

Poetika programu – program poetiky

Studentská literárněvědná konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 5. a 6. dubna 2006

Editoři © Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková, 2007

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2007

ISBN 80-85778-55-6

Obsah

Milada Záborcová	
Posmutnělý průsečík – o kubistických zápasech, literární tvorbě a tragickém setkání cest Josefa Čapka a Emila Filly	3
Silke Felgentreu	
Die Poetik der Detektivgeschichte in Karel Čapek <i>Boží Muka</i> (1917) und „Holmesiana čili o detektivkách“ (1924)	13
Jan Hejk	
Programové vystoupení mladých autorů okolo Kamila Bednáře	21
Kristyna Matysová	
Postava chodce v dílech umělců Skupiny 42	35
Petr Mecner	
Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc	46
Lukáš Bílek	
Experiment jako program v české poezii šedesátých let	54
Lukáš Vlach	
Proměny totálního realismu v díle Egona Bondyho a Bohumila Hrabala	61
Miroslav Janovský	
„Program poetiky“ Adama Václava Michny z Otradovic	67
Lenka Rišková	
Pravda, logika, ratio v Tablicovej koncepcii básnického umenia	81
Michaela Marcinová	
Farebný princíp v lyrizovanej próze	89
Míriam Suchánková	
Tatarkova koncepcia kultúry ako zdroj irónie voči nadrealistickému programu	95
Anna Kobylińska	
Zrodenie poetiky. Prípád Ján Červeň a Dominik Tatarka	103
Zuzana Bariaková – Zuzana Ištvánfyová	
„Bude reč o poézii pre deti“	111
Filip Pacalaj	
<i>Návrat Krista</i> Dušana Krista Mitanu	118
Cena Vladimíra Macury	123
Seznam účastníků	123
Program konference	125

Posmutnělý průsečík – o kubistických zápasech, literární tvorbě a tragickém setkání cest Josefa Čapka a Emila Filly

MILADA ZÁBORCOVÁ

České výtvarné umění – nesmazatelně poznamenané v prvních čtyřech dekádách 20. století pražskou výstavou expresionistických obrazů Edvarda Muncha z roku 1905 a posléze neméně inspirované kubistickým hledačským výrazem Pabla Picassa a Georse Braqua – se může chlubit dvěma osobnostmi, jejichž práce získala trvalé místo na scéně domácí i světové. Dvěma malíři, jejichž tvorba ve třech desetiletích zaznamenala mnoho styčných bodů i velkého míjení při úsilí o vlastní interpretaci kubismu a moderního umění vůbec, dvěma demokraticky smýšlejícími osobnostmi, jejichž meziválečná tvorba se nakonec střetla v souhlasném důrazném odsouzení zesilující hrozby fašismu. Tím byly poznovu svedeny dohromady osudy vzájemných polemiků Emila Filly a Josefa Čapka, mladšího o pět let. V životě obou můžeme vysledovat několik paralel, jež vyústily ve styčné body umělecké i lidské konfrontace.

Píše se rok 1905 a po první menší výstavě v budově pražského Rudolfinu je v pavilonu spolku Mánes pod zahradou Kinských architektem Janem Kotěrou instalována první velká výstava Edvarda Muncha a toto rozsáhlé představení tvorby ovlivní zásadně vývoj evropského a rovněž českého malířství. Výstava, která sklídila jak mnoho negativních ohlasů od odpůrců moderních vln, jež čeřily od dob impresionistů vody výtvarného umění, tak i obdivných reakcí, poznamenává Filly i Čapka fatálně.

Evropa v prvních letech 20. století již nežije impresionistickým dojmem; prvořadým impulsem ve výtvarném umění je výraz, exprese, znázornění pocitu, subjektivní ztvárnění objektu van goghovskou metodou „jak já ho vidím“. Tyto tendence, podepřené ještě z jiné strany – psychologické a lékařské – psychoanalytickými pracemi Sigmunda Freuda, postavily do popředí novodobé výtvarné tvorby momentální stav duše náležející individuu, které vnímá a interpretuje svět na základě svých zkušeností a představ a v jehož vnitřním životě je objeována hra a souhra „vášní“, pudových sil, k jejichž rozpoznání nabízí klíč vedle jiných prostředků i sen.

Munch byl ve všech těchto ohledech velkým expresionistou a posunul hranice výtvarného uchopení reality pro mnoho dalších umělců. Klíčový byl v přístupu k novým cestám tvorby zejména posun od impresionistického nanášení barevných plošek a způsobu práce se světlem – tak jak tyto postupy Munch studoval v Paříži – k zacházení s barvou při současném rozrušení

formy a využití plné a masivní kontury, jež se později u něj projevila v typické sinusoidě. Svůj obdiv i přesné pochopení Munchovy snahy o vyjádření myšlenky později za celou generaci formuluje Filla: „Munch nevyjadřuje jen a jen své tehdy časové psychózy; nejsou to exprese vydrážděného vlastního srdce, ale všelidské symboly snů, trápení, žalů i slastí každé generace a každého jedince. Munch má dar, tak vzácný zvláště dnes, udělati z děje baladu, z žánru symbol, z fenoménu zjevení, z gesta přízrak, z barvy výkřik, z linie děs hmoty a z příhody neodvratný osud“ (FILLA 1948: 72).

Centrem výtvarného dění je v této době samozřejmě Paříž, v níž se sbíhají průkopnické cesty mnoha dalších umělců, později často světového významu. Ani poutě Josefa Čapka a Emila Filly se tedy její návštěvě naprosto nemohly vyhnout. Emil Filla cestuje po evropských zemích od roku 1906, kdy se dobrovolně rozhodl opustit studia na Akademii výtvarných umění, od roku 1911 častěji pobývá v Paříži. Osobně se poznal se dvěma španělskými velikány – Picassem a Braquem, vídal se s Maxem Jakobem, Markem Chagallem, spřátelil se s Guillaumem Appolinairem, který rozpoznává výraznou kvalitu rozvíjející se české kubistické tvorby, udržoval styky se sochařem Ottou Gutfreudem; spolu s posledně jmenovaným jsou považováni za vůbec první evropské kubistické sochaře. Z Paříže musí Filla jako nežádoucí příslušník rakousko-uherské monarchie uprchnout se svou ženou v prvních dnech první světové války a podaří se mu nalézt azyl na půdě neutrálního Holandska. Jedním ze zisků pařížských návštěv je – stejně, jako tomu bude i u Čapka – setkání s uměním přírodních národů. Různé černošské plastiky se postupně stanou bohatstvím Fillovy osobní sbírky, která bude později vystavena v prostorách zámku v Peruci, kde malíř pobýval a tvořil v letech 1947–1952; dnes je zde opětovně otevřena jeho pamětní síň.

Josef Čapek přijíždí do Paříže roku 1910, shlédne zde mimo jiné i výstavu „Nezávislých“ prezentující díla kubistických umělců. O svém nepřilíš nadšeném dojmu se vyjadřuje jen krátce: „Chci říci, že nové francouzské umění je větší částí nesprávné a nemístné, nepoužitelné pro nás, a stejně tak literatura“ (OPELÍK 1980: 48). V pařížském Trocaderu se však setká též s vystavenými soškami a plastikami z Afriky a Oceánie, rozpozná v nich (vedle malby Cézannovy) jasný inspirační zdroj tvorby Pabla Picassa a studiu pozoruhodných forem primitivního umění pak zasvětil dalších bezmála třicet let. Z úhrnu tohoto badatelského zájmu vychází roku 1938 knížka *Umění přírodních národů*.

O dva roky později, po jaru 1912 opětovně stráveném v Paříži, již píše své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové: „Koupil jsem si fotografie obrazů posledních dvou let práce Picassovy a Braquovy. Všechno to, co my v Čechách uděláme, je proti těmto důsledným obrazům moc drobné a směšné; moje pachtění přijde také až někam na konec a sotva kdy bude nám možno

dojít jiným způsobem k tomu, co oni našli a co ostatně ještě ani není konečnou a plnou realizací toho, co je *možné*, toho všeho, co je možno ještě v moderním umění docílit“ (TAMTÉŽ: 67).

Dráhy obou umělců se setkají ve sdružení Skupina výtvarných umělců, kam po předchozích výstavách se skupinou Osmy¹ v letech 1907 a 1908 zamíří Emil Filla, když po neshodách s některými členy SVU Mánes, do něhož mnozí výtvarníci z Osmy vstoupili, hledá s dalšími malíři v té době již poznamenanými kubismem na české výtvarné scéně nové prostory pro tvorbu. Názorovou platformou pro publicistické články a kritiky se stává od podzimu 1911 nově vzniklý časopis *Umělecký měsíčník*, jehož řízení doslova „připadlo“ Josefu Čapkovi a do něhož rovněž přispívá – jako člen redakčního kruhu – i Emil Filla. Skupina, podporovaná ve svém snažení mimo jiné i kritiky takové autority, jako byli F. X. Šalda nebo Miloš Marten, se stala základnou pro rozvíjení českého výtvarného i architektonického kubismu.² Pohledy na úlohu a pojetí kubismu se však velmi různily a názorové neshody vedly až k odstoupení některých členů Skupiny,³ mezi jinými to byli na sklonku roku 1912 i bratři Čapkové.

Vraťme se však do roku 1911, abychom se mohli věnovat počátečním pohledům i rozvíjícímu se sporu Čapka a Filly o kubismus. Abychom si mohli tento pojem přesněji vyložit, pokusíme se o krátký exkurs do historie užívání tohoto termínu. Jako první jej použil francouzský kritik umění Louis Vauxcelles na podzim roku 1908, když odkazoval na známou formulaci Henriho Matisse „tiens, des petites cubes“ („vida, krychličky“), pronesenou v údivu nad Braquovými obrazy, které se zdály jakoby sestaveny z malých krychliček, kubusů. Ačkoli byl tento název zprvu míněn spíše hanlivě, později byl malíři přijat jako programové heslo.

Pro vysvětlení pojmu kubismus v intencích českého umění vezmeme Fillovu definici, proslouvenou sice s velkým časovým odstupem,⁴ nicméně vystihující přesně podstatu kubistického chápání zobrazení předmětu či figury: „Kubismus musí se pochopit jako nalezení způsobu pokud možno věc nejvěcněji znázornit z více relací, z více stran, rozčleněněji, plněji a realistictěji. Věcné umění kubismu nevychází ze subjektu, nýbrž přímo z věci samé, věc se prezentuje bez smyslu ukazovat se a hrát svou roli před nějakým divákem [...] ukáže se v těch složkách, které ji nejmarkantněji vyjadřují, což značí potom, že se ukáže v takových sestavách – z boku, zřepředu,

¹ Členové Osmy: Emil Filla, Vincenc Beneš, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Friedrich Feigl, Max Horb, Willy Nowak, Emil A. Pittermann, Antonín Procházka, Linka Scheithauerová.

² Významné kubistické stavby z těchto let v Praze: Gočárův dům U Černé Matky Boží na Starém Městě (Ovocný trh č. 19), dvojdom na Hradčanech (Tychonova ulice č. 4–6), dům Diamant na Novém Městě (Spálená ulice č. 2).

³ Skupinu tvořili ze známějších výtvarníků, spisovatelů a teoretiků: Vincenc Beneš, Vratislav Hugo Brunner, Josef Čapek, Emil Filla, Otto Gutfreund, Zdeněk Kratochvíl, František Kysela, Antonín Procházka, Ladislav Šíma, Václav Špála, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák, Karel Čapek, František Langer, Václav Vilém Štech.

⁴ Tato studie „O kubismu“ (FILLA 1990: 123–132), vyslovující se s odstupem k pojetí a úloze českého kubismu, pochází z roku 1952.

svrchu, zdola, zezadu i předu –, a tak celek není sice logický na základě jednopohledového mechanického postřehu, nýbrž bohatší, životnější, věcnější a realističtější“ (FILLA 1990: 123).

Kubismus tedy začal cíleně pracovat s lidskou představivostí, po níž požadoval přijetí modelu vícerého pohledu na skutečnost, znázorněnou rozloženě do jednotlivých, neperspektivně poskládaných pohledů. Nechtěl od diváka fantazii, spíše schopnost analyticky uvažovat, a vedle tohoto proudu „analytického kubismu“ (z let 1909–1912) pak přešlo výtvarné vyjádření v „kubismus syntetický“ (1912–1914), jehož cílem bylo modelovat předmět za pomoci vzájemných relací barevných plošek, geometrických tvarů a plochy oddělujících linií.

Naše pozornost však nadále patří situaci v roce 1911: *Umělecký měsíčník* vedený Josefem Čapkem dosahoval v uveřejňovaných příspěvcích, jejichž autory byli nejen malíři, sochaři a grafici, ale i literáti, architekti a historikové, evropské úrovně. Přesto si nedovedl získat dostatek předplatitelů a finanční nesnáze vedly mnoho autorů k výběru jiného způsobu obživy. Sám Čapek opustil místo redaktora v dubnu 1912, posléze spolu s bratrem opouští i Skupinu. Po odchodu ze Skupiny vstupuje do Mánesa, rediguje – a opět výborně – *Volné směry*, pro svou přímou podporu moderního umění je však umírněnou „starší“ generací Mánesa zbaven redigování a později i z Mánesa vyloučen.

Roku 1911 vzniká první ohnisko polemického střetu mezi jím a Fillou, prezentovaného zatím názorovou růzností pohledu na soudobou tvorbu futuristů, kterou Filla, ovlivněn shlédnutím jejich výstavy v Berlíně, odmítá: „Bez vnitřní nutnosti maskují své banální secesní malování manýrou špatně pochopené formové tendence neoimpresionisticko-picassovsko-braquovské a slavně prohlašují, že jejich futurismus vymyká se ‚veškeré tradici a že stojí na vrcholu hnutí evropské malby‘. Při vši zmatenosti a při všem výbušném a prskavkovém charakteru, kdyby dnes mezi nimi byl jediný talent, nutně by se projevil“ (FILLA 1911/12: 266–269).

Josef Čapek naopak futuristické tvorbě přiznává právo na existenci, její pozoruhodnost uznává, i když se sám s pravidly futurismu nijak neztotožňuje. Jeho postoj k futurismu jako jednomu ze směrů, jež mají na soudobé výtvarné scéně svou platnost, však vede Fillu k jízlivému výpadu proti bratřím Čapkům i dalším autorům na stránkách *Uměleckého měsíčníku*, kdy jim na základě citací jejich názorů předvádí jejich poblouzněnost *-ismy* působícími na ně tak neodolatelně, že se podle jeho názoru „odhodlali k harakiri a neslyšnému salto mortale ve svém kritickém žonglérství veřejně před publikem“ (FILLA 1912/1914: 331–336).

Filla byl vášnivým zastáncem Picassa a jeho tvorby – tento postoj jej později stál i nepřímé obvinění z řemeslně zvládnutého kubismu bez vlastní objevné tvůrčí složky (S. K. Neumann ho nazval „picassistou“). V Picassově obhajobě byl nesmlouvavý a jeho příznačná

urputnost jej nutně musela oddělit od daleko liberálnějšího a otevřenějšího Josefa Čapka, který uznával jeho nezměrnou iniciační úlohu na poli kubismu i moderního umění vůbec, ale zároveň reflektoval i další dobové tendence a odmítal ve vztahu k nim prohlásit kubismus za nadřazený.

Čapek se v této době názorově sblíží s S. K. Neumannem, Václavem Špálou a s Vlastislavem Hofmanem a později, na sklonku války, s nimi a dalšími umělci vytvoří skupinu Tvrdošíjnů,⁵ která se, byť s pozměněným programem, po válce přihlásí opět k předválečnému hledačství moderního umění. Oproti Fillovi, pro něhož se kubistické zobrazení stává na další dvě desetiletí zásadním programem vlastní tvorby, se mu Čapek začíná rokem 1916 vzdalovat, volí tematiku související s prožitky útrap první světové války, zaměřuje se na možnosti výtvarné reference o světě, v němž se stal život obtížným pro lidstvo vůbec, zejména pak pro lidi ocitající se na okraji společnosti. Tento tón sociální účasti a soucitu již nepřestane znít ani v dalších letech jeho práce. Specifickým obdobím, jež bývá nazýváno „druhým kubismem Josefa Čapka“, je pak počátek dvacátých let, kdy se v jeho postavách znovu objevuje kubistická analýza a geometrický řád (v jehož realizaci se přiblížil konstruktivismu posléze obdivovanému hnutím Devětsil). Na rozdíl od Filly se však jeho tvorba bude napříště ubírat jinými směry, mimo jiné i vstříc knižní grafice, scénickým návrhům a v neposlední řadě i zcela jedinečnému výtvarnému nazření dětského světa. Jako kritik ovšem Čapek pokračující kubistické tendence v české výtvarné produkci neztrácí ze zřetele.

K problematice Fillova pojetí kubismu se Čapek roku 1921 vyslovuje při příležitosti LIV. členské výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes a XVIII. výstavy Sdružení českých umělců grafiků Hollar. O Fillových kubistických zátiších, která někteří nazývají „rébusy“, soudí: „Jeho kubismus, vzpomeneme-li obrazů Picassových a Braquových, je formulován poněkud složitě, s příliš mnoha důkazy, a v důsledcích tedy za často dosti nesrozumitelně, jako se to na jiném poli zhusta děje u interpretace filozofů, kteří své nové myšlenky vyslovují výrazněji a jasněji než jejich žáci. Na kubismu Picassově a Braquově bývá zvláště uchvacující právě ta vtípná elementárnost výtvarné myšlenky, z níž se obraz jako pod kouzelným proutkem rozvine“ (ČAPEK 1921: 7).

O dva roky později opět kritizuje celkovou roztráštěnou skladbu Fillových obrazů, jež nekoresponduje s bravurností a zručností a již chybí „mateřský lyrický nápad“, který by z obrazu učinil živý organismus a celek, vytýká mu nepřesvědčivost vzdálenou schopnostem jeho vzoru – Picassa (srov. ČAPEK 1923: 7). Roku 1927 však u příležitosti CXXXIV. výstavy SVU Mánes přiznává Fillovi spolu se Špálou uměleckou kvalitu, již divák nemůže nedocenit: „Jsou tu ve Špálovi a Fillovi reprezentovány ty dvě nejpodstatnější a nejžádoucnější složky každého uměleckého díla, totiž osobnost a program, tedy to nejzávažnější, co ne každý člen spolku může

⁵ Spolu s Josefem Čapkem tvoří skupinu Tvrdošíjných Jan Zrzavý, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Otakar Marvánek a Vlastislav Hofman.

v té míře do tohoto širšího díla přinést“ (ČAPEK 1927: 9). V roce 1929 již plně doznává, že soubor Fillových prací si „zasluhuje všeho respektu svou vysokou malířskou kulturou, velikou vypěstěností barvy i linie, a co vše dal Filla do služeb picassovské koncepce prostoru a malby, získává tu rok od roku na svrchované bravuře a vytríbenosti skladby i výrazové techniky“ (ČAPEK 1929: 9). Při další spolkové výstavě Mánesa v roce 1931 pak vysokou úroveň kubismu Fillovi zcela přiznává: „Filla se svými zátišími sytého a hutného podání a bravurního technického ovládnutí, nesenými v duchu formových skladeb Picassových a Braquových, s kubismem vysoké kultury, jak už to náleží k charakteru tohoto umělce, nabývajícího stále větších a větších jistot, zkušeností a definitivní zralosti v hranicích školy, kterou učinil svým programem“ (ČAPEK 1931: 9).

Vzájemný vztah obou výtvarníků má však své výraznější vyhocení ještě před sebou. V polovině třicátých let vydává totiž Filla ve *Volných směrech* článek s názvem „Zrada generace“ (FILLA 1933–1934: 42–47), v němž v reakci na článek Karla Čapka „Past kritiků a její důsledky“ (ČAPEK 1933: 170–171) napadá styl kritického psaní obou bratří Čapků, jež shledává „dekadentním a degenerativním“. Kritiku podle něj dělají jen jako „způsob obživy“, ovšem jako zaměstnání nudné, které se bojí prosadit plně kritické soudy, jen aby někomu neublížilo, a které tímto napomáhá úpadku umělecké produkce. Odmítá své zařazení do „čapkovské generace“, která se podle něho sešla, „aby naši generaci kompromitovala, zradila, zprznila, podle svého pragmatizovala a nakonec i zkorumpovala“ (blíže viz WINTER 2004: 32). Jedovatého tónu se nezbaví ani dále, když Čapkům radí, aby se kritiky vzdali úplně, neboť v ní nemohou obstát s jimi proklamovanou „důstojností muže“, a nabádá Karla, že by měl toto krédo svému bratru Josefovi „denně každou hodinu zařvat do ucha“ (TAMTÉŽ). Josef Čapek se brání články otiskovanými v *Přítomnosti* (ČAPEK 1933b: 383–384) a v *Činu* (ČAPEK 1933a: 487–492), kde Fillu obviňuje z uveřejňování nepravd a odmítá nařčení z rutinního přístupu ve své kritické činnosti. Tento spor je především sporem roku 1933 a v dalších letech již k němu nebyly další „dodatky“ připojovány, jeho důsledkem je ovšem znatelné ochladnutí vzájemných vztahů mezi oběma autory. Ledy mají být prolomeny u příležitosti setkání velmi smutného.

Pro své předválečné silně protinacistické postoje, prezentované mimo jiné Čapkovým souborem obrazů *Oheň a Touha* a zejména cyklem satirických karikatur *Základy hitlerovské výchovy* a *Diktátorské boty* kreslených pro *Lidové noviny*, v případě Emila Filly pak cyklem *Boje a zápasů*, byli oba výtvarníci zatčeni v prvních dnech druhé světové války a později shodně dopraveni do německého koncentračního tábora v Buchenwaldu. Dřívější názorové rozepře nyní stály zcela stranou, ke sdílenému údělu těžké fyzické práce přibyl i shodný zvláštní úkol: oba byli vybráni jako „malíři šlechtických a občanských erbů“ pro lágrové esesmany. Tento společný osud se mění

až roku 1942, kdy byl Josef Čapek převezen do koncentračního tábora v Sachsenhausenu; odtud vedla roku 1945 jeho poslední cesta do Bergen-Belsenu, z něhož se již nevrátil. Po válce to je právě Emil Filla, kdo mezi prvními vzpomíná svého významného kolegu při příležitosti souborné výstavy prací Josefa Čapka pořádané in memoriam k složení poklony autorovi, jehož malířské schopnosti a dílo daleko přesáhlo hranice jeho rodné země a svým zcela osobitým způsobem vyjádření se stalo v celosvětovém kontextu nezaměnitelným: „Časem stávali jsme se otrlejší neustálým přizíráním k těm vraždám, mučením, týráním a umíráním. V této fabrice smrti člověk musel se věru obrnit, aby citlivý, jemný a básnický organismus, jakým byl náš Josef, snesl tu nepřetržitou hrůzu zániku a nezoufal si. [...] Dlouho jsme se často zaraženě nehnutě dívali na utloukání lidí, viděli jsme spolu, jak se před našima očima vraždí člověk a jen očima a nevýslovně smutným pohledem si říkali: peklo! A Josef po chvilce dodával: peklo, které Dante neviděl“ (FILLA 1945b).

V době tyranského uvěznění v extrémních podmínkách koncentračního tábora tíhli oba autoři, kteří měli před válkou za sebou i bohatou tvorbu slovesnou (Josef Čapek na poli literárním a žurnalistickém, Emil Filla na poli esejistickém, filozofickém), shodně ke způsobu vyjádření, který nebyl ani pro jednoho typický.

Odkazem těchto tragických let zůstaly tedy české kultuře dvě básnické sbírky: *Psí písně v Buchenwaldě 1943* Emila Filly (1945) a *Básně z koncentračního tábora* Josefa Čapka (1946).

Emil Filla, člověk velké autority, pevný a zásadový, který ve své tvorbě opakovaně poukazoval na hrozbu tyranie a vyzýval k zápasu s ní, uplatňoval jako malíř často zvířecí symboliku, již dominovaly obrazy zuřivých býků rozpoutávajících nezkrotitelné zlo stejně jako nacismus třicátých let. Ve své básnické tvorbě zvolil – jsa ostatně přítelem a milovníkem psů – formu rozpravy s tímto zvířetem, jež mu představuje neohroženou vůli po svobodě i cestu k její obraně:

Člověk psa nikdy tolik neochočí,
aby své tesáky
změnil na cucáky.
Každý mu může vidět z očí,
že bude věrný svobodě a záda neotočí,
jakmile zočí
krvavé oči
závisti zloby
vrahů svobody.

Pes říká život a tím slovem též smrt míní:
tyranům smrt! – což člověk opomíjí,
neboť si injekcí věčnosti podstatu mírní.
Svobodu hned zradí,
s osudem se vadí

a v boji neustává.

Smrt smrtí netrestá a se opíjí
nesmrtelností,
odplácet horším zlé nechává
prozřetelnosti.

Kdo dělí život v život a smrt,
životem posmrtným se spíjí,
navždy je ztracen,
nebude vrácen
svobodě.
Náhodě
nesmíme nechat obranu a čekat na odplatu v ráji.

Co říká pes?
Buď běs a drt!
Tyranům smrt!
(FILLA 1945a: 32–33)

Fillovy „psí písňe“ jsou vedle mravního apelu rovněž protkány vzpomínkami na rodný kraj, jehož meze „pro sebe si andělé udělali sami“ (TAMTÉŽ: 11), kde však s anděly již není možno rozmlouvat, neboť anděl „zavře-li jednou dvěře, / víc svěřence své již nehlídá“ (TAMTÉŽ: 13). Básník vzpomíná na kraj, kde mu bylo dáno chodit ještě svobodně se psem, nad jehož radost z vnímání přítomnosti se mylně povyšuje lidský rod, o němž neplatí to, co se ještě dá říci o malém dítěti či psu, který „v radosti dneška věčnost svou prožívá“ (TAMTÉŽ: 27).

Němé průvodcovství útěchy prostupuje i sbírkou Josefa Čapka. Autorovo nitro schopné výjimečné empatie, soucitu s nejponíženějšími, ochotné zabývat se nejslabšími a nejohroženějšími, posiluje v těžkých podmínkách zejména každodenně vzpomínané společenství nejdražších lidí, ať už živých (zejména žena Jarmila s dcerkou Alenou) či zesnulých (vedle častokrát oslovovaného bratra Karla jsou to i velcí básníci jako Karel Hynek Mácha či Rainer Maria Rilke). Autor se k nim obrací a čerpá u nich posilu ve dnech, které přinášejí jen:

[...] smrt bez smrti,
život bez žití, probdění v zászvětí
– hrůza v snách bubnuje na poplach –
ba ještě strašnějši: ne peklo: válka!
lidé, ne dšáblové! skutečnost, ne sen!
hůř ještě! největší ze všech zel,
tož nesvoboda, trýzeň nejkřutějši.
Bez volnosti už nejsi člověkem,
i sám sobě jsi odumřel
a všeho pozbyl jsi – ne však své touhy,
ni svého stesku ni svých nadějí –.
(ČAPEK 1946: 133)

Svébytný celek sto dvaceti básní, psaných v období od prosince 1942 do února 1945 v Sachsenhausenu a pronášených ven propouštěnými spoluvězni,⁶ které po válce uspořádal do sbírky anonymně Vladimír Holan, je výpovědí nejniternejších promluv autora samého, které se postupně stávaly – tak jak byly posléze předcítány ostatním uvězněným – i výpovědí celého společenství spoluvězňů, pro něž se, jak píše Jiří Opelík, Josef Čapek stal „nepoznaným autorem ‚jejich‘ poezie, bezejmenným mezi bezejmennými“ (SLAVÍK – OPELÍK 1996: 522).⁷

Máme před sebou dvě básnické sbírky, jež jsou naplněním předchozího uvažování, filozofického nazření světa i způsobu života jejich autorů. V případě Josefa Čapka jsou tyto básně bohužel i dílem posledním. Ve verších těchto sbírek jsou uzavřeny osudy dvou velikých osobností české kultury, jež hledaly cestu novým a moderním výtvarným směrům, zaplňovaly obzor české kulturní scény novými podněty, dvou umělců, kteří si vedle vlastní tvůrčí cesty stanovili občanskou a lidskou mravní zodpovědnost jako osobní krédo a tomu se nezpronevěřili.

Ve vězeňském prostředí nacistických koncentračních táborů byli za tento svůj postoj vystaveni mučivým zážitkům, jaké si neumíme představit, byli konfrontováni s nejtvrďší realitou – realitou boje o holé přežití v samém jícnu nelidskosti. Přesto i proto vznikly básně, které si zaslouží být připomenuty.

PRAMENY

ČAPEK, Josef. *Básně z koncentračního tábora*. Praha: František Borový, 1946

FILLA, Emil. *Psí básně v Buchenwaldě 1943*. Praha: Jan Pohořelý, 1945a

LITERATURA

ČAPEK, Josef. „LIV. členská výstava Spolku výtvarných umělců Mánes a XVIII. výstava Sdružení českých umělců grafiků Hollar.“ *Lidové noviny* 29, 1921, č. 530 (22. 10.), s. 7

ČAPEK, Josef. „LXIII. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes.“ *Lidové noviny* 31, 1923, č. 44 (26. 1.), s. 7

ČAPEK, Josef. „CXXXIV. výstava SVU Mánes.“ *Lidové noviny* 35, 1927, č. 594 (22. 10.), s. 9

ČAPEK, Josef. „CL. výstava SVU Mánes.“ *Lidové noviny* 37, 1929, č. 516 (13. 10.), s. 9

ČAPEK, Josef. „Členská výstava v Mánesu.“ *Lidové noviny* 39, 1931, č. 566 (12. 11.), s. 9

ČAPEK, Josef. „O českou kritiku výtvarnickou a Josefa Čapka zvlášť.“ *Čin* 5, 1933a, č. 21 (30. 11.), s. 487–492

ČAPEK, Josef. „Tedy ta causa Mánes.“ *Přítomnost* 10, 1933b, č. 24 (14. 6.), s. 383–384

ČAPEK, Karel. „Past kritiků a její důsledky (II).“ *Přítomnost* 10, 1933, č. 11 (15. 3.), s. 170–171

ČAPKOVÁ, Jarmila. *Vzpomínky*. Praha: TORST, 1998

⁶ Jednalo se zejména o Josefa Dobeše a Josefa Pekárka, básně dále pronášeli i postupně propouštění čeští vysokoškoláci.

⁷ K celé sbírce Jiří Opelík významně podotýká: „Nuže, v dobovém kontextu české poezie neexistuje sbírka, která by si tak programově a zároveň tak harmonicky vypomáhala dědictvím básnického minula a která by svým ustrojením byla tak pozorná k potřebám i úrovni svého publika“ (SLAVÍK – OPELÍK 1996: 522).

FILLA, Emil. „Eduard Munch a naše generace.“ In *O výtvarném umění*. Praha: Nakladatelství Karla Brože, 1948, s. 66–76

FILLA, Emil. „Jak se píše.“ *Umělecký měsíčník* 2, 1912/1914, s. 331–336

FILLA, Emil. *Josef Čapek in memoriam*. Katalog výstavy. Praha: Umělecká beseda, 1945b

FILLA, Emil. *Myslenky*, ed. Čestmír Berka. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1990

FILLA, Emil. „Z berlínských výstav.“ *Umělecký měsíčník* 1, 1911/12, s. 266–269

FILLA, Emil. „Zrada generace.“ *Volné směry* 30, 1933–1934, č. 2 (1. 4. 1933), s. 42–47

LAMAČ, Miroslav. *Osmá a Skupina výtvarných umělců*. Praha: Odeon, 1988

OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980

PADRTA, Jiří – LAMAČ, Miroslav. *Osmá a Skupina výtvarných umělců*. Praha: Odeon, 1992

SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: TORST, 1996

ŠULCOVÁ, Marie. *Prodloužený čas Josefa Čapka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2000

WINTER, Tomáš. (ed.). *Zajatec kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky [1907–1953]*. Praha: Artefactum, 2004

RESUMÉ

České pojetí kubismu, rozšířené unikátně kromě oblasti výtvarného umění i do sféry architektury, sochařství i literatury, bylo ovlivňováno ihned od počátku dvěma výraznými osobnostmi, které se vůči kubistickým snahám vymezovaly a které se zároveň částí své tvorby staly jedněmi z nejvýznamnějších představitelů českého kubismu vůbec – Emilem Fillou a Josefem Čapkem. Od 10. let 20. století probíhají zejména na stránkách *Uměleckého měsíčníku* a *Volných směrů* polemiky, v nichž se střetávají názory vášnivého obhájce Pabla Picassa a programového tvůrce kubismu Emila Filly s liberálnějším a většinou množstvím moderních výtvarných směrů přístupnějším pohledem Josefa Čapka. Na počátku druhé světové války jsou veškeré rozepře zapomenuty při smutném setkání obou umělců v koncentračním táboře Buchenwald, kde byli shodně uvězněni pro své důrazné odsouzení německého nacismu a silících fašistických tendencí konce 30. let. Odkazem jejich hrůzných zážitků zůstávají dvě básnické sbírky – *Psí písně v Buchenwaldě 1943* Emila Filly a *Básně z koncentračního tábora* Josefa Čapka, díky nimž máme možnost poznat umělecký i lidský rozměr jejich autorů.

SUMMARY

The Czech cubism comprehends (apart from fine arts) also architecture and literature as a unique, individual feature of the artistic concept. It has been significantly influenced by two eminent personalities – Emil Filla and Josef Čapek who, by defining the cubist attempts of others as well as making their own ones, have become the most important representatives of the Czech cubism. Their passionate polemics may be observed in the art magazines *Umělecký měsíčník* and *Volné směry* from the first decade of the 20th century. Emil Filla, a sympathizer of Pablo Picasso and the author of a cubist program clashed with Josef Čapek who was more susceptible to other tendencies in modern art. Anyway, in the beginning of the World War II all disputes were forgotten – the two artists met in the concentration camp of Buchenwald, both imprisoned for their resolute rejection of German Nazism. Their different natures paradoxically meet in choosing the same (so far omitted by both of them) art form to reflect their horrifying experiences – a book of poems; the collections *Psí písně v Buchenwaldě 1943* (The Dog Songs in Buchenwald 1943) by Emil Filla and *Básně z koncentračního tábora* (The Poems from the Concentration Camp) by Josef Čapek evidence both the artistic and human dimension of their authors.

Die Poetik der Detektivgeschichte in Karel Čapeks *Boží muka* (1917) und „Holmesiana čili o detektivkách“ (1924)

SILKE FELGENTREU

Die Novellensammlung *Boží muka* umfasst 13 Erzählungen, die sich in zwei Teile gliedern. Der erste besteht aus „Šlěpěj“, „Lída“, „Hora“, „Milostná píseň (Lída II)“ und „Elegie (Šlěpěj II)“. Die Erzählungen „Utkvění času“, „Historie beze slov“, „Ztracená cesta“, „Nápis“, „Pokušení“, „Odrazy“, „Čekárna“ und „Pomoc!“ bilden den zweiten Teil. Auffällig ist die zyklische Folge der Kurzgeschichten vor allem im ersten Teil der Sammlung, denn „Šlěpěj“ wie auch „Lída“ haben in „Milostná píseň (Lída II)“ bzw. „Elegie (Šlěpěj II)“ Fortsetzungen, die in umgekehrter Reihenfolge auftauchen. „Šlěpěj“ und „Elegie (Šlěpěj II)“ bilden eine Art thematischen Rahmen, in den der erste Teil der Novellensammlung eingebettet ist. In den ersten fünf Kurzgeschichten von *Boží muka* ist die Suche nach einer „Spur“, die ein Mensch hinterlässt, ein Leitmotiv.

In „Holmesiana“ Weise spricht Čapek selbst über die *Boží muka*:

Mimoto jako svou zvláštní legitimaci k této studii uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat detektivních novel; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka *Boží muka*. Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepovedlo. (ČAPEK 2000: 146)

Er geht in diesem Artikel davon aus, dass es eine „reine“ Detektivgeschichte geben kann, die sich inhaltlich und formal klar von anderen Genres abgrenzt. Er nähert sich ihr allerdings auch ironisch, denn er stellt fest, sie sei einerseits so einfach konstruiert wie ein Kindermärchen oder ein episches Gedicht, andererseits sieht er eine Menge „ungeheure[r] verzweigte[r] Ursprünge, nach denen wir in mehreren Richtungen ermitteln müssen“.¹

Wie konnte es nun dazu kommen, dass Karel Čapek der Meinung war, in *Boží muka* einen Detektivroman vorgelegt zu haben?

In „Holmesiana“ nennt er eine Reihe von Motiven, die seiner Meinung nach das Wesen der „Detektivka“ konstituieren.

¹ „Detektivka (míním zde čistou detektivku, a nikoli odrůdy smíšené s románem pasionálním, literárními ambicemi a jinými kontaminujícími vlivy) je literární úkaz stejně jednoduchý jako, dejme tomu, epická báseň nebo dětská báchorka. Ale ježto zrovna jednoduché, solidní a dobře fungující věci mají náramně rozvětvené původy, musíme se po nich pítit několika směrů. Budeme snad vypadat jako pedanti, budeme-li vypočítávat asi tučet motivů, jež se províjejí nejjednodušší detektivkou. Budeme putovati končinami suchými i divoce zarostlými, aniž bychom se pozdrželi na rozkošných vyhlídkách“ (ČAPEK 2000: 146n).

Zunächst handelt es sich dabei um die Motive, eine Detektivgeschichte zu konsumieren, die der Autor dem abstrakten Leser unterstellt. Er macht als erstes das „Motiv kriminální“ aus, das er als das psychologisch stärkste bezeichnet, und das das Bedürfnis der Leute nach Sensationen benennen soll. Der Charakter des Lesers einer Detektivgeschichte sei zwiegespalten; gleichzeitig fühle er sich als heimlicher Mörder und als Richter. Sodann isoliert Čapek das „Motiv justiční“. Obwohl Detektivgeschichten „nichts mit Sünde zu tun“ hätten, handle es sich bei der Lektüre von Kriminalliteratur doch um die Aufarbeitung des Kampfes zwischen Verbrechen und Gerechtigkeit. („Vlastním tématem detektivky je souboj mezi zločinem a lidskou spravedlností“, ČAPEK 1984: 148). Der Rezipient habe das Bedürfnis, durch den Detektiv Gerechtigkeit hergestellt zu sehen. Das dritte von Čapek gekennzeichnete Merkmal ist das „Motiv záhady“, die Vorliebe des Lesers für Rätsel, welches schon in der Ödipussage zum Ausdruck komme:

Musí se vytvořit situace stejně paradoxní, nemožná, absurdní a nepředstavitelná jako v hádankách; ale pak přijde Oidipus, chci říci detektiv, aby rázem objevil dvojakost a omylost určitých dat, vsunul do nich pravý smysl, a je to.
(EBENDA: 150)

Soweit Čapeks Interpretation der Lesermotivation. Nun kommt er zur inhaltlichen Gestaltung der Detektivgeschichte. Das vierte Motiv stellt laut Čapek das „Motiv der Handlung“ dar. Der Detektiv lebe wie der romantische Held einer Abenteuergeschichte in einem Urwald (=Großstadt) und jage Bösewichte. Der Verbrecher entspreche zudem in seinem Charakter einem wilden Tier – Tiger oder Bär – das nicht anders könne, als schlecht zu sein und daher gejagt werden müsse. Sodann führt Čapek das „Motiv des Begleiters“ an, dessen Rolle er auf die des Chronisten reduziert. Die Detektive selbst dagegen seien ihrer Veranlagung nach Eulenspiegel („Uilenspiegel“, „Enšpígl“, EBENDA: 153, 154), welche Sinn für Humor besäßen und sich in Szene zu setzen wüssten. Die Essenz des „Geistes der Methode“ („Duch metody“), macht Čapek als weiteres Motiv aus. Die Rationalität des Detektivs solle unantastbar bleiben, auch wenn Father Brown Mitgefühl mit der sündigen Kreatur empfinden mag. Dennoch sei eine Liebesbeziehung für den Detektiv ausgeschlossen, denn wenn er sich verliebe, verlöre er sogleich seine „intellektuelle Reinheit“ (EBENDA: 157). Die Motive „Bertillonáž“² und „Unika“ bilden den Abschluss des Essays. Im Abschnitt „Unika“ stellt Čapek fest, dass Verbrechen in der Realität keineswegs Unikate seien, sondern gewissen Regeln folgten („Skutečná policejní práce postupuje normálně tak, že subsumuje nový případ do skupiny případů již známých; tedy, že hledá lotra mezi lotry a ne mezi majiteli vil v Bubenči [...]“, EBENDA: 160), während in der Fiktion jede Lösung ein neues „meisterhaftes Original“ darstellen müsste.

² Das Bertillonsche Maßsystem sollte im 19. Jh. dazu dienen, Verbrecher physisch zu vermessen, um sie so besser wiedererkennen zu können und Justizirrtümer zu vermeiden.

Ausdrücklich hebt Čapek in „Holmesiana“ hervor, es bestehe ein grundlegender Unterschied zwischen Verbrechen und Sünde und es sei keinesfalls Sache der Detektivgeschichte, die Seele des Verbrechers auszuleuchten („Jakmile se spisovatel začne obírat duší zločincovou, opouští půdu detektivky. Proto zde nebude vysloveno jméno Dostojevského“, EBENDA: 148).

Insgesamt handelt es sich laut Čapek also um neun Motive, die das Wesen der Detektivgeschichte verkörpern, von denen die ersten drei ausgemacht werden durch die Gier des Lesers nach Verbrechen, seinem Bedürfnis nach Gerechtigkeit, und seiner Vorliebe für Rätsel. Zudem werde die Detektivgeschichte regiert von ihrer Ähnlichkeit zum Abenteuerroman, einer bestimmten Figurenkonstellation und dem methodischen Vorgehen des Ermittlers. Des weiteren solle die Kriminalliteratur sich vom realen Verbrechen durch größere Originalität unterscheiden.

Die Reaktion des Publikums, das in *Boží muka* keine Detektivgeschichte sah, erklärt sich vor allem aus den ersten von Čapek benannten Motiven. Er hat an den Rezipienten seiner Texte eine bestimmte Erwartungserwartung, d.h. er vermutet seitens seiner abstrakten Leser Interesse am Mord selbst und an der Herbeiführung von Gerechtigkeit. Die Frage nach der Identifikation des Lesers mit den Mördern der Detektivgeschichte ist ein in der Sekundärliteratur viel diskutiertes Problem, das jedoch nicht einheitlich gelöst werden kann. Unter dem Gesichtspunkt der Psychoanalyse Freuds interpretiert z.B. Pederson-Krag den genossenen Mordakt als Ventil für die negativen Gefühle des Lesers, die sich eigentlich auf ein ungeliebtes Elternteil richten (vgl. DUNKER 1991: 37). Tatsächlich wird jedoch der Mord an sich in der Detektivgeschichte zumeist nicht explizit geschildert, oder es findet gar nicht erst ein Gewaltverbrechen statt, wie an einer Anzahl von Sherlock-Holmes-Geschichten deutlich zu erkennen ist. In „Silver Blaze“ stirbt das Opfer durch einen Pferdetritt, in „The Naval Treaty“, „The Blue Carbunkle“ und „The Red Headed League“ geht es nur um Diebstahl, in „The Missing Three Quarter“ um ein Familiengeheimnis usw. Die Lust am Morden kann es also wirklich nicht sein, die den Leser von Detektivromanen und -geschichten zu seiner Lektüre verleitet. Čapek erliegt einem Irrtum, wenn er dem abstrakten Leser seiner Geschichten unbedingt Interesse an einem Mord unterstellt. Allein der Mord reicht auch in „Hora“ nicht aus, um eine Detektivverählung aus der Kurzgeschichte zu machen.

Der zweite von Čapek angeführte Grund für die Lektüre von Detektivgeschichten besteht angeblich im Interesse des Lesers an Gerechtigkeit. Damit ist keine numinose Macht gemeint, die absolute, abstrakte Gerechtigkeit walten lassen könnte, sondern eine rein menschliche („V detektivkách není vyššího řádu, nýbrž jen lidská spravedlnost [...]“, ČAPEK 2000: 148). Auch dazu hat die Forschung eine Meinung: das Gefühl, selbst Schuld auf sich geladen zu

haben, veranlasse den Leser von Kriminalliteratur dazu, nach der Bestrafung des fiktiven Verbrechers zu verlangen und so quasi durch ihn eine Katharsis durchzumachen (vgl. DUNKER 1991: 36). Tatsächlich will die Leserschaft der Detektivgeschichte am Ende einen Schuldigen, sie will eine Aufklärung gesichert wissen. Ob aus Gerechtigkeitssinn oder aus Angst vor einer sonst nicht gebannten Bedrohung für die Gesellschaft (SCHMIDT 1989: 67), bleibt wohl weiterhin offen. In *Boží muka* jedenfalls gibt es keine menschliche Gerechtigkeit: Der Täter in „Hora“ wird nicht explizit als solcher benannt und keines Verbrechens überführt, dennoch stirbt er am Schluss. Diese Lösung erscheint eher wie die von Čapek in „Holmesiana“ abgelehnte Gerechtigkeit des Schauerromans („krvák“), in welchem der Übeltäter auf eine „höhere und unbegreifliche (numinose) moralische Ordnung treffe“, die „schließlich das Gute belohne und das Schlechte bestrafe“ (vgl. ČAPEK 2000: 148). Keineswegs spielt die Ausübung menschlicher Gerechtigkeit oder wenigstens die Überführung eines Täters hier eine Rolle. Die Geschichten aus *Boží muka* könnten sogar gelesen werden als „allegory of man’s search for God“ (HARKINS 1962: 57), und gerade in dieser Einschätzung wird das Bedürfnis nach der Überführung des Täters an die Organe der menschlichen Gerechtigkeit nicht sichtbar.

In „Holmesiana“ also verkennt Čapek zum einen die Beweggründe für das Publikumsinteresse am Detektivroman – der Mord kann nicht als ausschlaggebend bezeichnet werden, zum anderen benennt er tatsächliche Ursachen für die Leserfaszination, ohne sich in *Boží muka* an diese Erkenntnisse gehalten zu haben. Da die Erkenntnis des Autors über das Wesen der Detektivgeschichte und die mit ihr einhergehende Lesererwartung also zu spät erfolgt ist, nämlich erst nach der Veröffentlichung von *Boží muka*, erscheint in der Analyse das grundlegend andere Verständnis der konkreten Leser nicht als Überraschung.

Worin bestehen nun tatsächlich die gebundenen³ Motive der Detektivgeschichte bzw. des klassischen⁴ Kriminalromans, dessen Eigenschaften nach der obigen Definition auch für die Detektivgeschichte gelten?

1. Zunächst muss durch Permutation ein Rätsel erzeugt werden, d.h. es findet zu Anfang der Geschichte ein Verbrechen statt, über dessen Verlauf der Leser erst am Ende der Lektüre informiert wird.

³ Zu diesem Begriff siehe Tomaševskij, *Teorija Prozy*.

⁴ „Eine Detektivverzählung ist ein Werk der Erzählliteratur von unterschiedlicher Länge, in dem ein rätselhaftes Verbrechen den Ausgangspunkt für die Untersuchung des Falls durch den Detektiv bildet, der das Rätsel auf dem Wege der Deduktion löst, seine Schlussfolgerungen jedoch erst am Schluß der Erzählung mitteilt. Nach dieser Definition ist die Zuordnung von *crime novels*, Thrillern, Abenteuer- und Spionageromanen bereits dadurch ausgeschlossen, dass in diesen Literaturformen Deduktion entweder gar nicht enthalten ist oder nur eine untergeordnete Rolle spielt“ (DUNKER 1991: 34)

2. Die Auswirkungen dieses Verbrechens, mit denen Leser und Detektiv konfrontiert sind, müssen sich durch eine rationale Lösung erklären lassen; metaphysische Explikationsversuche werden zwar, bei Poe wie bei Conan Doyle, fortwährend suggeriert, letztlich kommt der Ermittler aber doch zu einem Vernunftschluss.
3. Alle Fragen, die im Laufe der Ermittlungen durch die beteiligten Personen aufgeworfen werden, müssen spätestens in der Aufklärungsszene beantwortet werden. Dazu gehören natürlich vor allem die Fragen nach dem Täter und den Umständen des Verbrechens, aber auch Fragen, die durch eine Parallelhandlung entstehen können.
4. Der Person des Detektivs gegenüber besteht das Postulat der Anwendung von De- bzw. Abduktion; der Zufall darf bei der Lösung des Falles eine Rolle nur insofern spielen, als er neue Indizien aufdeckt, mittels derer Schlüsse gezogen werden können.
5. Ist erst einmal die finale Auflösung erfolgt, sollte keine weitere Handlung folgen, denn der Spannungsabfall nach Klärung des Rätsels ist absolut. Maximal darf knapp zusammengefasst werden, worin das Schicksal der Hauptpersonen unmittelbar nach dem Kriminalfall bestand.

Diese Motive sind es, die Poetik der Gattung Detektivgeschichte ausmachen, die ein Leser oder eine Leserin folglich in einer Detektivgeschichte zu finden erwartet. Ihr Fehlen oder eine starke Veränderung führt dazu, dass das Genre nicht erkannt werden kann.

Zwar ist es Čapek gelungen, funktionierende innovative Elemente einzuführen, etwa in „Hora“ eine neue Form des Erzählens mit beständig wechselnder personaler bzw. impersonaler Perspektive. Dennoch wird nun deutlich, wie es dazu kam, dass „niemand in [*Boží muka*] eine Detektivgeschichte gesehen hat“: die Regeln des Genres werden auf eine Art und Weise überschritten, die einen Leser, dessen Erwartungshaltung von der Lektüre bekannter Detektivgeschichten geprägt ist, allzu sehr enttäuscht. „Sie [Krimis] sind leicht zu verstehen. [...] Man muss [...] eine gewisse Gattungskompetenz mitbringen: Man muss mindestens wissen, worum es beim Krimi geht und worauf man zu achten hat, und man sollte nach Möglichkeit auch mit dem System wiederkehrender sprachlicher oder optischer Signale vertraut sein, mit dem Krimis den Prozess der Aufnahme beim Leser oder Zuschauer steuern“ (SUERBAUM 1984: 11). Werden die vertrauten Signale nicht gesendet, verliert die Detektivgeschichte für den Rezipienten ihre klar umrissene Form und geht in der schönen Literatur auf. Gäbe es nicht von Karel Čapek über *Boží muka* die Selbstauskunft, er habe eine Detektivgeschichte schreiben wollen, was ihm „anscheinend nicht ausreichend gelungen [sei]“, könnten die Kurzgeschichten dieses Bandes als literarische Dekonstruktion, als Anti-Detektivgeschichten aufgefasst werden, denn bei Čapek

steht die Detektivgeschichte nicht als Metapher für Ordnung und Logik (BREMER 1998: 51), sondern er re-etabliert das vor Poes *Tales of Ratiocination* in der „sensation fiction“⁵ gängige Element des Unbegreiflichen, Unauflösbaren.

In den Kurzgeschichten „Šlěpěj“, „Elegie (Šlěpěj II)“ und „Šlěpěje“ besteht die Innovation in mangelnder Aufklärung, d.h. in der Unterlassung der Rekonstruktion der Fabel. Das Rätsel wird nicht gelöst, die Leseerwartung nicht befriedigt, das Paradigma Detektivgeschichte funktioniert nicht. Die folgenden Kurzgeschichten, „Lída“ und „Milostná píseň“, sind ebenfalls nicht als Detektivgeschichten anzusehen, da hier die psychologischen Aspekte zu sehr die Aufklärung des vermeintlichen Verbrechens in den Hintergrund drängen. Außerdem folgt auf die Rätsellösung noch ein weiterer, von der Ermittlungsgeschichte unabhängiger, Handlungsstrang. Auch hier wurden die Änderungen am Gattungsformular auf der Ebene der Fabel durchgeführt, denn es wurden mehr Geschehensmomente für die Geschichte selektiert als der Detektivgeschichte zuträglich sind. Hingegen scheint die Kurzgeschichte „Hora“ zunächst ein Beispiel für die gelungene Innovation der Gattung zu sein, da auf der Ebene des Sujets durch ungewöhnliche Perspektivierung und neue Einlagetexte, etwa fingierte Verhöre, eine neue Leseweise geschaffen wird. Doch es fehlt die völlige Rekonstruktion der Geschichte und somit handelt es sich auch bei „Hora“ wegen einer fehlgeschlagenen Innovation auf dem Gebiet der Fabel nicht um eine Detektivgeschichte. Mit den Worten Jan Mukařovskýs: „v *Božích mukách* se povídky končí otázníkem“ (MUKAŘOVSKÝ 1982: 707).

Aus der Analyse der von Čapek zur intendierten Innovation der Detektivgeschichte verwandten Verfahren hat sich ergeben, dass sie ein unterschiedliches Maß an Wirksamkeit besitzen. Einige dieser Verfahren, wie z.B. die Änderung der Erzählperspektive, funktionieren als Innovationen, ohne die Gattungszugehörigkeit in Frage zu stellen; andere, wie die fehlende Entmystifikation, führen zu einer so schwerwiegenden Verletzung der Poetik des Genres, dass eine Zuordnung zu diesem versagen muss.

Aufgrund dieser Ergebnisse kann davon ausgegangen werden, dass die Innovation der Detektivgeschichte nur erfolgreich ist, wenn sie auf der Ebene des Sujets stattfindet. Es ist anzunehmen, dass die gebundenen Motive der Detektivgeschichte die Ebene Fabula stärker dominieren als das Sujet. Eine Ausnahme von dieser Regel bildet die Parodie, wie an den Kurzgeschichten in *Povídky z jedné a z druhé kapsy* zu sehen ist.

Für *Boží muka* jedoch gilt, dass die Poetik der Detektivgeschichte, obschon vom Autor intendiert, nicht umgesetzt wurde.

⁵ Zur Vorgeschichte der Detektiverzählung siehe DREXLER 1998: 78f.

PRAMENY

ČAPEK, Karel. *Boží muka*. Praha: Academia, 2000

ČAPEK, Karel: „Holmesiana čili o detektivkách“. In TÝŽ. *Maryyas. Jak se co dělá*. Spisy, 13. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 146–162

LITERATURA

BREMER, Alida. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Saarbrücken 1998

DREXLER, Peter. „Mapping the Gaps: Detectives and Detective Themes in British Novels of the 1870s and 1880s“. In KLAUS, Gustav – KNIGHT, Stephen (Hg.). *The Art of Murder: New Essays on Detective Fiction*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1998, s. 77–89

DUNKER, Michael. *Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur: eine vergleichende Untersuchung zur Beziehung der Autor-Text-Leser in Werken von Doyle, Christie und Highsmith*. Frankfurt am Main – Bern: Lang 1991

FREISE, Matthias. „Auf den Spuren von Karel Čapek (von „Šlěpěj“ zu „Šlěpěje“)“. In *Zeitschrift für Slavistik* 40, 1995, s. 145–156

GINZBURG, Carlo. „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes“. In ECO, Umberto – SEBEOK, Thomas (Hg.). *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. Supplemente, 1, München: Fink 1985, s. 125–179

HARKINS, William. *Karel Čapek*. New York – London: Columbia University Press, 1962

HEISSENBÜTTEL, Helmut. „Spielregeln des Kriminalromans“. In ŽMEGAČ, Viktor (Hg.). *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, s. 203–220

IBLER, Reinhard. „Die entlarvte Kausalität. Zu einem Erzählmotiv bei Karel Čapek („Šlěpěj“) und Richard Weiner („Prázdna židle“)“. *Zeitschrift für slavische Philologie* LV, 1995/96, s. 323–342

KUDĚLKA, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987

MRÁVCOVÁ, Marie. „Boží muka – vychodisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování“. *Česká literatura* 47, 1999, 2, s. 162–183

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982

NÜNNING, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart–Weimar: Metzler 2001

SCHMID, Wolf. „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“. In *Wiener Slavistischer Almanach* 1982, 9, s. 83–110

SUERBAUM, Ulrich. *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984

ŽMEGAČ, Viktor. „Aspekte des Detektivromans“. In TÝŽ (Hg.). *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, s. 9–34

RESUMÉ

Detektivka patří vedle dobrodružného románu k nejoblíbenějším žánrům populární literatury; v aktuální *Encyklopedii literárních žánrů* je v hesle „Detektivka“ Karel Čapek opakovaně citován jako „odborník na toto téma“, který už ve dvacátých letech rozpoznal příznačné rysy žánru. V eseji „Holmesiana“ shrnul vše, co vnímal jako charakteristické vlastnosti detektivky. Přiznal zde však také někdejší záměr napsat *Boží muka* jako detektivku, záměr, který čtenářské publikum nerozpoznalo. Příspěvek má objasnit, proč došlo k tomuto nedorozumění mezi autorem a publikem

v chápání žánru. Za tímto účelem je nejprve analyzováno devět Čapkem klasifikovaných detektivních motivů a postupy, jimiž chtěl Čapek dosáhnout inovace žánru. Na základě jejich konfrontace s typickými motivy detektivky (permutace, racionalita, úplné objasnění zápletky, užití dedukce, závěr bezprostředně po vyřešení záhady), které stojí v pozadí čtenářského očekávání, se ukazují funkční limity Čapkem navržených inovací.

SUMMARY

The detective story belongs (together with the adventure novel) to the most popular genres. The authors of the recent *Czech Encyclopaedia of literary genres* quote Karel Čapek as an expert on the topic who was able to define the characteristic features of the genre as soon as in the 1920s. In his essay „Holmesiana“ he gave its comprehensive presentation, mentioning his own unsuccessful attempt at writing detective stories in *Boží muka*, an attempt his readers missed. The paper inquires into the possible causes of this misunderstanding between the author and the audiences. Nine motifs of the detective story as classified by Čapek as well as the generic innovations suggested by him are subject to a systematic analysis, followed by a confrontation with typical features attributed to the detective story in contemporary literary theory (permutation of events, rationality, entire explanation of the plot, employment of deduction, closure following immediately after the solution of the mystery). These rules create the basis of current readerly expectations, and, obviously, restrain the effect of the innovations introduced by Karel Čapek.

Programové vystoupení mladých autorů sdružených okolo Kamila Bednáře

JAN HEJK

Tvrdá naděje v jemnou věc, již jest duch.

Robert Browning (ČERNÝ 1940: 13)

Prvořadým zájmem naší práce je vhléd do souvislostí vystoupení autorů uskupených okolo Kamila Bednáře, kteří svůj vstup do literatury a společné literární snahy manifestovali *Jarním almanachem básnickým 1940*, a postžení základních rysů a specifíků jejich programové poetiky. To však není možné bez komplexnější analýzy jejich manifestačních statí a úvodního slova k almanachu, sepsaného Václavem Černým. K vytyčenému cíli nám pomůže i zmapování diskuse, již vystoupení podnítilo a jež se odehrávala hlavně na stránkách *Kritického měsíčníku*.

Kontext, východiska, generace

K hlubšímu poznání skupiny mladých autorů a principů jejich programových prohlášení je zapotřebí alespoň rámcově nastínit společenskou a literární situaci v Čechách před rokem 1940, která jejich společné snažení formovala a ve které vyrůstali. Společensko-historické předpoklady zahrnují celý soubor závažných událostí: zkušenost první světové války, mnichovská dohoda, konec první republiky, okupace a protektorát, vypuknutí druhé světové války. Pro tehdejší dobu bylo příznačné postupné vystřízlivění z ideologií, obecná deziluze z vývoje společnosti. Vývoj literatury před rokem 1940, respektive před rokem 1938 je velmi dynamický. Za zlom bychom mohli považovat vznik Protektorátu Čechy a Morava a počátek druhé světové války. Ponecháme-li stranou zásadní změny v literatuře na přelomu století a generaci buřičů, pak na autory kolektivního vystoupení v *Jarním almanachu básnickém 1940* měla největší vliv avantgarda dvacátých let 20. století. Ta se zvláště v poezii projevuje jak obsahovým, tak tvarovým experimentováním – a právě vůči němu se tito mladí autoři vymezovali. Vedle avantgardy můžeme v literatuře dvacátých a třicátých let rozpoznat i nesporný vliv tehdy již do určité míry zavedených autorů-solitérů (František Halas, Vladimír Holan, Josef Hora, Jaroslav Seifert aj.), s nímž se „nastupující generace“ musela také nějakým způsobem vyrovnat.

Ještě než se pustíme do analýzy programových vystoupení mladých spisovatelů sdružených okolo Kamila Bednáře, je vhodné vyjádřit se k mnohokrát diskutovanému pojmu

generace. Problém, zda se v případě těchto společně vystoupivších mladých básníků jedná skutečně o novou generaci, je řešen ve všech programových člancích i v almanachu samotném; různé názory k němu vyjadřuje i dobová kritika. Již Václav Černý v úvodní stati almanachu nechává prozatím tuto otázku raději otevřenou a spíše se přiklání k označení „mezigenerace“, překlenující prostor mezi dvěma odlišnými uměleckými obdobími. Na druhou stranu je třeba připustit, že pocit generační sounáležitosti je pro tyto autory jedním z nejhlavnějších pojetek, pro mnohé z nich jsou jejich kolektivní prožitky dokonce mnohem podstatnější než kupříkladu „společná“ poetika. Ke generační problematice se ještě dostaneme při konkrétních analýzách jednotlivých programových statí, budeme ji ovšem vztahovat k programové poetice, jejíž popsání je hlavním cílem naší práce. Neodpustíme si však konstatování, že se samotným generačním sebeuvědoměním u mladých autorů, tedy autorů, které formovaly výše zmiňované kolektivní prožitky a kteří shodně vstoupili do literatury v druhé polovině třicátých let, to bylo poněkud složitější. Na vnitřní „generační“ roztržnost do určité míry poukazuje například i to, že vystoupení mladých autorů v *Jarním almanachu básnickém 1940* nebylo jediným kolektivním vystoupením této vypjaté doby. Nelze opomenout Skupinu 42 (1942) a Skupinu Ra (1942, první sborník *Roztrhané panenky* je ale datován zpětně do roku 1937), jen na okraj připomeňme sborník *Chvála slova* (1940) a ne příliš známý almanach *Podání ruky* (1943). Domníváme se ovšem, že otázka, zda se opravdu jedná o generaci (případně o „mezigeneraci“) v nejvlastnějším slova smyslu, není pro naše zkoumání nejdůležitější: spokojme se proto s faktem, že samotní autoři se jako generace cítili a považovali se za ni.

Jarní almanach básnický 1940

Prvním společným vystoupením mladých autorů narozených mezi roky 1910–1919 byl *Jarní almanach básnický 1940*. Úvodní slovo k němu napsal Václav Černý; celkem zahrnuje čtrnáct autorů, každý z nich zde publikoval několik básní (dvě až šest čísel) různého rozsahu. Mezi ně patří: Kamil Bednář, Ivan Blatný, Klement Bochořák, Lumír Čivrný, Jiří Daniel, Karel Jílek (= Jiří Orten), Josef Kainar, Jiří Klan (= Josef Lederer), Josef Kohout (= Hanuš Bonn), Zdeněk Kriebel, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Jan Marius Tomeš a Jiří Valja. Tyto autory můžeme považovat za jakési básnické jádro skupiny. Netřeba zdůrazňovat, že se nejedná o jejich básnické debuty: většina z nich své první básnické sbírky již vydala, ostatní měli za sebou alespoň časopiseckou publikaci veršů.

Václav Černý v almanachu spatřuje především kolektivní gesto. Společnou vůli těchto autorů k tvorbě chápe jako „znak podivuhodné síly této země, důkaz nevyčerpatelného mládí jejího“ (ČERNÝ 1940: 10). Smysl almanachu pak podle něj přesahuje význam jednotlivých básní

v něm obsažených. To zajisté souvisí i s jeho chápáním funkce poezie, ale současně se shoduje i s postojem celé skupiny? Pro Černého je poezie „svědkyně událostí posledních let a strážkyně mravních hodnot našich, [...] ochránitelka naší víry v životní zdroje národa a tedy i ručitelka za naši budoucnost“ (TAMTÉŽ). Při pohledu na družinu autorů almanachu si pak všímá některých jejich dosti významných znaků či spíše prozatímních náznaků. Jsou to náznaky „nové skutečnosti básnické“, „nové směry tvůrčí vůle“ a „změněná stanoviska k světu“ (TAMTÉŽ). Za zdroj těchto změn považuje především kolektivní zkušenost, která mladé básníky spojuje.

Zároveň tu Černý shrnuje základní otázky, jež si autoři almanachu kladou, a jejich hlavní úkol – vytvořit nové pojetí člověka, respektive lidství. Základní otázky zde položené jsou tyto: „Jaký že je první, nejhlubší daný obsah tohoto lidství? Jaká bezprostřední data lidskosti? A jaké že jsou meze člověka, a kam až lze je odsunout?“ (TAMTÉŽ: 12). Tyto otázky a hlavní cíl, přestože to nemusí být zřejmé na první pohled, poetiku skupiny významně ovlivňují. Toho si všímá i Černý a uvádí společné rysy jejich tvorby – introspekci jako hlavní nástroj a metodu poznávání a základní témata a motivy: sen, dětství, láska, bolest, samota, mateřství, osudovost, čistota, věrnost, rodná země. V souvislosti s tematikou rodné země a rodného jazyka naráží i na další významný rys skupiny, a to na absenci jakékoli ideologie a programovosti. Tento rys chápe jako nezbytný, alespoň prozatím, protože nové ideologie a programy, jež by měly řešit uspořádání lidského společenství, vzejdou z nového obrazu člověka. A právě k naplnění nové představy člověka by měla napomoci poezie: znovu je tedy akcentována její společenská funkce, schopnost zasahovat základy lidství. O Černého vysokých požadavcích kladených jak na literaturu (a zvláště poezii), tak na generaci, svědčí i jeho článek „Ještě o básnících ve dnech krize, a ještě k básníkům“ z roku 1939. Píše tu, že úkolem generace je „proměnit existenci okolo sebe podle způsobu své přirozené povahy“ (ČERNÝ 1939: 4).

Na úvodu k *Jarnímu almanachu básnickému 1940* jsme si mohli všimnout mnoha zajímavých skutečností. Václav Černý si tu uvědomuje jistou rozporuplnost mladé „generace“ (a současně i skupiny autorů almanachu), shrnuje základní cíle autorů, otázky, jež si pokládají, a ukazuje jejich přístup k tvorbě. Vyzdvihuje především jednotící funkci almanachu, zároveň však – byť ve zkratce a náznaku – postihuje některé z důležitých charakteristik skupinové poetiky. Také si můžeme všimnout, že všechna následující programová prohlášení autorů sdružených okolo Kamila Bednáře, která vycházejí po *Jarním almanachu básnickém 1940*, na postřehy Václava Černého navazují a přidržují se do určité míry jeho charakteristik družiny či celé „generace“.

Slovo k mladým Kamila Bednáře

Hned v úvodu svého programového spisku Bednář zdůrazňuje, že mu jde především o vyburcování mladých. O to, aby oni sami doplnili a zpřesnili jeho úvahy. Staví se tak do role iniciátora skupiny. Zároveň kriticky podotýká, že jeho prohlášení si nečiní a ani nemůže činit nároky na definitivní platnost: uvědomuje si totiž sám jeho úskalí a omezenou přesvědčivost, pramenící z jeho zkratkovitosti a z převahy intuitivních myšlenkových závěrů nad logickou argumentací.

Velký důraz klade Bednář na popis „mladé generace“: vidí ji jako „pasivní“ a „zakřiknutě mlčenlivou“. Domnívá se však, že je to jen určitá maska, jíž se brání před tvrdým světem. V důsledku toho však tito mladí o sobě jako o generaci neuvažují, pocítují nechuť k proměně světa, k činu. Bednář dospívá k obdobnému chápání úkolu generace, jež se má snažit o proměnu světa, jako Václav Černý. Samozřejmě se nemůže vyhnout ani otázce, zda se v případě mladých autorů narozených převážně za války vůbec jedná o novou generaci – a odpovídá na ni kladně. V jeho pohledu je hlavním principem generačním společné prožití kulturních, společenských a historických skutečností. Současně však dodává, že tu postrádá vědomí generační sounáležitosti, tedy alespoň prozatím, protože v jeho nabytí doufá: „Je-li možný boj bez bojování, nemůže být alespoň na čas společného zápasu bez společného uvědomění?“ (BEDNÁŘ 1940: 12). Dalším typickým rysem mladých je podle Bednáře to, že si prožili mnohá zklamání, že ztratili veškeré iluze, ba přímo budoucnost, svou existenci. A je to právě tato generace, která je „určena k tomu, aby znovu objevila prostou a velkolepou jsoucnost lidské duše, lidského ducha a vůbec – Člověka“ (TAMTÉŽ: 22).

Veškerá výše uvedená fakta jsme samozřejmě nezmiňovali samoučelně. V dalších programových statích, které budeme analyzovat, je na ně kladen velký důraz a jsou důležitá i pro nastínění programové poetiky autorské družiny kolem Kamila Bednáře. Promítl se do ní nový životní pocit mladých autorů, spojený s pojmem „nahého člověka“. Co jím měl Bednář na mysli? Bylo to vlastně programové hledání podstaty člověka, jeho nejzákladnější lidské podoby, zbavené veškeré jeho společenské, národní, politické a ideologické příslušnosti. Pokud se podaří tuto podstatu najít, je možné nastoupit cestu k hledání člověka nového, civilizovaného a společenského, člověka budoucnosti. A toho lze dosáhnout právě skrze poezii. Bednářovy nároky na tvorbu tedy vskutku nejsou nízké. Zklamání z ideologií a společnosti vede k chápání poezie jako světového názoru, jako výrazu onoho původního jádra člověka: poezie má člověku nahradit – alespoň v této přechodné fázi – ideologie, víru i metafyziku. Hledání podstaty člověka se může podle Bednáře dít jen pomocí introspekce a příklonu k „věčným“ hodnotám, který pramení z nedůvěry ve vše moderní. Cesta k „nahému“ a posléze i k „novému“ člověku tak nutně

vede skrze hledání podstaty v konkrétním člověku-básníkovi, tedy skrze subjektivitu. Její platnost je však omezena proto, že ono jádro či podstata člověka jsou všem lidem společné.

V závěru pojednání se pak Bednář věnuje otázce mladého umění – to se podle něj rovná mladé poezii. Cituje tu názor některých kritiků, kteří tvrdí, že „nová“ poezie není dost avantgardní, že nerozbíjí ustálené formy zavedené předválečnou poezií. Bednář s tím však souhlasí a považuje to za správné. Domnívá se, že v tvarovém a obsahovém experimentování již nelze jít dále. A není to ani žádoucí, protože požadavek na poezii se změnil, požaduje se především lidský obsah, který se následně promítá i do motivů. Důrazně jsou tak odmítány motivy sociální, rurální či vlastenecké. Hledání podstaty člověka se nemůže dít „okázale, s lucernou při denním světle“ (TAMTÉŽ: 28).

Bednář klade velký důraz na popis mladé generace, čímž chce docílit generačního sebeuvědomění jejích členů. Vzhledem k tomu, že jde o programové vystoupení, je zajímavé, kolik prostoru věnoval autor programové poetice. Při pozornějším čtení jeho textu se před námi ale začínají ukazovat obecné rysy poetiky nebo alespoň dobové smýšlení o problematice reality a nový životní pocit, jež poetiku významně ovlivňují.

Urbánkuv Člověk v mladé poezii

Urbánkova programová stat' z roku 1940 je reakcí na *Jarní almanach básnický 1940* a Bednářovo *Slovo k mladým*. Hned v úvodu si vytyčil následující cíle: určit podněty tvorby mladých básníků a vystihnout, co je v jejich poezii nové.

V první kapitole „Proč zájem o člověka“ Urbánek doplňuje Bednářův „nový životní pocit“ o další rys – vědomí nehotovosti člověka, které považuje v tvorbě mladých autorů za nejpodstatnější, za princip jejich tvorby. Z tohoto vědomí pak pramení velmi silná nejistota duchovní a materiální, která plně ovládá člověka. Také Urbánek si klade otázku vymezení generace; podotýká, že problém, jde-li o generaci či nikoliv, pramení z nejvlastnější metody sebepoznání „mladých básníků“ – z introspekce, tedy jistého subjektivního ponoru do vlastního nitra, jímž se chtějí každý zvlášť dobrat jádra člověka (obdoba Bednářova „nahého člověka“). Jde jim o poznání základu lidství, který je věčný. Podobně jako Kamil Bednář uvažuje i Zdeněk Urbánek o „novém člověku“. Ten by měl zatlačit pokrok civilizace zpět na jeho původní místo a neměl by jej brát jako svůj nejdůležitější cíl.

Stejně jako autor *Slova k mladým* si i Urbánek uvědomuje nedostatky, jimiž skupina autorů okolo Kamila Bednáře trpí. Za patrně nejpodstatnější považuje to, že jim chybí teoretikové, že teoretické články a programové spisy píše básníci. Obdobně jako u Bednáře je i zde patrná jistá kritická sebereflexe. Kritičnost se však vztahuje i ke skupině obecně. Urbánek jí vyčítá, že nemá

žádnou taktiku, kterou by mohla udávat nový tón české poezie, zmiňuje i očividnou roztržitost skupiny, patrná již z toho, že společně se její autoři sjednotili jen v *Jarním almanachu básnickém 1940*. Na druhou stranu to ovšem chápe, protože za jeden z rysů mladé generace považuje odpor k organizaci.

Dále se Urbánek táže, jaký vlastně je ten člověk, který je středem zájmu všech básníků. Dochází k názoru, že je nedefinovatelný vzhledem k tomu, že je živý a proměnlivý – obrozující se. Je třeba uvědomit si, že není mnoho nástrojů, které by pátrání po jeho povaze ulehčily. Máme jen své city, smysly, touhy a rozum. Nic není předem dané, jen skutečnost smrti. A je jen na člověku, aby poznal své místo na světě, to je jeho úkol. Člověka popisuje takto: „Ten je to, host na této zemi, toužící státi se obyvatelem tím, že by poznal, co jest jeho“ (URBÁNEK 1940: 16). A dále se píše: „A jsme vrženi k svému každodennímu podnikání, jež se zdává tak malicherné, abychom v něm vyhledali stopy účasti svých duší“ (TAMTÉŽ: 22). Na tom, co jsme si doposud řekli o Urbánkově stati, můžeme najít zřejmý vliv Bednářova hledání „nahého člověka“. Nelze si však nevšimnout, že Urbánkuv text je mnohem více propracovaný, své názory se snaží podpírat argumenty, ne jen intuicí. Zároveň je patrné, že se také více zabývá i filozofickými otázkami, v uvedených citacích bychom mohli najít i jakousi paralelu k francouzskému existencialismu.

Za zmínku stojí i Urbánkovo chápání poezie a její funkce. Poezie se v první řadě má zabývat člověkem, což Urbánek dokládá na úryvcích z poezie autorů *Jarního almanachu básnického 1940*. Člověk se stává měřítkem, skrze které se poměřuje vše ostatní: „tato poezie měří svět [...] člověkem“ (TAMTÉŽ: 23). Poznání člověka je sice možné skrze introspekci, důrazně však varuje před přílišným psychologizováním, které je pro poezii velkou hrozbou a které svou usilovností „znehybňuje verš, škodí mu“ (TAMTÉŽ: 24). Dobrý básník se pak pozná podle toho, že odlišně charakterizuje pocity známé a nalézá v nich nové nuance nebo popisuje pocity absolutně nové. Básník by měl být v první řadě opravdový, měl by podávat svědectví sám ze sebe, ne svědectví odvozená či přejatá. Rozdíl mezi poezií „starou“ a „mladou“ vidí Urbánek u starších básníků v umění říci a naproti tomu v touze umět více pocítit u básníků nové generace. Nejmarkantněji si toho prý můžeme všimnout na poezii Vladimíra Holana.

Svou práci uzavírá Zdeněk Urbánek shrnutím situace ve společnosti a v poezii. Asi nejlépe to vystihuje následující citace: „Světové proměny, jichž se v současnosti dožíváme, jsou příčinou nových tvarů v českém básnictví. Ideologie ztrácejí vliv na českou poezii. Lze říci, že nová poezie předvídá a připravuje půdu pro ideologii novou. Zájem této nové ideologie musí být soustředěn na člověka, jenž nebude funkční jednotkou v dějích světa, ale sám sobě stane se cílem. Je sněn nový člověk [...]“ (TAMTÉŽ: 31).

Červinkovo pojednání *O nejmladší generaci básnické*

Poslední programovou statí z března 1941, která vzešla z okruhu autorů uskupených okolo Kamila Bednáře, je pojednání *O nejmladší generaci básnické* Jaroslava Červinky. Jeho autor si klade za cíl podat celkovou charakteristiku mladé poezie. Hned v úvodu se snaží o kritické zhodnocení předešlých programových vystoupení, almanachu a své stanovisko zaujímá i k problematice „generace“. Té vyčítá příliš nekonkrétní, rozpačitý a nedostatečný program. Tvrdí, že onu mladou generaci spojuje „lidské pojítko, které dává vědomí pospolitosti v cítění, v myšlení i prožívání“ (ČERVINKA 1941: 5). *Jarní almanach básnický 1940* pak chápe jako přehlídku autorů, jež často pojí spíše než generační idea jejich mladost. Oceňuje však jeho význam organizační a také to, že díky němu si jednotliví autoři začali svou generační příslušnost více uvědomovat. Obdobně jako Bednář či Urbánek se domnívá, že mladé autory spojují společné prožitky a „obdobný duchovní postoj k základním věcem života“ (TAMTÉŽ: 6), jejich výchozí životní pocit je tragický. Pocit'ovaná tragika, prázdnota a nesmyslnost života se však netýká pouze této generace, je to problém celé Evropy.

Oproti ostatním programovým statím nalézáme u Červinky stručné shrnutí a vyhranění se vůči některým předešlým „proudům“ v poezii, a to dadaismu, poetismu, surrealismu a proletářské poezii. Autor se snaží o jejich podloženou kritiku a nastínění toho, v čem tato poezie zklamala. To je oproti Bednářovi i Urbánkovi významné novum. Sám pak dodává, že poezie dokáže utvářet člověka, jen když pronikne k jeho nejskrytějšímu já, musí nechat projevit se nejzákladnější city – lásku, lítost, úžas... Červinka také upřesňuje roli básníka: „Básník, aby mohl dávatí [...], je [...] odkázán sám na sebe. Jen v básníkově samotném [...] děje se onen div metafory světa a života ve vítěznou poezii“ (TAMTÉŽ: 11).

Dalším novým prvkem je i vyhranění se mladé generace vůči autorům starším. Tito starší autoři zažili zborcení víry v ideologie, ve společnost atd., i přes tragický životní pocit si však dokázali udržet jistou formu odporu. Naproti tomu mladí spisovatelé se do tohoto tragického ovzduší již narodili, nenašli nikde žádný pevný bod, vzdávají se sami a předem, chybí jim vůle k ohrazení se proti tomu.

Červinka se zmiňuje také o filozofických vzorech mladých básníků – největším z nich je Sören Kierkegaard, který se stejně jako oni staví proti filozofii života. Obdivují na něm, že i on „vždy buduje na skutečném, pravdivém a vášnivě lidském stanovisku“ (TAMTÉŽ: 22).

V závěru své práce se Červinka zamýšlí i nad přínosem mladé poezie – a tím je především opravdovost, akcent na etiku lidskou i národní, obroda víry a hlavně to, že „mladou poezií je sněn člověk nový“ (TAMTÉŽ: 32).

Diskuse

Programové vystoupení autorů sdružených okolo Kamila Bednáře vyvolalo poměrně rozsáhlou diskusi, jež se odehrávala především v letech 1940 a 1941 hlavně na stránkách *Kritického měsíčníku*, redigovaného v letech 1938–42 a 1945–48 Václavem Černým. Do určité míry byla ovlivněna jistou nejasností a až náznakovostí – to bylo zapříčiněno ostražitostí a možná i obavami ze zásahu německé strany a politické cenzury. Můžeme se setkat jak s hlasy, které podporují názory Kamila Bednáře, Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinku, tak s hlasy, které proti nim zaujímají odmítavé stanovisko. Povětšinou se příspěvky k diskusi nesly v duchu konstatování a shrnutí dosavadních stanovisek mladých autorů. Důkazem toho je například i článek Bohuslava Polana: „Básníkům nezbývá, než aby se připjali k nejspodnějším kořenům lidskosti a pátrali po zdroji obnovy v nedotčených vrstvách duše a smyslů“ (POLAN 1940: 244). Vzhledem k cílům naší práce se však omezíme pouze na nejvýznačnější reakce, jež významně doplňovaly nebo vyvracely výše analyzované manifestační projevy.

Jedním ze zajímavějších článků, reagujících na Bednářovu stat', je Černého „Slovo o Slovu k mladým“, uveřejněné na stránkách *Kritického měsíčníku*. Václav Černý zde víceméně shrnuje Bednářovy základní teze, dostává se však i ke kritice některých jeho závěrů. Vytýká nesrozumitelnost a až nejasnost jistých pasáží jeho textu, kupříkladu se pozastavuje nad tím, co znamená onen „návrat k věčným hodnotám“. Dále nesouhlasí s proklamovaným odvržením všeho, co přineslo moderní umění a avantgarda zvláště. To se týká i prosazovaného návratu ke starším (klasičtějším) básnickým útvarům. Podle Černého je v zájmu poezie, aby „se ne snad tvarově zastavila, ale aby dala plně uzrát plodnému náznaku a vyžila do dna slibnou možnost“ (ČERNÝ 1940: 195). Jelikož si Černý uvědomuje částečnou nesrozumitelnost *Slova k mladým*, snaží se jakožto teoretik o jeho projasnění. Pokouší se o dodatečné vysvětlení Bednářem zavedených pojmů, které charakterizují mladou generaci, zároveň chce varovat před možnými chybami při naplňování skupinového programu. „Tichost? Ano; ale ne ta, jež jest přišlápnutím, ale ta, jež je soustředěním a zráním. „Bezprogramovost?“ Třeba; ale ne jako nedostatek myšlenek, nýbrž jako plnost a charakternost jejich a protest proti oněm mocnostem světa, jež chtějí pro duše vyrábět metafyziku. Duchovnost? Rozhodně; ale zde, stůj co stůj, nejmladší nesmějí dovolit sobě samým, aby se jim duch a nitro [...] staly kdy útulkem a skrýší“ (TAMTÉŽ: 196–197).

Velká část příspěvků k diskusi se týká problematiky generační. Povětšinou se autoři přiklání k názoru, že se o generaci opravdu jedná a její charakter se projevuje stále výrazněji spolu se sílícím vědomím sounáležitosti s ní. Nelze si však nevšimnout, že i v „ohlasech“ na jednotlivé programové stati často vládne nejasnost a nesrozumitelnost, opírající se o ničím nepodložené argumenty a nic neříkající hesla („jedním z hlavních úkolů generace je tedy

uskutečňování proměn životního pocitu“, DANIEL 1940: 457). To je i případ Danielova článku „Obrana generace“, v němž se autor snaží o vymezení současné mladé generace vůči předešlým a o formulování jejího cíle: „generace minulá a předminulá [...] jako by byly vyvrcholením tažení proti duchu a duši. Až k prohlášení strojovosti celého života, až k vyřazení samostatného myšlení, až k popření pouhé existence duše, až k velikému zmatku společenskému i duchovnímu [...], až tam do hlubiny (mělčiny?) zoufalství byla dovedena generace. A odtud bude stoupat cestou ducha, cestou lidskosti“ (TAMTÉŽ: 457–458).

Často se v diskusích naráží na problematiku Bednářem identifikovaného rysu mladých – pasivity a trpnosti (znovu je to připomínáno v článku *Generační bořkost*; BEDNÁŘ 1941: 94). S touto charakteristikou však někteří mladí nesouhlasí. To je případ Jiřího Jakuba (= Jiří Orten; „Poznámka o jedné myšlence“, JAKUB 1941: 95) či Jiřího Daniela, který přímo říká, že „mladá generace není pasivní. Hledá a vytváří si svůj řád s velkou houževnatostí. Neustupuje. Jen nerozhlašuje, co bude vykonáno“ (DANIEL 1941: 457). Podobně s Bednářovým názorem nesouhlasí i Jan Kopecký: „Kde je řeč o tvorbě, o tvoření uměleckém, tam je sama sebou už vyloučena ona forma pasivnosti, o níž se obvykle mluví“ (KOPECKÝ 1941: 164).

Diskusi, kterou vyvolalo *Slovo k mladým*, shrnul Kamil Bednář v knize *Oblasť Slova k mladým* (1941). Větší prostor je tu věnován názorům Jaroslava Červinky, který se snaží o kritické zhodnocení Bednářova programového spisu a který jako jeden z mála více uvažuje i o poetice mladé generace (přemýšlí o otázce formy a obsahu poezie). Autor *Oblasť* dále víceméně bez kritického postoje shrnuje názory Růženy Vackové, Václava Černého i několika blíže neurčených čtenářů.

V druhé části *Oblasť* se Bednář pokouší o shrnutí *Slova k mladým*, což bylo zřejmě vyvoláno mnohými hlasy kritizujícími původní, přiznejme, značné formulační rezervy. Znovu se tak vrací ke svým základním tezím o mladé generaci a k některým sporným či nejasným tvrzením, ale jen málo je zpřesňuje (týká se to především bezprogramovosti, návratu k věčným hodnotám a poezie jako světového názoru). Opět se setkáváme s formulací základního úkolu mladých autorů, jímž by mělo být „vyjítí ze své klauzury, uvědomiti si generační příslušnost, vytvářeti nově vztahy člověka k člověku. Člověk je tu středem zájmu a východiskem: nikoliv však člověk politických a jiných programů a ideologií, tj. abstraktní formula nebo číslo statistické, nýbrž nově objevený a nově nazřený člověk životní, duchovní i citové plností“ (BEDNÁŘ 1941: 25). Vyjadřuje se i k tomu, kam by se mělo ubírat nové umění: „Směrem umění i životní proměny je cesta za obnovením trvalých hodnot“ (TAMTÉŽ: 25). Podstatné je, že ani zde se Bednář nepoučil a jeho formulace zůstávají nadále dosti neurčité. Stejně jako ze *Slova k mladým* ani z *Oblasť Slova k mladým* nedozvíme se to nejdůležitější – jaký je onen „nový“ člověk, které jsou ony „trvalé hodnoty“...

To je ostatně velký problém celé diskuse kromě několika málo výjimek, jakými jsou kupříkladu postřehy Jaroslava Červinky.

Rozhodně zajímavá je konfrontace názorů Kamila Bednáře jakožto mluvčího mladých autorů okolo něho sdružených a Jindřicha Chalupického, který se proti této generaci postavil ve dvou svých pracích – „Svět, v němž žijeme“ (1940) a „Generace“ (1942). Velmi dobře patrný je tu i rozdíl mezi básníkem a teoretikem, který, jak jsme již konstatovali, výrazně ovlivnil výslednou podobu *Slova k mladým*. Zároveň nám pohled na Chalupického texty může doložit vnitřní rozporuplnost mladé generace. Jejich důležitost tkví mimo jiné i v tom, že právě stat’ „Generace“, která byla jedním z podnětů ke konstituování Skupiny 42, jejímiž členy se stali i někteří ze spisovatelů uskupených původně okolo Kamila Bednáře (Josef Kainar, Ivan Blatný).

Zásadní rozdíl mezi oběma autory tkví v tom, že Chalupický neodvrhuje moderní umění a vše, čeho dosáhlo, spíše ho obhajuje. Domnívá se, že jeho oprávnění leží teprve v budoucnu. A proto nelze jít proti modernímu umění, je zapotřebí na něj navazovat. To vyčítal Kamilu Bednářovi i Václav Černý v článku „Slovo o Slovu k mladým“ (viz výše). Co však oba dva autory spojuje, je vědomí potřeby nového umění. Vědomí, že umění dosavadní (a tedy i poezie) už nedostačuje současným nárokům, že se vyčerpalo. Úkol nové generace pak tkví především v hledání „nového umění“. Oba tedy pocítují krizi umění (Chalupický mluví o umění obecně, Bednář se soustřeďuje převážně jen na poezii). To je základem jejich tezí o mladé generaci, i když u Bednáře je oním východiskem, přes něž se dostává k poezii, primárně spíše krize společnosti. Ani Chalupický se nevyhne problematice generační. V jeho pojetí je generace „především ‚volání k pořádku‘. Cítí, že umění její doby samo si své možnosti nějak oklestilo, zúžilo, že se stalo jednostranným, sešlo z cesty“ (CHALUPECKÝ 1991: 110). Zde můžeme oproti Bednářovi zaznamenat jistý posun. Pojem generace se tu vztahuje hlavně k umění – tak tomu u autora *Slova k mladým* nebylo. S tím souvisí i odlišné pojetí funkce umění, u Bednáře pak spíše funkce poezie. Podle Chalupického „smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti“ (TAMTÉŽ: 74). U Bednáře, jak jsme si mohli všimnout při analýze jeho programové stati, je tomu jinak. Na to ostatně reaguje i Chalupický: „Ti mladí, kteří nechtějí vidět v umění jen ono příjemné dráždidlo a kteří žádají si je nadat lidskou významností, jsou zároveň přesvědčeni, že umění samo netvoří; že, jak jsme řekli, k čemu si jen odkazuje; že je záznamem, notifikací; že říká cosi mimo sebe“ (TAMTÉŽ: 113).

Bednář tvrdí, že hlavním úkolem poezie je zobrazit „nahého člověka“, tedy jakýsi neměnný základ lidství, oproštěný od všech ideologií. S tím Chalupický zásadně nesouhlasí. Myslí si, že umění (a tedy i poezie) člověka nemá zobrazovat, ale naopak dokazovat jeho nezobrazitelnost, umění člověka teprve „provozuje“ a „dělá“. „Umění není faktem, ale aktem“

(TAMTÉŽ: 117). Generace v čele s Kamilem Bednářem je podle něj akademická, nepřátelská umění – proto, že nevěří v umění samotné a v jeho poslání. Dokonce tyto autory označuje za „antigeneraci“, neboť umění (poezie) je pro ně jen odkazem k nějakému vyššímu obsahu mimo umění samotné.

Společným bodem *Slova k mladým* i „Světa, v němž žijeme“ je charakteristika současného člověka. Chalupecký ji podává takto: „Hle, moderní člověk, opuštěný novou vědou [...], opuštěný náboženstvím [...], člověk proměnivší se v bezvládné kolečko společenského stroje [...], redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí“ (TAMTÉŽ: 70). Na tomto příkladu si můžeme velice dobře ukázat, že oba autoři chápou moderního člověka téměř totožně.

Výše zmíněné rozdíly jsou podle našeho názoru zároveň i nejdůležitějšími body Chalupeckého kritiky Bednářových stanovisek. Důkazem jeho kritického nesouhlasu s Bednářem a autory jím reprezentovanými je i relativně ostrý výpad proti jejich slovníku a frazeologii: „Všecka prastará poetická veteš, o které jsme si mohli myslet, že může dožít svůj věk kdesi u pubertálních poetů, se vrací s plnou slávou ve verších renomovaných představitelů mladého českého básnictví“ (TAMTÉŽ: 115).

Vystoupení plné paradoxů

Společným znakem všech tří analyzovaných programových spisů a z velké části i diskusních příspěvků, které na ně reagovaly, byla snaha o vytyčení základních rysů mladé generace a její role ve společenském i uměleckém smyslu. Můžeme se jen dohadovat, proč se to skupině autorů, společně vystoupivších v *Jarním almanachu básnickém 1940*, podařilo jen zčásti. Mohlo to být samozřejmě zapříčiněno dobovými okolnostmi (válka, protektorát, cenzura), ty však na druhou stranu stály mezi hlavními faktory zrodu této družiny. Jsou tu ale i další fakta, a to relativně objektivní, jež způsobila, že se skupina více nerozvinula a nedokázala naplnit svůj společný program.

Prvním jejím cílem bylo ujasnit si, zda reprezentuje generaci. Ve společenském či historickém smyslu se to relativně podařilo, mladí spisovatelé našli jasné společné historicko-společenské okolnosti, které je formovaly a které byly dostatečně významné. I přesto však chybělo to základní – vědomí generační sounáležitosti ve smyslu uměleckém. Obecně bylo naznačeno, že nová generace nesouhlasí s avantgardou a odvrhuje ji, ale to bylo víceméně vše. Jak si všiml již Jindřich Chalupecký – nebylo proti čemu bojovat – a to proto, že avantgarda je dosti širokým pojmem a „dovolovala“ téměř vše. Pozoruhodné je, že se nesetkáme ani s vyhraněním se vůči autorům předešlým (výjimkou je v tomto případě pouze text Jaroslava Červinky).

S tím souvisela i problematika společné poetiky. Mohli jsme si všimnout toho, že v programových textech mnoho prostoru samotné poetice věnováno nebylo. Byla nastíněna jistá společná témata, motivy, příklon ke starším a klasickým formám, pravidelné veršové struktury atd. Hlavní metodou poznání se pro básníky stala introspekce. Vše je však až příliš obecné a leckdy nejasné. K poetice samotné se často dostáváme až jakoby v druhém plánu – například přes společný životní pocit, který se do ní promítá jako temné, pochmurné a tragické ladění básní.

Hlavním tématem poezie se měl stát člověk, a to přímo hledání „nahého člověka“ a po jeho nalezení utváření „člověka nového“. Mluvíme tedy o programovém hledání podstaty člověka/lidství a o cestě k člověku novému; to je jeden z nejdůležitějších paradoxů celé situace: skupina vědomě hlásající svoji bezprogramovost (proč tedy tři programová prohlášení?) a odpor k ideologiím se snaží o programové hledání něčeho, na čem by bylo možné stavět novou ideologii. Oprostit se od veškeré ideologie společenské, národní a politické příslušnosti s cílem budovat novou, „lepší“ ideologii, může být poměrně nebezpečné, protože v důsledku vede jen k nahrazení jedné ideologie druhou, byť by byla jakkoliv dobře míněna.

K nalezení nového lidství má podle všech tří programových textů pomoci právě poezie. Dostáváme se tak k funkci poezie a její nové roli v životě společnosti. Mladá generace chápe její funkci jako ryze společenskou. Nejde jim ani tak o umění samotné, ale spíše o to, k čemu by mělo odkazovat – jde o nějaký obsah mimo poezii a nad ní. Není proto divu, že tyto maximalistické programové nároky se nezdařilo naplnit.

Dalším paradoxem je i to, že všichni tři autoři programových statí mluví o celé generaci, ale nakonec stejně sklouzávají jen k poezii a básníkům. Vzhledem k jejich vysokým cílům by možná bylo vhodnější uvažovat o umění obecně (a pak i o jeho funkcích a roli ve společnosti), ne jen o mladém umění jakožto mladé poezii. Dost možná, že by se pak jejich „členská základna“ rozrostla například i o výtvarníky a jiné umělce a naplňování programu tak dostalo další rozměr a snad i větší šanci.

Rozporuplný je i prohlašovaný odpor k organizaci a také již zmiňovaná absence ideologie a programovosti. Protože co jiného je základem programového vystoupení než do určité míry organizovaná skupina, sdílející jisté ideologické předpoklady? Uvažování o novém lidství a požadavek jeho utváření není většinou ničím jiným než sociální utopií. Na druhou stranu je zapotřebí vyzdvihnout snahu autorů o opravdovost a přirozenost prožitku v poezii a kladení akcentu na etiku, a to jak individuální, tak i společenskou či národní.

Na příkladech jsme si mohli všimnout často až paradoxních skutečností, které z programových textů Kamila Bednáře, Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinky vyplývají. Proč tomu tak je? Odpověď, tedy alespoň podle našeho názoru, je relativně jednoduchá. Chybí tu

propracovanější programový spis napsaný teoretikem, jenž by se dokázal podívat na snažení celé družiny autorů z odstupu, nezaujatě. Možná by pak dokázal srozumitelně podat například teze o „návratu k věčným hodnotám“ či o „nahém člověku“ a posléze i „člověku novém“, který zůstal uzavřen v Bednářově nepropracovaném náčrtu. Chyběl tu prostě někdo, kdo by včlenil snahy mladých autorů do širšího estetického a myšlenkového evropského i českého kontextu (takovou snahu prokázal pouze Jaroslav Červinka) a dostatečně jasně formuloval hlavní stanoviska a cíle mladé generace.

Kromě toho, že na poslední (a zároveň i nejzdařilejší) programový spis, Červinkovo pojednání *O nejmladší generaci básnické*, již nikdo teoreticky nenavazoval, to mohlo být ještě mnoho příčin, proč snažení mladých básníků nedosáhlo naplnění jejich programu. Velký vliv na to měla zajisté i změna společenského klimatu s koncem války. Každopádně skupina autorů okolo Kamila Bednáře je zajímavou součástí dějin českého básnictví. I tito spisovatelé měli vliv na to, že se poezie začala ve čtyřicátých letech proměňovat. Výstižně tuto situaci charakterizuje Jiří Trávniček: „Ze strakatého motýla, jímž byla poezie v době avantgardy, se stává opět kukla“ (KOŽMÍN – TRÁVNÍČEK 1998: 12).

PRAMENY

- ADAMEC, JOSEF – BATUŠEK, JAROSLAV. „Několik slov k debatě o mladé generaci.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 380–384
- BED. [BEDNÁŘ, KAMIL]. „Poznámka mladého básníka.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 95–96
- BEDNÁŘ, KAMIL. „Projev k situaci nejmladší české poezie.“ *Kritický měsíčník* 1, 1938, s. 120–121
- BEDNÁŘ, KAMIL. *Obhlasy Slova ke mladým*. Praha: Václav Petr, 1941
- BEDNÁŘ, KAMIL. *Slovo ke mladým*. Praha: Václav Petr, 1940
- ČERNÝ, VÁCLAV. [Úvodní slovo]. In *Jarní almanach básnický 1940*. Praha: František Borový, 1940, s. 9–13
- ČERNÝ, VÁCLAV. „Ještě o básnicích ve dnech krize, a ještě k básníkům.“ *Kritický měsíčník* 2, 1939, s. 1–5
- ČERNÝ, VÁCLAV. „Slovo o Slovu k mladým.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 193–198
- ČERVINKA, JAROSLAV. *O nejmladší generaci básnické*. Praha: Vyšehrad, 1941
- ČIVRNÝ, LUMÍR. „Slovo k stárnoucím.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 285–288
- DANIEL, JIŘÍ. „Obrana generace.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 456–459
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. „Generace.“ In Týž. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 147–149
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH. „Svět, v němž žijeme.“ In Týž. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 68–74
- J. J. [JAKUB, JIŘÍ = ORTEN, JIŘÍ]. „Poznámka o jedné myšlence.“ *Kritický měsíčník* 4, 1941, s. 95
- K. B. [BEDNÁŘ, KAMIL]. „Generační hořkost.“ *Kritický měsíčník* 4, 1941, s. 94
- KOPECKÝ, JAN. „O pasivitě v poezii.“ *Kritický měsíčník* 4, 1941, s. 164–167
- NOVOTNÝ, JOSEF. „Mladý odpovídá.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 454–456
- POLAN, BOHUMIL. „Jarní almanach básnický 1940.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 243–245
- SMETANA, J. „Bilance jedné poznámky.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 188–189

URBÁNEK, ZDENĚK. *Člověk v mladém poezii*. Praha: Václav Petr, 1940

LITERATURA

ČERNÝ, VÁCLAV. *První a Druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992

PAPOUŠEK, VLADIMÍR. „Nahý člověk a všednost.“ In Týž. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze 20. století*. Praha: Torst, 2004, s. 229–287

PEŠAT, ZDENĚK. „Literatura Skupiny 42.“ *Literární měsíčník* 19, 1990, č. 1, s. 32–38

PEŠAT, ZDENĚK. „Literatura Skupiny 42.“ *Literární měsíčník* 19, 1990, č. 2, s. 24–29

RAMBOUSEK, JIŘÍ. „Kdo je kdo v Ortenově generaci.“ Týž. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003, s. 162–190

TRÁVNÍČEK, JIŘÍ. „40. léta.“ In KOŽMÍN, ZDENĚK – TRÁVNÍČEK, JIŘÍ. *Na tvrdém ložji z psího vína*. Brno: Books, 1998, s. 9–60

TRÁVNÍČEK, JIŘÍ. „Česká poezie v zastaveném čase.“ In Týž. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 7–18

RESUMÉ

Práce se zabývá programovým vystoupením mladých autorů sdružených okolo Kamila Bednáře, kteří svůj společný vstup do literatury manifestovali vydáním *Jarního almanachu básnického 1940*. Prostor je věnován i diskusi, již tito autoři svými prohlášeními vzbudili a jež se odehrávala především na stránkách *Kritického měsíčníku*. Hlavním cílem referátu pak je ukázat základní rysy programové poetiky této skupiny, které vyplynou z důkladnější analýzy jejich programových statí, a zmapovat celkovou problematiku vystoupení.

SUMMARY

In 1940, young authors grouped around the poet Kamil Bednář entered the literary communication by presenting the ideas they shared in the almanac *Jarní almanach básnický 1940*. Apart from analyzing this programmatic presentation, the paper deals also with the discussion that ensued from it and may be observed mainly in the periodical *Kritický měsíčník*. The main point is to display the crucial (historical and philosophical) aspects of the intended program of the young authors, particularly as reflected in their poetics.

Postava chodce v díle umělců Skupiny 42

KRISTÝNA MATYSOVÁ

Chodce lze považovat za klasickou literární postavu. Tento potomek romantického poutníka se objevuje v literatuře 20. století v různých formách. Stejně jako poutník i chodec se stává svým způsobem „postavou-symbolem“ (HRBATA 1999: 23). Na začátku století se objevuje například v díle Guillaumea Apollinairea *Pražský chodec* (1910). Jeho Věčný Žid jako by patřil do prostředí křivolakých ulic velkoměsta. Vítězslav Nezval, který se nechal Apollinaiem inspirovat k napsání stejnojmenné sbírky v letech 1937–1938, zachycuje pražské ulice s využitím surrealistických postupů. Se zdánlivě lehkou nahodilostí a přitom s velkou citlivostí skládá střípky do mozaiky města, jímž jej vedou jeho kroky. Postava chodce nalézá své místo i v „mytologii města“, o níž hovoří Jindřich Chaloupecký v článku „Svět, v němž žijeme“ (1940). Mnoho umělců Skupiny 42 ztvárnilo tuto postavu ve svých dílech. V úvodu bych proto ráda připomněla okolnosti vzniku Skupiny 42 a estetické podněty, jež měly na její vývoj vliv. Druhá část bude zaměřena na analýzu motivu chodce v díle malíře Františka Hudečka a básníků Jířího Koláře a Ivana Blatného.

Počátky Skupiny 42: okolnosti vzniku

Skupina 42 by se podle slov Jindřicha Chaloupeckého mohla stejně dobře jmenovat Skupina 28, 32 nebo 40 (CHALUPECKÝ 1999: 49). Každý z uvedených letopočtů hraje totiž určitou roli ve vývoji a tvorbě členů tohoto uměleckého seskupení. Na úvod připomeňme nejdůležitější události, které předznamenaly jeho vznik. V roce 1928 přišli studovat na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu dva rodáci z Nové Paky – František Gross a Ladislav Zívř. Ve třídě Františka Kysely se setkávají s dalším budoucím členem Skupiny 42, Františkem Hudečkem. Výtvarníci jsou v kontaktu i s novopackým kolegou, fotografem Miroslavem Hákem, který osnoval umělecké plány při práci v Langhansově ateliéru v Praze (PETROVÁ 1998 : 15–16). V roce 1931 představují Gross se Zívřem svou první výstavu obrazů a soch ovlivněných kubismem, zatímco Hudeček se soustřeďuje zejména na malbu abstraktní s prvky fantastickými (CHALUPECKÝ 1999: 49). Jeho účast v soutěži pro mladé malíře, organizované Sdružením výtvarníků o rok později, upoutala pozornost výtvarného teoretika Jindřicha Chaloupeckého. Od roku 1937 jsou Grossovi, Hudečkovi a Zívřovi přístupny „Salóny na chodbě“ v divadle E. F. Buriana. Chaloupecký hovoří v této souvislosti o

takzvaných „výstavkách pro avantgardní začátečníky“ (TAMTÉŽ: 50). Trvalo několik let, než si umělci, kteří mezitím opustili akademickou půdu a rozhodli se vydat svou vlastní cestou, vydobyli na poli tvorby pevnější postavení.

V únoru roku 1940 publikuje Jindřich Chalupecký svou stat' „Svět, v němž žijeme“ a vyjadřuje základní myšlenky budoucí Skupiny. Jistou roli zde sehrála náhoda. Autor textu vzpomíná, že ho v té době redaktor *Programu D* 40 Vladimír Holan prostě „požádal o nějaký článek“ (TAMTÉŽ: 53). Až v roce 1942 došlo k ustálení Skupiny, i když se podle Chalupeckého jednalo spíše o „přátelskou společnost“. Kromě historika umění Jiřího Kotalíka se k ní připojili i fotograf Miroslav Hák, výtvarníci Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal a Jan Smetana. Od roku 1945 s nimi vystavuje i malíř Karel Souček. Skupinové literární jádro tvořili básníci Ivan Blatný, Jiřina Hauková, Josef Kainar a Jiří Kolář, později také Jan Hanč.

Jaké byly výchozí estetické principy členů Skupiny 42 a jejich umělecký koncept? Jak už bylo řečeno, výtvarníci se zpočátku nechali inspirovat různými tvůrčími styly. Svou stopu na jejich vývoji zanechal jak kubismus, tak poetika Devětsilu i surrealismus. Pařížský dopisovatel deníku *Lidové noviny* Richard Weiner, který podle slov Jindřicha Chalupeckého jako jediný u nás pochopil „Manifest surrealismu“ (1924), trefně poukázal na provázanost jednotlivých uměleckých směrů slovy „surrealismus je vlastně zase dada“ (CHALUPECKÝ 1980: 15). Tyto umělecké proudy se navzájem překonávaly a jejich koncepce se postupně upravovaly podle společenských potřeb. Naléhavě se hledala odpověď na otázku funkce umění a jeho významu pro člověka. V letech 1934–1937 se budoucí členové Skupiny Gross, Hudeček a Zívr společně s Chalupeckým věnovali aktivně surrealismu. Hudeček a Zívr sledovali jeho interpretaci už za svých studentských let v *Rozpravách Aventina*. Jedním z umělců, kteří zde o něm psali, byl malíř Josef Šíma, žijící od roku 1921 v Paříži; kromě francouzských surrealistů se sblížil i s postsurrealisty či parasurrealisty Rogerem Lecomtem a René Daumalem, společně pak v roce 1927 založili uměleckou skupinu a vydávali časopis *Le Grand Jeu* (TAMTÉŽ: 19).

Gross, Hudeček a Zívr usilovali, po boku Chalupeckého, o začlenění mezi surrealisty. Snaha se ovšem ukázala jako marná, možná i proto, že si tento tvůrčí přístup problematizovali po svém (CHALUPECKÝ 1999: 51).

Žili jsme s moderním uměním jako se samozřejmou součástí našeho osudu, jeho díla byla pro nás událostmi, jež se nás bezprostředně týkaly. Sledovali jsme je spíše v čase, v procesu jejich utváření, než v prostoru, v jejich konečném tvaru; sestupující skrze ně k jejich začátkům, tam, kde vznikala ještě daleko od dějepisů, nalézali jsme v nich život – svůj vlastní.

(TAMTÉŽ)

Na jaře roku 1935 byli do Prahy pozváni André Breton a Paul Eluard. Čtveřice přátel spolu s Václavem Bartovským, jehož přemluvili k účasti, hodlala uspořádat výstavku v kancelářských prostorách bibliofilského nakladatele F. J. Müllera u příležitosti jeho vydání překladu Bretonovy *Nadji* (1928). Vítězslavu Nezvalovi, členu Surrealistické skupiny, se zdálo zbytečné, aby umělci, kteří tvořili mimo rámec tohoto seskupení, organizovali samostatnou výstavu, a přislíbil jim, že na jejich dílo upozorní Bretona během jeho pražského pobytu. To, co se odehrálo ve skutečnosti, je předmětem spekulací (PETROVÁ 1998: 104). Podle Chalupceckého zabránil Jindřich Štyrský tomu, aby se Breton dověděl o existenci umělců z budoucí Skupiny (CHALUPECKÝ 1999: 50). Na Nezvalovo doporučení přišli zhodnotit jejich dílo výtvarní experti Mánesa, sochaři Vincenc Makovský a Josef Wagner, a práce zavrhlí s konstatováním, že v nich chybí „zápas s hmotou“ (Petrová 1998: 104).

S příchodem války si umělci Skupiny uvědomili, že jim surrealismus přestává stačit, a začali jej považovat za artistní hru. Tento poznatek je nasměroval na novou cestu, již připravenou Bretonem a vedoucí k hledání zázračnosti v běžných situacích našeho života. Podle Chalupceckého „smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“ (CHALUPECKÝ 1991b: 74). To bylo také jedno ze stěžejních stanovisek členů Skupiny 42.

Noční chodci, svědkové a ostatní mytologické postavy

Skupina 42 se, zjednodušeně řečeno, snažila zachytit moderní ráz urbanizovaného světa, toho, jímž byli její členové obklopeni a z něhož pro ně nebylo úniku. Podle Chalupceckého bylo třeba vynalézt „mytologii moderního člověka“ (TAMTÉŽ: 71). Postava chodce se v ní stává symbolem nahodile krácející lidské existence, všemi smysly otevřeně vůči okolnímu světu. Kromě cestovatele v přítomném čase a prostoru je chodec ve skupinových dílech především pozorovatelem všedních, všudypřítomných událostí. Chodci a zapisovatelé se stávají i samotní autoři. Nejzřetelněji je tento proces objektivního zaznamenávání skutečnosti patrný v poezii Jiřího Koláře (TRÁVNÍČEK 1993: 136). Texty působí, díky absenci lyrického subjektu, poněkud „odosobněle“. Básník je otevřen vnějším podnětům do té míry, že se zdá, že jeho hlas je umlčen pod návalem změní roztodivných, zejména auditivních motivů (TAMTÉŽ). Ve výtvarných dílech Františka Hudečka je tomu poněkud jinak. Série akvarelů, grafik a maleb nazvaná *Noční chodci* zachycuje postavy bloudící po vyliďněných ulicích. Ústředním motivem zde tedy není hlučné velkoměsto, ale stinná strana života v něm, jíž je osamělost. Hudeček stejně jako ostatní členové Skupiny vycházel ze surrealismu, o němž tvrdí, že mu „dal vědomí suverénní důležitosti obsahu obrazem“ (HUDEČEK 1966: 398). Obraz je podle něj jen uskutečněním obsahu. Síla prožití tohoto

obsahu se projeví formou – přičemž platí úměra „čím intenzivnější prožití, tím samostatnější a odvážnější forma“ (TAMTÉŽ). Malíř nacházel inspirativní podněty, přicházející znenadání, mimo jiné na svých toulkách Prahou. Na konci třicátých let podle vlastních slov teprve „ohledával svět“ – a protože byl obklopen městem, začal se právě o ně blíže zajímat; do této doby patří například obrazy *Antény*, *Komín* a *Malíř na periferii*.

Od roku 1940 se v Hudečkově tvorbě objevují noční chodci. Ve stejné době vzniká i obraz *Osamělý* (PETROVÁ 1998: 47). Je na něm zachycen sedící mladý muž se skloněnou hlavou v modrozeleném svitu měsíce při pohledu zezadu. Stejného motivu je použito v kresbě z následujícího roku s názvem *Na rozhraní dvou věčností* (TAMTÉŽ: 47). Ta je navíc doplněna o autorův komentář:

Na rozhraní dvou věčností (existuje vůbec jakási budoucí věčnost, budoucí čas? Je to, co bude zítra?) nehezky nekonečností; jenom v přítomnosti je jakýsi pohyb, jakoby se po daleké rovině kutálelo obrovské kolo, v jehož středu se závratí zmítá člověk, (který je si této skutečnosti vědom. Nevědomci jsou klidní).
(TAMTÉŽ: 47)

Osvětlený mladík na obraze se dívá do tmy. Z malířova vysvětlení je patrný jeho záměr soustředit se na vyobrazení současnosti, okamžitého, naléhavého stavu moderního člověka postaveného před úkaz zatmění budoucnosti. Obě postavy v sobě snoubí symboliku smutku a melancholie, mladické idealizace okolního světa a tragické ztráty víry v budoucí hodnoty. Jsou zamyšlením nad aktuálním stavem společnosti na počátku válečného období. Vyhrocuje se v nich také téma osamění v urbanistickém, industrializovaném prostředí. Od všeobecné reflexe, jež byla u zrodu těchto děl, se Hudeček posouvá k prožitku konkrétního člověka. Solitérní *Noční chodci* z počátku čtyřicátých let jsou bytostně spojeni s městskou scenerií. Důležitým impulsem jejich vzniku je bezprostřední umělcova zkušenost. Motivů chůze se Hudeček věnoval již ve svém předešlém období, jeho ztvárnění bylo pochopitelně odlišné. Na kresbě z roku 1931 se objevuje postava poutníka zachyceného obkročmo, jako by překračoval krajinu (TAMTÉŽ: 20). Jak je patrné z gesta, jeho pohled směřuje kamsi do nedohledna. Malíř se zde zřejmě nechal inspirovat touhou spatřit svůj rodný moravský kraj: „Po odjezdu Grosse a Zívra se cítil v Praze osamělý. Stýskalo se mu po rodné rovině s velkým nebem“ (TAMTÉŽ). Motiv návratu se z Hudečkových prací postupně vytrácí. Rozhodující pro něj bude náhodná revelace při jedné noční procházce Prahou.

Dominantami Hudečkových chodců z roku 1943 jsou geometricky stylizované postavy kráčejících umístěné uprostřed cesty (či dlážděného chodníku) mezi vysokými domy městské zástavby. Nad ní se klene tmavé nebe, zpravidla poseté hvězdami. Jindřich Chalupecký vysvětluje zakotvení tohoto motivu v umělcově díle čistě pragmaticky: „Noční chodci Františka Hudečka

nejsou poetickými výmysly, nýbrž vzpomínkami na noci, které prochodil po Praze, poněvadž neměl kde přespat“ (CHALUPECKÝ 1991a: 7). Sám malíř komentuje výběr svých námětů slovy:

Nemohu malovat motiv, musím malovat svůj prožitek, jak jsem se už mnohokrát ve svém životě přesvědčil. Zbude-li na obraze mnoho z té skutečnosti, která byla jeho příčinou, nebo nic, na tom nesejde.
(HUDEČEK 1966: 398)

Chodcem ztvárněným na mnohých akvarelech, grafických listech a obrazech je malíř sám; tento motiv si zvolil pro vyjádření zásadního prožitku z chůze zatemnělým městem. „A pojednou mě ten pohled obzvláště vzrušil, hvězdy na nebi se nějak pomíchaly s těmi barevnými světly na zemi, na zlomek vteřiny jsem se cítil jako bez váhy, jako ve snu, že jsem se snad troškou vůle mohl vznést“ (PETROVÁ 1998: 194). Lze říci, že ztvárnění motivu chodce umožnilo Hudečkovi návrat k sobě samému. Karel Srp hodnotí tuto zkušenost jako „katalyzátor dlouhodobého Hudečkova úsilí o sebeprojekci do obrazu“ (SRP 1998: 194). Tento impuls představoval pro malíře nové navázání spojení se světem po období osobní krize let 1938–1939. Jednalo se o zlom v jeho umělecké kariéře, jež nabrala nový směr po období inspirovaném surrealismem. Sám malíř se o něm vyjadřuje jako o loučení s touto poetikou:

Pomohl jsem si jakousi metafyzikou, která opět nenalezla milosti, ale to už bylo jedno. Namaloval jsem postavu podivně vnitřně ornamentovaného muže, spíš akrobata kráčejícího po jakýchsi přímkách do prostoru vysoko nad zemí. Říkali tomu provazolezec. Pro mne tento obraz cosi znamenal.
(TAMTÉŽ)

Obrazy Františka Hudečka byly námětovou inspirací i pro ostatní skupinové kolegy. Motiv nočního chodce se vyskytuje například v poezii Jiřiny Haukové či Ivana Blatného. Jeho třetí sbírka *Tento večer* (1945) obsahující básně z let 1942–45 je mimo jiné i skupinovým básnickým debutem. Autor se v ní odchyluje od své dosavadní poetiky a nachází nový způsob, jak zachytit jednotlivé aspekty městského života. Odklání se od lyrické a melodické formy a skládá obraz bezprostředních událostí válečné doby po způsobu literární koláže. Zvuky a hlasy se v jeho verších navzájem prolínají. Mluvicí subjekt jako by se zde ztrácel. Autor, vytěsněný do ústraní, naslouchá pouličnímu provozu a nechává se vést jeho spontánními projevy. Přebírá tak na sebe roli výše zmiňovaného nezávislého pozorovatele. Tato charakteristika platí zejména pro verše první části knihy. Ve druhé, tedy v básních z roku 1944 (texty sbírky jsou datovány a řazeny chronologicky), se opět dostává ke slovu básníkův um (TRÁVNÍČEK 1990). Tyto verše jsou tematicky soudržnější a opět se v nich projevuje Blatného sklon k melodičnosti. Báseň *Čtvrtá* je věnovaná Františku Hudečkovi:

Naprostá opuštěnost, soumrak padal.

V některém z domů, jako tolikrát,
Pomalý noční chodec vyšel z vrat
A sníh mu letěl přes rozrytá záda.
(BLATNÝ 1995: 157)

Postava nočního chodce zde působí existenciálním dojmem. V básni je zachycena úzkostná atmosféra doby pramenící z obavy o přežití: „Psala tam válka, únava a strach“ (TAMTÉŽ: 158). Stejně jako na plátnech Hudečkových i v Blatného básních je chůze spjata se samotou. Toto téma spojuje většinu umělců Skupiny 42, lze ho nalézt například i ve verších sbírky *Cizí pokoj* (1946) Jiřiny Haukové. Chůze je jedním ze způsobů, jak se dostat do kontaktu se světem, jenž nás obklopuje, a jak jej nazírat. Jiří Kolář ve svých verších „Ranního chodce“ naslouchá nesrozumitelným vnějším podnětům a rozeznává v nich město a jeho rytmus:

V hodině kdy hudebníci a párkaři skládají
V hodině slevování lidských taxíků
Když okna ustala v pláči a chrchlodu
V hodině vražd loupeží a zrodu básní
Byl jsem opět sám.
(KOLÁŘ 1992: 63)

V Blatného básni, „Terrestris“ ze sbírky *Hledání přítomného času* (1947) se opět ozývá onen mytologický rozměr, o němž hovořil Chalupecký. Chodec se tu stává jakýmsi pozorovatelem bájných příběhů. Je svědkem zjevení symbolické postavy Terrestris, která v sobě snoubí krásu i ohybnost.

Chodec ji potom vidí, jak prochází
mezi stromy a sloupy a ploty a anténami,
tu a tam zmizí její štíhlá vysoká postava,
její hrb,
[...]
chodec ji vidí klečet nad průzračnou studánkou,
hladina zrcadlí její oči a její oči
zrcadlí chvějící se hladinu.
(TAMTÉŽ: 247)

Jan Marius Tomeš tuto báseň charakterizuje jako jeden z nových mýtů (TOMEŠ 1995: 624). Motiv čarodějnice, personifikované modernosti se sešlou tváří, se objevuje i v básni „Litanie“ Jiřího Koláře:

Stará čarodějnice
Nalíčená chromá s umělým chrupem a parukou
Mé srdce ti líbá ruku
A prosí abych směl spočinout v márnice tvých loktů
(KOLÁŘ 1992: 57)

Obraz města, jak už bylo řečeno, je v textech obou autorů složen zejména z auditivních a vizuálních podnětů (TRÁVNÍČEK 1993). U Blatného často není nahlíženo přímo, ale odráží se na vodním povrchu. Oběma básníkům zde imponuje deformace, krása ošklivosti. Skrze ni či v ní dochází dochází k mytizování všednosti:

Království Apollónů a Venuší na kolečkových židlích
Propasti s mršinami soumraků
Jeskyně tajemství puberty se zjevením třetího křídla kolovrátků.
(KOLÁŘ 1992: 58)

Jak upozorňuje J. M. Tomeš (TOMEŠ 1995: 628–629), některé obrazy Kolářovy básně „Druhá ranní“, napsané pro Františka Hudečka a otištěné v katalogu jeho výstavy roku 1944, nacházejí odezvu v Blatného verších „Čtvrtá“ a „Terrestris“ (BLATNÝ 1995: 157 a 246).

Mladý Červenka se vrací
cinkaje si klíči do kroku
Jde rozvážně škrtaje zapalovačem
na labutě zkřehlé pod portály domů
A stáří zdí lehá na jeho černé srdce
(KOLÁŘ 1992: 8)

Noční chodec v Kolářově pojetí objevuje skrytá městská zákoutí. Zároveň je i jejich součástí, je s nimi bytostně spojen. Verše obsahují dynamiku, s níž svižně odkrývá každý okamžik své existence. Jeho mládí mu dává sílu vypořádat se s temnými stránkami života. Oproti tomu Blatný tíhne k „nostalgické, rezignující beznaději“ (TOMEŠ 1995: 628–629). Jeho chodec jako by byl zmožen stále se opakujícími stereotypními úkony.

Každý večer,
o desíti, o jedenácti,
někdy později,
nájemník z prvního poschodí vychází z domu
a zamyká,
(BLATNÝ 1995: 246)

Společným rysem obou básníků je melodická stavba jejich děl. Kolář se ve své sbírce *Ódy a variace* (1946) nechává inspirovat metodami klasické hudební kompozice. Jindřich Chalupecký charakterizuje jeho způsob tvorby následovně :

[...] básně stěsnávané dříve na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy převzatými z hudby a vede k složitým textům kantátového charakteru. V *Ódách a variacích* báseň ústí do romantické deklamace.
(CHALUPECKÝ 1993: 21)

Romantizující a klasicizující tendence (srov. PEŠAT 1998: 174) jsou přítomny zejména v Kolářově prvotině *Křestný list* (1941). Podle Zdeňka Pešata je tento aspekt Kolářovi poezie jen jednou stranou mince, druhou je pokus o realismus (TAMTÉŽ). Motiv města je v jeho poezii zakotven již v raném období. Básník se propracovává k novým metodám jeho uskutečňování. Do básní se dostávají úryvky živé řeči, svůj prostor zde má i monolog. Vytváří se Kolářova technika literární koláže. Jeho tvorba tíhne k realismu ne za účelem reprezentace, popisování již známého, ale ve snaze dešifrovat mytologickou podstatu všedních jevů. V tomto směru se Kolář shoduje s názorem Jindřicha Chalupického:

Město je něčím tak bezmezným a beztvárným, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým. A proto je třeba umění realistického, a proto také realismus, drsný a neústupný, proniká zřejměji nebo potají celým moderním uměním.
(CHALUPECKÝ 1991d: 143)

Daří se mu prosadit realismus, který v sobě zahrnuje dokumentující, objektivní pohled na město i subjektivní způsob, jakým ho vnímá náhodný pozorovatel.

Ivan Blatný má v období založení Skupiny 42 dvě knihy lyrické poezie. I v nich hraje motiv chůze významnou roli. Ve svém debutu, *Paní Jitřence* (1940) zachycuje pocity, jež v něm vyvolávají scenérie rodného Brna a jeho okolí. V básni „Dvě města“ se noří do snu při vzpomínce na povědomá místa:

Skoro je neznám a tím spíš jim dává
sen stará náměstí,
zamlklé chodce, na něž poprchává
kůň jezdce z pověsti.
(BLATNÝ 1995: 25)

Básník využívá všech smyslů pro zachycení atmosféry města, často záměrně zaměňuje sluchové a zrakové vjemy. V souvislosti s jeho poezií lze hovořit o jisté formě impresionismu (TOMEŠ 1995: 640). Blatný měl v oblibě i impresionistické skladatele Debussyho a Ravela (TAMTÉŽ; BLATNÝ 1995: 23), z malířů se obzvláště obdivoval Paulu Gauguinovi (TOMEŠ 1995: 638). Jeho vkus prozrazuje nostalgické a melancholické rysy povahy, odrážející se i v tvorbě.

Jindřich Chalupický popisuje proces Blatného tvorby v období vzniku veršů sbírky *Melancholické procházky* (1941) následovně:

Kaleidoskopický svět smyslovosti vyjevuje se nesmyslným světem mjení, vadnutí, stárnutí, zapominání, a zmaru; vratký hmotný okamžik prchá, zrazuje, zůstává osudně nenávratný a nechává po sobě jen nezhojitelnou nostalgii.
(CHALUPECKÝ 1991c: 238)

[...] záznamy světa roztržitého v barevné skvrny, závany vůní, útržků zvuků [...] pod Blatného bezstarostným a požívačným impresionismem se hloubí tragédie estetického senzualismu
(TAMTÉŽ: 237)

Právě příklonem k estetice Skupiny 42 se Blatný zbavuje svého „estetství“ a hledá inspiraci uvnitř města. Podobně jako Jiří Kolář se snaží o co nejrealističtější zachycení jednotlivých všedních událostí. V Blatného verších však stále přetrvává jistá nostalgie ze ztracených okamžiků. Vzpomínky na minulost se stanou ústředním motivem jeho čtvrté sbírky *Hledání přítomného času* (1947).

Blatného senzualismus byl terčem kritiky Jindřicha Chaluppeckého i v jeho skupinovém období. V dopise Blatnému z 22. 6. 1943 komentuje báseň „Pondělí“ takto:

Je ve Vašich básních vždycky okamžik, kde užuž se zdá, že ten svět se počíná ze sensací, jimiž byl, zhmotňovat v konkrétní bytost [...] a já s napětím očekávám, že z temna a hloubi města přijdou ke mně se svými tajemnými osudy, – všedními a tajemnými, – ale Vy hned zase hatíte kouzlo a dáte se jim rozplynout – kam? proč? [...].
(BLATNÝ 1999: 188; dopis z 22. 6. 1943)

Vytýká této básni nedostatek onoho „všedního a tajemného“, které se básníkovi jevilo jako pouhý prelud. Jeho poezie se odlišuje od Kolářovy tím, že nedává prostor analýze každodennosti, nýbrž nechává se jí smyslově unášet. Očekávaný existenciální rozměr pak není leckdy v Blatného básních dostatečně rozvinut. Skutečnost je tu zachycena jako soubor nahodilých událostí, které mohou být nahlíženy čistě subjektivně. Chaluppecký proto Blatného upozorňuje :

Mluvil-li jsem o mythu, *ne toto* jsem myslel. Ne to, aby v tomto svém konkrétním světě svedl člověk uskutečňovat sebe, – uskutečňovat se tím, že si jej přisvojí v celém jeho existování a celým svým existováním. Řeknete mi, že v obou Vašich posledních básních je nějaký souvislý příběh – ale právě že příběh, historka, – tedy detail. Ale já říkám osud, já říkám život, já říkám existence.
(TAMTÉŽ: 189)

Obraťme pozornost ještě k poezii Jiřího Koláře. Ve sbírce *Očítý svědek. Deník z roku 1949* (1969 náklad rozmetán, 1975 samizdat, 1983 exil) hraje opět klíčovou roli motiv chodce. Autor využívá personifikace :

Město je sebevrah přikrytý balicím papírem nežli
Přijede záchranka
[...]
Neviditelné ruce hnětou na válech chodníků těsto
Chodců
Masu povolnou všemu neopuštěnou ničím.
(KOLÁŘ 1992: 77)

Město zde není mechanickým kolosem, ale dýchajícím organismem na pokraji kolapsu: na sklonku dne. Chodci a kolemjdoucí, jednotlivé postavy Kolářovy básně, se stávají součástí dobrodružství noci. Její zvuky tvoří hlavní námět básně. Do popředí vystupují zejména lidské hlasy. Vedle sebe jsou zde kladeny jednotlivé příběhy. Mluvené výpovědi bývají neukončené, proto je text často přerušován tečkami či pomlčkami. Podobně jako v básních Kolářových i v Blatného textech *Toboto večera* na sebe jednotlivé výpovědi zdánlivě nenavazují, ale tvoří celek, v němž se rýsují základní okamžiky lidského života. Ten není zobrazován diachronicky, ale synchronicky. Předpokladem tohoto literárního postupu je skládání jednotlivých fragmentů událostí do heterogenní mozaiky, jíž je – pro umělce Skupiny 42 – město.

K motivu chodce, či lépe řečeno očitého svědka pozorujícího okolní svět, se Jiří Kolář vrací i ve své sbírce *Prométheova játra* (1970). Jeho pozorovatel by mohl být přirovnán k novodobému poutníkovi, který se vydává na cestu za stěžejními úkazy každodenní skutečnosti tvořícími základ nové mytologie.

Obdobně jako František Hudeček přetváří ve svých malbách reálnou, fyzicky prožitou zkušenost viděného, zpracovává Jiří Kolář v básních běžně zaslechnutelnou nespisovnou mluvu. Tak jako ve výtvarných kolážích dochází v jeho literárním díle ke střetu mezi tematizací úkazů běžného života a jim neadekvátními poetickými útvary, jakými jsou óda či litanie.

Závěrem můžeme konstatovat, že motiv chodce, prostupující dílem Františka Hudečka, Ivana Blatného a Jiřího Koláře, může být interpretován několika způsoby. Jedná se o konkrétní osobu, o realisticky zachyceného jedince krácejícího po městských ulicích. Zároveň lze hovořit o symbolické postavě očitého svědka či meditujícího poutníka, jež přináší jiný pohled na svět, v němž žijeme, a umožňuje nám změnit perspektivu pohledu na něj. V neposlední řadě se ale jedná i o literární způsob uchopení skutečnosti. Autoři se staví do role dokumentujících subjektů a s pomocí techniky filmového střihu podávají zprávu o okolním životě.

PRAMENY

APOLLINAIRE, Guillaume. *Hérésiarque et Cie* [Kacír a spol]. Paris: Éditions Stock, 1910

NEZVAL, Vítězslav. *Pražský chodec*. Praha: František Borový, 1938

HUDEČEK, František. „Prehistorie malířského tvora“. *Výtvarné umění* 16, 1966, č. 8, s. 392–399

BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995

BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty 1930–1948*. Brno: Atlantis, 1999

KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Rokky v dnech*. Dílo Jiřího Koláře I, Praha: Odeon, 1992

LITERATURA

- HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy, Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany: H & H, 1999
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991a
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Svět, v němž žijeme“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991b, s. 68–74 (původně otištěno in *Program D 40*, 1940, s. 88–89)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Knížky veršů“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991c, s. 236–238 (původně otištěno in *Volné směry 37*, 1942, s. 147)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Nový realismus“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991d, s. 140–146
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Příbram : „Jazzpetit“ (vydala Jazzová sekce jako přílohu bulletinu *Jazz 8445/69*, 1980, č. 2, s. 5–29)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Počátky Skupiny 42“. In TÝŽ. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 49–57 (původně otištěno in *Výtvarná práce 11*, 1963, č. 19–20, s. 1, 8–9)
- PETROVÁ, Eva. „Společenství individualit“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 15–105
- PEŠAT, Zdeněk. „Literatura Skupiny 42“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998 s. 155–161
- PEŠAT, Zdeněk. „Tři průhledy na poezii Jiřího Koláře“. In TÝŽ. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, 1998, s.172–180
- SRP, Karel. „Jinakost všednosti“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 185–195
- TOMEŠ, Jan Marius. „Doslov“. In Blatný, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995, s. 611–648
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)“. *Česká literatura* 38, 1990, č. 5, s. 425–434
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Svědék v poezii Skupiny 42“. In HODROVÁ, DANIELA A KOL. *Proměny subjektu I*. Praha: ÚČSL ČAV, 1993, s. 131–141

RESUMÉ

Postava chodce se v literárních dílech 20. století vyskytuje poměrně často; umělci jako Guillaume Apollinaire, Vítězslav Nezval či Josef Čapek ji považovali za nezbytný element zobrazení pražské scenérie. Skupina 42 v tomto pojetí pokračovala, neboť hlavním rysem jejího programu bylo odhalit „pravou skutečnost“ městské krajiny. První část přítomné studie zkoumá nejrůznější estetické vlivy, které formovaly členy Skupiny a jejich poetiku (počínaje 20. lety 20. století); druhá část přináší podrobnou analýzu zobrazení chodce ve výtvarných dílech Františka Hudečka a v básnické tvorbě Ivana Blatného a Jiřího Koláře.

SUMMARY

The walker appears as a frequent character in the 20th century literature; artists such as Guillaume Apollinaire, Vítězslav Nezval or Karel Čapek considered the walker an indispensable element of the scenery of Prague. The members of Skupina 42 perceived and represented this character as such, too, since the main feature of their program was discovering the “true reality” of the urban landscape. In the first part of the study the author inquires into the various aesthetic aspects that exercised influence upon the members of the group (starting in the 1920s); this survey is followed by a more detailed analysis of the representation of the walker-figure or walker-character in the works of the painter František Hudeček and of the poets Ivan Blatný and Jiří Kolář.

Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc

PETR MECNER

Myšlenka spojitosti či návaznosti děl autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc byla již vyslovena v řadě literárněvědných studií mapujících prostor neoficiální literatury padesátých let (LOPATKA 1991; MACHOVEC 1993, 2001; PILAŘ 2002; ZANDOVÁ 200). V hlavním zorném poli těchto prací je většinou situace autorů kolem Bondyho a Vodsed'álkovy ineditní edice. Zmínky o Skupině 42, které tu mají jednak dokreslit literárně- a kulturněhistorický kontext, jednak poukázat na podobnosti s díly Edice Půlnoc, jsou však často formulovány jen v obrysech, bez podrobnějších analýz. Tato studie se bude snažit o celistvější komparaci zmíněných dvou literárních okruhů, jejich programů a děl, a to jak s přihlédnutím k osobním kontaktům jednotlivých autorů, tak k podobnostem typologického rázu.

Existenci Skupiny 42 konstituované na základě teoretických statí Jindřicha Chalupického můžeme vymezit léty 1942–1948; po únorovém převzetí moci komunisty je její působení v podstatě zastaveno a básnická základna se štěpí. Jen krátký čas poté, co společné skupinové aktivity končí, vzniká v roce 1950 samizdatová Edice Půlnoc, jejímiž duchovními otci a hlavními přispěvateli byli mladí marxisté a na konci čtyřicátých let ještě přesvědčení surrealisté Egon Bondy (vlastním jménem Zbyněk Fišer) a Ivo Vodsed'álek.

Uvědomme si tedy, že období, do něhož oba sledované literární okruhy spadají, patří k nejstinnějším kapitolám českých dějin 20. století; současně však je třeba striktně rozlišovat mezi reflexí dvojí historické totality v jednotlivých dílech. Bondy i Vodsed'álek hodnotili stalinismus negativně, zároveň však oba byli jeho pokřivenou mytologií a všudypřítomnou absurditou fascinováni, a také proto se stával častým námětem jejich textů.

Oproti tomu v tvorbě Skupiny 42 stojí reflexe dobové totalitní ideologie na samé periférii námětů. Jestliže *totální realismus* a *trapná poezie* reagují silně na dobové dění politické, Chalupického nová poetika všednosti se snaží reagovat výhradně na minulé dění kulturní: „je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš ještě prostota, jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. [...] nezbývá tedy asi než odvážiti se prostoty“ (Nepublikované teze J. Chalupického; citováno podle PEŠAT – PETROVÁ 2000: 433).

Z Chalupeckého teze je patrné, že zcivilnění básnického výrazu Skupiny 42 bylo motivováno především hledáním nového smyslu moderního umění. A právě tento smysl našli autoři Skupiny v odvržení všech dosavadních literárních metod 20. století, aby nakonec zdánlivou neuměleckost – tedy všednost – povýšili na nové básnické vidění. Aby tato koncepce byla úspěšná, bylo třeba vyrovnat se s přímým antipodem jejich nové poetiky – surrealismem, jehož vlivu byli v třicátých letech všichni tito básníci více či méně vystaveni.

Ze surrealismu vyšla i většina autorů Edice Půlnoc. U mladých básníků Bondyho (v té době ještě Fišera) a Vodseďálka nabralo nadšení pro tento směr takové intenzity, že se surrealistickým hnutím spojovali nutnou revoluci a nastolení nové lepší společnosti: „Vše bylo úplně jasné, i cesta do budoucnosti. Bretonovy manifesty tvořily Písmo zcela svaté. Marxisticko-surrealistický pohled byl optimistický a snově krásný“ (VODSEĎÁLEK 2000: 13). Toto surrealistické východisko však bylo nejpozději v roce 1950 vystřídáno Bondyho totálním realismem, Vodseďálkovou trapnou poezií, Boudníkovým *explosionalismem* či Hrabalovým *neopoetismem* v druhé polovině čtyřicátých let. Tito autoři cítili zvláště po Únoru 1948 potřebu snížit napětí mezi světem poezie a skutečností a surrealismus jakožto „čistá poezie“ se jim stal pro tento úkol logicky nepřijatelným a nedostačujícím (srov. CATALANO 2006: 37).

Máme-li se pokusit o nalezení paralel v poetikách Skupiny 42 a Edice Půlnoc, naše kroky se musí nutně ubírat tímto směrem, neboť překonáním surrealismu vznikly v 50. letech dvě nové koncepce, totální realismus a trapná poezie, které si vytkly za cíl realistický výraz poezie, což vedlo podobně jako u Skupiny 42 k záměrné depoetizaci verše a užívání neobrazného vyjádření. Pokud chtěli autoři podtrhnout trapnost a absurditu tehdejšího zřízení, museli sestoupit do této nové všednosti a popisovat ji z pohledu zdola. Bez jakéhokoli komentování tedy Bondy bezprostředně za sebou mísí pasáže propagandistické s milostnými a přírodními či s motivy dobového nadšení:

Je veselo v Moskvě
a je veselo v Praze
Mám rád svou milenkou
a jsme veselí spolu
Krásné je jarní počasí
a jsou veselé tančírny
ve kterých
tančíme.
(BONDY 1992: 8)

Bondy s Vodseďálkem ve svých básních reagují na dobový jazyk, literární i obecně kulturní a společenská klišé padesátých let. Zvýraznění trapnosti a absurdity jde tak daleko, že text je osekán až na samé meze únosnosti, jako je tomu v básni Ivo Vodseďálka zařazené do sbírky *Trapná poezie* (1950), kterou tvoří jeden jediný verš: „Máme rádi pana prezidenta“ (VODSEĎÁLEK 1992: 25). Obdobnou jednověšovou báseň nalezneme v Bondyho sbírce *Totální realismus* (1950):

„Četl jsem dnes dlouho do noci“ (BONDY 1992: 12). Tuto situaci myslím dobře vystihuje stat' Marie Kubínové o neobrazném vyjádření: „Ačkoli se nám sdělují ‚pouhá fakta‘, cítíme, jako by se právě v těchto místech textu skrývalo obzvlášť mnoho nevysloveného. [...] kdesi jako by se ‚skutečně‘ odehrály určité události, jejich průběh je ale toliko naznačen, nedopovězen“ (KUBÍNOVÁ 2002: 295).

Jak už jsme zmínili výše, program Skupiny 42 byl motivován nalezením nového moderního výrazu, poezie moderní mytologie města. Příčiny vzniku poetik obou okruhů jsou odlišné. Průnik mezi nimi však tvoří způsob, jakým se autoři snaží nahlížet realitu. Pokud pro Bondyho existuje základní pnutí mezi protiklady dějin a banální všedností (srov. ZANDOVÁ 2002: 104):

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas
hodiny v nichž se vypíná elektrína
výsledky nejnovějších procesů
a sportovních utkání
(BONDY 1992: 9),

pak pro Koláře v jeho *Dnech v roce* (1948) toto pnutí existuje na protikladu banální všednosti a osudu člověka:

Vítr občas zabubnuje na tenisové dvorce
a hlas mikrofonů hlásí jména vítězů.
Kdo je vítěz, kdo poražený?
Kdo je vítěz, kdo poražený dnešního dne?
(KOLÁŘ 1992: 288)

Jestliže tedy Bondy staví proti sobě sportovní zápasy a soudní procesy, Kolář proti těmto sportovním zápasům staví soud člověka nad sebou samým. Tato moralizující tendence se v Kolářově díle silněji projeví právě na počátku padesátých let ve sbírce *Prométheova játra* (1985).

Kromě toho, že se autoři obou sledovaných skupin pokoušeli o jistý druh nepoetičnosti, jejich dalšími společnými rysy byla i snaha o autentičnost. Toto přiblížení básnického výrazu realitě mělo za následek odpoutání se od metaforického vyjádření a tendenci k prozaizaci verše. V dílech autorů Skupiny 42 je potom vypouštění obrazného vyjádření často ještě doprovázeno záznamy odposlechnutých útržků promluv, přičemž na základě tohoto torzovitého mnohohlasí vzniká provokativně antipoetické napětí (srov. KUBÍNOVÁ 2002: 292):

Co je tam za rámus? Dyt' ty sou ukradený!
Chytráku! Ještě! Jak se menuje?
Nalítl na ten špek. Nikdo ho tady nezná.
Přídou a chlastaj! Rum. Kradený.
Na dvorku. Zweite Tür. Tady je rýna. Sbohem.
(BLATNÝ 1995: 115)

Podobné napětí můžeme nalézt i v Hrabalově básnickém eposu *Krásná Poldi* z roku 1950:

Má mne to přejet tam, anebo v Praze?
Podívejte se, jak mu modrá rypák!
Antyka!
A ten cestovatel měl v ruksaku patník.
Vidíte, lidi, už zase mluví
s kým mluví?
[...]
Ne ne ne,
von ani by tak nebyl blbej,
spíš pitomej, to je to, pitomej
přeházený šňůry na prádlo,
ubohý dymizón.
Frantyka!
Takhle, slečno, zvoštaňte,
jste jako živá!
(HRABAL 2000: 59)

Tímto způsobem za sebe řazených torzovitých promluv je dosaženo smazání propasti mezi básnickým textem a realitou, přičemž lyrický subjekt, ačkoliv jej můžeme chápat jako svědka, je tu přinejmenším zastřen a stojí na okraji. Poněkud jinak je tomu u autorů Edice Půlnoc, kde lyrický subjekt většinou vystupuje jako přítomný, ba sebestředný činitel.

Od těchto postojů se odvíjí i metoda literární koláže: tím, že autor řadí bezprostředně vedle sebe útržky rozhovorů a obrazy spadající do odlišných kontextů, vytváří vlastně koláž, jejíž charakter se potom odvozuje od prvků v ní obsažených. Auditivní záznamy tak můžeme chápat i jako zvláštní typ literární koláže, jejíž jednotlivé prvky odpovídají fragmentům různých promluv. Něco podobného nalezneme i v textu „Svědék“ zařazeném do Kolářovy sbírky *Ódy a variace* (1946), kde dochází i k mísení žánrovému a popis reality se tu střídá s mluvenými monology, textem inzerátu či nápisem reklamního štítu. V roce 1950 při psaní „Skutečné události“ použil Kolář opět techniku koláže, když text své starší básně propojil s prózou *U trati* polské spisovatelky Žofie Nalkovské a vytvořil tak dílo reflektující temnou realitu totalitních systému čtyřicátých a padesátých let.

Nejdále však v tomto způsobu tvoření došel Bohumil Hrabal ve svém cyklu *Mrtvomati* z roku 1949, v němž nejen řadí texty horizontálně za sebe, ale také je jakoby překrývá a člení vertikálně. Jako materiál k psaní mu posloužily tyto texty: mezinárodní lázeňský klíč, snář, pokyny dopravního strážníka, ceník koupelí a československých lázní, leták pražského spolku krematoria kombinovaný se zápisem vlastních snů, novinová zpráva o zavražděné ženě, seznam hraček z účtu podniku TOFA, rozhovor básníků Koláře a Bednáře kombinovaný s vlastními básněmi a nápis z Nymburského hřbitova (srov. SLAVÍČKOVÁ 2004: 297). Podíváme-li se na charakter těchto

jednotlivin, seznáme, že se jedná převážně o texty silně zakotvené v běžné realitě, a tedy o věci dokumentární povahy. Na základě teze o charakteru koláže, kterou jsme vyřkli výše, můžeme nyní Hrabalův *Mrtvomat* specifikovat jako text reflektující všednost a realitu, snažící se opět o smazání vakua mezi básní a skutečností, neboť prvky, z nichž je tento cyklus vystavěn, odpovídají koncepci depoetizovaného nahlížení na skutečnost. Podstata těchto koláží se tedy výrazně liší od podstaty koláží surrealistických.

Když Jan Lopatka ve svých *Předpokladech tvorby* (1991) vedl paralelu mezi autory Skupiny 42 a Edice Půlnoc, uvažoval především o Kolářových *Prométheových játrech* a Hančově prvním sešitu *Události* (1948) (srov. PILAŘ 2002: 45), tedy o dílech, která se s totálním realismem a trapnou poezií časově takřka kryjí. Egon Bondy zde konstatuje, že Kolář s Hančem sice zastávali obdobná estetická východiska, zároveň však dodává, že tu nebyly sebemenší osobní kontakty vedoucí k vzájemnému ovlivnění (srov. TAMTÉŽ: 45). V dopise z 13. prosince 1997 komentuje Bondy Kolářovu úlohu takto: „Úloha Koláře se trochu přecňuje [...] Kolář nám i ve *Dnech v rocích* a v *Rocích v dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc „umělecký““ (ZANDOVÁ 2002: 115).

Jak jsme již popsali výše, podobnosti typologického rázu se však dají nalézt už v textech básníků Skupiny 42, jež Kolářovým *Dnům v roce* předcházejí. Otázkou tedy je, zda autoři Edice Půlnoc dospěli k podobným východiskům skutečně nezávisle na dílech Chalupeckého Skupiny. To, že Bondy popisuje tehdejší postoj svého básnického okruhu ke Kolářovým *Dnům v roce*, však dokládá, že autoři Edice Půlnoc měli se Skupinou 42 kontakty alespoň čtenářské. Bondyho výrok o tehdejší situaci je ale dosti logický, neboť v textech napsaných zhruba od let 1943, 1944 autoři Skupiny 42 mírně uhýbají ze své koncepce naprosté všednosti a prostoty a v jejich verších se začínají objevovat opět konvenční básnické prostředky, jichž se na počátku svého působení zřekli. Není divu, že tvůrcům Edice Půlnoc, usilujícím důsledně o tvar očištěný od uměleckých nánosů minulých tradic, se poezie těchto autorů jevila „poněkud moc umělecká“.

Jako fyzická spojnice obou básnických okruhů se nabízí Bohumil Hrabal, který byl v kontaktu s Jiřím Kolářem už před rokem 1948; Kolář tehdejší neopoetisty Hrabala s Karlem Maryskem seznámil právě s poetikou Skupiny 42. Na konci roku 1951 se Hrabal poznává s Egonem Bondym (srov. PILAŘ 2002: 40) a toto přátelství se na několik let stává dosti intenzivním a inspirativním pro oba básníky. Ani tudy však nelze vést přímou spojnici se Skupinou 42, neboť totální realismus a trapná poezie měly v té době za sebou minimálně rok existence.

Popisují-li literární badatelé návaznost mezi Skupinou 42 a Edicí Půlnoc, omezují se buď na charakteristiky obecného rázu, anebo se soustřeďují na odkaz, který pro „půlnoční“ autory mohlo mít dílo Jiřího Koláře. V závěru této práce bych se rád pokusil o krátkou komparaci básní

dvou autorů, kteří přímému srovnání v podstatě dosud nebyli podrobeni. Jde o porovnání bezejmenné básně Egona Bondyho ze sbírky *Totální realismus* s věhlasným, díky pozdějšímu zhudebnění obecně známým, textem Josefa Kainara „Stříhali dohola malého chlapečka“, zařazeným do sbírky *Nové mýty* (1946).

Podrobíme-li oba texty srovnání, ukáže se, že rytmus není to jediné, co mají společné. Kainarova báseň se skládá z osmi strof po čtyřech verších daktylského rytmu (ve druhém vydání z roku 1967 se objevuje strof pouze sedm), přičemž první tři verše mají vždy po 12 slabikách, čtvrtý je nepravidelný. Bondyho text má strof sedm. Jejich členění vypadá takto: 6 x 6 slabik převážně daktylských veršů (což odpovídá Kainarovu vzorci 3 x 12), poslední verš každé strofy je opět nepravidelný. Oba básníci zde tedy striktně dodržují pravidelnost prvních tří a prvních šesti veršů. Bondyho motivací pro členění 6 x 6 namísto 3 x 12 může být skutečnost, že jeho báseň obsahuje více anafor než text Kainarův, a zvoleným členěním se tato figura zdůrazňuje. Nápadně podobně také oba texty využívají paralelismu celých veršů, čímž je podpořen jednak rytmus, jednak zdůrazněna dějovost. Tolik jen velmi stručně srovnání formální.

Obě básně nám prezentují život lidského jedince, „adepta“ života; Kainar malého chlapce, Bondy mladé dívky, přičemž při líčení obou příběhů je přítomna jakási až existenciální prázdnota a syrovost:

Zasmál se nahlas A ono to zaznělo
Jako kus masa když pleskne o zem
(KAINAR 1967: 7)

život je vydatný
jako kus slaniny
a snad i více
(BONDY 1992: 14)

Zvláštní je též podobnost motivu hned na začátku prvních strof obou básní: Kainarův hrdina je stříhán, podrobován cizímu a tímto cizím zpracováván, naproti tomu o hrdince Bondyho básně se v druhém verši konstatuje „chodila k holiči“ – jde tu patrně už o jakési přivyknutí ke stavu, s nímž se Kainarův protagonista teprve seznamuje.

Nejzajímavější jsou však podle mého soudu samotné konce, vrcholy obou básní. Jestliže Kainar svou báseň zakončuje veršem „Už mu to začlo“, podtrhujícím existenciální pocit hrdiny, uzavírá Bondy svůj text veršem „máme už zářivky“, který lze chápat jako obdobu verše Kainarova, umístěnou však do všudypřítomně proklamovaného, kolektivně budovaného blahobytu padesátých let.

Zvláštní se nám může jevit už jen fakt, že tato báseň Egona Bondyho se od všech ostatních textů zařazených do sbírky jednoznačně odlišuje pravidelným strofickým členěním

a mírně – a to zvláště svým důrazem na existenci hrdinky – uhýbá i z koncepce bezpříznakového totálního realismu.

Mohli bychom se tázat, zda Bondy tento text psal inspirován básní Josefa Kainara, která vyšla ve sbírce *Nové mýty* o čtyři léta dříve, nebo prostě došlo k „náhodě“ a texty, ač psány nezávisle na sobě, vykazují podobné rysy. V prvním případě by šlo o důkaz, že autor Skupiny 42 mohl být pro mladého Bondyho alespoň zčásti inspirativní, v případě druhém by byl dokázán průnik, k němuž došlo na základě podobného náhledu na realitu a přístupu k ní.

Na závěr tedy jen velmi stručně shrňme to nejzákladnější, co mají poetiky Skupiny 42 a Edice Půlnoc společné. Poté, co se vyrovnávají se surrealismem, snaží se autoři obou básnických okruhů ve svých textech o co nejdůslednější smazání prostoru mezi poezií a realitou; u obou skupin to vede k záměrné depoetizaci a odklonu od využívání obrazného vyjádření. Realita a všednost jsou přibližovány na základě často bezpříznakových auditivních či vizuálních záznamů skutečnosti, a ty jsou nezřídka řazeny bez jakýchkoli komentářů za sebe na principu koláže. Rozdíl je však v pojetí lyrického subjektu, který je v dílech Skupiny 42 odsunut do pozadí, zatímco u básníků Edice Půlnoc je přítomný a sobě soustředěný. To mimo jiné vyplývá i z rozdílné reflexe dobového politického dění a jeho absurdity.

PRAMENY

- BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995
- BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho II*. Praha: Pražská imaginace, 1992
- HRABAL, B. *Bambino di Praga, Krásná Polď*. Praha: Mladá fronta, 2000
- KAINAR, Josef. *Nové mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1967
- KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře I*. Praha: Odeon, 1992
- KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Toronto: Sixty-eight Publishers, 1985
- VODSEĎÁLEK, Ivo. *Zuření*. Praha: Pražská imaginace, 1992

LITERATURA

- BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Mat' a, 2002
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- KUBÍNOVÁ, Marie. „Cesty básnické obraznosti.“ In ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan – KUBÍNOVÁ, Marie – LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka*. Praha: Torst, 2002, s. 277–376
- LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- MACHOVEC, Martin. „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu.“ In *Alternativní kultura*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001
- MACHOVEC, Martin. „Několik poznámek k podzemní ediční řadě PŮLNOC.“ *Kritický sborník* 13, 1993, č. 3, s. 71–78
- PILÁŘ, Martin. *Underground (Kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Brno: Host, 2002
- PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis, 2000

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis, 2004

VODSEĎÁLEK, IVO. *Felixír života*. Brno: Host, 2000

ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie*. Brno: Host, 2002

RESUMÉ

Práce nazvaná Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc je založena na srovnání koncepcí, poetik a programů těchto dvou básnických okruhů; pojednán je mj. jejich vztah k surrealismu a následný odklon od něj. Podobnost obou poetik se projevuje depoetizací verše, užíváním literární koláže a auditivních záznamů všedních promluv, potlačením metaforičnosti. Výsledky bádání jsou dokumentovány na textech Ivana Blatného, Jiřího Koláře, Josefa Kainara, Bohumila Hrabala, Egona Bondyho a Ivo Vodseďálka.

SUMMARY

The paper inquiring into the parallels and possible connections between the literary works of two artistic groupings of the 1940s and 1950s (Skupina 42 and Edice Půlnoc) is based on the comparison of their theoretical programs and poetics considering their common experience of the surrealist past. The similarity of their poetics consists in the method of “depoetization”, including avoidance of figurative language and use of literary collage, based mainly on records of common talk. The results of this inquiry are demonstrated in texts by Ivan Blatný, Jiří Kolář, Josef Kainar, Bohumil Hrabal, Egon Bondy and Ivo Vodseďálek.

Experiment jako program v české poezii šedesátých let

LUKÁŠ BÍLEK

Ve druhé polovině 20. století se v mnoha evropských i mimoevropských zemích objevují zprvu izolovaní autoři a poté i skupiny, jejichž tvorba se radikálně rozchází s dosavadními představami o literárním díle a literární komunikaci. Postupně tyto „buňky“ navazují vzájemné kontakty a vzniká bohatě diferencované mezinárodní hnutí, fungující spíše na principu volného oběhu informací a příležitostných setkání a spolupráce než na plnění nějakého jasně stanoveného programu.

Z hlediska formálního rozhraničení tradičních uměleckých druhů a literárních žánrů zasahuje tvorba představitelů tohoto hnutí do mnoha oblastí, nacházíme v ní prvky hudby, výtvarného umění i performance. Tvorba čistě literární (alespoň pokud jde o zvolené médium, totiž jazyk) zahrnuje útvary básnické i prozaické. Přesto tito autoři svou produkci označují jako poezii, ovšem s různými přívlasky zdůrazňujícími odklon od jejího tradičního pojetí a fungování: mluví se o *nové* nebo *umělé* poezii. Nejrozšířenější (alespoň u nás) a snad i nejmýstižnější je však pojem *experimentální poezie*.

V české literatuře se podobné tendence projeví už koncem padesátých let v tvorbě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka. Novák vytvořil svůj první soubor onomatopoických básní v roce 1957, Kolářova „Pocta Kazimíru Malevičovi“ vznikla v roce 1959. Oba autoři později došli mezinárodního uznání jako výrazní představitelé hnutí, o jehož existenci neměli zpočátku tušení. Proměny jejich poetik nevycházely z žádného zvenčí přijatého programu: to lze snadno vysvětlit tím, že seznámení s experimentální poezií zahraniční provenience bylo – zejména díky iniciativě Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové – umožněno až po pootevření českého kulturního ghetta na počátku šedesátých let. Zajímavější je, že ani u Nováka, ani u Koláře nepozorujeme snahu formulovat program vlastní. Možná to poukazuje na odlišný vztah tvůrce k dílu a díla ke světu, než jaký byl typický pro moderní a zejména avantgardní směry.

Když Umberto Eco srovnává experimentální proud v italské literatuře šedesátých let s avantgardou, dospívá k závěru, který lze přijmout i v obecné rovině, a sice že avantgarda usilovala o komunikaci mezi empirickým autorem a empirickým čtenářem, zatímco literární experiment se orientuje spíše na jejich modelové protějšky (Eco 2002: 126). Jinak řečeno, avantgarda věřila v sílu literatury a umění vůbec, umění pro ni bylo činným prvkem přeměny světa. Jakkoli avantgardní dílo může být – a povětšinou také bylo a je – vnímáno a hodnoceno samo o sobě a teprve na základě toho je mu přiznáno jisté místo v dějinách, a to v dějinách nějak

zafixovaných, ve skutečnosti se snažilo o opak: chtělo být součástí dynamiky dějin samých a v tom také spatřovalo svou hodnotu. Naproti tomu experimentální přístup se zdánlivě ocitá mimo dějiny. Narušování paradigmat je tu sice daleko důslednější než u avantgardy, ale nepůsobí dojmem revolty, spíše nevinné a možná zbytečné hry.

Autor dějin experimentální poezie Jacques Donguy upozorňuje na fakt, že u zrodu všech avantgardních hnutí, která tvoří skutečné dějiny umění 20. století, stáli básníci, ač se zdaleka neomezovala pouze na poezii (DONGUY). Dodejme, že básníci se také významnou měrou podíleli na přípravě manifestů a programových prohlášení těchto hnutí. To však vůbec neznamená, že by se například hudba či výtvarné umění nedokázaly obejít bez patronace „mistrů slova“. Naopak, literatura za těmito uměleckými druhy v jistém ohledu výrazně zaostávala. Na to upozorňuje už Stéphane Mallarmé v předmluvě k *Vrhu kostek* (1897), který je všeobecně považován za předvoj experimentální poezie.

Jindřich Chalupecký shledává podobný impuls také u Jiřího Koláře: „Kolářovým úsilím celých těch čtyřicátých a padesátých let proniká potřeba s tímto zaostáváním se vypořádat. Moderní umění chce rozhodně překonat formy naší civilizace, ale kontinuita této civilizace je právě daleko více v jejích teoriích než v její praxi: čili v jejích slovech. Tak nejvlastnější materiál poezie svazuje současného básníka s tím, co má opustit“ (CHALUPECKÝ 1990: 56).

Konkrétním podnětem k hledání nových možností poezie bylo Kolářovi setkání s hudbou Antona Weberna. Novákovy pozdější experimenty byly zase inspirovány malbou Victora Vasarelyho. Jeho dílo přitom Novák v té době znal pouze z výkladu v zahraničním rozhlasu. Paradoxně právě to mu možná, přes rozdílnost materiálu, otevřelo cestu k uplatnění analogických postupů v literatuře.

Materiálem poezie, píše Chalupecký, jsou slova, slova na rozdíl od tónů či barev bezprostředně spjatá s tím, čemu říká teorie naší civilizace a co bychom také mohli nazvat diskurzem ve foucaultovském smyslu. Tento diskurz je přitom zároveň více i méně než jazyk. Jazyk je znakovým kódem. Diskurz bychom mohli považovat za kód kódu, soubor pravidel, který řídí užívání jazyka. Kontinuita civilizace, o níž mluví Chalupecký, je pouze zdánlivě kontinuitou slov, ve skutečnosti je kontinuitou, či spíše diskontinuitou diskurzu, jímž je užívání jazyka kódováno a překódováno v určitých formacích.

Je ale i literatura takovou diskurzivní formací? Foucault sám nechává tuto otázku otevřenou. Řekl jsem, že diskurz je nejenom více, ale i méně než jazyk. Vzhledem ke své komplexní znakové povaze jazyk nikdy moci diskurzu zcela nepodlehne. Literatura tuto komplexitu vždy znovu aktualizuje. Vedle konvenčního, symbolického významu jazyka využívá i jeho ikonického a indexového aspektu, na který upozorňuje například Jakobson (JAKOBSON 1995:

42–54), a rovněž jeho aspektu materiálního, smyslového. Je zřejmé, že tento rys je příznačnější pro poezii než pro prózu.

Jestliže moderní umění, jak píše Chalupecký, touží překonat formy naší civilizace, činí tak dvojnásobem. Avantgarda se chce podílet na jejich proměně (či destrukci – v případě dadaismu), experiment se od nich pokouší zcela osvobodit, vytvořit si formu vlastní. Experimentální poezie sice vědomě navazuje na mnohé podněty avantgardy, například na Marinettiho *osvobozená slova*, Apollinairovy *kaligramy*, Chlebnikovův *zauum* či *fonetické básně* dadaistů, jde však spíše o návaznost na určité postupy – smysl jejich užití je jiný. Nejde tu už o rozšiřování sémantické nosnosti jazyka, ale naopak o jeho oproštění od významu.

Novák, jak už bylo řečeno, zahájil svou experimentální dráhu souborem onomatopoických básní, jež zachovávají pouze formální rysy tradiční poezie, tedy rytmus a grafické členění, ale namísto slov v nich figurují shluky písmen, respektive – jak naznačuje výraz *onomatopoická básně* – hlásek. Novák se tak radikálně rozešel se svou dosavadní tvorbou, která byla ovlivněna surrealismem a hlásila se ke katolickému proudu. Můžeme v tom spatřovat (a potvrzují to i svědectví jeho přátel) deziluzi z možností tradiční poezie, z jejího sepětí s ideologickými schémata. Onomatopoické básně mu otevřely cestu k manipulaci s jazykem v jeho čisté předmětnosti. Užívá jeho znaků, ale vyvazuje je z kódu, jemuž původně sloužily. Dá se říci, že totéž činili ve fonetických básních i dadaisté; Novák však tuto zkušenost dále zúročil, když se ve svých konstelacích z konce padesátých let, inspirovaných Vasarelym, vrátil ke slovům. Slova, vytržená z větné souvislosti a zdůrazněná opakováním, jsou k sobě řazena v ploše stránky, přičemž drobné obměny jejich vnější podoby (změny diakritiky, přesmyknutí písmen apod.) vyvolávají posuny významu. Sémantika je tak zcela podřízena gestu tvůrčího subjektu, který se tak na ní stává nezávislým, na rozdíl od lyrického já tradiční poezie, které je součástí sémantického pole textu. Na počátku šedesátých let začíná pracovat s tzv. *naleznými texty* většinou neliterární povahy a do jeho poetiky tak vstupuje prvek náhody. Operace, jimž tyto texty podrobuje, se někdy řídí přesnými pravidly, a na povrch tak vystupuje jejich skrytá struktura (například opakování určité hlásky či skupiny hlásek). Text tak náhle „mluví“ sám za sebe, je objektivizován. Jindy jsou i tyto operace zdánlivě nahodilé (škrtání apod.), opět se v nich projevuje tvůrčí subjekt.

Kolářův vývoj k básnickému experimentu byl v porovnání s Novákem organičtější. V jeho poezii se totiž od počátku projevuje skepse k tomu, v co věřila avantgarda. Umění pro něj nemůže být ve vztahu k modernímu světu ničím jiným než pouhým svědectvím. S tím souvisí jeho depoetizace básnického jazyka. Prožívající subjekt této poezie se obvykle nesnaží svou zkušenost a vztah k realitě nikterak zúročovat (proto jej ani nenazveme lyrickým já). O to zřetelněji zde vystupuje subjekt tvůrčí, který narušuje sémantiku sdělení umělými zásahy v rovině

syntaxe či kompozice a vytváří tak estetickou kvalitu, jež nesměřuje mimo dílo, nýbrž zvýznamňuje je samotné, jeho přítomnost. V průběhu padesátých let se právě tento aspekt jeho tvorby dostává stále více do popředí. Její poslední období je završením tohoto procesu. Ve své *evidentní poezii*, jak ji sám nazývá, paradoxně využívá odosobněné vizuální podoby jazykového znaku, standardizovaného strojopisného typu k vytváření jeho nové vizuální organizace, která se stává nositelkou bezprostředního estetického sdělení. Míra významovosti užitých prvků jazyka je různá, vždy je však podřízena vizuální stránce, ať už jde o násilné vměstňávání souvislého textu do pravidelných či nějak narušených obrazců, nebo naopak o jeho stejně násilnou dekompozici a rozmíst'ování v ploše stránky. Porovnáme-li některé Kolářovy portréty umělců s Apollinairovými kaligramy a podobnými příklady z literatury antické nebo středověké, vidíme, že jsou zde převráceny role vizuální organizace a konvenčního významu jazyka – ten u něj jen signalizuje téma, neboť tyto básně jsou tvořeny pouze ze zmnožených grafémů jména portrétovaného umělce a jejich smysl, verbálně sotva vyjádřitelný, je třeba hledat v jejich prostorových vztazích. V kaligramech má naopak tato vizuální podoba symbolický charakter, poměrně jednoznačně ilustrující verbální sdělení. V některých kompozicích pak opouští oblast jazykového významu docela a pracuje pouze s izolovanými grafickými prvky včetně číslic a interpunkčních znamének a metodou koláže obohacuje tento materiál o nejazykové prvky. Postupně se tak dostává do sféry výtvarného umění, stejně jako Ladislav Novák.

Pro oba autory byl tedy literární experiment důležitou etapou v hledání autonomního uměleckého výrazu, které je nakonec dovedlo za hranice literatury (Novák se ovšem literatuře věnoval i nadále). Uvedl jsem pouze některé z jejich metod, abych ozřejmil způsob, jakým se oprostili od svazujících forem tradičního básnictví. Škála postupů je však daleko širší, zejména u Nováka, který v šedesátých letech přispěl téměř ke všem proudům experimentální poezie. Důležité však je, že objevování těchto metod u nich nepramenilo – ukazuje to již zmíněná absence programu – z teoretických úvah o podstatě jazyka či literatury, jako tomu bylo u jiných představitelů experimentální poezie, ale ze samotné umělecké praxe. I když v jejich poetice hraje významnou roli náhoda a objektivizace jazyka, podstatou jejich snažení je osvobození tvůrčího gesta.

Teoretická a programová východiska i tvorbu nejvýznamnějších představitelů mezinárodního hnutí přiblížili české veřejnosti Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, a to v první polovině šedesátých let dvěma přednáškami v Klubu výtvarných umělců Mánes a později i překladatelskou a ediční činností. V roce 1967 připravili mezinárodní antologii *Experimentální poezie*, představující více než stovku autorů, z toho patnáct českých. Oba také podepsali „První stanovisko mezinárodního hnutí“, sepsané roku 1963 v Paříži, které je uvedeno tímto

prohlášením: „Změnila-li se báseň, je to proto, že jsem se změnil já, že jsme se změnilí my všichni, že se změnil svět“ (HIRŠAL – GRÖGEROVÁ 1997: 36). Otázkou, v čem se změnil svět a v čem se v souvislosti s tím mění poezie, se zabývali v první z přednášek v Mánesu, konané 20. 12. 1962 a nazvané „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“. Již sám název prozrazuje, že se jedná o reflexi komunikace v obecné rovině a že jsou z ní vyvozovány důsledky pro komunikaci literární. Poukazuje se tu na to, že dosavadní způsob chápání a užívání jazyka zaostává za možnostmi, jež skýtá soudobý rozvoj informačních technologií.

Je vysloven požadavek maximální objektivizace jazykového znaku tak, aby se stal absolutní informační jednotkou planetárního dorozumívacího systému. K tomu směřuje statistická estetika Maxe Benseho, vůdčího ducha Stuttgartské školy, s níž Hiršal a Grögerová navázali počátkem šedesátých let osobní kontakty (také přeložili a v roce 1967 v Odeonu vydali Benseho stat' *Teorie textů*). Jazykový znak se v Benseho pojetí stává prvkem, jehož informační hodnota spočívá čistě v jeho materiálním výskytu. Výběr a kombinace takových prvků pak tvoří číselně vyjádřitelnou estetickou informaci jakéhokoli, tedy nejen literárního textu.

Benseho estetika ovšem hrála pro českou experimentální poezii spíše roli iniciační, její přímá aplikace, tedy systémové vytváření textů na základě určitého předem stanoveného logaritmu, které je možné i pomocí počítačového programu, se objevila pouze jako jeden typ textu v *Typologii textů* dvojice Hiršal – Grögerová (HIRŠAL – GRÖGEROVÁ 1993). Důležitým momentem bylo odlišení estetické informace textu od jeho příslušnosti k jazykovému kódu, tedy to, k čemu, jak jsme viděli, se Kolář a Novák dostali bez podobné výslovné reflexe. Ovšem jak u nich, tak u dalších autorů, kteří se vydali stejnou cestou, například Jiřího Valocha či Eduarda Ovčáčka, není tato estetická informace vázána na pouhý výskyt znaku, ale povětšinou i na jeho smyslové kvality, zabydlující vizuální nebo (například v Novákově fónické poezii) auditivní pole. V dílech Karla Adamuse nebo Josefa Honyse – ale opět i Koláře a Nováka – pak tento přístup umožňuje kombinovat jazykový znak v jeho grafické či fonetické podobě s vizuálními a auditivními prvky a také tuto jeho smyslovou kvalitu dále zpracovávat technikami blízkými modernímu malířství a hudbě – například Burdovy typofroasáže (vznikající třením strojopisného typu o papír), Novákova zrcadlová abeceda nebo jeho manipulace s magnetofonovým záznamem přednesu.

Dalším podnětem, zprostředkovaným první přednáškou v Mánesu, byly Gomringerovy *konstelace* a Heissenbüttelovy *řetězce*, tedy konstrukce pracující nikoli s izolovanými, desémantizovanými znaky, ale se slovy a u Heissenbüttela také větnými konstrukcemi. Namísto apriorního odmítnutí jazykového kódu zde nastupuje prověřování jeho nosnosti. Konstelace

navozují významové vztahy mezi slovy nikoli syntaktickými prostředky, ale prostorovým uspořádáním. Řetězce jsou naopak průzkumem funkčnosti syntaktických prostředků, od nichž se, jak upozorňuje sám Heissenbüttel, odvozují veškerá filozofická, náboženská a literární schémata.

Vedle aktualizace jazykového znaku jako materiálu, tj. jeho objektivizace, se tak v experimentální poezii uplatňuje také aktualizace jeho sémantické stránky, a to buď obnažováním syntaktických, logických či epistemických struktur v modelových textech (u Heissenbüttela, v *Meandrech* Bohumily Grögerové), nebo zapojováním jazykového kódu do vztahů, které mu nejsou vlastní. Druhý případ se týká nejen Gomringerových konstelací, ale také třeba binární poezie Ladislava Nebeského. Ten stanovuje binární číselný kód jazykových znaků a na základě různých typů pravidelnosti tohoto superkódu demonstruje významové vztahy slov. Patří sem i *Slovobrazy* Vladimíra Burdy, blížíci se Gomringerovým konstelacím propojením významu a prostorových vztahů, nikoli však mezi slovy, ale mezi slovem a samotným prostorem. Konečně sem můžeme zařadit i *Antikódy* Václava Havla, v nichž se význam jazykových znaků dostává do konfliktu s jejich vlastní prostorovou organizací. Experiment zde přestává být pouhým průzkumem možností jazyka a sám se stává kritikou jeho vyprázdněnosti, nedostatečnosti a zneužitelnosti, jejíž teoretická reflexe byla, jak jsme viděli, tomuto průzkumu základní motivací.

Zvláštní postavení má konečně v české experimentální poezii poezie permutační, rozvíjená ve druhé polovině šedesátých let především Emilem Julišem a Karlem Milotou, která uplatňuje různé konstrukční principy nikoli na jazykový znak vůbec, ale na obrazný básnický jazyk. Stejně jako v tradiční poezii je zde rozehráno bohaté sémantické pole, odkazující k prožitku a vnější realitě, jeho soudržnost však nezaručuje lyrické já, ale tvůrčí subjekt volící principy uspořádání.

PRAMENY

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (edd.). *Vrb kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (edd.). *Báseň – obraz – gesto – zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997

LITERATURA

DONGUY, Jacques. *Poesies experimentales de 1950 a nos jours. Les mouvements internationaux*. <http://www.costis.org/x/donguy/poesies.htm> [přístup 2007-02-28]

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*. Praha: Prostor, Arkýř, 1990

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995

RESUMÉ

Příspěvek se zabývá vztahem české experimentální poezie šedesátých let 20. století k tradiční i avantgardní poezii, k jiným druhům umění a k teoretickým a programovým východiskům experimentu v mezinárodním kontextu. V případě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka je základní motivací k uplatňování experimentálních postupů snaha vymanit se tvůrčím gestem z diskurzu ovládajícího sémantické pole jazyka; v této souvislosti je pojednán vliv výtvarného umění a hudby. Dále je sledována souvztažnost zahraničních teoretických a programových impulsů zprostředkovaných Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou s jejich vlastní tvorbou i tvorbou dalších autorů, která má charakter průzkumu jazykového znaku jako objektu i jako nositele významu. Pozornost je věnována i poezii permutační, aplikující podobné principy nikoli na jednotlivý jazykový znak, nýbrž na básnický jazyk.

SUMMARY

The article pursues Czech experimental poetry in the 1960s and its relationships with traditional and avant-garde poetry as well as other arts, taking into account its theoretic resources and programs in the international context. In case of Jiří Kolář and Ladislav Novák the basic motivation of applying experimental methods may be discerned in their effort to liberate the poetry by creative gesture from the conventional kind of discourse that controls the semantic field of language; the influence of fine arts and music is included as well. Further, the interrelations between foreign theoretic impulses, mediated to the Czech authors by Josef Hiršal and Bohumila Grögerová, and the writings of both these two and other authors are inquired into. Their works are distinguished by an exploration of the linguistic sign as an object as well as a vehicle of meaning. Eventually, the method of the permutational poetry is revealed as an application of experimental methods to the structure of the poetic language, not merely to the linguistic sign.

Podoby totálního realismu v díle Bohumila Hrabala

LUKÁŠ VLACH

Hrabalovu prózu *Jarmilka* lze považovat za ojedinělou prozaickou realizaci Bondyho totálního realismu, byť se s touto poetikou nesetkáváme u Hrabala poprvé. Její příznačné rysy obsahuje již část eposu *Bambino di Praga* a zejména textová koláž *Mrtvomat*.

Jakkoliv se to může jevit jako paradoxní tvrzení vzhledem k využití ryze surrealistických instrumentů (forma koláže, snář apod.), je tento text ve své podstatě založen na metodě rodícího se totálního realismu (*Mrtvomat* byl napsán v roce 1949 a sbírka *Totální realismus* Egona Bondyho „vyšla“ v září 1950), což není objev nijak nový. Jiří Pelán to formuluje takto: „V koláži *Mrtvomat* takto kulminuje Hrabalova cesta za neosobností a ikoničností ‚totálního realismu‘: jeho ‚zapisovatelský‘ modus se zde dotýká krajních poloh“ (PELÁN 2002: 21). Hrabal se skutečně vžívá do role zapisovatele, svědka, jakéhosi neemotivního oka zaznamenávajícího prosté vidění. Hrabalův text je podle Miloslavy Slavičkové poskládaný ze střípků „tajuplného slovníku mezinárodního telegrafního lázeňského klíče, citátů ze snáře, odposlouchaných instrukcí dopravního strážníka, ceníku koupelí a československých lázní, letáku pražského spolku Krematorium, proloženého záznamem vlastních snů, novinové zprávy o zavražděné ženě, účtu za prodej hraček firmy TOFA, rozhovoru při setkání Koláře a Bednáře, kombinovaného s útržky vlastních básní a konečně nápisů z nymburského hřbitova“ (SLAVIČKOVÁ 2004: 13). Zdá se, že tato interpretace nemusí být zcela přesná. Hrabal jako by se pokusil vymanit se z omezení, která mu nabízí lineární čas daný v literatuře výstavbou řádky. Proto situuje svého svědka do středu dění. Možná právě on je tím, kdo sepisuje seznam hraček, vidí a zapisuje svět okolo. Tím se jeho zápis stává textem totálně realistickým. Metoda koláže Hrabalovi umožnila postavit vedle sebe v jednom textu několik časových rovin, které spolu vzájemně nesouvisejí, a přesto tvoří jeden organický celek, reprezentující několik podob skutečnosti. Text je rozdělen vertikálně na dvě části; to vytváří nejen neobvyklá spojení slov, ale zejména kontrast mezi několika událostmi, reprezentovanými a tudíž „odehrávajícími se“ souběžně na ploše jednoho textu:

Voják v kroku	A
Americký důstojník v kroku	když
Pěšák s puškou na rameni	přijdou
Voják s loďkou	deště
Voják s přilbou	o já, o já!
Důstojník v kroku	Je tam,
Československý voják v kroku	Koláři,

Československý voják s torbou	ještě
Československý důstojník	jedna
Strážný v plášti	smrt
Generál v plášti	??
Generál stojící zdravící	Ale jo,
Praporečník	Bednáři
Kapelník	já
Bubeník	se podívám
Trubač	ale už asi
Klarinet	tam
Piston	nebude
Velký bas	nic
Malý bas	!!

(HRABAL 1991: 136–137)

Totální realismus se zde projevuje metodou zapisování, autor usiluje o podání subjektivně nezkrasleného svědectví o realitě. Jak výstižně dokládá Pelán: „to, co ho zajímalo, nebyly ideové spory o tvárnost literatury, ale aristotelská ‚příroda‘. Jestliže Hrabal na počátku 50. let instinktivně zamířil tam, kde se tato ‚příroda‘ vyjevovala v plebejsky elementárních formách, nebyl to odvrát od literatury, ale naopak jeho jediná myslitelná cesta k literatuře. Byla to cesta k ‚totálnímu realismu‘ – pojem si později Hrabal vypůjčil od přítele Egona Bondyho – realismu neideologickému, apolitickému, nedidaktickému a v jistém smyslu amorálnímu“ (PELÁN 2002: 132). Text je ale zároveň „výrazem snahy vymanit se z pocitu ‚zoufalství a pustoty‘ a dospět k jistotě“ (SLAVÍČKOVÁ 2004: 14).

Něco podobného zažíváme i v básních Egona Bondyho:

Strašně se nudím
Nudím se dokonce i ve spánku
ale není to nuda z nečinnosti
ale protože je všechno zbytečné
(BONDY 1991: 14)

Pocit zoufalství, nudy a pustoty se stal na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let jakýmsi společným prožitkem vlastním generaci autorů kolem Edice Půlnoc i jejich okolí. V období *Mrtvomatu* se Hrabal vnitřně vyrovnává se surrealismem a tímto textem se ho snaží překonat, podobným způsobem, jakým se mu později, v roce 1952, podařilo překonat totální realismus novelou *Jarmilka*.

Formy literární koláže se nevzdal ani ve svých dalších dílech. Mezi literární koláže, jak je pojímá Slavičková, můžeme ještě zařadit texty *Toto město je ve společné péči obyvatel* a *Legenda zahrnaná na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví*. Tato metoda se projevuje i ve výstavbě *Jarmilky*: „Přesto není *Jarmilka* pouhým ‚dokumentem‘, za jaký se sama (v podtitulu první rukopisné verze) vydává. Je to reportáž a zároveň novátorská ‚epická montáž‘“ (JANKOVIČ 1996: 17). Podle Hrabala měl na výsledné podobě *Jarmilky* významný podíl Egon Bondy: „Psal jsem celkem na patnáct

pokračování a pokaždé to byl Egon Bondy, který mne hnal do té realistické brázd, nesměl jsem vybočit, hrozil mi, jako sedlák kravám zapřaženým do pluhu, když uhnuly z brázd“ (HRABAL 1991: 277). Kromě Bondyho zmiňuje Hrabal mezi svými učiteli a „posluchači“ i Jiřího Koláře a Karla Maryska: „[...] protože já jsem od začátku svého psaní měl jedinou oporu v tom, že mi nejdřív Marysko a pak Egon Bondy a potom Jiří Kolář řekli, že to, co jsem napsal, že je dobré. Bez těchto lidí bych přestal psát“ (HRABAL 1992: 278). *Jarmilka* je v mnoha ohledech textem zlomovým. Můžeme zde totiž celkem dobře vystopovat kořeny předcházející určitému nalezení poetiky, jež se později stala výchozím bodem následujících Hrabalových próz.

Hrabal ale neopouští polohy psaní, které jednou ovládne. Tak ani v *Jarmilce* nemizí zcela surrealismus, i když se dostává jen do výjimečných poloh, do míst, kde „ozvláštňuje“ text: „Již napřed znám ten první ranní mechanický pohyb k budičku, sahám mu mezi nohy, abych zastavil zvonění niklových varlat!“ (TAMTÉŽ: 122)

A tak lze říci, že surrealismus zde došel svého překonání a doplnění. Oním doplněním je úzký kontakt s poetikou Skupiny 42, jež měla nemalý vliv i na finální podobu totálního realismu. Hrabalovi bývá ostatně přisuzován mimo jiné i punc prozaika Skupiny 42. „Hrabal vlastně realizoval poetistický (nebo přesněji: nepoetistický) program v próze: v Hrabalových textech vrcholí lyrická tradice a zezázračnění světa na půdě prózy [...]. To co představují básníci a výtvarníci Skupiny 42 [...] v poezii a malbě, obrat ke ‚světu, v kterém žijeme‘, k velkoměstu a jeho periférii, k ‚totálnímu realismu‘, uskutečnil Hrabal v próze: nasycil poetistické básnické ozvláštňování tíhou reality, ostrostí kontrastů a tragiky života, úžasem nad plynutím lidského bytí“ (CHVÁTÍK, cit. podle ROTHOVÁ 1993: 67). Hrabal se těmto označením sám nijak nebránil a snad je i přijal za své.

Naopak Egon Bondy příliš nesouhlasil s tím, že by měla Skupina 42 výrazný vliv na podobu totálního realismu. „Je-li magnus parens ‚realistické‘ vývojové linie české poezie v 2. pol. XX. stol., je to Honza [Krejcarová]. [...] Úloha Koláře se trochu přeceňuje. [...] Kolář nám i ve *Dnech a nocích* a v *Nocích a dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc ‚umělecký‘“ (ZANDOVÁ 2002: 115). Je ovšem otázkou, kterou tu dnes nemůžeme vyřešit, nakolik tato Bondyho tvrzení odrážejí realitu literárních textů, jež chápeme jako texty totálně realistické.

Nicméně zpět k uplatnění totálního realismu v *Jarmilce*. Lze ho sledovat v několika aspektech. Předně je to snaha vidět hrubou ideologií nezfalšovanou realitu, oproštěnou od politických, ideologických a „didaktických ambicí“. Dále neovlivněný pohled člověka „objevujícího svět bez předem dané hodnotové hierarchie“ (JANKOVIČ 1996: 164), tedy pohled nehodnotící a nerozlišující, metoda surového záznamu všední banální reality, což se projevuje se vši expresivitou a vulgárností nejvýrazněji v řečovém proudu, vkládaném povětšinou do úst

ústřední postavy svačičáčky Jarmilky, tvořícím jakýsi kontrast ke strojenému oficiálnímu jazyku ideologie.

Kráčím podle ní a šeptám: Jarmilko, kdepak budeme mít svatbu? A ona mi odpovídá. Až pokvetou hovna! Rozhorluji se naoko: Ale, ale, jak to tak, to už mne nemáte ráda? A ona beze zbytku tvrdí. Ne... protože pořád lítáte, jako byste měl v prdeli šípy!
(HRABAL 1992: 88)

Jarmilka zůstává přes veškerou expresivitu svého slovníku čistým, bezelstným, poctivým člověkem. Jako nositelka obecně kladných vlastností používá jazyk ideologicky nepřipustný a maně se tak stává silným protipólem sféry jazyka oficiálního a významově vyprázdněného.

Nevím co na to říct a jdeme ze tmy do světla lamp a závodní rozhlas shůry nám svítí na cestu: ...a tak jsme nastoupili cestu ke šťastné budoucnosti, jen musíme všichni dělat, je to naše... Jarmilka stáčí hlavu tím směrem a křičí do nebe: Jděte do prdele, kecálisti... to já jdu ke šťastné budoucnosti!... šla jsem si koupit kočárek, ale čtyři tisíce a kde vzít a nekrást?... A kde vezmu prádýlko kecálisti... Ale hlas shůry neslyšel Jarmilčin hlas a pokračoval: ...máme nejlepší platy, nejlepší pojištění na světě a proto už z vděčnosti musíme více vyrábět... Ale Jarmilka opět křičí vzhůru: ...cože? Co to tam blafáš? ...já mám dvanáct korun na hodinu a ještě jste mne teď okradli o lístky, a na co sáhnou stojí samý tácy... Avšak tentýž hlas, ale už z jiného ampliónu, nám kráčí vstříc: ...musíme státi v jednom šiku pod praporečkem míru... A Jarmilka se tak pěkně na mne podívala a řekla: Von tomu hlasu člověk nemůže utýct...“
(TAMTÉŽ: 96)

Na rozdíl od *Totálního realismu* Egona Bondyho zůstává dle mého soudu *Jarmilka* čtivějším a zároveň aktuálnějším dílem; Hrabal si byl ovšem dobře vědom dobové ukotvenosti novely a velmi litoval, že *Jarmilka* nemohla vyjít v roce 1952, kdy byla napsána. Redukce aktuálnosti je podle mého názoru způsobena zejména využitím slovníku tehdejší ideologie, jejíž výrazová výbava se obměňovala, ale významová stránka zůstávala v podstatě konstantní. Tento fakt je patrný zejména u Bondyho. Ten navíc ve své sbírce *Totální realismus* využil několikrát i velmi konkrétních reálií, jejichž označení dnes již nemají konotace, jaké měla v době jejího vydání.

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas
hodiny v nichž se vypíná elektrina
výsledky nejnovějších procesů
a sportovních utkání
(BONDY 1991: 16)

O třicátém druhém výročí
Velké říjnové socialistické revoluce
přešli úderníci ČKD Sokolovo
na tvrdé normy

Byla uvolněna mouka z vázaného hospodářství
Byl vydán nový trestní zákoník
Soudruh Kaganovič promluvil o míru
Tý jsi měla chřipku

a nakonec jsme se spolu vyspali
(TAMTÉŽ 1991: 18)

U Hrabala se navíc lyrická stránka jazyka – v totálním realismu obecně potlačovaná – projevuje mnohem silněji než u Egona Bondyho. Mezi striktně popisné a „dokumentárně viděné“ pasáže (uvozované v novele častokráte tvary sloves hledět a vidět: „Nyní hledím na ty ženy, vlají na hromadách špon a vidím, že ani na okamžik neztrácejí život“, HRABAL 1992: 90–91, nebo „Vidím zduřelá víčka, vidím jaterní skvrny... a ano, má zase ten bavlněný kabátek převázaný provázek“, TAMTÉŽ: 88) autor občas vklíní lyrický prvek, který potom v kontextu totálně realistické novely působí o to silněji. Dvojnásob to platí zejména o závěrečné pasáži prózy:

Ze záhybu vyjíždí vlak s rozžhavenými pětáctyřiceti metrákovými ingoty, ještě žhavými, a z té dále vypadají jak dívky jdoucí do tanečních, do první prodloužené, jsou ty ingoty jakoby z papíru krepovaného, napumpovány teplým vzduchem, přivázané za provázek, aby nevzlétly jako balónek [...]
(TAMTÉŽ: 124–125)

Pokusil jsem se na dvou Hrabalových textech z konce čtyřicátých a začátku padesátých let ukázat, že Hrabalův vývoj nebyl ani tak dán přecházením mezi jednotlivými literárními směry, jako spíše „vrstvením“ jednotlivých poetik (srov. CHROBÁK 2003). Možná i to činí z Hrabalova díla tak vzrušující čtenářský zážitek.

PRAMENY

- BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho. II*. Praha: Pražská imaginace, 1991
HRABAL, Bohumil. *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace, 1992
HRABAL, Bohumil. *Židovský svícen*. Praha: Pražský svícen, 1991

LITERATURA

- CHROBÁK, Jakub. *Raná tvorba Bobumila Hrabala*. Disertační práce. Ostrava: FF OU, 2003
JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bobumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996
PELÁN, Jiří. *Bobumil Hrabal: Pokus o portrét*. Praha: Torst, 2002
SLAVÍČKOVÁ, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis, 2004
ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie*. Brno: Host, 2002

RESUMÉ

Autorovým záměrem je ukázat na příkladě dvou Hrabalových textů z konce čtyřicátých a počátku padesátých let 20. století, že prozaikův umělecký vývoj nebyl určován pohybem od jedno literární tendence k druhé, nýbrž (jak konstatuje Jakub Chrobák) spíše „navrstvováním“ různých typů poetik. Možná právě díky této vlastnosti poskytuje Hrabalovo dílo vždy znovu příležitost ke vzrušující zkušenosti jak čtenářům, tak badatelům.

SUMMARY

The author intends to demonstrate by analyzing two of Hrabal's texts dating back to the end of the 1940s and to the beginning of the 1950s that his artistic development was not determined by moving from one literary trend to another, but, (as stated by Jakub Chrobák) rather by "overlying" of particular types of poetics. Perhaps it is exactly this quality that makes Hrabal's literary oeuvre such an exciting experience for readers as well as scholars.

„Program poetiky“ Adama Václava Michny z Otradovic

MIROSLAV JANOVSÝ

V roce 1653 vydal Adam Václav Michna z Otradovic sbírku duchovních písní *Loutna česká*, koncipovanou jako básnický a hudební cyklus, jehož tématem je cesta Duše k Bohu, postupující přesně vymezenými etapami a vrcholící mystickým sjednocením. V písních tu odkazoval na karmelitánku Terezií z Ávily a není tedy překvapivé, že jím popsaná cesta Duše probíhá podle karmelitánské mystické nauky. *Loutna česká* vznikla v době, kdy byl do Čech uváděn Tereziin řád bosých karmelitánek, a mohla proto být vytvořena v souvislosti s tímto procesem. Na tuto skutečnost upozornil Václav Černý ve studii „Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech“ (ČERNÝ 1996: 143), kde vyslovil hypotézu, že Michna mohl z učení karmelitánů nejen čerpat duchovní inspiraci, ale také usilovat o jejich hlubší pochopení nebo o výklad a přiblížení českému publiku.

Napovídá tomu způsob, jakým Michna cestu Duše ztvárnil. Sv. Terezie líčila své mystické přiblížování k Bohu jako vztah živé víry a lásky k nadpřirozenu, jehož vyvrcholením je splynutí s Bohem, tzv. „duchovní sňatek“. Adam Michna tento proces vylíčil jako milostný příběh Duše a jejího „Ženicha“ (jak Terezie nazývala Krista) s atraktivními světskými prvky. Vytríbená poetika *Loutny* svědčí o tom, že Michna dobře znal tvorbu podobného rázu, domácí i zahraniční. Objev Jana Kvapila (KVAPIL 2004: 742–743) ostatně ukázal, že *Loutna česká* pravděpodobně měla svou přímou předlohu v cyklu *Epithalamium Marianum Oder Tafel Music* jezuitského kněze Johannese Khuena (1644). Tím by se vysvětlila koncepční ojedinelost *Loutny* v kontextu Michnovy tvorby. Jestliže se Michna německým vzorem inspiroval právě v době, kdy karmelitánky přicházely do Čech, lze souhlasit s tím, že *Loutna* mohla být „českým vítacím holdem sv. Tereze“ (ČERNÝ 1996: 178).

Písně *Loutny* popisují stupně karmelitánské mystické cesty podrobně a přesně, Michnova hudba působivě vystihuje povahu textů. Václav Černý se ovšem domníval, že Michna nemohl poselství Tereziina učení vylíčit v plné šíři. Nebyl mystikem, a protože neuměl španělsky, s dílem sv. Terezie (nebo s dílem Khuenovým) se mohl seznámit pouze zprostředkovaně, například na jezuitské koleji, kde se v mládí vzdělával. Podle Černého to byla právě jezuitská interpretace, která Michnovo podání Tereziiny mystiky posunula z polohy exaltovaně milostné do polohy asketické.

Proto také, jak píše Černý, vynechává hlavní část Tereziny milostné mystické cesty, „svatební noc“, v níž dochází k vlastnímu spojení Duše s Bohem (ČERNÝ 1999: 179, 180–182).

Při srovnání obsahu písní *Loutny* s výklady sv. Terezie se však toto Černého tvrzení jeví jako sporné. Vylíčení a sled etap mystické cesty se u obou prakticky shoduje. Úvodní skladba Michnova cyklu, „Předmluva“, nabádá k zbožnosti v duchu mariánského kultu. V následujících písních se Panna Marie stává „Loutny hlavní strunou“ a prohlašuje se, že „ctná panenka / má být Boha milenka. // [...] kterou žádný hřích nezruší“ (MICHNA 1999: 182, 181). Tyto verše předznamenávají pozdější změnu: k duchovnímu sňatku místo Panny Marie směřuje Duše. Marie je tedy jako „pravidlo pěknosti“ (TAMTÉŽ: 182) předobrazem duše zbavené hříšnosti, světských vlivů, a v souladu s karmelitánským pojetím se stává východiskem mystické cesty.

Ve skladbě „Matky boží slavná nadání“ je hlavním motivem světlo „nejvyšší Moudrosti“, jež zvolila Marii za svůj „příbytek“, ale také „dům posvěcený“, „chrám velebností božskou naplněný“, „zámek panenskou ctností ze všech stran ozdobený“ (TAMTÉŽ: 182–184). Také sv. Terezie pojednávala mystickou cestu jako pronikání do komnat hradu v nitru člověka, kde hraje zásadní roli vedení božskou moudrostí v podobě mystického světla. Stejně jako u Terezie, i u Michny otevírá cestu ctnost a pokora zabraňující pýše, v níž člověk usiluje o dosažení duchovního pokroku světskými prostředky. Rozjímání o vlastní nedokonalosti a pomíjivosti světa je prvním stupněm tereziánské modlitby.

Perlička nepřelacená
jest ctnost, poniženost:
vyvolených drahá cena
jest i vyvýšenost
[...]

[...]
duše zatvrdilá
[...] vzdej se Boží Matičce
(MICHNA 1999: 185–186)

Je nutná pokora a ještě pokora. Jí se dá pán přemoci, aby vyhověl tomu, co žádáme.

(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991a: 37, 57)

Vždy nám však musí být jasno, že si ji [radost z duchovního pokroku] nemůžeme ani zasloužit, ani jí dosáhnout, nedá-li nám ji Bůh. [Duše] at' se nesnaží vlastními silami postoupit [...] v opačném případě se napáchá jen škoda.

(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991b: 97)

Pro postup na druhý stupeň je nezbytné opřít se o božskou milost odevzdanou láskou k Bohu. Terezie upozorňuje na rozdíl mezi láskou duchovní a světskou, stejně tak i Michna ve skladbě „Panenská láska“. V písní „Žehnání s světem“ žádá Duše o radu Magdalénu, kterou jako příklad vzorného pokání uváděla i Terezie:

Majdaleno, propujč radu,
však jsi z milujících řádu;
mám-liž kadeřavit vlásy,
abych Boží došla lásky?

Magdaléna odpovídá:

Márnost tato neobstojí,
tent' milý o ní nestojí.
(MICHNA 1999: 193)

Světské statky jsou překonány duchovním bohatstvím, zosobněným v Kristu. Pokud člověk dává přednost světu, činí tak z nevědomosti, neboť světské statky jsou vázány na božskou moc:

Mnozí v světě urozeni,
fendříší, hejtmané:
byli by s koně sraženi,
kdybys, Kriste Pane,
nebyl přiskočil k pomoci,
a ruku nepodal,
chránil si je ve dne v noci,
jenž jich svět byl prodal.
(TAMTÉŽ: 190–191)

Nejvyšším a dokonalým dobrem, jehož lze dosáhnout, je pouze Bůh sám:

Ach, člověče, nechej světa,
sic bude po tobě veta,
láska Boží trvá stále,
mimo ní jest vše nestálé.
Miluj Boha bez přestání,
v něm tvé stálé mívej stání.
(TAMTÉŽ: 192)

Když Duše nahlédla marnost světského počínání, usiluje o přiblížení Bohu skrze Krista, „Ženicha“:

Ej, teď hojnost stojí kvítí,
chtíc bezděk mou lásku míti,
však se na mně směje darmo:
jiný kvítek bije larmo.
Ach, miluji, ach, miluji:
můj Ježíši, tě miluji.

[...]
protož jinám měří láska,
v Ježíši jest její částka.
(TAMTÉŽ: 192)

V porovnání s božskou důstojností spatřuje svou nicotnost a poznává, že další lpění na světě přináší jen utrpení. Tím dosahuje mystického prozření:

Již, již jsem se probudila
a smysly své sem vzbudila.
Již vím, již vím, co činiti,
již vím, co Bůh můj chce míti.
(TAMTÉŽ: 193)

To je druhý stupeň tereziánské modlitby. Probuzenou duchovní lásku provází motiv ohně, symbol mystického světla, ale také očištného poznání, jež líčí dvoudílná skladba „Duchovní svadební lázeň“. „Cokoliv jest nečistého, / k svadbě se nehodí,“ píše tu Michna (TAMTÉŽ: 195), podobně jako když sv. Terezie připomínala, že je třeba opustit i nejmenší lpění na světě, snad nepozorovatelné, ale přesto představující překážku na duchovní cestě: „Držet se svých sklonů [...] a zároveň si dělat nárok na duchovní sladkosti, to nejde dohromady“ (TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991a: 88).

Očista spočívá v nahlédnutí, že za utrpením z hříšnosti nestojí svět nebo Bůh, ale člověk sám, neboť cesta k Bohu je svobodným rozhodnutím, stejně jako jím byl původní odklon od Boha: „Je to velký projev Božího milosrdenství, dá-li Bůh duši, aby se rozhodla“ (TAMTÉŽ). V druhém dílu skladby Duše poznává, že hříšným jednáním se Bohu vzdalovala (podle Terezie „urážela Boha“), pociťuje kající lůst a touhu po duchovním pokroku:

Protož, ó slzy, padejte
po lících v hojnosti.
[...]
Srdce hoří, je polejte,
v krvi tune, pomáhejte,
pokropte je: ach, je smejte!

Ach, mé srdce, tvrdá skálo,
ach, jednou lámej se!
[...]
Této lázně jsi příčina
[...]
na tě tvá naříká vinna.
(MICHNA 1999: 196)

Dva díly skladby vystihují karmelitánské pojetí dvou stupňů duchovní očisty. V první fázi žák nahlíží očistu na základě zevního rozumu jako utrpení, z něhož bude vysvobozen po odpykání vin. Takovýto očištec vylíčil Michna ve skladbě „Duše v očištcovém ohni“ v *České mariánské muzice*. V *Loutně české* se však objevuje i druhý stupeň poznání, mystický, v němž Duše pochopí, že svým jednáním, byť sebezbožněji motivovaným, ale stále spoléhajícím na světské

prostředky, zabraňuje Bohu v jeho projevech a o božskou milost se připravuje sama.¹ Sv. Terezie psala: „Jestliže takový poklad nedostaneme celý naráz, pak jen proto, že ani my se nedáváme Bohu bezvýhradně“ (TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991b: 88).

Michnova Duše hledá způsob, jakým očistnou lázeň přestát:

Jak jsi se pak zachovala,
pověz, Majdaleno?
Jak jsi tvůj hřích oplakala,
ó kající ženo?
(MICHNA 1999: 197)

Duchovní očista přináší tak bolestné pocity viny (mystický „křest ohněm“), že se zdá nemožné, aby si duše uchovala vztah k Bohu:

Mé srdce chce vystydnouti,
uprostřed ohně vadnouti,
z lásky miní vypadnouti.

Oheň, jak by ses porovnal
s vodou, teď pokusím.
Zdaliž by se se mnou srovnal
milý Ježíš, zkusím.
Voda jsem já, Ježíš plamen:
[...]

Ach, jak se tehdy zachovám,
když Ženich můj přijde?
Zdaliž se tehdy neschovám,
když proti mně vyjde?
Jsa dokonce pošpíněná,
od hříchu všecka zprzněná
a před Bohem závřžená.
(TAMTÉŽ: 197–198)

Zánik světských sklonů a mystické „znovuzrození“ je (jako u sv. Terezie) přirovnáno k životnímu cyklu mytického ptáka Fénixe: „Fénix život svůj skonává / [...] a v skořici nalezává“ (TAMTÉŽ: 197).

Duše na příkladu Davida a Petra (opět i u sv. Terezie) vidí, že na pomoc vychází Kristus:

Takový David kající
[...]
Ve dne i v noci plačící,
byl jest lásky žáček.
Rozpalený byl litostí,
[...]

¹ Podobné prozření se objevuje i v závěru biblické knihy *Jób*: „Kdo smí nerozvázně ztatemňovat úradek Boží? Ano, hlásal jsem, čemu jsem nerozuměl. Jsou to věci pro mě příliš divuplné, které neznám [...] proto odvolávám a lituji všeho v prachu a popelu“ (*Jb* 42,6).

Měl oheň vody v hojnosti.

[...]

Petr zapřel svého Pána,

[...]

K pláči ta jej hnala rána,

Kristus jej vyhledal.

(TAMTÉŽ: 197, 198)

Následuje proto jejich počínání:

Pod zem se plačící schovám,

tak se tam dlouho zachovám,

až se milostí dochovám.

(TAMTÉŽ: 198)

Procesem duchovní očisty se podrobně zabýval sv. Jan od Kříže, přítel a spolupracovník sv. Terezie, který jej popsal podobně:

První očišťování neboli noc je pro smysly hořké a strašné [...] Druhé nemá srovnání, protože je hrozné a děsivé pro ducha. Tato božská očista [...] vzdaluje všechno zlé a neřestné naladění, které, poněvadž je v duši velmi vkořeněné a uhnížděné, [duše] dříve nepostřehla, a tudíž nechápala, že má v sobě tolik zlého. Zdá se jí být jasné, že když je taková, že nejen není hodna toho, aby na ni Bůh shlédl, a že si dokonce zaslouží, aby si ji hnusil, a že se Mu již hnusí.

(JAN OD KŘÍŽE 1995: 64, 134)²

I Michnova Duše takto prohlédá překážky duchovního pokroku:

Mnoho se nyní přikrývá,

co sice špinavého.

Tak se had, drak v díře skrývá,

tak mnoho ohavného.

Však se někdy všecko zjeví,

v pokání, duše, trvej.

(MICHNA 1999: 202)

Podobně u sv. Jana přistupuje na pomoc božská moudrost a Kristus:

Světlo [...] co v srdci mi žhnulo [...] střežilo mne a vedlo jistěji než světlo polední, tam, kde už čekal na mne, kdo dobře znám je mi.

(JAN OD KŘÍŽE 1995: 35)

V této fázi cesty musí věřící Bohu „ustoupit“, což je podmínkou třetího stupně tereziánské mystické modlitby. V *Loutně české* popisuje skladba „Duší věno“ milost, kterou tím Duše získá. O půlnoci (tj. na předělu prvního a druhého stupně „temné noci duše“, jak

² Podobně Jób 9, 30–31: „I kdybych se umyl sněhem, dlaně si očistil louhem, přece bys mne vnořil do takové jámy, že by si mě hnusil i můj šat.“

karmelitáni očistu nazývali) vychází Kristus vstříc Duši s věnem v podobě duchovního bohatství. Světské statky jsou tu zpodobněny jako bláto a hlína, nemající v porovnání s duchovním věnem hodnotu. Jako vzor ctnostného života je opět velebena Panna Marie, tedy čistá duše:

Ó ctnost, anjelská čistoto,
[...]
Panenské krásy jistoto,
Lilium všecko bílý:
 Komu tě mám přirovnati,
 drahý Karmele kvítku?
(MICHNA 1999: 200)

Michna dává za vzor také sv. Terezii v Kristově promluvě:

Teréza to uvážila
a mně své srdce dala:
do něž ten kvítek vsadila,
a tak i jej mně vzdala.
 Kdybych nebyl stvořil nebe:
 nyní bych já je stvořil.
 A to, Terezo, pro tebe:
 a tak bych já ti dvořil.
(TAMTÉŽ: 201)

Verš přímo odkazuje na komentované životopisy sv. Terezie, kde se toto Kristovo poselství světici v prakticky totožném znění citovalo. Skladba připomíná i duchovní odkaz řádu bosých karmelitánek:

V tom ráji, máji panenky
tvé, Terezo, se pasou.
Na těch lukách mé milenky
k věčnosti se vypasou.
(TAMTÉŽ: 202)

Také obraz „kvítku v srdci“ je později doplněn verši připodobňujícími duchovní učení k rozkvetlé zahradě:

Dominicus otvírá
zahradku přemilou.
Norbertus nezavírá
louku k svadbě milou.
Ignatius i háje
přeje k mému sňátku,
[...]

František v sněhu leže
lilium obilil.
V trní Benedict věze,
růži jest ozdobil.
(TAMTÉŽ: 208)

Tvrdí-li Duše: „K mému věnci kvítkové / tito budou svatí“ (TAMTÉŽ), odkazuje k sv. Terezii, která pro svou mystickou stezku a její čtyři stupně použila příměr s pěstováním zahrady.

Kdo začíná, musí počítat s tím, že má z velmi zpustlé půdy [...] vytvořit rozkošnou zahradu pro Pána. Vytrhat plevel a zasadit dobré květiny, to je Boží práce, kterou duše [...] vykonala již od chvíle, kdy se rozhodla pro modlitbu a začala se jí věnovat. A nyní my, jako dobří zahradníci, se musíme postarat s Boží pomocí, aby ty květiny rostly: proto je třeba je zalévat, aby neuschly, a snažit se, aby vydávaly květy plné úchvatných vůní, jež se líbí Pánu. [...] zahrada se může zalévat čtverým způsobem: čerpat vodu ze studny [...] nebo načerpat vodu [...] velkým rumpálem [...] přivést vodu z řeky nebo z potůčku [...] a konečně vydatný déšť, v tom případě zalévá Bůh bez jakéhokoliv našeho přičinění. (TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991b: 89–90)

Míchna se k tomuto čtvrtému, poslednímu stupni dostává v písni „Anjelské přátelství“, v níž andělé zvěstují Duši nadcházející sňatek. Jako „nebeští kavalérové“ a „svadby družbové“ (MICHNA 1999: 203) zde zosobňují mystická znamení duchovního pokroku:

Když můj milý měl vyjiti
od Otce svého:
a na tento svět přijíti
tu převeselou novinu
(aby lidskou setřel vinnu)
Gabriel zvěstoval,
člověk se zradoval.
(TAMTÉŽ: 204)

Bůh pomocí různých znamení milosti vychází vstříc Duši a ochraňuje ji před nebezpečím stále hrozícího pádu:

Ó Michale, můj rytíři
[...]
v tobě jest obrova stálost,
veď milou mou ke mně,
přej hostinu ve mně.

Před tebou at' peklo běží,
jeho lámej brány.
[...]
At' se tělo nevypíná,
podej mu žluč místo vína,
(TAMTÉŽ: 203–204)

Tělo je poslední překážkou mystické cesty:

Mé srdce v mdlobě leží:
to žádá lékařství.
Ode mne můj duch běží,
nedbá na cisařství.

Ó bolest s veselostí
v mém srdci smíšená!
[...]
V sladkém zpívám trápení,
labuť milující.
Dychtím po mém spasení,
po Bohu toužící.

[...]
buďme přítom veseli.
Tý mne budeš míti.
Jiných všech se vzdalují:
svítězilas, lásko.
Tebe, Kriste, miluji,
drahá srdce částko.
(TAMTÉŽ: 207–208)

Píseň vystihuje také „odumírání“ světských tužeb. Takové mystické vytržení popsala i Terezie a objasnila, proč se na tomto stupni pocity blaženosti střídají s utrpením.

Jeví se to jako umírání, i když je to doprovázeno takovou slastí, že nevím, k čemu bych je přirovnala. Je to mučednictví křečí a slastí.
(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991b: 166)

[...] svatý Pavel říkal, že je „ukřižován světu“ [...] Duše je asi právě v takovém stavu, protože nemá ještě posilu z nebe, kde dosud nepřebývá, a pozemskou nechce, protože už nežije na zemi; je jako ukřižovaná mezi nebem a zemí a trpí, aniž by jí kdo přišel na pomoc. Dostává-li se jí z nebe onoho úchvatného poznání Boha [...] to pouze zvyšuje její trýzeň [...] Duše nechce mít žádnou pozemskou útěchu ani se těšit z těch věcí, které se jí obvykle líbily, takže se ihned vzdaluje, sotvaže se ukáží.
(TAMTÉŽ)

Sv. Jan od Kříže pak ukazuje, že i tento zdánlivě beznadějný stav přináší duchovní pokrok:

V tomto planutí lásky jsou usebrány všechny touhy a síly duše, a ta zůstává zraněná, zcela zasažená a vášnivě milující. Můžeme pochopit, jaká asi budou hnutí a útoky všech těchto sil a toužení, spatří-li se v plamenech a zraněné mocnou láskou, ale bez toho, že by jim patřila a bez uspokojení z ní, v temnotě a pochybnosti? [...] Dotek lásky a božský oheň do takové míry vyprahnou ducha a vznítí v něm tolik touhy nasytit jeho žízeň božskou Láskou, že se v sobě tisíckrát obrátí a v dychtivosti a toužebných přáních jsou k Bohu strhávány tisíce způsobů a postupy.
(JAN OD KŘÍŽE 1995: 140)

Smrt těla, fyzická i mystická, přináší vysvobození:

Venuše poražena
jest s svým myslivečkem.
Moc její vyražená
s krvavým střelečkem.
[...]
Mír a pokoj mějme.
(MICHNA 1999: 208)

Duše připomíná ctnosti získané zbožným životem:

Posypte mne s kvítkami,
s růží a s lilium.
Obložte mne s kytkami,
spojte *convallium*.
[...]

K svadbě směle přistupte,
[...]
Z těla, světa vystupte,“
(TAMTÉŽ: 207–209)

Završení mystické cesty pak popisuje skladba „Den svadební“. Duchovní sňatek je líčen jako obřad v kostele, za účasti světců a nadpřirozených postav. Obraz blaženosti v nebeském království podal Michna vtipně v hudební terminologii:

Srovnávají se hlasové
při zdejší muzice.
Dyškantové a basové,
tríply jsou v písničce.
Tut' ti všickni prozpíváme,
pauzy žádný zde nemáme.
Loutny v rukou nemlčejí,
housle, trouby, bubny znějí.

[...]

Velká jest zde mzda, náhrada,
poslyšte, křesťané,
kterou dává ta zahrada,
jenž věčně zůstane.
K této svadbě ve dne, v noci
pospíchejme ku pomoci.
Přispěj, ó Ženichu Pane,
Kriste dej, ať tak se stane.
(TAMTÉŽ: 211–212)

Mystická cesta tím končí. Ovšem *Loutna česká* obsahuje ještě dvě písně, „Domácí vojnu mezi duší a tělem“ a „Smutek bláznivých panen“. První vyzývá k zanechání světského života a druhá je zpracováním evangelijního podobenství o pošetilých pannách, jež pro chybějící olej v lampě (duchovní zásluhy) zmeškaly ženicha (Krista). Václav Černý tyto didaktické skladby uvedl jako doklad Michnova „jezuitského zastavení se před tím hlavním“, tedy svatební nocí, a zmírněním milostně exaltovaného obsahu písní předchozích (ČERNÝ 1996: 176, 180). Srovnajme ale závěr *Loutny* s výklady sv. Terezie. Ta předpokládala dovršení mystické cesty právě už v samotném duchovním sňatku; hovoří o jeho „dokonání“:

Při duchovním zasnoubení je tomu jinak, neboť při něm se ti dva („ženich a nevěsta“, tj. Kristus a Duše) často odloučí [...] Obyčejně totiž tato Pánova milost rychle pomine, takže duše nezakouší jeho blízkost. Naopak při duchovním sňatku tomu tak není, neboť duše zůstává stále v onom středu se svým Bohem [...] Je tomu jako s vodou, jež padá z nebe do nějaké řeky nebo pramene, kde se tak dokonale smísí, že nejde rozlišit říční vodu od té, jež padala z nebe... nebo jako veliké světlo, jež padá do nějaké místnosti dvěma okny: padá tam rozděleno, ale uvnitř se stává jediným světlem. To asi měl na mysli svatý Pavel, když říkal: „Kdo se však oddá Pánu, je s ním jeden duch.“ Naráží na tento úchvatný sňatek, při němž se předpokládá, že Jeho Velebnost se tak přiblížila k duši, aby se s ní spojila.

(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991a: 182)

Milosti, které duše sňatkem získává, odmítla Terezie popsat, protože podstatu duchovního poznání podle ní nelze vyjádřit světskými prostředky. Při takovém pokusu hrozí ustrnutí na druhém stupni duchovního vývoje. Místo toho se po vylíčení nejvyšších stupňů cesty vracela ke zdůrazňování pokory a rozjímání o nedokonalosti stejně jako Michna.

Michnův „spor“ je ve skutečnosti monologem Duše napomínající tělo. Povolnost vášním a světských rozkoším brání duchovnímu růstu a musí být ovládnuta ještě za pozemského života: „Pozdě bude rokovati, / v oném světě bojovati“ (MICHNA 1999: 213). Je třeba „porazit Venuši“, jak se radí v písni „Svadební věneček“. Tělo je nástrojem duše v hmotném světě:

Tebe Pán Bůh a mne stvořil,
tebe jest mně on připojil.
Máme jemu sloužiti,
nebesa vysloužiti.
(TAMTÉŽ)

Tělesný život je prostředkem, ale nesmí se stát cílem, proto se duše odvrací od Boha:

Vyhazuje se z zahrady,
že se světa nebál zrady.
Váže se v malý snopček,
peče se tento skopček
a nikdy se nedopeče.
(TAMTÉŽ: 214–215)

Správně pochopená tělesnost není zátěží a hříchem, ale naopak pomocí. Sv. Terezie psala:

Prospívá sebeduchovnějším osobám nemít takový strach z tělesných věcí, aby se nám zdálo, že nám může být na škodu i nejsvětější lidství Ježíše Krista.
(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991a: 146)

Duše ukazuje Tělu, že pozemský život je pomíjivý:

[...] snad po tobě šlapati
hned budou sedlský paty.

Balšamová zejtrá vůně

pomine, však těžce stůně
namazaná divčice,
tím smrdět bude více.

Jak jest se člověk narodil,
hned jest spolu smrt porodil.
(MICHNA 1999: 214)

Nic světského nemá trvání, ani to, co je pokládáno za „věčné“ (Trója i se svou slávou), a tak Duše vybízí:

[...]
zdaliž se smluvíme s Pánem?
By podal ruku Boží,
a nám své popřál zboží.

Hrob poslední jest hospoda,
nevyplatí se ta škoda
[...]
výmluvnost nevymluví,

[...]

Na tobě všecko záleží,
co i mně činit náleží.
Držme se Božské vůle,
nechejme marné zvůle.
(TAMTÉŽ: 214, 215)

Následující píseň o pošetilých pannách varuje před zanedbáním duchovního života. Michna používá podobné obrazy jako při líčení očištného procesu, ale tentokrát jde o poslední soud:

Tlučeme, neoslyšte,
volající vyslyšte.
[...]

Pokání činiti,
život náš změnit
srdečně žádáme,
celá se vzdáváme.

„Již darmo,“ odpovídáš,
již z svadby vypovídáš,
již jsi se zavřela
již peklo zahřila
spravedlivost tuhá.
(TAMTÉŽ: 216–217)

Skladba a cyklus *Loutny* končí (po vzoru *Mt 25,13*) naléhavou výzvou:

Opusťte vy světa,
jenž ještě milosti

můžete nabyt dosti.
(TAMTÉŽ: 218)

Obě kontemplativní skladby v závěru přesně odpovídají duchu tereziánské nauky, *Loutna česká* se tedy jako celek od hlavních myšlenek karmelitánské mystiky neodchyluje, přejímá následnost stupňů duchovní cesty a využívá dokonce stejné obrazy a příměry jako výkladová díla sv. Terezie. Podstata mystické cesty je ve srovnání s Tereziiným původním životopisným textem vystižena přesně. Václav Černý ale píše: „Tereza tu [v *Loutně české*] nabývá kvality Kristovy snoubenky odměnou za svou čistotu a chudobu [...] Jenomže Tereza přece nenechala nikoho na pochybách, že Bůh jí dopřál mystických rozkoší nikoliv za odměnu, nýbrž jako daru své čiré a pouhé milosti, naprosto nezaslouženě, bez její zásluby: Kristus si ji vyvolil proto, že ho absolutně milovala, a její mystické snoubení je výhradně výměnou dvou lásek. Zvlášť už pak nebyla Kristova láska odměnou za nějakou chudobu a čistotu, o chudobě Tereza nemluví, čistotu přímo popírá připomínajíc, jak bývala oddána světu a přála jeho rozkoším [...] jedno tvrdí pevně: Kristovy lásky se mi dostalo nezaslouženě, prostě měla jsem lásku za lásku“ (ČERNÝ 1996: 181, zvýraznil V. Č.).

U Terezie i v *Loutně české* však nalézáme opakované a naléhavé výzvy k aktivitě, úsilí v modlitbě a snaze po získání duchovních ctností. Neustávající činnost a pevná víra hrají zásadní roli. Žák mystické nauky nemůže získat božskou milost nezaslouženě, jako „dar“, nýbrž jediné jako odezvu na své vlastní aktivní působení, rozvíjení lásky k Bohu. Požadavek „chudoby a čistoty“ se nevztahuje na mravní poklesky, které jsou jen důsledkem obrácení mysli ke světu, ale úsilí má být soustředěno na odvrát od světského: na usebranost mysli v kontemplaci, kajičně nahlížející důsledky světského jednání. Sv. Terezie prohlásila:

Nevzpomínám si, že bych někdy dostala byt' i jen jedinou z oněch velkých milostí [...] leč když jsem cítila, jak mě drtí vědomí vlastní ubohosti.
(TEREZIE OD JEŽÍŠE 1991b: 190)

„Čistota a chudoba“ v duchovním smyslu tedy znamenají uprázdněnost mysli, soustředěné v kontemplaci pouze na Boha. Modliteb a rozjímání nesmí věřící zanechat ani tehdy, kdy je rozumové poznání nahrazeno mystickým, ovšem pak klasická modlitba přechází v nejdokonalejší čtvrtý stupeň, vědomí sebe sama a Boha jako jednoty. O úsilí v modlitbách Terezie napsala:

V tomto na mne ďábel útočil děsivým způsobem. Hodně mě trýznila myšlenka, že je v tom málo pokory chtít se modlit, když jsem tak nedokonalá, jak jsem tehdy byla. Proto jsem se, jak jsem řekla, jeden a půl roku nemodlila [...] Nebylo by to nic jiného – a také to nic jiného nebylo – než se vrhnout do pekla, aniž by mě tam museli ďáblové vléci. [...] Pro něho [ďábla] je ztracena duše, která vytrvává v modlitbě.
(TAMTÉŽ: 153)

Hypotézu Václava Černého, že Michnova *Loutna česká* mohla být cyklem duchovních písní záměrně představujících karmelitánské učení, tak můžeme přijmout pouze se zásadní výhradou, že Michna se od mystické nauky sv. Terezie neodchýlil ve směru kritické jezuitské interpretace, ale podstatu karmelitánské nauky vystihl přesně a věrně. Jestliže ji věnoval Praze, kde měl řád bosých karmelitánek sídlit, pak dedikace a název sbírky („Loutna česká / v svátek / v pátek / v kostele / při stole / jak se líbí / v každou chvíli / radostně / žalostně / spasitedlně znící“) mohly předesílat snahu o svébytnost v domácím duchu, byť inspirovanou cizím vzorem, která usilovala o spojení tradičního pojetí zbožnosti s karmelitánským učáním, nově přicházejícím do českého prostředí.

PRAMENY

Bible. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1979

MICHNA Z OTRADOVIC, Adam Václav. *Básnické dílo*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999

TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Hrad v nitru*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1991

TEREZIE OD JEŽÍŠE. *Život*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1991

JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995

LITERATURA

ČERNÝ, Václav. *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá Fronta, 1996

KVAPIL, Jan. „Nálezová zpráva o přímé předloze Michnovy *Loutny české*“. *Česká literatura* 52, 2004, č. 5, s. 742–743

RESUMÉ

Příspěvek ověřuje hypotézu Václava Černého, že *Loutna česká* Adama Václava Michny z Otradovic, koncipovaná jako cyklus duchovních písní podle mystického učení Terezie z Ávily, mohla být vytvořena a vydána v souvislosti s příchodem Tereziina řádu bosých karmelitánek do Čech. Srovnání písní *Loutny české* s výkladovými díly sv. Terezie prokazuje, že Michna hlavní myšlenky karmelitánského učení nepřepřeloval v duchu kritické jezuitské interpretace, jak tvrdí Václav Černý. Jeho sbírku lze tedy přijmout jako výraz aktuálně motivované snahy vytvořit domácí cyklus blízký zahraniční (německé) předloze, jehož záměrem bylo představit karmelitánské učení v jeho původní podobě.

SUMMARY

The paper questions the hypothesis of Václav Černý that *Loutna česká*, a collection of spiritual songs by the Czech baroque poet and composer Adam Václav Michna z Otradovic, inspired by the work of St. Teresa of Jesus, was created in connection with the introduction of the Carmelitan order into Bohemia. In contradiction to Václav Černý's claim that Michna subordinated the Carmelitan ideas to a critical Jesuitical interpretation it is possible to prove a congruence of Michna's and St. Teresa's works, and thus consider Michna's collection an attempt to create a literary representation of her genuine mystic spirituality, probably inspired by a pattern provided by the contemporary German literature.

Pravda, logika, ratio v Tablicovej koncepcii básnického umenia

LENKA RIŠKOVÁ

V literárnohistorických reflexiách je Bohuslav Tablic označovaný za jedného z najplodnejších slovenských spisovateľov obdobia prelomu 18. a 19. storočia. Oceňujú sa zvyčajne jeho práce literárnohistorického charakteru (*Paměti slovenských básnířů aneb veršovců*, 1806–1812, *Slovenští veršovci*, 1805, 1809) alebo prekladová tvorba (*Anglické múzy*, 1831, *Umění básnířské*, 1832), no jeho vlastná básnická produkcia je reflektovaná často len povrčne.

Až najnovšie literárnohistorické výskumy začínajú čoraz intenzívnejšie upozorňovať na to, že práve svojou poéziou a najmä názormi o podstate básnického umenia vytvoril Tablic „živnú pôdu alebo básnické predpolie“ pre nasledujúce spisovateľské generácie.

Obdobie prelomu 18. a 19. storočia je charakteristické súbežným pôsobením viacerých umeleckých tendencií, dôsledkom čoho bolo len ich parciálne uplatňovanie sa v tvorivom procese. Dosvedčuje to aj analýza Tablicových názorov o básnickom umení i charakter jeho vlastnej tvorby. Je pre ňu príznačná rôznorodosť básnických foriem aj ideového zamerania, čím sa narúša kompatibilitnosť jej systémového zaradenia. Vo svojej literárnej činnosti bol Tablic výrazne ovplyvňovaný osvietenскими ideálmi, ba dokonca doznievali uňho aj isté barokové rezíduá. Nepopierateľný je však aj vplyv nových umeleckých tendencií, ktoré buď priamo aplikoval, alebo sa s nimi vysporiadal diskurzívne. Na formovaní jeho básnického vedomia majú tak svoj podiel zásady *Ratia educations* a klasické princípy antických poetík, ako aj podnety zo západných literatúr.

Hodnotenie literárnych diel z tohto obdobia si preto vyžaduje podrobnú analýzu umeleckých prostriedkov a postupov z rôznych aspektov. Nemožno ich posudzovať zo zorného uhla len jedného umeleckého smeru. Dôsledkom toho totiž dochádza k neprimeranej absolutizácii čiastkových výsledkov pre text ako celok a zvyčajne aj k jeho dezinterpretácii.

Hoci v Tablicovej básnickej tvorbe možno nájsť široké spektrum umeleckých tendencií, ktoré sú zrejme len výrazom istého eklekticizmu (tzn. že ich používal bez vážnejšieho primknutia ku konkrétnemu umeleckému smeru), pevnú pozíciu počas celého jeho aktívneho literárneho života si uňho – ako u typického osvietenského vzdelanca – predsa len zachovalo pragmatické kritérium vzdelávacej funkcie literárnej tvorby.

Keďže estetické názory Bohuslava Tablica výrazne ovplyvnil osvietenský ideál jednoty troch absolútnych hodnôt: pravdy, krásy a dobra, rozširovanie poznania nepovažoval iba za

spôsob približovania sa k pravde, ale aj za prostriedok zdokonaľovania sa vo vnímaní krásy i v konaní dobra.

Vo svojom príspevku sa preto chcem zamerať na problém *ratia* ako jedného z určujúcich kritérií v Tablicovej koncepcii básnického umenia.

Podmienkou a predpokladom zušľacht'ovania spoločnosti bolo podľa Tablica rozvíjanie intelektuálnych schopností každého jej člena. S rozširovaním jeho intelektuálneho rozľadu vo všetkých oblastiach života sa totiž zvyšovala aj možnosť jeho mravnej formácie a spoločenskej kultivácie.

Popri kráse a morálnom dobre sa tak pre Tablica stala ďalšou a rovnako dôležitou hodnotou *pravda*. Túžbu hľadať ju a približovať sa k absolútnemu poznaniu prezentoval ako základný princíp nielen svojho osobného života – ako vyjadril v básni *Svobodné volení*: „Přesvaté bych pravdy hledal žádostivě“ a „nalezna je, těšil bych se živě“ (TABLIC 1806, *Poezye I*: 12). Akoby hľadanie pravdy ako cesty k dokonalosti považoval Tablic za základné povolanie každého človeka a nasmerovanie k nej za prvotné poslanie každej ľudskej činnosti a výtvoru. Vernosť pravde považoval za záruku dokonalosti každého druhu ľudskej činnosti, každej schopnosti človeka i každého jeho výtvoru, a tak aj jeho umeleckého prejavu. Vo venovaní IV. zväzku svojich *Poezyí* vyjadril presvedčenie, že dokonalé umenie sa môže tvoriť až vtedy, resp. až vtedy bude môcť Múza „v radostné i smutné době“ vďačne spievať svoje „zpěvy“, keď sa v spoločnosti dostatočne rozšíri poznanie a zabezpečí sa jej vzdelávanie, teda až keď sa zborí „říše bludů a pověr“, keď skončia „pravdy trápení“, a keď Boh rozsvieti „jasné světlo užitečné známostí“ po celej krajine (TABLIC 1812, *Poezye IV*: nepag.).

Snaha poznať pravdu, sprostredkovať poznanie okolitému svetu a využívať ho v prospech všeobecného blaha preto ovplyvnila aj smerovanie a charakter jeho vlastných literárnych aktivít, nevynímajúc jeho básne.

Určujúcim kritériom kvality každého literárneho diela podľa Tablica bola práve jeho schopnosť sprostredkovať čitateľovi poznanie – „šířit pole umění“ (TAMŽE; pričom pojem *umění* tu treba chápať ako vedomosti, schopnosti a zručnosti).

V úcte k poznaniu bol Tablic typickým osvietencom. Veril v možnosti neustáleho rozvoja človeka: „Moci ducha našeho jsou ustavičného zrůstu v dokonalosti schopné, a tak naše duchovné štěstí, aneb blahoslavenství duše naší, až na věčnost se rozmáhati má“ (TABLIC 1802: 8). Bol presvedčený, že práve poznanie je základom rozvoja ľudskeho života a zárukou zvyšovania jeho kvality; má ho oslobodzovať „spod jarma poroby“ („Věnování“, TABLIC 1812, *Poezye IV*:

nepag.). (Obraz „jarmo poroby“ možno považovať za dobové *loci communes* označujúce nevedomosť, poverčivosť, predsudky.)

Navyše, rozvoj vzdelania v spoločnosti a rozširovanie intelektuálneho rozhľadu jej členov (prinášanie „jasného svetla užitečné známosti“) vnímal Tablic aj ako podmienku skvalitňovania a zveľadenia umenia („zpevov Múzy“). Naznačuje tým svoje presvedčenie, že jedine prostredníctvom poznania absolútnej pravdy sa môže človek zdokonaľiť aj vo vnímaní krásy, a teda v plnohodnotnom vnímaní umenia.

Poznanie pravdy a krásy napokon vedie i k zdokonaľovaniu v konaní dobra, pretože rozvíjanie poznania a vnímania krásy posilňuje v človeku jeho náklonnosť konať dobro. Poznanie poskytuje človeku argumenty a „učí ho sebe, jako cíl, a ne jako prostředek vážití“ („Věnování“, TABLIC 1806, *Poezye I*: nepag.) a krása v ňom prebúdza citové zanietenie k dobru („k mravným zásluhám ho vděčně zve“; TABLIC 1812, *Poezye IV*: 24).

Dosiahnutie týchto troch schopností: poznať pravdu, vnímať krásu a konať dobro, predstavovalo najvyšší osvietenský ideál. Napríklad aj podľa Jungmanna: „Nejvyšší zákon aneb pravidlo výmluvnosti čili dobrého psaní a mluvení jest: piš a mluv tak, abys duši všestranně radost učinil a mysl spokojil, což tím se dovede, když co psáno a mluveno, zřejmě obnáší pravdu, krásu a dobrotu čili zřetelnost, líbeznost a mocnost“ (JUNGMANN 1845: 35).

Zdokonaľovanie poznania bolo teda pre Tablica v intenciách osvietenského myslenia spôsobom približovania sa k pravde ako k absolútnej idey. Rovnako mravné konanie podľa mravných a etických princípov vnímal zas ako prejav absolútneho dobra. A napokon, hľadanie či stvárňovanie abstraktnej vznešenosti (ideovej i formálnej) považoval za cestu k odhaleniu absolútnej krásy.

Pravda, krása a dobro mali spolu utvárať harmonickú jednotu, predstavujúcu absolútnu dokonalosť.

V duchu tejto predstavy o jednote všetkých troch absolútnych ideí, prezentoval Tablic ako hlavnú požiadavkou na literárnu tvorbu to, aby privádzala čitateľa „k znamenitejším rozkošom ducha“ (TABLIC 1802b: nepag.). V „Předmluvě“ k prekladu Spaldingovej knihy *Určení člověka* označuje za najvyššiu hodnotu každého literárneho prejavu to, že „odvodzuje od smyslnosti a její marných rozkoší, a vede jej k znamenitejším rozkošom ducha a považování krás přirozenosti, kunštův, z poznání pravdy, z ctnosti, ujištění o milosti boží, a nadeje sladké nesmrtnosti“ (TAMŽE). Zdokonaľovanie či zušľacht'ovanie ducha sa malo teda uskutočňovať prostredníctvom „považování krás přirozenosti, kunštův“ a prostredníctvom „poznání pravdy“. Zároveň však malo byť aj dôsledkom „cnosti, ujištění o milosti boží a naděje sladké nesmrtnosti“. Zahŕňalo teda v sebe rovnako „poučení lidí o věcech nejdůležitějších“, ako aj „napomožení mravnosti“.

Jediným poslaním literárnej tvorby nie je teda len rozširovanie poznania a rozvoj rozumových schopností čitateľa, ale aj „vzdelání duše“ („Předmluva“, TABLIC 1808, *Paměti II*, nepag.), ktoré možno chápať ako jeho morálnu a duchovnú (náboženskú) kultiváciu, podporujúcu zároveň aj rozvoj jeho estetickéj vnímavosti.

V Tablicových názoroch na literárnu tvorbu a v jeho postupne sa profilujúcich estetických kritériách badať vplyv osvietenského hesla: *umění a cnost* (čiže vedomosť, schopnosť, skúsenosť a mravná dokonalosť). Podľa Tablica bol teda rozvoj intelektu vždy prepojený s mravným, duchovným a v neposlednom rade i estetickým zušľachtovaním spoločnosti.

Tablicom zdôrazňované kritérium intelektuálneho zdokonaľovania spoločnosti, ktoré najmä v čase osvietenstva bolo záväzným pre všetky typy literárneho prejavu, teda aj pre básnickú tvorbu, má však svoj pôvod už u Horatia – „Rozumne mysliet’ je žriedlom a podstatou básnickej tvorby“ (HORATIUS 1986: 247). Dokazuje to vplyv antických básnických princípov na formovanie Tablicovho básnického povedomia.

Horatiove zásady zdôrazňujúce rozum ako záruku dokonalosti aj v umení (napríklad, že obrazotvornosť sa nemá priečiť zdravému rozumu, že jedine rozum má určovať básnikovi témy a že prostriedky, ktoré použije, majú byť úmerné jeho nadaniu a schopnostiam: TAMŽE: 8, 12) si získali pevné miesto v názoroch celej slovenskej i českej osvietenskej generácie. Napríklad Jungmann (ktorý bol pre Tablica autoritou najmä v druhej fáze jeho tvorivej činnosti) v *Slovesnosti* varuje pred „pokleskami jinonárodných literatur“, ktoré sa zaujímajú len o to, aby boli pôsobivé a módne, ale zabúdajú na „pravé“ hodnoty literatúry (medzi ktoré patrí i vernosť pravde a rozumu).

K pojmom pravda a poznanie osvietenská filozofia a v básnickom umení klasicistická poetika priradili ďalší pojem – *ratio*. Priamo v Tablicových vyjadreniach o básnickom umení a o literatúre vôbec sa však rozum ako samostatná kategória neobjavuje. Tablic ho vníma skôr len ako prostriedok na dosiahnutie dokonalosti. V „Předmluvě“ k Popeovej *Zkoušce o člověku* Tablic píše, že „Pópe v ní jako Mudřec píše, pouze světla rozumu k vyšetření přirození člověka užívaje, tímto prostředkem čtenáře k vyššímu světlu připraviti žádá“ (TABLIC 1831: nepag.). Výnimkou je jedine jeho preklad Boileauovho *Básnického umenia* (1832), kde zachoval autentické Boileauove myšlienky – podľa Boileaua by mala v akomkoľvek literárnom prejave platiť zásada, že práve rozum by mal byť vo všetkom a nad všetkým: „k zdravému rozumu všetko sa musí brať“.

Nemožno však celkom jednoznačne tvrdiť, že by Tablic rozum (*ratio*) nejakým spôsobom odmietal či nedoceňoval. V jeho intenzívnej túžbe zdokonaľovať poznanie človeka možno identifikovať práve ambíciu rozvíjať jeho rozumové schopnosti – intelekt – a rozširovať jeho vedomostný rozhrád.

Ratio sa však pre Tablica nikdy nestalo takou nespochybniteľnou hodnotou, akou preňho bola pravda, čiže v jeho hodnotovej hierarchii oveľa intenzívnejšie než *ratio* dominovala idea pravdy ako absolútna idea. Kým teda pravdu vnímal ako absolútnu hodnotu, rozum podľa všetkého považoval len za prostriedok na priblíženie sa k nej. Viera v absolútne idey a v absolútnu dokonalosť akoby Tablicovi nedovoľovala považovať zistenia získané rozumovými schopnosťami za vrchol ľudského poznania a rozumovú argumentáciu za konečné riešenie problémov. Jeho úcta k *ratio* nikdy nedosiahla také rozmery, aby poznávacie schopnosti považoval za najvyššie a najdokonalejšie schopnosti človeka a rozumovú argumentáciu za jeho základné hodnotiace kritérium.

Tam, kde mu už pri poznávaní nevystačovali možnosti rozumu, zvyčajne totiž siahol po možnostiach viery. Vieru zjavne považoval za rovnocenný spôsob hľadania pravdy.

V „Predmluvě“ k prekladu Hermesovej *Knihy Zpovědní* píše, že pre človeka je veľmi dôležité získať „výborné poučení o dôležitých věcech...“, no ďalej pokračuje, že pre spokojnosť ľudského života je rovnako dôležité, aby každý človek našiel „zvláštní navedení k cnosti, a srdečné probuzení k polepšení života na cestě zkušení a poznání sebe samého, z něhož potom i uspokojení mysli na základě dobrého svědomí, a na ujištění o milosti boží založené, plynouti musí“ (TABLIC 1800: nepag.). Tablic tak okrem zdôrazňovania rozumovej vyspelosti človeka ako základného predpokladu pre zdokonaľovanie jeho života upozorňoval aj na druhú podmienku ľudskej spokojnosti, ktorou preňho bolo akceptovanie rozumom nedokázateľných ideí.

Potrebu viery v absolútne idey ako prejav nábožnosti, zdôraznil aj vo venovaní *Knihy Zpovědní*, kde píše, že práve „veliký nedostatek náboženství byla jistě hlavní příčina těch nešťastných případností, které se v mnohých Evropských krajinách v nejnovších časech přihodila [...] jak velmi potřebné by bylo náboženství k šťastnému řízení lidu, jenžto k plnění svých povinností náboženstvím veden, a k nim těmi silnými podněty, které nám ono podává, podněcován býti musí“ (TAMŽE). Živú vieru a praktizovanie náboženstva, resp. akceptovanie náboženských princípov a pravidiel, vnímal Tablic nielen ako podporu morálneho formovania spoločnosti, ale považoval ju dokonca za záruku eticky správneho riešenia konfliktných situácií či smerovania politického i historického vývoja vôbec. Absencia týchto zásad je podľa neho príčinou všetkých nepokojov (revolúcií, občianskych vojen) a vedie k strate akýchkoľvek zábran.

Dôležitou oblasťou vzdelávania, s ktorou mali básnické diela oboznamovať svojich čitateľov, bolo preto pre Tablica kresťanské náboženstvo. Práve nedostatok vzdelania a vedomostí samotných autorov náboženskej literatúry mal podľa Tablica za následok „mystický“ charakter ich tvorby, ktorá „na jejich rozličnými předsoudky zaujatou mysl jakoby ukazovala“

(TABLIC 1809, *Paměti III*: 85), čo bránilo v „osvobození mysli lidské od bludů a pověr“ (TABLIC 1800, nepag.).

Predsudky, povery a neznalosť náboženstva považoval teda Tablic za dôsledok nízkej vzdelanostnej úrovne celej spoločnosti.

Avšak na druhej strane, zrejme práve zásady kresťanskej viery nedovoľovali Tablicovi absolutizovať rozum ako najvyššiu hodnotu. Pre osvietenca Tablica bolo totiž najvyššou ambíciou dosiahnuť a prostredníctvom literárnej tvorby sprostredkovať aj druhým vždy iba absolútne hodnoty, resp. absolútnu dokonalosť všetkých troch princípov (poznania pravdy, konania dobra a vnímania krásy). A práve pod vplyvom kresťanského svetonázoru sa táto ambícia uňho prekrývala s túžbou po večnej blaženosti ako pocitu nekonečného šťastia z poznania absolútna – z poznania Boha.

Tento duchovný rozmer neovplyvnil len Tablicovo zmýšľanie, ale podľa Viliama Marčoka všeobecne „slovenským racionalistom splývali racionalistické názory s kresťanskou vieroukou, pretože im nešlo o ateizmus, ale len o hľadanie racionálnych dôvodov existencie Boha“ (MARČOK 1968: 41).

Vzdelávacia funkcia bola pre Tablica záväznou podmienkou pre konštituovanie estetických kritérií básnickej výpovede, no na druhej strane, práve estetizáciu literárnej výpovede považoval za veľmi účinný prostriedok „efektívizácie“ vzdelávania. V „Předmluvě“ k prvému zväzku *Paměti* naznačil svoje presvedčenie, že sa mu práve „vydávaní básní a nevinných zpěvů nejjistější k dosažení tohoto cíle prostředek býti zdál“ (TABLIC 1806, *Paměti I*, nepag.). Tablic bol teda zástancem názoru o vzájomnej súčinnosti estetickej a vzdelávacej funkcie v básnickom umení.

Podobný názor už v roku 1792 v písomnej diskusii Malohontskej učenej spoločnosti prezentoval Matej Holko; podľa neho bolo povinnosťou básnikov „vypracovávať pre ľud aj svetské piesne, [...] lebo tieto prispievajú na výuku a výchovu ľudu a majú za cieľ formovanie ľudského charakteru a mravov“ (HOLKO, Matej. *Zpěvové čeští. Expeditio VI. 27. Martii 1792*. Cit. podľa KRAUS 1990: 192.).

Idea pravdy, hodnota poznania a vzdelávacia funkcia (či zámer vzdelávať) boli kritériami, ktoré Tablic považoval za rozhodujúce pre ideovú a obsahovú stránku básnického umenia. No podobné kritériá rešpektoval ako záväzné a určujúce aj pre výstavbu akejkoľvek literárnej, a teda básnickej výpovede. Predovšetkým išlo o zachovanie vnútornej logiky výpovede a o správne vyjadrovanie myšlienok.

Základné princípy vzdelávania a zásady správneho uvažovania a logiky mali byť podľa Tablica zachované aj vo formálnej výstavbe básnického textu napríklad tak, ako o tom píše

v „Předmluvě“ k prekladu *Zkoušky o člověku*. Upozorňuje tu na to, ako sa Alexandrovi Popeovi podarilo pri básnení zachovať základné princípy logického uvažovania: „On ve svém předkládání způsobu přísný pořádek zachovával, předměty pilně spolu srovnáváje, a ze základu závěrky formuje, jichžto prostředkem z jedné pravdy na druhou prochází“ (TABLIC 1831: nepag.).

Podporou tejto zásady opäť mohla byť antická, tentoraz Aristotelova myšlienka, že „rétorika je umením, ktoré sa snaží preniknúť k správne poznaniu pravdy (podobne ako dialektika)“ (ARISTOTELES 1980: 51), ktorú osvietenenci aplikovali aj na básnické umenie, a vôbec na umenie správneho vyjadrovania. Svedčia o tom zásady *Ratia educationis*, ktoré sú určené pre výučbu elokvencie, čiže správneho vyjadrovania, výrečnosti. Najvyšším zámerom *Ratia* totiž bolo, že „občan, ktorý odchádza z gymnázia, musí vedieť svoje myšlienky presne a usporiadane vyjadriť tak slovom, ako aj písmom“ (*Ratio educationis* 1988: 155).

Antické poetické pravidlá a princípy mali však v osvietenskom myslení univerzálnu platnosť; neboli len základom školského vzdelávania v poetike, ale rovnako boli dominantné aj v „programových“ poetikách, akou je napríklad Boileauovo *Básnické umenie*. („Skôr ako v písaní, cvičte sa v myslení. / Čo dobre chápeme, jasne aj povieme / a slová prichodia jasne jak v ozvene“, BOILEAU-DESPRÉAUX 1990: 18).

Predpokladom správneho vyjadrovania podľa *Ratia Educationis* však bolo, aby sa ľudia najprv naučili správne uvažovať. Ako podmienku „vycibreného slohu“ uvádza medzi hlavnými zásadami „správne myslenie a usudzovanie a koncipovanie myšlienok (ich vyjadrovanie a spracovanie)“ (*Ratio educationis* 1988: 193).

Problémom estetizácie literárneho prejavu sa podľa *Ratia* mohli študenti venovať až po zvládnutí logiky: „Po výklade logiky bude nasledovať krátka prednáška o dôkazoch, v ktorých sa uplatňujú pravidlá estetiky“ (TAMŽE: 168).

Tablicovu snahu rozvíjať nielen poznanie, ale aj rozumové schopnosti čitateľa prostredníctvom literárnej (básnickej) tvorby tak možno vnímať ako posun v celkovom vývoji slovenskej poézie. Básne podľa Tablica majú svojím obsahom aj svojou vnútornou koncepciou prispievať aj keď nie ešte k citovej, ale aspoň k rozumovej emancipácii subjektu čitateľa.

PRAMENE

TABLIC, Bohuslav. *Nejmoudřejší a nás k šestí vedoucí Cesty Boží*. Skalica, 1802

TABLIC, Bohuslav. *Poezye I–IV*. Vacov, 1806–1812

TABLIC, Bohuslav. *Paměti česko-slovenských básníků aneb veršovců I–IV*. Vacov, 1806–1812

TABLIC, Bohuslav. „Předmluva.“ In Týž. *Anglické múzy v česko-slovenském oděvu*. Budín, 1831

TABLIC, Bohuslav. „Předmluva.“ In Týž. *Jana Augusta Hermes... Kniha Zpovědní*. Vacov, 1800

TABLIC, Bohuslav. „Předmluva.“ In Týž. *Určení člověka. Z německého Špaldyngova spisu*. Vacov, 1802b

LITERATÚRA

ARISTOTELES. *Poetika. Rétorika. Politika*. Bratislava: Tatran, 1980

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Básnické umenie*. Bratislava: Tatran, 1990

JUNGMANN, Josef. *Slovesnost aneb náuka o výmluvnosti prosaické, básnické i řečnické*. Praha, 1845

KRAUS, Cyríl. *Kritika v slovenskom národnom obrození (1780–1817)*. Bratislava: Veda, 1990

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *O umení básnickom. Satiry a listy*. Bratislava: Tatran, 1986

Ratio educationis 1777 a 1806. Prvá jednotná sústava výchovy a vzdelávania v dejinách našej kultúry. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988

MARČOK, Viliam. *Počiatky novodobej slovenskej prózy*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1968

RESUMÉ

Estetické názory Bohuslava Tablica výrazne ovplyvnil osvietenský ideál jednoty troch absolútnych hodnôt: pravdy, krásy a dobra. Tablic bol zástancom názoru o vzájomnej súčinnosti estetickej a vzdelávacej funkcie v literárnom prejave. Snaha poznať pravdu, sprostredkovať poznanie a rozvíjať rozumové schopnosti (ratio) čitateľa sa tak stali určujúcimi kritériami aj jeho vlastných básnických aktivít. Rozvoj intelektu považoval za základ mravného, duchovného a v neposlednom rade i estetického zúšľacht'ovania spoločnosti.

SUMMARY

The aesthetic view of Bohuslav Tablic was significantly influenced by the ideals of the Enlightenment represented by the unity of three absolute values – Truth, Beauty and the Good. Tablic was an advocate of the necessity of mutual interaction of the aesthetic and the educational function of literature. The effort to learn the truth, to mediate the knowledge and to develop the mental abilities of the reader (the reason in particular) became a determinative factor of his own creative activities. He considered the development of intellect a basis of moral, spiritual and, last but not least, aesthetic cultivation of the society.

Farebný princíp v lyrizovanej próze

Na materiáli románu Jozefa Cígera Hronského *Chlieb* a novele Jána Červeňa *Modrá katedrála*

MICHAELA MARCINOVÁ

Existuje niekoľko dôvodov, pre ktoré čitateľ siahne po knihe a pohrúži sa do jej vnútorného priestoru. Očakáva, že vyvolá určité pocity, sprostredkuje mu svet autorových predstáv a tým mu umožní sondu do jeho vnútra. Takýmto prirodzeným smerom sa vyberie väčšina čitateľov, zložitejšou cestou je snaha objaviť v diele obraz vlastného vnútorného myšlienkového života.

Slovenská próza medzivojnového obdobia sa snažila vyrovnávať krok s modernistickými prúdmi vo svetovej literatúre. Literárnoumelecké ambície sa pokúšali zosynchronizovať svoj pohyb s pulzovaním spoločenských zmien. Stanislav Šmatlák pokladá toto obdobie (1918–1948) za „jednu vývinovú makroštruktúru, kvalifikovanú označením ‚moderná slovenská literatúra‘, no realizovanú niekoľkými generačnými autorskými vlnami, preto vnútorne diferencovanú viacerými individuálnymi alebo skupinovými (smerovými) modifikáciami fenoménu ‚modernosti‘“ (ŠMATLÁK 2001: 285). Literárne diela implantovali do svojich imanentných štruktúr napríklad impulzy expresionizmu a surrealizmu v poézii, v próze išlo o sústavné prekonávanie poetiky realizmu. Próza dvadsiatych a tridsiatych rokov sa pri svojom úsilí písať inakšie snažila kreatívnejšie využívať stylistické figúry a trópy, ktoré sú dominantou poézie: beletrizujúci štýl, metaforizácia, personifikácia a vytváranie alúzií a symbolov viedlo k „poetizácii“ prozaickej vetnej konštrukcie“ (TAMŽE: 363) a k celkovej lyrizácii slovenskej prózy – próza sa približovala k poézii.

Pri skúmaní lyrickej tváre prozaických diel modernej slovenskej prózy sme sa zamerali na funkčné a estetické sprítomnenie farby a farebnosti v románe Jozefa Cígera Hronského *Chlieb* (1931) a v novele Jána Červeňa *Modrá katedrála* (1942). Farebný princíp je jedným z výstavbových prvkov kompozície a podľa Františka Všetického patrí do sféry kompozície v užšom zmysle slova (srov. VŠETIČKA 1992). V našej analýze sme sa sústredili na explicitnú alebo implicitnú prítomnosť farby a na fakt, do akej miery sa zúčastňuje na estetizácii textu.

Poetiky oboch spisovateľov odrážajú imanentný svet autorského subjektu aj snahy o tvorivé začlenenie sa do kontextov aktuálnej literárnohistorickej situácie. Zdanlivo nemajú nič spoločné, spája ich však kolorovanie textu a symbolické využívanie farebných asociácií. Kľukaté cesty Hronského života sa prepletajú s dejinnými udalosťami, až ho donútili k strate viery

v človeka a k emigrácii. Kontrastuje s podstatne kratším životom Jána Červeňa, ktorý si získal uznanie súčasníkov jedinou zbierkou noviel a predčasne zomrel. Pre oboch je však príznačné prekonávanie realistických tendencií v utváraní prózy. Hronského próza má silné prvky expresionizmu, Červeň orientuje svoju poetiku na intelektuálnu imagináciu a snovosť.

Mýtus a symbol je u Hronského hádam najviac zastúpený v prózach, ktorých hlavným motívom je človek ako súčasť dedinského prostredia. Konanie postáv je determinované až mýtickým vzťahom k životodarnej zemi. Podľa Márie Bátorovej Hronský používa symbol ako jeden zo základných poetologických postupov: „tajomstvo skryté v symbole generuje u Hronského všetky deje, obsahuje jadro existencie, spája ho s inými a pokrýva tak celú štruktúru diel. [...] Hronského symbol sa vyhýba jednostrannosti, či konvenčnosti tradičných symbolov. Jeho znakovosť a obraznosť zostáva plná napätia, dynamiky, siaha od každodennosti života až po kresťanskú mystiku“ (BÁTOROVÁ 2000: 11). A práve táto každodennosť života (vo svojej hraničnej mystickej polohe) je v próze *Chlieb* najviac prítomná. Alexander Matuška sa o Hronskom vyjadril, že je to autor „človekostredný, v centre jeho pozornosti je človek“ (MATUŠKA 1970: 22).

Centrálnym motívom prózy je motív zeme a s ním spojený motív chleba. Oba sú implicitne vyjadrené hnedou farbou. Meno hlavnej postavy – Metodeja Chlebka – je nomen omen, inherentne v sebe nesie metaforiku bacúšskeho theatrum mundi.

Metodej Chlebko bol by sa vyučil na ohromného človeka, lebo zrno bolo v ňom znamenité. Metodejko znamenite sa vyzliekol zo všetkého, st' a zrelý gaštan z nepotrebnéj, pichľavej kôry. Iba vypadnúť mu treba a hneď sa kôra odškerí a vykotúľa sa gaštan zdravý, svieži.

(HRONSKÝ 1967: 11)

Pozitívne vnútorné vlastnosti Metodeja signalizuje jednak deminutívne priezvisko – Chlebko, zároveň v sebe ukrýva obraz chleba, ktorý je základom života. Intenzívne, ba až fatálne je spojený s Bacúchom nielen tým, že si ho ľudia vážia ako múdreho a prezieravého človeka, dedina ho akceptuje ako prirodzeného vodcu, ktorý umom a skúsenosťami a prostredníctvom empatie reflektuje problémy spoločenstva. Trápeniami v detstve a mladosti sa Metodejova osobnosť vycizelovala a podobne, ako z dozretého klasu vypadne zlatožlté zrno, z hnedastej kôry sa vykotúľa tmavohnedý dozretý gaštan. Vplyvom udalostí sa z neho stáva výnimočná postava. Zlatožltá farba zrna a hnedá farba gaštanu sa obrazne aj sémanticky spájajú s hnedou farbou – farbou zeme.

Archetypálne zem predstavuje plodnosť, energiu, stálosť a nevyčerpatelnosť, „všetko nesie a z nej všetko rastie, hoci ona sama sa nehýbe“ (PUŠKÁROVÁ 2000: 451). Je pôvodcom všetkého, čo človek využíva vo svoj prospech, je teda zdrojom obživy. V mikrosvete Hronského prózy je človek so zemou priam bytostne spojený a ich vzťah je plný tenzie:

Zem a člověk je borba.
Napokon pomôžu človeku neznáme sily a človek zvíťazí: bude zúfalý kopat' a nariekat',
keď mu bude kapat' i posledná hruda spod nôh.
Stroj je kus človeka a kus zeme.
Stroj je bieda človeka a zeme.
Zložka, ktorá hneď nie je zložkou, len čo zlyhá v nej či zem, či človek.
Hlina je vždy nekompromisná, a človek je podlý.
(HRONSKÝ 1967: 150)

Ak je zem symbolom kolobehu života, smrti a znovuzrodenia (zo zeme vyrastá zrno a rastliny vôbec, do zeme väčšina kultúr pochováva mŕtvych) – Metodejova smrť na poli je synekdochou návratu k zemi ako k „realite faktu a stability“ (PUŠKÁROVÁ 2000: 112).

Čo som robil?... Túlal som sa kadekde, opúšťal som brázdu. Hej, tu som mal byť!
Brázda je najlepšia cesta, najrovnejšia. Mákká.
(HRONSKÝ 1967: 349)

Brázda je ďalším symbolom, ktorý spájame so zemou. Brázda na poli znamená miesto pre nový život, napríklad pre zrnká obilia, ako ryha v zemi môže niečo oddeľovať (v prípade Chlebkovej smrti oddeľuje život od smrti), vytvára stopu (vrásky na ľudskej tvári pripomínajú brázdy, pretože život na človeku necháva stopy), ktorou zem poznačí (Chlebkova pomoc zanecháva na životoch Bacúšanov výraznú stopu).

Obraz osudového pripútania dedinského človeka k práci, utrpeniu a biede je silne psychologizujúci:

Začali sa váľať ťažké slová, ktoré nechceli nič, iba chlieb. Otvárali sa ako ohromné,
prázdne slepé ústa, ktoré nevideli ani hranice, nežiadali slova, ani národa, ani kultúry,
ducha – iba obyčajný chlieb.
(TAMŽE: 295)

Popri hnedej farbe má v próze *Chlieb* najdôležitejšie zastúpenie červená. Z jej symbolických asociácií je azda najvýraznejšie spojenie s krvou. Rovnako ako chlieb, zem, hruda, symbolizuje krv život. Je skutočná, pulzujúca, núti človeka do aktivity, keď tečie, znamená to, že človek žije.

„Hľa, veď takto je to!... Tu je Bacúch opravdivý; tu je; tu sme my! Tu by ľudia kričali vari od radosti, že majú mozole na rukách a že je hruda ťažká. Tu je opravdivá krv, tu! Tu sme my, národ, ľudstvo, človek o jednej tvári, ktorá je nie zlá... božia dľaň... tvrdá, ale zázračná... Žaloby do nej nezaseješ – iba smiešky. Ľudia nasiaknu tu ináč, všetko znesú zajtra, pozajtre. [...] Chlieb je menej významnejší než robota. Ako dobre sa vedia rozprávať! Hlas je tu taký, aká je krv. A tá je tu svieža. Môže utekať po žilách, po dlani, po brázde...“
(TAMŽE: 162)

Krv ako symbol životnej sily je často ovládaná nevedomím, inštinktmi a spája sa s predstavou naplnenia hriechu zapríčineným neschopnosťou ovládnuť zmysly:

[...] nemá tá stvora vlády za steblo! Keď sa jej chlap dotkne, bude robiť, čo len chce, lebo ona nič nevláda, prekliatu má krv, prekliatu! [...] Zalamovala ruky vysoko nad hlavou, [...] kde tušila, že rozdávajú prchkosť, dobrotu, slabosti aj život, aj prekliatu krv.
(TAMŽE: 131)

Mystifikácia zeme je pre expresionisticky ladenú prózu Jozefa Čigera Hronského programovým naplnením vybočenia zo strnulého realistického zobrazovania dedinského prostredia. Obraznosť je živelná a skrýva v sebe hybnú silu kolektívu. Ján Števec zaraduje Červeňovu prózu k prozaickej tvorbe básnikov sujetu, Oskár Čepan charakterizuje jej program ako imaginatívno-intelektuálny realizmus (ŠTEVEC 1973, s. 158; ČEPAN 1974, s. 163). Základným stavebným prvkom autorskej poetiky je sen a motivácia konania postáv je silne ovplyvnená pohybom medzi snívaním a realitou. Pozornosť sme venovali jazykovo-štylistickým prostriedkom, ktorými sa v texte realizuje farebný princíp.

V názve novely *Modrá katedrála* je explicitne vyjadrená modrá farba, ktorá symbolizuje duchovno, hĺbavosť, kontempláciu. Sakrálny priestor katedrály v sebe skrýva tieto príznaky. Hlavná postava Igor Lambert intenzívne vníma zvláštny priestor snovej katedrály. Poetickosť je umocnená roztancovanosťou farieb:

Slnce sa pohrávalo v prázdnej lodi, ktorá bola modrá a pohrávalo sa tak, ani čo by bolo dieťa, ktoré vyhadzuje do vzduchu farbisté sklá.
(ČERVEN 1980: 92)

Zmena farebnosti v sne o modrej katedrále je náznakom budúceho Igorovho prerodu:

Odrazu však prišiel oblak. Bol široký a hustý, vtiahol sa celý do okna, ktoré malo predtým farbu mladých hrachových strúčikov. Sklá vtedy stmaveli a v katedrále sa rozľahlo modré šero. Igorovi skočil do rukáva kúsok zimy a rozbehol sa mu po tele ako vlna vody.
(TAMŽE: 92–93)

Prechod modrej do tmavšieho odtieňa šera predstavuje kajúcnosť, možno aj smútok zo skutkov z predošlého života, ktoré si musel odpykať vo väzení. Ako spomienka sa Igorovi zjaví postava otca a vyvolá v ňom pocity osamotenía, hanby a potrebu zmeniť niečo vo svojom živote:

Cez starcovu podobu plynuli modré škvryny... Tieto škvryny sa nazývajú minulosťou; minulosťou, ktorá nám všetko berie. Bol zasa sám. Otca nikde.
(TAMŽE: 105)

Ľudia v Igorovom rodisku nie sú nadšení jeho návratom, spôsobuje zmätok vo vzťahoch najbližších. Silná citová väzba k Júlii, snubnici iného, spôsobuje komplikácie všetkým trom. Modrá katedrála tu vystupuje ako volanie diaľav, láka Igora odísť a striasť zo seba biľag zločinca:

Nepočuješ? Zvony veľkej katedrály, ktorá je znútra celé modrá, ma volajú. Vravia, že mám ísť do práce. Áno. Nuž hľa. Idem.

(TAMŽE: 137)

Modrá je farbou dvojdomou, odtiene môžu prejsť do tmavých, ktoré majú podobné významy ako čierna. Svetlé môžu byť rozsvietené do bielej, teda k dennému svetlu a majú symboliku bielej farby.

Nadišlo predjarie. Júlia pozrela von cez okná a videla, že je tu niečo v belavom plášti. Nevie, čo je to, len čaká a v duši sa jej ozve veľká radosť. Vtom vzduchom odrazu prileť sneh. Bol to zmrznutý a tvrdý snežik, posledný pozdrav zimy, klepotal na sklo ako piesok. [...] Zažiarilo slnce a padajúci sneh bol vtedy ako náhla záplava drobných motýľov, nesúcich na krídlach ľadové kvapôčky. Chumáče svietili veľmi tuho, pichalo to oči, rozlamovali snečný oheň na tisíce kusov, takže celý svet sa začal mihotať a trblietať.

(TAMŽE: 143–144)

Biela farba snehu asocjuje nepoškrvnenosť, jas, dynamický pohyb vločiek signalizuje radosť, víťazstvo. Igor skutočne zvíťazil. Vrátil sa ako bohatý človek, majetok však získal tvrdou prácou, a preto si získava obdiv a uznanie tých, ktorí ho predtým odsudzovali. Modrá farba, ktorá sprevádzala jeho postavu, sa mení na odtieň belasej a konotuje negatívnu symboliku bielej. Naznačuje tragický záver prerodu hlavnej postavy: „Prišiel zhrbený a akýsi neprírodné biely“ (TAMŽE: 148).

Igor umiera v záplave a bezprostredne po okamihu smrti sa vynorí obraz katedrály a symbolické spojenie modrej a zlatej farby ako oslavy úspešne dokonaného prerodu.

Dážď prestal a výšava je opäť modrá a zlatá. Zo zeme vyrastajú ohromné stĺpy a podopierajú klenbu krásnej a mohutnej katedrály.

(TAMŽE: 155)

Neveľká novela je nabitá poetickým jazykom, využívajúcim množstvo farieb, ktoré ju robia tak odlišnou od poetiky literárnych súčasníkov.

V našom príspevku sme sa zamerali na jazykovo-estetické ukotvenie farby ako prostriedku výstavby umeleckého diela autorskej proveniencie. V poetizácii a estetizácii symbolických asociácií hnedej, červenej, modrej a čiastočne bielej a zlatej farby sme sa snažili nájsť styčné body programových poetík dvoch rôznych autorov. Načrtnuté aspekty farby v texte podľa nášho názoru prispievajú k dynamike, výnimočnosti a pomáhajú vytvárať vnútorné napätie literárneho diela.

PRAMENE

ČERVEN, Ján. „Modrá katedrála.“ In Týž. *Modrá katedrála*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1980, s. 83–189

HRONSKÝ, Jozef Cíger. *Chlieb*. Bratislava: Tatran, 1967

LITERATÚRA

BÁTOROVÁ, Mária. *J. C. Hronský a moderna*. Bratislava: Veda, 2000

Čepan, Oskár. „K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy“. *Slovenská literatúra* 21, 1974, č. 2, s. 154–165

MATUŠKA, Alexander. *J. C. Hronský*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970

PUŠKÁROVÁ, Mária. *Svet v symboloch*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000

ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2001

ŠTEVČEK, Ján. *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava: Smena, 1969

ŠTEVČEK, Ján. *Lyrizovaná próza*. Bratislava: Tatran, 1973

VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992

RESUMÉ

Príspevok sa zaoberá porovnávaním poetík dvoch autorov slovenskej lyrizovanej prózy, J. C. Hronského a J. Červeňa. Základom analýzy je skúmanie farebnej motiviky a jej podielu na utváraní kompozičných princípov. Bližšie sa venujeme významotvornej funkcii niektorých konkrétnych farieb v ich explicitnej reprezentácii aj implicitnej prítomnosti v textoch.

SUMMARY

The paper compares the poetics of two authors of the so called Slovak “lyricized prose”, J. C. Hronský and J. Červeň. The analysis is based on an inquiry into the motifs of the colour scale and their function in the construction of the text. The explicit denotation as well as the implicit occurrence of particular colours is observed in order to identify their specific meaning in the texts.

Tatarkova koncepcia kultúry ako zdroj ironizácie nadrealistického programu

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ

Panna zázračnica (1944) od Dominika Tatarku je novela, v ktorej autor využil zobrazovacie postupy blízke surrealizmu. Vyrozpávaný príbeh má reálny základ. Je to príbeh o Izabelle Michalčíkovej – tajomnej krásavici, ktorá istý čas pôsobila v kruhu mladej bratislavskej bohémy, konkrétne medzi slovenskými nadrealistami. Pavol Bunčák ako jeden z nich celý príbeh vyrozprával Dominikovi Tatarkovi a z jeho rozprávania vznikla táto novela (Celá príhoda je zachytená v *Denníku* Ivana Kupca; KUPEC 1999: 100–105).

Slovenský nadrealizmus geneticky súvisí so surrealizmom, ktorý bol André Bretonom v roku 1924 definovaný ako čistý psychický automatizmus. Má vyjadrovať skutočný pohyb myslenia bez rozumovej kontroly, preto sa jeho noetickou základňou stali iracionálne rozlohy ľudskej psychiky – sen a podvedomie. Reprodukovanie snových obrazov bolo chápané ako odhaľovanie poézie, čiže básnická, umelecká činnosť, ktorej hlavnou metódou sa stalo automatické písanie. Za hlavné tézy surrealizmu, čiastočne korešpondujúce aj s programom slovenských nadrealistov, možno považovať orientáciu na oblasť sna a podvedomia (snovosť), stotožňovanie lásky s poéziou a reflektovanie surrealistickej tvorby ako experimentu života (neartistný charakter surrealistického umenia). Nemenej dôležitou tézou je, že pre surrealistov bol skutočný svet neprítomný, preto sa pokúšali svet znovuvytvoriť, čo súvisí s ideou hľadania nadskutočna ako snahou o prehĺbenie skutočnosti.

Novela *Panna zázračnica*, písaná v rokoch vojnového ohrozenia, odráža okolitú situáciu, preto dominantným pocitom sa stáva pocit úzkosti. Neisté postavenie človeka vo svete však u Tatarku nevedie k pesimizmu a fatalizmu, ale k snahe o ich prekonávanie: láskou (čiže potrebou druhého človeka) a tvorivou činnosťou, čo korešponduje so surrealistickou snahou negovať aktuálny stav ľudskej skutočnosti, neprijateľný osud človeka, no zároveň túto negáciu prekonať hlbším precítením a spoznaním skutočnosti. Autor v *Panne zázračnici* vytvoril svet bohémy, svet uzavretý, „svet sám o sebe“ (PETRÍK 1990: 114), ktorý stráca bezprostredný súvis s realitou. Skupina mladých študentov-intelektuálov, umelcov a bohémov uskutočňuje model akéhosi vlastného sveta, ktorého zmyslom je útek do sveta fantázie, básnickej imaginácie, sna. Ich vlastný svet predstavuje „ostrov slobodnej sebarealizácie prostredníctvom umenia“ (MIKULA 1998: 64).

„Umelci obklopení absurditou snažia sa nájsť zmysel mimo reálnej skutočnosti“ (PETRÍK 1990: 114), pretože surrealizmus je aj pokusom vyrovnat' sa s absurditou.

Únikovosť do sna korešponduje s ponímaním skutočnosti ako hry – s čím súvisí častá frekvencia slov *hra, hrať sa* v prehovoroch postáv i v pásmo rozprávača. Celý život v novele možno charakterizovať ako hru. Aj kompozícia je založená na zákonoch intelektuálnej hry. Jej základným pravidlom je zaujímavosť a tajomnosť, čomu zodpovedá i narúšanie príčinnej a časovej následnosti (srov. OLONOVÁ 1993: 298). Zmysel mnohých viet je častokrát zámerne znejasnený, pretože aj „metaforický jazyk novely, plný náznakov, mal zrejme tiež pôsobiť ako svojho druhu bariéra, ochraňujúca sféru slobodnej tvorivosti pred vonkajšou skutočnosťou“ (MIKULA 1998: 64).

Do skupiny bohémov na krátky čas prichádza Anabella, ktorá sa stáva centrom krúžku a pre mladých umelcov zosobňuje idol, múzu, inšpirátorku – „pannu zázračnicu“. Magická iluzionistická koncepcia, nahrádzajúca až popierajúca skutočné, sa prejavuje v existencii dvoch Anabelliných životov – reálneho, kedy je sirotou, študentkou prichádzajúcou z Prahy, a snívaného, fantastického, ktorý pre ňu vymysleli mladí umelci, pričom táto ireálna podoba je pre nich autentickjšia.

Surrealizmus je i objavovaním zázračnosti (srov. KOVÁČ 1968: 155), je novým videním skutočnosti, pod ktorým i každodenná realita nadobúda črty výnimočnosti, neobyčajnosti. To je dôvod „nezmyselného“ konania Tatarkových postáv-umelcov. Stručne možno ich konanie nazvať nevypočítateľným, bezcieľným, bláznivým, ale i tajomným.

Najlepšie to vyjadruje úvodná scéna Tristanovho zmiznutia, odchodu, ktorú rozprávač komentuje ako záhadnú, nepochopiteľnú, sprevádzanú „udiveným pohľadom priateľov“ (TATARKA 1964: 9). Ale keďže „uznávali neobmedzenú slobodu a výrobné tajomstvo“ (TAMŽE: 10), nikto Tristana pri odchode nezdržoval. Tristan sa vyberie do ulíc hľadať inšpiráciu, ktorú nájde na stanici stelesnenú v Anabelle. Predtým stihne vykonať pár „bláznivých“ kúskov: bezcieľne sa potľka po ulici so sifónovou fľašou na prste: „vše stlačil kohútik, vše si strekol do tváre, na šiju a do vlasov, vše postriekal i chodník ako blázon“ (TAMŽE: 12).

Na epizóde potulky mestom možno demonštrovať aj ďalšie charakteristiky umelca: tuláctvo ako istý spôsob hľadania inšpirácie, intuitívnosť, spontánnosť (ako opak racionálneho), ktorá sa uplatňuje pri Tristanovej nerozhodnosti zvoliť smer cesty a ktorá ho napokon zavedie na zvláštne miesta („zabudnuté uličky, rozpadávajúce sa vetché domy, divo zapustnuté dvory“, TAMŽE: 12). To odkazuje nielen na nestálosť jeho plánov, ale tiež na iný spôsob vnímania okolitého sveta. Hrdza a rárohy, ktoré v zabudnutých uličkách nachádza a ktoré obyčajnému

človeku pripadajú ako odpad, sa vďaka sile vlastnej fantázie, obrazotvornosti pre neho stávajú inšpiráciou, východiskom asociácií.

K vymenovaným charakteristikám treba pridať nekonvečnosť v prejavoch aj v spôsobe obliekania: „ako pajác, hastroš do cirkusu [...], na posmech sveta“ (TAMŽE: 105), podobne: „Medzi mladými vyparádenými pármí Tristan sedel rozvalený v ošklivej baretke, krikľavej až hrôza. Miesto košele mal biele tričko s priliehavým obojkom okolo krku“ (TAMŽE: 59–60) ako možnosť vyjadrenia vlastného opovrhovania spoločenskými konvenciami.

Dôležitým atribútom postavy umelca je tajomstvo, ktoré každý z nich pri umeleckej tvorbe na seba berie a ktoré vedie až k sebamýtizácii? Mýtizovaná je rola umelca, ale i samotná umelecká tvorba – v novele nazývaná alchymistickým varením jedov. V družine totiž vládnu isté pravidlá podporujúce tajomný, pred vonkajším svetom strážený, ráz krúžku, v ktorom správanie umelcov nadobúda charakter rituálu. Rituálnosť možno pozorovať v úvodných scénach textu: „*Ozajstné* bolo na odchode Durdíkovom len to, že sa mu zachcelo práve v tú chvíľu odísť. [...] Ísť kde ísť znezdady pozdalo sa mu hneď nijaké, ba i sprosté. *Musel* on stále ešte *brat'* a dačo si vymýšľať“ (TATARKA 1944: 11; zvýraznila M. S.). Z uvedených slov vidieť, že Durdíkov odchod rozprávač (i protagonista) vnímajú ako hlúpy, neautentický (opak *ozajstného*) a zároveň násilný v zmysle neustálej potreby „omračovať“ svojich priateľov. Tieto slová na jednej strane poukazujú na reflexiu vlastnej umeleckej tvorby ako nutnosti šokovať svoje okolie, na druhej strane takéto konanie podporuje tajomno-rituálny ráz zoskupenia. Napriek uvedomovaniu si „hlúposti“ takéhoto konania sa voči nepísaným pravidlám nikto nebúri. Dodržiavajú ich všetci „zasvätení“, čím sa zvýrazňuje výlučnosť ich vlastného sveta. Preto bizarné konanie postáv možno interpretovať ako pokus integrovať do skutočnosti zázračné podoby doteraz potláčané každodennosťou scivilizovaného života (srov. KOVÁČ 1968: 120), ktoré sú zároveň surrealistickým negovaním vládnuceho racionalizmu.

Surrealisti sa pokladali za služobníkov tvorivej sily, no tvorivosť, poézia, umenie boli zároveň stotožňované s láskou – ako cestou z pesimizmu do stavu akcie. V úvode sme povedali, že u Tatarku je druhou možnou reakciou na otrávenosť, ničotu, izolovanosť ľuď túžba po druhom človeku. Na prvý pohľad sa mohlo zdať, že táto potreba nadobúda podobu lásky, ale nie je to tak. Po Anabelle síce túžia všetci členovia krúžku, všetci do jedného sa o ňu uchádzajú, žiarlia na seba, ale napriek tomu nejde o skutočný ľúbostný cit. Anabella „pochopila, že básnici žijú z nepokoja, oddanú lásku vlastne ani nepotrebujú“ (TATARKA 1944: 118), preto „každému podá pomocnú ruku, aby rozvinuli svoje talenty“ (TAMŽE: 61). Od počiatku sa aj sama stavia do úlohy ženy-inšpirátorky, múzy, nie milenky. Pre skupinu umelcov zosobňuje nové inšpiračné zdroje, stáva sa prostriedkom budovania „nového sveta poézie“ – pod jej vplyvom mladí umelci

tvoria v horúčkovitom ošiali, práca im prináša potešenie, ale i nepokoj. Tak sa reálne neuskutočnená láska k Anabelle pretransformováva na umeleckú tvorbu, a to v zhode so surrealistickou ideou oslobodzovania neukojených žiadostí v symbolickom svete fantázie a snov. Ide samozrejme o vplyv Freuda, podľa ktorého sa neukojené slasti orientujú do imaginárnych priestorov vytvorených vlastnými kreačnými schopnosťami.

Pre vyznávačov surrealizmu bolo umenie verným, dokumentárne presným záznamom mechanizmu rozumom nehateného myslenia. Umenie malo preto neartistný charakter a umelcom mohol byť ktokoľvek. Súviselo to s tým, že hlavnými vyjadrovacími postupmi surrealistov bola technika automatického písania, skúmanie mechanizmov sna a kolektívne hry (napríklad skladanie básní z náhodne vytiahnutých slov z bubna). Tieto techniky založené na spájaní nespojiteľného, respektíve na spájaní vzdialených významov, rozvracali obvyklý poriadok vecí, keďže surrealistická tvorba odmietala realistickú imitáciu, napodobňovanie vonkajšku a mierila k podstate vecí.

V Tatarkovej novele je práve vyzdvihovanie náhodnosti, nevedomosti umeleckej tvorby postáv dôvodom autorovej irónie. Dominik Tatarka „bol totiž jedným z mála autorov, ktorí vstúpili do literatúry teoreticky pripravení, s uceleným názorom na literárnu tvorbu“ (PETRIK 1990: 104).

Tatarka chápe umenie ako vytváranie „nového sveta“. Najlepším príkladom je epizóda Tristanovej a Anabellej prechádzky s požičaným záprahom a koníkom. Celá prechádzka sa nesie vo fantazijnom duchu ako vytváranie vlastnej reality, ktorá je protikladom okolitého sveta: „Rozradostený Tristan predchodil si všemocný, ako sa všetko uskutočňovalo s jeho pomyslom [...] Až teraz im začal svet prskať z ich predstavy“ (TATARKA 1964: 55). Tristan sa vlastným vymýšľaním, fantazírovaním nominuje do úlohy „divotvorcu, stvoriteľa, každodenného tvoriteľa“, čím jeho „tvorenie nového sveta“ korešponduje s Tatarkovým „stvoriteľským“ chápaním ľudskej, duchovnej (tvorivej) aktivity. Ľudská tvorivá činnosť – Tatarkom nazývaná kultúra – je podľa autora ostrým protikladom prírody a života, ktoré sú chaotické a nelogické. Z tohto dôvodu je dielo ducha pravdivejšie a autentickéjšie ako príroda.

Keďže svet podľa autora nebol definitívne stvorený, ale je tvorený každým z nás, dielo musí byť „korekciou, opravou i dotvorením prírody“ (TATARKA 1968: 31). Básnik tak silou svojej imaginácie objavuje nový aspekt skutočnosti, o ktorý chce realitu doplniť a tým ju dotvoriť. Skutočnosť dáva zmysel až človek svojím tvorivým zásahom, pretože umelecké dielo je výsledkom jeho uvedomelej duchovnej činnosti. Jednou z takýchto foriem je umelecká tvorba – literatúra. Z uvedeného vyplynula koncepcia literatúry, v ktorej umelecké dielo (artefakt) je niečo umelé, nie je súčasťou života, ale jeho protikladom.

Napriek tomu, že uvedená Tatarkova koncepcia korešponduje so surrealistickou požiadavkou znovuvytvorenia skutočnosti, ktorú zakladá až ľudský skutok, nemožno hovoriť o absolútne afirmatívnom postoji. Preto v texte nachádzame množstvo irónie a dôvodov k nej je viacero. Prvým je pojem umelosť, ktorá pre surrealistov znamenala laboratórnosť, exaktnosť, chladnú metodickosť, no Tatarka pracoval s pojmom umelosti v zmysle funkčnosti, schopnosti odhaliť princípy „konštrukcie“ diela. V texte novely možno nájsť opakovanú túžbu postáv-umelcov po exaktnosti, tá však neustále naráža na požiadavku zmyslu, ktorý sa postavy márne pokúšajú „vnútiť“ svojim umeleckým dielam.

Ak zoberieme do úvahy reálny základ Tatarkovej novely, bude zrejmé, že protagonisti *Panny zázračnice* mali svoj predobraz v konkrétnych predstaviteľoch slovenského nadrealizmu. Aj oni využívali techniku psychického automatizmu, novú básnickú obraznosť vytvárali spájaním vzdialených významov a pomocou významového osamostatňovania slov, čo evokuje umelosť v zmysle laboratórnosti alebo chladnej exaktnosti. No vzhľadom na Tatarkovu požiadavku diela ako „básnický oživenej skutočnosti“ (TAMŽE: 59) sa núka myšlienka, že dôvodom autorovho ironického odstupu od konania postáv je nesúhlas s touto požiadavkou na poéziu. Pre Tatarku totiž má byť dielo ľudsky presvedčivé (srov. TAMŽE: 69), čo akoby postavy z novely nevedeli dosiahnuť.

S tým úzko súvisí neartistný charakter surrealistického umenia. Táto téza prešla svojím vývojom: spočiatku surrealita nemala nič spoločné s umením, respektíve sen či automatický záznam bol stotožňovaný s poéziou, až neskôr došlo k ich rozlišovaniu. Napriek tomu si surrealistické umenie ponechalo svoj nevedomovaný ráz, ktorý je v protiklade s Tatarkovým názorom na umelosť ako konštrukčnosť, stavebnosť textu, ktorá má byť recipientom odhaľovaná, ale zároveň ľudsky presvedčivá.

Iným dôvodom Tatarkovho ironického odstupu môže byť orientácia nadrealistov na hlbinné oblasti ľudskej psychiky – na hľadanie nových zdrojov lyrizmu v oblasti sna, podvedomia, preceňovanie fantázie, sugescie, obrazotvornosti. Únik do imaginárnosti, fantastičnosti je pre Tatarku zas len útek (srov. TAMŽE: 83), ktorý autor v texte novely konkretizuje ako únik od „vážnosti“ (absurdnosti) reality do fantastického sveta poézie.

Ďalším dôvodom Tatarkovej irónie, ktorému sa budeme venovať, je jav, ktorý možno zhrnúť pod pojem pozérstvo. Príkladov by sa našlo viac, uvedieme len Anabellino pôsobenie v kruhu bratislavskej bohémy: „*sa brá* na guvernanku talentov“ (TATARKA 1944: 46–7), „mala sa stať veľkou *herečkou*“ (TATARKA 1964: 64; zvýraznila M. S.), „Anabella po plese odložila *masku* a poslala ju žiarlivému milencovi“ (TAMŽE: 98; zvýraznila M. S.). Slová ako *predstieranie*, *branie sa*, *herečka* a *maska* poukazujú na to, že Anabellina úloha inšpirátorky bola len hraná, predstieraná.

V tomto svetle i umelecká tvorba postáv nadobúda nový ráz. Už bolo spomenuté, že ich umeleckú tvorbu možno prirovnať k hre. Tvorba ako hra má v tomto texte dva významy. Na jednej strane je to hra vo význame hravosti (či hrovosti): „ide len o pôvabnú hru“ (TATARKA 1944: 54), ktorou sa protagonisti nejaký čas bavia. Na druhej strane však aj hra nadobúda charakter masky – čiže niečoho hraného, nepravého, predstieraného, ako opaku bytostného, autentického. Funkciou masky je strácanie alebo zastieranie vlastnej identity (srov. PAŠTEKA 1976: 51–76), čo v súvislosti s umeleckou tvorbou postáv nadobúda viacero podôb. Jednou z nich je vedomá invokácia snovo-inšpiračných stavov. V súvislosti s tým sa celá umelecká činnosť postáv redukuje na potrebu omračovať ostatných, čo implikuje a zároveň degraduje ich činnosť do polohy úniku z nudy, potreby neustále hľadať „nové možnosti vytrženia“ (TATARKA 1944: 53). Druhou podobou tvorby ako masky je nápodoba cudzieho vzoru. Ak opäť vezmeme do úvahy reálny základ novely, bude ním český surrealizmus – v novele nazývaný zlatým vekom poézie. Aj napodobňovanie, imitácia cudzích diel (v novele skôr životného štýlu) sa podobá maske. Masky odhaľuje falošnosť, neautentickosť postáv, ktorej sa možno vysmievať a ktorá vedie k banalizovaniu a ironizovaniu ich umeleckej tvorby.

Posledným dôvodom irónie môže byť práve hermetická uzavretosť bohémneho krúžku pred svetom, čo samo osebe vytvára diskrepanciu medzi vojnovou realitou a krásnym, harmonickým svetom krúžku. Vedomie nezmyselnosti tvorivej aktivity poukazuje na nezmyselnosť konania postáv a odkazuje na nemožnosť uspokojenia sa vlastným svetom – takým svetom, ktorý ignoruje vonkajšiu realitu. Podľa Tatarku je síce cieľom umeleckej tvorby aktivizácia ľudského potenciálu, ktorá plynie z vedomia, že človek môže nájsť uspokojenie len vo vlastnej tvorbe, ale novela *Panna zázračnica* naznačuje, že autora neuspokojuje ani vlastný svet, do ktorého sa uzatvára.

Tatarkova túžba „zo všednosti vyslobodiť ten náš obyčajný život“ (TATARKA 1968: 29) je podľa Valéra Mikulu číro romantickou potrebou zastaviť politický čas (srov. MIKULA 1997: 105–115). Mikulove slová sa síce viažu na časy normalizácie, ale analogicky možno uvažovať aj o vojnových rokoch, keď sa autor snažil politický čas odvrátiť uzatvoreným bohémnym svetom a umeleckou tvorbou jeho členov. Tým daná romantická koncepcia (podľa Mikulu hodnototvorná, stvoriteľská) automaticky pôsobí v danej situácii ironicky, narážajúc pri tom na istú skepsu publika voči Tatarkovým estetickým zámerom (srov. TAMŽE: 107). Irónia tak nadobúda charakter akejsi pesimistickej skepsy plynúcej z rozporu medzi vlastnými názormi, možno až ideálmi, na kultúru a umenie – a realitou v slovenskej literatúre a kultúre.

PRAMENE

- KUPEC, Ivan. *Denník (1962–1968)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999
- TATARKA, Dominik. *Panna zázračníca*. Martin: Matica slovenská, 1944
- TATARKA, Dominik. *Panna zázračníca*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964

LITERATÚRA

- HAMADA, Milan. „Dominik Tatarka – sujetový básnik.“ In *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 150–158
- HAMADA, Milan. „Tatarkova koncepcia kultúry.“ In *Sizyfovský údel*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 253–264
- KOVÁČ, Bohuslav. *Alchýmia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968
- MATUŠKA, Alexander. „Dominik Tatarka päťdesiatročný.“ In *Človek v slove*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 276–293
- MIKULA, Valér. „Dominik Tatarka.“ In *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, s. 61–69
- MIKULA, Valér. „Tatarka alebo Démon pátosu.“ In *tyž. Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997, s. 105–115
- OLONOVÁ, Elvíra. „Poetika prózy Dominika Tatarky.“ *Česká literatura* 41, 1993, č. 3, s. 292–315
- PAŠTEKA, Július. „Podoby a problémy moderného herectva (Tvár a maska v divadle i vo filme).“ In *Eстетické paralely umenia*. Bratislava: Veda, 1976, s. 51–76
- PATERA, Ludvík. „Tvorba Dominka Tatarky ve společenském a literárním kontextu.“ *Slovenské rozhľady* 1, 1994, č. 1–2, s. 29–42
- PETRIK, Vladimír. „Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka).“ In *Proces a tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 101–129
- PRUŠKOVÁ, Zora. „„Neznáma tvár“ slovenskej prózy (Ľudia za priečkou, Prútené kreslá, Listy do večnosti).“ In *Ked' si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na slovenskú prózu)*. Proxy, bez vročenia, s. 9–13
- ŠŤOVEC, Milan. „Improvizácia na tému D. T.“ In *tyž. Zo šedej zóny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999, s. 166–174
- TATARKA, Dominik. *Protí démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968
- „Z letopisov slovenského nadrealizmu.“ *Slovenské pohľady* 80, 1964, č. 9, s. 76–83

RESUMÉ

Článok zachytáva súvislosti medzi základnými tézami surrealizmu a programom slovenských nadrealistov. *Panna zázračníca* (1944) od Dominika Tatarku, novela realizujúca niektoré surrealistické princípy, prezentuje epický svet ako uzavretú umelecko-bohémsku komunitu uprostred vojnovnej mašínérie. Dominantný pocit úzkosti a neistého postavenia človeka vo svete autor odvracia láskou a tvorivou činnosťou, ktoré sú súčasne aj hlavnými postulátmi jeho teoretickej koncepcie literatúry. V Tatarkovom chápaní sa umelecké dielo javí ako „vytváranie nového sveta“, niečo umelé, čo nie je súčasťou života a prírody, ale ich protikladom. Napriek realizácii mnohých surrealistických princíпов v novele *Panna zázračníca* sa tieto stávajú predmetom autorovej irónie.

SUMMARY

The article focuses on the interconnection between the basic theses of surrealism and its particular Slovak alternative referred to as „nadrealizmus“. The tale *Panna zázračníca* (1944) by Dominik Tatarka displays some of the surrealist principles presenting a fictional world of a closed artistic domain surrounded by the war machinery. The insecure

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>

position of man in the world and the predominant feeling of anxiety are warded off by emphasizing love and creative activity, which may be considered crucial postulates of Tatarka's theoretical concept of literature as well. In his view, the work of art means "creating a new world", i.e. something artificial, not a part of life and nature, on the contrary, their opposite. Though the author follows some of the surrealist principles in his tale, his attitude reveals an ironic distance.

Zrodenie poetiky. Prípád Ján Červeň a Dominik Tatarka.

ANNA KOBYLIŇSKA

Pri uvažovaní o téme *Poetika programu – program poetiky* som zistila, že vôbec nie je zrejmá ani jednoduchá (to znamená nepoukazuje presne na rozsah problémov, ktorých sa týka), lebo osciluje medzi poetikou, ktorá môže byť veľmi široko chápaná a súvisí s množstvom javov, a programovým, tj. v istom zmysle umelým, tvorením, pomenovaním a usporiadaním takej poetiky. Môže to zrodiť ďalšie pochybnosti o skutočnom vzťahu medzi poetikou (čiže literárnou praxou; v každom prípade by som súhlasila s definíciou poetiky ako určitej textovej realizácie na rozdiel od iba teoretických predpokladov) a jej programovou deklaráciou. Napokon – v istej chvíli sa rodí odveká otázka, čo bolo skôr: poetika lebo program? Odpoveď opäť vôbec nie je jednoznačná. V dejinách literatúry sa stretávame zároveň s prípadmi podriadenia literárnej praxe programu, ale aj s opačnou situáciou – programové tézy sú sekundárne voči umeleckej aktivite a ich úlohou je riadiť a zdôrazňovať isté tendencie, ktoré sa „narodili“.

Tieto pochybnosti, pokiaľ ide o reláciu medzi programom a poetikou, ma priviedli k téme „zrodenie poetiky“. Na príklade dvoch slovenských spisovateľov s knižným debutom v roku 1942 by som chcela upozorniť na komplikovanosť tohto problému a absenciu jednoznačných riešení a snáh o typológiu. Pri tom nie je mojím zámerom komparatívna analýza ich tvorby, ale upútanie pozornosti na moment zrodenia ich poetík, čo sa manifestuje vo výbere literárnych prameňov – denníka v prípade Červeňa a neskorších literárnych prác Tatarku. Úmysel skonfrontovať ich umelecké koncepcie na takom základe je aj snahou o netradičný obraz Červeňa ako literárneho teoretika a Tatarku len v jeho sensu stricto umeleckej praxi.

Precízne poukázanie na moment zrodenia novej poetiky je problematické, ba viac – nemožné z dôvodu procesuálnej povahy javov. Oveľa dôležitejšie sú v takejto situácii vonkajšie okolnosti, lebo – cez rozdiely – nepriamo poukazujú na nové tendencie v literárnom štýle a formujú potrebu hľadania iných výrazových prostriedkov. Štyridsiate roky 20. storočia sa zdajú byť v slovenskej literatúre obdobím tvorivej krízy, čo sa dá veľmi dobre pozorovať v oblasti prózy. Hľadanie nových výrazových prostriedkov a pýtanie sa na smer, akým by sa mala vyvíjať slovenská literatúra, priamo poukazujú na isté vyčerpanie a prelom. Mladá generácia spisovateľov, ku ktorej patria Červeň aj Tatarka, hľadá vlastnú cestu. Toto hľadanie sa v prípade Tatarku napokon stáva nadriadenou kategóriou, ktorej sa autor pridrižiava v celej ďalšej tvorbe. Generáciu debutujúcu v tomto období spája ešte jedna spoločná vlastnosť – zreteľný odpor voči

programovým vystúpeniam. Z časovej perspektívy môžeme pozorovať spoločné názory tejto generácie na svet a tvorbu, lebo ju spájajú tie isté dobové problémy. Ale spoločné programové vystúpenia stretávajú sa so vzdorom a podozrením. Množstvo a rôznorodosť umeleckých prejavov z týchto rokov je konzekvenciou takéhoto prístupu, čo – v tom je paradox – veľmi obohacuje slovenskú literatúru. Mohli by sme uviesť tézu, že práve rezignácia na programový „obal“ otvorila v literatúre priestor pre nové smery a odtajila tvorivý potenciál. Generácia štyridsiatych rokov 20. storočia je prvou, ktorá sa oslobodila z tohto „korzetu programu“, ktorý bol v slovenských pomeroch často podriadený národným cieľom.

Spomenula som už, že pohľad na neskoršiu tvorbu Dominika Tatarku a Jána Červeňa je podľa mňa zaujímavý cez prizmu problémov spojených s poetikou. Obidvoch sa týka – hlavne vďaka Tatarkovi, ktorý teoreticky formuloval svoje názory na literárnu tvorbu v recenzii *Modrej katedrály* – pomenovanie „básnici sujetu“. Tatarka takto definuje poetiku – lebo zdá sa, že práve o poetike sú jeho úvahy: „Prozaik v medziach vlastných výrazových prostriedkov chce byť sujetovým básnikom. Sujet mu je prvým a najzákladnejším poetizačným postupom. V dôsledku tejto dominantnej snahy opúšťa poetizačné maniere nevlastné prozaickému žánru [...]. Výraz prózy sa tým oprostuje, tvarová zovretosť sa zdôrazňuje [...]. Keď sme si definovali prozaika ako sujetového básnika, myslíme na nové hľadiská, z ktorých sa ozvláštňuje, premieta. Ide o nové filozofické, sociologické princípy“ (*Slovenské pohľady*, 1943, in TATARKA 1968: 62–62). Mohli by sme položiť podstatnú otázku, do akej miery je to programová formulácia, najmä, keď Tatarka kritizuje poetiky podľa neho vyčerpané, ako je lyrizovaná próza? Natíska sa aj ďalšia otázka: aké podmienky by mali byť splnené, aby sme mohli isté teoretické vyhlásenia a postuláty uznať ako program? Tatarkovo vystúpenie pri príležitosti recenzie *Modrej katedrály* spolu s jeho skoršími publicistickými článkami (mám na mysli články „Neznáma tvár“ a „O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii“ z roku 1940: *Slovenské pohľady*, 1940, in TATARKA 1996: 9–17) tvorí celok a odlišuje sa konzekventnosťou v šírení istých názorov na literatúru. Umelec sa snaží v tvorbe realizovať svoje postuláty, dôkazom čoho je súhrn noviel *V úzkosti hľadania* publikovaný v roku 1942. Ale nedá sa o ňom povedať, že stvoril nejaký inštitucionálny základ, aspoň v podobe časopisu, ktorý by propagoval istý typ literatúry, alebo aspoň neformálneho spolku spisovateľov, ktorí by šírili svoje názory.

Z toho hľadiska oveľa jednoduchší je prípad Červeňov, lebo jeho postoj k programu je úplne negatívny, čo hovorí priamo: „Nemám rád tézovitú literatúru. Každá téza v nej je len zbytočným balastom, zbytočnou bradou na tvári doby. Na tézy máme parlament a katedry [...] Všetky tézy a úmysly sa vyparia desaťročiami“ (ČERVEŇ 1998: 158). Tieto slová umelec zapísal v svojom denníku v roku 1940, pre verejnosť hovoril len cez svoje diela – niekoľko noviel.

Symptomatickou je skutočnosť, že zomrel ako mladý človek pred tým, ako bol v roku 1942 knižne predstavený súhrn jeho próz s titulom *Modrá katedrála*.

Zaujímavým materiálom, ktorý môže osvietiť tvorbu Jána Červeňa, sú po mnohých rokoch publikované fragmenty jeho denníkov. Môžeme v nich pozorovať umeleckú osobnosť in statu nascendi, sú tiež najlepším orientačným materiálom pri určovaní Červeňovej poetiky, ktorá tak fascinovala Tatarku. Umelecké krédo Jána Červeňa by sme mohli vyjadriť zhrnutím úvah o literatúre, ktoré sú rozptýlené v jeho denníku:

1. „Chcem spáchať akýsi literárny hriech.“ (ČERVEŇ 1998: 147)
2. „Šťastie človeka spočíva v tvorení.“ (TAMŽE: 148)
3. „Totiž rád na seba príberám to, čo sa mi na druhom páči [...]. Čítam Flaubertovu *Madame Bovary*. Hodlám však rozhodnúť akýsi realistický romantizmus, z Dumasa sa totiž učím vytvárať napínavé zápletky.“ (TAMŽE: 149)
4. „Ani si nenamáham obrazotvornosť, pretože sa bojím veľmi umelých momentov a pretože nič, čo má tvoriť moju novelu, nechcem zhutniť do nezdravej hustoty. Predovšetkým priehľadnosť, čistota, jas každučkej idey, ktorá sa zjaví. A nič nezabíjať zbytočnou napätosťou, ktorá ľahko prechádza do sfér, kde sa všetko roztrhne a rozletí na tisíc kusov.“ (TAMŽE: 149)
5. „Pomaly, ale isto kráčať k rozuzleniu, ktoré musí nechať zvíťaziť určitú konkrétnosť. Lebo písať bez akéhokoľvek skrytého resumé, zjavne však hovoriaceho a musiacceho hovoriť z tejto okolnosti ako z tamtej, je nepísať vôbec“ (TAMŽE: 149–150).
6. „Kult energie, metódy – také blízke mi je to.“ (TAMŽE: 151)
7. „Inšpiráciu nenachádza autor len v reálnom každodennom živote, ale – a často najmä – v knihách, v tom, čo čítal. V knihách sa naučí byť človek spisovateľom.“ (TAMŽE: 152)
8. „Talent je povahy čisto intelektuálnej a že sa zakladá výlučne na intenzite intelektu.“ (TAMŽE: 154)
9. „Neviem, či forma je len vecou rozumu. Ale zdá sa mi, že je celkom iste vecou inteligencie [...] Tak sa potom forma poézie stáva vždy novou a novou v uskutočňovaní, ktorého rozpätie a novosť určuje inteligencia. [...] poézia [...] je myslenie v cítení. [...] Ľudia tzv. umeleckí cítia už pre tú formu, ktorú si prv uvedomili a do ktorej vtesnajú materiál pocitov. A to sa deje rozumovou cestou.“ (TAMŽE: 155)
10. „Tak teda štýl. To je forma.“ (TAMŽE: 155)
11. „Krásne je preto umenie, ktoré necháva uhádnuť spojenia medzi jednotlivými scénami obraznosti, ale nie je umením to umenie, ktoré necháva hádať spojenia, ktoré neexistujú.“ (TAMŽE: 156)

12. „Čo treba našej literatúre? Najskôr nech zachodí tú hroznú poéziu gatí a halien, ktorá z ľudí urobila primitívov a sympatických somárikov.“ (TAMŽE: 158)
13. „Hľadat' netradičné formy: pestré, romantické, drsné, preniknuté nervozitou, iróniou. Nenechat' sa zabíjať hlúpyimi lyrickými tirádami, ktoré každý jalový človek tak miluje.“ (TAMŽE: 158)
14. „V konverzáciách bude musieť prísť iný literárny spôsob hovoru, nie filozofický a nie taký, ktorý imituje skutočnosť.“ (TAMŽE: 158)
15. „Treba, aby sa literatúra stala len umením a nič viac alebo menej. Treba, aby sa literatúra stala rozkošou z rozprávania, a nie knižnicou lexikónov bez abecedného poriadku. To bude veľká literatúra, prvý raz veľká literatúra na Slovensku. Potom sa staneme svetovými, a potom nás budú obdivovať a prekladať a čítať.“ (TAMŽE: 158)
16. „Každé umenie je nadovšetko forma.“ (TAMŽE: 159)

S úmyslom citujem slová umelca akoby to boli body, lebo, keď si ich takto prečítame, zistíme, že by mohli tvoriť akési programové vystúpenie, ktorým ale nie sú. Dávajú dost' intímny zápis rozmyšľania nad tvorivým aktom. V takom prípade vyplýva samozrejmy návrh, že určitá poetika sa rozvíja nielen v podobe literárnej praxe, ale tiež v čase teoretického uvažovania nad ňou, čo sa veľmi často približuje k programovému rámcu, aj keď je to program len pre súkromný úžitok. Aj keď Červeň deklaroval antiprogramovosť, musel prijať určité tézy pri konštrukcii svojich noviel v prípade, keď všetky tvoria spojitý celok, ktorý sa dá na literárnej mape štyridsiatych rokov bezchybne identifikovať.

Poetika, a v ešte väčšej miere program, to je zároveň otázka recepcie, totiž eventuálnych nástupcov. Pohľad na najskoršiu tvorbu Tatarku a Červeňa z takého hľadiska sa zdá veľmi pozoruhodný. O šesť rokov starší Tatarka debutoval trochu skôr. To by mohlo poukazovať na možný inšpiračný smer, lenže bol to Tatarka, kto v roku 1943 predniesol verejnú reflexiu tvorby Červeňa, zreteľne ňou očarený, a nie naopak. Obaja, aj keď prešli inou edukačnou cestou, mali silný vzťah k francúzskej literatúre (Červeň okrem slovenskej študoval v Bratislave aj francúzsku literatúru, Tatarka bol viac ako rok študentom Sorbonny). Francúzska literárna tradícia otláčila svoje znamienko v ich tvorbe, hoci v podobe odstupu, ktorý vďaka nej mali voči literatúre vlastného národa. Pre oboch bol dôležitý kult formy a intelektu. A predsa sú medzi ich súbormi próz z roku 1942 zreteľné rozdiely v konštrukcii sujetu a postáv, stupňovaní nálady a jazykovej expresivite. Mohli by sme uvažovať, na čom je založená príbuznosť, ktorá tvorí základ ich paralelného dozrievania k určitej poetike, keď súhlasíme, že obaja spisovatelia sa výrazne vyznačujú svojím útokom na slovenskú literatúru.

Základom pre pochopenie Tatarkovej tvorby v štyridsiatych rokoch sa mi zdajú byť prvé literárne práce zo začiatku tridsiatych rokov, teda z obdobia, kedy ešte navštevoval gymnázium: „Rozprávka o prichádzajúcej jari“, „Cesty“, „Záchvevy duše“,¹ ktoré nezahrnul do prvej knižne vydanéj zbierky noviel s názvom *V úzkosti hľadania* (1942). V porovnaní s neskoršími novelami majú osobnejší charakter a tvorivý živel v nich ešte nie je ovládnutý formou. V tomto zmysle sú tiež najhermetickejšie; umelec tvorí postavy ako svoje *alter ego* a svoju pozornosť sústreďuje na ich povahu. Neskoršie opúšťa takéto narcistické hľadisko a na ľudskú bytosť sa pozerá cez prizmu jej vzťahu s inými ľuďmi.

Motív šialenstva v novele z roku 1931 „Rozprávka o prichádzajúcej jari“ poukazuje na tvorivý živel, ktorý si autor musí osvojiť. V prípade, že súhlasíme s Foucaultom, že šialenstvo je absenciou diela,² sú pre nás pochopiteľné príčiny smrti muža, ktorý hľadal odpovede na základné existenčné otázky, ktorý sa pokúšal objasniť mysľou celý vesmír, ale pritom sa nemohol dostať za hranicu vlastného psyché. Osemnásťročný Tatarka už dobre pozná pocit maximálneho napätia, predchádzajúceho explózií, tvorivému výbuchu, keďže ho opisuje slovami: „točil svojím myšlienkovým kolom, ktoré šialenou prácou chorého mozgu narástlo, lebo sa naň natáčali celé svety. Bol z nich celý kozmos, ktorý on už nemohol riadiť v šialenom pohybe“ (TATARKA 1997: 8).

Rozhodujúca pre pochopenie koncepcie tvorby, ktorej sa Tatarka pridržia v prózach zo štyridsiatych rokov, sa zdá byť novela „Záchvevy duše“. Vyskytujú sa v nej motívy sna, smrti, tváre a masky, symbolika farieb, pútajúca konštrukcia sujetu – veľmi dobre známe z noviel Jána Červeňa, vďaka čomu je možné hľadať ešte ďalšie podobnosti medzi ich umeleckými koncepciami. Tatarka sa nám ale v tejto novele zdá byť živelnejší ako Červeň. Súhrn množstva motívov tvorí majstrovskú intelektuálnu stavbu; pritom môžeme pozorovať, ako táto stavba vzniká, akoby sme sa prizerali umelcovi pri práci a nie mali pred sebou ukončené dielo. Sledujeme efekt „práce intelektu“, ako je to u Červeňa. Ten jemný rozdiel je asi spôsobený osobnou povahou novely. Hranica medzi rozprávačom v tretej osobe a protagonistom prakticky neexistuje, pretože je prítomný v jeho hlave a vo sne. Pozornosť taktiež upútava kompozícia textu, v ktorej rozprávač ako hlavná postava pokračuje v rozprávaní aj po symbolickej smrti mladého hrdinu. Tento dualizmus je stále prítomný v ďalších novelách. Rozprávač sa vteľuje do pozorovateľa a takýmto spôsobom chce splniť svoju prozaickú úlohu: opísať svet, a popri tom nadviazať vzťah s druhým človekom – hlavnou postavou, vniknúť do jeho psychiky, aby takto mohol potvrdiť svoje človečenstvo, odôvodniť svoju existenciu. Túto základnú vlastnosť,

¹ Potvrdzujú to aj snahy autora o ich publikovanie (por. TATARKA, Oleg 1997: 195).

² Foucault poukázal na hlboké zväzky medzi šialenstvom, chorobou, ale tvorivou prácou mozgu a literatúrou (FOUCAULT 1999: 158–159).

charakteristickú pre Tatarkovu tvorbu a svetonázor, nájdeme v novele „Záchvevy duše“ a takýmto utváraním sujetu ju autor v určitom zmysle exponuje a súčasne našepkáva čitateľovi.

Protagonista novely pozbavený spánku a obklopený fixnou ideou žije uzavretý pred svetom, trápený existenčnými pochybnosťami, na ktoré nenachádza liek. Objavuje v sebe samom cudzosť, nie menšiu ako cudzosť vonkajšieho sveta. Prirodieva sa do postavy smrti. Cudzosť označuje chýbajúcu súvislosť. Pocit nadradenosti, vlastné vnútro a taktiež materiálne steny bytu ho izolujú od sveta – tým istým spôsobom sa dá opísať rozpoloženie viacerých Červeňových postáv. Mohli by sme predpokladať, že Tatarkov hrdina bude zdieľať osud muža z novely „Rozprávka o prichádzajúcej jari“, ale nastupuje prelom. Vďaka pôsobeniu obranného inštinktu vychádza von – pouličné zvuky v ňom otláčili svoje šľapaje a ukázali smer. Rozhodnutie už viac nečakať, odmietnutie pasivity je znakom hlbokaj transformácie jeho vedomia. Na symbolickej mape diela je to zobrazené dvoma iskrami studeného svetla v čiernych očiach. Aj keď majú v sebe niečo démonické a hlavná postava sa potom pokúša o samovraždu, sú príznakom akejsi reakcie, aktivity po čase posedávania a pozerania sa na dvere. Východ do vonkajšieho sveta, ktorý je útekem od seba samého, prináša premenu.

V novele sa vyskytuje motív železničnej stanice a smrti pod kolesami rušňov, na ktorý sa možno pozrieť cez prizmu ospanlivej poetiky, a to akoby bola písaná v tranze. Démonickosť je zdôraznená prirovnaním samoty a citov hlavného hrdinu k smiechu mŕtveho boha. Takto je predstavený autotematický podtext, ktorý sa týka povahy tvorivého aktu, ktorý je v podstate „obalom“ aktu stvorenia. Tatarka opäť nadväzuje na tému umelca, ktorý v sebe cíti kozmickú energiu a musí explodovať, aby mohol sublimovať tento cit v svojej tvorbe a takto sa zachrániť pred šialenstvom alebo smrťou. Metafora výbuchu je v tejto novele zakódovaná v zemetrasení, ktoré vyvoláva rušeň. Autor skomponoval sujet tak, aby v ňom boli kumulované významy a zanikla hranica medzi snom a skutočnosťou. Smrť je odbleskom slobody a tá je zistením umeleckej povahy.

Vďaka snahe o prežitie smrti, čo je možné v sne, si hlavný hrdina uvedomil svoju anonymitu a samotu – pre svedkov svojej samovraždy bol len mŕtvolou bez mena. Diabolský smiech v hlave, prirovnaný k smiechu boha, „ktorý zabil svoju lásku k večnému životu“ (TATARKA 1997: 22), je symbolickým vytriezvením – Tatarkovo literárne alter ego v tomto sne zisťuje, že život sa točí na zemi a človek existuje len v zemských reláciách, nie v abstraktnej sfére ducha. Opakuje sa problém nedostatku kontaktu s druhým človekom. Protagonistu novely „Záchvevy duše“ skúsenosti, ktoré získal „počas smrti“, naučili pokore a prebudili v ňom túžbu nadviazania zväzku s druhým človekom. Našiel aj cudzinca v sebe, to znamená neznámu časť seba, ktorá sa realizuje len v spätnej väzbe s niekým iným a jedine cez zväzok s iným je možné ju poznať.

Myšlienka, prenasledujúca hrdinu počas prebdených nocí, priniesla ovocie v podobe intelektuálnej koncepcie, ktorej genézu a okolnosti zrodzenia spisovateľ opísal prostredníctvom tejto novely. Zakladá sa na predstave človeka, ktorá je reakciou na existenčnú pustotu a jej myšlienkovú podstatu tvorí filozofia stretnutia. Najľahšie je ju opísať slovami: ja som niekto iný.

Podrobnejšia analýza jednej z prvých Tatarkových noviel objavuje viaceré súvislosti s Červeňovými novelami: na úrovni textovej organizácie je to upútanie pozornosti na výstavbu sujetu a použitie motívov sna, smrti, tváre, masky, ako aj symbolika farieb. Ich rozdiel sa zakladá na tom, že Tatarka dosť rýchlo modifikoval svoj štýl a vykročil smerom k tvoreniu postáv v ich vzťahu s inými, v dôsledku čoho majú menej kontemplatívnu povahu. Červeň ostal verný svojej poetike (príčina je možno taká, že príliš skoro zomrel) a všetky jeho novely sú z viacerých hľadísk hermetické.

Ak sa vrátíme k otázke inšpiračného zdroju, zdá sa, že je druhoradým problémom napriek faktu, že u oboch umelcov môžeme v určitom momente hovoriť o analogickom koncepte literatúry, vďaka čomu ich „spoločná“ poetika, respektíve paralelné poetiky nadobúdajú univerzálny rozmer veľkej potenciálnej sily. Spája ich kult formy: Tatarka ho chápe ako efekt práce ducha, kým Červeň ako prejav intelektu, pričom spätosť intelektu s duchom je preňho podstatná. Pozorovateľné sú aj rozdielne spôsoby, cez ktoré sa prejavuje individualizmus, čo by mohlo byť skutočnou medzou pri eventuálnom spoločnom formulovaní programu, lenže takúto potrebu žiaden z nich necítil. Každý v svojej tvorbe realizoval svoj vlastný program, svojím vlastným spôsobom. Mohli by sme sumarizovať takto: v štyridsiatych rokoch 20. storočia sa v slovenskej literatúre stala „nenapísaným“ programom poetika chápaná ako prejav tvorivého individualizmu, a tento smer sa ukázal – z hľadiska dnešnej doby, po dramatickom dobrodružstve so socrealizmom – najsprávnejším.

PRAMENE

ČERVEŇ, Ján. *Modrá kateřala*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku Slovenských Spisovateľov, 1998

ČERVEŇ, Ján. „Z denníka“. In TÝŽ. *Modrá kateřala*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku Slovenských Spisovateľov, 1998

TATARKA, Dominik. *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš: Vydavateľstvo Tranoscius, 1997

TATARKA, Dominik. *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996

TATARKA, Dominik. *Protí demonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968

LITERATÚRA

BAKOŠ, Nikolaj. „K vývinu a situácii slovenskej literatúry.“ In BAKOŠ, Nikolaj – ŠIMONČIČ, Kliment. *Áno a nie. Sborník 1938*. Bratislava, 1938, s. 250–262

BÁTOROVÁ, Mária. *Roky úzkosti a vzopätia*. Bratislava: Causa Editio, 1992

ČEPAN, Oskar. „Dynamika literárneho procesu v rokoch 1935–1945. Tézzy.“ *Slovenská literatúra. Revue pre literárnu vedu*, 1992, č. 1, s. 68–76

FOUCAULT, Michel. *Szaleństwo i literatura*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999

HAMADA, Milan. „Sujetový básnik.“ In TATARKA, Dominik. *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš: Vydavateľstvo Tranoscius, 1997, s. 197–194

ŠMATLÁK, Stanislav. „Moderná slovenská literatúra (1918–1948).“ In *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Literárne Informačné centrum, 2001

TATARKA, Oleg. „Edičná poznámka.“ In TATARKA, Dominik. *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš: Vydavateľstvo Tranoscius, 1997

RESUMÉ

Zrod poetiky. Prípád Ján Červeň a Dominik Tatarka.

Stat' upozorňuje na obtížnosť určenia vzťahu medzi poetikou a literárnym programom. Sleduje zrod poetiky jak v teorii, tak v konkrétnej umělecké realizaci na příkladě tvorby dvou slovenských spisovatelů, Jána Červeně a Dominika Tatarky, z přelomu třicátých a čtyřicátých 20. století. Vztahy mezi uměleckými koncepcemi obou autorů i společné motivy a další jednotlivé rysy, které autorka vypožorovala, jí umožnily formulovat tezi o vývojové analogii v počáteční fázi jejich umělecké dráhy, a to i přes některé nepopíratelné rozdíly. Svou poetikou oba spisovatelé přispěli k překonání krize slovenské prózy ve sledovaném období.

SUMMARY

The paper points out the difficulty of defining the relations between actual poetics and literary programs. It focuses on two Slovak writers, Ján Červeň and Dominik Tatarka, and their works from the late 1930s to the 1940s, following the process of birth of their poetics both on a theoretical level and in individual writings. It is possible to reveal an interrelation between their artistic concepts, as well as particular features and motifs their works share, which allows to conclude that there is an analogy in the development of their creative activities at an early stage, though some differences also have to be taken into account. Both writers managed to design and develop a poetics that allowed them to tide over the crisis that could be observed in the Slovak fiction of the period concerned.

Bude reč o poézii pre deti. Pokus o koláž

ZUZANA BARIAKOVÁ – ZUZANA IŠTVÁNFYOVÁ

Bude reč o poézii pre deti. O tej skutočnej. Podľa nás. Nechceme zatratit' „tetu Ľudmilu“ (Podjavorinskú), ani „Máriu“ (Rázusovú-Martákovú). Boli „fajn“. Dali diet'at'u aspoň príležitosť. Čítať. Čítať o tom, čo je dobré a krásne. A o tom, čo mu je blízke. Cez svet zvierat a prírody, cez melodickosť blízku ľudovej slovesnosti, cez metaforu, ktorú realizovali na ploche celej básne (najmä Rázusová-Martáková).

Potom prišli 50. roky a niektorí sa zasekli na polceste. Podišli k diet'at'u a natiahli k nemu ruku. Jediný oficiálny spôsob písania im klepol po prstoch. Nekrepol len tým, ktorí podali ruku pionierovi. Ale veď aj pionier je len diet'a, nemôže za to. Len keby aj „títo spisovatelia“ boli naozaj spisovatelia.

Našťastie aj takí sa rodia. Takí, ktorých zaujímal, čo si diet'a myslí a cíti. Takí, ktorí v diet'ati videli partnera a v literatúre nielen prostriedok na jeho výchovu. Takí, ktorí sa rozhodli, že sa nebudú spoliehať na svoj „dospelácky“ vkus a diktovať det'om, čo je dobré. Takí, čo pochopili, že každé detstvo je jedinečné a naše detstvo nemá nič spoločné s detstvom, povedzme, detí, ktoré vychovávame, hoci sa snažíme tieto dva svety vždy podvedome spojiť.

Rozhodli sa prekonávať (a prekonať) súdoby vzdorujúci racionalistický utilitarizmus. Patrili medzi nich Ľubomír Feldek, Miroslav Válek, Jaroslava Blažková, Klára Jarunková, Vincent Šikula a iní.

Chceme hovoriť najmä o prvých dvoch menovaných a o tom, prečo sa v súvislosti s nimi zaužíval pojem *generácia detského aspektu*. Takže, čo bolo na začiatku?

Ľubomír Feldek začal ešte ako študent pracovať vo vydavateľstve Mladé letá. Dostal na starosť literatúru pre najnižší vekový stupeň, a pretože v tejto kategórii bola práve vypísaná súťaž, tak aj tú súťaž. Vydavateľstvo dúfalo, že do nej pritiahne svojich priateľov básnikov, čo sa naozaj podarilo. Ešte nikdy sa toľko výborných básnikov nezúčastnilo takej bezvýznamnej súťaže. Súťažný príspevok samotného Feldeka vznikol v deň uzávierky v kaviarni Palace na Poštovej ulici.

Spisovateľom pre deti som sa stal 30. novembra 1957 [...] V kaviarni nebol v to ráno ani jeden voľný stolík, nuž som si sadol do boxu naproti pánovi, ktorý čítal noviny. V novinách však asi nebolo nič až také veľmi zaujímavé, pretože viac ako čítaniu sa pán venoval tomu, že ma spoza novín ukradomky pozoroval. Aby som ho zastrašil, otvoril som písanku a napísal som na prvú stranu obrovské HU! Zastrášený pán sa stiahol za noviny a ja som si o dve hodinky odnášal z kaviarne „Hru pre tvoje modré oči“. Odvtedy vždy, keď sa ma niekto, kto sa chce stať spisovateľom, pýta, ako má začať, každému poradím tento jednoduchý recept – treba napísať na prvú stranu čistej písanky HU! Také

HU! nie je iba dobrý začiatok „Hry pre tvoje modré oči“. Také HU! môže poslúžiť ako dobrý začiatok čohokoľvek.
(FELDEK 2004: 18)

Súťaž vyhrala Stachova „Čokoládová rozprávka“, „Hra pre tvoje modré oči“ sa delila o tretie miesto s Válkovými „Kúzlami pod stolom“.

Nástup novej generácie dostal potom rýchly spád. Válek Feldekovi, Stachovi, Ondrušovi a Mihalkovičovi navrhol, aby vytvorili literárnu skupinu.

„Čo keby ste tak, chlanci, spravili skupinu?“ Túto myšlienku vysloví v prvý decembrový deň roku 1957, tesne potom, ako prečítam priateľom „Hru pre tvoje modré oči“, v Štefánke Miroslav Válek. [...] Skupinu budeme tvoriť my štyria – Ondruš, Mihalkovič, Stacho a ja. Presila Trnavčanov spôsobuje, že skupina si hneď dáva pracovný názov „trnavská skupina“. Iba pracovný preto, že sa prijíma môj protest, protest Žilinčana. Pod názvom „trnavská skupina“ sa oficiálne nevystúpi.
(FELDEK 1982: 53)

Okrem tohto názvu sa paralelne zaužíval aj názov *konkretisti*.

Časopis *Mladá tvorba* im dal voľnú ruku, aby urobili celé aprílové číslo ročníka 1958. Obsahovalo tri programy: „Bude reč o poézii“, „Bude reč o literatúre pre deti“, „Bude reč o preklade“. Nás bude zaujímať program druhý.

Ani nevieme ako a podľahli sme magnetizmu tejto literatúry [literatúry pre deti – pozn. Z. B., Z. I.]. Je vlastne na dosah ruky, stačí sa nahnúť ponad plot nášho programu [...] Začali sme sa o ňu zaujímať [...] Chceme, chystáme sa skúsiť tu šťastie [...] Chceme zo zasunutosti pamätí vydolovať citlivú poéziu pre deti, je to vlastne hrozne blízke nášmu programu
(FELDEK 1958: 10)

Grandiózny úspech na odbytých miestach [takejto literatúry – pozn. Z. B., Z. I.] jej a iným zaistuje hlavne nedostatok. Je taká malá konkurencia, že mnohí píšu ľavou rukou a ani nie sú ľaváci a ani sa pritom nenaučili poriadne písať pravou. Detská literatúra je dnes krajinou veľkých finančníkov, ale bez kráľov [...] Bolo to čosi ako sklamanie, tie knihy, ktoré sa pre deti dnes píšu. Vždy sme si mysleli, že vnemy uskladnené v detstve sú najintenzívnejšie a že sú zásobárňou na celý život [...] Celá estetika tejto literatúry je zhustiteľná do slova primitivizmus. Do zásady: pre deti je to, čo je primitívne. A dať tomu rýmy, rytmus, trochu zvukomaľby a štartuje sa. Zneužívajúce bitie na jedínú strunu detskej psychiky: na to naivné, nevyberavé lipnutie za prostotou. Nepopierame, prostota sa deťom páči. Ale je aj čosi iné.
(TAMTÉŽ: 10)

To „iné“ na dlhý čas znamenalo problematizovanie adekvátnosti a umeleckej zrozumiteľnosti zámerne novátorského spôsobu básnickej reči adresovanej detskému čitateľovi.

Program „Bude reč o literatúre pre deti“ sprevádzala práve „Hra pre tvoje modré oči“. Pôvodný koncept čísla nevyšiel. Zastavila ho cenzúra a dost’ ho preriedila.

V dňoch pokusu o neopoetistické skupinové vystúpenie sa stalo čosi symbolické: zomrel Nezval [...] Namiesto prvého materiálu – manifestu – stal sa teda posledným materiálom

– nekrológ, ale optimistický nekrológ [...] Pokúsili sme sa to potom vysloviť, len tak pre seba. Nezval zomrel. Vôbec to neznelo... Predsa práve teraz sme ho začínali nazývať svojim súčasníkom a jeho poetika sa znova stáva revolúciou. Našli sme jeho kúzelnícky klobúk. Nezval zomrel? To naozaj vôbec neznie!
(FELDEK 1982: 79)

Spolu s konkretistami do umenia pre deti vstúpili aj tretiaci vysokej školy výtvarných umení a nebol to vstup márný. Stačí spomenúť mená ako Viera Gergeľová, Albín Brunovský, Miroslav Cipár a ďalší.

Cenzúra si posvietila aj na knižné vydanie „Hry pre tvoje modré oči“. Metafora Číňanky majú šikmé oči, vidia šikmý svet je urážkou veľkého čínskeho ľudu, navyše v ňom odhalili autorov rasizmus, nezlučiteľný s pokrokovou výchovou slovenskej mládeže. Vo chvíli, keď „Hra pre tvoje modré oči“ opúšťala tlačiarňu, už bolo o jej osude rozhodnuté – a 10 000 exemplárov putovalo z tlačiarne rovno do papierenského mlyna, ktorý ich pomlel na kašu. Podarilo sa ich zachrániť iba niekoľko kusov – dnes sa z nich stala zberateľská vzácnosť.
(FELDEK 2004: 26)

Emancipácia detského aspektu („Básnikovi sa totiž nemusí vyplatiť, keď podceňuje detský rozum, ktorý ostatne tiež nie je malý“, FELDEK 1958: 10) sa musela prejaviť aj v jazykových a tematických zložkách diela literárnych textov. Ešte výraznejším sa však stáva problém autorského subjektu, pretože napätie medzi detským aspektom a aspektom dospelých bude pravdepodobne permanentne prítomnou zložkou v štruktúre detskej literatúry. Ak sa identifikujeme s názorom, že v tvorbe pre dospelých je autorský subjekt nositeľom zmyslu diela, bude to platiť aj v literatúre pre deti a mládež?

Keďže detskú literatúru pokladáme za rovnoprávnou súčasť literatúry ako celku a aj spôsob teoretickej analýzy je v podstate rovnaký ako v literárnom diele pre dospelých, autorský subjekt sa potom môže realizovať podobne; samozrejme, charakter a miera tejto realizácie sú redukované prvkom detského aspektu.

Vychádzajúc z danej koncepcie, budeme sledovať, ako sa v dvoch vybraných básniach uplatňuje autorská koncepcia detského sveta, respektíve predstava o vzťahu dieťaťa k životu.

Sme presvedčení, že pre deti možno robiť dobrú literatúru bez toho, aby sa básnik musel zriekať ktorejkoľvek z ďalekonosných zbraní poézie. Počuli sme deti, bez toho, aby vedeli čo robia, perfektne personifikovať a stavať metaforu [...] Berieme na vedomie, že detské vnímanie má svoju obmedzenosť, že treba mať s ním skúsenosti, aby niekedy neostávali vety, ktoré napíšeme, na jeho prahu.
(FELDEK 1958: 10)

Autorská koncepcia (programová koncepcia) detského sveta má v oboch básniach niekoľko výrazných zložiek: *nonsens*, *imaginatívnosť*, *hra s jazykom*, *kontakt s prírodným svetom*, *humornosť*, *poetizmus*, *senzualizmus*.

Lubomír Feldek: *Hra pre tvoje modré oči*

Už názov tejto básne naznačuje, že pôjde o „hru“ a hra je činnosť, ktorú majú radi deti i dospelí. Mohlo by sa zdať, že je lepšie, ak sa hrajú deti s deťmi a dospelí s dospelými, ale ani taká hra dieťaťa s dospelým nemusí byť vždy na zahodenie, tak ako to dokazuje aj Lubomír Feldek vo svojej „Hre pre tvoje modré oči“.

Výsledkom jeho tvorivej činnosti je básneň – hra imaginácie, dialóg s detským čitateľom (či „počúvateľom“), ale zároveň aj premyslený a logický artefakt, takže sa s ňou/ňou zabaví aj dospelý (napríklad sám autor alebo i rodič, ktorý text číta svojmu dieťaťu). A tak básneň, ktorá vyzerá veľmi jednoducho, taká vlastne vôbec nie je. „Hra pre tvoje modré oči“ je rámcovaná časovo i priestorovo a čo je zaujímavé, autor ju rámcuje napríklad aj na osi reálnosť – nereálnosť (imaginácia). Básneň teda vyzerá na svojej ploche takto:

dnes	bezčasovosť	dnes
doma	v záhrade	doma
realita	imaginácia	realita
autorský pól	autor/dieťa	autorský pól
konštruktér hry	účastník hry	konštruktér hry

Máme teda pred sebou lineárne vyjadrenú kruhovú štruktúru, básneň-hra sa vracia na svoj začiatok, ale dieťa z textu vystupuje obohatené o špecifickú imaginatívnu skúsenosť. Dôležité tiež je, že autor dieťa dopredu upozorňuje, čo sa bude diať, a dieťa celý čas vie, že reálny a rozprávkovno-fantazijný svet sú dve z možností vnímania okolia. Naučí sa, že fazuľu v záhrade možno vnímať ako fazuľu a zároveň aj ako tanečnicu s hrkálkami. Autor navyše obohacuje básneň o slovnú hračku, keď navrhuje, že dieťa sa môže zahrať s tanečnicou „o fazuľky“ (uvedený úsek nie je vo všetkých verziách básne)? Táto konotácia je príliš zložitá na to, aby ju vymyslelo a pochopilo dieťa, ale v konečnom dôsledku pôsobí úplne prirodzene. Podobnou hrou s jazykom je aj časť, v ktorej žonglér – rajčinový krík – „vyhodí“ všetky svoje lopty do vzduchu: „Všetkých dvadsať je odrazu vo vzduchu. Ešte je čosi vo vzduchu. Je to mesiac, stočený do kľbka“ (FELDEK 1958: 12).

Úsek „je čosi vo vzduchu“ má aj tretiu konotáciu s významom „vládne napätie“. Autor sa neprejavuje len ako účastník hry, ale aj ako jej konštruktér. Expresívnosť výrazu sa stáva prvkom, ktorým autor nadviazal kontakt s dieťaťom na platforme dohody a hry.

Vráťme sa však na začiatok a opäť k rámcovaniu. Dej „hry“ sa začína „dnes v noci“, keď sa dieťa ocitá doma samo, pretože rodičia ho za trest (rozbilo okno) nezobrali so sebou do cirkusu. Autor sa prihovára dieťaťu a pozýva ho do „cirkusu zelenín“. Ponúka mu teda náhradu za skutočný cirkus, ale zdá sa nám, že týmto gestom paroduje utilitaristický model detskej

literatúry – namiesto trestu a zákazu, ponúka dieťaťu „hru“. Po ukončení predstavenia (imaginácie v nočnej záhrade) sa dieťa úplne rovnakým postupom vracia naspäť – „do perín“.

Ešte zaujímavejším je však fakt, že v závere knižky autor celý príbeh uzatvára do priestoru textu a dieťa jasne informuje: „Veď som ti spravil oveľa krajší (cirkus) v tejto knižke, ktorá sa volá HRA PRE TVOJE MODRÉ OČI“ (FELDEK 1958: 12). Znamená to, že dieťa nevracia len do reality jeho detskej izby, ale že mu oznamuje, že knižka, ktorú má pred sebou, je zdrojom imaginácie, ktorú práve zažilo a že sa k nej môže kedykoľvek vrátiť.

Ďalšími rámcujúcimi prvkami sú aj *modrý plagát*, ktorý oznamuje prítomnosť cirkusu v záhrade (dieťa ho vidí pri vstupe do imaginatívnej záhrady a počas cesty späť si ho môže dokonca zobrať so sebou), *harmonička* (na ktorej pred vstupom do záhrady hrá autor a po opustení cirkusu ju ponúka dieťaťu), *žltá hudba* (tou je mesiac, ktorý sa však cyklicky objavuje aj v imaginatívnej časti) a *husľový kľúč* (ktorým sa cirkus otvára aj zatvára).

Pri výpočte týchto a predchádzajúcich rámcujúcich predmetov je zjavné, že ide o senzualistické prvky v básni. Modrá farba plagátu a detských očí sa v spojení s jasom mesiaca mení na zelenú farbu a spolu môžu vytvárať vizuálne predstavy, na druhej strane harmonička, husľový kľúč a žltá hudba sú jasnými predstaviteľmi auditívnych predstáv.

Keďže samotný text je lyricko-epickým, poetisticko-senzualistickým, tradično-netradičným, reálno-imaginatívnym, didakticko-nepraktickým dialógom dvoch rovnocenných partnerov (autora a dieťaťa), je jasné, že dieťa, ktoré si „Hru pre tvoje modré oči“ prečíta, bude v dospelosti buď skvelým jedincom, alebo „krásnym schizofrenikom“.

Miroslav Válek: *Kúzla pod stolom*

Podobne ako predchádzajúca básň, i „Kúzla pod stolom“ predstavujú novú koncepciu zobrazenia básne. Opäť sa realizuje rámcovanie:

dnes	bezčasovosť	dnes
doma	imaginárny svet pod stolom	doma
realita	imaginácia	realita
autorský pól	autor/dieťa	autorský pól
konštruktér hry	účastník hry	konštruktér hry

Aj napriek tomu, že štruktúra oboch básní je veľmi podobná, dá sa povedať, že sa vo Váľkovej básni svet imaginácie neprejavuje v takom rozsahu ako u Feldeka. Cesta do fantázie sa však naznačuje, a tak má dieťa väčšiu voľnosť v dotváraní svojho vlastného „metatextu“.

Účasť autorského subjektu v básnickej štruktúre sa bezprostredne podieľa na vytváraní subjektívnosti výrazu. Pre skúmané básne je subjektívnosť silne príznaková, a to aj napriek tomu,

že ich základnou rovinou je rovina rozprávania. Znaký subjektívnosti vyplývajú z uvedomovania si špecifickosti detského sveta autorským subjektom, z expresívnosti výrazu a z priamej gramatickej účasti autorského subjektu v štruktúre textu.

Válek podobne ako Feldek uplatňuje autorský vstup do textu, ale oveľa menej. Báseň začína apelatívne: „Chce mať knižku? Kúpte mu ju!“ (VÁLEK 1975: 9), no čoskoro prechádza do pozície vševediaceho rozprávača, aby následne prenechal miesto priamemu rozprávačovi – Katke. To je mimochodom tiež rozdiel – u Feldeka vystupuje chlapec, ktorého meno sa nedozvedáme, pretože hrdinom je vlastne každé dieťa, ktoré sa s rozprávku stretáva. Zobrazenie rodu sa dostáva na povrch v časti, kde slovenčina neumožňuje obísť ho („taký si ty už veľký“, FELDEK 1958: 12). V závere potom Katkinu fantáziu preruší volanie ďalšej postavy, otca: „Katka, Katka, k obedu!“ A úplný záver patrí potom opäť autorovi: „a tak, Katka rozmilá, / rozprávka sa skončila“ (VÁLEK 1975: 12).

Z uvedeného je zrejme, že dané básne disponujú mnohými spoločnými črtami, ale i diferenciami. Obaja básnici povzbudzujú dieťa na ceste za imagináciou. U Válka fungujú iné prostriedky proti strachu ako u Feldeka, a to hlavne prostredie známeho. Dieťa sa ocitá v prostredí najbežnejších vecí a osôb a cez deň. U Feldeka naopak možno v rámci imaginácie hovoriť o prostredí neznámom, a to aj z hľadiska úseku dňa. Noc poskytuje zažitie pocitu nebezpečenstva a dobrodružstva, hoci autor zmiernuje tento fakt verbálne.

Neboj sa, to som ja, a plakal by som, keby si sa bál. Viem, že vaši odišli a ty si teraz potme doma sám. Páčiš sa mi. Odnesiem ťa do jednej záhrady. Nebude to ďaleko, veď ťa ledva udvihnem, taký si ty už veľký.
(FELDEK 1958: 12)

Za pozornosť stojí „umiestnenie detí do dobrodružstva“ z hľadiska ich rodovej príslušnosti. Dievča (Katka) zažíva „svoje dobrodružstvo“ cez deň, v prostredí bezpečnom, vnútornom, uzavretom, v prostredí, kde má nablízku svoju rodinu, naopak chlapec je v noci „zasadený“ do cudzej záhrady (neznáme vonkajšie prostredie), spoločnosť mu robí cudzí človek (kmín), pretože rodičia odišli do cirkusu (časť „Viem, že vaši odišli do cirkusu. Nevzali ťa a mama povedala že si zlý. Pre to okno v kuchyni. Ty si to okno rozbil. Červenou loptou“, TAMŽE: 12, sa nachádza len v prvom vydaní básne).

V konečnom dôsledku sú však obe prostredia miestom imaginácie, a teda novým územím.

Hoci pre ostatných členov trnavskej skupiny znamenala spomínaná súťaž len jednorázový vstup na pôdu literatúry pre deti a mládež, nasledujúca tvorba Miroslava Válka a Ľubomíra Feldeka znamenala znovopotvrdenie tézy o možnosti plnohodnotnej realizácie sa autorského

subjektu v knížkách pre deti a tým umelecké zrovnoprávnenie detskej poézie s poéziou ako takou.

PRAMENE

Mladá tvorba 3, 1958, č. 4

LITERATÚRA

FELDEK, Eubomír. „Bude reč o literatúre pre deti“. *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 4

FELDEK, Eubomír. *Homo scribens*. Bratislava: Smena, 1982

FELDEK, Eubomír. *Moja žena Olga a nekonečno*. Bratislava: Q 111, 2004

VÁLEK, Miroslav. *Panpulóni*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975

RESUMÉ

V našom príspevku sa zaoberáme situáciou v detskej literatúre v 50. rokoch 20. storočia na Slovensku. Zaujímame sa o autorov, ktorí boli združení okolo časopisu *Mladá tvorba*, najmä o Eubomíra Feldeka a Miroslava Válka, a tiež o uplatnenie nového programu poézie pre deti v ich poetike. Na základe komparácie tohto nového modelu so starším (rustikálno-folklórnym) modelom poézie pre deti a interpretácie dvoch kľúčových básní od Eubomíra Feldeka a Miroslava Válka sme sa snažili dokázať, že poézia pre deti, prekračujúc horizont primitívnych a didaktických básničiek, môže byť rovnako imaginatívna a obsahovať viac plánov ako poézia pre dospelých, a že dieťa vie byť v kontakte s poéziou rovnako zručné ako dospelý.

SUMMARY

In order to illuminate the situation of poetry for children in Slovakia in the 1950s we focus on a group of authors that cooperated with the magazine *Mladá tvorba*, in particular on Eubomír Feldek and Miroslav Válek, and on their “implementation” of an artistic program aimed at creating a new model of poetry for children. By comparing this new concept with the old (folklore-based) pattern and interpreting two significant examples of Feldek’s and Válek’s poems for children, we intend to prove that poetry for children (beyond the limits of folklore-like and didactic writing, of course) may be imaginative and complex, challenging the young readers’ fantasy in the same way as artistic poetry intended for adult readers, and that the young child is ready to cope with this challenge.

Návrat Krista Dušana Krista Mitanu

FILIP PACALAJ

Dušan Mitana vstúpil do povedomia slovenskej literatúry otvoreným listom debutujúcim *Osamelým bežcom*, v ktorom sa zastal ich poézie pred vtedajšou veľmi jednostrannou, a preto aj obmedzenou kritikou. Jeho prvé poviedky majú isté spoločné črty s prvými poviedkami Dušana Dušeka. Mitana ale nikdy nebol členom nejakého literárneho zoskupenia. Formoval sa teda ako solitér, ba čo viac, vyslúžil si povest' enfant terrible slovenskej literatúry.

Skúsme si uviesť základné črty jeho tvorby, ktoré nám vyplynuli z čítania jeho textov a zo záverov štúdie Kristíny Krnovej. „Sloboda tvorby je erbovým znakom Mitanovej pôvodnej koncepcie umenia“ (KRNOVÁ 1995: 5). Mitana je nonkomformista so všetkým, čo to obnáša. Či už ide o výber tém, medzi ktorými má dôležité miesto erotika, často až šokujúca, aká sa vyskytla v poviedke „V električke“. Svojsky spracované existenciálne témy (napríklad v poviedkach „Psie dni“, „Muškáty“, „Na prahu“) sú tiež prejavom tejto slobody. V Mitanových textoch sa kladie dôraz na emotívne účinky textu, jeho schopnosť vyvolať istú vnútornú atmosféru. V žiadnom prípade nejde o nejaký intelektuálny pohľad na vec zvonka. Autor vždy na začiatku vtiahne čitateľa do príbehu, textu, princípov svojho uvažovania a na konci ho „nepustí“. To sa ale už dotýkam ďalšej významnej črty v jeho tvorbe, ktorou je neukončenosť, nejednoznačnosť a tajomnosť (TAMŽE: 5). Práve neuzavretosť jeho textov prekážala niektorým jeho čitateľom. Krnová hovorí aj o prejavoch gnozeologickej skepsy, keď akceptuje ambivalentnosť poznania, teda fakt, že na interakcii subjektu a skutočnosti sa rovnako zúčastňuje racionálne aj iracionálne (TAMŽE: 10). Z toho potom vyplýva aj fakt, že jeho poviedky možno „interpretovať, nedajú sa však dešifrovať absolútne“ (TAMŽE: 11). Pri čítaní Mitanu si nepríde na svoje čitateľ bažiaci po tvrdeniach a faktoch. Aby sme sa dotkli aj vzťahu autor – text – príjemca, povedzme, že autor sa s textom hrá tým, že ho píše, a tým dáva priestor čitateľovi obnoviť si zážitok z hry pri jeho čítaní. Texty nesmerujú k nejakému konkrétnemu cieľu. Ich cieľom sa stáva práve akt smerovania. Tento charakter svojej tvorby Mitana predpovedal už v liste *Osamelým bežcom* slovami: „Vyrazili ste, pred Vami je dlhá cesta, dobre si zašľapete, možno všetci nedorazíte do cieľa, možno, že žiadny nedorazíte do cieľa, ale také isté sú i Vaše šance, pretože každé stretnutie sa začína nula – nula. A okrem toho, stojí to za to aj pre samotný akt behu“ (MITANA 1965: 45). Ešte povedzme, že podľa Krnovej Mitana vo svojich textoch využíva typ protagonistu, za psychosociálnym profilom ktorého tušíme samotného autora (KRNOVÁ 1995: 5). Nejde ale o texty-spovede, pretože autora v

nich naozaj len tušíme; pomocou rôznych mystifikácií sa totiž neprestajne hrá s čitateľom na skrývačku.

V predvečer nového milénia, v roku 1999, trochu rozbúrila vody slovenskej literatúry knižka s príznačným názvom *Návrat Krista*. Ako jej autor bol uvedený Dušan Krist Mitana. Až po jej letmom preštudovaní čitateľ zistí, že autor nemá na mysli svoj návrat niekam, ale návrat Krista ako historickej postavy na zem, ako o tom hovorí Biblia. Už dlhšie bol známy fakt Mitanovej konverzie na kresťanskú vieru. Naskytla sa teda otázka: „zradil“ tento nekonvenčný autor svoje predchádzajúce literárne smerovanie a dal sa na písanie konvenčnej náboženskej literatúry? (V zmysle jeho výroku o tom, že nekonvenčnosť sa stala konvenciou...) Odpoveďou je jasné nie. Naopak – práve náboženská tematika poskytuje Mitanovi najširšie pole na rozvinutie tvorivých postupov.

Pri čítaní postmoderného textu býva jedným zo základných problémov stanovenie vzťahu medzi faktom a fikciou v danom diele. Téma náboženstva nás ale v tomto smere dostáva do nemalých problémov. Každé náboženstvo či svetonáhľad (od pentekostálneho protestantizmu až po vedecký ateizmus) totiž stojí na viere. Na odlíšenie faktu a fikcie je potrebná referencia k objektívnemu, resp. vedeckému poznaniu. Poznanie má však svoje hranice. A viera, definovaná ako presvedčenie o nepoznateľných veciach, pomenúva práve to, na čo poznanie nestačí. V rámci poznateľného sú teda hranice medzi faktom a fikciou jasne badateľné, zatiaľ čo v nepoznateľnom sa stierajú. Tým pádom sa o fakte a fikcii pri tvrdeniach o nepoznateľnom, transcendentálnom, hovoriť nedá.

Povedzme teda niekoľko faktov o fikcii *Návrat Krista*. Kniha má dva podtituly. „Fantasticko-faktografický pararomán s vesmírnou zápletkou“ je prvý z nich. Tradične mitanovsky nejasne vymedzuje text žánrovo. Druhým je priblíženie témy a kompozície textu „Dejiny spásy v 10 častiach s prológom a epilógom“. Pararomán sa otvára mottom, ktorým je eschatologická pasáž z Druhého listu apoštola Petra (2 Pt 3–9). Samotný text je vystavaný ako literárna koláž. Citácia, niekedy pozmenená a nepresná (presnejšie kvázicitát), nasleduje citáciu, často bez autorovho vstupu, komentára. Za jednotlivými kapitolami nájdeme poznámky pod čiarou, ktoré však zvyknú byť rovnako komplikované ako samotný text.

Mitana sa ako správny postmodernista bráni akejkoľvek klasifikácii. Nie je to len otázkou žánrovej klasifikácie textu (niektorí literárni vedci totiž považujú označenie „pararomán“ za nedostatočné). *Návrat Krista* totiž podnietil úvahy, o aký druh textu vôbec ide. Ako náboženská literatúra určite neobstojí, lebo nie je vystavaný na jednej pravde, ale na symfónii najrôznejších pohľadov, názorov a „právd“. Za pararománom by sme mohli vidieť neúspešný pokus o literatúru faktu zameranú na rozličné náboženské prúdy. Chýba tu však jednotiaci prvok

nestranného rozprávača, ktorý by sa snažil objektívne zhodnotiť fakty. Jeho prijatie ako umeleckej literatúry sa stretlo s odporom niekoľkých recenzentov, pravdepodobne preto, lebo míľovým krokom prekračuje hranice súčasnej estetickej normy a navyše neobsahuje príbeh ako nutnú súčasť románu v jeho tradičnom chápaní. Z vlastnej skúsenosti ale môžem potvrdiť, že daný text je schopný na čitateľa esteticky pôsobiť. Predpokladom jeho akceptovania a estetickej pôsobivosti je však dobrá informovanosť čitateľa o najrozličnejších náboženských prúdoch a zároveň schopnosť zachovať si od všetkého istý odstup.

Za rozprávačom románu tušíme samotného autora. Jeho funkcia je netradičná v tom, že nekomentuje príbeh, ale skladá primárne texty do výsledného. Trojčlenka autor – text – čitateľ je tu zdvojená, pretože autor je zároveň čitateľom primárnych textov. Texty necháva konfrontovať sa navzájom a v približne rovnakej miere ich konfrontuje so svojím názorom. Svoju pozíciu si ale stráži, zahaľuje ju rúskom tajomstva a komplexne svoj náhľad nikde nerozpracúva. Svoju úlohu tu zohráva aj postupné dávkovanie irónie, čo vo väčšine prípadov znemožňuje odhaliť autorov zámer. Ostáva teda verný svojmu erbóvemu znaku – slobode tvorby. Čitateľovi nenecháva priestor na to, aby si svojho autora niekam zaradil, „zaškatuľkoval“. Jediná kategória, ktorá mu pristane, je kategória problematických a večne nespokojných autorov.

Atmosféra pararománu *Návrat Krista* sa nesie v znamení hľadania. Mítana sa svojím prístupom pohybuje od kopírovania myšlienkových pochodov autorov primárnych textov až po ich ironickú reflexiu. Nech číta akýkoľvek text, snaží sa s ním viesť dialóg, teda odpútať sa od svojho a pochopiť spôsob, akým rozmýšľa ten druhý. Ak v texte nachádza logiku a myšlienkovú celistvosť, autor je ochotný priznať, že ide o pohľad na tú istú pravdu z druhej strany. Akonáhle ale odhalí, že text protirečí sám sebe alebo zdravému rozumu, že sú to nejaké „sektárske bludy“, neváha a bez milosti ich ironizuje. (Ide napríklad o tajné učenie Thule, vodcov typu Sai Baba.)

Poznámka k druhému podtitulu „Dejiny spásy v desiatich častiach s prológom a epilógom“ (teda dokopy 12 častí): dejiny sú nutne príbehom, *Návrat Krista* ale žiaden príbeh neobsahuje. Dejiny spásy sú aj obsahom Biblie. Tá je tiež ako celok veľmi rôznorodá a základný príbeh treba vyabstrahovať. Dejiny spásy v Biblii sú príbehom vymedzeným tromi hlavnými bodmi: sú to stvorenie sveta, Ježišova spásonosná obeť a Ježišov návrat, teda koniec sveta. Odhliadnutím od príbehu dostaneme tri základné stavy: ideálny stav stvorenia na začiatku (blízkosť Boha a človeka), stav konfrontácie názorov (oddelenie človeka od Boha, v rámci ktorého sa Boh snaží priblížiť k človeku – Ježišov prvý príchod) a na konci opäť ideálny stav (návrat k počiatočnému stavu po Kristovom druhom príchode).

Tento istý model nájdeme aj v texte pararománu. Prológ a epilóg sú časti, v ktorých nenájdeme iróniu. Jedna je predpoveďou a druhá správou o posledných veciach, konci sveta.

Predslov je prorocťvom o tom, čo má prísť. Vyslovuje ho Boh ústami proroka. Mítana si tu požičiava texty od súčasných prorokov pentekostálnych cirkví. Doslov je správou o konci sveta. Do očí tu bije použitie minulého času, to sa v textoch o konci sveta bežne nevyskytuje. Autor neuvádza nijaký zdroj, z ktorého by odpísal dané slová (tak ako to bolo pri predslove), teda predpokladáme, že je to jeho autentická reč. Mítana je ale človek žijúci v čase a náš čas ešte nedospel ku koncu sveta, takže sa rozprávač opäť štylizuje do pozície entity existujúcej mimo časopriestoru, čiže Boha. Rozpráva teda z pozície Božieho posla, proroka.

V desiatich kapitolách medzi predslovom a doslovom sa nachádza spomínaná ironická koláž, v ktorej sa objavia tmavšie aj svetlejšie miesta, od názorov okultných spoločností, na učení ktorých stála nacistická ideológia, cez najrôznejšie modifikácie spasiteľských a samospasiteľských teórií až po vysvetľovanie niektorých princípov „pravej kresťanskej náuky“. Markantný je tu rozpor medzi kresťanstvom, reprezentovaným opakovanou frázou „Biblia má vždy pravdu“, a hnutím New Age, zobrazovaným ako najväčší nepriateľ kresťanského svetonáhľadu.

V biblických aj Mitanových dejinách spásy sa teda klenie krivka od ideálneho včerajška cez chaotický dnešok k zajtrajšku, ktorý bude ideálny pre tých jedincov, ktorí sa dokážu orientovať v súčasnom chaose.

Mítana by ale nebol Mitanom, keby sa zriekol svojej hravosti len preto, že rieši závažnú tému. Nedá mi nespomenúť hru s kresťanskými symbolmi, keď hovorí: „Kde inde ako v maštali sa mohol narodiť Baránok Boží? Kto iný sa mohol dozvedieť najskôr o jeho narodení ako pastieri oviec? [...] Slovo Betlehem znamená v hebrejčine ‚dom chleba‘ [...], preto sa Ježiš – Chlieb Života – nemohol narodiť inde ako v Betleheme (MITANA 1999). Túto pasáž autor mimovoľne rozvinie o nejakých dvesto strán neskôr v kapitole o Sai Babovi, samozvanom spasiteľovi. Ten totiž tvrdil, že on je novým vtelením Božieho baránka, a ako nezvratný dôkaz ponúkol súvislosť medzi svojím menom Baba a zvukom, ktorý vydávajú barany (v angličtine ‚baa baa‘).

Ak by Mítana na spracovanie zhromaždeného materiálu použil popularizačnú metódu s jej jednoznačnosťou, ak by vysvetľoval a ponúkal rozlíšenie „pravdy“ a „nepravdy“, mohol sa zaradiť k špičke v náboženskej literatúre. On však namiesto jednoznačného postoja ponúka zamyslenie sa, namiesto tvrdení ponúka atmosféru hľadania. Z pararománu je cítiť autorovo vedomie svojej pozície, ktorú ale nechce celkom prezradiť. Dušan Mítana tak ostáva verný sám sebe ako v nábožensko-hodnotovom, tak aj v umeleckom smere. V zmysle jeho výroku: „Musíme prijať Krista za svojho osobného spasiteľa, a ak budeme pokorní, možno nám pomôžu aj mimozemšťania“ (PASTIRČÁK 1999: 8).

PRAMENE

MITANA, Dušan. *Návrat Krista*. Levice: Bagala - L.C.A., 1999

LITERATÚRA

KRNOVÁ, Kristína. *Prozaike Dušan Mitana*. Bratislava: Metodické centrum mesta Bratislavy, 1995

MITANA, Dušan. „Otvorený list osamelým bežcom“. *Mladá tvorba* 1965, č. 4, s. 45

PASTIRČÁK, Daniel. „Hra na hľadanie strateného autora“. *SME* 1999, 8. 12., s. 8

RESUMÉ

Dušan Mitana je jedným z najvýznamnejších spisovateľov slovenskej postmodernity. Príspevok sa zameriava na jeho román *Návrat Krista*, ktorý autor označil ako „pararomán“. Styčné body s jeho predchádzajúcou tvorbou má predovšetkým v ironickom a hravom prístupe k textu, hmlistej atmosfére a ignorovaní príbehu. Keďže ide o román, ktorého hlavnou témou je náboženstvo, príspevok hľadá rozdiely medzi náboženskou literatúrou a umeleckou literatúrou s náboženskou tematikou. Zároveň sa dotýka problému faktu a fikcie v otázkach, ktoré prekračujú hranice poznateľného sveta.

SUMMARY

Dušan Mitana is considered one of the most important Slovak postmodern writers; the paper focuses on his novel *Návrat Krista* (The Return of Christ), classified by the author himself as a “paranovel”. While searching for its relations with Mitana’s previous works we may observe a few common points in the author’s ironic and playful attitude, hazy atmosphere of the fictional world and a disintegration of the plot. Since the novel is based on a religious theme, the aim of the presented inquiry also is to reveal the difference between religious literature and artistic writing about religious topics; it becomes obvious that the rationalist distinction between factual and fictional phenomena appears different when observed from the point of view of faith.

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>

Cena Vladimíra Macury byla udělena Bc. Petru Mecnerovi (Ostravská univerzita, FF; 1. roč. Mgr.) za referát *Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc*

Čestné uznání Vladimíra Macury bylo uděleno Lukáši Bílkovi (Jihočeská univerzita, České Budějovice, PedF; 5. roč.) za referát *Experiment jako program v české poezii šedesátých let*

Cena děkana Pedagogické fakulty UK byla udělena Miroslavu Janovskému (Univerzita Hradec Králové, PedF; 4. roč.) za referát „*Program poetiky*“ *Adama Václava Michny z Otradovic*

Cena Slovenského inštitútu byla udělena Mgr. Anně Kobylínské (Uniwersytet Warszawski, ISZP) za referát *Zrodzenie poetiky. Prípad Ján Červeň a Dominik Tatarka*

Seznam účastníků

Mgr. Zuzana Bariaková (Prešovská univerzita, FF – Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Amálka Bielecká, batole

Lukáš Bílek (Jihočeská univerzita, České Budějovice, PedF)

Mgr. Kateřina Bláhová (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

PhDr. Věra Brožová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – Ústav pro českou literaturu AV ČR)

Helena Dražná (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

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

Mgr. Silke Felgentreu (Universität Giessen)

Mgr. Marcin Filipowicz (Univerzita Hradec Králové, PedF – Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Mgr. Eva Formánková (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

Václav Hašek (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

Jan Hejk (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

prof. PhDr. Zdeněk Helus, DrSc., Univerzita Karlova, Praha, proděkan pro vědu a výzkum

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě, FPF)

Mgr. Zuzana Ištvánfyová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Ivana Jakubčová (Prešovská univerzita, FF)

Ing. Pavel Janáček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

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

Miroslav Janovský (Univerzita Hradec Králové, PedF)

Mgr. Michal Jareš (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

PhDr. Alice Jedličková, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

Mgr. Anna Kobylínska (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Mgr. Veronika Košnarová (Jihočeská univerzita, FF)

Mgr. Aleš Kovalčík (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

PhDr. Irena Kraitlová (Ústav pro českou literaturu AV ČR)

Markéta Křenková (Univerzita Karlova, FF)
Martin Kuba (Univerzita Hradec Králové, PedF)
PhDr. Lenka Kusáková (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
PhDr. Marie Langerová, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Mgr. Michaela Marcinová (Prešovská univerzita, FHPV)
Mgr. Jan Matonoha (Ústav pro českou literaturu AV ČR – Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Kristyna Matysová (Univerzita Karlova, Praha, FF – Paris IV Sorbonne)
Bc. Petr Mecner (Ostravská univerzita, FF)
PaedDr. Luboš Merhaut, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, vedoucí Katedry české literatury)
Adéla Novotná (Univerzita Karlova, Praha, PedF – Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Mgr. Igor Otčenáš, ředitel Slovenského institutu v Praze
Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF)
prof. RNDr. Václav Pačes, DrSc., předseda Akademie věd ČR
Lucie Peisertová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Mgr. Dineke Pel (Universiteit van Amsterdam – Univerzita Palackého, Olomouc)
Mgr. Václav Petrbock, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Petr Plecháč (Univerzita Palackého v Olomouci, FF)
Mgr. Gabriel Pleska (Tvar)
PhDr. Karel Piorecký (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Mgr. Lenka Rišková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava)
Mgr. Ondřej Sládek, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
doc. PaedDr. Jan Slavík, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF)
PhDr. Anna Stejskalová (Univerzita Karlova, Praha, PedF)
Mgr. Miriam Suchánková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava)
Mgr. Petr Šámal, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Petr Šimek (Univerzita Karlova, Praha, PedF)
Mgr. Alena Šporková (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Mgr. Martina Šulcková (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Martin Tomášek, Ph.D. (Ostravská univerzita, FF)
Mgr. Michal Topor (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
Lukáš Vlach (Slezská univerzita v Opavě, FPF)
Mgr. Milada Zábrcová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc., vedoucí Ústavu českého jazyka a literatury PedF UHK, Hradec Králové
Alena Ziebikerová (Univerzita Karlova, Praha, PedF)

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze pořádají ve dnech 5. a 6. dubna 2006

V. ročník studentské literárněvědné konference

POETIKA PROGRAMU – PROGRAM POETIKY

5. dubna

9.00–9.30 prezentace

9.30–9.40 zahájení

Od avantgardy k undergroundu

9.40–10.20

Ivana Jakubčová (Prešovská univerzita, FF)

Josef Čapek a kubismus

Mgr. Milada Záborcová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Posmutnělý průsečík – o kubistických zápasech, literární tvorbě a tragickém setkání cest

Josefa Čapka a Emila Filly

10.20–10.40 diskuse

10.40–11.00 přestávka na kávu a čaj

11.00–11.40

Mgr. Silke Felgentreu (Universität Giessen)

Die Poetik der Detektivgeschichte in Karel Čapek *Boží Muka* (1917) und „Holmesiana čili o detektivkách“ (1924)

Mgr. Dineke Pel (Universiteit van Amsterdam)

Krakatit a Čapkovo směřování k epičnosti

11.40–12.00 diskuse

12.00–13.00 přestávka na oběd

13.00–14.00

Jan Hejk (Univerzita Karlova, Praha, PedF; 4. roč.)

Programové vystoupení mladých autorů okolo Kamila Bednáře

Mgr. Kristyna Matysová (Univerzita Karlova, Praha, FF – Paris IV Sorbonne)

Postava chodce v dílech umělců Skupiny 42

Bc. Petr Mecner (Ostravská univerzita, FF; 1. roč. Mgr.)

Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc

14.00–14.30 diskuse

14.30–14.50 přestávka na kávu a čaj

14.50–15.30

Lukáš Bílek (Jihočeská univerzita, České Budějovice, PedF; 5. roč.)

Experiment jako program v české poezii šedesátých let

Lukáš Vlach (Slezská univerzita v Opavě, FPF; 1. roč.)

Proměny totálního realismu v díle Egona Bondyho a Bohumila Hrabala

15.30–16.00 diskuse

19.00–? společenský večer

6. dubna

9.30–10.10

Průhledy do minulosti

Miroslav Janovský (Univerzita Hradec Králové, PedF; 4. roč.)

„Program poetiky“ Adama Václava Michny z Otradovic

Mgr. Lenka Rišková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava)

Pravda, logika, ratio v Tablicovej koncepcii básnického umenia

10.10–10.30 diskuse

10.30–10.50 přestávka na kávu a čaj

10.50–11.30

Martin Kuba (Univerzita Hradec Králové, PedF; 4. roč.)

Naše vesnice po roce 1860. Náhled na „programovou“ poetiku české vsi z oblasti katolického okruhu

Petr Plecháč (Univerzita Palackého v Olomouci, FF; 2. roč.)

Prostorové dimenze fikčního světa *Větrů od pólů*

11.30–11.50 diskuse

11.50–13.00 přestávka na oběd

13.00–14.00

Od lyrizované prózy k postmoderně

Mgr. Michaela Marcinová (Prešovská univerzita, FHPV)

Farebný princíp v lyrizovanej próze

Mgr. Míriam Suchánková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava)

Tatarkova koncepcia kultúry ako zdroj irónie voči nadrealistickému programu

Mgr. Anna Kobylíńska (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

Zrodzenie poetiky. Prípad Ján Červeň a Dominik Tatarka

14.00–14.30 diskuse

14.30–14.50 přestávka na kávu a čaj

14.30–15.10

Mgr. Zuzana Bariaková (Prešovská univerzita, FF) a Mgr. Zuzana Ištvánfyová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

„Bude reč o poézii pre deti“

Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF; 3. roč.)

Návrat Krista Dušana Krista Mitanu

15.10–15.30 diskuse

15.30–15.50 porada jury

15.50–16.10 vyhlášení cen (Cena Vladimíra Macury, Slovenského inštitútu a Pedagogické fakulty UK), slavnostní závěr

16.10–17.00 káva a čaj u kulatého stolu: dotazy, komentáře a podněty pro příští ročník

Poetika programu – program poetiky

Studentská literárněvědná konference

K vydání připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková

Korektury slovenských referátů Zuzana Bariaková a Zuzana Ištvánfyová

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

2007