K.: *Eстетický slovník*. 1. vyd. Praha, Svoboda 1995

noucí neopakovatelnosti lidského bytí by nebyla autenticita. Postupem času se termín začal používat v existenciálních interpretacích literatury a stal se pojmem značně frekventovaným a módním, jehož složitosti a rozpornosti si mnozí jeho uživatelé nejsou vědomi.

V literatuře je pojem autenticita užíván ve smyslu *hodnověrnost* (původnost, pravost) *literatury*. Můžeme hovořit o autenticitě v literatuře, zkoumat způsob, jak nasytit či inovovat uměleckou literaturu novými životními obsahy, situacemi a postoji, které působí věrohodně – v této rovině se výklad pojmu autenticita přibližuje termínům *dokumentárnost* či *faktografičnost*. Můžeme hovořit o autentické literatuře – ptát se po samotné věrohodnosti literatury jako takové a sledovat i možnosti toho, jak věrohodně působí stylizace či fikce.

V literárněkritické praxi se lze tázat na možnosti verifikovatelnosti a korektnosti pojmu *autenticita*, který vlastně supluje či zastupuje problémy jiné – vztah mezi životní empirií a stylizací, mezi dokumentem a uměleckou fikcí, objektivitou a subjektivitou. Pojem autenticita bývá někdy ztotožňován s termínem *nestylizovanost*. Kritériem autenticity se stávají zdánlivě či bezděčně nestylizované útvary – deníky, reportáže, publicistické útvary – v těch je nacházen nejvhodnější prostor pro reprezentaci autentického životního obsahu.

Literatura však je také především stylizovaná výpověď, dokonce i nejautentičtější deník bývá do značné míry výraznou autostylizací. Při analýze pojmu *autenticita* se dostáváme k řadě paradoxních zjištění, která obkružují problém vztahu literatury a skutečnosti – dokumentárnost či iluze, životní empirie či stylizace, objektivita či subjektivita, ideologie a ideologizace. Při interpretacích konkrétních literárních děl je možné položit důraz na vnitřní logiku samotného díla a fikčního myšlení a autenticitu hledat jako součást čtenářovy konkretizace textu.

Jan Lopatka svými kritickými postoji relativizuje sám pojem literárnosti. Toto zrelativnění základních pojmů je příznačné pro moderní literární myšlení a protikladné myšlení pozitivistickému. Lopatkovo pojetí literatury je přítom do jisté míry stejně jednostranné jako pojetí pozitivistické, neboť to, co podrobuje kritice a co vykazuje z oblasti literatury, lze fakticky pokládat za samu podstatu literatury. Lopatka zpochybňuje existenci literární fikce, tedy jak paralelního, tak i virtuálního světa: na jednu stranu podle něj „*literatura reprodukuje život*“, je mu tedy nejbliže – a právě zde vidí Lopatka její povrchnost; na stranu druhou však tvrdí, že odděluje-li se literatura od skutečnosti a upřednostňuje umělecké prvky, je již nikoli skutečností, ale smyšlenkou. Zde lze tedy vytyčit oba protipóly, mezi nimiž Lopatkovo pojetí neustále os-

ciluje – nehledá však mezi nimi rovnováhu, ale vždy se přikloní buď k jednomu, nebo druhému pólu. Zde se projevuje Lopatkova nejednotná a neúplná představa o tom, co vlastně literatura je, jak funguje, a co by měla být. Z tohoto důvodu lze řadu jeho soudů pokládat za příklady negativismu, nikoli konceptuálního myšlení.

Z čeho ale pramení Lopatkův negativismus? **Lopatka** nedělá rozdíl mezi ideologií literatury a ideologizovanou literaturou – ideologie literatury je však širším pojmem, který zasahuje samu podstatu literárního díla, a promítají se do ní představy, mýty a iluze doby, v níž dílo vzniklo. Ideologizovaná literatura je naopak zřetelně poplatná vládnoucí politické ideologii. Bez zřetele k ideologii nemůžeme dostatečně korektně posuzovat smysl konkrétního literárního díla, i když prvoplánové ideologizace s odůvodněním jejich neautentičnosti odmítáme. Dílo je autentické především jako výraz existenciální situace tvůrce a je druhořadé, zda reaguje či nereaguje na společenskou objednávku. Každý text je autentický, třebaže se ocitá v průniku mezi literární tradicí a snahou autora překonat dobové konvence a klíše a vytvořit dílo nové a svébytné.

Literatura, jejíž vydávání bylo úřady posvěceno, podle Lopatky: „*vylučuje texty, které mají realistické ctnosti. Není divu, že tím vylučuje podstatné tendence, neboť posun k dokumentu, záznamu, šňůrám mikropříběhů, superrealistickým výsekům je patrný nejen v literatuře, ale i v dalších výrazových oblastech. (...) Můžeme pozorovat znárodnění toho, že je odlišné to, co autor proklamativně adresuje okolí jako definitivní propracované dílo, od tvorby mimochodem, pro sebe, pro své nejbližší.*“ Tento jev lze podle Lopatky považovat za jeden z nejpodstatnějších posunů v našem písemnictví v posledním desetiletí. „*Stále bezbrannější člověk si v některých okamžicích uvědomuje zběsilost okolí, na které naráží a pro které je stále méně vybaven.*“³ Z tohoto důvodu na důležitosti nabývají žánry zdánlivě okrajové – polymorfní, nekončící deník, drobná lyrika, lyrika s ironickou daní, hříčka. Těmto žánrům Lopatka věnuje mimořádnou pozornost, a především deník se stává jeho žánrem oblíbeným.

Podle **V. Havla** je podstata Lopatkovy tvorby v demystifikaci literatury: Lopatka vyzdvihuje svět literatury, která vychází ze sebe sama, bez ohledu na dobový vkus a ohlas, a předem netuší, kam ji tato cesta dovede. „*Jde především o literaturu autentických výpovědí autentických outsiderů, pro něž každé slovo je aktem skutečného poznání a sebepoznání, které se nebojí (...) vyslechnout vlastní profánní hlasy, kteří nekalkulují s tím či oním literárním efektem a jejichž texty zneklidňují tím, že netlumočí nějaké pravdy, ale že samy jsou pravdou. Je pochopitelné, že právě takovéto tex-*

³ Lopatka, J.: *Předpoklady tvorby*. Texty z let 1965 – 1983. Praha, Edice Petlice 1985, s. 150

ty jsou často zajímavé, kostrbaté, nezvykle lapidární nebo naopak komplikované – jsou totiž kusem života, nikoli jeho vypreparovaným obrazem.“⁴

Lopatkův přístup k analyzovaným dílům je nevypočitatelný. Je pravda, že ke každému textu nepřistupuje s předem danou představou o jeho autorovi, dokonce ani tehdy, hovoří-li o jeho díle komplexněji – pro Lopatku je nejdůležitější samotný text. V něm se potom snaží odkrýt jednotlivé roviny, či chceme-li vrstvy a podvrstvy, z nichž největší důraz klade právě na tzv. autenticitu. Nesnaží se zkoumat, jak je dílo napsáno, ale *co* sděluje – ptá se tedy vlastně vždy po podstatě literatury samé, v níž hledá opravdovost, kterou v některých dílech nenachází: „rodí se zástupnictví; motivy, sekvence, osoby přestávají existovat a začínají být konstruovanými nositeli významu – naplňuje se dualita obsahu a formy, lidé se, extrémně řečeno, nemilují nebo nezabíjejí proto, že se s tím nedá nic jiného dělat, ale ještě kvůli něčemu dalšímu, přesně řečeno kvůli pedagogickému poslání, v které kniha ústí.“⁵

To, co Lopatku nejvíce dráždí, je psaní dle dobového vkusu, které zakrývá skutečné poselství díla, literatura, která si hraje na „normální“ – na jakési zrcadlo, nastavené však rukou v křeči, a literatura, která v čtenáři nevyvolá otázky a snaží se vše jednoznačně vyřknout a okomentovat. Některé texty označuje za „pokusy vytvořit samotnou literární techniku vnější zobrazivou paralelu k existenci, jejíž obraz má být evokován“. V těchto dílech nachází většinu scén a motivů proto, „aby se na nich dokumentoval základní úkol celého textu, aby mohly být komentovány. Obava z otevřenosti, stále nervózní napětí, vyvolané přesvědčením, že je třeba říci ještě slovo, ještě větu, aby bylo vše beze zbytku vyřčeno.“⁶ Snaha umožnit čtenáři „bezbolestnou“ konzervaci textu je podle Lopatky zabitím všech prvků opravdové literatury – kniha zirácí smysl, neboť vše již řekla a nový prostor pro otázky již neposkytuje. Literární normalita je podle Lopatky „nejnižším“ stupněm v tvorbě, je ovšem závažná proto, že je otevřená pro další prohlubování, že může být východiskem. Zmiňuje přitom i tezi **Ortegy y Gasset**: „každý umělecký styl, který žije z mechanických důsledků, jichž je dosaženo ohlasem a ovlivněním pozorovatelovy duše, je nižší formou umění.“⁷

⁴ V. Havel (předmluva), tamtéž, s. 10

⁵ Lopatka, J.: *Předpoklady tvorby*. Texty z let 1965 – 1983. Praha, Edice Petlice 1985, s. 15

⁶ Tamtéž, s. 19 – 20

⁷ Tamtéž, s. 17

Při analýze Lopatkova díla vyvstane otázka, jaké autory si kritik vybírá přednostně a jak je hodnotí. Velká část kritik je zaměřena na dílo **Hrabalovo** – pro Lopatku je příznačné, že nachází u Hrabala rozpory mezi tvorbou ranou a pozdní, popř. doplňky k jednotlivým vydáním, které, vedeny snahou čtenáři text osvětlit, mu ubírají na autenticitě. Pro Lopatku je nepřijatelný Hrabalův návrat k tradičnímu syžetu v **Ostře sledovaných vlacích** a hledá autenticitu vně syžetu, v popření tradiční výstavby příběhu. Kritikův zájem poutají především **Vladimír Páral, Jakub Deml, Jan Hanč a Ladislav Klíma**. Páralovy texty pro Lopatku byly: „*pokusem vytvořit samotnou literární technikou vnější zobrazivou paralelu k existenci, jejíž obraz má být evokován, (.). Tím více pak u Párala překvapuje, že veškeré invence, vynalézavost, úspornost jsou vynaloženy na cíl neúměrně nízký: na vyčerpateľnou satiru, tvorbu beze zbytku užitou, účelovou.*“⁸ V Hančově případě jsou jako hlavní kritéria tvorby vyzdvíženy hlavně naléhavost výpovědi a morálnost autorského postoje. **Deml, Hanč a Klíma** jsou Lopatkovi modelem opravdové, umělecké literatury, která opovrhne jakoukoli konvencí při hledání autentického výrazu: „*Virtuóznost je kladem jen ve srovnání se světem naprostého neumění. Často se talent projevuje spíš nedostatkem virtuozity, obtížností výrazu, tvrdostí, nelibivostí.*“⁹ Ke všem těmto autorům přistupuje s obdobným přístupem: zajímá ho tajemno skryté za literárním tvarem – to autentické, těžko pojmenovatelné, co nachází svůj výraz často právě v nestylizovanosti. „*Lopatkův požadavek autenticity a lidské a literární pravosti, jakou nacházel třeba u Hanče, ale zdaleka ne jen u něho, také u raného Hrabala, u Škvoreckého, a několika dalších, byl skutečně s jednostrannou vyhraněností přítomen ve všem, co psal. Pomalu tak klenul a skládal svou představu spisovatele odmítajícího všechny podoby literárního tržiště a víc – všechno, co je mimo jeho posedlost a nezbytí vyslovovat svět ze sebe, ze své vlastní nepředvídatelnosti a z tajemství talentu.*“¹⁰ (Sergej Machonin)

Výběr žánrů, kterým Lopatka věnuje největší pozornost, je ovlivněn také v nich obsaženou mírou autenticity. „*Co potom s Lopatkou? Řekne se, že uznává jen deník nebo marginální veršované nepodarky, což není literatura, a vykáže se mezi sezónní zajímavostí.*“¹¹ Pravdou je, že Lopatkova literárněkritická činnost vskutku reflektuje

⁸ Tamtéž, s. 19

⁹ Lopatka, J.: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha, Edice Expedice 1985, s. 546-547

¹⁰ M. Špirit (doslov), tamtéž, s. 556

¹¹ Lopatka, J.: *Předpoklady tvorby. Texty z let 1965 – 1983*. Praha, Edice Petlice 1985, s. 53

více básnické i prozaické deníky než klasickou prózu syžetovou; sociálněkritické romány než romány společenské nebo psychologické; polymorfní, nemetaforické a drobnější lyrické útvary než poezii plnou metafor. Právě v mnohých denících (Kolářovy Dny v roce či Prométheova játra, Hančovy Události aj.) nacházel Lopatka nejen výrazné prvky autenticity – deník jako bezprostřední záznam proběhnuvších událostí, ale i prvky stylizace či příběhu. V sociálněkritických románech (Kunderův Žert či Vaculíkova Sekyra), které lze označit za romány deziluze, nacházel Lopatka také prvky opravdovosti; ta zde pramenila ze snahy jejich autorů o co nejvěrohodnější zachycení doby, mnohdy však vyústila v zachycení autorových reflexí, jež může být pro dnešního čtenáře spíše subjektivní stylizací. Kunderu dokonce Lopatka označil za autora, jemuž: „jde zcela zjevně o dobové konzumentské přijetí, o tresť konverzační, tváříci se bůhvíjak hlubokomyslně, o koketování s filozofií dějin, filozofií fyziologie, hlubokomyslnými paradoxy“¹².

Inspirace svého kritického postoje nachází Lopatka v díle pozdního Šaldy, Mukařovského a Romana Jakobsona (Co je poezie?) z 30. let. Jednoznačně odmítá přístup literárněhistorický, což vede k tomu, že text vytrhuje z pletiva kontextů, nejeví zájem o okolnosti jeho vzniku a analyzuje ho pouze jako literární útvar daný jen sebou samým. Z tohoto antihistorického přístupu pramení i jeho odmítnutí většiny vydávané tvorby: „...je zcela normálním a běžným jevem, píš-li se, vydávají a masově čtou špatné knížky. Zarážející však je, že texty, slibující zpočátku daleko víc, brzy tento rozběh ztrácejí. Ztrácejí ho pro nedůvěru ve vlastní činnost, nedůvěru v tvorbu, pro snahu tuto činnost vnějšně odůvodnit, pojistit. /.../ A je velice příznačné, že v kontextu tohoto tlaku literatury, v kontextu tohoto falešného literárního myšlení se nakonec nejsympatičtější jeví próza, která ovšem nepředstavuje víc než jeden z možných nulových, hraničních, výchozích bodů k literární normalitě.“¹³

Tento Lopatkův přístup k literatuře je možné pochopit s ohledem na dobu, v níž jím rozebíraná díla vznikala. V období normalizace byla autenticita děl stírána i dobovou cenzurou, která právě to, co mohlo být autentické, redukovala a měnila na přijatelné. Díla již nechtěla podávat jen „pravdivý obraz mravů“, ale chtěla být něčím daleko znamenitějším – hlubokou interpretací doby. Místo toho se však stala „mělce hlubokomyslnou ilustrací útržků dobové ideologie a byl by div, kdyby to dopadlo ji-

¹² Tamtéž, s. 29

¹³ Tamtéž, s. 53

nak.¹⁴ Autoři ve snaze zobrazit skutečnost co nevěrohodněji se snažili svá díla neustále vylepšovat, a přitom je právě tím zbavovali jejich opravdovosti a tiskli jim ráz zkraslenosti.

Některé texty mají podle Lopatky v „kontextu literární zanedbatelnosti šanci proto, že jsou jako život. Život ve svých nej povrchnějších, a tedy vlastně nepravdivých plochách.“ Takový text stojí podle Lopatky nikoli nad jeho konzumentem, ale spíše pod. Neklade otázky, neodpovídá, reprodukuje. Je zcela vyčerpaný, bez otázek, bez tajemství, bez přesahu. Sebeprožití, které umožňuje, hraje podobnou úlohu jako lékařsky inscenovaná psychodramata.

Z hlediska literární historie je Lopatkův výběr autorů souborem těžko do vývoje vřaditelných osamělců. Právě tato skutečnost může stavět Jana Lopatku do podoby svévolného kritika, který si nevšímá literárního vývoje v jeho kontinuitě, ale zajímá se jen o některé diskontinuální vybrané texty či momenty bez ohledu na závěry, k nimž ho tento přístup dovede. Umět psát podle něj neznamená „dát něco lépe nebo hůř dohromady, ale umět nesejít z cesty za každým profánním hlasem“.¹⁵

V užším smyslu lze autenticitu chápat jako právě vyjádřenou podstatu, která se v literární realizaci projevuje řadou vedlejších znaků, a vyjadřuje iluze dobové, každodenní apod. Bez určitých prvků autenticity je literární dílo nemyslitelné. Neexistuje jak podstata bez jevů, tak jevy bez podstaty. V literárním díle je vždy autentické zahrnuto v komplexu neautentického – sama autenticita v ryzí čisté podobě je nemyslitelná. Otázkou však zůstává, je-li možné autenticitu v literárním díle vůbec nalézt – totiž dá-li se říci, že autentické dílo je takové, které si na nic nehraje, nezviditelňuje postranní úmysly a chce být jen samo sebou bez ohledu na dobové konvence. Přestože Lopatka nahlíží na texty z pohledu tzv. *autenticity* a snaží se svého čtenáře přesvědčit o tom, že v jeho literárněkritické tvorbě není autenticita při analýze literárních děl klíčová, nejen výběrem literárních žánrů či textů autorů – solitérů dokazuje, že autenticita je pro jeho hodnocení „skutečné literatury“ nezbytným pojmem, bez něhož se neobejde.

¹⁴ Tamtéž, s. 35 – 36

¹⁵ Kosatík, P.: *Bedřich Placák napsal neokázalou knihu vzpomínek*, MF Dnes, 9. 9. 1997, s. 18.

Jiří Urbanec

Reálie a mýtus v tvorbě

Michala Ajvaze

Nelze jednoznačně zařadit autora, jenž chápe svět jako labyrint, ovšem přes svou bezvýhodnost přesto přijímaný jako normální místo pobytu, autora, jemuž je prvotní živorodý chaos bližší než vnějškový řád, který se stává kruhým živě skutečností, autora, v jehož představivosti běžně projíždí rychlovlak jeho ložnicí, v telefonní budce na pražském Havelském náměstí drží sluchátko mořský koník a kteroukoliv částí bytu nebo města lze bezprostředně vstoupit do dalšího světa, bizarního, fantastického, a přesto popisovaného s detaily, které se nevymykají naší denní zkušenosti.

Při povrchním seznámení by někdo mohl říci, že je to spisovatel surrealista, s obrazností blízkou grafickým světům a tvarům někdejšího Jindřicha Štýrského a Toyen. Ale Ajvazovi schází to klidně poetické a do snovosti ústící vyznění obrazů obou výtvarníků. Je snad literárně příbuzný Vítězslavu Nezvalovi? Těžko ovšem hledat u Ajvaze tu nezvalovskou kypivost vzájemně se podmiňujících a v neustálém opojení slovem znovu se vršících obrazů, které svědčí o žhavém vnitřním magmatu, z něhož vybuchují oslnivé gejzíry metafor. A co se pokusit hledat analogie mezi bizarními světy Salvadora Dalího a Michala Ajvaze? Ale našemu literátovi je vzdáleno vzpurné gesto Dalího, ten povýšený škleb na účet okolního průměrného světa.

Svou esejistickou a přímo vědeckou aktivitou v oblasti filozofie a estetiky by mohl Ajvaz být chápán jako pokračovatel v linii Ladislava Klímy, i včetně životního postoje hlubokých a originálních myslitelů, jimž je lhostejno, zda člověk pracuje jako

strojník u lokomobily, noční hlídač, pomocný dělník nebo čerpač v osamocené maringotce. Bylo by to ovšem srovnávání povrchní, vždyť Klíma na rozdíl od Ajvaze směřoval jako egocentrista k extrémnímu individualismu.

Nelze u Michala Ajvaze hledat ani sklon k pokleslé pohádkovosti, tak typické v poslední době u zábavně užitkové primitivní literatury, v níž se bojuje s vampýry nebo s mimozemšťany a v níž superman zázračně létá mezi věžemi newyorských mrakodrapů. Z Ajvazových bizarních prostředí a situací v podstatě nikdy nečíší hrůza a beznaděj, krvelačnost a násilí, ukončené navíc laciným hepyendem.

Než se pokusíme o podrobnější poznání, jaký je v Ajvazově tvorbě vztah autentických a běžně známých reálií k mýtu, můžeme konstatovat, že literární obec mu neupírá nespornou originalitu, či přímo velikost uměleckého projevu. **Vladimír Novotný** ve **Slovníku českých spisovatelů od roku 1945** (Praha 1995) uvádí: „*Základní rysy Ajvazova básnického rukopisu utváří snaha o celistvé tvůrčí filozofické a umělecké gesto.*“ **Luboš Merhaut** v recenzi Ajvazova románu **Druhé město** (Literární noviny 1993, číslo 37) odmítá možnou námitku, že by mohlo jít o „*artistně maskovanou banalitu*“, a naopak dochází až k nadšenému přijetí neobvyklého Ajvazova uměleckého projevu, v němž bizarní i cynické nárazy obrazů působí přirozeně: „*Vyvěrají z nevšedního individuálního gesta, které svou úplností, stylovou důsledností i svou živostí a ironickým nadhledem koneckonců překračuje hranice okruhů »imaginativní« či experimentální prózy, do něhož by mohl být vřazován.*“ S tímto Merhautovým hodnocením lze souhlasit, až na ten „ironický nadhled“.

Známe-li dnes i další Ajvazovy literární projevy, tak z nich nesporně vyvěrá spíš archetypální životní úžas, ba přímo pokora člověka, hledajícího základní a zapomenané. Je třeba se ohlédnout i za jeho příběhovými texty a poznáme daleko zřetelněji, že směřuje spíše do hlubin, kde se teprve z chaosu rodí běžné tvary a jejich slovní pojmenování. Použiji jednoho citátu z knihy **Tiché labyrinty** (Praha 1996), v níž Ajvaz k fotografiím lesa od Petra Hrušky připojil průběžné texty (str. XXVIII): „*Obvykle hledáme ve spletech, které se nabízejí našemu oku, hlavní tvar věci jako hieroglyf, jež můžeme snadno přečíst, přiřadit k němu význam, který máme hotový a připravený k použití, a tak hádanku, kterou nám vidění klade, snadno rozluštit, aniž bychom se museli vydávat na nejisté pláň nehotových tvarů a do prostoru uzrávajících slov.*“

Ajvazovo myšlení skutečně počítá s jistým „pre-artikulovaným polem“, v němž se teprve rodí významy slov a následný popis jisté skutečnosti. V těchto souvislostech může být pak vše ve stavu zrodu, z „pre-artikulovaného“ zázemí autorova vědomí mohou vyvstávat jakékoliv situace, podobně jako při biblickém stvoření světa. Michal

Ajvaz ve své filozofické studii **Znak a bytí**, podtitul **Úvahy nad Derridovou grammatologií** (Praha 1994), uvádí mimo jiné (str. 33): „*Hra je návratem ke skutečnosti ve stavu zrodu, napojuje se na genetické síly jsoučího, a tedy je také vstupem do původního silového pole prostoru.*“ Literární tvorba – jako určitý druh „hry“ – je v tomto pojetí silovým polem pro vznik kombinací a představ, pro vznik nových „realit“, nikoliv jen mechanickým popisem běžně jsoučího, přičemž jakýkoliv literární text není jen kopií a odvozeninou autentického světa, ale novou realitou, je to věc sama o sobě.

Jen výjimečně najdeme u Ajvaze pojmy nebo jevy, které by byly vymyšleny jako kdysi ve středověku na způsob ptáka o třech nohách nebo lva s rohem uprostřed čela. Ani jeho dílčí lidské situace se neodlišují od toho, co běžně zažíváme a vidíme. Jen kombinace těchto autentických reálií jsou dramaticky nové, nezvyklé a ve svém úhrnu vytvářejí jakýsi mýtický svět.

Způsob jeho tvorby lze výrazně poznat na relativně velmi krátkém textu s názvem **Lano** z knihy **Návrat starého varana** (Praha 1991). Každá jeho povídka nebo i básně – pokud ovšem jde o básně v případě souboru **Vražda v hotelu Intercontinental** (Praha 1989) – začíná přesným popisem prostředí nebo základní situace, jež se nijak nevyvíjí našim všedním zkušenostem.

Lze šplhat po laně na vysokou kolmou stěnu? Zajisté, to je běžná činnost alpinistů. Proč bychom tedy nevěřili autorovi, když to o sobě tvrdí v první větě této minipovídky, vždyť to dokonce doplnil větou jakoby reportážně přesnou: „*Fouká studený vítr a stmívá se: je pozdní odpoledne listopadového dne roku 1988.*“

A na začátku dalšího odstavce konstatuje, že se cestou setkává s mnoha podivuhodnými věcmi. Na skále jistě nejsou okna, jimiž lze nahlížet do bytů s modravou září televizorů, ani se setkat s telefonním automatem, kde se vyvěšené sluchátko houpe na šňůře a z něhož doznívají dryáčnické nadávky na manžela. Ale tyto detaily samy o sobě nejsou nereálné, ba naopak jsou zde podány se střízlivou věcností. Vrcholu absurdity pak dosahuje Ajvaz krátce nato, když zachycuje setkání na laně, jako by šlo o míjení na pražské Národní třídě. Někdo slézá v protisměru, „*je to dáma v kožichu, nemotorně se přelézáme, jehlový podpatek se mi opře o temeno hlavy, mám strach, že mi přerazí lebeční kost a zapáchne se mi do mozku.*“ A přesto žena bez problémů se dostává dále, i když v mlze pod ním pak syčí něco o jeho nešikovnosti.

Když se vypravěč dostane k vrcholu, nachází kamennou zeď, na jejímž zábradlí bylo toto lano uvázáno, ocitá se na křižovatce u Národního divadla a jde si sednout do tepla kavárny Slávie. Text končí výzvou, aby si člověk všimal i „*skrytých propastí*“ města, protože jen tak lze pochopit smysl všednosti a tajemný směr vlastní cesty.

K běžným atributům Ajvazovy tvorby náleží motiv vody, motiv různě se vynořivších zvířat v situacích a prostorách, jež patří k dennímu zmechanizovanému koloběhu, motiv písma v neobvyklých místech a kombinacích, motiv velkolepých sochařských děl objevujících se v lokalitách zapomenutých nebo zcela nepřípadných, motiv vážných filozofických rozhovorů v bezprostřední blízkosti stupidních banalit, nověji i motiv všemocné a neurčitelné hudby (povídka **Bílí mravenci** v knize **Tyrkysový orel**, Praha 1997) a motiv vytvářené, bující, oslňující hmoty, jejíž poslední fázi může být i černé bahno (povídka **Zénónovy paradoxy** ze stejnojmenné knihy). V **Tyrkysovém orlu** zkouší Ajvaz i mnohovrstevnatou kompozici, kdy uprostřed každého příběhu se počíná další a v něm opět další vyprávěný příběh, jako velký obraz na galerijní stěně, který zobrazuje právě tento obraz na stěně, a v něm opět ve zmenšeném měřítku stejný obraz, nakonec ad absurdum. Ovšem Ajvazova virtuózní kombinatorika v **Tyrkysovém orlu** může vést až k samoučelnosti literární hry, na rozdíl od jeho dřívějších textů, které na menší ploše jsou více čtenářsky apelativní a lidsky podněcující.

Zcela pravidelně Ajvazovy bizarní příběhy končí ve všední a zcela normální situaci, jako bychom z pražské ulice předtím neodbočili do nezvyklého druhého světa, který se skrývá za světem běžně viděným. V tom je bližší Arbesovým pražským romanetům než Poeovu světu permanentní chvějící se černé hrůzy nebo Dürrenmattovým absurdně laděným povídkám.

Vytváří Ajvaz svou kombinací běžných denních detailů z pražských ulic a zákoutí nový a zcela originální mýtus Prahy? Anebo jen pokračuje v rozvíjení této tradice, na jejímž počátku se vyvinul mýtus svatováclavský a svatovojtěšský, přes mýtus svatojanský, dále s mytickými prvky golemovskými a faustovskými, až k jisté mýtizaci Prahy v díle Nerudově a dalších?

Mluvíme-li o Ajvazově postoji k autenticitě dnešního života, jak ji běžně míváme, aniž v denním shonu jsme schopni ji vnímat, pak musíme uvést i jméno Franze Kafky. Lze namítnout, že u Kafky je více obecného bezčasí a neurčitosti než u Ajvaze, který používá jasně identifikovatelných reálií právě našeho času, ale copak nespojuje Kafku i Ajvaze téměř suchost a chladná věčnost popisů, a přesto oba směřují – každý svým způsobem – do obecného apelu na hlubší a vícevrstevné prožívání zdánlivě běžného osudu? Jen ta drtivost kafkovské osudové bezvýhodnosti Ajvazovi schází, přece jen (i když zdrženlivě) inklinuje k jisté poetizaci příběhu.

Hodně napoví o tomto autorovi jeho esejistika, shrnutá do souboru **Tajemství knihy** (Brno 1997). V jeho statích se objevují jména Rilke, Proust, Hölderlin, Kafka,

Nietzsche, Morgenstern, nejednoznačně chápaný Ernst Jünger, Gombrowicz, Borges, Meyrink, Leo Perutz, Petr Král, Ladislav Klíma. Jsou to jména Ajvazovi blízká, autoři s velkou imaginativností a zároveň originálně nahlížející za hranice běžného jevového světa.

A právě v této knize se přihlásil k mýtizaci svého města ve stati **Proměny Prahy** (předtím v časopise *Prostor* 1992). Nevěří, že by mýtus pražského historického centra mohla zničit současná komercializace a zbuřelý cestovní ruch. Už teď vidí, jak večer u McDonaldů vylézají fantomy, a tisíce nových firemních cedulek u dveří domů jsou podle něho záhadou jako zaklínadla a domnívá se, že jde o „*zastupitelství tajných spolků egyptských kněží, o stavitele labyrintů, o dovozce náhradních dílů k mechanickým sochám, které večer bloudí pokoji, o cestovní společnosti, pořádající plavby po moři, skrytém v hlubinách měst.*“

Ajvazovo dílo provokuje, vybízí ke zmnoženému chápání našich životů, jež trávíme nevědomky v jakémsi labyrintu, připomíná chaos jako nezvládnutý element, který skulinou proniká do běžné všednosti. Smysl vlastní existence podle něho poznáváme tím, že stále vstupujeme do „*otevřících se neznámé krajiny*“ (**Metafyzika mlsnosti**, v knize **Tajemství knihy**). Ovšem pokud už dospěl k nezvyklému literárnímu transponování autenticky současných životních detailů, pak nyní stojí na osudové křižovatce, zda lze jít takto ještě dál a možná produkovat jen stereotypně se rozvíjející variace, anebo zcela opustit tuto dobře vyjetou a bezpečný úspěch přinášející cestu. Ostatně bylo by to v duchu závěrečné kapitoly v jeho studii **Znak a bytí**, kde uvádí: „*Cesta je něco, co má stupně.*“

Libor Martinek

Topografie vzpomínky.

Podoby autenticity v „memoárové“ poezii Jiřího Daehneho

Udivilo mne, jak daleko a hluboko do raného dětství může sahat hranice, od níž si člověk uchovává bezprostřední, ničím jiným a pozdějším nezprostředkované vzpomínky,“ napsal v roce 1981 básník, povídkář a editor **Jiří Daehne** v rukopisné prozaické předmluvě ke sbírce **Bosá Barunka** (1997 Krnov, vlastním nákladem autora). Ze střípků vzpomínek na nejranější válečné dětství v rodném Holešově vznikla za redakčního přispění Jiřího Binka sbírka **Berný peníz**. Vyšla v Praze roku 1979 a o rok později za ni **Jiří Daehne** obdržel výroční cenu nakladatelství Mladá fronta.

Touto edicí zahrnující devětadvacet básní z let 1975 až 1977 se soubor Daehneho memoárově laděných básní nevyčerpal. V letech 1975 až 1981 autor napsal sérii více než sta básní, jejichž pojítkem byla naléhavá potřeba hledání vlastních kořenů, původního domova, příslušnosti k rodu a jeho tradicím. Většina těchto veršů se nakonec ocitla ve sbírce **Gramofon v okně** (1995 Krnov, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek) čítající jednadevadesát básní. Sbíрка dostala podtitul **Verše z let 1975 až 1981**.

V Daehneho bibliografii nejde opomenout ani memoárový, k autorovu rodišti a rodu se vztahující prolog sbírky přírodní lyriky **Zelené dějiště** (Ostrava, Profil 1990) vytvořený redaktorkou Niki Otiskovou pomocí šesti předznamenávajících memoárových

básní z let 1987 a 1988. Smysl má i připomínka Daehneho autorské novoročenky pro rok 1984 **Verše na holešovské motivy**, která obsahuje dvanáct básní ze sbírky **Gramofon v okně**, doplněné o pasáže z autorových prozaických **Vzpomínek**.

Gramofon v okně svým rozsahem mohl vzbudit dojem, že autor již vyčerpal memoárovou tematiku ve své tvorbě, že zásobárna námětů spojených s rodem, rodištěm, autobiografií i biografií básníkovi rodem nejbližších lidí je vyčerpána. V autorově archivu zbylo sice několik tzv. holešovských básní, které se námětem a poetikou vymykaly předcházejícím sbírkám, ale podstatným impulsem ke vzniku další memoárově laděné sbírky veršů bylo úmrtí autorovy tety v roce 1995 a okolnosti toto úmrtí provázející. Tak vznikla sbírka **Ztráta rodného domu** (1996 Krnov, vlastním nákladem autora) s podtitulem **Verše z léta 1995 a s nimi souznějící starší**.¹

Jiří Daehne se narodil 4. srpna 1937 v Holešově. Od svých osmi let však žije v Krnově, ve městě zprvu cizím, později intenzivně žitém pod panoramatem civilního vrchu s rozhlednou, věžemi chrámu a stromy jako prsty přísahajícími věrnost krajině, k němuž se váže podstatná část básní sbírek **Berný peníz**, **Zelené dějiště**, **Gramofon v okně** a **Ztráta rodného domu**. Tyto knížky se tak stávají symbolickým mostem mezi oběma městy.

Prvotina **Berný peníz** představila autora jako opožděného debutanta (v době vydání knihy bylo Jiřímu Daehnemu dvaadvacet let), zajímavého úsilím o přesnost a pravdivost při objektivizaci zážitků z doby dětství do veršů. A také jako autora s velmi osobitým pohledem na svět. Těmito dvěma předpoklady je ovlivněna podoba autorovy poezie. Zaprvé z hlediska generování básnického textu a modelování jeho tematické stavby básník zobrazuje realitu nikoliv tak, aby zobrazené evokovalo autenticitu dětství, jeho atmosféru, osoby, věci a události nenahlížíme „jitřním zrakem“, ale jde mu o vzpomínky samotné, kterým přisuzuje hodnotu z pozice a perspektivy čtyřicátníka, hodnotu ze stanoviska přítomnosti, která je dána předem, o níž není nutno svádět umělecký zápas, jejíž motivaci není třeba zdůvodňovat. Autorův aktuální úhel pohledu na minulost vyznívá poněkud jednostrunně a málo dynamicky. Chybí zde zpětná vazba na přítomnost, jako by se autorský subjekt bránil poznání a ztvárnění současnosti, tedy normalizační reality konce 70. let. Ideová koncepce sbírky je

¹ Jiří Daehne je autorem dalších sbírek poezie: *Ve znamení podzimu* (1981 Roudnice nad Labem, k vydání připravili Emil Gebauer a Václav Rykr), *Zelený brevif* (1995 Krnov, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek), *Podobizny krajiny* (1996, vlastním nákladem autora, redigoval a doslov napsal Libor Martinek), *Věstonická píšťalka* (1996 Mnichov, Obrys/Kontur – PmD).

v podstatě dána jednoduchým filozofickým východiskem a ohraničena několika prvotními intencemi. Básník se v textech vyrovnává s omezeným rejstříkem privátních tužeb, které, aby mohly být filozoficky přepodstatněny do univerzálnějšího rámce schopného oslovit širší čtenářskou obec, musely by projít výraznější abstrakcí. K tomu zde nedochází, neboť autorem zvolená kompoziční metoda spočívá v jednoduchém zápisu obsahu zážitku, tak jak v ostrém obrysu nebo nekomplikovaném detailu zůstal v autorově paměti. Zadruhé z pohledu jazyka uměleckého díla básník své představy pojmenovává vesměs přímo a bez pomoci tropů. To má za následek prozaizaci představ, která souvisí s celkovou prozaizací verše a s vyprávěcím charakterem tematické výstavby. Verše nabývají obrazný smysl teprve díky širšímu kontextu, ať už pomocí větného rámce nebo prostřednictvím tematického rámce básně. Ze zřídka se vyskytujících metafor zde nacházíme ponejvíce personifikaci. Jiří Daehne se tak nevyhnul některým úskalím vzpomínkového pásma, které svou první sbírkou ve svém díle de facto vytvořil.

Tato zjištění nás přivádějí k domněnce, že malá frekvence tropů v Daehneho poezii souvisí s úsilím o dokumentárnost a co možná největší pravdivost sdělovaného. Jako by se zde v procesu semiózy (vytváření znaků) maximálně zužoval prostor mezi označujícím a označovaným. V této souvislosti si připomeňme, že bohatost tropů naopak nacházíme v poezii básníků, kteří ji píšou s intencí k nejednoznačnosti výpovědi. A na druhou stranu ačkoliv básnický jazyk je obvykle prosycen obrazy, je třeba vzít do úvahy i ty případy, kdy obraznost není pro beletristickou výpověď podstatná. Existují totiž dobré básně, které jsou bez obrazů.²

Povšimněme si ještě jednoho paradoxu memoárové poezie. Geneze lyrického mluvčího probíhající prostřednictvím zdánlivě objektivních příběhů, dějů, životů, míst atd. přes sugesci autentických faktů směřuje spíše k mytologizaci skutečnosti než k jejímu co možná nejrealnějšímu zobrazení. Hledáním rodových vazeb a kořenů nabývá Daehneho poezie rozměru archetypálně mytologického.

Před jistou monotónností autorské poetiky se Jiří Daehne – snad podvědomě, snad vlivem kritiky³ – brání v dalších sbírkách zejména snahou o rytimizaci verše. Od prvotiny je pro autora typická onomatopoičnost a hojně užití citoslovcí. Pro dokreslení atmosféry autor užívá profesionalismy a dialektismy.

² Srovnej: Welek, R. - Waren, A.: *Teorie literatury*. Olomouc, Votobia 1996, s. 35

³ Poslední, P.: *Skromné návraty*. Tvorba, č. 36, 1979, s. 18

Další sbírka memoárové poezie **Gramofon v okně** je sestavena tak, aby řazení básní do tematických bloků odpovídalo osudovým dominantám v životě autora i chronologii zobrazených dějů. Do stavby sbírky, hotové v hrubých rysech na počátku osmdesátých let, byla dodatečně vřazena čtveřice básní, které vznikly po smrti autora otce v roce 1990. Skoro polovina tohoto souboru byla publikována časopisecky. Ve větším počtu jsou zastoupeny i v autorově novoročním tisku na rok 1984 **Z veršů na holešovské motivy**. Básně z **Gramofonu v okně** byly rovněž podkladem rozhlasových literárních pásem: pásmo pod titulem **Cililink** bylo vysíláno v prosinci 1981 a v dubnu 1982 ostravským studiem Československého rozhlasu, v březnu 1985 následovala premiéra pásma **Dopisy**. S memoárovou poezií Jiřího Daehneho se seznámili i návštěvníci literárních pořadů v ostravském Divadle hudby, pražské Virole, Památníku národního písemnictví v Praze i v rodném Holešově.

Sbírka **Gramofon v okně** byla redakčně zpracována v roce 1982 a až do roku 1988 ležela v brněnském krajském nakladatelství Blok. „Informační bulletin nakladatelství Blok v Brně“ vydaný roku 1987 oznamoval v edičním plánu vydání souboru pod titulem **Naivní harmonika**, ovšem s torzovitým obsahem rukopisu. V bulletinu byla pro ilustraci otištěna báseň **Maminčin slamák** z avizované sbírky. Jiří Dahne rukopis nakonec stáhl, když měla kniha vyjít ve striktně dodržené podobě z roku 1982, zatímco autor se k básním sbírky v průběhu šesti roků mnohokrát vracel a upravoval je. Sbírka vychází ve skutečnosti autorovým vlastním nákladem až v roce 1995. A přesto, že se u nás stále přezíravě pokládá vydávání knih nákladem autora za cosi periferního, nutno konstatovat, že se jednalo o poměrně zdařilý ediční počin, o čemž svědčily vesměs pozitivní ohlasy v tisku.⁴

Datum vydání **Gramofonu v okně** je do jisté míry náhodné. Rok 1995 však v autorově životě představoval několik významných mezníků, takže sbírka obsahuje vně i uvnitř symboliku magického čísla tři. Z hlediska vněliterární inspirace se její vydání váže k třem inspiračním zdrojům: dvaceti letům od počátku autorova publikování (první Daehneho báseň memoárového typu s názvem **Loučení** vyšla v osmém čísle Literárního měsíčníku z r. 1975), dvaceti letům od smrti inspirátora básníkovy memoárového psaní, dědečka z matčiny strany, a padesáti letům od konce války.

⁴ Recenzní ohlasy: Pospíšil, I.: *Gramofon v okně vlastním nákladem*. Rovnost Brno, 9. 8. 1995; Zachová, A.: *Jiří Daehne – Gramofon v okně*. Češtinář, 1995/96, roč. 6, č. 5, s. 161; Sikora, W.: *Następny przystanek karniowski*. Glos Ludu, 3. 10. 1996, s. 3

Prvé vzpomínkové básně Jiřího Daehneho vznikaly z blíže nedefinovatelného pocitu nutnosti zachytit vše podstatné z rodové tradice. Popud zprvu nejasný. Až později se ukázalo, že to byla velmi zvláštní podoba intuice. Na počátku prázdnin roku 1975 začal Jiří Daehne psát asociačně, bez chronologické posloupnosti a velmi chvatně na téma, na něž dosud nepsal. Jeho obava bez konkrétní podoby, tím spíše jména, se však nakonec ukázala být oprávněná. Holešovský dědeček, Leopold Kubeša, autorův celoživotní vzor a člověk citově, rozumově, svými zásadami, názory i zkušenostmi nejbližší, nečekaně zemřel na konci onoho léta. A protože klenby rodové historie a mytologie nesou na svých bedrech ti nejsilnější, bylo by bez zápisu skutečně asi ztraceno to, co v době, kdy dědeček ještě žil, mohlo být předmětem hovoru, společného vzpomínání, ústní slovesnosti.

S ohledem ke v daném žánru málo frekventované memoárově laděné poetice lze usuzovat na skrytou potřebu básníka uzavřít jednu etapu života poznamenanou největšími ztrátami a vstoupit do etapy nové, duchovně vyrovnané písemným zaznamenáním důležitých osudových zlomů (smrt blízkých lidí) a dějinných peripetií svého rodu, zpestřených bohatou paletou momentek lyrických příhod tak, jak je přinášel čas a jak je zaznamenávala hlubina paměti.

Jak již bylo výše uvedeno, závažné milníky v poezii Jiřího Daehneho představuje především smrt blízkých lidí. Kromě těchto existenciálních motivů básník vyvolává na scénu i jiné postavy, a to pomocí příběhu nebo něčím ozvláštňeného předmětu či předmětů. Jsou to objekty téměř živoucí a ve své původní podobě bezprostředně spjaté s osudy jejich majitele. Básníkův cit výtvarníka a filologa se intermediálním způsobem promítá do výtvarné semiotiky veršů a v postižení místopisných i etymologických charakteristik holešovského regionu. („*Došli jsme, druháčci, k rodnému městu. / Zatímco předchůdci slychali, že Holešov byl Holešovo jmění, /... slyšíme, že naše toponymum vzniklo z jejich Holleschau/ a to zase z Die Holle, schau.*“ **Etymologie**).

Holešov, toto „kolískové místo“, rodiště autora a skoro všech předků z matčiny strany, město dětství, nejnámavější a současně nejšťastnější éry lidského života, je vymezován především periferiemi Újezda či Židovny, oblastmi, kde se střetává příroda s civilizací.

Městská periferie reprezentuje pro Jiřího Daehneho natolik kvalitativně nosnou námětovou oblast, že ji rehabilituje nejen jako hodnotu, ale zároveň jako prostor pro „dění smyslu“. Jde o vizi světa, která je artikulována do podoby vzpomínkové poezie, jakéhosi cinéma věřit svého druhu. Vidíme zde některé souvislosti s poezií básníků

tzv. všedního dne, i s básníky Skupiny 42. Nabízelo by se srovnání krnovského básníka s **Jiřím Kolářem** a jeho sbírkami **Dny v roce** (1948) a **Roky v dnech** (psány 1949, vydány v sebraných spisech v Odenu roku 1992). Hlavní rozdíl mezi kompozičními metodami těchto básníků spočívá v tom, že u Daehneho nejde o básnický deník jako u Koláře. Při zkoumání vztahu deníkových a memoárových textů ke skutečnosti, tedy vztahů referenčně sémantických se nabízí možnost brát do úvahy i aspekt hodnotový, problematiku estetického soudu. Literární teoretik **Petr A. Bílek** je toho názoru, že „hledání významu událostí, ať už se odehrály kdysi (memoáry), nebo před chvílí (deník), nemá literární hodnotu z hlediska toho, jak taková reminiscence odpovídá faktům, ale z hlediska toho, jak je vyhraněnou jazykovou konstrukcí, jak podání té které události zapadá (rozvíjí, problematizuje, mění v paralelu, symbol) do struktury vyprávění.“⁵ (P. A. Bílek má zjevně na mysli prózu jako žánr syžetový.)

Jiří Daehne pracuje s volným stroficky nečleněným veršem dodržujícím pravidelnou interpunkci. Kromě nepravidelného verše s převahou nominálních vět je to především ozvláštňující rytmička svědčící o autorových stylizačních schopnostech. Příznačné je užití vnitřních rýmů na hranicích poloveršů a jejich střídání s rýmy koncovými. Dovedné využití tzv. exotických rýmů („*Ocelí rozsekané ořeším čpící větévky/ lehaly na naše prostovlasé důvěřivé hlavy věřící, / že zasluhují pokřik bis, / že je to místo vavřínu, / když u nás neroste keř Laurus nobilis.*“ **Oběd pod ořeškem.**) a vtipně rýmované pointy přispívají k dojmu poetické hravosti, nikoliv oné poetisticky bezstarostné. Daehneho okouzlení slovem se projevuje v začlenění básnických prostředků jako jsou kalambůry („*Zůstáváme samosami v cele samovazby/ samo sebou uzamčené spolehlivým klíčem.*“ **Rodný dům.**), nalezneme tu četné archaismy, dialektismy, profesionalismy (zejména z výtvarné oblasti: „*Dědeček dával barvám názvy, / jimž jsem se vždycky podívil, / jména tak zvláštní v toku českých vět: / lichtgrün, violet, neapalgeb, / gebrantsijéna, berlínrblau, cinóbrrot.*“ **Ztracené iluze.**), výpověď dokreslují neologismy (vhrdlouhat), poetismy (kročánky, šeptmé), cizojazyčné vlivy, romanismy a zvláště germanismy (vulkánfibr, fládrovat). Magické číslo tři se dokonce promítá i do zdůrazňujících a potvrzujících tautologických řad („*O barvě krve?/ Dávali ji kulkám k ochutnání a kropili s ní zem, / a ona byla červená, červená, červená.*“ **Co psát?**).

Sbírka **Gramofon v okně** má symetrickou třídílnou architekturu. Chronologicky počíná vzpomínkami na dětství v rodném Holešově, na domek prarodičů, uličky měs-

⁵ Bílek, P. A.: *Možnosti „Já“*. Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). Tvar, 1996, č., 14, s. 9

ta, školu, dědečkovu dílnu, které nejintenzivněji formovali povahu dítěte („*Jak neuniknu svému stínu, / tak se nezcižím kolébce, / ať byla jaká chtěla: / otiskla dno do mého těla.*“ **Motto**), subjektivní zážitky prostupují dobové události – protektorát, ústup Němců a osvobození ruskými vojáky, kterým je věnováno několik samostatných básní vcelku dobře postihujících atmosféru těch dní. Vzdáleně a pouze v tematice nám připomenou **Holanovy Rudoarmějce** (1947). Pokračováním jsou zážitky z přestěhování do Krnova a doby dospívání.

Druhou část zahajuje báseň o smrti strýce příznačně nazvaná **Bilance** a následuje retrospektiva ztrát Daehnemu blízkých a drahých lidí – babičky, dědečka, maminky a tatínka, kterou završuje autorův vlastní prožitek nemoci. Není to radostná četba, když se líčí návštěva na onkologii, „*kdy maminka sklíčeně poprosí o službu pro ještě živé: / Copak mi ani pusu nedáte? To přece není nakažlivé.*“ (**Nedělní odpoledne v paskovském parku**), ale ani lidské bytí není vždy plné radosti a jasu. Emocionálně velmi působivá, přitom nevtíravá atmosféra těchto básní klade zvýšené nároky na čtenářovu vnímavost a konkretizaci. Nicméně jednou z funkcí literatury je už od času pythagorejců a Aristotela funkce očisťující, katarzní, a takto je třeba k pravdě Daehneho poezie také přistupovat.

V poslední třetí části sbírky se Jiří Daehne odšťihuje od pomyslné pupeční šňůry rodových vazeb. Lidé zemřeli, dům byl prodán, zbývají předměty ve své původní podobě upomínající na své majitele a návštěva holešovského hřbitova. Jednotlivým elementem je zde práce s detailem, do struktury básnického jazyka vstupuje realita ve výřezu, jakoby skrze objektiv fotoaparátu či kamery („*Skupinová podobizna se tváří, že se vyzná, / jenže se mylí, netuší, že z pěti jsme zbyli jen tři a že zbylí nejsou tíž...*“), což jenom umocňuje kontemplativní epičnost básní. Závěrečná báseň **Deska značky Zonophone** tvoří kompoziční sponu s titulním **Gramofonem v okně**, který vyhrával každou neděli z okna domku dědečka a babičky pro radost nenedělně bosým chudým židům a gójům, a spolu s dvěma jinými závěrečnými básněmi tvoří triádu epilogu vyznívající jednak v autorovo krédo („*Rozdávám, co mám. / Jen slova? Mince v už nejsou měně?! Neberte. Nabízím těm, jimž slova nepoklesla v ceně.*“ **Sem na písma, na řádku**) a jednak v odpověď na otázku, co bude dál: „*Nechat si nakládat křížků, šedin si nechat přibývat, / ale neztratit výšku, / nebát se ani teď otevřít knížku od přední k zadní desce bilou / a začít do ní psát.*“ (**Knížka in bianco.**)

Přes to, že sbírka **Gramofon v okně** je individuálním svědectvím jednotlivce, její sdělení se zdá oproti prvotně nabývat univerzálnějšího dosahu, neboť se ve slovesné rovině dotýká archetypálních motivů společných lidstvu a existenciálních

zkušeností a úzkostí každého z nás. Zjišťujeme, že východiskem v poezii Jiřího Daehneho je sice jednotlivé, partikulární, cílem je však obecné, univerzální. Tato poezie je vpravdě regionalistická, chápeme-li regionalismus pozitivně jako určitý stav společenského vědomí, které dominuje ve společnosti obyvatel regionu a v jejich názorově tvůrčích kruzích (a které se váže rovněž k ekonomickým, kulturním a politickým aktivitám daného obyvatelstva).⁶

Ani zatím poslední z memoárově laděných sbírek Jiřího Daehneho **Ztráta rodného domu** nevybočuje nijak zvlášť z dosavadní linie autorské poetiky. Jako by se zde nadobro vytratila vůle k básnickému experimentu. Dvaatřicet básní v podstatě variuje dosavadní námětové okruhy. Autor si pod pseudonymem Ladislav Friedmann napsal ke sbírce i doslov (patrně kvůli tomu, aby co nejpřesněji vyjádřil svůj ediční záměr), v němž zdůrazňuje snahu „o překonání žánrového omezení a žánrové hranice, o obecnou sdělnost“⁷ a o to, aby se memoárové básně staly „poezií jako takovou“⁸, ale tyto své postuláty se mu nedaří splnit.

Především zarazí bezbřehá epičnost básní sbírky. Struktura nechtě prozrazuje, že mnohé básně byly původně prozaickými texty, které Jiří Daehne převedl do podoby volného verše a poněkud je upravil. Většinou tak, aby se na koncích veršů nacházely adjektivní neshodné přívlasky, které mohou vytvářet asonance. První dvě básně sbírky, graficky se lišící od ostatních kurzívou, mají o něco propracovanější stavbu a tvoří určitý prolog ostatním, o nichž věru lze jen stěží prohlásit, že máme co činit s výsostnou poezií. Jejich intencí je zřejmě veřejné vyrovnávání si účtů s příbuznými, kteří zdělili dům po autorově tetě, které se říkávalo „teta modes robes“ podle módního salonu, jenž v Holešově vedla. Není bez zajímavosti, že v olomouckém vysokoškolském časopise „Tribuna“, který Jiří Daehne za svých studií založil, pak víc než rok redigoval a v němž debutoval jako prozaik, vyšla v roce 1958 třístránková povídka **Modes Robes**. Tematikou to byl Daehneho první holešovský a biografický text. Titulní hrdinkou povídky byla žena, která se ocitla v těžce smutné roli jako teta v básni **Ztráta rodného domu**, otevírající stejnojmennou sbírku.

⁶ Damrosz, J.: *Regionalizm u prog u XXI wieku*. In: *Regionalizm polski u prog u XXI wieku*. Wrocław 1994, s. 22

⁷ Friedmann, L. Doslov. In: *Ztráta rodného domu*. (potisk envelope) Krnov, vlastním nákladem autora, 1996, s. 3

⁸ Tamtéž, s. 3

Sbírku v kontextu tvorby Jiřího Daehneho osobně považuji za uměleckou prohru. Záměr napsání sbírky se tady dostal do otevřeného konfliktu s vlastní povahou psaní, který se týká „*ontologického rozdílu mezi jazykem sdělovacím a jazykem literatury*“, přitom skutečnost literatury „*je v označování, nikoliv v označovaném*“ (R. Barthes).⁹

Výše jsem naznačil možné souvislosti, ale také odlišnosti memoárové poezie Jiřího Daehneho s tvorbou básníků Skupiny 42. Autor však debutoval koncem 70. let, kdy literatura suplovala potřeby žurnalistiky, kdežto život se za normalizačního dvacetiletí přibližoval ke kýči. Mohlo by se zdát, že autor názvem své prvotiny **Berný peníz** chce hledat, a také nachází, hodnoty, za které se lze brát. Hledá je v krajíně dětství, jejíž idyličnost je narušena atmosférou protektorátu, nachází ji v rodových vazbách, ve vlastní vyšlapané stezce životem, v originálním názoru, „*že nad všechny žetony/ věštěných osudů a cizích nápovědí, ba nad všechny mince, jež platí/ je berný peníz vlastního hlasu...*“ Jiří Daehne jako by ve své prvotině začal psát svou básnickou autobiografii, v níž pak pokračuje především sbírkou **Gramofon v okně**. Poslední v řadě Daehneho memoárově laděných sbírek – **Ztráta rodného domu** však sklouzává od „čisté“ autobiografie¹⁰ k propagandě jako vědomému úsilí o ovlivnění čtenářů s cílem, aby vnímatel zaujal autorův postoj k životu. Můžeme sice namítnout, že podle americké novokritické školy vlastně všichni umělci jsou propagandisty, neboť každý spisovatel přijímá nějaký názor na život, nějakou jeho teorii a že účinek díla má vést čtenáře, aby onen názor či teorii přijal. Mně se spíše jedná o to, poukázat na skutečnost, že bránil-li se Jiří Daehne v básnické prvotině nešvaru doby suplovat beletrii žurnalistiku, v poslední sbírce naopak k žurnalistice sklouzává.

Umělecký vývoj tvorby vyhraněného autora memoárové poezie Jiřího Daehneho má podobu amplitudy, na jejímž začátku je prvotina **Berný peníz**, vrchol tvoří sbírka **Gramofon v okně** a na jejím konci stojí **Ztráta rodného domu**.

⁹ Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 461

¹⁰ Uvozovky jsou namístě, neboť jakýkoli autobiografický žánr nenabízí pouze sled historických událostí, ale autor dává historickým událostem jednak hierarchii a jednak je musí podrobit textové stylizaci.

Ladislav Binar

Autenticita jako přídatná hodnota jazykové roviny literárního díla

Problematika autenticity jako specifické extenze struktury a potence literárního díla poutala a poutá značnou a neutuchající pozornost široké odborné a do jisté míry i laické veřejnosti. Vynořují se otázky její podstaty, ale i mnohostranných akcesorních prvků, vytvářejících svébytnost literární textace, specifický vzhled do myšlenkových struktur a vyjadřovacích schémat literárního tvůrce. Jde jistě také o určitý druh „přemostění“ existujících komunikačních bariér na ose geneze-percepce, přinášející vahou své existence věrohodnost prezentovaných fakt a pocitů. Dynamika tohoto „průniku pochopení“ již existujícího a nového poznání je oním závažným nástrojem identifikace autora. Nyní vpravdě promlouvá *on* a nikdo jiný. Promlouvá *o něčem*, ale i *něčím*, to jest využitím *jemu vlastního* výrazového inventáře. Je to neopakovatelný dotek tvůrce na paletě života.

Zajisté mi nepřísluší hodnocení autenticity v tak širokém záběru. V mém krátkém vstupu se budu zabývat pouze *jistou oblastí* artikulace autenticity, bez nároků na úplnost předkládaných soudů. Budu hovořit o struktuře jazykové roviny *stylové a lexikální*, a to proto, že dle mého názoru právě tyto oblasti se relevantním způsobem podílejí na autenticitě textové báze literárního díla. Řečeno jinak: půjde o rozbor *výrazové (formální) stránky* textotvorného procesu, v němž jednotlivé lexémy a stylémy generují *přídatnou hodnotu* autenticity literárního díla.

Vzhledem ke značné šíři korpusu výrazových prostředků lexikální a stylové roviny budu přitom hovořit jen o základních modelových příkladech, jež nejvýrazněji ovlivňu-

jí sledovaný fenomén autenticity v podobě, jak ji chápu v tomto kontextu, tedy jako *indikaci nasycenosti textu subjektivizujícími výrazovými prostředky* lexikální a stylové roviny jazyka. V zájmu potřebné konkretizace pohledu budu přitom vycházet z textu určitého literárního díla, a to ze souboru povídek **Karla Schulze** s názvem **Tvář neznámého a jiné prózy** (1. vyd. 1998). Jde o svým způsobem unikátní model historické (ale nejen historické) prózy, jehož jádrem je mnohostranný pohled na lidské bytí.

Lexikální a stylová rovina jazyka jako formativní složka autenticity textu výše uvedeného literárního díla nabízí tyto *základní nástroje* generování hodnoceného fenoménu:

1. Využití *poetismů, archaismů a textových novotvarů* (včetně autorských originálů).
2. Artikulaci autenticity na základě *sémantických konotací* (zvláště využitím obrazného vyjádření, např. metafory, metonymie či přirovnání).
3. Funkční využívání *parentetických a enumeračních konstrukcí*.
4. Použití *nepsisovných lexémů* z různých oblastí národního jazyka (obecné češtiny, tzv. sociálních nářečí, klasických teritoriálních dialektů apod.).
5. Artikulaci prvků autenticity pomocí *frazeologického* výraziva různého typu a provenience.
6. Využívání specifického modelu *slovotvorby a slovosledu*.
7. Využití *stylistických figur* v textu, zvláště na bázi opakování.
8. Artikulaci autenticity za použití prostředků *metařečových*.
9. Textaci různých typů *řeči postav* (s grafickou indikací i bez ní).
10. Využití různých typů *otázky*.
11. Funkční využití *cizích (přejatých)* slov, především v názvech termilogických.
12. Generování autenticity prostřednictvím *expresivních lexikálních jednotek*, např. zvukomalebných slov.

Nelze jistě předpokládat, že v konkrétním textu literárního díla, a tedy i ve zkoumaném souboru povídkových próz, se vyjeví úplný výčet extenzí autenticity. Jejich výskyt je ovlivněn komplexem podmínek a okolností kontextových, především pak tematikou a žánrem.

Pro názornost se nyní pokusím komentovat výskyt různých typů artikulované autenticity modelového textu v oblasti lexikální a stylové roviny, případně dojít k jistým zobecňujícím závěrům. Budu přitom postupovat s ohledem na frekvenční výskyt jednotlivých výrazů a s přihlédnutím k závažnosti jejich ovlivnění autenticity komuni-

kátu. V otázkách *pravopisné normy* respektují vydavatele textu, rovněž tak v problematice zohlednění *zvláštností a kolísání tvarů* u chronologicky starších a novějších povídek souboru.

Z hlediska autenticity textu povídek Karla Schulze je významným přínosem především *opakování lexémů* či celých *jazykových struktur* v kontaktní či nekontaktní posloupnosti, v široce rozprostraněném výrazu, navozujícím stylový příznak *intenzifikace* prožitku či procesu. V textu jej nacházíme skutečně velmi často. Sekundární funkcí těchto modelů je posílení vztahů sémantické *ekvivalence (kontiguity)* či *koreferenčních vztahů* v izotopickém textačním řetězci. Tak zde nacházíme například tento působivý textační model využití posloupnosti řadových číslovek:

– *Když ji poprvé políbil, dechl jen lehce na její vlasy a pak teprve našel její rty, pomalu a dlouze, aby slib byl pevnější. Když ji podruhé políbil, žalovala mu, že je silný a že se ona bojí. Když ji potřetí políbil, (...) mysli, že jen oni žijí. Když ji počtvrté políbil, (...)“ ...atd.*

Uvedu jiné příklady opakování lexému se stejným předmětem řeči v koreferenčním vztahu posilujícím textovou soudržnost obsahovou, tedy koherenci:

– *Pot ostře bodal jeho kůži pod propocenou, tvrdou a drsnou kutnou, pot očištcový, pot, který vyleptává jak tekoucí žíravina do kůže bolestivé rány a hnisavé vředy, pot sirnatý.*

– *Mnich byl podoben žebrácké písničce. Byl podoben ničemu. Mnich byl podoben ranci prachu.*

Působivým zdrojem inspirace příjemce mohou být i *složené lexémy*, mezi nimiž se realizují různorodé sémantické vztahy (odporovací, stupňovací aj.). Vesměs přinášejí kromě již vzpomenuté intenzifikace vjemu též erupci exprese a sémantického nadlehčení, zvláště tehdy, disponují-li zároveň zpestřeným servisem obraznosti:

– *Dva muže měla v náručí (královna Kunhuta – pozn. aut.), jeden byl zlatým zastíněním všech vladařů svého věku, klenot a štít křesťanstva, a druhý byl krásný. Jeden byl králem, a druhý byl urostlý, jiskrného oka a silných paží. Jeden byl vladařem, a druhý hrdého myšlení a velké touhy. Jeden byl pánem nad mnoha zeměmi, a druhý byl tklivý jak Alexandr Veliký. Jeden zahynul v klatbě, a druhý na popravišti.*

U modelů opakování lexémových struktur jsou konečně i případy, kdy v působivý autentický celek jsou spojeny také *různé* předměty řeči s bohatou sémantickou po-

tencí a s různorodými asociacemi množinostními (jedinec – část – celek), kohyponymními (souřadná spojení částí téhož celku), antonymními (se sémanticky protikladnými předměty řeči) a dalšími vztahy. Ve struktuře textu navíc mohou jednotlivé předměty řeči zaujímat postavení kontaktní (antecedent a postcedent) či distantní (jako součásti izotopického řetězce na různých místech v textu):

– „*Nikdy jsem nerozuměla jeho polibkům, tobě rozumím, i když mne nelíbáš. Nikdy jsem nechápala jeho slova, ale tvoje jsem, i když mlčíš. Pro něho byla jsem krásnou, asi jako jsem jí byla pro celý svět, pro tebe jsem víc, pro tebe jsem Kunhutou, ženou a milenkou, ty jsi moje vladařství a trůn můj, ty jsi šarlat a moje koruna, ty.*“

Jiným, velmi významným a frekventovaným fenoménem generované autenticity je využívání *obrazného výraziva* na bázi sémantických konotací. Stylový příznak obraznosti je použitelný a používaný prvek stylové aktivizace. Mozaika sémantických konotací, hlavně *metafor, metonymií a přirovnání* směřuje k obohacení a oživení percepce, přinášejíc textu prvky sémantického nadlehčení, zvyšování názornosti a expresivity pojmenování. Podmínkou percepce obraznosti je na straně druhé jistý zkušenostní komplex a psychicko-mentální předpoklady příjemce. Toto tvrzení doložím *modelovými příklady* s uvedením minimálního kontextu. Pokud jde o typologii obrazného výraziva, frekvenčně relevantní pro autenticitu Schulzova textu je například *metaforické přirovnání* větného i nevětného typu. Postihují vesměs autenticitu mlčenlivé hrůzy, jehož svědkem je údajně postava, méně často jsou pouhým srovnáním dvou či více asociativních představ z oblasti předkomnat reálného světa:

- *Ale její oči byly černé jako smrt jedem.*
- *(...) klasy jako z rozpálené mědi (...)*
- *Intriky se zavíjejí jako klubka hadů (...)*
- *(...) měsíc byl jako mrtvá tvář (...)*
- *Seděla nehnutě, jakoby vytesána z bílého mramoru (...)*

Pokud jde o modely standardní obraznosti na ose vnitřní a vnějškové podobnosti (metafora a metonymie), v textu nacházíme typické sémantické *konotace*, jež generují autenticitu subjektivní obraznosti. O její funkci bylo zde již hovořeno. Formální artikulace standardní metafory vytvářejí vesměs obvyklé konstrukce: kombinace slovesa s jiným slovním druhem, kombinace dvou substantiv, kombinace substantiva s adjektivem aj.:

- *(...) než klopýtl o lidské příběhy (...)*

- Slova splyvala na stůl v pomalých praménkách (...)
- Čelo Přemyslovo je pokryto tmou (...)
- (...) mezi skalisky se prosmýkl krásný den
- I ležel padlý štít křesťanstva (...)
- (...) hlas světla za okny, prolomenými do temnot zahrady (...)
- (...) vrásky vyřáté bitvami.
- (...) trýzněň nespavostí a ohlodáván jejími mučivými hodinami (...)
- (...) znal takovou bolavou potřebu toulání (...)

Nesporně významnou prezentací fenoménu autenticity je kombinace využití *archaismů, neobvyklých konstrukcí a autorských neologismů*. Mnohdy se tyto prvky vyskytují v synonymním či stylově konkurenčním postavení. U většiny těchto výrazů koreluje dobová charakteristika lexémů se subjektivizujícím ozvláštňením či expresivitou. Uvedu několik modelových příkladů:

- Jsou to vyhnaní žebráci a krčemní zloději (...)

Ozvláštňující sufix - *ni* (místo očekávaného -*ový*) vyvolává a zesiluje negativní sémantiku slova.

- Ale cosi soumráčeného, temného vyšlehovalo z ní už v dětství.

Zastaralý knižní výraz *soumráčný* (či sabinovské *soumráční*) označuje jev soumrakem zešeřelý, temný. Přídavným znakem je zde mírná expresivita a neobvyklost.

- (...) spal, nedořkaný růženec svíraje v kostnatých prstech (...)

Výraz evokuje také asociace na lidové „řikat“ (modlit se) vedle zastaralého „mechanicky odříkávat“.

- Ještě včera plná žertů (...), dnes tichá, zledovělá, přísná.

Zastaralá podoba lexému „chladná, nezúčastněná“.

- Zakotvila nějaká hříšná lodice, a vylodíc tento balík lidského masa (mrtvolku novorozence – pozn. aut.) na břeh, prchala do tmy (...)

Zastaralý výraz, nenáležitý po stránce slovtvorné sufixace.

Nestandardní strukturou se stylovým příznakem starobylosti je tvar slovesa - plovat (místo náležitého - plavat).

V konstrukci (...) lehce se zachvívá v modrém závojení je lexém „závojení“ řídkým tvarem ve významu „závojový obal“, synonymně „závoj“.

- (...) jistě by se polekal nad bezzvučností, v které vězel.

Archaizující předložková vazba s instrumentálem.

- Františkán se ploužil parnatou cestou.

Zastaralý, řídký tvar adjektiva ve významu „plná par“.

– (...) *že nic proti nim nečiní a trpně jim shovívá.*

Nedokonavý výraz k „shověti“ (ve významu „čekati“, zastaralé slovo).

Relevantním a velmi frekventovaným modelem zvýrazněné textové autenticity próz Karla Schulze je využívání *přechodníkových vazeb*. Ty propůjčují komunikátu ráz knižní starobylosti a složité asociativnosti myšlenkových pochodů autora textace. Využívány jsou oba základní typy přechodníků, a to zhruba ve stejné míře. Pro ilustraci uvedu některé ukázky přechodníkových struktur:

– *Vím, že zalykajíc se blahem v jeho náruči, sama mu určila schůzku (...)*

– (...) *dotýkaje se hrotem kordu svatého obrazu (...)*

– „*Nač myslíš ?*“ *tázal jsem se jí jednou, objeviv ji náhodou ve skryši.*

– *Mnich, vida jezdce, pokorně ustoupil z cesty a zvednuv ruce, zabreptal pože-
hnání.*

– (...) *věžovitě skály, kuželovitě se propadající do hlubin a opět se valíce k pobře-
ží (...)*

V textovém literárním komunikátu Karla Schulze je relevantní extenzí autenticity rovněž výčet (enumerace), různě slovnědruhově prezentovaný. Tento výrazový model přispívá jak k systematizaci myšlenkových postupů autora, tak k intenzifikaci významových jednotek na bázi kvantitativní. Ověřme si tuto tezi názorně:

– *A hle-žlutá-zelená-červená-žlutá-zelená-červená-tři paprsky v nepravidelných
přestávkách vyletovaly z kopule majáku.*

– (...) *zpíval hostu staré námořní písně a nekonečné rybářské balady o zbloudilé
vlně (...), o Isoldině nešťastné lásce (...), o Ysotě, jejíž jméno nejlépe zní, je-li vyslo-
veno při měsíčním světle, o srdci mateřském a červené lucerně na zádi rybářského
člunu (...), o námořníku vracejícím se po letech z Ameriky (...)*

– *Plujete-li z východního moře Čínského, mořem Baltickým, Skagerrakem či
Kattegatem, Tichým oceánem a oceánem Atlantickým, mořem Indickým a Jižním či
Severním průlivem, musíte kolem tohoto osamělého majáku.*

V mnohospřeží nástrojů výrazové autenticity nelze se nezmínit o využití fenoménu *otáčky* jako indikátoru mnohostranných asociativních prožitků a zdroji sémantického vhledu do struktury komunikátu. Již proto, že jí autor v textu využívá často a mistrovsky – v ní se nejvíce vyjevuje autenticita mnohosti jeho pohledů na svět.

Klasické modely zjišťovacích a doplňovacích otázek jsou totiž velmi často obohaceny množinou stylových přídavných hodnot zvyšujících sdělnost a působivost měrou vrchovatou. Uvedu některé typické příklady:

– V krátkém sledu následujících otázek lze najít výrazný podtext apelový a sémantický model podmíněného přitakání: *“A co kdybyste, strýčku, zkusil dát lidem sny?”* *„Dát lidem sny“* řekl udiveně Pucifous. *„Vidíš, to mne vůbec nenapadlo. A myslíš, že bych se tím bavil?”*

– V dalším typu otázky je prezentován prvek důrazné výčitky: *„Jak můžeš ty, který jsi nejodpornější ze všech lidí, na postrach lidem a Bohu na obtíž, v beránka nejtíššího doufat?”*

– Následující otázky vyjadřují kromě jiného neskrývaný podiv nad citovou vyprahlostí člověka: *“Což neví on, co jest bolest, při níž srdce mrtví a usedá? A kdo jiný než On posiluje chráněnce přeslaskou vzpomínkou na to, že Bůh je věrný a nikdy neopouští?”*

– Další otázkový model vyjadřuje vysvětlení a omluvu za spáchané bezpráví: *Jak mohl vědět, že ona je slepá? Což zde žije?*

– Následující otázky vyjadřují asociační zamyšlení nad relativitou vnitřních hodnot člověka. Jde o vnitřní monolog postavy: *„Čím mu byla smrt? Vysměje se katovi i jeho ponuré obřadnosti. Stále plyne čas a není ho možno ničím zachytit (...) Jsou jen tisíce vteřin, a všechny jsou bezvýznamné. Jak je spočítat?”*

V předcházejících úvahách nad povídkovou prózou Karla Schulze jsem nastínil problém uplatnění prvků vybraných jazykových rovin jako přídavné hodnoty textace literárního komunikátu. Domnívám se, že tyto úvahy, byť dílčím způsobem, potvrdily základní tezi práce uvedenou v jejím názvu a na konkrétních příkladech vymezily možnosti i hranice autenticity textu jako šťastného souznění objektivních možností autora a žánru se subjektivní vizí jeho pohledu na svět.

Ivana Kolářová

Problémy faktografické autenticity v jazyce kriminalistické literatury

Faktografická autenticita je považována za jeden z rysů literatury faktu,¹ ke které se řadí mj. i literatura kriminalistická. Můžeme předpokládat, že čtenář k ní přistupuje s očekáváním informací opírajících se o materiály ze skutečných kriminálních případů nebo soudních procesů. Kriminalistická literatura využívá reportážní črty založené na reálném příběhu, který vychází ze skutečné události,² nebo příběh zpracovaný beletrizující formou, která se může blížit až postupům typickým pro literaturu detektivní.³ Požadavek na faktografickou autenticitu je v útvarech kriminalistické literatury respektován v různé míře: setkáme se s otištěním autentických materiálů (srov. např. **Jan Mach: Osm ran z lásky aneb Český pitaval. Hrdelní**

¹ Srov. Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Český spisovatel, Praha 1992, s. 55n.; Vlašín, Š.: *Slovník literární teorie*. Academia, Praha 1984; Hrabák, J.: *Poetika*. SPN, Praha 1984, s. 189. Pro kriminalistickou literaturu považujeme za autentické materiály dochované grafické a zvukové prameny (protokoly, zvukové záznamy).

² Termín *reportážní črta* vymezuje blíže O. Sirovátka, srov. jeho kniha *Literatura na okraji*. Praha, Československý spisovatel 1990, s. 65

³ Odlišení termínů *detektivní literatura* a *kriminální literatura* srov. Vlašín, Š., dílo cit. v pozn. 1, s. 71-72, resp. s. 189. Problematikou detektivní literatury se však v tomto příspěvku zabývat nebudeme. Termín *beletrizující* užíváme ve stejném významu, ve kterém např. J. Chloupek vymezuje beletristické útvary publicistického stylu (črta, sloupek, publicistická reportáž, fejeton), tj. útvary, které využívají postupů typických pro umělecký styl. Srov. Chloupek, J. a kol.: *Stylistika češtiny*. Praha, SPN 1990, s. 220

procesy první republiky), popř. s otištěním autentických materiálů provázených komentářem autora, které mohou být doplněny materiály z denního či jiného tisku.⁴ V tzv. reportážních črtách autor prezentaci autentických materiálů doplňuje i názory jiných, které však většinou pouze reprodukuje, stejně jako případné rozhovory. Na autenticitu takových textů se nelze vždy jednoznačně spolehnout. Menší míru autenticity lze předpokládat v umělecky zpracovaných příbězích, v nichž většinou nebývají přesně uvedeny čas a místo případu a především jména účastníků, srov.: „Upozorňujeme čtenáře, že všechna jména uvedená v následujících volně zpracovaných případech jsou z pochopitelných důvodů změněna.“⁵

I v příbězích zpracovaných formou reportážních črt⁶ však bývají některá fakta uváděna s vysokým stupněm přesnosti, zejména údaje časové (data vztahující se ke konkrétním událostem, pohybu konkrétních osob apod.), srov.: Je *pondělí 21. července 1958, snad dvacet minut po poledni...* (Borovička, Případ velmi chladnokrevného vraha 1993, s. 5); údaje lokalizační: *Ta madridská ulice se jmenuje Calle Sainz de Barranda. Není dlouhá, ale je to spíš takové lepší třída mezi ulicemi Calle de Fernán Gonzales a Calle de Narváez. Klenotnictví Jusfer má firmu v pozlaceném rámu...* (Borovička, Případ velmi chladnokrevného vraha 1993, s. 5). V příbězích zpracovaných povídkovou formou, které si na přesnost údajů nárok nekladou, bývají tyto údaje často specifikovány pouze pomocí tzv. deiktických výrazů (*včera, zítra, před týdnem* apod.; *zde, vedle, naproti...* apod.). Přesně však bývají uvedeny zdroje informací (odkazy na policejní zprávy, protokoly, v některých případech i na osobní dopisy...). K odkazování na ně bývá využíváno výrazů metajazykových, srov. *jak je psáno, jak je uvedeno, jak se říkalo...* apod. Jako příklad může sloužit následující text:

„Pro tuto knihu jsem nasbíral hodně materiálu v různých odborných publikacích... Nejčastěji jsem si ale četl ve starých novinách.

⁴ Doklady z tisku jsou autentickým svědectvím atmosféry, ohlasů, ne však vždy samotného případu.

⁵ Lipert, B.: *Tragický cit. Furiant. Sběratel. 3 x krimi, č. 10 / 1997.* Stalo se; tři případy, které zneklidnily veřejnost. Z této knihy jsou citovány doklady (14) – (24); název povídky a číslo strany jsou uváděny za citátem.

⁶ Rozlišujícím prvkem mezi povídkou z oblasti detektivní literatury, tj. beletristickým útvarem, a reportážními črtami, které tvoří knihu V. P. Borovičky *Slavné případy interpolu* (Praha, Dialog 1993), může být právě přesnost uvádění potřebných údajů. Z hlediska stylu a užívání jazykových prostředků z různých stylistických vrstev (výrazů spisovných neutrálních, výrazů typických pro úřední nebo administrativní styl, výrazů hovorových, popř. vulgarismů...) je hranice mezi oběma útvary málo výrazná.

Proč? Referáty ze soudní síně bývaly obvykle ještě delší než zprávy a reportáže o spáchaných zločinech... A právě ty závěrečné kapitoly velkých hrdelních případů mě zajímaly nejvíc...

Případy jsem většinou řadil chronologicky podle toho, kdy byly spáchány. Nikoli tedy podle data konání procesů, či tak, jak je v seriálu ČESKÝ PITAVAL otiskoval na pokračování Týdeník Květy. Při práci na knize mi trpělivě a ochotně pomáhali pracovníci Národní knihovny v Praze. Jsem rád, že jim touto cestou můžu poděkovat. A ještě jedno – podobnost mezi někdejšími a dnešními zločiny, událostmi a lidmi není náhodná.⁷

Pro literaturu vycházející ze skutečných případů je charakteristické střídání pasáží stylizovaných úředním (administrativním) stylem, které podávají pouhá fakta, a pasáží komentujících, rozvažovacích, tvořených např. rozvažovacími či řečnickými otázkami, které mohou působit spíše jako prvek ozvláštňující jinak faktografický text. To je patrné v právě citované ukázce a v textech (1) – (3).

Je zřejmé, že v knize J. Macha je pro rozlišení autentických materiálů od komentářů autora využito různých typů písma: tučným písmem jsou vytištěna skutečná fakta, jen ojediněle prokládána např. řečnickou otázkou vyjadřující postoj autora, popř. jeho presumpci postoje čtenáře; kurzivou jsou tištěny autentické výpovědi svědků (resp. výpovědi, které jako autentické prezentuje autor); standardním písmem jsou vytištěna fakta, která autor sám zpracoval, srov.:

(1) Příšerné zločiny? Ve vazbě vypověděl vyšetřujícímu soudci Honza Fejta: „V noci jsem viděl bratra a ostatní, jak na zahradě vyhrabali jámu, kde měli uschovány uřezané hlavy, nohy a jiné zbytky zavražděných, nastrkali to do pytlů a odnesli k řece.“

Horor z jiného světa? Šílenství? Vyšetřujícímu soudci Dostálovi se Karel Dvořáček ve vazbě nejprve přiznal k vraždě jednoho židovského uprchlíka. Později řekl, že zavraždil dva. Vyšetřující mu namítl, že je už jedno, ke kolika vraždám se přizná, a tak Dvořáček stále zvyšoval číslo svých obětí... **(Dva ze zavražděných – jejichž lebky má před sebou pan předseda – byli čeští dělníci bratři Poličtí. Budeme o nich ještě hovořit. Vyšetřování záhadného zmizení obou bratrů v roce 1919 stálo na samém počátku jihlavského procesu.)** Kromě Polických prý bylo

⁷ Srov.: Mach, J.: *Osm ran z lásky aneb Český pitaval*. Condor international, Praha 1993, s. 3; z této knihy jsou citovány doklady (1) – (3), číslo strany je uváděno za citátem.

zavražděno ve mlýně osm utečenců z Haliče. O čtyřech vraždách mluvil Dvořáček velmi podrobně a uváděl stejné skutečnosti a detaily jako Fejtové a dělník Kunst (Dvořáčková, řezník Mašek a Kment zapírali už ve vazbě).

„*Tehdy také řekla Dvořáčková: „Jak některý polský Žid přijde, tak si ho vezmem!“*“
tvrdil Honza Fejta dál vyšetřujícímu soudci. „*Viděl jsem, jak kdysi jeden padesátiletý polský Žid u kaftanu přišel k nám a já dal bratrovi znamení, že si jde pro boty...*“

Takže opravdu šilenství, opravdu horor. Veřejnost je šokována a nikoli jen veřejnost česká.“ (Mach, s. 7-8; přesné údaje zde nejsou uváděny zřejmě s ohledem na charakter případu.)

Na fakta, která nejsou jistě ověřena, je odkázáno explicitně pomocí uvedení zdroje, popř. neplná ověřenost je signalizována výrazem *prý*. Používáno je standardních grafických znaků (např. uvozovky v kombinaci s kurzivou).

O tom, že jde o skutečnou událost, svědčí uvádění přesných jmen, přesné datace i lokalizace, popř. odkazy na zprávy v novinách. Za prvek autorské subjektivity lze považovat např. expresivní výrazy *horor, šilenství, šokována, přišerné*, emocionální zabarvení dodávající textu i otázkové výpovědi, předjímající pravděpodobný postoj i „naladění“ čtenáře. Podobným zpracováním jsou realizovány i ostatní povídky, často jde vlastně o montáž faktů z tisku, srov.:

(2) **V červenci roku 1924 přinesl americký list Washington Herald senzační materiál ze střední Evropy pod titulkem ČARODĚJNICE ODSOUZENA K SMRTI NA POPRAVIŠTI. Celá tisková strana, kterou noviny případu věnovaly, byla doplněna kreslenými ilustracemi. Ta nejpůsobivější zobrazovala dvaadvacetiletou brněnskou vdovu Hildu Hanikovou na dřevěném popravišti připoutanou k popravčímu kůlu. Nešťastnice měla přes oči šátek, v ruce kříž a na krku oprátku.** (Mach, s. 17)^{*}

V úvodu každé z povídek jsou jednak rozvažující otázky týkající se možného řešení případu, popř. některých dalších, spíše psychologických aspektů, nebo určitá informační výpověď vystihující některý z důležitých momentů, srov.:

(3) Navedla krásná teta ošklivého synovce k vraždě manžela?

Stal se Jeník jejím erotickým nevolníkem? Davy žádaly pro Hildu šibenici a potom svobodu (Mach, s. 17).

^{*} Při citacích z knihy J. Macha respektujeme typy písma, které užívá tento autor.

V kriminálních reportážích V. P. Borovičky je explicitně vyjádřeno, že jsou založeny na reálných příbězích, které se staly: „Slavné případy Interpolu by měly být dalším nahlédnutím do zákulisí policejních organizací chránících civilizovaný svět před násilím (1987, s. 286);⁹ „Všechny případy jsou skutečné.“¹⁰

Nechybějí pasáže čistě faktografické (vyjadřující datum, místo, čas apod.):

(4) Nákladní loď francouzské námořní společnosti Compagnie de navigation maritime Providence měla dvě paluby pro cestující. *Ve středu 1. září 1954 krátce před půlnocí přistála u mola Freissinet v Dunkerque.* (Borovička: Případ bláznivě zamilovaného, s. 27)

(5) „Milá Jaqueline, všechno je v nejlepším pořádku. Mám se dobře.“ Ten dopis psala své sestře na dvakrát, 15. a 16. července. (Borovička: Případ bláznivě zamilovaného, s. 28)

(6) *Manilská všeobecná nemocnice Philippine General Hospital je uprostřed hlavního města Manily na Taft Avenue.* Je to obrovský objekt stále přistavovaný a rozšiřovaný. (Borovička: Případ nebezpečného prince, s. 62)

Objevují se explicitní odkazy na protokoly, policejní záznamy. Explicitně je uvedeno, z jakého typu protokolu je čerpáno, resp. z jakého druhu pramenů (úřední / osobní korespondence), nechybějí také metajazykové vyjádření):

(7) Už ve středu 23. července ráno měl inspektor Hurtado na stole *podrobnou zprávu z ústřední registrace Interpolu.* Podle ní byl Jarabo Morris profesionální zločinec s pozoruhodnou minulostí. Bylo mu pětatřicet let. Pocházel z početné a dosti zámožné rodiny, kde nikdy nechyběly peníze, kde se o provoz domácnosti starala jedna nebo dvě služebné. Otec byl Španěl, matka se narodila v Portoriku. Proto *sdělení vysvětlovalo* i původ jeho až příliš dlouhého a složitého jména. (Borovička: Případ velmi chladnokrevného vraha 1993, s. 14)

(8) *Podle záznamů Interpolu, ale i policejních archívů jiných zemí* se Jarabo Morris živil podvody a krádežemi. Choval se jako Playboy, měl nesčetné pletky s ženami všech možných národností. Pro svůj rozhazovačný život potřeboval hodně peněz. (Borovička: Případ velmi chladnokrevného vraha 1993, s. 15)

⁹ Srov. Borovička, V. P.: *Velké kriminální případy.* Naše vojsko, Praha 1987, s. 286.

¹⁰ Borovička, V. P.: *Slavné případy interpolu.* Praha, Dialog 1993, s. 4. Z této knihy jsou citovány doklady (4) – (20), název příběhu a číslo strany jsou uvedeny vždy za citátem. K této knize patří také doklady citované jako (Borovička) ve spojení s číslem strany.

Uplatňuje se zde převážně jazyk stylu administrativního (úředního, stylu publicistického),¹¹ svoje místo mají v Borovičkových příbězích výrazy postihující sled událostí, spojené s přesným popisem, nikoliv však vyjádřením emocí, slovesa vyjadřující děj, činnost související s právními úkony, popř. s konáním kriminálních činů. Důležité místo zaujímají výrazy ze stylové vrstvy spisovné neutrální, popř. i odborné – především právní pojmy, ustálené formulace z protokolů, srov.: *k vraždě došlo asi před pětatřiceti až čtyřiceti hodinami* (Borovička: Případ velmi chladnokrevného vraha, s. 9); *s kým se na lodi stýkala?* (Borovička: Případ velmi chladnokrevného vraha, s. 29); *podal prostřednictvím svého právního zástupce trestní oznámení* (Borovička: Případ záhadného doktora Prauna, s. 88); *dal vystavit zatykač* (Borovička: Případ záhadného doktora Prauna, s. 97) apod. Zejména ve formulacích z protokolů se objevují syntaktické prostředky typické pro legislativní texty: pasivní konstrukce, přednost mají útvary vzniklé syntaktickou kondenzací před souvětími s vedlejšími větami, knižní, popř. ustrnulé obraty ze stylové vrstvy administrativní (právní), zejména při přesné citaci z materiálů a dokumentů, nebo snaze napodobit je. Můžeme předpokládat, že tyto materiály se vyznačují velkým stupněm autenticity. Nechybějí výrazy obsahující subjektivní hodnocení autora (*obrovský objekt, bláznivě zamilovaného, jak se na tuto dobu sluší a patří, taková lepší třída, choval se jako playboy, nesčetné pletky s ženami, rozhazovačný život*).

Důležité místo v knihách tohoto typu zaujímají rozhovory, zejména rozmluvy mezi osobami stojícími na straně práva a osobami na případu jinak zúčastněnými, tj. svědky, obviněnými, příbuznými obětí apod. V některých případech jsou zřejmě reprodukovány podle zpráv osob stojících na straně práva; pak je možné uvažovat o autenticitě, co se týče obsahu, ovšem ne jazyka těchto projevů. Většina osob totiž mluví důsledně spisovně. Ačkoliv můžeme uvažovat, že zde působí tlak komunikační situace (oficiálnost / oficiální prostředí, snaha prezentovat se v co nejlepším světle právě prostřednictvím jazyka, stres, snaha „zapadnout“ do oficiálního prostředí), srov.:

(9) ...Dobře. Kdy jste přijela?

„Rychlíkem asi v sedm třicet.“ (Ve skutečnosti by zřejmě řekla v půl osmé.)

„Kam jste jela z nádraží?“

¹¹ Grebenfěková, R.: *Literatura faktu. Na okraj Historie a mytologie*. Československá rusistika 6, 1958, s. 222. (s. 216-226). Sirovátka, O., dílo cit. v pozn. 2, s. 67-68. Podle autora právě tento styl připomínající styl současných novin řadě čtenářů vyhovuje a přispívá k oblíbě tzv. reportážních črt s kriminalistickou tematikou.

„Domů.“

„Rovnou domů?“

„Nejkratší cestou. Ale zastavila jsem se ještě v *několika krámech*. Potřebovala jsem koupit *nějaké maličkosti*. Taky jsem se zastavila v čistírně a vyzvedla si tam smuteční kostým. A večer jsem se zase vrátila do Bonnu.“ (Ve skutečnosti by asi řekla: *potřebovala jsem si něco koupit; byla jsem v několika obchodech.*) (Borovička: Případ záhadného doktora Prauna, s. 88-89)

Zřejmě autentické nejsou promluvy, které nevycházejí z protokolů, ale byly pravděpodobně získány na základě vyprávění příběhu svědky nebo jinými zúčastněnými osobami, a tedy (beletrizujícím způsobem) zpracovány. V těch se často střídá jazyk spisovný i nespisovný, autor se snaží vystihnout, že jinak mluví postavy v soukromém prostředí, jinak v prostředí oficiálním (z toho pravděpodobně autoři vycházejí). Jako příklad mohou sloužit následující rozmluvy:

(10) „Jaký je váš vztah k Jarabovi?“

„Vztah?“ rozchechtala se jedna z nich. „Je to *kunčaft jako jinej*.“

„Jak dlouho ho znáte?“

„Od rána. Přišel do podniku už *pořádně napařenej*. Furt se jen smál, ale objednal hned *šampus*...“ (Borovička: Případ velmi chladnokrevného vraha, s. 13)

(11) „Řekl, že je to jen tak. Denisa dělala na něj *ksichty*, pořád se *řehtala jako pitomá*. Kopala jsem ji, ale ona si hrála na světačku a Masroe, teda ten policajt, nám začal kázat, jak je nebezpečné stopování, že se nám přitom může leccos stát.“ (Borovička: Případ naivních stopařek, s. 41)

(12) „Mluvil jako blázen, ale já jsem si pořád myslela, že je to jenom *sranda*, že nás chce vystrašit a pak nás pustí,“ řekla Nancy... (Borovička: Případ naivních stopařek, s. 42)

(13) „Co jste udělala s tím dítětem?“

„S jakým dítětem?“ zeptala se nesměle.

„Nedělejte si ze mě *srandu*, slečinko! Dobře víte, oč jde.“

„Opravdu nevím, co chcete.“

„Nehrajte si *na pitomou*. Všechno víme, máme důkazy. Vytáčky vám budou *houby platné*.“ (Borovička: Případ hloupého nápadníka, s. 152)

Atmosféru příslušného prostředí v těchto výrocích mají zřejmě odrážet výrazy zhrubnělé až vulgární, typické pro mluvu mládeže (*řehtala se jako pitomá, sranda*), popř. pro mluvu okrajových vrstev společnosti, např. prostitutek (užití slova *kunšoft*

pro zákazníka, *pořádne napařenej* ve významu *opilý*).¹² Autor snaží pravděpodobně zobrazit autentické prostředí, tj. neautentické prvky (prvky nezískané přímo z faktografických materiálů) mají vzbudit dojem autenticity. Přechod od literatury faktu k umělecké literatuře bývá velice plynulý, zejména v momentech, kdy je líčen např. soukromý život jednajících osob „z obou stran“ (kriminálních i veřejnosti, popř. vyslýchaných a obviněných).

Ze skutečných příběhů vycházejí i povídky zpracovávající volně skutečnou událost. Některé vycházejí v podobě tzv. sešitových detektivek v edici STALO SE, ve skutečnosti však reprezentují kriminalistickou literaturu (nikoliv detektivní). To je explicitně vyjádřeno hned na prvních stránkách, popř. na obalu heslem: „Případy, které zneklidnily veřejnost“.

Na rozdíl od příběhů v knihách J. Macha a V. P. Borovičky tyto povídky nezačínají uvedením faktů, ale přímo rozvíjejí vlastní příběh. Místo je specifikováno např. názvem obchodního domu: *Kotva, Bílá labuť*; restaurace: *U Fleků, Narcis* (Furiant, s. 24); popř. označením obyvatel:

(14) *Předoněštlí mužští také neremcali* (Lipert: Furiant, s. 24)

(15) „Například Jaroslav Blažek, co bydlí v domku v ulici u Průhonu. (Lipert: Furiant, s. 24)

Jinak bývají místa vymezována pouze neurčitě, srov.:

(16) *Chata stála na skále nad přehradou a v jejím nejbližším okolí se zelenala spousta vzrostlých stromů. K prvnímu domu vesnice bylo nejméně patnáct minut* (Lipert: Tragický cit, s. 19);

(17) *Silnice vedla řídkým lesem a přestože na mapách byla vedená jako hlavní, svou šířkou připomínala spíše komunikaci třetí třídy.* (Lipert: Sběratel, s. 46)

Jen v ojedinělých případech je název města, popř. vesnice specifikován:

(18) „Honzo, zajedeš *do Radhostic* za jejími rodiči. Předpokládám, že je stále má... Je, nebo spíš byla, svobodná. (Lipert: Sběratel, s. 48)

¹² Autor se snaží „napodobovat“ reálnou řeč, předpokládáme však, že její skutečnou podobu nemá před sebou, usuzuje na ni pouze podle sociální vrstvy, z níž příslušná postava pochází. Srov. Chloupek, J.: *Komunikační oblast prostědělovací*. In: Jazyk a kultura vyjadřování. Milanu Jelínkovi k pětasedmdesátinám. Masarykova Univerzita v Brně 1998, s. 44

(19) Rozhodla se ještě chvílku posedět a pak vyrazit *do Prahy* stopem. (Lipert: Sběratel, s. 49)

Stylu literatury faktu odpovídají většinou závěrečné pasáže, využívající prostředků právníckého jazyka:

(20) Potápěči vytáhli utonulou o tři hodiny později. Na otázku, zda se v Lenčině případě jednalo o sebevraždu či o nešťastnou náhodu, nedokázal dodnes, deset měsíců po tragické události, nikdo odpovědět. (Lipert: Tragický cit, s. 22)

(21) O necelý rok později *byl odsouzený k nepodmíněnému trestu odnětí svobody v délce osmi a půl roku.*

Jaroslav Blažek *byl zproštěn obvinění z vraždy*, neboť vyšetřovatel i státní zástupce shodně dospěli k závěru, že se v okamžiku, kdy se ve sklepe probral a uviděl vedle sebe klečec tu, jež se ho pokusila zabít, skutečně mohl domnívat, že *útok proti jeho životu neustále trvá. Jednal proto v souladu s ustanovením trestního zákona o nutné obraně.* (Lipert: Furiant, s. 41)

(22) Stanislav Bílek *byl shledán znalci z oboru medicíny duševně zcela přičetným, a tedy schopným rozpoznat závažnost svého činu. Krajský soud jej odsoudil za vraždu k trestu odnětí svobody na jedenáct let a Vrchní soud tento rozsudek potvrdil.* (Lipert: Sběratel, s. 54)

Lze říct, že právě tyto formulace mají navodit atmosféru autenticity (stejně jako v „Případech“) právního jednání. Autoři detektivní literatury je používají za podobným účelem.

Postupů typických pro uměleckou literaturu je evidentně užito při stylizaci rozmluv: ve snaze navodit atmosféru autentičnosti jsou užívány jazykové prostředky z různých stylových vrstev, mj. také obecná čeština – v gramatické a zvukové rovině se však objevuje zřídka, vulgarismy a zhrubnělé výrazy jsou typické spíše pro rovinu lexikální, srov.:

(23) „*Nějaký prachy jsem lohla doma,*“ sáhla Dita do kabelky a ukázala Součkovi tisícikorunu. „*Až na to pan ředitel Dvořák přijde, raní ho mrtvice.*“ (Lipert: Furiant, s. 31)

(24) „*Napřed se zastavíme u nás doma. Čapnu nějakou flašku tvrdýho chlastu. A pak ze se udělám Jezinku. Říkáš, že dědek měl okolo sebe samý baby a nakonec šel domů sám.*“ (Lipert: Furiant, s. 34)

Kriminalistická literatura tak může sloužit jako jeden z příkladů prolínání fikce a nonfikce (Hrabák 1984, s. 26-28), které se projevuje v různých způsobech styliza-

ce a v zastoupení jazykových prvků z různých stylových vrstev. Někteří teoretici (O. Sirovátka) hovoří o pojetí tzv. realistické a dokumentární detektivky, kterou by reprezentovali knihy V. P. Borovičky a J. Macha. Příběhy zpracované v těchto knihách jsou založeny na skutečných událostech, jsou prezentovány beze změny skutečných dat, stylem tzv. protokolárním, popř. publicistickým, tj. stylem typickým především pro denní tisk. Na rozdíl od nich jsou příběhy z cyklu Stalo se prezentovány jako povídky umělecké literatury, ačkoliv i ony vycházejí ze skutečných událostí. V současné době se rozšiřuje obliba právě kriminalistické literatury faktu.

Viera Žemberová

Autenticita v próze deväťdesiatych rokov (autor, žáner, látka)

Na všetko zlé, čo prichádza, vrátane smrti, má človek reagovať drzo otázkou: No a? To som sa naučil od neho. Inak vás dostanú“.

Martin M. Šimečka

Autenticita uchopená ako výraz problému na chápanie a vyjadrenie osobnostnej (existenciálnej, mravnej, javov) identity, poznania a vedomia jednotlivca v „malých“ dejinách a ich odraz vo „veľkých“ dejinách spoločnosti v konkrétnych, spoločensko-politických, politicko-kultúrnych súvislostiach, vyjadrených v čase, priestore a kauzálnych, všeobecne pôsobiacich súvislostiach dôležitých pre jednotlivca, ale súčasne aj ako výpoveď o – z nich „odvodenej“ – krízy subjektu, sa ako poznávacie gesto v umení „vrátila“ do slovenskej epiky v generačnej vlne mladých (napojení na experiment 60. rokov v epike) a začínajúcich (afekt negácie literárneho dedičstva a afekt vlastnej nezaradenosti) autorov, vyhranene v deväťdesiatych rokoch. V slovenskej literatúre ide o umeleckú, no predovšetkým poznávaciu reakciu na udalosti z novembra 1989 až mája 1990, keď sa formálne mení systém dovtedajšieho spoločenského, politického a právneho štátu a v priamej závislosti od nich aj systém jestvovania subjektu v spoločnosti. Jadrne naznačené, lebo to v sledovaných textoch (S. Chrobáková, M. Žiak, M. M. Šimečka, roky vydania 1990, 1997) určí pôvod látky, témy a konfliktu, ale predovšetkým výber literárnej postavy, ktorá sprostredkúva „starú“ a „novú“ skutočnosť ako osobnú skúsenosť, pretože prax poli-

tického mechanizmu spoločnosti mení aj mechanizmus medziludských vzťahov, navyše ide o akúsi ich-“masku“ na verejné a neverejné jestvovanie a prejavovanie sa v spoločnosti a – aj rozporne – v súkromí (psychika postáv v oficiálnom a neoficiálnom „živote“ spoločnosti) výrazne po roku 1970 (predovšetkým próza M. M. Šimečku). Argumentačne aj ilustračne si vypomôžeme pri načrtnutí literárnych projektov autenticity poznania spoločenskej skutočnosti subjektom, ktorá otvára proces jeho krízy vedomia v epickom texte ako výrazu krízy „autentického“, rozumie sa autorského alter ego, takými epickými textami – nazdávame sa -, čo problém autenticity vnášajú z úzko subjektívneho zázemia empirie do širšieho poznávacieho „priestoru“, ktoré vyúsťuje do generačného a občianskeho názoru práve v stave všeobecnej (spoločenskej) krízy hodnôt, noriem a vedomia bytia. Zdroje spoločenského poznania autenticity skutočnosti sa modelujú prostredníctvom témy, postavy a konfliktu vo viacerých epických polohách (kratšie žánrové možnosti epiky), ale vždy ide o „intenzívnu“, teda osobným zážitkom „tlačenú“ JA výpoveď, ktorá sa organizuje a „vzniká“ cez mozaiku všeobecne pôsobiacich, verifikovateľných MY situácií, stavov, rekonštrukcií, konštrukcií. Aj preto „zložitými“ poznávacími cestami literárneho výrazu sa v epickej výpovedi smeruje do komorného príbehového súboru s totálnym epickým JA (postava=rozprávač) z „dávnych“ poznání (rodina, rodičia, detstvo, spoločenská pamäť subjektu, intímna empiria subjektu so spoločenskou skutočnosťou) a „prítomných“ skúseností po spoločenskej zmene, aby nové – intímne, spoločenské – poznanie, vedomia a empirie literárneho subjektu vyúsťili do (ne)ustáleného, katarzného, názoru – stavu a výsledku, (ne)úspešnej „skúšky“ z identity JA, ONI a autonómnosti JA, MY, ktorú podstúpila v literárnom príbehu epická postava.

Stanislava Chrobáková (1960) v próze **Krutokradma** (1997) – model intímneho záznamníka, privátneho komentára – sa rozhodla autenticitu spoločensky úzko vyčleneného (umenie, literárny život) poznania svojej literárnej protagonistky organizovať ako mozaiku voľných, spontánnych, azda až náhodných empirických zážitkov zo všedného dňa (kultúra, spoločnosť, práca) na pozadí obyčajného, komplikovaného života (jej rodina, škola, mužskí partneri), prežitkov (fixovanie na syna Gašpara), a tento „celok“ neutriedeného poznania napochytro, osobnostne a úprimne, interpretovať na pozadí – veľkých a malých – „faktov“ jej spoločenskej, kultúrnej, profesijnej a rodinnej situácie. Chrobáková vnáša, pre vierohodnosť a autenticnosť svojho záznamu, do svojho textu verifikovateľné postavy (J. Spitzer, R. Sloboda, D. Dušek, S. Rakús, J. Briškár a iní), „obyčajné“ udalosti, „osobné“ informácie, strieda celok s časťou, spoločenské s rodinným i preto, aby mohla navodiť predstavu, že sa pripravuje

Krutokradmou – v budúcnosti – možno aj na text zo žánrového zázemia literatúry faktu. Tento náznak autorkinho zámeru uvádzame iba ako hypotetický, lebo výber informácií, osobností, javov, ktoré autorka do textu Krutokradma „vniesla“, priamo súvisí s metonýmiou názvu jej prózy. Chrobákovej prvotina sa emancipuje vo vzťahu k subjektívnym dejinám autorky. Presila emocionálne formovanej autentickej „situácie“, ktorá sa dotýka línie poznávania JA, syna Gašpara, línie aprioristickej negácie otca dieťaťa, stala sa spontánnou, až nechcene priamou súčasťou Chrobákovej záznamu o všetkom, čo jej obyčajný deň priniesol. Autorka, paradoxne, nedokáže prekročiť „svoje“ intímne a univerzalizovať „svoje“ subjektívne poznanie na zovšeobecňujúce poznanie o spoločnosti, o ktorej (nie v jej mene) vypovedá. Autorský zámer, i napriek naznačenému, spočíva v stratégii rozprávača v próze S. Chrobákovej, M. Žiaka a M. M. Šimečka, v jeho ambícii epickými prostriedkami objektivizovať autentickú empiriu JA do polohy autentického poznania MY, čím sa smeruje k záznamu „pravdy“ o tom zo života, stavu, názorov, činov (...) spoločnosti, čo formuje proces „tu a teraz“ a vedome prekračuje hranice prítomnosti svojimi následkami do času „potom“. S. Chrobáková sleduje v epickej forme záznamníka, vlastne v jeho torze, v subjektívnej, reflektujúcej a komentujúcej – „intímnej“ – próze stav v osobných kontaktoch účastníkov literárneho života deväťdesiatych rokov na generačnej i medzigeneračnej dotykovej ploche (filozofia, estetika, poetika, osobnosť umelca v spoločnosti) „po“ rozpade politického mechanizmu, v ktorom sa formovalo ich myslenie, vedomie, poznanie i osobný mravný imperatív, a oni (literáti) ho v nových súvislostiach odmietajú a svojimi intelektuálnymi a tvorivými silami popierajú.

Miloš Žiak (1959) v „autentickej“ próze **Bojím sa mať strach** (1990) sa vracia po pravdu do tých dní, na ktoré sa z ranej mladosti pamätá a vstupuje zámerne – takmer ako žalobca za znetvorenú mladosť, rodinu, vzťah s otcom – „do stredu“ politického mechanizmu, ktorý opakovane vyvolával a stupňoval krízy vedomia a krízy morálky, krízy emócií v jeho osobnom (od detstva po dospelosť) a spoločenskom živote: „*Drž hubu! Drž hubu, lebo ťa zavrú. Keď som sa ho, predstierajúc naivitu, pýtal: A prečo by ma mali v tomto najhumánnejšom zo všetkých zriadení zavrieť? Čo som spáchal, nejaký zločin?, otec zakončil našu diskusiu obligátnym hysterickým výkrikom...*“ (M. Žiak, 1990, s. 138).

Kým Stanislava Chrobáková – azda aj nezámerne, no priehľadne – sa emocionálne vyrovnáva so svojim intímnym „vaterlom“ v osobnom živote, a pritom s otvorenými očami, v ktorých nechýba odstup zaskočenej dospelosti, čo znova prestáva opäť rozumieť (novo)vznikajúcim „intelektuálnym“ zákopom v spoločnosti, a ona ju sig-

nuje za otvorenú a demokratickú, „musí“ Miloš Žiak vo svojej próze, prostredníctvom ich-rozprávača vydať a vyrozprávať, čo aj z akčného odstupu voči udalostiam, nahromadené traumy, plynúce v poviedkach (jedna z druhej) ako reťaz „navlečená“ zo samých negácií, teda z paradoxov: (ne)poznania a (ne)vedomia židovského chlapca, zradeného vnuka smrťou milovaného, čo aj nevlastného dedka, chlapca vyrovnávajúceho sa na cestách vlastného života s múdrosťou a skúsenosťou svojej „babky“, čo prežila školu (ne)života v koncentráku, búriaceho sa pubescenta, ktorý má otca – politického väzňa a pokračuje v rebéliách voči nemu aj ako mladý muž, hoci jeho partnerom je už iba mravne a existenčne zlomený, no predovšetkým „stranou“ zradený a najbližšími opustený, rozhneváný starec, no nechýba ani detské a mládenecké zúfalstvo z pocitov obetujúcej sa matky rodine, aby traumy – ako schválnosti nenormálneho života – sa uzatvorili azda jediným možným, nadčasovým „uzlom“, biblickým podobenstvom na nevraživosť dvoch bratov.

Žiakov „monológ“ poznania (pripomíname sériu poviedok) o minulosti a zvolený kompozičný spôsob zo stratégie račích krokov pri hľadaní pravdy o sebe „tam“, aby mohlo prísť o sebe „potom“, ale aj pravdy o „pravde“ mikrosвете, kde jeho rozprávač žil, azda komponovaný až do podobenstva rieky spomienok – autentického svedectva o skrivodlivosti prežitej, pretrpenej, zabíjajúcej, ale ním intenzívne precítenej a „zaplatenej“ v podobe autorovho = verifikovateľného života, kde sa ON-autor nebráni otvárať a „skúšať“ prostredníctvom svojho poznania a vedomia existenciálny rozmer JA, ON, ONI, ale predovšetkým stav javov byť, pravda, sloboda, spravodlivosť...

M. Žiak obširne, kruhovým potupom, citovo zaujato „vypovedá“ o tom, čo vytváralo subjektívne poznanie rozprávača-postavy o sebe, spoločnosti, dejinách, politike, o univerze človek, o etike, zle, emóciách, hlúposti, moci, a vlastne aj jeho subjektívnu podstatu až po okamih, keď text dopísal. Pre M. Žiaka zámer vypovedať, dalo by sa tomu rozumieť i tak, znamená rozhodnutie pomenovať „činitele“ osobných a spoločenských dejín, ale tak, aby to, čo pomenoval, sa už nevrátilo do praxe jeho života. Žiakove krízy majú podobu plurálu a zasiahli – zvonku a sprostredkovane, cez dospelosť – nielen jeho osobné, rodinné, ale aj občianske dejiny. Na jednej strane išlo o „*To, čo nám mama nedopriala, to nám potom otec po čase stonásobne vynahradil. Jeho pokusy o opätovné vzmuženie sa neboli ničím iným ako opakovanými pokusmi o nastolenie vnútorodinného teroru*“ (M. Žiak, 1990, s. 150), ale na druhej strane zasa „*moje konfrontácie s otcom prebiehali zvyčajne v kuchyni pri nedelňajšom obede... Naše hádky sa začínali, ako väčšina zdvorilostných rozhovorov, obligátnou otázkou: Tak čo, ako?... Prečo sa pýtaš? Máš pravdu. Prepáč, zabudol som. Žijesh*

predsa v socializme, takže sa inak, ako dobre cítiť ani nemôžeš... Takmer všetky naše konfrontácie končili otcovým nepríčetným... Zmizni mi z očí!" (M. Žiak, 1990, s. 139).

Žiakove tenzie medzi autenticitou poznania jeho rozprávača a krízou vedomia postavy otca sa dostali do uzavretého priestoru konca a začiatku, čím vyvoláva „plastické“ podobnenstvo krízy vedomia subjektu ako tým istým kľúčom komponovanú všeobecnú krízu spoločnosti, ale súčasne aj ako neodčleniteľný model spoločnosti v stave „chorého“ celku: „*Ty vari chceš, aby komunisti sami seba odstránili z dejín!?... Ale veď to sami pôvodne sľubovali. Len si spomeň. Sľubovali predsa ľudovú samosprávu a nie politickú správu*“ (M. Žiak, 1990, s. 138). Tenzia v Žiakových poviedkach neustupuje, hoci sa JA rozpráva azda najskôr preto, aby nastala úľava z prázdna po mravnej obludnosti, hoci tlak „zvonku“ na rozprávača prestal platiť a on sa neusiluje preložiť svoj diel „malého“ na spoločenský „vozík“ všeobecného (zvlášť existenciálneho, mravného) zla, nepotrebuje pre svoju postavu alibi, isto i preto má text – v súlade s dnešnou knižnou praxou nezvyčajné – časové, znakové a dejinné vročenie: „*august 1988 – september 1989*“. Nazdávame sa, že sa tak stalo zámerne, v súlade s autenticitou kolektívnej empirie, teda aj ktoréhokolvek čitateľa Žiakovho textu **Bojím sa mať strach**, zvlášť v deväťdesiatych rokoch.

Tretí prozaický text v (našom) pracovnom zámere, ktorý v deväťdesiatych rokoch reagoval na napätie medzi autenticitou osobnej – a širšie zovšeobecňujúcej – životnej „skúsenosti“ a z toho plynúcej (negatívnej, pozitívnej) krízy autentického vedomia subjektu, autorstvo patrí **Martinovi M. Šimečkovi** (1957).

Aj on, tak ako Miloš Žiak, sa zaraďuje medzi autorov oslovujúcich vedomie a svedomie svojich súčasníkov, a hoci – podľa literárnej kritiky – v tomto desaťročí spoločne zastupujú nielen mladú prozaickú, ale širšie aj literárnu generáciu, teda autorov, čo vykročili voči koncepcii tradičného chápania literatúry a jej tvorcu v spoločnosti. Navyše, ani jeden z nich autorstvo umeleckých textov napovýšil na svoju prvoradú činnosť.

Biografia M. M. Šimečku – spomedzi aktualizovanej trojice – má najdramatickejšie peripetie. Autor, v role postavy, rozprávača, komentátora, meditujúceho filozofa, mravného normotvorcu, paradoxne, takmer súčasne aj absolutistu a relativizujúceho skeptika, dáva si azda záležať predovšetkým na tom, aby si uchoval „masku“ rozhnevaného aj rigorózneho, no predovšetkým z vlastnej vôle osamelého muža, moderného, hrdého sancha panzu na konci dvadsiateho storočia, ktorý v úplnosti, aj s jej následkami, nezobral na vedomie, vlastne neuveril a mravne neoslobodil premeny

spoločenskej praxe na Slovensku po roku 1989. Tým myslíme na JEHO rigoróznou normu na princípy sloboda a nezávislosť, ktorými – stále osihotenejšie – sa rozpaľtáva na to, čo bolo a navracia sa k tomu, čo z toho zostalo. Ba zdá sa, že už v spoločenskom vedomí a v jej praxi je, prosto jestvuje, ako mravne inštalovaný spoločenský „novotvar“ zmierenia všetkých s minulosťou. Takmer až v otvorenej a biblicky motivovanej výzve ho ponúka, spochybňuje výzva aj pre Šimečkovho ich-rozprávača: kto si bez viny, hod' kameňom. M. M. Šimečku, ako autorský subjekt v kríze ľudských vzťahov, aj v kríze všeobecných princípov a hodnôt spoločnosti, zne-pokojuje ono „hladké“, kompromisné – a on si myslí – aj promiskuitné názorové uzrozenie všetkých so všetkými, čo „tam“ a pri „tom“ boli. Autorský rozprávač M. M. Šimečku aprioristicky neverí zmenám, ktoré ho obrali o „všetko“, čo od ranej mladosti tvorilo jeho (rodinný) mikrosvet a posilnilo jeho spoločenský „inštinkt“ na výber a rozhodnutie len toho, čo neohrozilo jeho existenciu. Aj preto, lebo nič by z tých (otec, Adam, matka) a toho (osobná sloboda JA ako vyvzdorovaná negácia na ONI), čo vedome utváralo jeho svet (odmietanie prirodzeného života) na okraji spoločnosti (disent) by nemalo zmysel, nielen „dnes“, ale ani „vtedy“. Pamäť subjektu sa mení na poznávací a mravný „kapitál“ – a nielen – do budúcnosti. Gesto akokoľvek motivo-vaného odpúšťania zo Šimečkovho občianskeho i autorského postu nič nerieši, pretože ohrozenie – a nielen mravné či právne – bytia, slobody, pravdy, JA... pretrváva (Adamova flexibilita v nových, „revolučných“ podmienkach). Próza **Záujem** otvára subtílnu, do detailov vybudovanú analytickú štúdiu jednotlivca o moci, zrade (Adam = jediný priateľ, tvorca novej moci) a o rozklad mravných hodnôt v existenciálne exponovanej situácii bytia i vzťahov a poskytuje „dôkazy“ o nutnosti úteku JA zo spoločenskej reality ONI (rozprávač), ktorý sprevádza otázka kam utekám?, lebo kauzalita východiska na útek prečo to robím?, je nevyhnutné znova utekať?, sa už nemusí objasňovať.

Tenzia myslenia, konania, vzťahov, emócií, činov sa pre M. M. Šimečkovho ich-rozprávača nemení: limituje ich pamäť, empiria a normy JA, ktoré vznikali „doteraz“, ale predovšetkým otcova téza o hrdinoch (Adam, rozprávač), smrť otca (kríza hodnôt a zmyslu činov), emocionálne vydieranie matky, zrada modelu bytia jediným priateľom v procese, ktorý pomenujeme „odteraz“, aby sa „všetko“ pointovalo absurdným poznaním svojej novej poznávacej autenticity, ktorá smeruje do novej krízy vedomia subjektu: „*i am nobody*“ (M. M. Šimečka, 1997, s. 142), aj – či predovšetkým – preto, lebo „*môj otec je mŕtvy, moja mama takmer nežije, Táňa si hľadá nových hrdinov*“ (M. M. Šimečka, 1997, s. 156).

Text *Záujem* autorskou koncepciou navrstvuje, no v podstate svojou poznávacou stratégiou autora iba rozširuje epický variant biografie (žánrové podložie beletrizovaného memoára) M. M. Šimečku, ktorý siaha do obdobia pred rok 1989 a spravidla sa doteraz pohybovala v kratších epických žánroch. Nič sa nezmenilo pre JA v spoločenskom kontexte ONI. Práve naopak – (politická, systémová) – zmena priniesla pre JA nové straty, teda prehĺbila krízu jeho vedomia o sebe, svojom sociálnom a emocionálnom prostredí, o „skutočnosti“. V tomto spočíva téza Šimečkovho občianskeho aj literárneho gesta.

Spoločenskú látku a epickú tému, aj problémy abstrahoval v próze *Záujem* – i tentokrát – z osobnej dramatickej empirie „osamelého bežca“, ktorý si túto rolu osvojil (beh – útek, telo – myšlienka, prenasledovaný – prenasledovatelia, hrdina – nehrdina) a nerád by o ňu prišiel, lebo inú vo svojom živote, a ani v životoch iných ľudí (Táňa, syn) nemá, no ani nechce mať! „Proces“ obsiahnutý v sémantike pojmu záujem pre neho znamená aj motiváciu na zmenu podstát JA, ale Ja vlastne nevie, čo s touto zmenou má urobiť, preto ju aprioristicky nepripúšťa. Úkrytá tenzia textu zostáva viazaná sa stav JA vo všetkých jeho osobných aj spoločenských súvislostiach, vlastne vo vzťahoch, ktoré vytvorili jeho existenciálne a morálne istoty (M. M. Šimečka, 1997, s. 308). „Proces“ záujem odvíja pohyb, ktorý zmena obsahuje, a zmena znamená pre JA katastrofu, lebo sa musí rozhodnúť pre svoj nový = iný postoj a ten už nie je možný pre jeho naučený, overený a precizovaný (živočíšny) čierno-biely spôsob myslenia, lebo JA má také presvedčenie a istotu.

Nazdávame sa, že aj v tomto postoji autorského rozprávača (bez mena – „som nikto“, Slovensko – Amerika, hrdina – nehrdina) sa uchováva osobitá, možno pre rozprávajúce prozaické JA -, ale vždy iba z jeho vôle a rozhodnutia, neprispôbiť sa novej situácii -, vopred paralyzovaná a negativistická názorová línia JA voči ONI. Pravdepodobne záujem nepôsobí na JA iba ako animálny akt sebazáchovy, ktorý odmieta, pretože JA ho povyšuje z aktu byť na proces žiť: bráni sa „*momentu sebatvorby*“ (E. Farkašová, 1998, s. 80). Napokon „*každé ľudské bytie je zakotvené v konkrétnom sociálnom priestore, ale i v konkrétnom historickom čase*“ (E. Farkašová, 1998, s. 66), čím sa do neriešiteľnej tenzie dostáva v próze *Záujem* „statická“ autenticita poznania JA. To ona roztáča stupne (negatívnej, pozitívnej) krízy vedomia JA v nových súvislostiach po zmenách, ktoré nastali v spoločnosti, nech bola motivácia na ne akákoľvek. Autenticita poznania JA, ako následok novej empirie je podnecované (niektorým) impulzmi latentnej krízy vedomia a poznania v rovnako krízových zložkách spoločenskej praxe (spravidla mravná). Priamym podnetom na

krízu JA a ONI zostáva vonkajší, všeobecne účinný impulz (zmena politického systému, zmena mocenskej štruktúry spoločnosti), ktorý „pohotovo“ reguje na „kvalitu“ a „obsah“ autenticity aj poznania ONI, lebo poznanie sa pohotovo „zaceľuje“ i „otvára“ pod vplyvom nových podnetov na prejavy krízy vedomia z novej empirie.

Napokon sémantická oscilácia zvoleného pomenovania nesie v sebe tajomstvo aj latentný konflikt, hoci podľa autora: „*Názov je abstraktný a asi ho netreba brať veľmi vážne. Nechcel som, aby bol iritujúci, provokatívny, pretože už text sám osebe je, podľa mňa, provokatívny. Titulom som ho skôr chcel nejakým spôsobom upokojiť*“ (A. Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8). Napokon za ďalší zámerný autorský paradox možno označiť sentenciu: „*literatúra je pre mňa luxusom!*“ (A. Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8). Jednoducho za paradox, ktorý nemožno prijať ako gesto vzdoru, skôr ako rezignované priznanie si stavu vecí: osobných aj verejných.

M. M. Šimečka, jeho rodina, osobné dejiny a spoločenské i občianske postoje v deväťdesiatych rokoch ho ponechávajú na poste verejného človeka. Jeho činy, názory, výpovede, to všetko je pod mikroskopom „verejného“ súdu. Do napätia sa dostal s časťou kultúrnej, národne vyhranene orientovanej spoločnosti po zverejnení svojej reflexie o slovenčine ako o jazyku (ne)literárnom vo svojej osobnej tvorivej – literárnej – praxi. Na tento problém – motív nepozabudol pri formovaní literárneho JA ani v stratégii autora prózy Záujem: „*Ja píšem po česky veľmi rád, a všetci, ktorí tvrdia, že slovenčinu nenávidím, to asi ťažko pochopia. Češtinu používam iba na publicistiku, eseje. Vyhovuje mi, lebo mi poskytuje odstup od slovenskej reality. Nie odstup český, ale odstup iného jazyka. Takže ho používam funkčne, čisto na túto potrebu. Ale čo sa týka prózy, to nejde. Próza je na to príliš intímna vec*“ (A. Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8).

Ukazuje sa, na pozadí literárnej i občianskej výpovede M. M. Šimečku, že sa tenzia JA ako stav subjektu a intímne mimikry JA ako obrana voči ONI stali jeho súradnicami na vymedzenie, no nie ohraničenie autenticity bytia, poznania a vedomia v dejinnom čase a v konkrétnej spoločnosti, v ktorej sa on a jeho blízki spoločensky „(ne)realizujú“. O súlade a harmónii, ako o latentných danostiach na jestvovanie v sprostredkovaných sujetoch (vždy cez JA) nevytvára autor nijaké podmienky. Tenzia sa dostáva tak do stratégie autora ako do stratégie rozprávača, zúčastňuje sa tak aj na temporytmickej organizácii deja. Hlboko zakorenená trauma krízy vo všetkom a napätia so všetkými, ktoré podporuje vedomie politického a občianskeho „outsiderstva“, rodový, teda dedičný znak (vy)-(od)sunutosti mimo spoločenskú normu samotnou mocenskou praxou konkrétnej spoločnosti a v konkrétnom čase, ďalej kraj-

ný intelektuálny súd o procese subjektívnej (JA) i objektívnej (ONI) krízy ako o akte identifikovania sa s pohybom, ktorý autor pochopil vo forme konkrétneho, ale vždy zvonku deformovaného – JA, ON, ONA, ONO – bytia a v spôsobe uskutočňovania seba samého, tvaruje kompozičný pôdorys ich-rozprávania o osobnej a spoločenskej (JA poznanej) „dejinskej panorámy“ optikou jedného subjektu, ale v nenormálnej existenciálnej, mravnej, poznávacej životnej pozícii a s rovnakými negatívnymi, limitujúcimi dôsledkami pre všetkých v jeho mikrosvete.

Gesto tenzie v horizontále i vertikále prózy *Záujem* uzatvára M. M. Šimečka a jeho text do „pevnosti“ osamelého, v emóciách ustáleného „pamätníka“, čo vidí, a súčasne aj „svedka“, čo vyhodnocuje svoju skúsenosť a poznanie. Nazdávame sa, že sa premyslene práve v tejto vrstve organizovania ich-rozprávača zvnútra spolieha autor na psychické gesto štylizácie pseudohrdinu (zhnusovanie sa svojmu mikrosvetu: V. Mikula, 1998, s. 127-133, RAK diskusia, 1997, s. 81-91) a necháva mimo text existenciálne a mravne pointované „výčitky“ svojho poznania pre všetkých, čo vedeli o zle a absurdnosti, ale prispôbili sa zvykom brachiálnej moci, čím „dobrovoľne“ popreli svoje Ja a predstavu o osobnej slobode.

M. M. Šimečka sa do roly občianskeho outsidersa – so všetkými negatívami pri výbere možností na štúdiá, prácu, spoločenskú emancipáciu – dostal plynule cez údel svojej rodiny (otec, matka) od sedemdesiatych (normalizácia) rokov ako syn svojho otca: „*Kedykoľvek som sa stretol s otcom, kdesi vo vnútri som si zhlboka vydýchol a keby som mal chvost ako naša suka, iste by som ním vrtel od radosti, že opäť nie som sám*“ (M. M. Šimečka, 1997, s. 98). *Záujem* je kniha o JA v stave úzkosť, s gestom útek a názorom obrana pred živočíšne reflektovanou zmecnou statusu ONI = spoločnosť, ale aj o „ľahkom“ zrádzaní starej moci novou mocou, o opúšťaní vnúteného štýlu existencie na okraji spoločnosti, ktorá dorastá po zradu priateľstva a ideí. JA pozýva sledovať – na „plátne“ vlastnej existencie a empirie – „fungovanie“ praxe JA-vzdor voči ONI-hodnota i tým, že segmentuje v čase a priestore prax politiky, morálky, absurdity zákona a moci: „*tú knihu som písal dlho. A v rôznych verziách*“ (A. Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8).

Próza *Záujem* – pochopená ako výpoveď, svedčenie, rekonštrukcia prežitého a súčasne aj ako návod na zhodnocovanie žitého, v prípade tohto textu, jedinou postavou za všetkých v texte -, má estetické a poznávacie ambície autonómneho literárneho textu, o čom nemožno pochybovať, aj keď: „*Celá literatúra je hra, takže akékoľvek otázky na stotožňovanie sa autora so svojou postavou sú nepatričné. Z môjho pohľadu je celý ten text iróniou... Tobôž nie spisovateľ. Už samotný ten pojem je u nás pejoratívny*“ (A.

Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8), aby ďalej o štatúte svojho autorstva oznámil: „Píšem pomaly... Ja viem veľmi dobre, že najradšej by som vôbec nepísal... A keď ma to už zúfalo nebaví, tak niekedy píšem. Písanie je strašne nepríjemná vec, ale je to jediná oblasť, kde si môžem robiť, čo chcem. Moje písanie je pre mňa veľkým luxusom. Vlastne literatúra celá je luxusom. Preto nemám rád, keď spisovatelia hovoria, aká je literatúra dôležitá. Verte, že nie je“ (A. Timková, E. Čobejová, 1997, s. 8).

Dodajme, literatúra – raz označená autorom za luxus a inokedy za hru – je aj pre neho písanie o intímnych oporách vlastnej autenticity, poznania a vedomia osobnej identity. Pre M. M. Šimečku znamená, nazdávame sa, spôsob ako hľadať a nachádzať novú identitu pre JA po tom, ako záujem – v najrozličnejších podobách – o neho, ale i jeho, pomíne a nastane všednosť normálneho života: „Nemal o mňa záujem. V tej chvíli som bol preňho ničím. Môj syn sa ma nebál. Možno ma mal dokonca aj rád, pretože láska je jednoducho ako facka, ktorá nepadne“ (M. M. Šimečka, 1997, s. 166).

Zuzana Stanislavová

„Pragmatizmus a detský aspekt“

Bodnár, J.: *Pragmatizmus, realizmus, fenomenológia, existencializmus*. In: *Antológia z diel filozofov. Pragmatizmus, realizmus, fenomenológia, existencializmus*. Ved. red. I. Hrušovský. I. vyd. Bratislava, EPOCHA 1969, s. 27.

Bútora, M.: *Skok a kuk*. ŽIAK, M.: *Bojím sa mať strach*. I. vyd. Bratislava, Archa. Fragment – K. Knižná edícia. Zväzok I. 1990. 166 s.

Farkašová, E.: *Etudy o bolesti a iné eseje*. I. vyd. Bratislava, Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 1989. „Niktorí filozofi chápu život ako špecifický tvorivý proces, v ktorom sa ‚vyhotovujeme‘ ako zvláštne ‚umelecké dielo‘, aj k tomu... možno vyčítať prílišný akcent na estetické rozmery ľudskej existencie, moment sebatvorby je pre chápanie aktívneho prežívania vskutku veľmi dôležitý“, s. 80

Chrobáková, S.: *Krutrokradma*. I. vyd. Banská Bystrica, Drewo a srd 1997. s. 149

Míkula, V.: *Od baroka k postmoderne*. I. vyd. Levice, L. C. A. Edícia Mimo 1997: *Žiť ako nikto*. Martin M. Šimečka: *Záujem*, s. 127-133

PRAGMATIZMUS. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok I. Ed. E. Višňovský, F. Mihina. I. vyd. Bratislava, IRIS 1998. „Otázky morálky sa nám bezprostredne javia ako otázky, ktorých riešenie nemôže čakať na jasný dôkaz. Morálna otázka nie je otázkou, čo skutočne existuje, ale otázkou, čo je dobro alebo bolo by dobrom, keby to existovalo“ s. 308

Rak, II., 1997, 3/4, s. 81-91. *Román zhnusovania života. Diskusia o knihe Martina M. Šimečku Záujem*. (A. Bžoch, E. Jenčíková, P. Matejovič, M. Mikulová, V. Mikula, P. Vilikovský).

Šimečka, M. M.: *Záujem*. I. vyd. Praha, TORST 1997.

Timková, A. - Čobejová, E.: *Martin M. Šimečka po vydaní svojej novej knihy: Literatúra je pre mňa luxusom!* Sme, IV., 1997, č. 130, s. 8, (7. 6.).

Žiak, M.: *Bojím sa mať strach*. August 1988 – september 1989. Dedikácia: „Ruženke Radovej, Pavlovi Vilikovskému a PhDr. Ivanovi Kamencovi“. Časti: I. Visí to na stene, tika to a sú to hodiny. Čo je to? Hádanka, s. 99-118, II. Dobrý úradník zlého vládca, s. 119-148, III. Bojím sa mať strach, s. 149-163, citované zo s. 138. Časť II. Motto: „Pretože strach je klietka, ktorá mi dovoľuje iba jediný pohyb...“ M. M. Šimečka, s. 150

Zuzana Stanislavová

Autenticita a detský aspekt

(K poetike modernej a postmodernej detskej literatúry)

Problematika autenticity, teda hodnovernosti, resp. pôvodnosti literárnej reality, sa dnes aktualizuje nepochybne aj v súvislosti s významovo nejednoznačnou, výrazovo dekomponovanou štruktúrou slovesného obrazu, postmoderne vystavaného z rozličných nielen literárnych žánrov, dokumentu a fikcie, ale aj z prvkov rôznych druhov umenia, resp. prvkov toho, čo do umenia v striktnom chápaní nepatrí vôbec. Ako podotýka Valér Mikula, táto kategória, ktorej profajškom je kategória štylizácie, teda určitého zámerného „deformovania“ stvárnovanej reality, viaže sa predovšetkým na fenomén autora, pričom „*argument autenticosti je jednou zo základných rétorických figúr v našej literárnej tradícii*“¹. V súvislosti s literatúrou pre deti a mládež má celý problém (ako ostatne i celá detská literatúra) v istom zmysle trochu špecifické hľadisko.

V literatúre pre deti a mládež bude asi užitočné problematiku autenticity zobrazeného sveta reflektovať okrem iného i na pozadí nesymetrického vzťahu vekovo, skúsenostne, citovo, pocitovo dospelý autor-nedospelý (detský) adresát. Potom vzhľadom

¹ Mikula, V.: *Autenticosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii*. In: *Od baroka k postmoderne. Interpretácie sondy do slovenskej literatúry*. L. C. A. Levice, 1997, s. 140, štúdia s. 135-146, celkovo počet s. 159).

na nevyhnutnosť autora vziať do úvahy špecifikum istého veku a selektovať zo svojich pocitov, zážitkov, predstáv, je tvorba pre deti a mládež svojou podstatou vlastne vždy štylizáciou. Pojem autenticita v jeho ontologickom rozmere vo vzťahu k detskému aspektu možno však vykladať ako taký výber dospelostného poznania, empatického ponoru, cítenia a taký spôsob ich transformácie, ktorý je adekvátny poznávacím a pocitovým možnostiam a potrebám detského sveta na určitom stupni ontogenetického a psychofyzického vývinu. Autentická literatúra pre deti a mládež je teda taká, ktorá prináša dobovým detským čitateľom aktuálnu, presvedčivú správu o svete, kódovanú prostredníctvom dešifrovateľnej poetiky. V tom zmysle v tvorbe pre deti figuruje potreba nájsť riešenie na úrovni kompromisu medzi nevyhnutnosťou opakovať (vzhľadom na opakovanosť detstva v každej novej ľudskej generácii) a nevyhnutnosťou byť originálnym. Rovnako aktuálnou je potreba kompromisu medzi referenčnosťou a štylizáciou. Pretože odklon od autenticity (látkovej referenčnosti) a dôraz na štylizovanie, teda v konečnom význame na formu, vytvára bariéry medzi textom a realitou, komplikujúce recepciu.

V tvorbe pre deti a mládež zostávajú teda miera a spôsob štylizácie umeleckého zobrazenia limitované ontogenetickým hľadiskom a zákonitosťami žánru. Niektoré žánre (predovšetkým rozprávka) poskytujú štylizácii široký priestor, iné (napríklad spoločenská próza) preferujú autenticitu reálnosti – hoci fiktívnu.

Literatúra pre deti musí teda svojho adresáta rešpektovať ako nehotovú, vyvíjajúcu sa bytosť, potrebujúcu v istej nevyhnutnej miere algoritmizovať svoju estetickú i noetickú skúsenosť na základe zrozumiteľných a jasných pravidiel – postojoyých, hodnotových, žánrových či iných. Možno práve preto viaceré aktuálne estetické trendy literatúry pre dospelých predstavujú v detskej literatúre tvorivú i recepčnú bariéru, resp. predbežne nenachádzajú cesty účinnejšej aplikácie aj v poetike literatúry pre deti. V dôsledku toho zrejme ustupuje i záujem autorov o tvorbu pre deti, v ktorej sa cítia byť ohrození práve vo veci autenticity vlastnej tvorivej dielne, pretože cítia hrozbu, že buď len zopakujú už zabehané stereotypy (čo je zvlášť viditeľné v súčasnej detskej poézii alebo v príbehoch zo života detí), alebo že sa vystavia riziku mimobežnosti s detským príjemcom (oboje je evidentné najmä v autorskej rozprávke). V literatúre pre deti potom trvalejšie zostávajú poväčšine tvorcovia síce s ambíciami, ale bez invencie, ktorých uspokojuje i remeselne zvládnutý stereotyp. V takejto situácii sa však celkom pochopiteľne stráca aj záujem mladej literárnej vedy o seriózne a systematický výskum detskej literatúry. Osudovým dôsledkom je nielen skutočnosť, že niet mladej a vzrušujúcej literatúry pre deti a mládež, a ani mladej kritiky

tejto literatúry (v ostanom čase na Slovensku už ani špecializovaného časopisu pre otázky detskej literatúry²), ale aj skutočnosť, že literatúra pre deti, ako celok sa potácajúca v stereotypoch, sa zásluhou elektronizácie života aj zásluhou vlastnou čoraz viac degraduje na púhy prostriedok nácviku čitateľskej techniky, keďže tú ešte stále potrebuje aj súčasný človek – hoci i pri internete.

Je potom vlastne zákonité, ak v súčasnom žánrovom spektre slovenskej literatúry pre deti a mládež absolútne vedie autorská rozprávka – množstvom autorov, textov i hodnôt. Najskôr to súvisí práve s vysokou mierou štylizácie, ktorú tento žáner umožňuje. Vďaka tomu autorská rozprávka dokáže dnes zo všetkých žánrov detskej literatúry aj najnaliehavejšie osloviť dnešného detského čitateľa. V tom zmysle dokáže i najpružnejšie absorbovať mnohé novodobé postmoderné tendencie v živote a kultúre, ba stáva sa na spôsob apokryfu žánrovým rámcom dospelostného tlmočenia aktuálneho životného pocitu či názoru. Aktualizuje sa teda v tejto súvislosti aj otázka autenticity žánru, keďže v takýchto prípadoch pojem rozprávka prestáva byť signálom konvenčného žánrového zaradenia, vyvolávajúceho očakávanie istého typu estetického komunikátu i príjemcu, skôr je signálom toho, že zmysel výpovede sa buď týka čohosi *závažného*, v tej súvislosti vytúženého alebo hodného zavrhnutia, čo však zostáva neskutočným, pretože to človek obyčajne nemôže, nechce, nevie príliš ovplyvniť, alebo sa signalizuje skutočnosť, že výpoveď je plodom autorovej imanentnej recesnej hry s jazykom alebo s aktom narácie. Na exemplifikovanie jedného i druhého môžu poslúžiť dva debuty z druhej polovice 90. rokov: kniha **Júliusa Satinského Rozprávky uja Klobásu** (HEVI, 1996) a kniha **Dušana Taragela Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov** (Koloman Kertész Bagaľa L. C. A. Levice, 1998).

V prípade Taragelovej knihy už titul, parodicky parafrázujúci neinvenčné názvy moralizujúcich exempli z minulosti napovedá, že pôjde o hru – parodickú, postavenú na ostrom kontraste (teda podloženú hyperbolou a smerujúcu k nonsensu), hru týkajúcu sa formálnych konvencií vybraných žánrov i obsahových konvencií výchovného vzťahového rámca deti – dospelí. Ako žánrové východisko použil Taragel rámec utilitárneho žánru: didaktizujúceho a moralizujúceho exempla toho typu, ktoré ponúka negatívneho hrdinu ako odstrašujúci príklad správania sa. Z pedagogické-

² V roku 1998 časopis Bibiana, ktorý ako štvrťročná „revue o umení pre deti a mládež“ vychádzal na Slovensku od roku 1993, z ekonomických dôvodov prestal vychádzať, hoci predbežne oficiálne nedeklaroval svoj zánik.

ho hladiska teda siahol (nepochybne zámerne) po najmenej uznávanom výchovnom spôsobe, ktorý umocňuje ešte aj drakonickou pointou: Vierke, ktorá si špárala v nose, narástol nos ako uhorka s perspektívou vrastenia prstov doň, Ferko, ktorý robil všetko naopak, sa nenávratne stratil, Anča, ktorá sa neumývala a smrdela, skončila ako obyvateľka chlieva, Katke, ktorá stále žalovala, zdrevenel jazyk a pod. Mravoučnú pointu, ktorú Taragel zásadne dodržiava, poväčšine persifluje napríklad nasledujúcim spôsobom: „Nuž, takto skončia všetci ufúľanci a smradochovia, milé deti. Che!“ (s. 37). Aj postavy vystupujúce vo funkcii pomocníkov pri naprávaní hyperbolizovaného detského hriechu (starí rodičia, starčekovia, ujovia a tety a pod.) v dôsledku neúspešnosti vo svojom poslaní spravidla odídu, stratia sa, umrú. Starostliví rodičia sú zasa vyslovene smiešni vo zveličenej vychovávateľskej nemožnosti.

Taragel v podstate aktualizoval a hyperbolizoval archetypálne znaky niekdajšej moralistickej prózy, parodoval a persifloval ich, využívajúc na to štruktúrne znaky rozprávky (teda žánru, ktorým pomenúva svoje prozaické útvary) len celkom obmedzene (princíp modelovosti postáv, sujetové funkcie). Sarkastickú grimasu, provokatívnu a zveličujúcu, nasvecovanie javov súvisiacich s pedagogickým debaklom súčasnej rodiny zdôrazňujú aj sekvencie knihy, v ktorých paroduje žánre vecnej literatúry (slovníkové heslo v kapitole *Pomocný slovník*, pedagogickú príručku v kapitole *Argumentár*) a zábavno-komerčné žánre (test v kapitole *Test neposlušnosti*, reklamný plagát na predsádke knihy: *Mucha domáca-detožerka*, *Zber neposlušných detí*). Rozprávkotvorným princípom nie je u Taragela iskriavá fantastika, básnivá imaginácia či obnosená animácia, ale hyperboia vybraného príznaku vyúsťujúca do nonsensu a grotesknej paródie, čo spolu s provokatívne sarkastickým postojom rozprávača vytvára priestor svojráznej „brutality a šoku“³. Taragelov text osloví nepochybne dospelého čitateľa, do akej miery sa tak stane aj vo vzťahu k čitateľovi detskému, je však diskutabilné.

Knihá Júliusa Satinského je postmodernistickou kolážou textu a obrazu, faktu a fikcie, umeleckých i pragmatických žánrov, pričom základným hrovým i rozprávkotvorným princípom je v tomto prípade mystifikácia čitateľa. Prostredníctvom nej Satinský paroduje archetyp rodinnej ságy, memoárového diela, interview, ale aj rozprávky. Princíp hry, teda mystifikáciu na úrovni fikcionalizácie autentického a auten-

³ Žemberová, V.: *Z rozprávky do rozprávky. O autonómnosti žánru a kompetencii motívu v autorskej rozprávke. Bibiana. Revue o umení pre deti a mládež*. 5, 1997, č. 3-4, s. 47

tizácie fiktívneho, odkrýva predslov, ktorý pripravuje čitateľa na to, aby prijal tento fenomén, stávajúci sa dominantným vo vzťahu k textu i vo vzťahu k fotodokumentácii. Hra faktu a fikcie, v ktorej sa dokumentárna vierohodnosť faktu (napr. fotodokumentu) relativizuje výmyslom a naopak – burleskný výmysel sa argumentačne podkladá pseudofaktami, je pretkaná alúziami na rozprávkové texty, ale aj na mierne lascívne súvislosti sveta dospelých. Psychofyzická existencia autora je doložená fotodokumentáciou, ale keďže ide o herca-humoristu, aj tá umožňuje bezrozmerné mystifikovanie čitateľa; texty zasa sú výsledkom aktivity štylizovaného rozprávača.

Tradičná slovesnosť pre deti sa v súčasnosti poväčšine pohybuje v poetických stereotypoch – v tom zmysle je neautentická. Postmoderná synkrézia žánrov, druhov, výrazových sústav jednotlivých umení i pragmatických sfér sa zasa (ako o tom svedčia prózy D. Taragela a J. Satinského) dotýka autenticity samotnej literatúry: v skutočnosti prestáva byť literatúrou v tradičnom, konvenčnom chápaní významu slova, stáva sa skôr kolážou (mutantom) rozličných výrazových systémov, nezakryte favorizujúc formálnu stránku artefaktu. Možno aj toto je jeden zo spôsobov akceptovania detského aspektu v dnešnom elektronizovanom a internetovom svete. V každom prípade slovenská detská literatúra, prežívajúca krízu poetiky detského aspektu, dnes len celkom ojedinele ponúka obraz a pocit autentického súčasného detstva.

Ediční poznámka

Sborník přináší všechny příspěvky, které měla redakce k dispozici. Do vnitřní struktury příspěvků jsme nezasahovali. Pouze tam, kde bylo třeba upravit graficky některé citáty (kurzivou) či důležitá jména a názvy děl (tučně), jsme v řadě případů sjednocovali grafickou podobu textu. Snažili jsme se zachovat v co největší možné míře i autorskou podobu poznámkového aparátu, třebaže jsme se pokoušeli o převedení poznámkového aparátu mimo vlastní text. Jistá nejednotnost poznámkového a odkazového aparátu byla dána tím, že se ve sborníku sešly příspěvky rozmanitého charakteru (literárněvědná esej, interpretační studie, studie založená na analýze jazykového materiálu atd.).

red.

Ediční pozámka

AUTENTICITA A LITERATURA

Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (16.-17. 9. 1998)

Redigoval Vladimír Křivánek

Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava

Slezské zemské muzeum Opava

Vytisklo Ediční středisko FPF SU

Stran 144

Vydání první

Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-24-6 (pro Ústav pro českou literaturu)

ISBN 80-7248-031-6 (pro Slezskou univerzitu Opava)

ISBN 80-86224-07-4 (pro Slezské zemské muzeum)

Praha – Opava 1999

U
C
L

V

4560