

DESET LET POTÉ...

česká a slovenská literatura
po roce 1989



Ustav pro českou literaturu AV ČR
Slezská univerzita
Slezské zemské muzeum

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY

SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

DESET LET POTÉ

DESET LET POTÉ

(ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989)

(ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989)

Redakční rada
a odborníci
M. Běláček, J. Černý, J. Hájek, J. Holý, J. Kříž, J. Látal, J. Mlýnský, J. Němec, J. Páral, J. Peřina, J. Štěrba, J. Štěrba, J. Štěrba

ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989

ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989
ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989

1991 — 1991

DESET LET, POTÉ

(ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989)

Sborník referátů
z literární konference

43. Bezručovy Opavy (13. a 14. září 2000)

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

PRAHA – OPAVA 2000

DESERT
LET
POTÉ

(Česká a slovenská literární a vědecká literatury)

V 4779



1241/2001



OBSAH

Úvod

Pavel Janáček

Revoluce v literatuře devadesátých let / 11

Jiří Urbanec

Devadesátá léta – vyvrcholení vývoje 20. století? / 25

Vladimír Novotný

Prolegomena ke smyslu typologických proměn české literatury 90. let / 33

Alena Zachová

Nefikcionální příběhy / 43

Viera Žemberová

Reflexia o próze: noví autori v novej situácii / 49

Drahomíra Vlašínová

Tzv. ženská próza deset let poté. (Od žen, o ženách, pro ženy) / 59

Vladimír Křivánek

Desetiletí neklidu. O mladé české poezii devadesátých let / 65

Milan Exner

Vůle k hodnotě. (Kritika v době postkritické) / 73

Zuzana Stanislavová

Slovenská literatúra pre deti a mládež 90. rokov v generačnom priereze / 83

Libor Pavera

„Literární Slezsko“

– posledních deset let výzkumu starších literárních tradic / 91

Libor Martinek

Mladá literatura v okrese Bruntál

před rokem 1990 a v letech následujících / 99

Jiří Poláček

Brněnské literární časopisy / 115

Michal Jareš

Literární časopisy v letech 1990–2000 jako útočiště zapomínaných básníků / 123

Milada Písková

Kapitola z české literární tvorby v Kanadě / 129

Jiří Staněk

Několik podob emigrace v české próze devadesátých let / 135

Jan Černý

Kratochvilův Ur-román a Kratochvilova literární konfese / 143

Ivana Kolářová

Jazyková situace v knihách Marie Kubátové z 90. let / 149

František Všeticka

Záskok Járy Cimrmana / 157

ÚVOD

Již po 43. se ve dnech 13. a 14. září 2000 v Opavě sešli badatelé na literárněvědné konferenci Bezručovy Opavy, uspořádané Ústavem bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity, Památníkem Petra Bezruče a Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Vyhlášené téma „**Deset let poté (Česká a slovenská literatura po roce 1989)**“ chtělo původně dát prostor k setkání nejen akademických literárních historiků či teoretiků, ale také kritiků, editorů a dalších osobností, které literaturu a literární život posledních deset let utvářeli. K tématu nejsoučasnější literární tvorby, v Opavě již jednou dotčenému (konference Česká a slovenská literatura dnes, 1996) ovšem nakonec promluvili výhradně badatelé z akademických pracovišť. Tento sborník přináší všechny referáty, které na konferenci zazněly, i tři příspěvky ohlášené a zaslané (V. Novotný, M. Písková, J. Staněk).

MICHAL JAREŠ

PAVEL JANÁČEK

REVOLUCE V LITERATUŘE DEVADESÁTÝCH LET

Báseň Jaroslava Seiferta Praze, zařazená do sbírky *Přilba hlíny* (1946) na úvod oddílu o tzv. květnové revoluci, se otevírá skeptickou konfesí o možnostech poezie. Přiznává, jak málo znamená milovat slovy, pokládat za svou lásku verše ve chvíli, kdy jiní milují skutečnou zbraní, pokládají za tutéž lásku život. Báseň z revoluce, i když má vůli být součástí této revoluce, je stále ještě méně než revoluční čin; báseň se musí snažit, aby byla revoluce hodna. Mluví notoricky známé Seifertovy básně prožívá svoji slovy odloženou účast na revoluci jako když ne mravně nedostatečnou, pak přinejmenším druhotnou, zavazující („*Na dlažbě leží mrtví a krev studu / mě polévá a věčně, věčně budu / si vyčítat, že nejsem mezi nimi.*“¹)

O půlstoletí mladší báseň Antonína Brouska *Prosté motivy ze sbírky Vteřinové smrti* (1994) přináší snad nejzpravodajštější verše o tzv. listopadové revoluci roku 1989, jaké byly kterýmkoli respektovaným básníkem napsány, verše alespoň naznačující procesualnost události, „příběh“ revoluce („*Už se to řítí jako domek z karet*“²). Datace – ve skutečnosti poslední významotvorná řádka básně – deklaruje časovou, ne již tak místní jednotu básně s revolučním kolapsem režimu: „*Berlín, listopad 1989*“. Co nám vlastně říká? Něco se ve společenském bytí převrací, báseň je – v přední plánu – o tom, ale při tom nebyla, zůstala revoluci vzdána.

Stylizace revolučního tématu je u Brouska nesena nejméně ještě dvojí další distancí. První je intertextuální. Řetěz aluzí odkazuje už od titulu hlavně k Janu Nerudovi, vtahuje text do významových kontextů literární historie a ztěžuje, ne-li znemožňuje rétorické užití básně, zapouzdřuje ji do literární tradice. Druhá distance je ironická. Brouskův mluvčí s revolucí nesplyvá, jeho pozice je naopak jasně ohraničena sarkasmem – básník je tu nezávislým, nezúčastněným, ale také osamělým ko-

¹ J. SEIFERT, *Přilba hlíny*. Praha 1946, s. 101.

² A. BROUSEK, *Vteřinové smrti*. Praha 1994, s. 84–85. Stejně i následující citace.

mentátorem „národní králikárny“, satirikem zástupů demonstrujících nyní v srdci Prahy *proti* komunistické straně, *za* niž na stejném místě ukázněně demonstrovaly doposud.

I odtažitý Brouskův satirik přelomu osmdesátých a devadesátých let si však slibuje cosi jako účast na naději: „*Padají hvězdy. Honem něco přáti si. / To jediné. Může to všechno být. / I tažní ptáci. Jen ne funebráci, / a nikdy víc už smrtonosný klid*“. Přinejmenším pro toto přivrácení k budoucnosti, která neslibuje, ale ani neodmítá, aby si od ní lidé něco přáli, jsou *Prosté motivy* opět básní o revoluci v duchu řady, jejíž nejbližší předchozí vrchol se v české literatuře kryje právě s květnem 1945. U Brouska však jde o ideologickou revizi této tradice. Na místo budoucnosti utopické, na místo představy zlomu času, nové, vyšší kapitoly dějin, nastupuje perspektiva holého života bez plánu, bez cíle, dobrého už tím, že se prostě – žije.

Poslední Brouskovo dvojverší zvrát v tradičním pojetí vztahu básně a revoluce dovršuje: „*Já ledačím jsem byl v pekelném světě... / Jak klíště držím se ztrhané niněry*.“ Seifertův básník litoval před půlstoletím, že se účastní revoluce jen slovy; poezii a revoluci dělila autorům Května překážka, již byla literatura sama. Mluví Brouskovy nerudovské pocty je naopak odhodlán držet se své „*ztrhané niněry*“, literárnosti jako takové, jako klíště. Básník Listopadu pamatuje na to, že literatura se může v revoluci rozplynout, revoluce může budoucnost zradit; básně už automaticky hodna není. Na konci dvacátého století, ze všech revolt, revolucí a převratů zůstalo českému básníkovi slovo, jeho nástroj, „*niněra*“ – z chabého prostředníka poslední jistota.

Rozdíl mezi jedinou Seifertovou a jedinou Brouskovou básní vypovídá cosi obecného o způsobu, jímž česká literatura devadesátých let tematizovala události tzv. listopadové revoluce. Pokusme se útvary listopadového tématu, jeho formální strukturu, časovou dynamiku a prostorové rozmístění v nejrůznějších oblastech a vrstvách literatury přehlédnout, a to právě ve vztahu k literárnímu útvaru května 1945.

Díky školní výuce je literární projekce květnové revoluce roku 1945 obecně známou epizodou literárního vývoje; navíc bodem, od něž se donedávna počítala literární současnost.³ Nic – ve smyslu pohybu literární poetiky – jí nezačalo a nic ani neskončilo. Můžeme ji brát jako vyvrcholení národně angažované lyriky roku 1938 a let následujících, i jako počátek politicky služebné lyriky pozdější; v tom je sympto-

³ Srv. druhou část studie J. BRABCE, *Hledání přítomného času. Poznámky k české literatuře let 1945–48*. Orientace 1966, č. 2, s. 76–82. Poezii Května vcelku naposledy charakterizovali J. TRÁVNÍČEK, *Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno 1994, s. 23–26 a V. KRIVÁNEK, přípravná kapitola pro Dějiny české literatury po roce 1945, rkp.

matická pro celé období 1945–48, kdy se ustavovaly horizonty, limity a možnosti tzv. socialistické literatury. Kolektivní výjevy, boj na barikádách, dělové hlavně zasypané květy šeříku a nevyhnutelně i slavný příjezd tanků se Stalinovým jménem na bocích strhly od prvních květnových dnů roku 1945 básníky všech generací, od klasiků avantgardy přes autory rané i pozdní generace válečné až po nesčetné lokální tvůrce, z nichž Bohumil Hrabal věnoval revoluci několik básní ze své nepublikované prvotiny (dnes v *Básněni*, 1992). Verše a knihy květnových motivů měly přinejmenším v díle čelných autorů té doby postavení individuálně logické, každý z nich se s tématem revoluce vyrovnával podle vlastního naturelu a ve směru své dosavadní umělecké cesty. Tvar, který revolučnímu tématu dali, měl nicméně vysokého společného jmenovatele.

Básnická reakce na květnové povstání tíhla k jednotné historické perspektivě. S nenávistí se ohlížela zpět, za dobou okupace („*ticha / pod zakurveným křížem*“ – František Halas⁴), byla drasticky nacionální a protiněmecká („*němec–potkan*“ – Vladimír Holan⁵). V témže okamžiku byla obrácena kupředu, z apokalypsy světa starého vymaňovala svět nový, chtěla „*střežit budoucnost*“ (Halas). Prostředky této vůle budovat příští byly různé, patřila k nim Hořcova „*báseň cihla*“⁶ i Nezvalovo díkůvzdání „*Maršalovi od východu*“⁷. Zaslíbení tomu, co teprve má přijít, nabývalo kontur jednoznačně erotických: u Jiřího Koláře se „*můj lid*“ stal doslova „*milencem*“ „*rudé armády*“⁸, Kamil Bednář pojal květen 1945 jako „*opilý, opilý máj / vzrušený padáním dívčího šatu*“⁹. Květnové datum poskytovalo erotizaci revolučního tématu oporu v konvenční symbolice ročního cyklu. Jaro jako čas zrodu, vítězství života nad smrtí se významově sdružovalo s májem jako znakem sociální emancipace „*lidu*“, dělnictva. Česká poezie nemohla nad motivem máje nepřipomenout své dědictví máchovské. Hořec: „*Takový květen jsme si přáli! / Byl pušek čas.*“¹⁰

Kromě jednotné historické dispozice měl literární Květen též úzkou společnou topiku. Realie boje (pancéřová pěst, zvuky střelby) a přírodního rámce událostí (květomluva kaštanů a šeříků) se v ní prolínaly s emblémy státní a národní svrchovanosti (Hrad, prezident, český lev) a mýtických vrcholů národních dějin, především husitství. U Závady „*mladé jaro slepé*“ „*palcáty kaštanů tepe a tepe*“¹¹, Nezvalovi se v květno-

⁴ F. HALAS, *Barikáda*. 1945; cit. podle souboru *V řadě*. Praha 1948, s. 31.

⁵ V. HOLAN, *Panychida*. Praha 1945, s. 9.

⁶ J. HOŘEC, *Květen č. I*. Praha 1945, s. 38.

⁷ V. NEZVAL, *Historický obraz*. Praha 1945, s. 48.

⁸ J. KOLÁŘ, *Sedm kantát*. Praha 1945, s. 9.

⁹ K. BEDNÁŘ, *O květnu 1945*. Právo lidu 4. 5. 1947.

¹⁰ J. HOŘEC, c. d., s. 21.

¹¹ V. ZÁVADA, *Povstání z mrtvých*. Praha 1946, báseň *České jaro*.

vých „pražských zdech“ bili „Husité“ rovnou¹². Doslova *místem společným* literatury Května se stala barikáda, poměrně často vyzdvihoaná do titulů jednotlivých básní či celých knih, jak to doložil první sborník květnových veršů *Ozvěny barikád* (1945, ed. Josef Vopařil). Ze symbolů národní identity měla v květnovém slovníku obdobné místo Praha. U Halase mezi nimi čteme příznačnou totožnost: „*Barikáda Praha*“¹³.

K typizovanosti mířil též postoj lyrického subjektu vůči revoluční kolektivitě. Mluvčí poezie Května se mohl stát článkem revoluční množiny, přímým účastníkem či jakýmsi frontovým zpravodajem revolučních bojů (Seifert). Mohl se ovšem i transcendovat a dvojitým způsobem s kolektivitou splynout: buď apostrofovat zástupy, stát se polnicí, médiem velení (Nezval), anebo být jakýmsi vědomím společenského organismu, revolučním uchem, rozprostřeným nad úhrnem jednotlivých akcí, míst a scén (Kolář). V obou případech se blížil nadosobnosti, opouštěl „já“ a „ty“ ve prospěch „my“ a „vy“ (znovu Hořec: „*Podejte mi hlas, / všichni!*“¹⁴).

Revoluční téma se tedy v české literatuře roku 1945 uskutečňovalo nejdříve v poezii, a to v jejích umělecky vůdčích vrstvách i na jejích okrajích zároveň. Společenskou odezvu květnové poezie umožňovala tichá shoda mezi autory a publikem, podle níž báseň byla literární formou revolučnímu tématu adekvátní, mohla a měla sledovat potřeby společenského hnutí, působit víceméně politicky. Do prózy téma pronikalo pomaleji, a to nejprve přes novinovou povídku, chlapecký román a zábavnou dobrodružnou četbu. Katalogizací a zužitkováním těchto inspirací vznikla Drdova *Němá barikáda* (1946), travestického přehodnocení se jim takřka současně dostalo v první verzi Škvoreckého *Zbabělců*.¹⁵

K naznačeným rysům literárního Května má tematický útvar Listopadu napjatý vztah, rozeklaný podle toho, který z obou stupňů literární stylizace událostí, v běžné jazykové praxi označených za listopadovou revoluci, budeme pozorovat. Mezi nimi, uvnitř obou a zároveň mimo ně, jako prostředník i anomálie, stojí – Bohumil Hrabal.

První stupeň listopadového útvaru tvořila inzitivní *literatura publika*: příležitostná, naivistická, agitační literární produkce z listopadu až prosince 1989, rozšiřovaná hlavně letáky, plakáty, novinami, veřejným přednesem. Řádní básníci a spisovatelé, lhostejno zda z okruhu samizdatové či oficiální kultury, se do ní prakticky nezapojovali. Když se o to pokusil Václav Hons ódou nazvanou *17. listopad („sněhové květiny /*

¹² V. NEZVAL, c. d., s. 63.

¹³ F. HALAS, c. d., s. 36.

¹⁴ J. HOŘEC, c. d., s. 7.

¹⁵ Srv. ukázkou později vypuštěné části Škvoreckého románu v *Revolver Revue* 1996, č. 32, s. 7–13. Původní rukopis vznikl 1948–1949.

*tiše kladu / k té krvavé krůpěji / slavného 17. listopadu*¹⁶), byl skupinkou mladých literátů odmítnut – s poukazem na autorovu starší poému Únor – jako zatvrzelý konjunkturalista. Revolučně činní byli tedy v podstatě jen písničkáři, u nichž veřejně prezentované revoluční texty navazovaly na tradice protestsongu i na jejich předlistopadové postavení občanských tribunů (např. píseň Jiřího Dědečka *Už jde rudoch od válu*, knižně v souboru *Reprezentant lůzy*, 1994).

*Literatura publika*¹⁷ byla v zásadě výrazem setrvačnosti, historického a estetického povědomí širší obce účastníků literární kultury, výrazem jejich představy, jak by se poezie měla za revoluce zachovat. Tomu odpovídalo, že jen málo z ní dodatečně prošlo sítím nakladatelského výběru a objevilo se také knižně (David Žák: *Jak padá podzim*, 1990; Miroslav Zavřel: *Listopadky*, 1991). Publikum, jež příležitostnými listopadovými texty promluvilo, od poezie a od básníků na prvním místě očekávalo, že do revoluce vstoupí. Když se tak nedělo, prolнула inzitivními listopadovými verši, říkankami, rýmovanými hesly nespokojenost, že spisovatel–profesionál mlčí, že básník „z lidu“ je nucen *napsat revoluci místo něj* („*Spisovatelé nám píší / ještě spíme na Dobříši*“ – anonymní plakát na sídle Svazu spisovatelů na Národní třídě; „*Házím rukavice básníkům / renomovaných jmen, / kteří drží zobák...*“ – Jan Votroubek: *Tzv. pár veršů*).

Příležitostní „*básníci probuzení 17. listopadem*“ (Hana Sikorová) psali rétorickou lyriku s kolektivně pojatým subjektem. Odevzdávali svůj hlas „národu“ či „lidu“, chtěli, aby jejich slovem zněly zástupy („...*modlila jsem se k Bohu, aby mi v těchto dnech dal do pera báseň národu, aby mě „udělal“ prostředníkem*“ – Michaela Taková; „*My, básníci orosení zábleskem, / zpíváme na ulicích jednohlasně, / dnes za nás život píše básně, / města burácejí potleskem*“ – Hana Sikorová). Příkře popírali nedávnou minulost a s nadějemi se obraceli k budoucnosti („*Novou, čistou stránku dějin začal jsi / člověče psát...*“ – Pavel Hanták). Z kroniky revolučních událostí si vybírali v první řadě tu jedinou, jež se dala pojmut jako válečná scéna, jako krvavý masakr – násilné rozeznání studentského průvodu. Příslušné básně (méně často lyrické prózy) byly zpravidla nadepsány datem 17. listopadu 1989; v tom Hons jejich poetiku přesně vystihl.

Z historických či národně státních emblémů (trikolora, Pražský hrad) byl v agitační listopadové poezii nejčastěji připomínán heraldický symbol českého lva, včle-

¹⁶ Tiskem *Rozhlas* 1989, č. 53.

¹⁷ Všechny následující citace z příležitostné, inzitivní či agitační listopadové tvorby pocházejí ze souboru textů shromážděného na přelomu let 1989–1990 redakcí časopisu Iniciály a uloženo v autorově archivu.

ňovaný do sentimentálních, elegických, satirických i pamfletických významových kontextů („*a český lev si schoval hlavu do tlap*“ – Štěpánka Straková; „*zachvěl se český lev / krev studentů omyla tkaninu*“ – Jaroslav Schnerch; „*Český lev dostal korunu / od lidí z ulice*“ – Michal Vitouš). Hojně byly také básnické apoteózy Prahy. Z tohoto motivického komplexu, v české literární tradici výrazně feminizovaného, se odvíjela erotizace revolučního tématu („*Není lepší podívána / nežli když se celá Praha / začne v kole zlehka otáčet*“ – Bohumila Stibralová). V Žákově básni *Listopadová* se revoluce stala doslova prostředkem sexuální iniciace – jako zasvětitelka zde vystupuje matka Praha, adepty jsou studenti-revolucionáři: „*Dlažba dýchá / Do včerejšího ticha / dopadla těžká prsa / Prahy / Mléko jí kape z bradavek / Je celá vzrušená a čeká / na milence / A má je // Jen ještě kousek pohnou světem / složí své zkoušky / a bosí nazí prostí / lačně chtiví / padnou jí do klína / upijí / z pohárů dospělosti*“¹⁸.

Ve všech těchto rysech vyvstával za listopadovou literaturou publika vzor poezie Května a jejích čítankových mistrů; topika literárního Května se tu zopakovala jako v nějaké poetické rezervaci. Tuto svou závislost si literatura publika uvědomovala. Báseň Martina France, tehdejšího gymnazisty (což není údaj bez významu, značí průchod autora soukolím školské literární výchovy), pojmenovala svůj vztah k ústřednímu květnovému toposu, barikádě takto: „*Jako bych zaslechl mohutný husitský chór / Jako bych zaslechl stavbu barikád*“. Už sama sobě se tedy aktuální listopadová tvorba jevila jako ozvěna „ozvěny barikád“ – slábnoucí opakování téhož.

Souběžně s literaturou publika „psal“ či „popsal“ listopadovou revoluci Bohumil Hrabal. V subjektivní reportáži *Listopadový uragán* a v šesti dalších povídkách téhož založení nastolil nebo zhodnotil četné motivy agitační listopadové tvorby, vtáhl je do literárního kánonu. Platilo to hned o výjevu srážky studentů s policií, tzv. masakru na Národní, který se postupem doby stal jádrem tematického útvaru listopadové revoluce.

„...ráno přijel mi navštívit z Prahy můj přítel a měl vyvalené oči, čtyři hodiny byl u toho, sám napočítal padesát tisíc lidí ohromného průvodu, který se táhnul Plaveckou ulicí až k Národnímu divadlu, sám napočítal asi těch padesát tisíc odhadem, na čtvereční metr průtočnost ulice byla čtyři lidé... a viděl po setmění tam u Smíchovského sklípku, jak Národní třída byla plná mladých lidí, volali hesla a měli rozšířené oči, a pak asi v osm hodin ze Spálené ulice zaútočily sbory ministerstva vnitra s bílými helmami, ale studenti si sedli na zem a tak byli proti sobě, demonstrující studenti a mladí lidé, sedící na zemi, nabízeli květinčky a hořící svíce a zpí-

¹⁸ D. ŽÁK, *Jak padá podzim*. České Budějovice 1990, nestr.

vali... a pak byla chvíle dlouhého ticha a pak nastal ten střet a změtení a křik a volání a nářek a křičení... A ten můj přítel, který přišel mi tohle říci, měl zsinalý obličej a nemrkající oči a řekl, že tohle ještě nezažil, že potom byl oddělen od ostatních ozbrojenými silami, které jej vytlačily až dolů k Medvídkům, porazili několik novinářů... a potom, když za hodinu se vrátil tam, kde začal ten střet sedících a nabízejících svíčky a květiny ozbrojeným silám, tak tam viděl, řekl mi můj přítel a otřel si dlaní mokré obličej, tak viděl, jak u Reduty, jak tam na asfaltové dlažbě a chodnicích leží šály a čepice, dokonce tam viděl i dámské kalhotky... a z podloubí vyšel starší plačící pán a v jedné ruce držel černou botu a ve druhé ruce botu žlutou... a od Národního divadla zazníval zpěv a křik a pohoršené volání... A ten můj přítel to, co viděl, nikdy nezapomene, a že už viděl podobných věcí a událostí dost... a pak viděl, jak ti stateční tam v podloubí, tam u advokátní poradny, a potom ulicí Mikulandskou a Voršilskou, přicházejí skupinky mladých lidí, ti stateční a tam na dláždění chodníku pod těmi několika kvelby pokládají svíčky na ta místa ještě zbrcená teplou krví těch, kteří byli zbiti...¹⁹

Na barevný vykičník, jímž Hrabal obraz zmasakrované Národní v této své první povídce opatřil („...a z podloubí vyšel starší plačící pán a v jedné ruce držel černou botu a ve druhé botu žlutou...“), jako by po letech prvními větami své *Zlodějiny* navázala Zuzana Brabcová:

„Lezeme k sobě po čtyřech, ulice je náhle tichá a liduprázdná, medikovi kape z nosu krev do potrhaného transparentu. Z výlohy nám září vstříc jakýsi krkolomně vizuální výkřik; teprve když zaostřím, spatřím obyčejný pomeranč.“²⁰

Hrabalovy povídky včlenily zhroucení režimu komunistické strany v Československu do revolučního mýtu, do řady světodějných revolucí, za Velkou francouzskou revoluci a za bolševickou revoluci ruskou,²¹ vyzdvihly pražské události jako počátek nové epochy národa i lidstva. V obraze „permanentní sametové revoluce“²², za níž byl národ vykoupěn dětskou obětí (tzv. masakr studentů), znovuvzkříšen a doveden na práh vyššího typu humanity, humanity umělecky tvořivé, smísil Hrabal nacionální a náboženskou mytologii s estetickým utopismem pozdní avantgardy. Na pražských

¹⁹ B. HRABAL, *Dopisy Dubence*. Sebrané spisy B. H., sv. 13, Praha 1995, s. 130-131. Dále cit. jako *SSBH13*.

²⁰ Z. BRABCOVÁ, *Zlodějina*. Praha 1995, s. 13.

²¹ Vypravěč *Listopadového uragánu* připomíná v souvislosti s pražskými událostmi reportéra Johna Reeda, autora knihy o ruské bolševické revoluci roku 1917 *Deset dnů, které otřásl svět*; o studentce, která ho přijde povolat k revoluci do jeho stolní společnosti, mluví jako o „*Marseillaise*“. – Srv. *SSBH13*, s. 132, 136.

²² *SSBH13*, s. 212.

ulicích spatřil ožít explozionalistické manifesty Vladimíra Boudníka, psané vírou, „ne že umění budou dělat všichni, ale že umělcem může být každý“²³.

Proč právě Hrabal revoluci ostentativně zasvětil celou povídkovou řadu? Poukazy na slábnoucí uměleckou orientaci a na potřebu potvrzovat si svou přítomnost v objektivním čase by samy o sobě neuspokojily. Exploze inzitní tvořivosti z konce roku 1989 poskytla Hrabalovi příležitost znovu, a to za mimořádných podmínek, uskutečnit celoživotní zájem o periferní slovesný projev, pokusit se o dávné pojetí sebe sama ne jako „spisovatele“, ale „zapisovatele“ hlasů okolo sebe, a to v okamžiku, kdy se životopisnou trilogií začal autor ujišťovat o základních obratech své literární cesty, opěrných bodech své poetiky. Už tím, že revoluční téma přijal, vstoupil do dalšího ze svých sporů se zásadami „velké“ literatury, jejího dobrého tónu a bezpečného vkusu, jak se manifestoval třeba odmítnutím Honsovy ódy.

Na okraj knižního souboru *Listopadový uragán* (1990) Hrabal poznamenal, že představuje „sto padesát tisíc přípitků na počest sametové revoluce, na ten krizovný a současně vítězný měsíc Listopad“²⁴, jinde prohlásil, že „musíme milovat tu sametovou revoluci tak, že jsme schopni i pro ni umřít“²⁵. Byl si přitom vědom, jak trapně česká literatura v uplynulém období podlehla ideálu vášnivého ztotožnění s revolucí, vždyť jej zde napodoboval, přeháněl ad absurdum, parodoval. Jestliže přesto zdůrazňoval, že chce být spisovatelem revoluce, vtahoval do svého psaní látku a postoj, jež se z hlediska převládajícího paradigmatu jeví jako literatury nehodné, ne-li nemožné. A naznačoval také, že na linii tradice revolučního tématu existují body, k nimž se lze vracet – kupříkladu poezie Května. Takový význam nese jedna z epizod Hrabalova povídkového cyklu: Vypravěč se vrací tramvají číslo 17 k budově pražské právnické fakulty, aby vložil prst do rány historie – aby rukou přečetl pamětní desku: „Na památku neznámého bojovníka, který tady padl za svobodu v květnu 1945.“²⁶ Tou sedmnáctkou jako by se Bohumil Hrabal velikým obloukem vracel sám k sobě z roku 1945, k veršům zatím neúspěšného nymburského básníka, který v básni favorizující revoluční čin volá Pánubohu do oken: „Teď ti je líto/ Ani kostičku žuly jsi nepostavil/ na barikády.“²⁷

Návrat české literatury k tématu listopadové revoluce, pro nějž Bohumil Hrabal svým cyklem poskytl nástupiště, započal kolem roku 1991, vyvrcholil, ale neskončil

²³ *SSBH13*, s. 151.

²⁴ *SSBH13*, s. 194.

²⁵ *SSBH13*, s. 211.

²⁶ *SSBH13*, s. 138.

²⁷ B. HRABAL, *Básnění*. Praha 1992, s. 157.

kolem poloviny dekády a projevil se v desítkách básnických, dramatických a především prozaických knih. Studentský průvod, srážku s policií na Národní třídě, následující demonstrace, jednání revolučních výborů, jejich vítězství a volba Václava Havla prezidentem – jeden, více či všechny tyto motivy, jež dohromady i každý zvlášť reprezentují téma listopadové revoluce, nacházíme v románu *Zlodějina* Zuzany Brabcové (1995), v souboru básní Miroslava Florianiana *Sonetarium aneb Večer v králikárně* (1995), v *Mafii po listopadu* Zdeny Frýbové (1992), v eseji Daniely Hodrové *Město vidím...* (1992), v románu Jana Jandourka *Když do pekla, tak na pořádné kobyly* (2000), ve sbírce Josefa Jelena *Pravda a láska vítězí* (1993), v satirickém románu Jiřího Kamena *Za všechno může kocour* (1997), v *Čekání na tmou, čekání na světlo* (1993) Ivana Klímy, v *Avionu* (1995) a *Nesmrtelném příběhu* (1997) Jiřího Kratochvila, v *Anně sekretářce* (1992) Martina Nezvala, v reportážní novele Jana Nováka *Samet a pára* (1992), v knihách básní Rio Preisnera *Visuté mosty* (1996) a Zdeňka Rotrekla *Sněhem zaváté vinobraní* (1991), ve stylizovaném deníku Martina C. Putny *Knihy Kraft* (1996), ve sbírce Karla Sýse *Pět let v mrtvém domě* (1994), v *Scénách* Evy Štolbové (1992), v humoristické novele Karla Štorkána *Moji milí fóristé* (1992), v Třešňákově románu *Klíč je pod rohožkou* (1995), ve filmovém „rytmikálu“ Lumíra Tučka a Tomáše Vorla *Kouř* (1998), ve Vaculíkově románu *Jak se dělá chlapec* (1993), v *Báječných letech pod psa* Michala Viewegha (1992), v *Kobově garáži* Zdeňka Zapletala (1992); Michal Viewegh věnoval revolucionářům ironickou hru *Růže pro Markétu* (rukopis 1991), Daniel Stroj klíčové drama, politickou perzifláž *Pohroužení* (1995), zesměšňující Václava Havla a shledávající v pozadí pimprlového divadýlka revoluce nitky CIA.

Některá z uvedených děl ještě více méně navazovala na strukturu *literatury publika*: exaltované výstupy Štolbové, Klímova a Nezvalova revoluce coby jeviště pro erotické sblížení, báseň Preisnerova, odkazující na Halase a národně-politickou lyriku poloviny století. Dále, některá z těchto děl vznikla z potřeby revoluci přijmout, jiná z potřeby odmítnout ji. Nalézají se mezi nimi texty všech možných literárních druhů, funkcí a hodnotových poloh... Mají přesto tato i další díla *literatury spisovatelů*, jak ji označíme na rozdíl od prvního modelu stylizace listopadové revoluce, od *literatury publika*, alespoň něco společného? Jakého tvaru se v nich tématu listopadové revoluce dostalo?

Předně pozorujeme, že se těžiště tematického útvaru revoluce oproti květnu 1945 přesunulo od poezie k próze. Literatuře devadesátých let se verš definitivně jeví jako médium pro dané téma příliš exkluzivní, vyhrazené pro výpovědi jiné, soukromé,

směřující dovnitř literárního jazyka a tradice, nikdy ke společenské aktualitě. Literární kultura, která na počátku devadesátých let vznikla popřením systému tzv. socialistické literatury, nechce být řízena společenskou objednávkou, výzvou dějin, byť by ji představovalo pouhé téma – téma revoluce. Pro poezii, jež se více než kdy předtím stává soukromou laboratoří literatury, to platí dvojnásob. Pokud se přesto v lyrice s komplexem listopadového tématu setkáváme, dotýkají se jej příslušné básně či sbírky zpravidla jakoby mimochodem, letmo, významově zatíženým náznakem. Tak Florianova báseň *Sklonek listopadu* ze sbírky *Sonetarium* sice navozuje despekt k událostem, jež jsou s tímto obdobím v čerstvé politické paměti spojeny, toto hodnocení je však vyjádřeno oklikou, sugerováno nejobvyklejšími přírodními impresemi, obrazem země pod přikrovem chladu a temna: „*Mlha, mlha, samá mlha...*“²⁸ Týž princip se samozřejmě ukazuje i mimo lyriku. V *Nobelovi* Karla Steigerwalda, tedy ve hře věnované pozorováním, jak se – slovy autora – „*starý čas s rachotem mění v nový*“²⁹, sice revoluce neustále vyvstává jako východisko všeho dramatického dění, zároveň se však o ní nemluví; je tabu, uzavřena v téže symbolické bedně, jako neskutečná, prázdná titulní postava. Jedna zřejmá stopa k revoluci však přesto od dramatu (jeho textového doprovodu) k revoluci vede: datum premiéry, připadající na 17. listopad – na den pátého výročí revoluce.

Na rozdíl od Května připouští literární Listopad obojí hodnocení, kladné i záporné, píše o něm stoupcem i odpůrcem revoluce, její vítězové i poražení. Znaménko hodnocení nemění však mnoho na tvaru ani postavení, jichž revoluční téma v těchto dílech nabývá. Pokud jde o kompoziční umístění, jen výjimečně se listopadová revoluce stává dominantou, ústředním tématem díla. Mívá nicméně pozici důležitou, klíčovou jinak. Románový syžet se z revolučních motivů odvíjí, anebo v něm vrcholí. Vždyť veškerý děj poetického románu Zuzany Brabcové se vlastně vyvíjí z úderu, který 17. listopadu utrpěl protagonista *Zlodějiny* Eman Podoba při tzv. masakru na Národní. Do téhož místa a chvíle se naopak sbíhají všechny dějové linie Kamenova satirického románu *Za všechno může kocour*; revoluce tu vlastně rozplete románovou kompozici, rozetne uzel zašmodrchaných lidských osudů. Třetí exponovaná pozice listopadového tématu se nachází vprostřed syžetu: dělí jej pak na etapu „před“ zlomem času a „po“ něm, jako v Klímově románu *Čekání na tmou, čekání na světlo*.

²⁸ M. FLORIAN, *Sonetarium aneb Večer v králikárně*. Mnichov 1995, s. 11.

²⁹ Srv. autorskou poznámku Další osudy našich hrdinů, in: Karel STEIGERWALD, *Nobel*. Praha 1994, s. 80.

Nejvýrazněji se literární Listopad od literárního Května liší v tom, jak modeluje vztah spisovatele k revoluční akci. Poezie Května a po ní listopadová *literatura publika* vyjadřovaly jeho vůli aktivně se do revoluce zapojit, splynout s bojujícím národem, s masami, podřítit lyrického mluvčího, epického vypravěče revoluční neosobnosti. Listopadová *literatura spisovatelů* naopak ostantativně dbá na ryze pasivní přítomnosti tvůrce a jeho díla v revoluci, na jejich individualizaci a odstupu od bezprostředního revolučního dění, jak je vidíme v Brouskových Prostých motivech.

Médiem této distance mezi spisovatelem a literaturou na jedné a revolucí na druhé straně se v listopadové *literatuře spisovatelů* stala televize – nikoli náhodou médium, které je přímo symbolem pasivity ve vztahu k událostem vnějšího světa. Protagonisté Třešňákova románu *Klíč je pod rohožkou* pozorují studentský průvod i jeho tzv. masakr před televizním přijímačem kdesi v New Yorku. Jistě, pana Praga v tu chvíli dělí od událostí v Praze oceán. Vypravěč Novákovy literární reportáže *Samet a pára* však v kritických listopadových dnech přijíždí ze Západu do Čech jen za tím účelem, aby revoluci zažil zblízka, stal se jejím očitým svědkem. Když ale pronikne až do Činoherního klubu, kde právě zasedá Občanské fórum, musí jednání opustit. Zjišťuje, že není schopen vyrovnat se s emocionalitou revolučního davu, že se nedokáže do revoluce zapojit. Nakonec schůzi pozoruje z divadelního baru, od ruské vodky – na obrazovce průmyslové televize. Funkci prostředníka mezi básníkem a revolucí měla ovšem televize už v Hrabalově Listopadovém uragánu. Všemmu svému hlasnému nadšení pro sametovou utopii, vši své literárně odvozené revoluční extázi navzdory totiž také Hrabalův vypravěč vložil mezi sebe a revoluci prostředníka, uslyšel o studentském průvodu z druhé ruky a uviděl jej v televizi. Stejně jako Brousek si dal přitom záležet, aby nenechal čtenáře na pochybách, že přitom pobýval v bezpečné vzdálenosti od Prahy – na chatě v Kersku.

V jednu chvíli si k hospodskému stolu pro vypravěče Listopadového uragánu přichází mladá studentka, aby ho – českého spisovatele, básníka revoluce – odvedla mezi své „bojující“ druhy. Vypravěč odmítá – místo sebe dává „*Marseillaise*“ dvě své revoluční povídky. Protagonista Zapletalovy *Kobovy garáže* na rozdíl od Hrabala před revolučními zástupy promluví, ani jeho však na náměstí nedovede osobní nadšení, ale pocit, že když byl osloven, nedá se už nic dělat. Jako vypravěč si zároveň dává bedlivý pozor, aby se událostmi nenechal strhnout, rozdrobí promluvu do krátkých, někdy holých vět:

„*Hutera se usmíval. Nalíval panáky. Odvedl si P. K. stranou a zeptal se ho, jestli by se nechtěl stát členem koordinačního výboru OF v Mlíně. P. K. nechtěl.*“⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Z. ZAPLETAL, *Kobova garáž*. Kroměříž 1992, s. 221.

Pro spisovatele Května bylo nepředstavitelné, že by se revoluce zúčastnil poslechem rozhlasu, že by odmítl výzvu barikád. Pro spisovatele Listopadu je to typické, pokud jedno masmédiu nahradíme druhým. Nahradit je můžeme. O médium samo ani o biografické okolnosti vzniku textů nejde: jde o krajně opatrný postoj literatury devadesátých let k revoluci. Literární reakce na listopad 1989 je řízena respektem k čemusi jako hrozbě tématu.

Nejjednodušší odezvou na strach z tématu bylo jeho ponížení, jak se s ním setkáváme všude v senzační populární četbě devadesátých let, v Nezvalově *Anně sekretářce*, kde začíná už titulní aluzí na proletářský román Olbrachtův, v *Mafii po listopadu* Zdeny Frýbové, v Štorkánově živočišné frašce převlékaných kabátů *Divoké pivo* (tak zní podtitul). Přehnaně rozhořčený nadpis jedné z recenzí Nezvalova románu – *Odporný škvár zhanobil revoluci* – svědčí o tom, že autor zamýšleného účinku dosáhl.³¹ Zjevně mu přitom nešlo o názor politický; poníženy neměly být listopadové události, ale revoluce jako literární téma. S takovýmto přístupem pak kontrastovaly niterně patetické revoluční výjevy z románů Zuzany Brabcové – vstupní partie *Zlodějiny* jsou nejintenzivnějším ztvárněním tzv. masakru na Národní vůbec – nebo Martina C. Putny. Mezi Nezvalem a Putnou, Štorkánem a Brabcovou nešlo zdaleka o rozdíl politického náhledu. Šlo o tvůrčí suverenitu ve vztahu k literární tradici. Jedni na dřívější profanaci revolučního angažmá literatury reagovali tím, že jej profanovali dál, jenže otevřeně a záměrně. Druzí se od tématu i od minulosti osvobodili tím, že se k nim odvážili vrátit, ovšem jinak, s osobní upřímností.

Hlavní způsob, jak projevit tématu revoluce respekt, nalezla však literatura devadesátých let mezi oběma těmito krajnostmi, mezi ponížením i pozdvižením – v bytelně označené vynechávce. Před Ludvíkem Vaculíkem, jehož román *Jak se dělá chlapec* sestává z chronologicky řazených, deníkově datovaných úseků, nemohla nastát otázka, která z dat mezi 12. zářím 1989 a 2. únorem 1990 do vyprávění vpustit. Nevpustil do něj žádné. Předrevoluční část románu končí oním zářijovým dnem, to ještě Pavla umývala podlahu po malířích. Část porevoluční začíná citovaným dnem únorovým. Tehdy vypravěč spolu s dalšími bývalými disidenty v Mnichově slaví, že „praskl komunismus“³². Celé téma revoluce se tedy Vaculíkovi smrštilo do dvou slov, prostě oznamujících, co se vlastně mezitím stalo minulostí.

V románu Daniely Hodrové *Théta* (1992) se postupně objevují předzvěsti listopadové revoluce. Hlavní postava, autorčino alter ego, je dokonce policií zbita do krve

³¹ T. KLVAŇA, *Odporný škvár zhanobil revoluci*. Reflex 1992, č. 14.

³² L. VACULÍK, *Jak se dělá chlapec*. Brno 1993, s. 189.

několik měsíců před tím a několik desítek metrů od místa, kde se pak v listopadu 1989 odehraje tzv. masakr na Národní. Epizoda sama je přitom do jisté míry konstruována jako zrcadlový, topograficky převrácený odlitek ústředního toposu literárního Listopadu. Celá tato motivická linie však nakonec nevede k žádné scéně z listopadové revoluce. Že pro ni připravena byla, že k ní vést mohla, zmínila Hodrová v eseji *Město vidím...* Rukopis *Théty* prý obrazy z listopadové revoluce původně obsahoval, ale při autorské redakci byly vypuštěny. Slova o „euforii, o splynutí s jásajícím davem“³³ při demonstracích, jichž se spisovatelka také účastnila, ji prý přímo „usvědčila“ ze „lži“. Musela být proto z rukopisu „deleata“, tedy vymazána, vyškrtána, eliminována, poznamenána korektorskou značkou pro vynechávku – řeckým písmenem théta (ϑ).

Tak se v průniku eseje a románu Daniely Hodrové vyjevila obě pravidla, jež organizovala poměr české literatury devadesátých let – literatury spisovatelů – k tématu revoluce. Pravidlo první nařizovalo literatuře nejvyšší možnou zdrženlivost. Pravidlo druhé pak říkalo, že i když strach z tématu vyústí až do jeho vynětí z textu, až do jeho sprovození ze světa, alespoň malá stopa po něm musí kdesi zůstat, třeba na okraji románu – v komentáři k němu. O listopadové revoluci se v literatuře devadesátých let nesmělo ani mluvit, ani mlčet.

Dá se však takovéto korektorské znamínko, stopa na bílém okraji stránky vůbec ještě chápat jako obraz revoluce? Skutečně revoluční motivy roztroušené v české poezii a próze devadesátých let skládají dohromady zvláštní, rozpoznatelný – a také rozpoznáný – významový útvar? V kritické recepci pro to doklady jsou. Tomu, co západní média hned v listopadu 1989 nazvala sametovou revolucí, věnoval pamětník studentské stávkové Martin C. Putna v *Knize Kraft* snad nějakých dvacet řádek. Proti desítkám stránek o tématech jiných tedy nijak mnoho. A přesto – oněch dvacet řádek zaujalo kritika Josefa Vohryzka natolik, že jim v recenzi románu věnoval samostatné hodnocení. Putna podle něj zachytil atmosféru oněch dnů natolik dobře, „že se nám potvrzuje, že o revoluci přece jen šlo“³⁴.

Vohryzek tím bezděky vyslovil hodně o české společnosti a o české literatuře devadesátých let. Zaprvé: česká společnost si není jista tím, co se s ní koncem roku 1989 stalo. Za druhé: nevalilo by jí, kdyby to byla revoluce. Za třetí: ráda by se to dozvěděla ze své literatury. A za čtvrté: ve dvaceti řádkách, které se po řadě dotknou stávkové, metra, schůze, únavy, cukrárny, staré lancknechtské písně a kdoví čeho ještě,

³³ D. HODROVÁ, *Město vidím...* Praha 1992, s. 21–22.

³⁴ J. VOHRYZEK, *Putnův způsob s otevřeným koncem*. Kritická Příloha RR 1996, č. 6, s. 37–41.

je připravena uvidět obraz dějinné události, jaká se dříve malovala na obří plátna – obraz revoluce. Josef Vohryzek se nemýlil. Putna skutečně psal o revoluci. Napsal o ní přesně tím způsobem, který si literatura devadesátých let vynašla v dialogu s vlastní pamětí, pro i proti své minulosti.

JIŘÍ URBANEC

DEVADESÁTÁ LÉTA – VYVRCHOLENÍ VÝVOJE 20. STOLETÍ?

Vnaší literární historii termín „devadesátá léta“ je automaticky spojován s obdobím konce 19. století, kdy za rychlého nástupu několika literárních směrů a myšlenkových proudů začala tzv. moderna a kdy byl položen základ k vývoji velkého úseku století následujícího s jeho „moderním“ a často nekonvenčním, provokativním a experimentujícím uměním. Zde budeme mluvit o desítiletí po 17. listopadu 1989, tedy rovněž o letech devadesátých, ale století dvacátého.

Přímo se nabízí srovnávat tyto dva konce dvou století, a přesto, že se o to do jisté míry pokusím, nepovažuji to za hlavní smysl tohoto referátu.

Nejprve bychom se měli zastavit u pojmu „vývoj“, protože právě v současnosti je toto slovo zpochybňováno. Je to jakási téměř světová reakce na předcházející období zdánlivě triumfujícího komunismu, který svůj vítězný nástup opíral o filozofii historického a dialektického materialismu, o přesvědčení, že lidstvo a jeho tzv. „ideologická nadstavba“ se ubírá od nižších fází své úrovně k čím dál větší vyspělosti, až ke zlatému věku, kdy všechno bude společné a každý bude dostávat podle svých potřeb. Protože se v Evropě komunistické režimy najednou sesuly jako domečky z karet, převládá pocit vakua a ztráty historických perspektiv.

Ale s touto hlavní skutečností našich posledních let zdánlivě vzaly za své i jiné myšlenkové nemarxistické systémy: cožpak právě náš národ nežil v přesvědčení, že prochází šťastným a téměř zákonitým vývojem, od velmi skromných počátků národního obrození, přes stále markantnější úspěchy hospodářské a kulturní v devatenáctém století, až k vyvrcholení vznikem samostatného státu v roce 1918, přičemž tragédie okupačních let 1938–1945 mohla být chápána jen jako krátkodobé vybočení ze stoupající linie?

Právě takto byly koncipovány i rozsáhlejší literárněhistorické pohledy, včetně Jaroslava Vlčka, Arna Nováka i Alberta Pražáka. A potvrzením o správnosti vývojo-

vé křivky se zdála i léta šedesátá, jakoby návrat k linii dočasně přerušené rokem 1948. Duchovní apokalypsa spjatá se srpnovou nocí roku 1968, vyznačená kulturní pouští let sedmdesátých a jen pozvolným probíráním k plnějšimu životu od poloviny osmdesátých let, byla otřesem, který zpochybnil téměř vše.

Jsou naše devadesátá léta navázáním na přerušenu linii? I když se to mohlo krátce po 17. listopadu 1989 zčásti tak jevit, později převládl pocit ztráty perspektiv. Tibor Žilka to vyjádřil velmi pregnantně: „*Vcelku sa dnes budúcnosť objavuje skôr ako antiutópia, vyznamenaným časom sa stáva minulý čas. – Dnes je aktuálne hovoriť v súlade s predstavou Fukujamu o konci dejín, o zmrazenom čase, s čím sa pozornosť presúva z budúcnosti do minulosti.*“¹ Postmoderna je pak podle Žilky zřícením vyčerpaného času do prostoru.

S tím souvisí (a není to jen otázka postkomunistických společností) i pochybnost, zda literatura má nějaký vývoj, zda lze ve výkladu např. národních literatur uplatnit vývojový pohled. René Wellek již v roce 1973 prohlásil: „*Není pokrok, není vývoj, není dějiny umění kromě dějiny spisovatelů, institucí a technik. To je, alespoň pro mne, pád dějiny literatury.*“² Někteří teoretici vidí jako reálnou možnost sledovat pouze vývoj samotné struktury literárních děl bez ohledu na společenské dobové souvislosti. Se specifickou vývojovou ideou by tedy mohl být zřetel k estetické funkci díla. Ale jak do tohoto pohledu bychom zařazovali literaturu faktu, nebo z poslední doby hojně rozšířené memoáry a autentickou literaturu stroze deníkových záznamů?

Považoval jsem za vhodné úvodem připomenout, že termín vývoj, ať už jde o směřování ke kladu nebo k záporu, bývá dnes velmi důrazně zpochybňován. Ostatně současný fenomén postmodernismus, tu uctíváný, onde zcela popíraný, ve své poetice odmítá možnost reálného či realistického pohledu na svět, dokonce postavy postmodernistických děl někdy samy uvažují, zda jsou skutečné nebo vysněné, takže jsme na poli literatury a vědy o literatuře v období podvracení jednotnosti skutečného světa, prostupnosti hranic mezi světy a problematizace vztahů mezi skutečným světem a fikčními světy. Podle této logiky může vývoj zároveň existovat a zároveň neexistovat.

Je otázka, zda naše dnešní setkání je více záležitostí literární kritiky nebo spíše literární historie. Jde přece o úsek velmi krátký, o živou současnost, kterou sice můžeme registrovat, ale jen s obtížemi nacházet v ní převládající tendence s perspektivou

¹ T. ŽILKA, *Utópia slovenskej vzájomnosti*. Tvar 1997, č. 1, s. 14–15.

² R. WELLEK, The fall of literary history, s. 440: In. R. W. KOSSELECK – D. STEMPEL (Hesg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (München).

dalšího pokračování. Jsem přesvědčen, že i naše ohlédnutí za devadesátými lety 20. století má smysl, ač mnozí k nim přistupují s rozpaky a málokdo je schopen vše registrovat v úplnosti – vzhledem ke knižní nadprodukcí po uvolnění vydavatelských možností ihned po 17. listopadu 1989 a vzhledem k tomu, že mnohé edice, zvláště některá efemérní a soukromá vydání poezie, zcela unikají z oblasti národní knižní bibliografie.

Většina nás zde přítomných patří do kategorie literárních vědců, a právě jim adresoval Jiří Staněk v souvislosti s devadesátými lety ostrou kritiku. Prohlašuje, že starší generace literárních znalců „*téměř nečiní pokusy o sledování vývoje*“ a nejnovější Slovník českých spisovatelů po roce 1945 hodnotí jako „*sbíрку víceméně muzeálních děl, pomíjející až na ojedinělé výjimky autory opravdu současné.*“¹ Nemohu se zcela ztotožnit s jeho radikálním názorem, vždyť první díl tohoto slovníku vyšel v roce 1995, druhý v roce 1998, a přesto z těch, jež Staněk letos uvádí jako protagonisty nejmladší vlny české poezie, zde mají hesla: Svatava Antošová, Petr Borkovec, Lubor Kasal, Jiří H. Krchovský, Petr Motýl, Ewald Murrer, Pavel Petr, Jaroslav Pížl, Božena Správcová, Jáchym Topol a Jaromír Filip Týplt.

Ať už je obsazení naší konference výrazem malé zaangažovanosti literární vědy ve vztahu k nejžhavější současnosti, jak by ukazovala menší účast přihlášených, přesto těch několik vystoupení je zároveň svědectvím o době, kdy literatura, spisovatelé a jejich spolková seskupení stojí zcela mimo větší zájem oficiálních kulturně-politických představitelů, kdy mnozí autoři jsou rádi, že jejich texty vůbec vyjdou, pochopitelně bez nároku na honorář, a kdy sice nikdo literární tvorbu ideologicky neglajchšaltuje, ale společnost také od ní téměř nic neočekává.

Základním rysem charakterizujícím typ české literatury po roce 1989 je možnost svobodné tvorby a nereglementovaného přístupu k cizím literaturám. S tím souvisí ovšem i komerčně výhodné šíření brakové, podřadné, triviální, zábavné, oddechové, masové nebo – podle dnes užívaného termínu – populární literatury; Josef Hrabák ji nazýval „*literatura nižších pater.*“

Dalším rysem těchto posledních let je až nepřirozená plejáda autorů několika generací v ediční činnosti, vycházejících z různých pozic svých životů za komunismu: najednou po dlouhodobém oficiálním odmítání se tisknou autoři umlčení již v roce 1948, dále donedávna nepřipustní spisovatelé angažovaní v šedesátých letech a zvláště v roce 1968, a vedle nich i ti zcela mladí, kteří v době komunistického státu se ani nepokoušeli proniknout do existujících nakladatelství a publikovali z přesvědčení

¹ J. STANĚK, *Devadesátá léta v české poezii*. Tvar 2000, č. 11, s. 12–13.

pouze v samizdatu. Zároveň mají možnost tisknout i autoři hýčkaní za tzv. normalizace. A nastupují také jména zcela nová, opravdoví debutanti devadesátých let.

Jak se pak vyznat v tom, co je zcela nové, co opravdu vyjadřuje atmosféru našich let, anebo co je pouze opakováním starých uměleckých postojů, jež byly lety ideologického příkaznictví na několik desetiletí zmrazeny? Příznačně Pavel Janoušek již v roce 1993 v Tvaru podnítl diskusi o kritice, protože konstatoval, že po pádu komunismu nastal v naší literatuře jakýsi všeobecný chaos. A jsme po sedmi letech dále, rozeznáváme již zcela novou, charakteristickou skupinu mladých literátů, která – přes rozdílnost uměleckých východisek – je opravdu generací devadesátých let?

Vzniká otázka, zda typickým a novým rysem našich českých devadesátých let není nadměrná fiktivnost literatury, jež svým způsobem se zakládá na původní Leibnizově teorii možných světů a kterou rozvíjejí někteří současní literární vědci (např. Marie-Laure Ryanová ve článku *Možné světy v soudobé teorii literatury* v České literatuře z roku 1997). Připusťme, že poezie, vlastně lyrika, vytvářela v podstatě vždy pocit fiktivního světa, včetně neběžného, metaforického jazyka, ale v posledních desítiletích i část světové prozaické tvorby zachycuje zdánlivou realitu jako fantastickou fikci, kde je možné vše a kde se neustále prolíná svět smyslového vnímání a svět snění a fantazie. Jen k nám to přišlo později, nicméně zvláště Michal Ajvaz prokazuje, že i v našem prostředí se tomuto typu literatury může dařit dobře. Ta dnešní neohraničená a často dosti drsná fiktivnost je ovšem poněkud vzdálená někdejšímu pojetí surrealismu, je méně poetická a líbivá, takže vydání dlouhu nepublikovatelných textů např. Karla Hynka nebo Zbyňka Havlíčka jsou pro mladou generaci málo inspirativní.

Dále náš literární život po roce 1989 charakterizuje ztráta myšlenky, absence ideje. Podle obvyklého střídání klad – zápor – klad bychom očekávali, že po období komunistické ideologizace se v literatuře široce uplatní tematika s opačným znaménkem, zdůrazňování motivu svobody a demokracie, jak tomu bylo analogicky v roce 1945 po pádu okupační totality, ale současný téměř všeobecný nezájem o svět disidentů, neřku-li přímo o disidentskou literaturu, dokládá pravý opak. Markantním příkladem z okruhu světové literatury může být případ Alexandra Solženicyna, o jehož tvorbu v době před pádem komunismu se detailně zajímala všechna svobodná média, ale u nás prakticky hned v prvních měsících po 17. listopadu české vydání *Souostroví Gulag* již nezbudilo patrnější zájem čtenářů.

Současný snad nejvýznamnější český filozof Erazim Kohák z této situace před několika lety dovodil, že devadesátá léta u nás na nic nenavazují a jsou charakterizová-

na ztrátou téměř jakékoliv kontinuity, tudíž podle něho vrátili jsme se prakticky do výchozího bodu, jakým byl v našem případě rok 1848, kdy se za Havlíčka Borovského, Palackého, Sabiny a jiných teprve hledala orientace českého národa a české kultury.

Je-li tomu opravdu tak, kam se poděla celá desetiletí našeho vývoje, ten impozantní a sebevědomý nástup mladých literátů po první světové válce, který znamenal definitivní vyrovnání s kulturní evropskou úrovní a dodnes patří k tomu nejvýznamnějšímu, co v české literatuře ve 20. století vzniklo, nebo ztratila pro současnost inspirativní význam léta šedesátá, která vedle období první republiky patří v tomto století k hodnotám opravdu nesporným a trvalým?

Sám skeptik nejsem a věřím, že existuje vývoj, kdy nové jevy musejí reagovat na předcházející skutečnosti, většinou ve smyslu jejich popírání a překonávání a konců vždy s nějakým kontextem snahy o vyšší nebo aspoň novou a zatím nezvyklou kvalitu. Nemohu souhlasit s názorem Václava Bělohradského, že vše kvalitní už bylo napsáno, a proto od dalších uměleckých děl už není možno očekávat nic nového a lepšího.

Devadesátá léta ve svém úhrnu kromě návratu starších autorů s jejich poetikami také přinášejí orientaci některých mladých až ke vzorům velmi vzdáleným, např. J. H. Krchovský je nesporně blízký dekadenci z konce 19. století, nebo jiný mladý básník podle někdejší romanticko-dekadentní módy aristokratické titulatury vystupuje jako Petr Odillo Stradický – Stanczyk ze Strdic.

Evidentně již pominula tradice velkolepých spisovatelských vystoupení a shromáždění ve stylu Kvapilova Manifestu českých spisovatelů z roku 1917, 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů z roku 1956 nebo zásadních vystoupení Ludvíka Vaculíka a Pavla Kohouta z let 1967–1968. Je příznačné pro postavení literatury v našich letech, že na jedno z prvních výročních plenárních zasedání Obce spisovatelů nepřišel ani tehdejší ministr kultury, ač jako dosti všestranný literát byl členem tohoto spolku. Ale novým jevem jsou bitovská setkání básníků, která zlhostejnělou veřejností mohou být chápána jako útěšlivé stýskání odmítaných a odstrčených, jimž nicméně je v houfu lépe, a zcela novou věcí je šíření vlastních veršů internetem na tzv. webových stránkách.

Poezie, která v českém prostředí od dob národního obrození měla vedoucí úlohu a promlouvala téměř jako hlas národa (připomeňme Viktora Dyka nebo Jaroslava Seiferta), v našich devadesátých letech se téměř ztratila z obzoru naprosté většiny občanů a bohužel i velké části literárněvědných pracovníků. Denní tisk ji ani jednou za

týden – s výjimkou přílohy *Salon* v Právu – netiskne. A verše, které se mezi lidmi jako jediné šíří prostřednictvím populární písně z rozhlasových přijímačů, jsou často tak stupidní a banální a zpěvák vlastně opakuje stále totéž, takže když občas vedle nich zazní staré písně z šedesátých let, působí jako oáza poezie uprostřed vyprahlé a jednotvárné pouště.

Relativně větší pozornosti se dnes těší próza, která – dosti paradoxně proti dřívějším obdobím – rychleji a plněji vyjádří dobovou atmosféru. Převládá postmoderně laděný román nebo jako chvilkové komety krátce upoutávají memoáristické zpodobení deníkového typu. Ovšem samotné žánrové vymezení toho, co je v nejnovější české próze označováno jako román, je velmi široké a vágní, na rozdíl od někdejšího *Bürkentalu* A. C. Nora, který sice románem byl, ale autor mu dal provokativně podtitul *Naprosto ne román*. Povídky se dnes téměř nepiší, protože ve zrychlujícím se tempu doby je periodika nechtějí a netisknou.

Devadesátá léta devatenáctého století byla nesporným a organickým vyústěním vývoje počínajícího skromňoučkými Puchmajerovými almanachy a prvními Jungmannovými pokusy o adekvátní překlad světové poezie. Jestliže se na konci století mladí literáti vzdorovitě postavili proti dovršiteli tradice Vrchlickému, svou novou uměleckou orientací chtěli jeho generaci vědomě překonat, ovšem byli s ní zároveň úzce spjati, protože měli stále před očima dosavadní hodnoty a chtěli vytvořit jiné, své, chtěli ovládnout budoucnost umění. Tento jejich zápal měl velmi dynamický charakter, všichni tito mladí byli přesvědčeni o své pravdě vidění a stylového podání, jak to vystihl Šalda ve své přednášce z roku 1903: „*Nová krása a nové umění vtrhuje vždy do světa jako dobyvatel – ne vysmlouvat si místečko vedle staré krásy a starého umění, nýbrž podmanit si celý život a celý svět, ne z marnivosti a pýchy, nýbrž proto, že jest hluboce a nevývratně přesvědčeno o tom, že má pravdu života a budoucnosti a že přibližuje a dohání svět k této pravdě, jíž posud nepoznal nebo jíž zanedbal: bez této nejvnitřnější víry není nového umění.*“⁴

Poslednímu desetiletí uplývajícího století schází toto žhavé vědomí o jasné budoucnosti, kterou je třeba si podmanit. Česká literatura našich devadesátých let neusiluje šaldovsky bojovně o to, aby překonala předcházející osmdesátá husákovská vcelku neplodná léta, není v přímém kontaktu s posledním normalizačním dvacetiletím, spíše tápe, kde se zachytit, co překonat, kam až se pro vzory případně vrátit. Konec dvacátého století není v naší literatuře vyvrcholením organického vývoje, protože česká literatura v různých desetiletích se ocitala pod různými tlaky a někdy jen

⁴ F. X. ŠALDA, *Nová krása: její genese a charakter*, s. 84–110: In. *Boje o zítřek*. Soubor díla F. X. Šaldy I.

krátkodobě se jí podařilo vymknout se jim. Dokonce by se dalo prohlásit, že období po roce 1989 do dnešních dnů vyústilo v českém literárním prostředí k dosti podstatnému odmítnutí vlastní tradice a k více nebo méně uvědomělému příklonu spíše k tendencím, jak se dnes projevují v okolních literaturách světa. Přesto věřím, že i naše současná literatura se zbaví eklektického rozhlížení a najde svou tvář a svůj vlastní výraz stejně tak, jak je tomu dnes u českého umění výtvarného a hudebního.

ČESKÁ LITERATURA 90. LET

VLADIMÍR NOVOTNÝ

PROLEGOMENA KE SMYSLU TYPOLOGICKÝCH PROMĚN ČESKÉ LITERATURY 90. LET

Časová elimitace, ztělesněná v klíčovém pojmu „deset let poté“, čili v intervalu desetiletí, které nás dělí od listopadového zvratu 1989, skrývá v sobě vědomí stále rychleji se vzdalujícího momentu spoluprožívání „nedávné minulosti“ a právě tak vědomí naléhavě se dostavující, globalizující se orientace na „blízkou budoucnost“. Zejména ono první latentní reflektování tehdejšího společenského a kulturně historického předělu se začíná čím dál víc (dozajista i v nové české próze) stávat virtuální realitou *sui generis*, tematickým a psychologickým reliktem literárního procesu, zatímco ono vnímání a předvídaní možností české literární kultury v „blízké budoucnosti“¹ se musí objektivně vyrovnávat se základním noetickým faktem, že „*společenská realita se v čase rozvíjí a současně s tím nejrůznějšími způsoby reflektuje*“².

V těchto souvislostech literární tvorby a literárního života se ovšem zřetelně vytrácí dosavadní mnohotvárné společné povědomí o tzv. kanonických textech: pokud ty i nadále existují a případně pořád dál vznikají, jsou ve své kanoničnosti neustále problematizovány a zpochybňovány, neboť se mezitím paralelně vytvářejí zcela nové struktury literárního vyprávění, do příběhu vstupuje naprosto jiná vypravěčská optika, odlišné nebo přímo protichůdné vědomí souvislostí. Veškerá tradiční narativní schémata začínají stále víc naplňovat obecně srozumitelnou roli „neuskutečněné možnosti“. Skoro všechny významotvorné roviny literárního díla, donedávna

¹ Srov. mj. M. PETŘÍČEK jr., Globální šachy. In: sborník *Eseje o nedávné minulosti a blízké budoucnosti*, Praha 1999, s. 149–160. Náš filosof jako vstupní argument uvádí poznatek, že „i příběhy jsou formou, jíž se strukturuje realita“ a že „i zde je je ve hře zkušenost, kterou společnost získává (v aktivním i pasivním významu ‚zakoušení‘)“ (s. 150).

² Tamtéž. Základní podmínku pro existenci živé bytosti neboli tvůrčího subjektu v nynější tzv. blízké budoucnosti spatřuje badatel zejména v obecné premise, podle níž se společnosti i jejím jednotlivým subjektům podaří mj. i nyní, deset let poté, nejenom v následujících časových údobích, „zachovávat se v bytí prostřednictvím dění“ (s. 151).

spjaté v čtenářské a zvláště kritické percepci s možností lineární interpretace umělecké výpovědi, se v kontextu devadesátých let české literatury postupně nestávají ničím jiným než všehovšudy „lokálními peripetemi“⁴³.

Zejména pro tento výrazně frekventovanější výskyt rozmanitých „lokálních peripetií“ ve struktuře uměleckého textu je symptomatické univerzalistické tíhnutí k převládajícímu grotesknímu vidění světa, k nazírání společnosti i individua jako čehosi definitivně vymknutého z kloubů, bizarního a zároveň burleskního. Přitom se v kompozici nebo stylu literárního díla záměrně minimalizuje a znehodnocuje pocitování logické kauzality nejenom v komunikační struktuře vlastního vyprávění, nýbrž rovněž v komunikačním vztahu ke čtenářům. Tradiční významové těžiště narativní osy, zpravidla nějaká událost, začíná být též v nové české próze „deset let poté“ pocitována jako něco, „co se stalo, ačkoliv se také mohlo nestát“⁴⁴. V souladu s postmoderní genezí literární tvorby a literární reflexe potom ovšem přestává být možné s jakoukoli určitostí stanovit, která narativní linie je „skutečná“, ta pravá, ta verifikovatelná, takže ve vztahu k tradičnímu zření stále ještě dostatečně prioritní a právě proto nabízející v prvé řadě možnost patřičné kompatibility.

Zejména při úvahách o „fiktivnosti“, event. „nefiktivnosti“ literárního díla na rozhraní tisíciletí, nebo nad premisami, že všechny varianty a alternativy se stávají výhradně záležitostmi komunikace, začíná přicházet o estetický a kulturní význam svého času ve všech pádech tolik skloňovaný pojem „autenticita“, ztotožňovaný s atributy jako „původní“ či „hodnověrný“. Jak již v roce 1998 na opavském sympoziu konstatoval Pavel Janoušek, míra tzv. autenticity se stala jedním z dominantních kritérií při posuzování hodnotového stupně literární tvorby – a pak o to víc záleží na tom, s nolkou dogmatickou argumentací se setkáváme při konkrétním kritickém adorování oné nepopíratelné smysluplnosti a primární životaschopnosti takřečeného „původního mimoliterárního bytí“⁴⁵. Analogicky koncipované „autentické“ literární texty, nej-

⁴³ Tamtéž, s. 152. Při charakterizování percepčních možností literárního díla a jeho postavení v kulturním modelu společnosti pokládáme za užitečné odkázat na konstatování Václava Bělohradského, podle něhož „eroze primárních institucí, jako je rodina a pospolitost, je definitivní: nikdy nebudou moci suplovat deficit lidského a sociálního kapitálu vyvolaný globalizací“. Srv. V. BĚLOHRADSKÝ, *Antinomie globalizace. Vzdělanostní společnost 2000*: In. sborník *Eseje o nedávné minulosti a blízké budoucnosti*, Praha 1999, s. 74.

⁴⁴ Tamtéž, s. 156. Miroslav Petříček jr. zde dále konstatuje, že ve chvíli, kdy jsme vystavení napospas realitě, v níž dochází k zániku univerzálního jazyka komunikace a rovněž k úsilí o vzájemnou přeložitelnost významových idiomů, začíná pak v tomto smyslu objektivita být neoddělitelná od komunikace a všeobecně se potom jedná o cosi jen relativně stabilního. Srv. tamtéž, s. 157.

⁴⁵ P. JANOUŠEK, *Autenticita jako protipól literární tradice*: In. sborník *Autenticita a literatura*, Praha-Opava 1999, s. 11.

častěji sepisované se značným důrazem na narativitu a odedávna v této žánrové poloze usilující o maximálně „autentický rozměr bytí“, přes své vnější lpění na empirickém vylíčení světa a na faktografických a psychologických detailech vesměs již v počáteční fázi své geneze dávají najevo ostentativní opovržení vůči postupům tzv. tradiční literatury, vůči hierarchii panující v konvenční literární tvorbě a právě tak v samotném principu bytostné a nezakrývané literárnosti.

Podle Janouška tu sice ve vrcholné míře záleží na maximální shodě vypravěčovy (neboli nejednou též spisovatelovy) životní dráhy, tudíž i životní filosofie, se zvoleným nebo převažujícím způsobem narativní autostylizace konkrétního textu, nakonec se však sama poetika autenticity v moderním literárním díle stává de facto neuskutečnitelným ideálem nebo zjevně schematickou normou. Manifestovaná „autentická“ poetika, ztotožňující se s nedávnou polemickou kanonizací literatury přísahající zejména z kraje devadesátých let na krédo autenticity, se sice na jedné straně jistě zrodila především „jako výjimka z normy a vzpoura proti literárnosti“, ale na straně druhé se ona privilegovaná a preferovaná tzv. zásada autenticity zákonitě „častým opakováním pomalu stává normou, zautomatizovaným žánrem, který ztrácí svou výpovědní schopnost“⁶.

Vzývání autenticity jako základní literární normy, které bylo natolik příznačné zejména pro reflexi nového českého písemnictví v první polovině tohoto desetiletí (zvláště s přihlédnutím k publicistickému zacílení jednoho směru kritické praxe), se pochopitelně mohlo jevit i dobovým svědkům jako zjevně pošetilé a nesoudné počínání, anebo jako evidentně pomíjivé nadhodnocování elementární roviny noetického sdělení. Navíc se tato poetika týkala jen jednoho nevelkého autorského okruhu, zpravidla ovšem byla prosazována a předkládána na úkor podstatnějších nebo také významnějších estetických dimenzí konkrétního literárního díla. V téže době, jak je zřejmé ze zorného úhlu „deseti let poté“, se však v širokém spektru nové české literatury začal vyhraňovat též přímý protipól tzv. kultu autenticity. Tento proud nebo směr můžeme charakterizovat přibližně jako fenomén, pro nějž je charakteristický růst zájmu o spiritualitu (tedy o jev, který byl předtím z pohledu tuzemské dogmatické estetiky uzavřen do sféry zapovězeného a nepřípustného), tj. zájmu o svým způsobem neméně „autentický“ svět duchovní reality, o paradigmatu duchovního života a duchovního poznání. Zároveň je paradoxní, že onen zmiňovaný prudký vzestup li-

⁶ Tamtéž, s. 19. Krátce předtím badatel podotýká, že podle jeho názoru „poetika autenticity je na shodě díla s autorem existenčně závislá, neboť jakýkoli rozdíl mezi životem a stylizací rozbíjí iluzi pravdivosti a je vnímán jako stylizace a tedy potažmo amorální lež“ (s. 18).

terární vnímavosti k ezoterním kategoriím (které náleží k antropologickým konstantám kultury) je v průběhu celého desetiletí ve společnosti doprovázen fundamentální krizí tradiční společenské religiozity a početných vnějších ukazatelů novodobého náboženského života.

Nová religiozita, která se „deset let poté“ stává imanentní součástí mnoha esteticy směrodatných děl nové české literatury, byť do ní proniká a vstupuje ve velice sekularizované, odcizené a zesvětštěné podobě (kupříkladu v románech *Sestra* Jáchyma Topola nebo *Poslední bourbon* Bohuslava Vaňka-Úvalského), v jiné rovině představují – zvláště po desetileté hegemonii pocitu bezmoci a bezbrannosti totálně dehumanizovaného lidského subjektu – charakteristický vzdor vůči dosavadním konvencím a tradičním autoritám. Tento vzdor může samozřejmě iniciovat i podřízení se zcela jinému, až dosud ještě povýtce nerozpoznanému hodnotovému a autoritativnímu systému (neobyčejně zřetelně se to projevuje v poetice postmoderní prózy včetně její české modifikace). V evidentním rozporu s primátem dokumentaristické autenticity se takhle orientovaná literární tvorba zaměřuje i na ty jevy a koncepce, které neglorifikují konvenční vnímání pozemské reality a právě v příklonu k náboženským a duchovním hodnotám spatřují mj. jedinou alternativu spásy lidského pokolení. Tato skutečnost představuje na přelomu dvou tisíciletí nepochybně jeden ze svrchovaných momentů nynější postmoderní mentality.

Do prozaické reflexe soudobé civilizační fáze stále víc pronikají takové zjevné symptomatické epizody nebo myšlenkové postoje, v nichž je sám určující fakt literární komunikace založen především na poznání alternativní spirituality, na obnově celkové spirituální orientace, která se přitom často zřetelně zaměřuje na agilní společenské působení v kontextu „Nového věku“. Nikoli náhodou některé duchovní směry apelují na své stoupence a přívržence, aby se ti vyvázali ze všech tradičních (čili rutinovaných a ve svém mravním důsledku bezúčelných) občanských souvislostí a společenských hodnotových stupnic. Nová česká próza tyto univerzálně se šířící společenské fenomény prozatím spíše zaznamenává, převážně se omezuje na pouhé konstatování či registrování jejich existence, než aby se je v konkrétních textech častěji a soustavněji pokusila hlubinně reflektovat. Krize křesťanské civilizace se ovšem i z pohledu „deseti let poté“ stala všeobecně příznávaným faktem, a proto není divu, že rovněž literární tvorba stejnou měrou instinktivně jako intuitivně hledá alternativní řešení. Také z tohoto důvodu se zdá, že tzv. postmoderní údobí má v periodizaci kulturních dějin lidstva význam evidentního vývojového milníku.

Podobný, dozajista neméně iniciační (nebo přinejmenším iniciátorský) význam mají v průběhu uplynulých devadesátých let rovněž ta význačná díla nové české literatury, která reflektují nebo bezprostředně pojmenovávají zejména onu citovanou „postmoderní mentalitu“, tj. fenomén, stále víc poznamenávající nejenom uměleckou tvářnost nynější dominantní postmoderní poetiky, nýbrž i sám fakt globálnosti postmoderní ideologie, v níž se proklamativně tvrdí, že nynější profánní, sekularizovaný svět, jak ho charakterizuje kupříkladu renomovaný religionista a znalec ekumenické teologie Odilo Ivan Štampach, je „*ponořen do propastné nevědomosti a mravně zkažený*“⁷. O to větší důraz se pak pochopitelně klade na samu možnost nebo na různé konkrétní varianty symbolického i nesymbolického návratu (např. postav, společenství atp.) k duchovní zkušenosti, ztotožňované s realitou hlubokého vnitřního míru coby vrcholným prožitkem, zachovávajícím i fakt „*bytí prostřednictvím dění*“.

Také proto se literatura potom má a může stát prožitkem svého druhu, který zprostředkovává vlastní poznání duchovní zkušenosti a je způsobilý se o ně dělit se svými současníky. Byť ovšem jen do té doby, „*dokud budou dějiny pokračovat*“, zdůrazňuje v této souvislosti Štampach, a proto za jednu z možných cest literatury pokládá též mystiku či směřování ke kosmogonii.⁸ Rovněž novodobá literatura totiž reaguje na nebezpečí prvoplánového „zbožštění skutečnosti“, na problém paušální deifikace vnějšího světa, tj. scénérie, na niž lidé i tvůrci orientují své životní zájmy a své vize. Literární tvorbě vznikající za časů postmodernismu může tato orientace dát náležité těžiště (spolu s mnoha dalšími tematickými a filozofickými alternativami), obsahující též vědoucí a vědomé, systematické směřování k transcendentnu, což jí umožní, zvláště s ohledem na nové postavení slovesného díla v současnosti, alespoň zčásti překročit své tradiční narativní zacílení. Je-li pak takové literární dílo „zakotveno“ ve skutečnosti, která nás nepřetržitě všestranně přesahuje, může přitom nalézt bezpochyby „autenticky“ svou nejvladnější identitu.

Nikoli náhodou se ovšem tváří v tvář proměně typologického spektra nové české slovesné tvorby a jejího vstupu do postmoderní fáze nastoluje problematika posunu literární komunikace, jiné podoby literární sociologie, čili i problém jednotlivého čtenáře či skladby širšího čtenářského společenství. Jak připomíná historik a teoretik

⁷ Srv. rozhovor Jiřího Hanuše s Odilonem I. Štampachem, zčásti uveřejněný časopisecky pod názvem *Věk vodnáře* (Proglas 1997, č. 4, s. 32). Štampach mj. soudí, že se rovněž „v západním křesťanství odvracejí probuzenecká a pietistická společenství od občanské odpovědnosti. Jako jediná přijatelná kultura se jim jeví díla s explicitě náboženskými tématy.“

⁸ Teolog O. I. Štampach ovšem právě v této globální souvislosti definuje základní premisu, týkající se i charakteru literární tvorby: „*Otevřená společnost by se propadla do anarchie a chaosu, kdyby se svobodně neorientovala na mravní a duchovní hodnoty.*“ Tamtéž, s. 35.

moderního literárního procesu Aleš Haman, „vztah vzniku, ustálení a odumírání norm k sociálně strukturované umělecké komunikaci vytváří další spojnicí propojující hledisko systémově sociologické s historickým“. Podle badatelova názoru „komunikativní založení kultury navozuje také možnost přístupu k dějinám, který se rozchází s dnešním diskontinuítním pojetím (v zásadě se nepřilíší lišícím od marxistického pojetí ekonomicko-společenských formací /.../). Proti tomuto diskontinuítnímu pojetí by bylo možno postavit pojetí literární historie jako hermeneutiky sociálně situovaného uměleckého dialogu v čase, zakládající možnost »prolnutí horizontů«, o němž hovoří Gadamer a v poslední době Paul Ricoeur“⁹.

Donedávna ovšem sám elementární fakt ustavičné „přítomnosti vnímatele“ čili recipienta literárního díla zůstával v úvahách o charakteru tvůrčího gesta jakousi nezpochybnitelnou nebo též nezaměnitelnou kulturněhistorickou konstantou, poněvadž bez této konstanty by literatura a umění z tradičního pohledu zdánlivě ztratily jakýkoli smysl.¹⁰ Právě s přihlédnutím k tomuto přetrvávajícímu nahlížení celé problematiky „adresátu díla“ kritik Petr Cekota nedávno ve svém zamyšlení nad anketou, přicházející s kategorií tzv. ideálního čtenáře, důrazně upozornil na realitu nynějšího času z přelomu tisíciletí. V ní totiž „věk elektronických médií a nových způsobů komunikace, jak se s nimi běžně setkáváme v době na konci 20. století, všechny úvahy o vztahu autora a příjemce zpochybňují“¹¹.

Nejnovější estetické teorie totiž vesměs vycházejí z postulátů postmoderní kritiky a z postmoderní interpretace audiovizuální kultury v širokém smyslu, načež se v nich konstatuje, že na úsvitu „Nového věku“ již neexistuje žádná skutečnost, vůči níž by bylo možné se z hlediska umělce a recipienta nějakým způsobem vymezovat nebo dokonce definovat. „Přítomnost je tak nasycená obrazy, že jejich smyslem a účelem není sdělovat žádný význam, ale rozmnožovat naše vlastní vědomí hyperreálné tělesnosti,“ podotýká moravský literární kritik – a posléze zdůrazňuje, že „čtenář se potom nutně musí stát součástí autorské umělecké fikce“ a že stejně jako v jiných médiích (ovšem nejenom oněch tradičních audiovizuálních) na rozhraní tisíciletí už „autor a příjemce jsou od sebe odděleni, nesetkávají se a nepotřebují ani o sobě vědět“¹². Podle Cekoty soudobé hledání lidské identity, symptomatické zvláště pro postmoder-

⁹ A. HAMAN, Historie literatury a sociologie: In. *Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity* V 2, 1999, s. 11–12.

¹⁰ Zde i dále volně parafrázuji úvahu P. CEKOTY: *Nové umění psání dnes – pro koho?* Host 1999, č. 4, s. 17.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.

ní filosofii a kulturu, může nakonec spočívat v záměrném psaní pro tzv. ideálního čtenáře, tedy pro takového společníka v dialogu s tvůrcem krásné literatury, který „*může mu také naslouchat, i když mu nebude rozumět*“. Zejména „*zápas autora o ideálního čtenáře /.../ vrací autenticitu (a pravdivost) tomuto konání, od níž nás věk nových médií a jeho filosofická reflexe na konci století a tisíciletí tak zásadně vzdaluje*“¹³.

V rámci vědomého zaměření na tento typ čtenáře by se zdálo být přirozené, že tradiční vnímání prozaických žánrů bude v české literární tvorbě i kritické reflexi stále víc vnímáno spíše jako něco sekundárního nebo dokonce značně utilitárního, zvláště když postmoderní poetika cílevědomě a programově nivelizuje nebo bagatelizuje dlouhou přetrvávající striktní genologické bariéry, jakkoli již byly velice deformovány zejména v průběhu 20. století. Paradoxně však samotné pokusy definovat frekvenci nebo specifiku konkrétních žánrů v novější české próze kolikrát vede i k poznání, že nejednou se případné žánrové označení může u konkrétních textů devadesátých let označit „*jako něco nadbytečného, nepatřičného, za něco, se je snaží nějak žánrově zařadit, ale přitom se to nedaří*“, nebo že „*z jistého úhlu pohledu označení »novela« nedává smysl*“; konečně že je „*za román pokládáno vše, co se dá dohromady, nějak propojí, obkrouží poznámkami modelového autora a čemu se pak dá patřičný podtitul »román«*“, přičemž „*toto vše může být vnímáno buď jako střet subjektivních názorů, anebo jako nedůslednost, vycházející z toho, že určení žánru není nic klíčového*“¹⁴. Zároveň se ovšem připouští, že míváme co činit s texty, jež se do genologických vymezení nedají vměstnat, zvláště když „*každý román je jiný a každý vymyšlený obsah »nově vymýšlí« formu románu*“¹⁵.

¹³ Tamtéž, s. 18. Petr Cékota zde posléze dochází k závěru, že „*je tedy třeba dnes Nového umění psátí pro ideálního čtenáře, a v tomto smyslu leží odpovědnost právě na autorovi, aby byl vnitřně pravdivý*“ – a že pokud byl kupříkladu na začátku 17. století dominantou dramatických a vůbec literárních děl „*zápas o čest*“, potom se „*mezi stejnými póly odehrává i dnešní zápas o ideálního čtenáře*“.

¹⁴ O. HORÁK, *Prozaické žánry a česká literatura devadesátých let*. Tvar 2000, č. 4, s. 12n.

¹⁵ Tamtéž. Mladý bohémista však ve své stati (v níž ovšem pramálo konsistentně odkazuje na velké množství textů z české prózy let osmdesátých nebo dokonce i sedmdesátých) nakonec víceméně respektuje tradiční žánrové dělení a vypočítává řadu charakteristických příkladů románu, novely a povídky v nové české tvorbě. Nikoli náhodou ovšem téměř ani jednou nemůže coby příklad žánrové průhlednosti uvést knihy, které vznikly „*deset let poté*“ a které se tomuto tradičnímu genologickému označení svou bytostí a vědomou dekonstrukcí románové epiky vzpírají: namátkou jmenujme prozaické opusy *Sedmikostelí* Miloše Urbana, *Zabrisky Bohuslava Vaňka-Úvalského* či *Jezdci na slunečniku* Romana Ludvy, nemluvě o tolik „*antirománovém*“ románu, jímž je iniciační *Houština* Václava Kahudy. Zmínku si ovšem zaslouží taktéž Horákem citovaná bezradná otázka Milana Jungmanna, zda je Topolův *Anděl* „*román či novela – vypravěč má k dispozici sotva 130 stran*“. Kromě typického dokladu obecné nejistoty nebo nenáležitosti žánrového určení se sluší podotknout, že to je čtenář (a kritik!), kdo má k dispozici tolik a tolik stran, zatímco vypravěč jich mohl mít mnohem víc i mnohem méně.

Jako příklad nynějšího hledání identity české literatury, její soudobé komunikace s čtenářskými vrstvami, možnosti redefinovat její soudobé postavení a limitovanost její recepce může vyznívat též časopisecky publikovaná beletristická úvaha Jakuba Šofara s charakteristicky empatickým názvem *Kam se cpeš, literaturo!?* Ze záměrně negativistických autorových proklamací jsou závažná jeho rozkacená tvrzení, podle nichž „poprvé v dějinách tohoto území může každý vše vydávat za literaturu a vše je možné označit za vydatelné, zákony (minimální) nefungují (nejsou brány vážně), neexistuje žádné omezení (kromě morálního, a to moc nefunguje) /.../. Literatura už nevychová, nestanovuje normy, neposkytuje hrdiny a vzory – hrdinou jsou dojmy, události, myšlenky, prostě »součásti« hlavního hrdiny. /.../ Literatura se vrací oklikou zpět: jde o to, zda vyvolává libost (či nelibost), hledáme v ní srovnání, potvrzení, varianty, průvodce, úlevu – léčíme se s ní, očišťujeme se, má terapeutické účinky: je dnes něco podstatnějšího, něco důležitějšího pro přežití?“¹⁶

Finský slavista Michail Berg ve své knižní monografii, pojednávající z fenomenologického zřetele o „literaturokracii“ a o literaturocentrismu jako svérázném antropologickém experimentu, kalkuluje s tradiční odezvou utopického realismu a tzv. infantilní literatury (přičemž se opírá zejména o analýzy ruského literárního postmodernismu a konceptualismu od sedmdesátých do devadesátých let), upozorňuje na skutečnost, že vzhledem k panující nejasnosti, co všechno může být z estetického pohledu „profanum“ a co „sacrum“, není kupříkladu v ruské literární kultuře (zřejmě ani v nové české literární produkci) příliš korektní jednoznačně mluvit o „postmodernismu“; spíše by se podle jeho úsudku mělo hovořit o „postmoderní situaci“¹⁷. Soudí, že negace dosavadních žánrových hierarchií a stylových zvláštností může být v rámci „postmoderní situace“ v literární tvorbě nikoli stimulována, nýbrž nanejvýš dovedně simulována. Nicméně veškerý kulturní a umělecký proces „desakralizace“ dosavadních kánonů se zaměřuje jako celek na dosavadní kanonizovanou lidskou mentalitu a na tzv. energii moci, na sám fakt být u moci, mítí moc, což předznamenává mnohotvárné podoby kulturní, sociální a duchovní „společenské kapacity“.

Také literatura, která dlouho byla výsostnou sférou ideologie a dramatu pokušení z totalitní moci (či impozantních polemik s ní), nyní za pokročilé fáze „postmoderní situace“ vstoupila do „operace dekonstrukce“. Potom se stala doménou tvůrců, kteří

¹⁶ J. ŠOFAR, *Kam se cpeš, literaturo!?* Tvar 2000, č. 6, s. 12.

¹⁷ Srov. M. BERG, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*. Moskva 1997, s. 269n.

se vymanili z prokletí „literaturokracie“ a v devadesátých letech ve svých knihách ztělesňují jinou funkci: orientovat se zejména na způsobilost interpretovat text, na úlohu zprostředkovávat komunikaci mezi vlastním textem a mezi skupinou čtenářskou adresátů. Právě tato inovovaná úloha spisovatele a vůbec literární tvorby začala být „deset let poté“ pravděpodobně oním nejsignifikantnějším kulturně historickým posláním z hlediska konkrétního způsobu komunikace a modelování jednotlivých diskursů uvnitř společnosti. Největší důraz se přitom klade a bude klást nikoli již na transformaci kulturního a literárního gesta do ideologické podoby, nýbrž na uplatnění mechanismu obnovy literární tvorby při samoregulování globálních, nejednou environmentistických zásad společenství, v němž vzniká a v níž nejednou již svou humanitní, antropocentrickou podstatou inspiruje závažnou kulturní reflexi.¹⁸

¹⁸ Tamtéž, s. 312.

NEFIKCIONÁLNÍ PŘÍBĚHY

Nebývalé množství memoárové, biografické nebo autobiografické literatury nejrůznější kvality a provenience objevující se na knižním trhu v posledním desetiletí lze uvést do souvislosti jednak s celosvětovým trendem (vzpomeňme např. na záplavu titulů ze zákulisí královských rodin nebo konjunkturálních textů vycházejících v době úmrtí princezny Diany, u nás na desítky vzpomínkových knížek populárních herců a umělců předkládaných čtenářům v nejrůznější kvalitě – od kultivovaných textů, např. *Pojednání o mé radostné cestě od kolébky ke krematoriu* od Vladimíra Komárka, až po úplný brak, např. tituly týkající se našeho prezidentského páru), ale vydávání tohoto typu literatury souvisí také s naší konkrétní situací (po uvolnění cenzury začíná řada lidí vydávat svědectví především o politických perzekucích, podobně, jako tomu bylo po skončení druhé světové války, za všechny připomeňme např. vzpomínky o politických procesech a vězení od Dagmar Šimkové *Byly jsme tam taky*).¹ Zároveň začínají vycházet zajímavé vzpomínky a autobiografie napsané již dříve, avšak u nás dosud nevydávané – jmenujme např. Terleckého *Curriculum vitae* nebo Canettiho literární autobiografii (*Zachráněný jazyk*, *Pochodeň v uchu* a *Hra očí*).²

Z žánrového hlediska uvedený memoárový a autobiografický typ literatury již tradičně kolísá mezi faktografií a uměleckým zpracováním.³ Různorodému a kvantita-

¹ Viz V. KOMÁREK, *Pojednání o mé radostné cestě od kolébky ke krematoriu*. Praha 1998; D. ŠIMKOVÁ, *Byly jsme tam taky*. Praha 1991. Poprvé text vyšel v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu 1980.

² Viz N. TERLECKÝ, *Curriculum vitae*. Praha 1997; E. CANETTI, *Zachráněný jazyk*. Praha 1995; též, *Pochodeň v uchu*. Praha 1996; též, *Hra očí*. Praha 1998.

³ Slovníky literární teorie označují tento žánr obvykle jako non-fiction, stojící na pomezí mezi beletrií a textem informujícím o skutečné události tak, aby byl i přes dokumentárnost umělecky zajímavý. Viz Š. VLAŠÍN, *Slovník literární teorie*. Praha 1984, str. 247–248. Nefikcionální literaturu lze chápat jako širší termín, zahrnující jednotlivé typy nebo varianty nefiktivních příběhů.

tivně objemnému množství textů odpovídá také zájem čtenářů. Ukazuje se, že nejde pouze o přechodnou módní záležitost, ale ve zvýšeném zájmu o individuální osudy druhých i svoje vlastní se odráží hlubší problematika současné doby.

V minulosti byla přirozená narativní aktivita člověka postupně nahrazována abstraktnějšími metodami, např. historiografií. Paul Ricoeur hovoří o přenosu jejího předmětu z „jednajícího jedince“ na „celkové společenské faktum“, univerzální zkušenost tak byla povýšena nad subjektivní zkušenost jedinců,⁴ nyní jako by docházelo k zpětnému posunu v tom smyslu, že osobní jednání již není kladeno do protikladu ke společenskému dění, ale oba přístupy začínají být vnímány jako stejně významné, dokonce paralelní. Subjektivní výpověď o sobě nebo o vlastní rodině se stává jedním z platných způsobů sebepoznávání, ale i poznávání vůbec. Tento typ výpovědi zaznamenává důležité osobní události nebo životní příběhy nejčastěji již z určitého odstupu. I když bývá podpořen reálnou faktografií, jde především o subjektivní přístup, obvykle se silným emocionálním nábojem. Protože však obsahuje i jistý stupeň fiktivních prostředků, např. domněnek, pocitů nebo představ autorů uvedených výpovědí, můžeme tento typ literatury označit spíše než tradičním názvem non-fiction příhodněji jako nefikcionální příběhy. Zabýváme-li se totiž tímto typem literatury, vnucuje se nám Tyňanovova otázka, co je ještě fakt literární a co fakt životní.⁵ Stejně jako v minulosti platí i dnes, že pro posun v literárním systému a v jednotlivých žánrech může být určující i kvantita určitého typu textů. Ty mohou zpětně, jak dokazuje Tyňanov na příkladu epistolární literatury 19. století, svými – dokonce i druhotnými – rysy podstatně ovlivnit způsob uměleckého vyjadřování.

Řada titulů vycházející autobiografické literatury jistě časem zapadne do zapomnění, některé však již nyní začínají vytvářet zajímavý literární typ. Za připomenutí stojí především dva z těchto typů, první můžeme označit jako literaturu pokoušející se rekonstruovat především vnější fakta, druhý typ jednu událost rekonstruuje z výpovědí více účastníků a zaměřuje se převážně na vnitřní skutečnosti a prožívání. V souvislosti s úvahami o žánrových posunech je příznačné, že jde ve stejné míře o texty domácích autorů i texty ze zahraniční produkce.

Za reprezentativní tituly prvního okruhu můžeme pokládat například vzpomínky Albíny Palkoskové *Tři životy*, s podtitulem *Osudy žen staropražského rodu z roku*

⁴ P. RICOEUR, *Život, pravda, symbol*. Praha 1993, str. 22.

⁵ K problematice žánrových posunů blíže V. ŠKLOVSKIJ, *Literatura vně sujetu*. In. *Teorie prózy*. Praha 1933, str. 223–243. O literárním faktu dále J. N. TYŇANOV, *Literární fakt*. Praha 1988, str. 125–142.

1998 a knihu Heleny Epsteinové *Nalezená minulost*, vydanou v letošním roce.⁶ Pro obě autorky je typické, že popisují rodinnou historii tří generací žen.⁷ Albína Palkosková popisuje osudy babičky, matky a svoje vlastní, Helena Epsteinová je Američanka, ale osudy její prababičky, babičky a matky se odehrávají převážně u nás. Přes veškerou odlišnost jsou si tyto životní příběhy velmi podobné. Babička Albíny se v minulém století přivdala z venkova do rodiny pražského advokáta a představuje první generaci žen, která zajišťuje pro ty následující vzestup, matka již patřila mezi pražskou smetánkou a Albína, narozená v roce 1908, se již zcela emancipovala, získala kvalitní vzdělání a začala se realizovat v zaměstnání jako novinářka a rozhlasová pracovnice.

V případě Heleny Epsteinové, jejíž rodina má židovský původ, je to opět prababička, přicházející z venkova pracovat jako švadlena, babička se již vypracovala na ředitelku módního salonu a nakonec si založila i vlastní módní salon v centru Prahy. Matka, narozená v roce 1920, již získala kvalitní vzdělání, připravovala se na převzetí rodinného podniku a na dráhu módní návrhářky. Rodinný příběh Albíny Palkoskové je násilně přetržen jejím zatčením a jedenácti lety prožitými v komunistickém vězení, příběh Heleny Epsteinové je násilně přetržen nacismem. Z celé rodiny přežila holocaust pouze matka, která se po návratu z koncentračního tábora provdala a po únoru 1948 se rodina i s tříměsíční dcerou Helenou vystěhovala do Spojených států.

Obě knihy zachycují zajímavé životní osudy konkrétních lidí na pozadí historie naší země během přibližně jednoho století. Pro obě autorky je také typické, že rodinnou historii musely pracně rekonstruovat, protože přišly nejen o své nejbližší, ale i o veškerý majetek a materiály, zůstala jim pouze část fotografií. Zvláště v případě Heleny Epsteinové jde téměř o detektivní pátrání, neboť většina dokumentů židovských obcí byla během druhé světové války zničena. Příběhy obou autorek jsou přesto velmi přitažlivé i pro nerodinné příslušníky, protože popisované osudy jsou stejně bouřlivé a tragické jako změny, jimiž naše země za posledních sto let procházela. Jejich výjimečnost zdaleka tolik nesouvisí s nevšedním osudem hlavních postav, jakkoliv zajímavým, jako spíše až s apokalypticky násilným přetržením jejich životů.

⁶ A. PALKOSKOVÁ, *Tři životy (Osudy žen staropražského rodu)*. Praha 1998; H. EPSTEINOVÁ, *Nalezená minulost*. Praha 2000.

⁷ Typ generačních příběhů se téměř ve stejné době objevuje i ve výsostně umělecké podobě, viz např. románová kronika rodiny Pénielů od S. GERMAINOVÉ nazvaná *Knihla nocí* z roku 1985, česky Dauphin, Praha-Liberec 1997. K „osobním příběhům“ v umělecké literatuře blíže A. ZACHOVÁ, *Nová podoba mýtů nebo postmoderní hra? In. „Umělý člověk“ dvacátého století*. Hradec Králové 2000, s. 169–174.

Nepředstavitelným, ale i neočekávaným zásahem zvenčí, který přirozený generační vývoj brutálně přetrhne. Podobný typ výpovědi je čtenářsky tak přitažlivý především proto, že představuje důležité svědectví, které nám může pomoci nalézt odpověď na otázku, co se to ve 20. století s člověkem vlastně stalo a hlavně, proč k podobným násilnostem vůbec mohlo docházet.

Pro čtenáře je působivý především fakt, že popisované příběhy jsou autentické, jejich aktéři skutečně žili, mají pravdivá jména a známe i jejich podobu. Tím se přes veškerou dramatickost tyto nefikcionální příběhy odlišují od fikce, v níž může autor např. z fotografií neznámých lidí vytvořit „skutečný“ příběh moudrého Engelberta nebo Milan Kundera ze zachyceného gesta sestavit životní drama jeho nositelky.⁸ Nefikcionální příběhy nekonkurují vlastní umělecké literatuře, postrádají uměleckou záměrnost a mnohovrstevnatost textu, zato zcela odpovídají dnešním snahám člověka dobrat se vlastní jedinečnosti a úsilí o obnovení nebo sebepotvrzení identity. Tato potřeba bývá nazývána také jako odysea identity.⁹ A právě výše uvedená literatura, rekonstruující rodinné kořeny a snažící se pochopit sama sebe skrze osobní zpovědi a příběhy předků, je jedním z evidentních příkladů této odysey a nefikcionální příběhy tak nalézají v literatuře svoje přirozené místo.

Druhému typu nejlépe odpovídá např. titul *Svazek*, s podtitulem *Osobní příběh*, z roku 1997, u nás vydaný o rok později, jehož autorem je Timothy Garton Ash, z domácí produkce jde např. o *Svatojánský výlet* autorů Ivana M. Havla, Martina Palouše a Zdeňka Neubauera, který vyšel v loňském roce.¹⁰

Anglický novinář a historik Garton Ash, shromažďující v Berlíně materiál na svou práci o nacismu, se koncem sedmdesátých let stal předmětem zájmu německé státní bezpečnosti, která o něm vedla tajný svazek. Záměrem jeho knihy bylo porovnat to, co po letech odhalil ve svém svazku s osobními zkušenostmi získanými v této době ve východní Evropě. Proto svoje vzpomínky, deníky a pracovní poznámky konfrontuje se záznamy Stasi. Nejzajímavější bylo jeho setkání se svými tehdejšími informátory, jež mohl díky svazku identifikovat, a pokud byli ochotní se s ním setkat, snažil se zjistit pohnutky jejich jednání. Dále popisuje pátrání a pokus spojit se s řídicími důstojníky, kteří byli přímými nadřízenými jeho informátorů. Garton Ash tak rozkrývá události tehdejší doby, nehodnotí je, pouze předkládá fakta a pokouší se rekon-

⁸ Viz Moudrý Engelbert J. JOHNA a Nesmrtelnost M. KUNDERY.

⁹ Blíže viz BLUMFELD, Konec stereotypů, věk osobnosti. In: *Technokultura 21. století a proměny (mužské) identity*. In. Prostor 2000, č. 45–46, s. 99–101.

¹⁰ T. GARTON ASH, *Svazek (Osobní příběh)*. Praha 1998; I. M. HAVEL – M. PALOUŠ – Z. NEUBAUER, *Svatojánský výlet*. Praha 1999.

struovat a pochopit, co se kolem něj tehdy odehrávalo. Stejná událost, studijní pobyt Angličana v bývalé NDR, je nahlížena skrze osobní vzpomínky hlavního aktéra, zprávy jeho informátorů a zahrnuje i dnešní pohled na celou tehdejší záležitost – s odstupem let a ve změněné politické situaci.

Osobní příběh konkrétního člověka vypovídá z lidského hlediska o dané situaci, konkrétně o praktikách totalitních systémů, daleko intenzivněji než faktografická práce s přesnými statistickými údaji. Subjektivní zповěď zaznamenávající uvedené zkušenosti je jednou z možností, jak člověk, společností obvykle vtěsnaný do předem daných rolí, může prožívat život opět jako smysluplný příběh.

Zvláštností *Svatojánského výletu* autorů Ivana M. Havla, Martina Palouše a Zdeňka Neubauera je, že každý z uvedených autorů popisuje a zároveň s odstupem let reflektuje vlastní verzi výletu, který trojice uskutečnila na začátku osmdesátých let. Svatojánský výlet propojuje řadu dějových i významových rovin, popisuje faktické putování, výlet přátel v předvečer svátku sv. Jana, popisuje i jejich vzájemnou komunikaci, rozpravu a inspiraci, stejně důležitou jako samotné putování, a v neposlední řadě také zaznamenává obyčejnou radost a uvolnění v přírodě. Jejich diskuse nad zajímavými texty z různých vědních oborů takových autorů jako Capra, Hofstadter, Pirsig nebo Sheldrak přerůstají svým významem subjektivní rovinu a diskuse se stává zdrojem informací o filozofických trendech, které se v době uskutečnění výletu začaly objevovat jako aktuální, avšak během téměř dvaceti dalších let se z nich stala témata stěžejní nejen pro odbornou práci např. filozofa Zdeňka Neubauera, ale obecně vůbec. Mnohaletý odstup od uskutečněného výletu se stal příležitostí k domýšlení, zpřesňování a doformulování tehdy počatých myšlenek a nápadů pro všechny autory a zároveň hlavní postavy skutečného i obrazného putování. Popis jednoho výletu tak nemá smysl pouze pro jeho protagonisty, ale získává obecnější platnost. Zvláště v tomto textu vytvářejí významnou stylovou rovinu osoby autorů realizující se vzhledem k žánru v komplikovanější podobě, v rolích tvůrců textu, vypravěčů, průvodců a postav. I když i v tomto případě je využita ich-forma, míra stylizace je náročnější.

Do popředí vystupuje v jejich textu poznání založené na silném osobním prožitku, který je na rozdíl od vědecké metody nezobecnitelný, zato umožňuje dobrodružství reflexe, to znamená umožňuje přemýšlet o souvislostech a odhaluje smysl situací, které se nás bezprostředně dotýkají. Každý takový zážitek připouští řadu výkladů a všechny můžeme označit za stejně platné – podobně jako tři verze jednoho příběhu ve *Svatojánském výletu* – podstatná je v tomto pojetí nikoliv jejich pravdivost, proto-

že jde o subjektivní prožívání, ale opravdovost.¹¹ *Svatojánský výlet* tak propojuje osobní příběh s výkladem a filozofickým objevováním.¹² Důvodem tohoto způsobu podání není podle autorů skutečnost, že narativní forma je čtivější a dostupnější, ale tato forma ožívuje jiný, prastarý, avšak zapomenutý, způsob myšlení a dorozumívání.¹³

Tento druhý typ příběhů tvoří jakýsi kontrast, protipól k typu předcházejících generačních výpovědí. Nedochází v nich k přímému násilnému zásahu z vnějšího prostředí, situace aktérů se zdánlivě nemění, biografické prvky se však stávají prostředkem k individualizaci vyprávění. Banální téma – např. výlet kamarádů – se tak proměňuje v téma jedinečné a neopakovatelné. Stejně jako první typ nefikcionálních příběhů se i *Svatojánský výlet* stává dobovým svědectvím. Vypovídá o tom, že uniknout uniformitě v totalitním systému a tím i pokleslosti životů, lze především prostřednictvím vnitřního prožívání.

Všechny uvedené texty, ať již z prvního nebo druhého okruhu, mají charakter osobních výpovědí, stojí na pomezí mezi faktografickou, esejistickou a beletristickou literaturou, přesto svým významem přesahují subjektivní rovinu. Jsou příkladem odysey za identitou, což je zvláště důležité v době, kdy se identita stává více věcí osobního výběru a méně věcí společenského konsensu.¹⁴ Kontaktem s prožitky jiných lze řešit i vlastní soukromé problémy¹⁵, snad také proto patří v posledním desetiletí vzpomínkové a autobiografické texty, které můžeme označit společným názvem jako nefikcionální příběhy, k nejžádanějšímu typu literatury.

¹¹ K tématu blíže I. M. HAVEL – M. PALOUŠ – Z. NEUBAUER, *Svatojánský výlet*, c. d., s. 8.

¹² Sami autoři tento způsob prezentace, tj. odborné poznatky předávané esejistickým nebo beletristickým stylem, označují jako literaturu fi-fi – filozofická fikce. Jako příklad uvádějí texty R. M. PIRSIGA, jehož *Zen a umění údržby motocyklu* z roku 1974 u nás vydalo nakladatelství Volvox globator v roce 1996.

¹³ I. M. HAVEL – M. PALOUŠ – Z. NEUBAUER, *Svatojánský výlet*, c. d., s. 191.

¹⁴ Viz pozn. č. 9.

¹⁵ G. LIPOVETSKY, *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha s. 18–19.

VIERA ŽEMBEROVÁ

REFLEXIA O PRÓZE: NOVÍ AUTORI V NOVEJ SITUÁCIÍ

Zmeny spoločenských skutočností, ktoré podnecovali, rezonovali, determinovali a nanovo utvárali normy pre kultúru, umenie, literárny život,¹ autora a kultúrno-spoločenskú prax po roku 1989 sa priebežne zhodnocovali po celé desaťročie pri tých situáciách literárnohistorickej² a literárnokritickej praxe,³ kde záležalo na tom, aby sa javy kontinuity vývinu literatúry, či jej tvorca výrazne chápali aj hodnotovo identifikovali na pozadí „urýchľovania“⁴ tých procesov-, nech už boli systémové alebo generačné, skupinové či záujmové⁵ –, čo popierali, prekračovali, alebo bez súvislostí ponúkali „svoj“ koncept postmodernej kultúry, autorskej literatúry a štatútu autora v nekonvenčnej, voči tradícii otvorenej kultúrnej praxi desaťročia. Proces výmeny generačných a názorových konceptov na literatúru,⁶ ktorý iniciovali politické zmeny,⁷ smeroval k univerzálnemu chápaniu literatúry ako dostatočného ko-

¹ V. ŽEMBEROVÁ, Roky deväťdesiate alebo správa o literárnom živote. In: *Česká a slovenská literatúra dnes*. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy, Praha – Opava, s. 32–35.

² E. JENČÍKOVÁ – P. ZAJAC, *Situácia súčasnej slovenskej literatúry*. Slovenské pohľady 1989, č. 2 a *Budmerické diskusné stretnutie. Situácia súčasnej slovenskej literatúry*. Slovenské pohľady 1989, č. 11 + č. 12. – M. ŠUTOVEC, *Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém*. Slovenské pohľady 1989, č. 1. – V. PETRÍK, *Desaťročie nádejí a pochybností. Literatúra, dejiny a politika. Výber štúdií, článkov a kritík 1990–1999*. Bratislava 2000.

³ *Literatúra rokov deväťdesiatych-výnimočná alebo svoja?* RAK 1996, č. 2.

⁴ Z. PRUŠKOVÁ, *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu*. Bratislava 1995.

⁵ R. BÍLIK a S. CHROBÁKOVÁ v diskusií *Generácia v úvodzovkách*. Romboid 1996, č. 7.

⁶ *Potreba nového čítania. Trialóg o súčasnom vnímaní slovenskej literatúry*. Literika 1996, č. 2.

⁷ P. ZAJAC, *Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov*. In: *Česká a slovenská literatúra dnes*. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy, Praha – Opava, 1997: „Po roku 1989 došlo celkom iste k prelomu literárnej prevádzky“ (s. 9), ale aj: „Deväťdesiate roky znamenajú v slovenskej literatúre na jednej strane *diskontinuitu*, *pretžitosť* voči celému systému hodnôt, ktorý sa budoval ako lievik socialistickej literatúry viac ako štyridsať rokov a spätne bol literárnovedne umelo rekonštruovaný aj pre medzivojnovú literatúru, čím ju celkom interpretačne deštruoval, no zároveň kontinuitu, trvanie voči procesom, otvárajúcim sa v druhej polovici osemdesiatych rokov“ (s. 12).

munikačného nástroja medzi národnými literatúrami a umeniami, kde jav národné zastupoval prejav postmoderne, ale predovšetkým ho mal vyjadrovať autentický, a zvlášť singulárny autorský subjekt, ktorý – v súlade s R. Rortym – „nikdy neuzná totalitu“, preto tematizuje subjekt a – parafrázujúc K. H. Bohrera – kultivuje „biografickosť ako estetickú (rétorickú) kategóriu“, zameriava sa na „sebauchovanie“, „sebareferencialitu“, „sebaobnažovanie“, „sebaaprezentáciu“, detailizované, hyperbolizované alebo miniaturizované „zameranie na seba“, čím sa – v rozličnej miere, s variabilným strategickým zámerom, ale tendenčne porušuje konvencia príbehu, jeho prítomnosť či dominantnosť ako rešpektovaného znaku epického textu.⁸

Predpokladajme takú súvislosť, podľa ktorej ide skôr o priebežne naznačený, teda orientačný a kritický náčrt P. Zajaca⁹ a Z. Pruškovej¹⁰ z polovice deväťdesiatych rokov, ako o ich zámer systemizovať situáciu slovenského autora vtedy, keď obidvaja aktualizujú a aplikujú J. F. Lyopardove, G. Orwellove a R. Rortyho úvahy o kontinuite autora, čo sa dá vhodne aplikovať aj na „prelomovú oblasť literárnej prevádzky“,¹¹ teda na procesy v kultúrnej a literárnej praxi po roku 1989. Z. Prušková a P. Zajac pripomínajú účinkovanie dvoch „línii odporu“ v slovenskej próze deväťdesiatych rokov (línia ironikov, línia tematizujúca hodnotu subjektívneho života).¹²

P. Zajac naznačuje „vnútorné hodnotové prevrstvovanie“ v autorskej dielni ním vybraného okruhu prozaikov (L. Ballek, P. Jaroš, V. Šikula, J. Johanides, R. Sloboda, I. Kadlečík, P. Vilikovský, P. Hruz, D. Dušek, D. Mítana) v ich tvorbe medzi 60. a 90. rokmi a iba na okraj pripojí zmienku o tom, že próza Alty Vášovej si udržiava svoju poetologickú, strategickú a názorovú kontinuitu nezávisle od „vzruchov literárneho života.“¹³ K prozaičkám sa personálne vráti P. Zajac v hodnotovom a súčasne aj diferenciálnom náčrte „dvoch línii odporu“ vtedy, keď objasňuje, prečo obidve línie odporu svojsky modelujú „dve naratívne stratégie“, hoci sú „verziami toho istého, reverzom a averzom singularity, postavenej proti totalite, pričom rad autorov sa pohybuje ambivaletne medzi oboma líniami (Ján Johanides, Rudolf Sloboda, Alta Vášová, Pavel Hruz, Jana Bodnárová či Jana Juráňová [...])“.¹⁴

⁸ Š. DRUG, Literárne spory po novembri 1989. In: *Česká a slovenská literatúra dnes*. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy 1997, s. 24–31.

⁹ Viz pozn. č. 7, s. 9–17.

¹⁰ Z. PRUŠKOVÁ, *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu)*. Bratislava 1995.

¹¹ Viz pozn. č. 7, c. d., s. 14–16.

¹² C. d., s. 15.

¹³ C. d., s. 14–15.

¹⁴ C. d., s. 15.

V deväťdesiatych rokoch debutuje početne výrazne zastúpené „ženské písanie“, čím sa opakuje situácia zo 70. rokov, keď sa do literárneho života a do autorského zázemia uvádza viacero prozaičiek. Autorky z 90. rokov si všima literárna kritika, časté ankety (v RAKu, *Knižnej revue*), ale predovšetkým jednotlivé výročné hodnotiace návrhy vydaných kníh (v *Literike*: A. Halvoník, M. Ferko). Navyše ide o prózu (prevažuje poviedka, novela, výnimočne má zastúpenie aj román) autoriek, ktorá nech už sú motivácie na to akékoľvek, sa aj číta. V predchádzajúcich desaťročiach mali slovenské prozaičky „svojho“ kritika,¹⁵ no kritická prax v deväťdesiatych rokoch – nielen debutujúce prozaičky – ich ušetrila tejto personálnej „priazne“, pritom nemožno si nevšimnúť skutočnosť, že sa v časopisoch nedokázali ubrániť aj takým „generačným“ recenziám, aké možno označiť mierne za netolerantné¹⁶: vlastne za problém recenzenta a až potom autorky a jej textu, čím sa skokrätuje – vo vzťahu k textu – nedôležitá a osobná (interpersonálne) medzi kritikom a autorom. Azda práve preto taký kritický úkon ostáva práve pre tento limit v kontext dobovej kritickej reflexie ako celku v polohe jestvujúceho, a predsa okrajového hodnotiaceho prejavu. Takýto exces kritickej praxe v 90. rokoch súvisí, popri inom, aj so stavom literárnej kritiky, jej praxe, ako s výrazom diferencujúceho sa literárneho života, a aj so situáciou slovenskej literárnej vedy v deväťdesiatych rokoch.

Skutočnosť pripomenutej recenzentskej (kritickej) praxe mohli motivovať jednak dravá a bezohľadná komerčná prax, ale aj tak častá nevhodnosť a bezzásadovosť „nového“ vydavateľa, jeho otupenosť voči rešpektovanej hodnote a tradícii druhu. Súhrne ide o tie praktiky „trhu“ v kultúre a s ňou, aké vtrhli síce do povrchových, ale nie zanedbateľných prejavov praxe literárneho života v desaťročí, no a v ozvene deštruktívne aj do recepcných mechanizmov, pretože ich ovládla lacná reklama a „prezentačný gýč“, aj organizovaný hluk (mediálny, avizovaný) okolo autora a jeho knihy. Dôsledky „mimoliterárneho“ chaosu na seba nedali dlho čakať, lenže to serióznym recenzentom musíme rozpoznať, ak ním skutočne je a má ambíciu kritickej reflexie voči vyššiemu literárnemu celku a to aj vtedy, keď ide „len“ o debut alebo o novú, v poradí ďalšiu knihu konkrétneho autora či autorky.

Ženský živel (L. Vargová)¹⁷, ženské písanie (V. Barborík)¹⁸ alebo ženská próza (A. Halvoník)¹⁹ – ani v pozitívnom význame – nebudú mierou na vyjadrenie skutoč-

¹⁵ I. SULÍK, *Kapitoly o súčasnej próze*. Bratislava 1985.

¹⁶ L. VARGOVÁ, *Perleťová bleskohmla*. RAK 1996, č. 4, s. 61–62 pri recenzovaní knihy J. Bodnárovej *Bleskosvetlo/bleskotmu* (1996) a V. BARBORÍK pri recenzovaní knihy M. Bátorovej *Tiž* (1996) v RAKu 1996, č. 4, s. 24–26.

¹⁷ L. VARGOVÁ, *Perleťová bleskohmla*. RAK 1996, č. 4, s. 61.

¹⁸ V. BARBORÍK pri recenzovaní knihy M. Bátorovej *Tiž* (1996) v RAKu 1996, č. 4, s. 24.

¹⁹ A. HALVONÍK, *Výzvy racionalite. Slovenská prozaická tvorba 1996*. Literika 1997, č. 3, s. 27–34.

nosti, že v deväťdesiatych rokoch do slovenskej prózy vstupuje svojimi prvotinami početná a poetologicky, názorom aj ambíciou diferencovaná skupina spisovateliek. Vysvetlenie tejto skutočnosti môže mať svoje korene aj v tom, že od šesťdesiatych rokov postupne našli v próze svoje prirodzené autorské miesto prózy J. Blažkovej, A. Vášovej, V. Švenkovej, H. Dvořákovej, M. Zimkovej, E. Farkašovej, G. Rothmayerovej aj iných, hoci v deväťdesiatych rokoch, – odvolávajúc sa na všetky, aj tie sporné presuny v normách, pravidlách a praxi literárneho života – vznikli dobré, až neobmedzené podmienky na to, aby vyšlo všetko to, čo autorky ponúkli do vydavateľstiev alebo vydavateľom.

Postupne sme si zvykli na nové mená a nové prózy, akými sa v desaťročí uvádzali Jana Bodnárová (*Aféra rozumu, Neviditeľná sfinga, Z denníkov Idy V, Bleskosvetlo/bleskotma, Závojaná žena, 2 cesty*)²⁰, Marcela Prekopová (*Chrást má krídla pod krovkami*)²¹, vo Švajčiarsku žijúca Irena Brežná (*Psoriáza, moja láska*)²², Dana Slavkovská (*Ty urobíš každého šťastným, Nikdy ťa neopustím, Skúška*)²³, Mária Bátorová (*Zvony v kameni, Tiš, Tell*)²⁴, Eva Maliti-Franová (*Krpatý vrch*)²⁵, v Rakúsku žijúca Zdenka Beckerová (*Za vrchom vrch*)²⁶, Jana Juráňová (*Zverinec, Siete*)²⁷, v Kanade žijúca Eva Kniesová (*Láska bez hraníc, Daj mi iba jeden deň*)²⁸, Zuzana Mojžišová (*Afrodithé*)²⁹, Stanislava Chrobáková (*Krutokradma*)³⁰, Veronika Šikulová (*Odtiene, Z obloka*)³¹, Hilda Hrabovská (*Ruka s vyvetovaným číslom*)³², Otília Moravčíková (*Čakanka*)³³, Danka Závadová (*Tretí deň nedela. Príbeh v príbehu*)³⁴, Samko Tále (*Kniha o cintoríne*)³⁵ či Silvia Lispučová (*Ešte*)³⁶.

²⁰ J. BODNÁROVÁ, *Aféra rozumu*. Bratislava 1990; *Neviditeľná sfinga*. Bratislava 1991; *Z denníkov Idy V*. Bratislava 1993; *Bleskosvetlo/bleskotma*. Liptovský Mikuláš 1996; *Závojaná žena*. Bratislava 1996, *2 cesty*. Bratislava 1999. Autorka sa venuje poézii, próze pre deti, televíznej a rozhlasovej hre a scenárom.

²¹ M. PREKOPOVÁ, *Chrást má krídla pod krovkami*. Bratislava 1992.

²² I. BREŽNÁ, *Psoriáza, moja láska*. Bratislava 1992.

²³ D. SLAVKOVSKÁ, *Ty urobíš každého šťastným*. Bratislava 1993; *Nikdy ťa neopustím*. Bratislava 1995; *Skúška*. Bratislava 1998.

²⁴ M. BÁTOROVÁ, *Zvony v kameni*. Bratislava 1993; *Tiš*. Bratislava 1996; *Tell*. Bratislava 1999.

²⁵ E. FRANNNOVÁ-MALITI, *Krpatý vrch*. Bratislava 1994.

²⁶ Z. BECKEROVÁ, *Za vrchom vrch*. Preklad S. Gajdoš. Bratislava 1996.

²⁷ J. JURÁŇOVÁ, *Zverinec*. Bratislava 1993; *Siete*. Bratislava 1996. Autorka sa venuje dráme a tvorbe pre mládež.

²⁸ E. KNIESOVÁ, *Láska bez hraníc*. 1997; *Daj mi iba jeden deň*. Bratislava, 1999.

²⁹ Z. MOJŽIŠOVÁ, *Afrodithé*. Levice 1997.

³⁰ S. CHROBÁKOVÁ, *Krutokradma*. Banská Bystrica 1997. Autorka vydala aj básnickú knihu.

³¹ V. ŠIKULOVÁ, *Odtiene*. Bratislava. Slovenský spisovateľ 1997; *Z obloka*. Bratislava 1999.

³² H. HRABOVSKÁ, *Ruka s vyvetovaným číslom*. Bratislava 1998.

³³ O. MORAVČIKOVÁ, *Čakanka*. Martin 1999.

³⁴ D. ZÁVADOVÁ, *Tretí deň nedela. Príbeh v príbehu*. Bratislava 1999.

³⁵ SAMKO TÁLE (Daniela Kapitáňová-Csütörtökiová): *Kniha o cintoríne*. Levice 2000.

³⁶ S. LISPUČOVÁ, *Ešte*. Bratislava 2000.

Najskôr nemá zmysel enumerovať ďalšie autorské dielne, z ktorých vyšli prvotiny (Júlia Kurilová, Kveta Škvarková, Luba Nitrová či iné). Keby taký informačný zámer bol prvoradý, potom by sa malo upozorniť na krátku prózu (vekom) mladých autoriek v časopisoch *Dotyky*, *Romboid*, *Literika*, *Slovenské pohľady* (Miroslava Svobodová, Tamara Archlebová, Daniela Kečkěšová, Katarína Komjátiová a mnohých iných), a zvlášť na knižné vydania – akési obľúbené poviedkové ročenky – ocenených prác z cyklu desaťročia – (Poviedka 2000: Zuzana Belková, Scarlett Čanakyová, Kveta Fajčíková, Anna Gajdošová, Anna Jónasová, Natália Makovská, Alexandra Pavelková) – vo forme literárnej súťaže Poviedka od roku 1996. Súťaž spoluorganizuje a výber najlepších prác zverejňuje vydavateľstvo L. C. A.

Písanie a vydanie knihy sa stalo v deväťdesiatych rokoch obľúbeným, módnym a dostupným spôsobom sebauvedenia do spoločnosti, sebaidentifikácie a – zdá sa – aj spôsobom (ne)-štylizovaného (seba)-hovoru s okolím a skutočnosťou o sebe. Kým by písanie ostalo len terapeutickou časťou úseku autorkinho hľadania sa a ostala by po tom stopa v podobe vydanéj knihy, dá sa tomu porozumieť. Varujúcejšou prítomnosťou sú však slovenské modifikácie „stílovčiny“ (Táňa Keleová-Vasilková, Dana Slavkovská, Eva Gavurová). Podľa A. Halvoníka: „*Naša ženská próza pričasto maskuje ženskú rozčarovanosť či dezilúziu humorom*“³⁷, o niečo neskoršie, no strohejšie pomenuje svoj uhol pohľadu ten istý kritik na „ružové“ romány takto: „*Naše dámy skôr hľadajú cesty k čitateľským masám. Svedčí o tom tendencia rozprávať príbehy zo života, vlastného alebo cudzieho*“³⁸. Komerčné romány, hoci patria do genézy ženskej literatúry = červená knižnica, parazitujú na téme, príbehu protagonistky a pointe, no najskôr pôjde aj o inú ambíciu a súčasne dôsledok, čo vypovedá o stave čitateľského „vkusu“ a o „kvalite“, náročnosti (univerzálneho) čitateľa na konci hektického desaťročia a storočia.

Prvotiny autoriek, o ktorých je relevantné uvažovať ako o umeleckom výraze konkrétnej poznávacej a estetickej línie slovenskej prózy deväťdesiatych rokov, dovoľujú rozčesnúť ich na dve časti: na intelektuálnu prózu, ktorá má zázemie poučeného textu, kultúru výpovede, pohráva sa s javovou a výrazovou ponukou „línií odporu“ aj v estetickej, druhovej a žánrovej rovine svojho textu, neopúšťa príbeh (J. Bodnárová, I. Brežná, S. Chrobáková: „*Uvedomila som si, že mám kopu*

³⁷ A. HALVONÍK: *Výzvy racionalite. Slovenská prozaická tvorba 1996*. Literika 1997, č. 3, s. 33.

³⁸ A. HALVONÍK v časopise Literika 1999, č. 2, s. 22.

zápisov, ktoré spolu držia a o čomsi svedčia – nielen pre mňa, ale aj pre iných“³⁹, J. Juráňová, E. Maliti: „kritika „naozaj objavovala isté paralely s tvorbou magického realizmu, aj so symbolistickými autormi... Pre mňa to bol text, ktorý som si musela odtprieť... dostať zo seba to, čo som prežívala“⁴⁰, M. Prekopová) a na prózu, ktorá sa strmhlav ponára, podľa K. H. Bohrera, do sebareferenciality, sebaobnažovania a narcistickej zahľadenosti do seba až po táravosť (D. Závadová, V. Šikulová, Z. Mojžišová, M. Bátorová), lebo tak veľmi chce „ohmatať“ seba, svoju neistotu jestvovania, porozumieť uplyvajúcemu času a svojim premenám, ktorým sa možno vzoprieť, ale ďalej sa pokročiť v tomto spore s časom nedá: ponúka sa (aj poetizovaná) ego-mozaika, (emocionálne) nálady, (obnažená) sexualita, (nostalgické) detaily času a (rodinnej, intímnej) pamäti, štylizuje sa pozícia rozprávačky, ktorá rozhybe aj žánrový pôdorys textu. Autorka nezakryto v role protagonistky, rozprávačky (meno, Ja) posilňuje sa exhibíciou svojej nevčleniteľnosti do širšieho spoločenstva a vďačne „obnažovanou“ empiriou o seba a iba pre seba, až sa naliehavou stáva otázka, na čo a prečo čítať, či dočítať taký text a čo s ním vlastne ďalej. Tretí trend v rozprávaní príbehu – so schémou deformovaného, infantilného jazykového kódu a s možnosťou ako ironicky (seba)-reflektovať kolektívny čas a otvárať kolektívnu pamäť prostredníctvom „právď“ mentálne handicapovanej postavy ako milosrdne zhodnocovaný, narýchlo zabudnutý spoločný mravný handicap – ponúka Samko Tále v *Knihe o cintoríne*: „Myslím, že písanie v ženskom rode by ma ťahalo vyjadrovať sa o sebe a to nemám rada“.⁴¹ Možno smiech cez slzy, ktorý si treba v tejto prvotine všimnúť, zaváži svojou mravnou a univerzálnou ozvenou pravdivého panta rhei viac ako reklamná povesť o literárnej senzácii desaťročia z regiónu: „Možno to teda chápať aj ako otázku dávkovania: tá Vilikovským spomínaná „kvapka komárňanskej vody“ by bola zaiste optimálna. Zdá sa mi však, že to, čo mohlo byť vypointované v onej kvapke skvostnej charakterovej črty, sa tu rozrieduje v poriadne načretom vedre „formálnej epiky“. Možno je však otázka miery otázkou vkusu, čo ak práve o to išlo Daniele Kapitáňovej, medzičasom „odhalenej“ skutočnej autorke tejto knihy?“ (Z. Rédey).⁴²

Prítomnosť feministických názorov v kultúrnom priestore deväťdesiatych rokov má rozličnú spoločenskú rezonanciu, ale aj diferencovanú „štruktúru“ svojich šíriteľiek, od tolerantnej, reflektujúcej Etely Farkašovej až po radikálnu Janu

³⁹ S. CHROBÁKOVÁ v rozhovore *Byť bohatý bez peňazí* s L. Suballyovou v Pravde 4. 2. 1998.

⁴⁰ E. MALITI v rozhovore *Taje symbolizmu* s H. Dvořakovou v Pravde 24. 6. 2000.

⁴¹ Viz Sme 2000, č. 127, s. 8.

⁴² P. VILIKOVSKÝ v Dominofóre 2000, č. 18 a Z. RÉDEY v Dominofóre 2000, č. 31.

Juráňová, vykladačku „svojho“ feministického učenia aj, či práve v prózu. Po debutantskom súbore krátkych próz *Zverinec* (1993) vyšla J. Juráňovej dvojpróza *Siete* (1996), ktorá naráža práve na svoj drsný feministický pôdorys (P. Zajac, D. Kršáková, S. Chrobáková, A. Halvoník).⁴³

Irena Šebestová si kladie otázku – akým spôsobom sa dnes a všeobecne identifikuje ženská literatúra? – i tak, že sa odvoláva na názory M. Heuserovej, M. Czarneckej, L. Vorspelovej, M. Brüggerovej i ďalších výskumníkov feminizmu v kultúre a vo vede, aby sama vyslovovala nateraz otvorené, nedefinované entity, akými sú: špecifika ženského myslenia, stelesnenie ženského v spoločnosti, ženská estetika, pojem ženskosť, pojem žena, ženský spôsob písania, ženské sebavedomie, žena autorka, jazyk ženskej literatúry, aby napokon aktualizovala práve toto staro-nové poznanie: „*Sila tejto literatúry spočíva v spojení emocionality s racionalitou, jej pozitívnymi znakmi sú autenticita, angažovanosť, konkrétnosť, fantázia, otvorenosť a ľudskosť*“.⁴⁴ Pristaviť sa pri feministických ambíciách časti debutantskej prózy deväťdesiatych rokov má zmysel, lebo ide o epický trend, ktorý nie je zanedbateľný mimo slovenský kultúrny priestor, hoci doma nemá v otvorených, experimentujúcich, postmoderných, konvencie odmietajúcich deväťdesiatych rokoch v umení a v literatúre mnoho stúpencov či zástancov, aj keď jej nechýba variabilnosť prejavu, hraničnosť a konfliktnosť nazerania na vzťah muž – žena a na civilizačný trend, ktorý kedysi aj v literatúre začínal ako (pozitívne) emancipačné úsilie uložené do diferencovaných obsahov pojmu láska.

Pravdepodobne stále ostáva aktuálna vo svojej spoločenskej naliehavosti otázka, čo to vlastne je?, o čo ide? a v užšom zábere, kto je autorka a kto číta feministickú umeleckú literatúru (u nás)?

⁴³ P. ZAJAC: „*Jana Juráňová, u ktorej sa stal v Sietach dominantný feministický uhol pohľadu.*“ In: Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov. *Česká a slovenská literatúra dnes*. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy. Praha–Opava, 1997, s. 15.

D. KRŠÁKOVÁ v recenzii v RAKu 1996, č. 6, s. 69: „*Siete sú napriek svojim vysokým intelektuálnym ambíciám len nepodareným feministickým pamfletom naozaj nízkej úrovne.*“

S. CHROBÁKOVÁ v spoločnom rozhovore naznačila hodnoty Juráňovej prózy: „*Myslím si, že kritici tvojim novelám z knihy Iba siete nepriznali to, čo priznať mali, prinajmenšom vysokú mieru profesionálnosti, provokativnosti a čítavosti*“ . In: S. CHROBÁKOVÁ, (-sch-): *Dnes ma to už nezaujímá*. Rozhovor so spisovateľkou a redaktorkou feministického časopisu *Aspekt* Janou Juráňovou. Romboid 1999, č. 6, s. 58.

V hodnotení prózy za rok 1996 našiel A. Halvoník na evidovaný emancipovaný prozaický výkon J. Juráňovej v súbore *Siete* takýto záver: „*feministický prepádák*“, „*že v ňom niet plurality, pretože ju zastrela agresívna ideológia feminizmu*“ . In: A. HALVONÍK: *Výzvy racionalite. Slovenská prozaická tvorba 1996*. Literika 1997, č. 3, s. 33.

⁴⁴ I. ŠEBESTOVÁ, *Ženská literatúra a ženská estetika*. Romboid 1999, č. 5, s. 34–41.

Pravdepodobne ide o spoločenské gesto, možno aj o láskavo-humorné osobnostné ustaloenie a profilovanie sa, akým sa J. Juráňová uvádza do ponorných meandrov domáceho kultúrneho a literárneho feminizmu: „*Dávno si myslím, a v tomto sa stále len utvrdzujem, že na Slovensku niet príliš s kým komunikovať, ale občas je to v praxi naozaj otrava. Keď sa napríklad stane, že niektorí mužskí kritici si nárokuje na mienkotvornosť a z pre mňa neznámych príčin ich ako takých aj časť spoločnosti akceptuje, pričom nevedia čítať knihy, ale vynášajú o nich nekompetentné súdy, tak mám pocit osobnej urážky najmä za iné, oveľa slávnejšie autorky. Nie kvôli ich názoru, pretože iný od nich už neočakávam, ale za to, že sú braní vážne*“.⁴⁵ Doplnkom Juráňovej autorského imidžu sú postrehy o tom, keď dáva vedieť, že ju mužská literatúra nezaujima, alebo nebráni sa ani poznámke, že svoju prózu píše z nenávisťou: „*Zlosť, jed, rozhorčenie... Neodmietam nenávisť, myslím si, že je lepšie ju v sebe nedusiť*“, napokon si nenechala pre seba ani svojskú tézu svojho autorstva: „*Okrem toho na svete je toľko dobrých autoriek! Prečo by som sa mala identifikovať so ženskými postavami napísanými mužmi a cítiť sa pri tom ako v oslej koži, keď mám toľko iných skvelých možností?*“ Až sa žiada, práve v blízkosti tohto mantinelového nepriateľstva pohlavia voči pohlaviu aktualizovať najdostupnejšie, hoci hmliaté a preto aj sporné kritérium na kvalitu umeleckej literatúry, ktoré ako keby bolo bodkou za akýmkoľvek rozruchom, čo miňa svoj cieľ, jednoducho, literatúra buď je, alebo nie je dobrá.

A predsa Juráňovej autorská pozícia medzi debutantkami – a nielen v ženskej literatúre – nie je okrajová vo svojom druhu, predstavuje poučenie a vyhranenú intelektuálnu líniu nazerania na umenie a skutočnosť, ktorá nebude na okraji literárneho života ani v budúcnosti aspoň dovtedy, kým sa nerozbieha okolo feministického chápania projektu a estetiky ženskej literatúry v slovenskom spoločenskom a kultúrnom kontexte. Juráňovej zvažovanie autorskej stratégie a stratégie textu zvyrazňuje všeobecnejší prejav tej línie odporu, kde sa tematizuje biografická skúsenosť subjektu, pretože ide o žáner, jazyk, rozprávača a dominujúci problém, keďže: „*O autenticitu slova, zážitku, činu mi išlo aj v próze Až za hrob... s hlavným hrdinom Zombim. V mnohých prózach som pracovala s klasickými rozprávkami. Preverovala som si autenticosť skúsenosti, ktorú rozprávky nesú. O aké dedičstvo vlastne ide? Je to moja skúsenosť? Alebo ma rozprávky nemilosrdne formovali? Ak ich odmietnem, čo mi zostane? Aj toto som skúmala v próze Do siete odetá, ale aj*

⁴⁵ S. CHROBÁKOVÁ, (-sch-): *Dnes ma to už nezaujima*. Rozhovor so spisovateľkou a redaktorkou feministického časopisu *Aspekt* Janou Juráňovou. *Romboid* 1999, č. 6, s. 42–60.

v próze *Cesto z prvej knihy Zverinec, a potom najmä v knižke Iba baba. Preverujem si to a nechávam tento problém nedopovedaný. Preverujem aj autentickosť reči mužských intelektuálov, ktorí dnes hýbu svetom, prípadne autentickosť ich činov (...). Ale preverujem napríklad aj autentickosť reči žien, ktoré hovoria o sebe rečou reklám na pracie prostriedky*".⁴⁶ Jazyk ako záruka autentickosti vedomia subjektu, poznanie ako prejav vedomia osamelého subjektu s „prelievanou“ krízou sebanazera-
rania.

Prozaičky sedemdesiatych a osemdesiatych rokov obnovili látku rodiny, tematizovali komornú krízu vedomia a morálky ženy (matky), problematizovali „šém“ jej života v súlade s tradíciou (láska, obetavosť, šťastie – rod, rodina, deti) a jej nezadržateľným otriasaním sa vo „veľkom a otvorenom“ svete, ktorý ponúka racionálne a dosiahnuteľné ambície modernej, vzdelanej a sebavedomej ženy. Schémy „literárnej“ emócie ustupovali (V. Švenková, N. Baráthová) komornému dramatismu rozhodovania sa (A. Vášová, E. Farkašová, R. Lichnerová), výrazný subjekt protagonistky buď parodoval „ženské“ (O. Feldeková, G. Rothmayerová, M. Zimková), alebo hľadal nový hodnotový obsah preň (H. Dvořáková).

Prozaičky deväťdesiatych rokov vo svojich poviedkových súboroch a v novelách (J. Bodnárová, E. Maliti, M. Bátorová, M. Prekopová, O. Moravčíková, S. Chrobáková, J. Juráňová) budujú prostredníctvom času, solitérnosti a vnútorného psychologizmu a dramatismu svojho Ja-rozprávača alebo protagonistky ucelený a esteticky autentický „svet“, v ktorom seba utvárajú, kde sa sporia o hodnoty vonkajšieho i vnútorného „sveta“, v ktorom sú a kam patria. Autorky obetujú morfológiu žánru, experimentujú s jazykom a štýlom, otvárajú umeleckú prózu formám neumeleckých textov, tak sa vo výrazných autorských dielňach obávajú banalít, nálepky emocional-
nality. Z osobnej danosti, ale i v súlade s gestom dnes už rešpektovanej intelektuál-
nosti prózy z dielne autorky, vydávajú sa na cestu do seba: nie pre silu na obetova-
nie sa, ale pre povinnosť porozumieť svetu prostredníctvom seba.

Autorkám mnohé ponúkla postmoderna a postmodernizmus, ale skôr podstatná časť z nich pracuje na „svojej ceste“, lebo sa nechce vzdať hodnoty, ktorú sa obáva označiť za ideál, šťastie či istoty, čo majú zmysel a obstoja vo svete chaosu a deš-
tukcie. Používajú na to slovo, text a seba, pretože hľadajú iba svoju stratégiu posto-
ja, výpovede, videnia, chápania seba, do seba, za seba, ale vždy k sebe a k autenti-
cite Ja. P. P. Wiplinger pre všetkých autorov a za všetkých okolo umeleckej literatúry glosoval situáciu takto: „*Možno musí literatúra, ktorá je sklamaná zo stavu*

⁴⁶ C. d., s. 51.

*sveta a spoznala svoju bezmocnosť nanovo premyslieť a definovať, aké si má stanoviť úlohy a ako si predstavuje svoje účinkovanie a pôsobenie*⁴⁷, aby jej neunikal reálny pohľad, poznanie a výklad života. Isto aj preto príbeh v prvotínach prozaičiek deväťdesiatych rokov ustupuje problémovosti Ja-sveta.

⁴⁷ P. P. WIPLINGER, *Svet, o ktorom sníváme*. Literika 1998, č. 4, s. 26–27.

DRAHOMÍRA VLAŠÍNOVÁ

TZV. ŽENSKÁ PRÓZA DESET LET POTÉ (OD ŽEN, O ŽENÁCH, PRO ŽENY)

Když jsem před časem přihlásila téma tohoto příspěvku, vzápětí mi došlo, že o zvolené problematice možná toho tolik nevím, jak jsem si původně myslela, protože se posledních sedm let z profesních důvodů zabývám literaturou 19. století. Požádala jsem proto vstřícnou duši Mahenovy knihovny v Brně, aby pro mě odkládala takto zaměřené knihy (tedy od žen, o ženách, pro ženy). Příval, který jsem na sebe spustila, se dá přirovnat k protržené přehradě nebo k uvolněné lavině. Naštěstí cesta vlakem z Brna do Opavy trvá zhruba čtyři hodiny, takže jsem přestala při svých každotýdenních cestách lelkovat po krajině, snít, či zapřádat hovory s neznámými lidmi a ponořila jsem se do četby knih, které začaly zavalovat moji domácnost. Můj diskusní příspěvek je výsledkem oné vlakové četby, ale také pokusem najít v té lavině hodnotu, myšlenkový řád, základní tematické okruhy, zaznamenat pocitový a myšlenkový svět hrdinek i jejich autorek, generačně odlišných a rozdílně dlouho ve zvolené profesi spisovatelky fungujících. To vše v pouhých obrysech a spíše jen v náznacích, vzhledem k rozsahu stati.

Z generačního hlediska tvoří jednu skupinu autorky, které do literatury vstupovaly na rozhraní padesátých a šedesátých let (Valja Stýblová, Alena Vrbová, Jarmila Loukotková, Jaromíra Kolárová). V devadesátých letech publikují již ojedinele. Generačně do této vrstvy patří i Marie Kubátová, zachovávající si nadále publikační svěžest, mimo jiné volným pokračováním známé *Lékařnické trilogie*. V novele *Lesk a bída podnikání* (1996) zachycuje na postavě lékárnice Mindy, zestárlé, obklopené odrůstajícími vnoučaty, důchodkyně pracující na část úvazku v restituované soukromé lékárně, chvat a zmatky dnešní doby. (Komu v tomto výčtu chybí jméno Evy Kantůrkové, je to záměr, svou tvorbou přesahuje mnou zvolenou tematiku.)

Druhou výraznou skupinu tvoří autorky, které do literatury vstupovaly většinou na konci šedesátých či v průběhu sedmdesátých let a převážně publikovaly v samizdatu

či v emigraci (Zdena Salivarová, Lenka Procházková, Eda Kriseová, Iva Hercíková, Inna Mirovská, Alexandra Berková, Tereza Boučková). Některé z nich se současnému čtenáři v průběhu devadesátých let představily většinou svou starší tvorbou, aby tak vpluly do ústředního toku literatury. Mnohdy právě tyto autorky oživily literaturu zvýrazněnou sexualitou: Procházková *Smolnou knihou* aj., Iva Hercíková zejména románem *Hester aneb O čem ženy sní* (1995), o kterém v jedné televizní debatě známý sexuolog Radim Uzel prohlásil, že navzdory své dlouholeté praxi se až na stránkách této knihy naplno a bez zábran dověděl o tom, co ženy při sexu cítí.

Autorky z výše jmenovaných skupin jsou renomované tvůrkyňe, které najdeme ve slovnících a jejichž hesla podle šifer prozrazují, že jejich bytí třeba ojedinělými čtenáři byli z profesních důvodů i muži. Dokládá to i zájem literárních kritiků. Knihy těchto autorek tvořily jen nepatrnou část oné pomyslné laviny, neboť její hlavní „hmotu“ představují autorky debutující a posléze chrlící knihu za knihou v průběhu posledního desetiletí. Od tohoto proudu odděluji jako hlušinu a suť knihy různých harlekýnových řad, kde se ženskými jmény a pod cize znějícími pseudonymy dost často skrývají bývalí renomovaní spisovatelé.

Eliška Krásnohorská, jedna z patronek českého feminismu a autorka nepříliš hodnotné ženské četby (*Svéhlavička, Célinčino štěstí*), se už na konci minulého století svou beletrií zpronevěřila ušlechtilému úsilí o emancipaci ženy skrze střední a vysokoškolské vzdělání tím, že prostřednictvím svých hrdinek předkládala čtenářkám typ nenáročný, penzionem vychované ženušky, zafixované hmotně i citově na muže – živitele a ochránitele.

I když se role muže za posledních sto let velmi podstatně proměnila, tuto fixaci jako stigma nese velká část literatury psané ženami, právě té, která se urodila v tomto desetiletí. Častým námětem řady knih se pak stává ořes, který v jejich citové fixaci způsobil rozvod a následná osamocenenost s dětmi. Prózy v této tematické řadě pak budí dojem terapie, doporučené psychiatrem jako léčba citového traumatu, a způsob, jak se vyrovnat s problémem, jakým rozvod bezpochyby je. Terapie ve většině případů kultivovaná, psaná mnohdy s jistým ironizujícím nadhledem humanitně vzdělané intelektuálky, kdy hrdinka, stejně jako autorka, prošla vysokoškolským vzděláním filologického směru a profesně působí jako středoškolská učitelka.¹

V základním půdorysu jsou si tyto knihy velmi podobné: hrdinka, intelektuálka mezi třicítkou a čtyřicítkou, po rozvodu sama se dvěma dětmi, obklopená stejně po-

¹ Například I. OBERMANNOVÁ, *Deník šílené manželky*. Praha 1998; T. NÁLEPKOVÁ, *Scénář provinčného příběhu*. Praha 1999; P. VERNEROVÁ, *Druhá naděje*. Praha 1999, 224 s.

stiženými kamarádkami, zběsile touží znovu navázat milostný vztah. A z této sveřepé umanutosti pak pramení řada trapasů a různých citových úrazů.

Nálepková, jejíž protagonistka se vyznačuje sebeironií, skepsí a smyslem pro poněkud černě zabarvený humor, nabízí i řešení: hrdinka se musí osvobodit od sebe-podceňování, malicherností a depresí tím, že pozná hodnotu sebe sama v zajímavé tvůrčí práci, stane se sebevědomým jedincem, zbaví se mindráků a začne si vážit sama sebe, stane se tak vyrovnanější a tím i přitažlivější bytostí. Trochu to připomíná rady známého psychiatra Cimického. Do tkaniva tohoto příběhu však umně vetkaná nitka působí přirozeně a má jistě i povzbuzující účinek.

Obermannová své hrdince, toužící po muži, který by byl „*chytrý, vzdělaný, něžný, milý, zásadový, pravdomluvný, vtipný, silný, neporazitelný, nepřekonatelný v posteli i na bitevním poli a nebude ani trochu na holky,*“⁴² obstará tento ideál v podobě docenta americké univerzity, emigranta, který „*v zámoří zkrásněl a oči mu jen září*“⁴³. Frekvence dobře situovaných emigrantů v současné ženské četbě je dosti častá, tento hrdina vystřídal už zvetšely typ tzv. prince z pohádky, šlechtice či filantropického továrníka ze starší literatury. Sladký happyend se však v láskyplném čtyřlístku nekoná tak, jak se až do posledního odstavce zdálo, neboť *happy endem* je svět bez mužů, kdy se hrdinka a její dcery (obrazně řečeno) stávají jedním mužem vzájemně a pro sebe (závěr: omítnutí atraktivního docenta, zcela nepochopitelný).

V knihách této nejsou řady podoby mužů nikterak lichotivé. Takto nad žehlením prádla medituje hrdinka Taťána Nálepková: „*Kde jsou ti mýtičtí hrdinové, kde jsou ti středověcí rytíři, renesanční milovníci, galantní kavalíři, osvícení vzdělanci, hlavy měšťanských rodin, moderní manželé, tolerující zaměstnané ženy (...) Mám přijmout skutečnost, že jsou muži malí, vystrašení a nezodpovědní chlapci, kteří potřebují mateřskou péči?...jeví se mi jako parazitující zvířátka.*“⁴³

Tuto feministickou skepsi zasela do české literatury už Karolina Světlá. Ve svých prózách podobně uvažovala o mužích, které musí ženina láska zušlechťovat a pro život zachraňovat. S mnohem větší otevřeností pak tyto své pocity ventilovala v korespondenci se ženami – např. s Eliškou Krásnohorskou a Terézou Novákovou.

Když se mladičké Krásnohorské za jejího pobytu v Plzni dvořil jistý pan T. a ona o něm horovala v dopisech Světlé, odpovídá jí tato už životem zkoušená žena: „*Vy jste zajisté zamilovaná, Eliško, že se té suverenity mužské tak dobromyslně klaníte. Prosím, povězte mi přec, v čem tu vznešenost jejich hledati máme, kterak osvědčují tu*

⁴² I. OBERMANNOVÁ, c. d., s. 122.

⁴³ T. NÁLEPKOVÁ, c. d., s. 114.

svoji tisíciletou kulturu? Letos aspoň se hádali ještě o neomylnosti papežově a přijali ji a teď právě se vraždí mužové nejvzdělanějších dvou národů na bojištích nešťastné Francie hůře než dvě stáda nejlítějších divokých šelem! Zdaž by byly ženy schopny podobné ‚vznešenosti‘? Zdaž by tyto ohavnosti byly možné, kdyby měly matky, zkušené a vzdělané to matrány, hlasy ve sněmovnách a vliv na zákonodárství? (...) Vyznávám se vám zpřímá, že nevidím, v čem by nás mužové předčili (...) Co musí mít muž za den toho piva a masa a co tabáku a cigaret, než mu je život možný? Co musí mít jiných drážditel, chce-li duševně něco vyvést. Pohlédnete na ženu – trochu kávy, skýva chleba s máslem, a ona je úplně spokojena, sytá a šťastná. K duševní produkci jí dostačí kapka míru, trochu volnosti, několik květin za oknem, paprsek slunce nad nimi, vlaštovčí hnízdo naproti pod oknem, vše ji těší, nadchne, povznáší.“⁴

Další řadu tvoří spisovatelky, jejichž věk se pohybuje mezi dvaceti až třiceti lety. Navzdory svému mládí mnohé mají na svém kontě už několik knih. Sabrina Karasová (1970), šéfredaktorka *Cosmopolitanu*, je autorkou už pěti knih povídek, Věra Chase (1970), překladatelka, tlumočnice a novinářka, čtyři knihy povídek a básní, Simona Monyová (1967), nadproduktivní, o něco starší, vydává ročně nejméně dvě prózy a pomalu se blíží k první desítce, dále Hana Poltikovičová (1968), novinářka z *Mladého světa*, *Ringu* a *Blesku* Radka Štefánková, studentka a novinářka Barbara Nesvadbová. Jejich opusy, psané v ich-formě, čtivě, svižně až razantně odrážejí životní tempo a životní normy mladé generace, jsou obtiskem vlastní biografie, nezástrannou, až exhibicionistickou snůškou milostných avantýr, večírků, rautů, prožitě či vysněné noblesní společnosti, nabízející dost často toliko prvoplánové čtivo o světě, viděném skrze sebe samu, bez vnitřních souvislostí a jiných, než toliko osobních významů.

Z celé této laviny jmen na sebe největší pozornost médií strhávají dvě autorky: plavovlasá pětadvacetiletá Ivce pražské intelektuální společnosti, majitelka atraktivního dekoltu Barbara Nesvadbová, besedující na Nově v erotických a bulvárních pořadech Peříčko a Prásk, rozdávající interview od *Cosmopolitanu* po *Lidové noviny*. První knihu povídek s názvem *Řízkaři* vydala v roce 1998, na ni navazovalo jakoby volné pokračování s názvem *Bestiář* (1999) a se stejnou hrdinkou Karlou Dostálovou i třetí kniha *Život nanečisto* (2000). Sama své knihy označuje jako příběhy o lásce a dodává, že její „komentování intimity, sexu, emocí je občas nekontrolovatelně otevřeně.“⁵ Nesvadbová píše o sobě a ze svého prožitkového světa a je jí jedno, že (jak ří-

⁴ K. SVĚTLÁ, *Z literárního soukromí II*. Uspořádal Josef Špičák, Praha 1959, s. 337, dopis ze srpna r. 1870.

⁵ In. *Neděle*, víkendová příloha *Lidových novin*, 15. 4. 2000.

ká) si mnohé příběhy vypůjčuje či historicky krade svým kamarádům. Je to svět, který se bude v jejích knihách proměňovat tak, jak bude autorka stárnout – česká obdoba Françoise Saganové, završí bezpochyby své dílo memoáry identickými s celou její tvorbou.

Druhou protagonistkou medií ze dnešní ženské literatury je tmavovláška, žena v domácnosti (nebo spisovatelka na volné noze?), matka dvou synů, usazená v Brně, Simona Monyová. Bibliografie jejích knih je již úctyhodná (*Osud mě má rád*, 1997; *Milostná strategie*, 1997; *Zítرا vyjde slunce*, 1998; *Krotitelka snů*, 1998; *Hra svalů*, 1999; *Poslední extáze*, 1999; *Roznesu tě na kopytech*, 2000 – a další dvě knihy, připravené k vydání). V tisku se o ní píše jako o Vieweghovi v sukničkách, ale patrně proto, že se její knihy dobře prodávají. Monyová však nepíše sebeprojekce či autobiografie. Vytváří fabulované hrdiny, kteří jsou jakoby prototypem některých lidských životních postojů, někdy až úchylek (vdavekchtivé erotomanky, sexem posedlého seladona, narcisistního mladého muže apod.).

Po psychologické stránce dobře vystavěné příběhy i lidské typy mnohdy mají předech odstrašujícího mementa: Slabinou je skřípající forma, ledabylý styl, velmi uvolněný způsob vyprávění – prostě klábosení, po brněnsku „pokec“.

Svým způsobem, byť s malým přesahem, patří do literatury o ženách a pro ženy i tvorba Haliny Pawlowské a velmi produktivní Ivanky Deváté. Obě svou tvorbou, psanou jako vedlejší produkt vedle atraktivního zaměstnání (novinářka a scenáristka Pawlowská, herečka Devátá) navazují na osobitou řadu, v níž jakousi předchůdkyní je Jindřiška Smetanová. Jsou to drobné povídky fejetonistického typu, vystavěné na vtípu; jejich náplní jsou různé životní drobnosti osobní i rodinné.

Studnice tzv. ženské literatury posledního desetiletí je bezdná. Nesmíme zapominat, že ji píšou samozřejmě hojně i spisovatelé rodu mužského, ale to už je námět širší a přesahující můj záměr.

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

DESETILETÍ NEKLIDU. O MLADÉ ČESKÉ POEZII DEVADESÁTÝCH LET

Je velmi ošidné v pestré směsici básnických osobností, literárních uskupení, směrových orientací a stovek nově publikovaných sbírek, které přineslo uplynulé desetiletí posledního století právě končícího milénia, nacházet to podstatné, příznačné pro literární pohyb sledovaného období. A zaměřujeme-li se na obraz mladé české poezie, tím je ještě naše úloha riskantnější. Mladí autoři, představující se v prvích sbírkách, totiž mnohdy zatím vyžívají, hledají v mnohohlasí literárních ech, jim blízkých předchůdců a vzorů, svůj osobitý výraz. Mnozí z nich, třebaže často dobovou kritikou vynášeni, nepotvrdí dalšími básnickými knihami podstatnost svého uměleckého a lidského sdělení, jiní se záhy etablují ve vlastní konvenci a opakujíc epigonsky sami sebe, rozměňují svou osobitost v řemeslně zručném veršotepectví. A nakonec jsou zde i ti, a těch je nejvíce, kdož z různých důvodů přestanou poezii psát úplně: někdy přejdou žánrovým únikem k méně osobní výpovědi prozaické, jindy přestanou poezii prostě věřit, vytratí se v nich potřeba vlastního básnického slova, nutnost podstupovat tuto bolestnou a zároveň i úlevnou cestu osamělého hledání.

Pokusíme-li se při vědomí všech těchto rizik naznačit některé vývojové momenty utvářející kontury mladé české poezie devadesátých let, jde nám především o vhléd, který nezastírá subjektivní úhel pohledu, je si vědom redukce materiálu i nemožnosti vyložit jevy dosud neskončené, živé a ustavičně se nám jako současníkům proměňující před očima. Každá nová zajímavá kniha mladého autora, která vyjde, tento námi vytvářený obraz posouvá, proměňuje, možná zpřesňuje, možná bortí. Živá tkáň současné poezie se zatím pochopitelně vzpouzí jakékoliv vivisekci literárněhistorické, setrvat však pouze u literárně kritického glosování jednotlivin se nám zdá již značně alibistické, neúčelné a zbytečné. Spíše než umělecká hodnota děl jednotlivých mladých básníků nás proto budou zajímat souvislosti, kontexty, celkové směřování.

A zapomeneme-li se zmínit o některém kritikou vynášeném jménu, nečiníme tak ze zlomyslnosti, nýbrž proto, že v námi předkládané koncepci nehraje tak významnou roli. Nebudeme se také marně vysilovat definováním kategorie literárního mládí. Budeme se zaměřovat hlavně na autory debutující knižně v průběhu devadesátých let a přednostně si všímat těch básníků, kde toto literární mládí je podpořeno mládím fyzickým.

Změna politického systému po listopadu 1989 vytvořila počátkem devadesátých let zcela nový prostor pro českou poezii. Poprvé v poválečné literatuře, pomíneme-li krátké období mezi lety 1945–1948, se literární život mohl rozvíjet ve svobodných, žádnou ideologií a žádným mocenským centrem regulovaných podmínkách. Toto první, hekticky prožívané období přineslo několik jevů zásadní povahy. Vytvořil se publikační prostor pro básníky všech generací, přednostně však pro ty, kdož z různých důvodů povahy politické nemohli či nechtěli zveřejňovat své texty v nenormálních publikačních podmínkách normalizovaného Československa. V krátké době začali být vydáváni autoři žijící v exilu, publikující v minulém režimu pouze v samizdatu, představili se básníci undergroundu, vraceli se do literatury autoři spirituální orientace, katolíci a křesťanští humanisté. Vytvořil se tak zcela nebyvalý prostor pro koexistenci značně rozdílných autorských poetik, literárních kódů, životních postojů, generací, skupin a směřování. Byl zcela rozbit centralistický model kultury a nastala značně chaotická a neklidná doba „*literární mnohosti*“: Literatura se stala „*souběhem několika různých časů a střetů mnoha rozdílných kontextů*.“¹ Tato literární mnohost byla podporována rozsáhlou nakladatelskou aktivitou počátku devadesátých let, která ovšem bez odpovídající distribuční a recepční sítě za nějaký čas narazila na zákony trhu, což „*dokládají pozdější hromadné výprodeje hluboko pod cenou, cestu ke čtenářům mnohdy nenašla ani díla současných koryfejí české literatury, natož práce jejich neznámých kolegů*.“²

Tato změna charakteru literárního života se promítla i do mladé poezie počátku devadesátých let. Nejvýraznější reprezentanti mladé poezie počátku oněch let se rekrutovali převážně z řad autorů undergroundu a svůj oficiální publikační vstup do nově vytvořeného prostoru literatury devadesátých let si připravili publikací mnohdy juvenilních básní v osmdesátých letech na stránkách samizdatových periodik a sborníků. Tato generační skupina, doplněna o některé mladé autory koncem osmdesátých

¹ Z. KOŽMÍN - J. TRÁVNÍČEK, *Na tvrdém loži z pštno vína. Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno 1998, s. 255.

² L. MACHALA, *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*. Olomouc 1996, s. 13.

let debutující v pozvolna se otevírajícím publikačním prostoru oficiálního literárního oběhu (např. Jaromír Typlt, Svatava Antošová, Emil Hakl [Jan Beneš] či Václav Bidlo v edici poezie *Ladění v Mladé frontě*), se skládala z autorů rozmanitých básnických naturelů i poetik, ale je pro ně většinou příznačná výrazová expresivita, gesto odporu vůči komunistické moci, deziluze společenská i existenciální. Jsou to převážně autoři narození v průběhu šedesátých let, mnozí lidsky i umělecky poznamenáni atmosférou doby normalizace. Nová doba pro ně znamenala možnost vstoupit většinou formou rozsáhlejších souborů, výborů nebo dokonce značně předčasných „sebraných spisů“ do normálního literárního publikačního oběhu. Příkladem takovýchto edičních počínů jsou tři výběry z poezie J. H. Krchovského (*Noci, po nichž nepřichází ráno* /básně z let 1978–1991/, *Leda s labutí* /1992–96/, *Dodatky...* /1978–1996/), které jsou dovršeny souborným vydáním všech těchto výborů v *Básních* (Brno 1998). Obdobného charakteru jsou i soubory Jáchyma Topola: např. titul *Miluji tě k zbláznění* (oficiální vydání Praha 1990) obsahuje sbírky *Náhodnejch 23* (samizdat 1986), *Vlhký básně a jiný příběhy* (samizdat 1988), a *Krajina s Indiánama* (samizdat 1988), teprve následující sbírka *V úterý bude válka* (Vokno 1992) vznikla převážně v době polistopadové. I Jaromír Typlt vydává takovéto předčasné sebrané spisy, soubor *Ztracené peklo*, v jehož předmluvě s naivní přímočarostí a zcela po rimboudovsku vyhláší: „*Toto je má poezie v celku a úplnosti.*“³ Přelomová doba vyvolala i u mladých autorů potřebu rekapitulace, bilančního ohlednutí, nutnost uzavřít jistou svou životní a literární etapu, proto také byly takovéto výběry pořádány. Nová doba však také ukázala, že je velmi obtížné v proměňující se situaci navazovat kontinuálně na předchozí tvorbu, že antipoetická undergroundová konvence, poetika oškřivosti, politický protest či pouze rozvolněná imaginace nebudou dávat dostatečný prostor k hlubší básnické výpovědi. Z tohoto hlediska se zdá proto příznačné, že Topol i Typlt opustili hranice poezie směrem k prozaické výpovědi, zatímco Krchovský stále vydával své soubory, aniž by byl schopen nějakým způsobem vykročit z kruhu svého vyhraněného, ale postupně se i vyprazdňujícího básnického světa.

Topol a Krchovský jsou autory, které jsme nezvolili náhodně; jejich svérázné, v mnohém protichůdné poetiky reprezentují dvě vyhraněné podoby první vlny mladé poezie devadesátých let, která prošla zkušeností samizdatu a undergroundu. Topol představuje ve svých nejlepších básních sbírek *Miluji tě k zbláznění* a *V úterý bude válka* poetiku stylově značně amorfního básnického proudu, do něhož vstupují reálné výjevy lidské každodennosti, hromadění banalit světa pokleslých okrajových žán-

³ J. F. TYPLT, *Ztracené peklo*. Praha 1992, (poznámka autora k edici).

řů, fantazijní představy, vize a sny, gesta odporu i fragmenty příběhů. Kritika připomenula v řadě recenzí důslednou neliterárnost a prozaizaci této básnické výpovědi, metodu fragmentu i stříhu, Topolovu vazbu na rozmanité poetiky: nejčastěji byla zmiňována poezie Bondyho a Bukowského⁴ a vliv poetiky básnické skupiny 42 (především Blatného a Koláře).⁵ Je možno v tomto ustavičně rozkládaném, prolínavém a chaoticky znovubudovaném básnickém světě nalézt skutečně kdeco: provokaci, absurditu, expresionistickou vizi, schizofrenii i gestičnost. Lze se oprávněně domnívat, že za tímto způsobem psaní stojí nesporně a hlavně ovlivnění beatnickou poezií. I řada dalších mladých autorů nejen z undergroundu byla v těchto letech tímto způsobem psaní okouzlena; gesto revolty a rozmáchlý volný verš, kupící vše, útržek příběhu, ostře nasvícený detail reality, citovost, reflexi i imaginaci, v jedné nesourodé směsici artikulované pouze lyrickým mluvčím, který ze střípků vnější i vnitřní skutečnosti vytváří takovýto svébytný lyrický prostor, byly lákavou možností. Obdobnou cestou se ubírala na přelomu osmdesátých a devadesátých let Svatava Antošová, opírajíc se o dědictví revoltující poezie Hrabětovy. Z tradice avantgardy, především pod vlivem ustavičně se obrozujícího surrealismu, vytvářel tehdy své básně Typlt. Byla to především jistá výrazová agresivita, hlučnost, mnohdy křiklavost těchto gest, co přinášelo na počátku devadesátých let čtenářský úspěch i zájem kritiky.

Jestliže pro Topolovu poetiku je příznačná neliterárnost a prozaizace básnické výpovědi, pak Krchovský je stylově Topolovým antipodem. Jeho poezie je budována prostředky tradičními; oproti Topolovu otevřenému básnickému světu, který ve svém všeobsahujícím gestu nese i rozměr planetární, si Krchovský buduje svět dostředný, uzavřený, stopený v šeru a tmě, svět umělý, intimní a literárně odvozený. Právě literárnost a důsledná stylizovanost jsou charakteristickými rysy této poetiky, která nezapře dekadentní kořeny. Zvýraznění motivů smrti, mdloby, neživota, spolu s využitím řady funebrálních motivů, podpořené i výmluvným literárním pseudonymem, vytváří básnický prostor snově bizarní, jednostranně zaměřený a značně statický. I využití tradičního vázaného verše přehledné strofické struktury a mnohdy dosti nevynalézavých rýmů odkazuje na literárnost, antikvovanost a podivínskost tohoto básnického světa. Jestliže kritika v případě Krchovského ustavičně zdůrazňovala de-

⁴ M. MACHOVEC, Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989). In. *Literární archiv PNP* 1991, č. 25, s. 68–69 (zde zvýrazněn vliv Charlese Bukowského, obdobně např. L. MARKS, *Indiánská lyrika*, LN 11. 7. 1991, příloha LN č. 28, s. 5, dále připomíná vliv Bukowského např. J. RULF, *Připravený krváčet*, LN 19. 6. 1991, s. 7.

⁵ Vliv poetiky Skupiny 42 je zvýrazněn v *Telegrafických recenzích*. Inicialy 1993, č. 34, s. 69; názor M. Kovaříka a J. Rulfa.

kadentní kořeny, atmosféru, morbiditu a moróznost této stylizační masky, je třeba v protikladu k této literární konvenci *fin de siècle* poukázat na gesto drtící věčnosti, na motivy banální životní všednosti, které většinou v dobře gradovaných lapidárních pointách popírají tuto výchozí vysokou literární stylizaci, dávají vystoupit životní prázdnotě, osamělosti a bezvýchodnosti. Tam, kde je tato mystifikační maska odložena, kde se odchlipuje, aby ukázala pravou tvář lidské samoty, je síla Krchovského poezie. Zdá se, že v obrazech životní banality, absurdity a zároveň i tajemné nevypočitatelnosti života je Krchovský spíše než žákem dekadentů učedníkem Gellnerovým.

Literární nástup mladých básníků počátkem desetiletí a svobodné podmínky publikace bez jakéhokoliv ideologického dohledu přinesly své ovoce v množství sbírek, které je až nepřehledné. Každý mladý autor, najde-li nakladatele či má-li dostatek peněz, může bez větších problémů svou knihu vydat, může ji rozšiřovat cestou obdobnou, jakou se dříve ubírala produkce samizdatová, rozesílat ji přátelům s žádostí o zkopírování a posílání dál (tzv. „putovní samizdat“ Romana Szpuka či Petra Motýla)⁶, může použít k šíření své poezie i možnosti internetové sítě. Jestliže mladí autoři v oficiálně vydávané literatuře předlistopadové doby měli cestu k debutu mnohdy velmi svízelnou a dlouhodobou, mnozí stačili zestárnout dříve, než se dočkali svého knižního debutu, devadesátá léta přinesla pozvolna opět normální stav, kdy znovu mladí lidé vydávají svou mladou poezii. A v literární kritice a mezi čtenáři poezie existuje dokonce hlad po nových jménech, jenž dospívá mnohdy až k přeceňování debutantů či k předčasnému „zklassičtění“ řady mladých autorů, kteří v krátkém časovém intervalu vydali v devadesátých letech několik zajímavých knížek.

Pro literární situaci devadesátých let je charakteristická změna společenského statusu básníka a spisovatele vůbec. Zdá se, že definitivně skončily doby, kdy umělecká literatura nesla rozmanité funkce ideologické povahy (osvětovou, vzdělávací, výchovnou, apologetickou, moralisticko-náboženskou atd.) a snaživě se zapojovala do projektů vytváření nových, více či méně utopických společenských světů. Dnes je poezie především privátní záležitostí, možností vyjádřit neopakovatelnou lidskou cestu, specifickým způsobem intimní lidské komunikace, potřebou a nezbytností, tvůrčí stopou existenciálního dramatu. Právě onen existenciální a privátní rozměr má ve své většině to nejzajímavější z mladé poezie devadesátých let. Pro větší část této poezie je proto příznačný posun od tematiky společenské k problematice existenciální.

⁶ Situaci mladé či nezavedené literatury první poloviny devadesátých let mapuje publikace L. MACHALY, *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*. Olomouc 1996, která přináší i přehled o řadě soukromých tisků a dalších alternativních publikačních aktivitách (s. 11–14).

Jestliže počátek devadesátých let se v mladé poezii většinou nesl ve znamení rozmáchlého gesta různé provenience (beatníci, Hrabě, surrealismus atd.), jak o tom svědčí nejvýmluvněji verše Topolovy, Typltovy či poezie Martina Langra, ale i básně v próze Jaroslava Pížla či texty Víta Kremličky stavějící svůj estetický účín mnohdy pouze na jazykové ekvilibristice a opakující či variující v poněkud posunuté, postmodernistické podobě svébytně konstruované hry se slovy, hláskami a významy básnické experimenty šedesátých let, pak postupem času se zřetelněji prosazuje tendence po tvarové kázní a stylové čistotě. Touto cestou stylového a významového pročišťování a obrazové kondenzace prochází poezie Petra Borkovce, v níž se v průběhu autorova dosavadního básnického vývoje protnulno množství literárních vlivů: sbírka *Poustečna věštírna loutkárna* je zřetelně poplatná vlivu poetiky Ivana Wernische, zvláště jeho knih z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (*Loutky*, *Dutý břeh*), i další Borkovcovy sbírky nezaprou řadu výrazných básnických předchůdců – Šruta z období sbírky *Přehlásky*, Šiktance, ruskou novoklasicistickou lyriku atd. Na příkladu Borkovcově lze doložit, jak je složité i pro nesporné talenty v mladé poezii dobrat se vlastní osobitosti, nezaměnitelného hlasu, zároveň i to, jak zrádné je předčasné zklasičtění.

Mladá poezie devadesátých let však nabízí i jiné podoby poezie než gestické chrlení slov, studený kalkul jazykových her či obraznou autonomii krajin duše. Pro značnou část mladších autorů je příznačný obrat k nové věčnosti. Takové, nasycené detaily všednodenní skutečnosti, jsou verše Petra Motýla, Boženy Správcové či Petra Hrušky. Tato poezie, ať už směřující k příběhu (Motýl), ať sugerující děje skryté pod povrchem zdánlivě nehybné reality (Hruška), vytváří nutný kontrapunkt poezii vnitřního ponoru, básnickým kontemplacím spirituálního zaměření.

Pro mladou poezii devadesátých let je příznačným jevem renesance básnické spirituality. Po období, kdy byla takto zaměřená tvorba programově vytlačována z oficiální literatury, kdy slova jako Bůh či smrt, víra, modlitba nebo kříž byla podrobována bedlivému ideologickému dozoru jako symptomy nákazy náboženskou metafyzikou, se znovu vrací v různých podobách tento transcendentální rozměr do české poezie. V průběhu devadesátých let se v souvislosti s postupnými publikačními návraty řady významných tvůrců spirituální a křesťanské orientace (Deml, Zahradníček, Vokolek, Reynek, Jelínek, Diviš, Slavík, Rotrekl atd.) i v mladé české poezii posiluje tato tendence. Autoři jako např. Pavel Kolmačka, Bohdan Chlíbec, Tomáš Reichel, Martin Josef Stöhr, Petr Pavel a řada dalších především z okruhu Edice poezie Host rozvíjejí vědomě tuto spirituální tradici. Nelze nic namítat proti takovému zaměření poe-

zie, proti různým podobám básnické spirituality, které mladá křesťanská, převážně katolicky orientovaná lyrika přináší. Bez metafyzického či transcendentálního přesahu by samo psaní poezie nejspíše ztratilo smysl a stalo by se pouhou zábavou smyslů, hříčkou či jazykovým ornamentem. Namítat lze však oprávněně, že s přílišným zvýrazněním náboženské dogmatiky se poezie znovu vrací k ideologickému modelu fungování, pouze místo materialistické koncepce předkládá koncept náboženský. Namítat lze leccos i proti jisté módnosti, povrchnosti, odvozenosti a z toho plynoucí básnické nepřesvědčivosti řady takto zaměřených výpovědí. Je dnes snadné naplnit verše motivy liturgickými a sakrálními, obrazy utrpení a spásy, je snadné se ukrýt pod křídla takovéto bohaté křesťanské tradice. Snadnost, jakou lze předpokládat ve způsobu psaní a publikování např. Petra Pavla, je výmluvným dokladem takovéto manýry. Skutečného básníka nespasí věroučné gesto, neměl by proto brát jména Božího nadarmo. Umělecky mnohem přesvědčivější jsou verše Martina Josefa Stöhra, v nichž zápasí vliv Reynkův s vlivem Skácelovým, zajímavá je ambiciózní skladebnost Reichlova, úspornost veršů Miloše Doležala, civilní rozměr a vnitřní dramatickost básnické výpovědi Kolmačkovy. Nejlepší básně mladých spirituálně orientovaných autorů jsou silné právě onou dramatickostí, s jakou je existenciální úděl prožíván, nesnadností a bolestnou trýzní, s jakou je náboženská víra stále znovu vykupována a odívána do slov úsporných svou nezbytností.

Sledujeme-li básnické vlivy, které utvářejí podobu mladé poezie devadesátých let, zdá se být vyčerpáno dědictví meziválečné avantgardy, pomineme-li ustavičné znovubrozování surrealistických východisek. Naopak sílí mezi mladými autory přitažlivost přímými protichůdců avantgardy – Weinerem, Halasem, Holanem. Výrazný je vliv spirituálních básníků různých generací, Reynka, Zahradníčka, Diviše, Hejdy, Kuběny. Značná je radiace Skupiny 42, zvláště poezie Koláře a Blatného, znovuožívá v různých podobách beatnické gesto, silný je vliv poetiky Ivana Wernische a Jana Skácela, přitažlivá je mladá poezie šedesátých let. Každý mladý autor se vyrovnává s řadou takovýchto rozmanitých vlivů různé provenience, vytváří si svou básnickou genealogii a mnohdy velmi obtížně a pozvolna nachází svůj nezaměnitelný hlas.

Zvláště v druhé polovině devadesátých let v souvislosti s otvírajícím se publikačním prostorem především na Moravě (Edice poezie Host, nakladatelství Petrov atd.) vstupuje svými debuty skutečně ta nejmladší generační vlna, autoři narození kolem poloviny sedmdesátých let – Bogdan Trojak, Kateřina Rudčenková, Milan Děžinský, Věra Rosí a jiní. Pochopitelně nejsou již ovlivněni mnohdy obtížnou literární zkušeností předlistopadových let, mnohé z toho, co autoři o deset let starší utvářelo, co hoř-

ce prožívali, je pro ně již pouze vzdalující se historií. Nelze však proto tvrdit, že by měli úděl o něco snazší. Pro jejich poezii bývá příznačná věcnost a nesentimentálnost výpovědi, zároveň však i vědomá tvůrčí kázeň, vážné úsilí dobrat se v básni své neopakovatelné podoby světa. Jsou jim cizí rozmáchlá gesta a svévolné hry jejich předchůdců. Čtenář má pocit, že poezie znovu nabývá v těchto básních své ztracené váhy, krystalické průzračnosti, čistoty a podstatnosti. Nejzajímavější z těchto autorů jsou Trojak a Rudčenkova, kterým se podařilo vytvořit si takovýto svébytný básnický svět. Trojak jej buduje z detailů rustikálního světa, Rudčenkova převážně z motivů velkoměstských. Pro oba je charakteristická nedůvěra k tradičním podobám lyrického subjektu, opatrnost a ostych mluvit v Ich formě. Tímto způsobem ustavičného zahalování vlastního já do různých osob či stylizačních masek jednak objektivizují svou básnickou výpověď, jednak sugerují za lyrickou výpovědí příběh. Pouze další jejich básnický vývoj však může prokázat důsažnost takovéto cesty.

Po období stagnujícího bezčasí se čas znovu rozběhl, nastala neklidná doba let devadesátých. Byl to právě neklid, co charakterizuje onu dobu, neklid vytvořil vhodné prostředí pro mnohohlasí české poezie a prostor pro různé podoby mladé básnické tvorby.

MILAN EXNER

VŮLE K HODNOTĚ. (KRITIKA V DOBĚ POSTKRITICKÉ)

Hovořím o literární kritice v postmoderní době. Literární kritiku chápu jako oblast podřazenou umělecké kritice obecně a souřadnou uměleckým kritikám jednotlivých druhů umění, od nichž se liší specifickým předmětem a metodou. Terminologie i způsob argumentace jednotlivých kritik lze jen z části užít v oblasti umění jiných. Souhlasím (tedy) s Petrem V. Zimou v tom, že universální estetika, platná pro všechny druhy umění, je obsolentní,¹ a vztahuji tento axióm i na kritickou činnost všech uměleckých oborů. Literární estetika jako nejobecnější literárněvědný obor, obor s filosofickou licenci, je (zároveň) v určitém vztahu k literární teorii.² Literární kritiku přitom chápu jako rozvrstvenou vertikálně a horizontálně:

1) vertikálně: ve smyslu literárního kriticizmu podle Nortropha Frye,³ který pod tento pojem zahrnuje veškerou literární vědu i tzv. kritiku praktickou (tedy kriticizmus teoretický i aplikovaný);

2) horizontálně, tj. podle funkčního stylu, kde odlišuji jako základní typy kritiku akademickou, publicistickou a uměleckou (psanou akademiky, publicisty a umělci samými). Mnohá nedorozumění o funkci a smyslu kritiky plynou právě z nedostatečnosti těchto rozlišení.

Literárnímu kriticizmu v nejobecnějším smyslu nadřazuji kriticizmus jako takový, kritiku obecně. Kriticizmus a kritika obecně jsou universálním projevem a vlastností moderního člověka. Stačí vstoupit do kteréhokoli prostředku veřejné dopravy a zaposlouchat se do rozhovorů spolucestujících, abychom si uvědomili, že kritizujeme všechno a neustále, universálně. Tato „obecná“ kritika je projevem kritiky obecně. Kritické myšlení je (totiž) universálním dědicem mýtu, proti němuž je po-

¹ P. V. ZIMA, *Literární estetika*. Olomouc 1998

² D. PROKOP, *Obecná uměnověda*. Praha 1994.

³ N. FRYE, *Anatomy of Criticism*. Penguin Books 1990, with Princeton University Press. První vydání 1957.

stavili řeční filosofové. Jde tedy o kulturní konstantu, příznačnou pro vědomí evropského člověka. Vztah k mýtu (event. „kvazi“ mýtu) přitom zůstává hermeneuticky aktivní a tvoří zvláštní oblast přechodu, který bychom mohli vnímat jako transkulturní, ať už tím rozumíme kultury jiných kontinentů či hlubší minulost kultury vlastní. Metody kritického zhodnocení, tj. interpretace mýtu a kvazimýtu a jeho smyslu v archaickém i moderním myšlení a umění vyžaduje aplikaci určité (interpretací a kritické) metody. Literárně kritický diskurs je tedy podstatně závislý na zvolené teoretické bázi, jak ukázal (právě) Nortroph Frye, který považoval za jeho základ systemizaci literárních symbolů. Kritika publicistická se od akademické neliší prostou absencí (teoretického) východiska, nýbrž přítomností východiska jiného, tematizovaného či netematizovaného, více či méně vědomého či zcela nevědomého. Toto východisko může být historické, politické, pragmatické, humanistické, genetické, stylistické, zážitkové; uměli bychom jistě uvést i případy jiné. Něco podobného, avšak s odlišnými kategoriemi, kterých užívá, platí pro kritiku, kterou píšící umělci sami.

Pojem „postkritické“ kritiky, který čtete v podtitulu této stati, chce být ironický. Heslem populárně pochopené postmoderny je: „*všechno je dovoleno*.“ To je jen zdánlivě v souladu s postulátem plurality, který postmoderna razí. Kde je dovoleno všechno, ocitáme se rovnýma nohama v perverzii; „*všechno je dovoleno*“ je heslem pervertované postmoderny. Velmi účinně polemizuje s tímto heslem Václav Bělohradský.⁴ Je-li totiž charakteristikou novější doby „*smrt Boha*“ (Nietzsche), z něž člověk minulosti legitimoval veškeré své jednání, platí pro současnost pravý opak toho, co si pop-(post)moderna zjedнала jako axióm, totiž že „*je všechno zakázáno*.“ Nemáme žádnou vyšší autoritu, z níž bychom odvozovali svůj postoj např. k přírodě: nikdo nám ji nedal k užívání, my sami jsme se jí zmocnili... To je v souladu s Kantovým mravním imperativem natolik, nakolik definujeme svou morálku jako autonomní; rozdíl je v tom, že zde (tato) morálka není *a priori*, nýbrž *ad usum delphini*, že si ji k svým potřebám vytvořil (sám) člověk. Nechceme-li umění a s ním i literaturu vyjmout ze vztazného rámce etiky, musíme mít tuto skutečnost na mysli. Totéž platí pro jakékoli individuální, skupinové i kolektivní teoretické a praktické postoje. To, co je individuální, je však vždy v určitém vztahu k tomu, co platí kolektivně. To, co je kolektivní, má svůj kořen v určité kultuře, době a (transtemporálních) antropologických konstantách; tyto aspekty kritického soudu nám pomáhá odkrývat hermeneutika. Jestliže však moderní umění čerpalo svůj patos (mimo jiné) ze vzpou-

⁴ V. BĚLOHRADSKÝ, *Kapitalismus a občanské ctnosti*. Praha 1992.

ry proti požadavkům, které na ně kladlo *tradiční* křesťanství a společnost, tedy (symbolicky) ze „*vzpoury proti Bohu*“, proti čemu se bude bouřit po „smrti Boha“? Proti mrtvému Bohu? Proti čemu bude bouřit po „smrti ideologií“, přinejmenším ideologií v silné verzi? Je zřejmé, že umělecká „vzpouora“ postihne hranice etiky jako takové a hranice samotného umění. Jde o (svobodné) rozhodnutí. Každé takové rozhodnutí je však rozhodnutím pro (určitou) hodnotu. Rozhodnutí pro určité hodnoty předchází kritickému soudu.

Platí-li (modelově hypotetické) „všechno je zakázáno“ a existují-li (komplementárně k zákazu) zároveň porušení statu quo a tabu, značí to pro umění, pro něž bylo toto napětí konstitutivní silou, dvojí věc; ta první platí pro umělce, druhá pro kritiky. Pro umělce to znamená signál, že umělecké úsilí je dnes obtížnější než bývalo kdykoli předtím, což je důsledkem teze, která odvozuje uměleckou hodnotu především (i když nikoli pouze) z originality. Pro kritika to pak znamená, že věta „*toto se mi líbí*“ není větou kritickou, nýbrž vkusovou. Musíme tedy (jak jen to je možné) rozlišovat mezi vkusovým a kritickým soudem. Rozlišovat mezi kritickým a vkusovým soudem znamená připravenost odkrývat v kritickém soudu vkusový soud, který se za ním, často nevědomě, skrývá, což platí také (a především) pro vlastní kritický soud každého z nás. Řekněme tu s Peterem von Mattem přímo, že vkusový soud je předvědecký,⁵ kritický soud se pak drží metody určité vědy či funkčního stylu. Kritický soud však vždy dovozuje to, co jaksi „víme“ a cítíme („předem“) jako „evidentní“, tedy předkriticky a předvědecky; případ, kdy nám určitá věda či metoda odhalí hodnotu díla, je myslím řídkší, avšak stává se. To, co je pro nás „evidentní“, však není či nemusí být stejně evidentní pro druhého. Jinak řečeno, v samotné naší „evidenci“ funguje hermeneutická spirála; odkrývat východiska, která jsou v kritickém soudu apriorní, nám pomáhá hermeneutika. *A priori* v určitém objektu nalézáme vždy (jen) to, co jsme do něj a priori „vložili“. Každé *a priori* znamená nevědomost východiska, tedy východisko, které není vědomé, či lépe: které je (v silném smyslu slova) nevědomé. Nejen umělec, ale i kritik tedy řeší na projektivním plátně uměleckého díla „své“ problémy. Jak říká von Matt, funguje tu dvojí tzv. psychodramatický substrát: substrát, který je uložen v znakovosti díla, je poměřován (jiným) znakovým substrátem, který je uložen v mozku kritika. Modelově to (podle Fritze Gesinga)⁶ vypadá tak, jako bychom poměřovali jeden „labyrint“ jiným „labyrintem“, podobně strukturovaným, avšak neidentickým: jejich popis či plán však nemáme k dispozici. Každý kritický

⁵ P. von MATT, *Psychoanalyse und Literatur. Eine Einführung*, Freiburg 1972.

⁶ F. GESING, *Die Psychoanalyse der literarischen Form: „Stiller“ von Max Frisch*, Würzburg 1989.

soud je tedy z podstaty věci přibližný, což má svou negativní i pozitivní stránku. Může nás to odradit, protože to přináší kritickou nejistotu, ale může nás to i povzbudit: protože jistotu výkladu nemá nikdo, nemá nikdo důvod domnívat se, že jeho soud je inferiorní.

Kritika je (tedy) kreativní činnost, jejíž výsledek je nejistý a jejíž (eventuální) inferiorita je vždy spíše v užitých prostředcích než v konkrétním soudu. Jizlivý tón je řádově odlišným fenoménem než kritický odsudek. Zatímco první operuje s dojmy, afekty a emocemi, druhý zvažuje a argumentuje: emoce a afekty jsou tu objektem kritického soudu. Emoce však jsou i prostředkem poznání: odtud jejich sporné, dvojnásobné postavení v hermeneutice literárního díla. Jizlivost odsuzujeme, kritičnost (i zamítavou) chceme. V situaci radikální plurality není žádný argumentovaný soud inferiorní, pokud je (právě) argumentovaný; inferiorní je však každé „a proč ne“, a to proto, že rezignuje na argumenty. Rezignace na argumenty je podkopáváním kultury, která stojí na kriticismu. Připomeneme-li si polemiky mezi Šaldou, Karáskem ze Lvovic, Demlem, Neumannem a dalšími, můžeme říci, že jizlivý tón je spíše charakteristikou moderny, když pro postmodernu je charakteristický (spíše) nedostatek polemiky. Tento nedostatek polemiky plyne z ducha doby: v situaci, kdy všechno může být i „jinak“, je jaksi „podivné“ polemizovat... Heslo „všechno je zakázáno“ totiž znamená i to, že žádný názor není privilegovaný, což je argumentem proti každému dogmatismu; polemizovat prostřednictvím afektů a dojmů je pak inferiorní. Kde však máme k dispozici (určité) argumenty, je polemika žádoucí. Superiorita či inferiorita kritické polemiky je takto limitována kolektivními (historicky podmíněnými) a individuálními (osobně podmíněnými) faktory.

Všechno, co dosud bylo řečeno, souvisí tak či onak s tzv. relativismem hodnot; hodnotový relativismus inspiruje a vábí k překračování hranic. Relativismus hodnot však neznamená absenci hodnot či snad jejich neutralizaci nebo převrácení. Každé převrácení je v rámci určité kultury zvrácením: Indián, trávící trvale svůj volný čas se sluchátky na uších, a běloch (trvale) pobíhající po lese s indiánskou čelenkou, jsou zvrácení; že „taková“ situace signalizuje odpovědnost Evropy za hodnoty jiných kultur, je zřejmé... Relativismus znamená (z definice) prostou skutečnost, že každá věc je v relaci k věcem jiným a je těmito vazbami strukturována: tak je náš Indián ovlivněn bělochem a běloch Indiánem, pokud (právě) nepodlehne zmatení... Je známo, jak objev zámožských civilizací ovlivnil evropskou kulturu. Je známo, jak nás ovlivňuje primitivní hudba a výtvarné umění. Je známo, jak Antonín Dvořák doporučoval americkým skladatelům vycházet z vlastní hudební tradice. To všechno jsou

projevy (trans) kulturního a hodnotového relativismu, který překračuje hranice, diktované (vlastní kulturou) „zevnitř“. Kulturní relativismus je podstatně pozitivním jevem, který nás upozorňuje na to, že jsou i jiné kultury, které (jako my) pojímají samy sebe *absolutně*, a my nemáme právo jim jejich „centrismy“ brát. Že je i postmoderní paradigma plurality specifickým (euro-americkým) centrismem, za nímž je skryt mocenský nárok, je myslím zřejmé; hodnoty jiných kultur tu nejsou pro turisty, ale pro ně samé, pro člověka, který jimi trvale žije. To však současně znamená, že by se žádná kultura neměla vzdávat základů, na kterých stojí. Evropská kultura stojí na filosofii, umění a vědě; její mocenský nárok je (právě) předmětem kritické reflexe. Evropské umění má své hodnoty vyšší a hodnoty nižší. Existence tzv. „vyšších hodnot“ je v dobrém souladu s relativismem hodnot; kde nejsou hodnotové relace, není ani relativismus. V poslední době jsme až příliš často slyšeli výroky typu: „je jen jedna hudba, a to hudba dobrá“. Existence „jedné“ hudby je nesmysl už (a především) hodnotově. Trvejme na tom, že muzikál o „Džízisovi“ nedosahuje (umělecké) hodnoty Řeckých pašijí. Na takové rozhodnutí *a priori* máme v rámci hodnot naší kultury právo; právo hodnoty je nezadatelným lidským právem. Pokud připustíme opak, totiž že jsou oba tyto hudební opusy hodnotově rovnocenné, pak může existovat nejen rocková opera, ale i „Blas–Musik–Oper“, opera dechové hudby, a všechny tři jsou umělecky stejně hodnotné (na což těžko přistoupí už a právě rocker). Každá kultura má své hodnoty *aspirační*, to jest své hodnoty *superiorní*. K nim patří v Evropě opera (nikoli muzikál) a lyrická báseň (nikoli text písně); jejich konfúze či zástupnost je (rovněž) předmětem kritické reflexe. Vzdát se (takových) aspiračních hodnot znamená *smrt příslušné kultury* (a tedy „vstup“ do kultury „jiné“). Tam, kde neexistují žádné (nepřekročitelné) hranice, nezbývá umění patrně nic jiného, než aby si *hranice vytyčovalo*, pěstovalo a kultivovalo *samo*... Všimněme si, že pro společnost jako takovou „neexistence hranic“ neplatí; kde tomu tak je, ocitáme se rovnýma nohama v asocialitě, případně v antisocialitě, což společnost sankcionizuje. Kde se zřítí jakákoliv hranice v umění, řítíme se (zcela analogicky) do *neumění*; neexistence *hranice* je neexistencí *hodnoty*. Pro ty tvůrce, kteří hranice překračují, však má jejich existence konstitutivní charakter: kde nic není, nelze nic překračovat. Smyslem postmoderního umění by tak mohlo být „stavět tabu“ místo toho, aby je (modernisticky) rušilo. Taková situace však vyžaduje nejen uměleckou, ale i kritickou a autokritickou činnost; postmoderní kritika by mohla být autokritická, narozdíl od (modernistické) asertivní kritiky. Všimněte si, že říkám: „umění *samo*“ (a „i kritickou“ činnost), nikoli snad: „umění a kritika“ (či „*především* kritika“). Umělecké dílo má před kritikou

ontologickou prioritu. Epistemologickou prioritu však má kritika; odtud i pozice a důležitost autokritiky.

Běžný úzus nerozlišuje mezi literární recenzí a kritikou. Pro mne je recenze popisný útvar, kdežto kritika útvar soudový, když obojí chápu jako krajní polohy funkčního kontinua. Funkcí (modelově čisté) recenze je seznámit s dílem, funkcí kritiky zhodnotit je. Funkcí literární kritiky je tedy hodnotový soud. Čím ale „poměřujeme“ hodnotu určitého díla? Odpovědí na tuto otázku je, že množinou děl, která byla „uznána“ za hodnotná. V otázce hodnoty rozlišuji mezi superiorním a inferiorním soudem. Superiorní soud je soudem odborné obce, čímž rozumím spisovatele a zasvěcené čtenářstvo; kritik je odborně (případně jinak) vzdělaný zasvěcený čtenář (nikoli samostatná kategorie příjemce). Původ inferiorního soudu je v nezasvěcenosti a v neochotě myslet. Problém přitom tkví v tom, jak upozornil Peter von Matt, že tato „množina“ děl, kterou určuje v posledku (odborná) literární „obec“ (a jen ona sama), vzniká „předvědecky“, tedy vkusově, z dobových a individuálních determinant; vědecká je pak (pouze) argumentace uvnitř vytvořeného systému. Současná literární historie je v obtížné situaci. Protože chtě nechtě vychází z hodnotového soudu („pauznutí“ patří do dějin písemnictví, ne však do dějin krásné literatury), může se dopustit dvojí chyby: buď úplnému popisu obětuje hodnotový soud, nebo hodnotovému soudu úplnost popisu. Výsledkem postkomunistické literární vědy tedy budou spíše permanentní korekce než ustálený obraz; potřeba restrukturalace (a to kvantitativní i kvalitativní) falešného obrazu literatury, jak ho po sobě zanechal marxismus, se kříží s potřebou zachytit vývoj nejsoučasnější. Snad se shodneme na tom, že tohoto úkolu se dějepisci literatury zhošťují se střídavým úspěchem.

Pro literární vědu je tedy hodnotový soud zásadní, je to její centrální hodnota. Jde přitom o záležitost značně komplikovanou. Definujeme-li (totiž) hodnotu díla v posledku jeho originalitou, jak identifikujeme geniální dílo? Geniální dílo nelze (zcela) definovat z hodnot množiny děl, která byla uznána za literaturu! Geniální dílo se *odlišuje*. Jak ale poznáme žádoucí, *superiorní* odlišnost, od odlišnosti *inferiorní*? Jak odlišíme „metahabilitu“ (záměrné porušení virtuozity), jak tomu říká Zdeněk Mathauser,⁷ od „hypohability“ (nezručnosti a neumění)? Tato otázka je např. pro literaturu tzv. undergroundu (zvl. jeho jazykově destruktivních variant) zcela zásadní... Jde přitom o problém analogický problému asociality a antisociality ve společnosti, totiž *amúzičnosti* (či dokonce: antimúzičnosti!) umění. Všimněte si prosím, že říkám: „analogický“, nikoli „identický“; amúzičné umění není (nutně) asociální jako není

⁷ Z. MATHAUSER, *Estetické akternativity*. Stať Virtuóznost či „metahabilita“. Praha 1994.

antimúzičnost antisocilitou. Amúzičné umění může být (naopak) silně sociální a humanistické, což je věc, kterou vytušila moderna... Problém je přitom složitější, než se na první pohled zdá! Vzniká-li totiž hodnotový soud „předvědecky“, co zbude literární vědě jako takové? Svěřit se intuici a svěřit se vědě je z hlediska hodnotového soudu obojí stejně riskantní! Intuice nás svádí k chaotickému „toto se mi líbí“, vědecká metoda pak dokáže inaugurovat jakýkoli tvar a útvar, nehledě k jeho hodnotě... Právě vědecká terminologie může zakrýt pahodnotu, nebo lépe: kamuflovat hodnotu díla! Je zřejmé, že umělecká kritika se pohybuje na velmi nejistém a vratkém terénu... Není divu, že se kritikům do hodnotových soudů často nechce a píše raději více či méně „čisté recenze“. Čistá recenze však je rezignací na literární kritiku i criticismus jako takový; jde o podobný extrém, jakým je argumentačně inferiorní afekční kritika. Čisté recenzi hrozí, že propadne jiným než uměleckým měřítkům; konvenčním, komerčním nebo konzumním. To však jsou parazitní útvary (podobně jako je parazitním útvarem tzv. khamos-critique).⁸ Zdůrazněme rovněž, že literární kritika neprezentuje „názory“. Literární kritika je diskursivní forma. K největším nešvarům epochy informační exploze patří „mít názor“, pokud možno na všechno. Mít názor na všechno a nemít názor na nic vyjde téměř nastejno. Diskurs není názor. Diskurs je práce. Kritik by si proto neměl k posouzení vybírat „své knihy“. V situaci takové selekce se (totiž) ztrácí hodnotová relace.

Co je pro hodnotový soud o uměleckém díle relevantní? Teoreticky je věc jasná: jsou to jeho *umělecké hodnoty*! Relevance uměleckých hodnot však signalizuje, že tu jsou ještě hodnoty jiné: pro literární dílo to jsou především jeho hodnoty estetické. Estetické hodnoty sdílí literární dílo i s jinými druhy umění a s oblastí mimouměleckou. Estetické hodnoty se zprostředkovaně podílejí na umělecké hodnotě díla, jinak řečeno: nevytvářejí je bezprostředně a přímo! Základní chybou (nejen) literární kritiky je, že umělecké dílo hodnotí esteticky, příp. z hlediska jiných funkcí, nikoli umělecky. Kritika, která valorizuje (jen) *estetické hodnoty*, pomíjí to, co dělá z literárního díla jakožto estetického objektu dílo umělecké. To je problém, důležitý zvláště v hodnocení starší české literatury (středověké, reformační, humanistické, barokní i obrozenské), ale ovšem i v hodnocení literatury současné, kde však tento problém není tak dobře viditelný... Mnohé dílo je „pouhým“ estetickým objektem, literární archiválií bez skutečné umělecké ceny. Je zřejmé, že umělecké dílo přežívá svou hodnotou uměleckou, jak upozornil už Otakar Zich. „Uměleckost“ byla moderní dobou definována především jako míra originality; geniální dílo je originální. Není-li opakovaný origi-

⁸ Čti: kámoš-kritik.

nál (již) originálem, jsme svědky toho, že se (originální) umělecké prostředky dostávají na modelovou úroveň prostředků estetických; na tuto skutečnost upozornil George Santayana.⁹ Vidíme, že originální umělecký „rukopis“ tu klesá na úroveň (pouhých) uměleckých předpokladů. Estetické je předpokladem uměleckého, které je (teprve) umělecky zhodnocuje. Pro kulturu, na jejímž počátku stojí grandiózní tvůrčí gesto Homérovo, platí prioritá „uměleckého“ *absolutně*. Neplatí tedy, že bychom snad mohli hodnotu uměleckého díla soudit podle měřítek estetických, k nimž patří síla mýtu i techné... Pokud se však měřítko originality *přežívá*, je nutné definovat umělecké měřítko jiné! To ale implikuje, že je nemůžeme suplovat měřítkem estetickým; ryzí esteticita znamená konec umění. Na čistě estetických měřítkách stojí to, co je (specificky) amúzické a antimúzické: kýč a destruk! Underground je tím, čím je, díky existenci *over-groundu*; kde jsme „under“ jaksi všichni, vytváříme (už) jinou kulturu podle jiných měřítek... Panestetismus i antiestetismus s sebou nesou smrt umění.

Odlišit estetické a umělecké hodnoty je základním problémem literární kritiky. Z bohaté literatury tu chci uvést názor Wolfharta Henckmanna,¹⁰ který má tu výhodu, že je slovníkově přehledný. Henckmann tvrdí, že obojí typ hodnot je založen ve specifickém *postoji* a zkušenosti; pro proces geneze díla to je postoj a zkušenost autora, pro proces jeho recepce postoj a zkušenost čtenáře. Mezi estetické hodnoty patří podle Henckmanna hodnoty obsahové a emocionální; přiřazuje sem i hodnotu zábavní a humanistickou, související s určitým (preferovaným) světovým názorem. Je zřejmé, že k estetickým hodnotám a jevům bude patřit všechno, co se obvykle označuje jako moment zájmu, záliby, líbení nebo příjemného, event. fascinace, nebo jejich opaku (tzv. negativní valorizace hodnot). K uměleckým hodnotám pak Henckmann řadí originalitu, expresivitu, bohatství fantazie, hloubku vize, výraznost, komplexnost a diferencovanost. J. W. Goethe řekl, že účinek básně je v „situaci a motivech“, nikoli ve „verších“. Goethe jde tak daleko, že tvrdí, že teprve „převedení“ básně do prózy ukáže, kolik je v ní „skutečného života“... Je zřejmé, že „život“ tu znamená estetické kvality, „verše“ kvality umělecké. Hranice mezi nimi, pokud existuje, je ovšem modelová: odlišit (čistý) motiv od metafory a symbolu lze jen přibližně a děláme to z důvodů heuristických, nikoli kriticko-redukcionistických; motivický „substrát“ uměleckého díla je rostlý se svým „rukopisem“, k němuž patří i rytmus, a jen skrze něj je (jakožto umělecký) čitelný. Pokud jde o estetickou hodnotu *jako takovou*, zdá

⁹ Viz k tomu: G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Současná estetika*. Praha 1985.

¹⁰ W. HENCKMANN - K. LOTTER, *Estetický slovník*. Praha 1995.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the English language. It discusses the various influences that have shaped the language over time, from Old English to Modern English. The author also touches upon the role of literature and the media in the evolution of the language.

The second part of the book is a detailed study of the history of the English language. It covers the period from the 5th century to the present day. The author examines the changes in grammar, vocabulary, and pronunciation over time. He also discusses the influence of other languages on English, particularly Latin and French.

The third part of the book is a study of the history of the English language in the United States. It discusses the influence of American English on the world and the role of the United States in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on American English, particularly Spanish and Italian.

The fourth part of the book is a study of the history of the English language in the British Empire. It discusses the influence of English on other languages and the role of the British Empire in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on British English, particularly Latin and French.

The fifth part of the book is a study of the history of the English language in the Commonwealth. It discusses the influence of English on other languages and the role of the Commonwealth in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on Commonwealth English, particularly Latin and French.

The sixth part of the book is a study of the history of the English language in the world. It discusses the influence of English on other languages and the role of the world in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on world English, particularly Latin and French.

The seventh part of the book is a study of the history of the English language in the future. It discusses the influence of English on other languages and the role of the future in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on future English, particularly Latin and French.

The eighth part of the book is a study of the history of the English language in the past. It discusses the influence of English on other languages and the role of the past in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on past English, particularly Latin and French.

The ninth part of the book is a study of the history of the English language in the present. It discusses the influence of English on other languages and the role of the present in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on present English, particularly Latin and French.

The tenth part of the book is a study of the history of the English language in the world. It discusses the influence of English on other languages and the role of the world in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on world English, particularly Latin and French.

The eleventh part of the book is a study of the history of the English language in the future. It discusses the influence of English on other languages and the role of the future in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on future English, particularly Latin and French.

The twelfth part of the book is a study of the history of the English language in the past. It discusses the influence of English on other languages and the role of the past in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on past English, particularly Latin and French.

The thirteenth part of the book is a study of the history of the English language in the present. It discusses the influence of English on other languages and the role of the present in the development of the English language. The author also touches upon the influence of other languages on present English, particularly Latin and French.

ZUZANA STANISLAVOVÁ

SLOVENSKÁ LITERATÚRA PRE DETI A MLÁDEŽ 90. ROKOV V GENERAČNOM PRIEREZE

Východiskom úvahy o stave slovenskej literatúry pre deti a mládež v 90. rokoch z generačného hľadiska môže byť skutočnosť, že situácia takmer celého podsystému národnej literatúry sa pociťuje ako krízová. V tej súvislosti sa v literárnokritických reflexiách¹ permanentne pripomína absencia novej, mladej generácie. Evidentnú vekovú „prezretosť“ dnes jestvujúceho autorského potenciálu priamo pomenoval Ján Beňo², keď svoju reflexiu o súčasnej detskej literatúre nazval: *Som šesťdesiatročná, páni!* Vekom (jemne povedané) zrelá je aj väčšina autorov, ktorí sa v priebehu 90. rokov v literatúre pre deti a mládež objavili ako nové mená. Bude preto primerané uvažovať o generačnom hľadisku nie v zmysle biologického, ale skôr autorského veku a zároveň nespúšťať zo zreteľa to, že predbežne posledná (a vlastne aj jediná) generácia so sformovanou estetikou, notikou a poetikou tvorby pre deti sa vyskytla na prelome 50. a 60. rokov v súvislosti s Feldekovým³ manifestačným ohlásením nového prístupu k detskému recipientovi a tomu adekvátneho spôsobu literárnej tvorby pre deti. Odvtedy žiadne iné literárne zoskupenie nedeclarovalo takú generačnú predstavu tvorby, ktorá by sa dotýkala aj literatúry pre deti a mládež. Z uvedeného hľadiska sú teda v detskej literatúre aj 90. roky desaťročím solitérov, nie generácií. Keďže ale v ich priebehu pribudli celé desiatky nových mien, môže pokus o kontúrovité načrtnutie situácie slovenskej detskej literatúry v tejto chvíli práve z toho hľadiska, ako sa na ňom podieľajú skúsení a ako noví autori, ukázať zaujímavé aspekty jej stavu i perspektív budúceho smerovania.

¹ Uvedenú skutočnosť konštatujú napr. O. Sliacky, Z. Stanislavová v priebehu 90. rokov na stránkach štvrtročníka *Literika* (1996–1999) i špecializovanej revue o umení pre deti a mládež *Bibiana* (1993–2000).

² J. BEŇO, *Som šesťdesiatročná, páni!* *Bibiana*, revue o umení pre deti a mládež 2000, č. 1–2, s. 68.

³ L. FELDEK, *Bude reč o literatúre pre deti*. *Mladá tvorba* 1958, č. 4, s. 9–10.

Ako je známe, v 60. rokoch ponúkla generácia detského aspektu (L. Feldek – M. Válek – K. Jarunková – J. Blažková – V. Šikula – T. Janovic) poetiku, ktorá sa stala prítlačlivou a nosnou aj pre mladšie autorské ročníky: pre „satelitnú“ vlnu tejto generácie zo začiatku 70. rokov (P. Glocko – O. Sliacky – J. Beňo – P. Kováčová – J. Repko) a pre generáciu z konca siedmeho desaťročia (D. Dušek – D. Hevier – M. Rúfus – Š. Moravčík – J. Uličiansky – A. Vášová). Hoci ešte aj na začiatku ôsmeho desaťročia sa D. Hevier⁴ vehementne bránil označeniu „mladá generácia“, určitý, hoci nevelký časový odstup ukazuje, že v súvislosti s autormi z konca 70. rokov, posilnenými o autorov z druhej polovice 80. rokov (P. Holka – D. Podracká – D. Šilanová-Hivešová – J. Milčák), možno hovoriť (na základoch feldekovsko-jarunkovskej estetiky a poetiky) o určitom „generačnom“ posune v slovenskej detskej literatúre, ktorý sa udial predovšetkým v zmysle rozvinutia princípu hry smerom k jazykovo-formálnym (Š. Moravčík, D. Hevier) i žánrovo-tematickým (D. Hevier, A. Vášová) rovinám textu, v zmysle senzualistickej imaginatívnosti a sémantickej viackódovosti textu (D. Dušek, M. Rúfus, J. Uličiansky, D. Hevier, A. Vášová), esteticky subtilne reagujúceho na dobovú ontologickú situáciu človeka (dieťaťa) prostredníctvom textu ako veľkej metafory.

Tieto známe súvislosti bolo treba pripomenúť skôr, než sa pokúsime monitorovať hodnotový status quo slovenskej detskej literatúry 90. rokov cez generačnú štruktúru, aby nevznikol ani náznak dojmu akéhokoľvek znevažovania zásluh, aké má generácia detského aspektu a jej mladšia „satelitná“ vlna na vytvorení slovenskej modernej detskej literatúry a na jej hodnotovom splynutí s „centrom“ národnej literatúry. Na konci dvadsiateho storočia je však už čoraz viac zrejmé, že to, čo vzniká v intenciách tejto generácie, stagnuje. Jej najstaršia vrstva napriek niekde sporadickej (K. Jarunková, J. Navrátil), inde systematickej (J. Pavlovič, M. Ďuričková, V. Šikula) aktivite už dopovedala svoje – väčšinou stavovsky dôstojne, v konečnom dôsledku však predsa len so sklonom k stereotypnosti.

Za tvorivým zenitom sa ocitla aj väčšina príslušníkov satelitnej vlny generácie detského aspektu. V tom zmysle príbehy P. Kováčovej alebo P. Glocka udržiavajú poetologickú kontinuitu s obdobím spreď roku 1989 v rámci spoločenskej prózy nasmerovanej na citové a mravné problémy dospelievania, poviedky R. Dobiáša zasa v rámci prózy s modelovo stvárneným etickým apelom, typickej pre normalizačné 70. roky. Kontinuálnosť poetiky a stabilitu hodnôt z obdobia pred rokom 1989 na-

⁴ D. HEVIER – O. SLIACKY, *Generácia na pohyblivých schodoch alebo Rozhovor so žiakom, ktorý nosí fúzy*. Zlatý máj 1981, s. 361–366.

jintenzívnejšie udržiava práve generácia detského aspektu v oblasti povestovej tvorby, autorských variantov folklórnych rozprávok a biblických sujetov (M. Ďuríčková, M. Ferk, P. Glocko, O. Sliacky). V niektorých prípadoch cítiť pre 90. roky dosť príznakové „apokryfické“ využitie žánrového označenia rozprávka: skrýva sa za ním groteskno-satirické pranierovanie spoločnosti dospelých (J. Beňo), pričom však súhra dvoch významových kódov textu, nebýva bezchybná, a tak sa nežiaduco neutralizuje komunikačný kanál smerom k detskému i k dospelému čitateľovi.

Problémy a ťažkosti neobišli ani autorov hevierovsko-dušekovskej generácie. Dvaja originálni prozaici sa odmlčali: D. Dušek, ako sa zdá, uzavrel tvorbu pre deti a mládež na prahu deväťdesiatych rokov a v druhej polovici desaťročia sa novými knihami pre mládež prestala ozývať aj A. Vášová. Systematickejšie tvorí J. Uličiansky (autorskú rozprávku s filozofickým podtextom spoľahlivej úrovne), D. Hevier (ktorý ponúka žánrovo pestrú paletu literárnej tvorby pre deti a mládež), M. Rúfus (poéziu s chápaním paternalistickým postojom k dieťaťu s evidentným etickým a spirituálnym ladením) a Š. Moravčík (hravý typ poézie a povestovej tvorby). Aj produkcia tejto generácie však dokazuje známu pravdu, že z formálnych experimentov sa nedá žiť donekonečna – pôvodný hravý princíp sa v poézii najmä Š. Moravčíka zmenil na žonglérsky stereotyp – a že aj osobnostná jedinečnosť, nech je akokoľvek pozoruhodná, opakovaním nadobúda príznak stereotypu – ako to možno postrehnúť napr. v tvorbe M. Rúfusa. Z nebezpečenstva konvenčnosti spomedzi predstaviteľov skúsených generácií azda najsystematickejšie hľadá východisko D. Hevier. Jednu z ciest nachádza v systémovom krížení beletristiky s publicistikou, žurnálovosti s faktografickosťou, fantazijnosti so scientizmom. Jeho tvorivé úsilie korešponduje teda rovnako s umeleckým „akcionizmom“, (tah za zábavnosťou), ako aj s ontickými a kultúrnymi osobitosťami doby, ktorú možno nazvať „informačnou“ (tahom za vecnosťou). Popri tradičných žánroch ponúka aj čosi ako nový variant literatúry faktu⁶, postavený na zvýraznenom subjektívno zážitkovom imaginovaní poznatkov a na budovaní bohatého „netextového priestoru“⁷, teda dimenzie zodpovednej za sémantickú viacznačnosť a komunikačnú viacúrovňovosť textového kódu.

⁵ D. DUŠEK – K. SLOBODNÍKOVÁ, *Hádam na tú strechu ešte vyleziem. Rozhovor so spisovateľom Dušanom Dušekom*. Bibiana, revue o umení pre deti a mládež 1996, č. 2, s. 14–19.

⁶ Opatrne o tomto novom fenoméne uvažuje V. MARČOK, *Literatúra faktu pre deti v novej situácii*. Bibiana, revue o umení pre deti a mládež 2000, č. 1–2, s. 56–59.

⁷ S. RAKÚS, *Textové a „netextové“ priestory literárneho diela*. In: *Realizácie textu 2*. Ved. red. S. Rakús. Levoča 1995, s. 5–10.

Takáto symbióza umeleckej imaginatívности s vedeckou fakticitou, fantazijnosti s informatívnosťou, zážitkovosti s autentizovanou vecnosťou, sa stala charakteristickou pre celé deviate desaťročie zásluhou niektorých skúsených autorov, predovšetkým však zásluhou viacerých debutantov. Okrem iného prináša so sebou to, čo V. Marčok priliethavo pomenoval ako „posun od encyklopedickej informatívnosti k zážitkovej“.⁸ Tradičná „seriózna“ non fiction dostala konkurenta (alebo spoločníka) v novom variante, postavenom na širokom využití intertextuality v rámci vedeckých, beletristických i paraliterárnych žánrov a výrazových prostriedkov. Podľa všetkého má Marčok pravdu aj vtedy, keď konštatuje, že tento nový fenomén predbežne „ešte evidujeme skôr na úrovni zmien funkcie ako na úrovni tvaru“.⁹ Dôraz sa totiž klade nie na fakticitu javu, ale na jeho intimizovanú, zažitú súvislosť s ľudským vedomím, poznaním, bytím – s prípadným zámerom „testovať samého seba“. Stiera sa tak binárnosť faktografického a hrového, vecného a imaginatívneho a otázka funkčnosti textu sa evidentne aktualizuje. Staršie generačné vrstvy autorov zotrávajú poväčšine pri zabehnutých žánroch a typoch literatúry faktu (V. Ferko, L. Švihran, K. Dašková, M. Šurinová) – v tomto smere popri Hevierovi zaujímavý „básnický zemepis“ Slovenska ponúka Š. Moravčík, a nositeľmi synkrétnej línie literatúry faktu sú predovšetkým noví autori: Branislav Rezník (*Sneh biely ako pes*, 1996), u ktorého však princíp montáže ešte nedokáže sceliť vecne faktografické sekvencie s literárno-umeleckými do polohy „dvojhlasnej“ výpovede „o“ osobnosti maliara a „cez“ ňu, Martin Môtovský (*Rozprávky o dievčatku Girl*, 1998), ktorý systémovo zapája didaktický aspekt do estetiky textu, zdvojujúc tak výsledný efekt jeho estetickej pôsobivosti, Jozef Urban (*Utrpenie mladého poeta*, 1999), zážitkovo intimizujúci pojmový materiál – výklad deskriptívnej poetiky. V tomto kontexte sa, pravdaže, darí aj komercii a poklesnutým hodnotám v podobe mechanicky komponovaných viacjazyčných mutácií ľudových rozprávok s pripojenými tematickými modifikáciami detských spoločenských hier, knižných prepisov úspešných zábavných televíznych relácií pre deti, kvázi logopedických cyklov básní apod.

Druhá dominantná tendencia 90. rokov v literatúre pre deti a mládež, rozprávkový, imaginatívno-fantazijný princíp, sa invenčne realizuje jednak v tvorbe autorov z konca 80. rokov (D. Podracká, D. Šílanová-Hivešová, J. Milčák), posilnených o niekoľkých predstaviteľov starších generačných vrstiev (D. Hevier, J. Uličiansky), predovšetkým však v tvorbe autorov debutujúcich v priebehu 90. rokov, z ktorých

⁸ V. MARČOK, c.d., s. 57.

⁹ Tamtéž.

najpozoruhodnejšími sú Július Balco, Jozef Urban, Daniel Pastirčák, Karol Pém, Dušan Taragel, Viliam Klimáček, Václav Pankovčín, Tatjana Lehenová, Jana Bodnárová a Jana Juráňová.

J. Balco v románovej rozprávkovej trilógii o Strigôňovi (*Strigôňove Vianoce*, *Strigôňove prázdniny*, *Strigôňov rok*) oživil príbeh, košaté epické rozprávanie s prvkom dobrodružnej akčnosti a s vypracovaným groteskným karikatúrnym druhým plánom. Podobný typ rozprávok ponúkli v akceptovateľnej podobe aj debutanti Václav Šuplata a Soňa Borušovičová-Volentier. Prózy J. Urbana (*Dobrodružstvá Vranky Danky*, 1995) zasa udržiavajú kontinuitu s najlepšou tradíciou hravej animovanej rozprávky „všedného dňa“, popri ňom túto tradíciu na dobrej úrovni rozvíja Maja Miková, Alžbeta Verešpejová a určitým prísľubom môže byť aj debut Václava Šmihulu. D. Pastirčák (*Damianova rieka*, 1993) a spolu s ním K. Pém (*Malá víla*, 1992) ponúkli rozprávku-metaforu založenú v prvom prípade na symbolike modelujúcej hĺbkový sémantický plán, v druhom prípade na lyricky impresívnom zázname pocitov zo sveta. Väčšina autorov, prikláňajúcich sa k imaginatívnemu typu rozprávky-podobenstva či rozprávky-metafory smeruje k spiritualite pomerne priehladnou aktualizáciou známych epických sužetov (Zuzana Kozičová, Judita Harajdová). Jedným z najrozpornejšie prijímaných debutantských počínov v deväťdesiatych rokoch bola kniha D. Taragela *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* (1998). Taragel ponúkol subverzívnu hru na rozprávku komponovanú ako monotematická koláž žánrovo rozmanitých textov – parodovaného archetypu moralizujúceho exempla, slovníkového hesla, testu, postavenú na hyperbole, nonsense a mystifikácii, vybavenú ironicko-sarkastickým úšklabkom. Kompozičný princíp koláže s paródiou rodinnej ságy uplatnil vo svojej rozprávkovej prvotine aj Július Satinský, s paródiou „dedičných statkov“ Jozef Mokoš, osobito stvárnený ho však nájdeme už u Viliama Klimáčka (*Noha k nohe*, 1996) v žánrovo i motivicky polyfónne ladenom postmodernom diskurze na tému stopa, ktorý je mnohovrstvovou umeleckou reflexiou o človeku a o živote.

Fantazijný princíp sa ako dominantný objavuje u debutantov aj v rámci spoločenskej prózy, kde ho zaujímavým, vtípnym spôsobom vo väzbe na prenatalne štádium vývinu dieťaťa využila T. Lehenová (*Je Miška myška?*, 1991), na škodu veci však zostala pri jedinej knihe. J. Bodnárovej (*Roztrhnuté korálky*, 1995, *Dievčatko z veže*, 1999) slúži fenomén rozprávkovej fantastiky ako prostriedok imaginatívneho skicovania vnútorného sveta súčasného dieťaťa a Jana Juráňová (*Iba baba*, 1999) ponúkla pohľad na dievčenské dospievanie z netradičného feministického uhla, budovaného

najmä pomocou symboliky drsne pôsobiacej, ale funkčne využitej subverzívnej paródie rozprávkových сюжетov. Popri autoroch z polovice 80. rokov, teda popri realističtvy „tvrdo“ ladených prózach Petra Holku (*Prekážkar v džínsach*, 1990, *Normálny cvok*, 1993), surrealistických prozaických imagináciách Dany Podrackej (*Nezabudni na vílu*, 1991) a rozprávko-fantazijných feériách Zuzany Zemaníkovej (*Keď sme boli veľké*, 1995), predstavuje práve spomenutá trojica autoriek najosobitejší prínos v rámci spoločenskej prózy desaťročia. S magickým, fantazijným realizmom korešponduje napokon aj palimpsestovo komponovaný dobrodružný chlapčenský príbeh s použitím postmoderných kompozičných techník V. Pankovčína (*Mamut v chladničke*, 1992). Pankovčínov debut patrí k najpozoruhodnejším v desaťročí a spolu s pátračským románom Jely Mlčochovej (*Adrianin prvý prípad*, 1998) udržiava pri živote dobrodružne ladenú prózu pre staršie deti, ktorá v žánrovo-tematických reláciách fantasy, sci-fi, pátračského románu jestvuje v prvej polovici 90. rokov najmä zásluhou starších autorov (Ján Fekete, Jozef Repko, Jozef Žarnay) a autorov z konca 80. rokov (Peter Stoličný, Juraj Takáč).

Konštatovanie literárnej kritiky, že profil 90. rokov určujú skúsení, starší tvorcovia, okrem povesti absolútne platí najmä v súvislosti s poéziou. Debutujúci poeti vekom už väčšinou vonkoncom nie sú mladíci (Marián Kováčik, Jozef Mokoš, Boris Droppa) a ich vstup do tvorby pre deti vlastne len predlžuje život stereotypom hravej detskej poézie. Jestvujúce veľmi sporadické debuty mladých (Alena Kopasová, Monika Jankovčinová, Zuzana Šestáková) sú zasa autorsky nezrelé, pohybujú sa niekde na pomedzí insitnej „veršotvorby“ a tradicionalistických, dnes už neproduktívnych veršových kánonov. Spomedzi debutantských básnických zbierok za pozornosť stojí len knižka Margity Ivaničkovej (*Aj v rozprávke je to tak*, 1997), oslovujúca tínejdžerov im blízkym jazykom a tematikou, a druhá básnická knižka Danice Dragulovej-Faktorovej (*Čáry-máry, zmizli čiary*, 2000) s nápaditým uplatnením hravých kaligramov. Do kontextu básnickej tvorby pre deti a mládež však ako „funkčná“ poézia vehementne vstúpili knižné vydania populárnej piesne – takto debutoval v tvorbe pre deti a mládež napr. J. Urban (*Výstrel z motyky*, 1990 – spolu s J. Litvákom a M. Bančejom, samostatne potom *Voda čo nás drží nad vodou*, 1999) i Peter Nagy (*Bobí a kámoši*, 1998).

Pokúsme sa teda v závere o rekapituláciu slovenskej literárnej tvorby pre deti a mládež z hľadiska prínosu debutantov do jej profilovania v 90. rokoch, pretože od nich v rozhodujúcej miere závisí ďalšia perspektíva detskej literatúry na Slovensku. Medzi množstvom nových mien nie je síce primnoho „vyvolených“, napriek tomu

však asi predsa len niet dôvodov na zúfanie. Najväčšie nádeje vzbudzujú spravidla „dvojdómí“ debutanti, s tvorivou skúsenosťou v literatúre pre dospelých, pričom však sa medzi nimi vyskytnú aj takí, ktorí sa do literatúry uviedli práve pozoruhodnou knihou pre deti, alebo takí, ktorí sú síce vcelku úspešnými autormi pre dospelých, ale v detskej literatúre v podstate neuspeli. K najprínosnejším debutantom v slovenskej detskej literatúre deviateho desaťročia teda patria: Július Balco, Jana Bodnárová, Jana Juráňová, Viliam Klimáček, Tatjana Lehenová, Maja Miková, Martin Môťovský, Václav Pankovčín, Daniel Pastirčák, Karol Pém, Dušan Taragel, Jozef Urban. Z toho K. Pém, V. Pankovčín a J. Urban svoje dielo predčasne definitívne uzavreli. Mimo slovenský kontext sa dostala T. Lehenová. V prípade D. Taragela, V. Klimáčka, J. Juráňovej a M. Môťovského sa zdá, že vstup do kontextu detskej literatúry, akokoľvek úspešný a zaujímavý, bol iba epizodickým exkurzom v ich tvorbe. Zostávajú teda J. Balco, J. Bodnárová, M. Miková, D. Pastirčák. Isté optimistické vyhladky možno očakávať ešte od A. Verešpejovej, S. Borušovičovej, D. Dragulovej-Faktorovej a možno aj od niektorých iných. V „zálohe“ sú niekoľkí ďalší nádejní debutanti (Erik Groch, Peter Karpinský, Gabriela Futová, Valentín Šefčík). Spomedzi skúsených autorov aj v ďalšom desaťročí môžu byť reálnou posilou tvorivo permanentne činní D. Hevier, J. Milčák, D. Podracká, D. Šilanová-Hivešová, J. Uličiansky, P. Glocko, a trocha špekulatívne podotknime, že z odmlčaných by kontext detskej literatúry dokázali obohatiť najmä D. Dušek (hoci jeho skeptické: „Obávam sa, že to nie je prestávka. Nevieť, či ešte napíšem knihu pre deti.“¹⁰ veľa nádeje nedáva), A. Vášová a P. Holka.

Naznačená rekapitulácia signalizuje, že sily „začínajúcich“ a „skúsených“ sa v priebehu (presnejšie: azda najmä ku koncu) 90. rokov postupne vyrovnávali. Nové trendy, nové tendencie v oblasti žánrov, kompozície, rozprávacích postupov, nové modely fantazijnosti a intimizovane interpretovaného poznania, čo patrí medzi najnapadnejšie nové príznaky desaťročia, prinášali, pravdaže, okrem niektorých „zabývaných“ tvorivých osobností, v drvivej väčšine hlavne noví autori. Kedysi dominantné tradičné žánre a tradičné modely detskej literatúry, (referenčne ladené poviedky, novely, romány s tematikou detského života, niektoré varianty autorských royprávok, povestí, literatúry faktu) sa pociťujú ako nedostatkové jednak z celkom prostého faktu, že spisovatelia ich vskutku publikujú málo (napríklad jednoznačne chýbajú zaujímavé a prenikavé príbehové – poviedkové, novelistické, románové – sondy do detstva a dospievania, ktoré mladí čitatelia vyhľadávajú v každej dobe), jednak i preto, lebo ponuka z dielne skúsených autorov (V. Šikula, J. Šimulčíková, B. Mačingová, M.

¹⁰ D. DUŠEK – K. SLOBODNÍKOVÁ, c. d., s. 18.

Komorová) i početných debutantov sa pridrižiava viac alebo menej zdatne zvládnutého stereotypu a autorské výkony tak len prispievajú k nivelizácii tvorby. Aktivita mladšej strednej a mladej vrstvy (povedzme generácie) tvorcov, naberajúca na intenzite ku koncu 90. rokov, vyvoláva opatrne optimistické očakávanie, že slovenská kniha pre deti a mládež prežije rok 2000, ba že jej literárno-umelecká úroveň môže nabráť aj celkom zaujímavý azimut.

LIBOR PAVERA

„LITERÁRNÍ SLEZSKO“ – POSLEDNÍCH DESET LET VÝZKUMU STARŠÍCH LITERÁRNÍCH TRADIC

Záhy po listopadové „sametové revoluci“ se v oblasti dlouho zvané „severomoravský kraj“ objevily snahy obnovit kdysi samostatnou zemi Koruny české-Slezsko, pochopitelně pouze v rozsahu dnešního tzv. českého Slezska. Byla to přirozená reakce jisté části obyvatelstva na společenský vývoj v této oblasti v posledních více než čtyřiceti letech. Tyto požadavky nezaznívaly však výhradně ze strany české, ale objevovaly se – snad s ještě výraznějším akcentem – rovněž na druhé straně hranice v části sousedícího Polska. Společenský vývoj v následujícím období šel však jiným směrem. S postupem času, zejména vzhledem k myšlence vytváření tzv. euroregionů a vzhledem k prosazujícím se globalizačním trendům, se takové snahy obnovit kdysi samostatnou zemi ukázaly jako liché. Dokonce začaly být vnímány jako snahy zpátečnické a separativní. Mám nicméně za to, že byly výrazným impulsem k obnově bádání o literární kultuře Slezska, a to stejně u nás jako u polských sousedů.

V Polsku se ve výzkumu „literárního Slezska“ zvláště aktivně projevují plných deset let pracovníci Uniwersytetu Śląskiego v Katovicích, kde se nyní připravuje např. zřízení samostatného kabinetu pro studium „literárního Slezska“ a z konkrétních projektů např. slovník starších autorů působících ve Slezsku (tzv. setnik), jehož obdobou na české straně je *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*, připravovaný holandskou metodou péčí Ostravské univerzity a spolupracovníků.¹ Antickým reziduím ve starší literatuře vzniklé ve Slezsku je pak v Polsku věnován speciální časopis *Pallas Silesia*, vycházející za organizačtorské a finanční podpory stejnojmenné nadace; ten však v českém prostředí žádnou paralelu nemá.

¹ Dosud vyšlo celkem 12 svazků. Každý obsahuje řadu hesel literárních autorů. Vědeckým redaktorem slovníku byl historik M. Myška.

Obor, zabývající se nejstaršími etapami literárního života ve Slezsku (myslím tím do konce 18. století), nemá zvláštní pojmenování. Přesto se Slezsko pocituje jako prostor specifický a literární život tohoto prostoru mnohými rysy odlišný od českého nebo polského. Často se při studiu literatury a ústní slovesnosti operuje termínem regionalismus, ale pro deskripci a výklad literárního života do 19. století ve Slezsku to není potřeba. Konečně autoři *Ottova slovníku naučného* termín regionalismus v hesláři neuvádějí, a přesto literáty působící ve Slezsku v nejstarších dobách neopomíjejí. Zřejmě ještě daleko více než my dnes pocítovali Slezsko jako prostor průniku několika jazykových a kulturních společenství, vytvářející vlastní celistvost. Jako svébytný kulturní organismus je nyní Slezsko chápáno také ve studiích našich polských sousedů, inspirujících se zejména německy publikovanou odbornou literaturou.

Mám za to, že studium literární minulosti Slezska nelze chápat jako módní záležitost ani nejde o projev separativních tendencí. Takový stav je jen nutným výsledkem důsledného uplatňování historismu v literárněvědném zkoumání. Je tedy jen důsledkem neznalosti historických reálií a literárního života minulosti, že starší autory z této oblasti nesprávně vidíme a hodnotíme jako „regionální“ (většinou s pejorativních příděchem tohoto slova), nikoliv jako řádné příslušníky komplementárně dobudovaného kulturního organismu kdysi samostatné země, v níž se prolínalo několik jazykových a kulturních skupin. Docela jinak se na problém budou pochopitelně dívat literární historikové, kteří zkoumají literaturu současnou nebo 19. století ve Slezsku. Zde už bude možno termínem regionalismus operovat daleko spíše (literární život se daleko více diferencoval, vytvořila se kulturní centra a jejich okraje), ačkoliv s jeho uplatňováním v literárněhistorické praxi je třeba pracovat jako s šafránem. Daleko spíše je nutno naučit se používat již zavedených pojmů Petera Zajace enkláva, nika a synergion,² které dění v regionu diferencují jemněji a pojmenovávají adekvátně.

Nakolik nosné jsou různé projekty regionalismu, to ukázalo několik konferencí na dané téma v posledních deseti letech. Zvláště na dvou se zřetelně projevil nový pokus definovat region a regionální literaturu. Jednak to bylo na setkání, které proběhlo v roce 1995 se pod patronací Obce moravsko-slezských spisovatelů (sborník pod redakcí Jiřího Svobody vyšel s titulem *Literatura a region*), v roce 1997 to pak bylo na setkání *Region a jeho reflexe v literatuře* (do stejnojmenného sborníku přispěli mj. Jiří Hek, Eduard Petrů, Viktor Viktora, Vladimír Macura, Edmund Rosner, Kirsti Dubeck, Svatava Urbanová aj.).

² P. ZAJAC, *Pulzovanie literatúry, Tvorivosť literatúry II.* Bratislava 1993.

Ve spojitosti s regionalismem a „jinakostí“, „odlišností“, se především naskytá otázka, zda se texty, které vznikají v určité vymezené oblasti, opravdu některými rysy odlišují od ostatní tvorby. Nebo jinak řečeno: Je takový literární umělecký text něčím handicapován? Na konferenci *Literatura a region* se v této souvislosti k pojetí literárního díla vyjádřil pregnančně Jiří Svoboda: „*Literární dílo je výsledkem tvůrčího úsilí autora, je zápasem o skutečnou hodnotu, je proto nutné ho přijmout bez ohledu na to, zda vzniklo v regionu nebo v centru. Umělecká díla jako jedinečný fenomén se stává centrem a svět kolem něho je periferií, okolím, k němuž se obrací. Vystoupení Bezručovo bylo takovým činem, stejně jako v hudbě vystoupení Janáčkovovo. Šance pro tvorbu hodnot je všude, tvorba potřebuje prostor pro své aktivity, nemůže se vázat trvale na regionální oblast, musí však umět z ní těžit. Nesmí naslouchat hlasům jiných, ale oslovovat jiné, vést se světem nepřetržitý dialog.*“³

Nejen šance pro tvorbu hodnot, ale i šance poznávat starší literární tradice existuje všude. Vedle příležitostných setkání literárních badatelů, resp. spisovatelů a institucí se vztahem k literární kultuře, se studium starších literárních tradic ve Slezsku a na severní Moravě začalo v devadesátých letech soustřeďovat na vysokých školách. Na české straně se hned dvě specializované instituce – Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě a Ústav pro regionální studia při Ostravské univerzitě – zaměřily na tento výzkum.

V Opavě, která na počátku devadesátých let se nově stala univerzitním městem, se od roku 1995 začaly pravidelně v listopadu konat sympozia a pracovní semináře s mezinárodní účastí (zejména polských a slovenských badatelů), jejichž výchozí téma nejčastěji bývá zaměřeno k výzkumu „literárního Slezska“. Výsledky ze setkání v podobě sborníků referátů nyní představují základní odrazový můstek pro další potřebné studium.⁴ Význam těchto materiálových souborů tkví nejen v rekognoscaci do-
savadního zkoumání, ale i v tom, že některé stati přinášejí již nezpochybnitelné množství pozitivních vědeckých výsledků.

³ J. SVOBODA, Regionalismus včera a dnes. In: *Literatura a region*. Sborník z konference konané 7. a 8. 12. 1994. Opava 1995, s. 38.

⁴ Srovnej následující sborníky:

Literatura v českém a polském Slezsku. / Literatura na Śląsku czeskim i polskim. Redakce / Redakcja J. Urbanec, E. Rosner. Opava-Cieszyn 1996.

Pronikání českého a polského jazyka do středověké poezie a písňové tvorby ve Slezsku. / Przenikanie języka czeskiego i polskiego do poezji średniowiecznej i twórczości pieśniowej na polsku. Sborník z konference. / Materiały z konferencji. Redakce / Redakcja L. Martinek, A. Wójcik. Opava – Cieszyn 1998.

V Ostravě vznikl v druhé polovině devadesátých let Ústav pro regionální studia při Ostravské univerzitě.⁵ Značnou část jeho badatelských aktivit představuje rovněž studium kulturní minulosti Slezska a severní Moravy. Vedle literatury a literární vědy 19. a 20. století se několik jeho interních i externích badatelů zabývá starší literaturou. Zájem o středověkou, renesanční a zejména barokní literaturu přináší jisté tematické novum a oživení, v kontextu české vědy však souzní z trendy celonárodními.

Výsledky výzkumu Ústavu pro regionální studia každoročně hodnotí přední představitelé české literární vědy (Eduard Petrů, Aleš Haman, aj.) a bývají prezentovány na pracovních seminářích a ve sbornících.⁶ Vedle toho jsou v přípravě nebo již byly publikovány knižní formou dlouhodobější výzkumné úkoly. Patří k nim např. příprava edičního zpřístupnění *rukopisu Mikuláše z Kozlí* (rukopis IQ 466, Wrocław) nebo studium duchovní písně baroka.

Zvláště v oblasti výzkumu duchovních písní bylo v posledních letech dosaženo výrazného posunu. Zásluhou dvou badatelů mladší generace, Jana Malury a Pavla Koska, vyšla ve spolupráci Ústavu a brněnského nakladatelství Host kritická edice *Slavička rájského*, druhého největšího kancionálu barokní doby u nás, resp. ty písně, které editoři atribucí mohli připisat Janu Josefu Božanovi, sestavovali obsáhlého sborníku, vyšlého ze známé tiskárny Tybélyho v Hradci Králové (vyšel 1719). Zatímco lingvista Pavel Kosek byl postaven před úkol najít vhodný způsob přepisu barokní češtiny (jako základu využil pravidel navržených vídeňským bohemistou Josefem Vintrem), literární historik Jan Malura se zaměřil na určení autorství jednotlivých skladeb z kancionálu a na studium poetologické. Použil v zásadě metody tzv. *literární stratigrafie*, kterou ve svých vědeckých pracích (o Máchovi, Bezručovi a jiných autorech) rozvinul a s úspěchem uplatňoval olomoucký profesor Oldřich Králík. Formou jakéhosi zpětného odkrývání jednotlivých vrstev a autorských poetik došel Malura až k vrstvě nejzazší a zároveň nejmladší, kterou představují útvary vzniklé vlastní tvůrčí prací Jana Josefa Božana. Potvrdilo se tak znovu nejen to, že barokní kancionály patří k synkretickým žánrům a těžší z literárních textů někdy i několik století známých, ale také skutečnost, že při studiu starší literatury je třeba využívat nových metodologických postupů. Důsledné uplatnění historického hlediska v poetologickém rozboru

⁵ S institucí seznámí zájemce detailněji její internetové stránky.

⁶ Srv. následující sborníky:

Region a jeho reflexe v literatuře. Vědecký redaktor J. Svoboda. Ostrava 1997.

Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region. Vědecký redaktor J. Svoboda. Ostrava 1997.

Ústav pro regionální studia vydává rovněž bibliografie prací významných badatelů působících ve Slezsku a na severní Moravě, např. Alois Sivek, Drahomír Šajtar, Jaroslav Pleskot, Jiří Svoboda.

Božanových tvůrčích výkonů, tj. poměřování barokní praxe soudobou teorií, uloženou v pracích Balbínových nebo Sarbiewského, přineslo pak cenné výsledky o jednotlivých strukturních složkách rozbíraných skladeb. Vznikla tak moderní analyticko-materiálová edice, která může být přímo metodologickým návodem, jak v budoucnu zpřístupňovat starší písňovou produkci analogického charakteru.

Druhou publikaci, kterou chci připomenout, neboť dává podněty, na které oblasti bude třeba se dále zaměřovat, představuje kniha Jaroslava Pleskota s titulem *Slezská barokní kultura*.⁷ V jejím úvodu Pleskot nejprve vymezuje, co rozumí „slezskou literaturou“, v dalších oddílech podává solidní a v podstatě vyčerpávající přehled kulturního dění ve Slezsku v 17. a 18. století. Vychází namnoze ze svých starších studií, zejména o divadle a lidové písni, kriticky těží rovněž z předchozího bádání. Odkazuje zvláště na dosud stále platné práce „objevitele“ českého baroka Josefa Vašici a na barokistické práce Milana Kopeckého. Pleskotova práce je prací syntetickou; ve výkladu autor postupuje chronologicky a s tímto hlediskem „vývojovým“ kříží hledisko druhové (sledování stěžejních literárních druhů, resp. žánrů). Speciálně genologickým otázkám, resp. rekonstrukci žánrového profilu barokní literatury ve Slezsku a na severní Moravě, věnoval náležitou pozornost Jan Malura.⁸ V uvedené stati v obecné rovině ukazuje, že genologický systém barokní literatury ve Slezsku nebyl dobudován (schází tzv. velká epika a dramatika západního typu), ale i přesto zde vznikla díla nezpochybnitelné hodnoty (Božanův kancionál, homiletika Bilovského nebo Nitschova, umělecky hodnotné „sousedské“ divadlo apod.).

Pro uvedené práce, ale i pro studie otištěné ve sborníku *Region a jeho reflexe v literatuře*,⁹ je příznačné, že Slezsko a jeho starší kultura není chápána měřítky dneška, ale správně vždy na pozadí dobové literární normy a teorie. Badatelé přistupují k tématu s antidogmatickou, tzv. slabou myslí, nechtějí tuto kulturu vidět jako partikulární, lokální, „periferní“, ale naopak jako součást univerza. Umožňují to především pluralitní způsoby nazírání na jevy a kategorie, druhy vymezované striktně nařízenou ideologickou normou. Entita zvaná region se nechápe jako cosi uzavřeného, ale zcela správně jako dynamická a pulzující množina, přístupná obohacovat tvorbu v jiném prostředí a čase, a naopak schopná otevírat se vlivům přicházejícím z vnějšku (ve studii Svatavy Urbanové *Téma zvané region, Úskalí modelů, vzorů a funkcí*). S analogickým pojetím se lze setkat rovněž v pracích Jiřího Svobody, Jiřího Heka (Hájka) aj.

⁷ J. PLESKOT, *Slezská barokní kultura*. Ostrava 1998.

⁸ J. MALURA, Žánrový profil české barokní literatury na severní Moravě a ve Slezsku. In: *Region a jeho reflexe v literatuře*. Vědecký redaktor J. Svoboda. Ostrava 1997, s. 53–67.

⁹ Srv. poznámku č. 6.

Ještě na jednu publikaci z posledních let bych chtěl upozornit, neboť mám za to, že neprávem uniká pozornosti badatelů. Jde o svazek *Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region*.¹⁰ Ačkoliv autoři sami to nikde neuvádějí, jde podle mého soudu o prolegomena k budoucí syntéze (literární kultury, historie, výtvarného umění, folklorních tradic, hudby a dalších oblastí). Pozitivem této hutné práce je fakt, že se na ní podíleli zkušení badatelé, pracující po léta ve svých oborech (Milan Myška, Rudolf Šrámek, Jiří Svoboda, Marta Šrámková, Petr Holý, Miroslav Malura a Jan Štefanides), drobné negativum pak spatřuji ve skutečnosti, že zájem autoři upřeli na vývoj výlučně od poloviny 19. století do roku 1945. Zvláště skutečnost, že absentuje deskripce starších období, poněkud zmenšuje význam této obsažné publikace.

Výrazným heuristickým a materiálovým přínosem v poznávání „literárního“ Slezska (ovšem i ostatních uměleckých oborů) je rovněž několikasvazkový *Biografický slovník severní Moravy a Slezska*. Zpracováván je tzv. holandským způsobem, to znamená, že v jednotlivých sešitech nejsou zařazena hesla k jednotlivým písmenům abecedy, ale všechna ta hesla, která se badatelskému týmu podařilo k datu uzávěrky sešitu vytvořit. Na konci každého dílu je heslář, odkazující na příslušný svazek, kde se heslo nachází. Celkem se touto metodou podařilo vydat 12 sešitů. Jistěže všechna hesla nebyla zpracována stejně precizně, navíc u hesel literátů nebo literárních badatelů v oddíle sekundární literatury často schází veškerá dostupná literatura.

ZÁVĚREM

Uvedené publikace představují úctyhodnou žeň literárněvědných příspěvků. Ovšem literární historie a kritika – jak nás poučují Austin Warren a René Wellek ve své *Teorii literatury* – je nikdy nekončícím procesem, proto poslední slovo v bádání nebude mít ani kýžená syntéza.

Pokud už o syntetické práci hovoříme, můžeme si při pohledu do knihoven našich zahraničních přátel jen postesknout. Naši polští sousedé mají k dispozici již několik literárněhistorických syntéz o nejstarší literární kultuře ve Slezsku, stejně tak odborná veřejnost německá několik let již může čerpat z obsáhlých a už dvakrát vydaných Arno Lubosových *Dějin slezské literatury (Geschichte der Literatur Schlesiens)*. České badatelské prostředí takovou žeň syntéz nemá. Náběhy Jana Vilikovského,

¹⁰ Srv. poznámku č. 6.

Josefa Vašici nebo Antonína Grunda¹¹ zůstávají solitéry, tu a tam doplněnými novým badatelským usilováním. Netvrdím, že literárněhistorická syntéza je v současnosti jedinou možností poznání literatury Slezska; při práci na ní se nicméně mohou objevit další „terra incognita“ a další metodologické problémy, která bude nutno řešit.

Poslední desetiletí výzkumu „literárního Slezska“ nebylo bezpochyby bezúspěšné a lze věřit, že stejně dynamicky a se stejnou metodologickou průbojností a progresivností vstoupí literární věda i do dalšího decennia.

¹¹ Studie uvedených autorů jsem vydal ve společné edici pod názvem *Starší česká literatura ve Slezsku*. Ostrava 1999.

LIBOR MARTINEK

MLADÁ LITERATURA V OKRESU BRUNTÁL PŘED ROKEM 1990 A V LETECH NÁSLEDUJÍCÍCH

Mapujeme-li podrobněji literaturu vznikající v 90. letech na Jesenicku, v období, kdy padly ideologické zábrany ve vydávání literatury a kdy se plánovitý systém hospodářství transformoval v systém tržní, zdá se nám, že provádět její syntézu by bylo předčasné, neboť nám chybí základní výzkum vývoje české literatury na Jesenicku zejména po druhé světové válce, kdy byl tento kraj znovuosídlen po odsunu Němců ze Sudet osadníky z různých částí Čech, Moravy a Slezska, ale mnohdy i odjinud – ze Slovenska, Řecka, Polska či Ukrajiny. Proto se sledování literární tradice v regionu jeví jako problematické, neboť vlivem mnoha složitých literárních i mimoliterárních faktorů lze obtížně specifikovat jejího nositele, a to především proto, že její růst zde nikdy nebyl vnitřně jednotný.¹ Dosavadní analýzy nashromážděných faktů a údajů o literatuře z Jesenicka mají charakter dílčích studií, přitom se stále objevují další skutečnosti, které bude třeba zpracovat a interpretovat. Kromě toho chybí institucionální zázemí pro takový výzkum, neboť ani Slezské muzeum, ani Slezský ústav v této sféře nepodnikají žádné vlastní bádání. Ústav pro regionální studia při FF OU vyvíjí nepochybně záslužný výzkum literatury na severní Moravě a v české části Slezska, pokud vím zpracovává mimo jiné hesla významnějších autorů z Jesenicka, nicméně z hlediska literární sociologie a topografie nemáme Jesenicko podchyceno téměř vůbec.²

Není sporu o tom, že literárněhistorický výzkum jesenického regionu byl z příčin literárních i mimoliterárních po dlouhou dobu opomíjen. Dosavadní reflexe zdejší literatury proto patří spíše do oblasti vlastivědy. Ani v ediční sféře nebyla situace ve vy-

¹ Srov.: L. MARTINEK, *Literatura německého a českého jazyka ve (stávajícím) okrese Bruntál*. In: *Literatura v českém a polském Slezsku*. Opava – Cieszyn 1996, s. 41–55.

² Co se týče literární topografie (místopisu) srv.: V. KOVÁŘÍK, *Literární toulky Moravou*. Praha 1985.

dávání literárních děl autorů z Jesenicka optimální, což se odrazilo i v tzv. regionálním vědomí zdejších obyvatel. Krajská nakladatelství v Ostravě sporadicky vydávala knihy autorů, kteří byli členy Svazu spisovatelů, popřípadě vycházely knihy s přírodní tematikou lokalizované na Jesenicko, a to i od autorů odjinud.³ Témata pro svá beletristická díla z horského prostředí Jeseníků nebo z jeho podhůří si brali autoři jako Vladimír Körner, Oldřich Šuleř, Věra Sládková, Ilona Borská, Karel Ptáčník, Květa Škutchanová, Jitka Stehlíková, Ivo Štuka, Miloš Kočka, které většinou ke kraji pojily zážitky z dětství nebo zde profesně působili, případně sem častěji zajížděli.

Bude třeba vykonat na daném výzkumném poli hodně práce; namátkou připomínám zajímavý materiál z oblasti zpracování pohádek a pověstí z Jesenicka, který čeká na své utřídění.⁴ Také tvorba významnějších autorů jako byli nebo jsou František Antonín Šípek, Dušan Cvek, Jiří Daehne, Praxitelis Makris, Miroslav Kubíček, Vladislav Hanák, Josef Zahradníček, Irena Šindlářová, Eva Fišerová by si zasloužila komplexního zhodnocení. Některé kroky k tomu již byly podniknuty, F. A. Šípkem se podrobněji zabýval J. Urbanec⁵, tvorbou D. Cveka především J. Svoboda⁶ a J. Daehneho autor tohoto příspěvku⁷. Jde o to pokračovat v této práci i nadále a systematicky.

Z výše zmíněných důvodů jsem se rozhodl věnovat dílčímu tématu, konkrétně srovnání mladé poezie v okrese Bruntál před rokem 1990 a v letech následujících. Pokusy o bilanci české poezie po roce 1990 se již objevily na stránkách časopisu *Tvar*⁸ a mohou zároveň představovat metodologický impuls pro badatele, kteří si svůj předmět výzkumu vymezují úžeji. Ostatně syntéza vývoje literatury v regionech bývá nezpochybnitelně považována za první stupeň k syntézám dějin celonárodní literatury.

V desetiletí 1980–1990 registrujeme v okrese Bruntál několik mladých autorů narozených v 60. letech, vesměs studentů bruntálského, krnovského a rýmařovského

³ L. MARTINEK, Próza s přírodní tematikou na Jesenicku. In: *Vlastivědné listy* 2000, č. 1, s. 35–36; J. URBANEC, Vztah Jaromíra Tomečka k Jeseníkům a jeho následovníci. In: *Přírodní tematika v literatuře*, Kroměříž, s. 69–71.

⁴ L. MARTINEK, Pohádkový a pověstový žánr na Jesenicku. In: *Sborník bruntálského muzea*, Bruntál 2000, s. 78–93.

⁵ J. URBANEC, Tvůrčí vývoj F. A. Šípka. In: *Časopis Slezského muzea – B* 1982, s. 49–60.

⁶ J. SVOBODA, Nad poezií Dušana Cveka. In: *Literárněvědný sborník Památníku Petra Bezruče v Opavě* 1965, s. 163–168.

⁷ L. MARTINEK, Topografie vzpomínky. Podoby autenticity „memoárové“ poezii Jiřího Daehneho. In: *Autenticita a literatura*, Sborník z Bezručovy Opavy, Praha – Opava 1999, s. 97–105.

⁸ J. STANĚK, 90. léta v české poezii. *Tvar* 2000, č. 11, s. 12–13; P. HRBÁČ, *O české poezii devadesátých let*. *Tvar* 2000, č. 16, s. 12–13.

gymnázia, ze středních odborných škol zejména Střední pedagogické školy v Krnově. Srovnáním jejich tvorby s literární produkcí mladých autorů z regionu publikujících po roce 1990 nám vyvstane několik shodných nebo protikladných tematicko-typologických rysů tvorby mladých lidí dvou generací dospívajících v odlišných politických zřízeních – totalitním a demokratickém.

Je možné, že na vývoj čtenářského vkusu a na formování autorské poetiky začínajících básníků měly vliv, kromě soukromé četby a školní výuky, také programy a činnosti místních knihoven.⁹ Ty však byly centrálně řízeny a dramaturgie setkání se spisovateli, tematika literárních soutěží a jejich ideové zaměření odrážela politickou linii socialistické společnosti.

Blanka Konečná (narozena 8. 3. 1964) začala psát verše na základní škole. Její tvorba byla nejintenzivnější v době studia na rýmařovském Gymnáziu a na FF UP v Olomouci. B. Konečná psala o věcech a jevech, které ji obklopovaly, o svých oblíbených činnostech, například o prázdninových výletech: „*Vracím se z prázdnin / a u okna v chodbičce přeplněného vlaku / přebírám vzpomínky z léta // Zadřené do kůže / Uvzlé za nehty / Zapadlé po kapsách / Přibalené v krosně / zapomenuté mezi kradenými jablky // S každým kilometrem a minutou / se zaoblují do kuliček / Já si je navlíkám / Budou z nich korálky / které do příštího léta nesundám z krku*“ (báseň *Z prázdnin*)¹⁰. Najdeme zde samozřejmě také milostné téma: „*Kdo ví, zda to byl zá- měř / nebo náhoda / že mě osud – vítr / Zavál na tvou planetu. // Jen nechtěně a mi-*

⁹ Od roku 1977 umožňovala Okresní knihovna v Bruntále setkání čtenářů se spisovateli na besedách, čtenářských konferencích a sjezdech mladých čtenářů. Do roku 1989 ji navštívili spisovatelé a literární teoretici Milan Rusinský, Květa Škutchanová, Jan Otčenášek, František Kožík, Ladislav M. Pařezek, Bohuslav Šnajdr, Václav Dušek, Jiří Švejda, Eliška Horelová, František Neužil, Miroslav Rafaj, Milena Lukešová, Jaroslav Müller, Bohumil Nohejl, Jaromíra Kolářová, Stanislav Rudolf, Helena Lisická, Eduard Petiška, Karel Boušek, Jaroslav Čejka, Josef Pohl, básník z bývalé NDR Peter Abraham. Okresní knihovna ve spolupráci se SSM pořádala od roku 1974 čtenářské konference zaměřené na konkrétní literární téma: O knize Petra Jilemnického *Vítr se vrací*, O knize Julia Fučíka *Reportáž psaná na oprátce*, O knize Klementa Gottwalda *Mládeži*, Význam sovětské literatury pro mládež, Odkaz Vítězného února v literatuře, Odkaz SNP v literatuře, Vzpomínkové knihy L. I. Brežněva, Současná česká próza, O nakladatelství Profil, Odrz socialistické skutečnosti v české próze, Jan Neruda – český básník a spisovatel, Hrdinství je prosté, Poezie života a míru atp. Čtenářských konferencí se každoročně zúčastňovalo přibližně sto mladých lidí. Náplní každé konference byl hlavní referát, vystihující tematiku konference, a diskuse s pozvaným spisovatelem nebo odborníkem (Milanem Blahynkou, Miroslavem Zahrádkou aj.). Okresní knihovna ve spolupráci s odborem školství a školami organizovala od roku 1982 soutěž Celá třída čte. Cílem soutěže bylo získat mládež pro pravidelnou četbu a pravidelnou návštěvu knihovny. Soutěže se mohla zúčastnit každá třída, která má alespoň osmdesát procent zapsaných a pravidelně docházejících čtenářů. Vyvrcholením soutěže byl každoroční Sjezd mladých čtenářů. Na něm se soutěž v celookresním měřítku vyhodnotila. Také těchto sjezdů se zúčastňovali spisovatelé (Milena Lukešová, Helena Lisická aj.).

¹⁰ B. KONEČNÁ, *Z prázdnin*. Nová svoboda 16. 7. 1983, s. 6.

moděk / jsem vzklíčila. / Podivný výhonek, / který nezná ani své jméno. / Když se mě prvně dotkla / tvá ruka, / vzpomněla jsem si, / že jsem růže“ (báseň Když se mě prvně dotknula tvá ruka)¹¹.

Básně B. Konečné, zvláště jejich milostná poloha, prozrazují schopnost kultivované projekce lyrické hrdinky do přírodních fenoménů i umění pracovat s básnickými prostředky (synekdochy), v básních čerpajících z konkrétních zážitků sledujeme občasnou trampskou autostylizaci lyrického subjektu. Její tvorbu najdeme na stránkách *Nové svobody* a *Učitelských novin*. Z bruntálského okresu se autorka odstěhovala do středních Čech.

Výraznou tvůrčí proměnou prošel Vladimír Morávek (narozen v roce 1965 v Bruntále). Napsal velké množství básní už jako žák základní školy a student Gymnázia v Bruntále. Jeho básně otiskly *Ostravský kulturní měsíčník*, *Československý voják*, *Vpřed*, *Nová svoboda*, *Haló sobota*. V letech 1984–1989 vystudoval divadelní režii na JAMU v Brně. Po absolutoriu nastoupil do divadla Husa na provázku, kde pracuje dodnes. V současnosti režíruje řadu pozoruhodných divadelních projektů v brněnských divadlech a spolupracuje s Českou televizí.¹²

Morávkovy básnické juvenilie obsahují jednak přírodní lyriku, nežádka oslavují rodné město, a jednak lyriku politicky angažovanou: „*To je ta alej nad mým městem / To jsou ty stromy, / podle kterých poznávám, / vraceje se z cest, / že už jsem doma. // Tou alejí se nedá běžet, / člověk může jen jít, / před každým stromem se zastavit, / poklonit se, / snít, / věřit, / kát se, / závidět, / nadchnout se / a milovat“ (báseň Lipám nad rodným městem)¹³. V jeho angažované poezii se setkáme s motivem nebezpečí zneužití neutronové bomby, zcela v duchu dobové vlny protestů vůči jejímu rozmístění v západní Evropě, řízených v té době z Moskvy (na Západě za pomoci agentů KGB).¹⁴ Titul básně nazvané „N“ je zašifrovaným symbolem neutronové zbraně hromadného ničení a celá má jinotajný charakter (graficky je psána za pomoci „schůdků“ známých z futuristické poezie V. Majakovského): „*N – písmeno z abecedy / jenom? / Ne! / Víc, krutě víc / Vždyť N je hrozba / strach / hrůza / smrt! // N – bomba**

¹¹ B. KONEČNÁ, *Když se mě prvně dotknula tvá ruka*. *Nová svoboda* 30. 8. 1983, s. 6.

¹² Realizované scénáře: *Hamlet V* (prem. Brno, JAMU 1988); *Panna a nevor* (prem. Brno, Divadlo Husa na provázku 1991); *1980* (prem. Brno, Divadlo Husa na provázku 1992); *Ubohá Rusalka* (prem. Brno, Divadlo Husa na provázku 1993); *Unavený Herakles* (prem. Brno, Malá scéna Mahenova divadla v Brně 1993) aj.

¹³ V. MORÁVEK, *Lipám nad rodným městem*. *Nová svoboda* 5. 6. 1982.

¹⁴ Představitelé vojensko-průmyslového komplexu Východu spolu s politbyrem si uvědomili, že vojenská převaha v konvenčních zbraních armád Varšavské smlouvy je vlivem existence neutronové bomby v podstatě bez významu. (Srv.: P. Luňák, *Západ*. Praha 1997.)

/ Pryč s ní! / Pryč s rušitelem / poklidného spánku! / Vždyť N je hrozba / strach / hrůza / smrt! // Vždyť stačí N, jedno N / a už nic / prázdno / konec / NIC!¹⁵

Literárně tvořili také Dalibor Otáhal a Miroslav Hošek, oba absolventi bruntálského gymnázia. Dalibor Otáhal (narozen 7. 12. 1964 v Bruntále) psal básně volným veršem, v nichž se pokoušel o jakési filozofické vyústění: „*Mám strach z jednoho: / že naše slova / naše činy / naše lhostejnost a sobectví / budou jednou historií*“ (z rukopisné básně *Strach*). Zúčastnil se v roce 1985 soutěže Mladé naděje se souborem aforismů.¹⁶ D. Otáhal vystudoval scenáristiku na JAMU v Brně, v současné době působí jako scenárista, publicista a pracovník reklamní agentury.

Miroslav Hošek (narozen v roce 1967) se pokoušel psát především povídky. V jedné z próz, která je spíše jen zapsanou vzpomínkou (s juxtapozičně řazenými souvětími) než povídkou, se autor vyrovnává se ztrátou učitele základní školy: „...zrovna jsem chtěl za vámi dneska zajít, vlastně už před týdnem, pane Vachutka, stále jsem to odkládal, pro mě čas ještě neznamená to, co pro vás, už jsem to pochopil, tak mi promiňte, aspoň trochu se ale přece jen dovolím považovat se za vašeho přítele, mnozí by mávli rukou, jak lyrické a dojemné, řeknou, ale já mám takové smutné tušení, že ty lile už spolu nedoděláme, ani tu chalupu, co jste ještě nedávno koupil, tak nevím, jestli jsem něco důležitého nezmeškal, když jsem byl malý, vždycky jsem se díval, jak odjíždějí vlaky, a teď mám pocit, jako bych odjížděl i já někam pryč, někam hodně daleko, zemřel po krátké těžké nemoci v pondělí dne 27. září 1982 ve věku 60 let, rozloučení s drahým zesnulým se bude konat v obřadní síni olomouckého krematoria...“ (povídka *Chtěl bych, aby se to vědělo*)¹⁷.

Všichni uvedení mladí autoři získali ocenění v některé z těchto dobových literárních soutěží: Strážnice Marušky Kudeřikové, Novojičínský literární květen, Mladé naděje (pořádal ji ODPM Šumperk) a Literární mládí severní Moravy (Olomouc).

Z absolventů Gymnázia v Krnově se do krajských kol soutěže Strážnice M. Kudeřikové prosadili studenti Ivana Štecová (v roce 1987), Daniela Dostálová (v roce 1989), výraznější literární talent projevovali Ester Dyrčíková, Boris Cvek, Jana

¹⁵ V. MORÁVEK, „N“. Haló sobota 2. 9. 1978, s. 5.

¹⁶ „Ponižoval se jen proto, aby povýšil.“; „Zdravá výživa je někdy v rozporu se zdravým rozumem.“; „Šel v otcových šlápějích. To proto, aby si nemusel sám vyšlapávat cestu.“; „Věřil na poctivost doby, než našel cizí peněženku.“; „Na některé funkce je třeba znát něco, na jiné stačí znát někoho.“; „Nejtěžší je odpovídat na to, za co celá léta nikdo neodpovídal.“; „V klíčové dírcce vidíme převážně klíčové situace.“ (Almanach ke 265. výročí založení piaristického gymnázia, 125. výročí vzniku reálného gymnázia a 50. výročí českého Gymnázia v Bruntále. Bruntál, 1996, nestr.)

¹⁷ M. HOŠEK, Chtěl bych, aby se to vědělo. In: *Žeň Strážnice Marušky Kudeřikové*, Brno 1986, s. 190.

Šotolová, Ivana Vávrová, Petra Severinová, Petr Muroň, z nichž posledně jmenovaný pokračoval v literární tvorbě na PdF UP v Olomouci a jeho tvorba se objevila v almanachu *Oheň*. Petra Severinová (narozena v roce 1969) vystudovala dramaturgii na JAMU v Brně, v sezóně 1997–1998 působila jako dramaturgyně v Divadle bratří Mrštíků a je autorkou několika divadelních scénářů, z nichž k nejhranějším patřila hra *Na letním bytě* podle povídek A. P. Čechova.

Na SPgŠ v Krnově studovali obor učitelství pro mateřské školy a vychovatelství většinou výtvarně, sportovně nebo hudebně nadaní mladí lidé. Ze studentů oboru vychovatelství se literárně projevovali zvláště Eduard Valášek a Jiří Vedral, jejichž poměrně zdařilá básnická tvorba se objevila v almanachu školy.¹⁸ Oba psali volným veršem, přičemž Valášek se pokoušel o pevnější stavbu básně pomocí působivých anafor: „*Jen tak / píší naše touhy dopis do větru / Graficky / po odstavcích / plynou dny co jsme se neviděli / Každým řádkem prší slzy / podzimního stesku / Každým slovem jako vítr sviští / všechna kdyby / všechna proto / všechno přístí / Postskriptem / padá suché listí*“ (báseň *Dopis*)¹⁹. Vedralova poezie je místy frázovitá, jindy se mu podaří vytvořit zdařilý básnický obraz: „*Nechala prstýnek na mém stole / a protože nejsme ptáci zůstali jsme při zemi / Nechala prstýnek na mém stole / neuzamkl jsem dveře // Pomalu na krku podzim / za večerního šera si na něj svítívám / Pomalu na krku podzim / třpytí se i ten falešný kov // Všemi barvami se prozpívám / i duhou té malé skleněné perličky / Všemi barvami se prozpívám / a na podzim jich není málo*“ (báseň *Nechala prstýnek*)²⁰. Zatímco E. Valášek pokračoval po vystudování FF UK v Praze v dráze mírového aktivisty a obránce práv etnických minorit, dětí a mládeže a dále se literárně neprojevoval, z Jiřího Vedrala se stal vedoucí a textař folkového souboru, jenž si za doby Vedralova studia na PdF UP v Olomouci (obor čeština – hudební výchova) získal renomé i jako účastník krajských a celostátních kol Porty a jiných přehlídek amatérských souborů.²¹ Kromě toho J. Vedral spolupracoval jako aranžér a hudebník na albech několika folkových interpretů, mj. olomouckého písničkáře Karla Plíhala. Po roce 1990 se svou manželkou Helenou vydal dvě CD, ovšem s texty lidových písní z Valašska.²²

¹⁸ *Třicet let Střední pedagogické školy v Krnově 1951/1981*. Red. J. Daehne. Krnov 1981. 62 s.

¹⁹ Tamtéž, s. 60.

²⁰ Tamtéž, s. 61.

²¹ Interpretaci písňových textů hudebních skupin a interpretů se v této práci nevěnujeme, jelikož nemají přímější vztah k regionu – ten však spatřujeme u jesenické skupiny Priessnitz; viz L. MARTINEK, Hudební „regionalismus“ skupiny Priessnitz. In: *Hlava. Časopis pro kulturu kraje děda Praděda 2001*, č. 4, s. 15–17.

²² Srv.: L. MARTINEK, *Album s názvem „Hej lesem“ není pouhým výkřikem*. Svoboda 3. 2. 1999, č. 28, s. 10.

Podstatným rysem nové a tzv. nezavedené literatury²³ v regionu je otevření publikačních příležitostí mladým autorům nebo autorům střední generace, kteří nemohli nebo nechtěli před rokem 1989 oficiálně publikovat. Následující věty jsou také ilustrací toho, že sledujeme pluralitu autorských strategií a spolu s tím i básnických forem. Těžko bychom se však v poněkud úzce vymezeném prostoru regionální literatury dobřali nějaké typologie mladé nebo nezavedené poezie, kterou bychom mohli srovnat s dosavadními pokusy o typologii mladé poezie po roce 1990, jak se o to pokusilo několik literárních kritiků (Vladimír Novotný, Jiří Trávníček, Miroslav Balaštík, Jan Štolba a Jakub Bielecki, který se o typologizaci pokusil pouze v rámci básníků Ostravska),²⁴ neboť vybraný vzorek mladých autorů není dostatečně hodnotově relevantní. Na námi zkoumaném materiálu lze ovšem sledovat, jaké obsahové a myšlenkové dominanty se objevují v tvorbě autorů mladší či starší generace nastupující po roce 1989 ve srovnání s předchozí básnickou generací debutující v 80. letech v regionu.

Začneme *ab ovo*, od literárních soutěží v regionu, v nichž se často objevují zajímavé literární talenty. Po roce 1990 proběhla řada literárních soutěží ve větších městech v okrese Bruntál, ale jenom z jedné z nich byl vydán sborník. Šlo o soutěž pod názvem *Živote díky*, jež proběhla ve třech věkových kategoriích v žánrové oblasti prózy a poezie. Zorganizovala ji Městská knihovna v Bruntále v roce 1995.²⁵ Stejnomený sborník s oceněnými soutěžními příspěvky vyšel v roce 1996.²⁶ Z tvorby mladých autorů zde stojí za zmínku pouze ukázka z poezie Vladimíra Stanzela (narozen

²³ Pojem „nezavedená literatura“ začala používat redakce časopisu *Iniciály*, neboť jedinečnost literární situace po roce 1989 se mj. projevovala v tom, že příliš mnoho dosud nepublikujících tvůrců se věkem vymykalo slovnímu spojení „mladá literatura“, které bez problému nešlo uplatnit ani při charakteristice jejich tvorby. Spojení „nezavedená literatura“ se začalo běžně používat v souvislosti s tvorbou adeptů slovesného umění bez rozdílu věku i mimo rámec *Iniciál* (srv. L. MACHALA, *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*. Olomouc 1996, s. 11).

²⁴ V. NOVOTNÝ, *Nová česká literatura (1990–1995)*. Tvar 1995, č. 15–19, s. 24;
V. NOVOTNÝ, *Nová česká literatura (1990–1995)*. České Budějovice 1995;
V. NOVOTNÝ, *K typologii nové české poezie*. Tvar 1997, č. 17, s. 4;
J. TRÁVNÍČEK, *Básnické pokolení devadesátých let*. Host 1997, č. 1, s. 67–74;
M. BALAŠTÍK, *Typologie nové básnické generace*. Host 1998, č. 1, s. 15–20;
J. ŠTOLBA, *Výmluva*. Literární noviny 1997, č. 43, s. 7;
J. BIELECKI, *Básnická tvorba Ostravy 90. let*. Tvar 1996, č. 19, s. 4.

²⁵ Od roku 1997 byl změněn statut Okresní knihovny v Bruntále na Městskou knihovnu v Bruntále v souvislosti se změnami ve financování okresních knihoven v ČR. V besedách se čtenáři bruntálská knihovna pokračuje i po roce 1989: V roce 1990 proběhla beseda s Oldřichem Šuleřem, v r. 1991 se Zdeňkem Zapletalem, v r. 1995 s Evou Kantůrkovou a Ludvíkem Vaculíkem, v r. 1996 s Ivanem Klímou, Danielou Fischerovou a Jáchymem Topolem, v r. 1998 opět s I. Klímou, v r. 1999 znovu s D. Fischerovou, v r. 1999 s J. H. Krchovským a J. Topolem.

²⁶ *Živote díky! Repertoárový sborník z literární soutěže*. Bruntál 1996, 28 s.

2. 10. 1968 v Rýmařově), učitele na Gymnáziu Rýmařov, který se kromě psaní poezie věnuje (na solidní odborné úrovni a s dobrým rozhledem po české i světové literatuře a literární vědě) literární kritice jako pravidelný dopisovatel brněnského literárního časopisu *Host*. K Brnu se také váže jeho báseň Ivanu Blatnému, která využívá aluzí na Blatného život i dílo: „*V návštěvním pokoji / zašustí šaty. / To paní Jitřenka. Přišla dnes z procházky / melancholičtější než jindy. // Jedna dvě tři čtyři pět / u prázdné postele / schraňuje zbytky přítomného času / pro smuteční ukolébavku. // Jiří je dávno pryč / a ve starých bydlíštích / marně nasloucháš ozvěnám / mollových alexandrinů. // I ty jsi vyšel na cestu / a já Ti tento večer / zpívám naposled / protože najednou není co říct. // Snad jenom zatlačit oči. / A pamětní desku na školu v Bixley.*“²⁷

Pro úplnost dodáváme, že V. Stanzel vlastním nákladem vydal sbírku *Resonance aneb Co neopíšeš – nemáš* (Rýmařov 1999).²⁸

Svou cenu má i fakt, že Okresní knihovna v Bruntále, městské knihovny v Krnově a Rýmařově a Základní umělecká škola v Krnově po roce 1990 více či méně pravidelně pořádají literární soutěže pro začínající autory. Bohužel z těchto soutěží nejsou vydávány sborníky.

Jednou z posledních literárních soutěží na okrese Bruntál byly *Hvězdy v trávě*, kterou pořádala Základní umělecká škola v Krnově pod vedením absolventky oboru divadelní věda JAMU Brno Petry Severinové. Soutěže se zúčastnilo kolem sto dvaceti autorů ve věku od sedmi do osmnácti let a výsledky soutěže byly vyhlášeny v dubnu 1999 (z okresu Bruntál uspěli Michal Polčák z Rýmařova a Krnovanky Nikola Přikrylová, Martina Orliková a Vendula Hlobilová).

Zajímavým jevem je vydávání almanachů mladé poezie zásluhou vedoucího Protidrogového centra Okresního úřadu v Bruntále Stanislava Tomana. V jeho redakční péči vyšly almanachy *Zlá mrkev* (Bruntál 1997) a *Sedum nahých* (Bruntál 1998).

Almanach *Zlá mrkev* zahrnuje básně zejména absolventů bruntálského Gymnázia, kteří se představili ukázkami ze své dosavadní tvorby. Tento almanach byl vydán v rozsahu 55 stran sešitového formátu a kromě obálky se „zlou mrkví“ je bez ilustrací. Nás ovšem bude zajímat jeho obsah, neboť v něm opět publikují mladí a začínající autoři. Považujeme za důležitou odpověď na otázku, zda se jedná o novou básnickou generaci s vyhraněným názorem na poezii.

²⁷ V. STANZEL, Ivanu Blatnému. In. *Živote díky! Repertoárový sborník z literární soutěže*. Bruntál 1996, s. 20.

²⁸ V. STANZEL, *Resonance aneb Co neopíšeš – nemáš*. Rýmařov 1999. Nestr.

První v pořadí z příspěvů František Raszka začíná nadějně básní *Neděle*, kde ironický pohled na sváteční rodinnou „pohodu“ korunuje vtipná pointa říkadlového charakteru „*v neděli, v neděli / je už všechno / v / HŘÍDELI!*“²⁹. Horší jsou Raszkovy další příspěvky, v nichž vybočení z větných vazeb jsou autorem zřejmě (a mylně) považovány za velkolepý objev v oblasti techniky verše a kdy s rozpaky sledujeme jakési reminiscence na dekadentní poezii. Raszka taky neví, jak se správně zachází s přechodníky. Báseň *Venku na ulici* mezitextově navazuje na jednu (vulgárnější) českou verzi hitu britské hardrockové skupiny Uriah Heep *Lady in black*. Snesitelnější polohu představují rýmovánky napodobující tvorbu neodekadenta J. H. Krchovského (*Bylo ráno, Filipika proti kremaci*) a škoda je v závěru „nedotažená“ milostná básně *Slaná krajina*: „*Krásně slaný je tvůj spánek / od moře když vane vánek / samet slaný jsou tvé tváře / posledního slunce záře / jemně slaná je tvá brána / rudá, jako čerstvá rána / a slaný povrch mají tvé kopce / nad údolím když stojím krotce. // Slaný nejvíce je tvůj palác / ten mám ze všech nejraději / KRAJINO SLANÁ / nechutnáš po bezraději / když ležíme u moře / nazí / a sůl naši kůži hlodá!*“³⁰

Tomáš Křenek podobně jako jeho předchůdce přichází s rýmovaným veršem (většinou se jedná o sdružený nebo střídavý rým) a má také problémy s rytmem. U Křenka zjišťujeme nový prvek, totiž pokus o nonsens: „*Kolaklikykolakliky / pozor na hřibě / na hřebíky! / Kolaklikykolakliky / PRRR!*“ (báseň *Koně*)³¹. Zcela nečekaně se tu objevuje v dobrém smyslu „angažovaná“ báseň *Vladislav Vančura*, sympatická pocta velikánu české literatury, vyvolávající však rozpaky častým užíváním básnických klišé. Nemile nás může překvapit „znásilnění“ češtiny v básni *Svatost* (rým: „*V kostelech / na marech*“)³².

Pavel Forman především zaujme křehkostí svého naivistického pohledu na empirickou skutečnost a využitím formy veršované pohádky s didaktickým naučením (*Pohádka o dvou holčičkách*). Forman tady dokázal naplnit zdařilým a působivým způsobem známé schéma novým obsahem. Za překvapivou u mladého autora lze označit i perzifláž milostné tematiky v básni *Jsi krásná*, varující před konzumem milostných prožitků. Metafyzický prvek v sobě ukrývá *Dívka v parku*, kde se lyrickým hrdinou stává duše zavražděné dívky: „*Našli ji mrtvou v parku, / tělo zohavené. / Na rtech úsměv / a její duše... / ...ležela opodál. // Byla unavená. / Jen ztěžší zadržela hněv, / co jí celou otrásl. / Je teď bez domova, / nemá kde bydlet. / Dívčí duše, / co svou*

²⁹ *Zlá mrkev*. Bruntál 1997, s. 3.

³⁰ Tamtéž, s. 8.

³¹ Tamtéž, s. 13.

³² Tamtéž, s. 16.

paní mrtvou má...“³³ Kromě toho Formanovy básně prozrazují talent k přiměřenému a kultivovanému zacházení se slovem.

Jakub Olejníček užívá moderní bezinterpunkční volný verš. Jeho metafory mají kořeny v meziválečné avantgardě, především v surrealismu. V básni *Srdeční přítaha* se mladý autor pokouší o vyjádření závažného myšlenkového poselství: „*Už jsem se / nemoh poslouchat tak / jsem si vyrval / z těla srdce otevřel / jsem mu oči vidělo / tenhle svět a já se / smál do jeho výkřiků / hrůzy škulalo sebou ale / já ho nepustil a / ještě dívoce bijící na / poplach jsem ho / rozeslal lidem / dobré vůle člověče / ty ho máš ale / velký zachránil jsem / s dobrým pocitem / je před smrtí hladem / s dobrým pocitem jsem / se zakopal pod trsy / voňavé trávy matka / země mě adoptovala teď / poslouchám to ticho / a je mi fajn*“³⁴.

Velmi dobře rozumím úsilí a potřebě Richarda Mahela, absolventa oboru čeština-dějepis na Slezské univerzitě v Opavě, uspořádat své studiem nashromážděné poznatky do „řeči vázané“. Jeho poetry *Dějiny se pláče nebojí* a *Ve světle pochodní* prozrazují jistou historickou erudici. Nicméně k tomu, aby se textový materiál stal básní, nestačí pouze ho strukturovat do veršových schémat, nýbrž musí nastoupit ještě další práce nad slovem. Je evidentní, že nepostačuje dějiny popisovat, ale „zbásňovat“ prostřednictvím metafor, metonymií a dalších prostředků, s nimiž se v textu vůbec nesetkáme.

Lubomír Světnička má schopnost redukovat významy slov až na dřev (v básni *O nanicovaté nicotě*). Jeho verše jsou plné závorek, citoslovcí, vykřičníků, přímých řečí, pádových kombinací a fonetických hříček: „*Fášené publikum, to jsou slóni! / Tochle fám pofídám, jsou hrůši, / a tady kolem samí osláci běchají...*“ (báseň *Zasnění klauni*)³⁵. Jde o prostředky, které umožňují odautomatizovat a ozvláštnit sdělení. Důraz se tu klade na lingvistický experiment. Konečně, foneticky psaný název almanachu *Zlá mrkev* byl Světničkovým nápadem.

Z pohledu použití básnických forem i závažnosti sdělení se jeví jako nejnस्पělejší autor tohoto almanachu Stanislav Toman. Jeho syntakticky rozbitý verš připomíná básně ze sbírky Ladislava Nováka *Pocta Jacksonu Pollockovi* (1966). Reflexe skutečnosti u S. Tomana je intelektuálně laděná a vychází z jeho zkušeností a zážitků z práce v Protidrogovém centru OkÚ v Bruntále.

Naskýtá se přirozeně otázka, co vlastně autory almanachu sblízuje, nebo je naopak odlišuje. Především má almanach ubohou redakční úroveň. Četné překlepy

³³ Tamtéž, s. 24.

³⁴ Tamtéž, s. 30.

³⁵ Tamtéž, s. 44.

v sazbě by se ještě daly odpustit, horší je fakt, že mnozí z tzv. „básníků“ neovládají gramatiku na úrovni maturity z češtiny na gymnáziu! Přitom přechodníky, předložky i přepony s–z, shoda přísudku s podmínkem nebo anakoluty by neměly činit problémy těm, kdo se vážně zabývají psaním poezie. Ti s opravdovým talentem ovšem píšou bez chyb. Almanach *Zlá mrkev* není – zdá se – stmelěn ničím, co by tvořilo společný názor jedné básnické generace, reprezentuje setkání věkově si sice blízkých, nicméně různorodých tvůrčích individualit.

Almanachy *Zlá mrkev* a *Sedum nahých*, který vyšel později, spojuje pouze instituce, která je vydala a způsob, jakým je napsán titul (tzv. fonetický pravopis), nikoliv – jak bychom mohli očekávat – zastoupení těch samých autorů, rozšířených případně o pár nových jmen. To by nám umožnilo zjistit, zda v tvorbě přispěvatelů prvního almanachu došlo k nějakému vývoji z hlediska kvality tvorby.

Dnešní situace naznačuje, že okres Bruntál je bohatý na básnické talenty. Lze však pokládat za literárně talentovaného každého mladého tvůrce, který je schopen psát ve verších? Odpověď na takto položenou otázku nutně vyžaduje přístup sledující estetické hodnoty obsažené v díle jednotlivých přispěvatelů.

Almanach *Sedum nahých* představuje čtenářské obci tvorbu sedmi mladých, zcela neznámých a zřejmě dosud nikde jinde nepublikujících autorů. Máme tedy co činit s dvěma vyhraněnými básnickými uskupeními prezentujícími se prostřednictvím zmíněných publikací? Zdá se, že nikoliv, neboť z hlediska věku autorů jde o jednu generaci dospívající již po pádu totalitního režimu a z hlediska poetiky nenacházíme žádné shodné rysy. Chybí zde taky nějaké zásadní programové prohlášení, jímž by se obě skupiny „almanachových“ básníků od sebe vzájemně odlišovaly. Různosti v poetice hledíme tedy u každého autora zvlášť.

Každý autor měl možnost představit svůj životopis a většina k tomuto úkolu přistupovala s humorem. „*Bára Schmidtová nejprve dlouho, nekonečně dlouho nebyla. Potom dlouho, nekonečně dlouho nebude. A v nepatrném časovém úseku mezi dvěma nekonečny strávila den v inkubátoru, v sedmi letech napsala seriál o dvou pejscích, po vzoru dědečka a strýce se rozhodla být spisovatelkou*“³⁶ (jenomže se nedozvíme, jak se její příbuzní jmenují).³⁷ V literárních pokusech pokračuje i nyní. Už z titulů většiny básní B. Schmidtové lze usoudit, že víceméně běží o výlevy naivní dívky, která dovršila pubertu, ale ještě není dospělá. Tento věk se nazývá odborně

³⁶ *Sedum nahých*. Bruntál, 1998, s. 1.

³⁷ Z rozhovoru s Bárou Schmidtovou dne 6. 3. 1999 jsme se dozvěděli, že jejím strýcem je ostravský spisovatel Hnat Daněk.

adolescence a duchovní vyspělosti této etapy lidské fylogeneze odpovídá ladění jejich básní zastoupených v almanachu. Je tu mnoho otevřených výpovědí, ale z nich se dobrá báseň sama ještě nezrodí. Otřepané básnické přívlastky a klišovitá spojení prozrazují malou zkušenost s moderním básnickým jazykem a zřejmě malou znalost moderní české a světové poezie vůbec. Některé básně slečny Schmidtové však zaujmou alespoň námětem, který tvoří kruté zážitky z dětství autorky, jež bychom však mohli zařadit spíše do kompetence psychoanalytika: „*Brzo se rozední / Vztekla bušil pěstmi do zahradní branky / Učil mě na ní zatloukat hřebíky / Matka se dusila kouřem z cigarety / Vyrval ji z pantů / Strnule civěla na popelník / Skopal psa / Koupil mi ho k svátku / Vlisovala nedopalek do koberce / Zvíře nařikalo a svíjelo se / Déšť bubnoval do parapetu / Křísil matčiny seschlé růže / Polykal Fernet / Střepy se rozletěly po schodech / Nazelenalé odlesky skla // Matka automaticky uklízela / Mumlala zaklínadla / Ranní rituál / Přikládal ucho k tělu kytary / Otáčel kolíky / Zpocenými prsty z nich stíral prach / Třískla dveřmi / Praštil kytarou o zeď // Pavouček přilepený na ledovci stropu / Otec smějící se pokřiveným hřebíkům / Změt pavučin / Otec zmítající se ve střepch / Déšť omývá znásilněnou branku / I růže rozkvetly“ (Pavučiny)³⁸. Básně tohoto typu patří díky své bezprostřednosti a syrovosti k nejpůsobivějším v almanachu.*

Básně Štěpána Mikulky se vyznačují smyslem pro vnitřní rytmus veršů a schopností dát textu jakousi pravidelnou strofickou podobu. Některé básně nepostrádají rým, byť místy otřepané. Poněkud banálně vyznívají Mikulkovy sentimentální verše o zrazivých láskách. Jinak je básník docela bystrým pozorovatelem přírodních dějů: „*Je podvečer a tma na skla okenní / dlaně přikládá vítr začíná hrát. / Za zdí komínů dávno kotouč zlacený / za kopce, za lesy odešel spát. // A všude klid, vzduch voní sazemí / jen štěkot psů za městem zní / uliční lampy majáky duši ztracených / k tichému tanci zvou nespělý stín. // Je pozdě lavičky v parku klidně spí / a listí nad nimi tiše si povídá / o milencích a jak stařec krmil holuby / a měsíc v kalužích pluje a přibývá.“ (Večerní město)³⁹. Snad se tady rýsuje alespoň talent přírodního lyrika.*

Podobně se projevila Jana Jersáková a její básnický výraz nalézá tvar rovněž v podobách rýmovaného verše. V jejích pokusech o básnickou tvorbu najdeme i výpovědi písňového charakteru. Hůře už dopadá volba básnických epitet („něžné blues“ snad nezpíval žádný bluesman co jich na světě je a ani jako básnická licence to neobstojí). Místy je slečna Jersáková ke svému věku zbytečně přemoudřelá, což vyznívá vždy

³⁸ *Sedum nahých*, s. 9.

³⁹ *Tamtéž*, s. 17.

nevěrohodně, zvláště pouští-li se do úvah na téma víry: „...zmáčený ostrov v duši pro-
citne na horizontu chtění / proč hledat víru v sebe kde není // zaháním iluze do písňe
/ uspávám tenhle svět / moje křivá cesta končí / tam kde ptáků let / pryč prchám z kle-
ce svobody / tam zbytky sněhu blednou / za nehty mám jinovatku / a svoji víru zkřeh-
lou“ (Iluze)⁴⁰.

Básně Michala Dolečka jsou důkazem teze, že v současnosti dochází k určité neu-
rotizaci stylu u mladých autorů. Tento jev poslední doby je patrně způsoben větším
příjmem informací prostřednictvím obrazů a ne slov u mladé generace. Báseň
Psychedelie je poučena na estetice hippies 60. let, v básni *The End* se vyskytuje Jim
Morrison (vlivem požívání drog předčasně zesnulý zpěvák americké hudební skupi-
ny The Doors). Styl vychází z hovorové češtiny a není prost vulgarismů, které nejsou
použity vždy funkčně. Z básni Michala Dolečka vyčnívá známá póza básníka, jenž
své problémky svěřuje papíru: „...je vánoční ráno / a milovaní jsou již mrtví / tak ne-
plač moje drahá / vím, že chceš je následovat / pochopíš někdy marnost / lidského
bdění? / kouzlo spontánnosti / vyprchává z tebe / vykašláváš krvavý hlen / sbohem mo-
je láska... Sbohem, sbohem“ (Sbohem)⁴¹.

Studentka Akademie výtvarných umění v Praze Iveta Dučáková (narozena 21. 5.
1976) se z autorů almanachu vymyká „výtvarnou“ metaforikou („rozhlížím se po ba-
revných skvrnách tvé jedinečnosti / do spektra světelných paprsků / hladově nahlí-
žím“; *Mezi křížem a...*)⁴² nebo i celých „výtvarných“ básní: „Žluté oči / žluté zuby /
žluté triko / svítí / jsem žlutý balík / obalený do oranžového papíru / jsem černý věšák
v zeleném bytě / stojím tiše pokrytá barevným tiskem / jsem dáma van Goghova /
vskutku slunečnice / zdobící národ po tisíce“ (*Žlutí kadmiová*)⁴³. A dále je originální
nečekaně otevřeným milostným laděním některých veršů. Co si však počít s jejím fi-
lozofováním typu: „Rodina je spjatý svazek mas v nerušeném / lidském zákonu“⁴⁴

Snad nejzřetelněji vyprofilovanou osobností z autorů almanachu je entomolog, hou-
bař, tramp, evangelík, mystik, Kelt Radek Chodura (narozen v r. 1968) – výrazně se-
čtělý autor s pěkným vztahem k přírodě. A právě přírodní scenérie se mu daří vykreslit
nejlépe. Zvláště oceňujeme báseň *Havran*, která drží čtenáře v napětí až do pointy, ta
však postrádá dramatické působivosti – jinak by byl básnický obraz dokonalý: „Ležel
tam v povadle trávě / roztažená křídla / jako by letěl / u paty smrku / před sluncem skry-

⁴⁰ Tamtéž, s. 29.

⁴¹ Tamtéž, s. 39.

⁴² Tamtéž, s. 46.

⁴³ Tamtéž, s. 50.

⁴⁴ Tamtéž, s. 51.

tý / mezi perlivými obláčky sněhu / a zářil / do modra, fialova, zelena, červena... / jak černý opál / ležel tam / pěšina k zármutku / posel smutných zpráv zimy / den před zlatou nedělí / tichý a bez života / a krásný / Mám rád havrany.⁴⁴⁵ Ze všech autorů na sebe prozrazuje také největší sečtělost, ať už motto (např. z Jacka Kerouaca) nebo údaji v životopisu a také způsobem psaní veršů, odvozeným z meziválečné avantgardy (již zmíněné Majakovského „schůdky“). Místy Chodura dosahuje nezvykle křehké impresionní nálady, jako v básni *Rumová pralinka*: „*Taková malinká / rumová pralinka / v prachu leží. // Komu se ztratila? / – křehká a spanilá / Jak má přežít? // Po ránu je chladněji. / V dlaních ji zahřejí / – nezavzlyká. // I když nic neřeší, / přeci mě potěší / – notorika.*“⁴⁴⁶ Nejbědněji pak dopadají básně naplněné mudrlantstvím na způsob: „– *jsou chvíle, kdy stojí za to žít / – chvíle, kvůli kterým stojí žít*“ (***) *Jedna z těch nocí*⁴⁴⁷.

Nejvýraznější pozici ženského subjektu (až na hranicích feminismu) nacházíme v básních Markéty Mackové, například v básni *O mužích*: „*Muži zvláštní a muži obyčejní / Muži velcí a muži malí / Muži mužní a muži zženštilí / Muži zábavní a muži nudní / Muži něžní a muži drsní / Muži silní a muži hubení / Muži úspěšní a ti druzí / Muži, muži, muži // O čem jiném může žena psát...*“⁴⁴⁸ Většina jejích básní skrytě či otevřeně „řeší“ problém vztahu ke dvěma mužům – Davidovi a Petrovi: „*David miluje svoji ženu / a líbí se mu to se mnou / Mně se to líbí s Petou / ale miluji Davida / Je mi dvacet dva let / a sama sobě / trochu zděšeně říkám / tak tohle je život*“ (*Mnohoúhelník*)⁴⁴⁹. Nelze se ubránit dojmu, že problémy, s nimiž se autorka potýká, jsou zaprvé umělé a za druhé nevýrazně literárně zpracované. Milostný trojúhelník jistě může být nosným námětem, ale produktivnější cestou k jeho zobrazení se nám jeví spíš to, co je za textem, než to, co je na povrchu.

Almanach *Sedum nahých* nepřináší do prostoru literárního regionu žádný výrazný a již hotový básnický talent generace narozené na konci šedesátých až do poloviny sedmdesátých let, spíše je výzvou ke sledování vývoje alespoň dvou, snad tří autorů. Jinak jej můžeme číst i jako svého druhu sociologickou sondu do kulturních preferencí, zájmů a stěžejních existenciálních situací mladých lidí s vyššími intelektuálními a tvůrčími ambicemi v okrese Bruntál.

V úvodu jsme konstatovali obtížnost srovnání tvorby mladé básnické generace v okrese Bruntál s tvorbou jiných mladých autorů narozených v 70. letech a již etab-

⁴⁴⁵ Tamtéž, s. 56.

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 63.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 58.

⁴⁴⁸ Tamtéž, s. 65.

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 72.

lovaných na literární scéně České republiky. Máme-li na tomto místě porovnávat tvorbu autorů narozených v 60. letech (dnešních třicátníků) s tvorbou autorů generace vstupující do literárního dění po roce 1990 v okrese Bruntál, jsme v podobně obtížné situaci.

Typologické shody (využívání originální grafické formy „schůdků“ u V. Morávka a R. Chodury) lze přičíst na vrub znalosti literárních dějin, přičemž v tematické rovině se jedná o zcela odlišné polohy – politicky tendenčně angažovaná lyrika na straně jedné a sentimentálně laděné verše na straně druhé. Najdeme-li tzv. angažovanou báseň u námi sledovaného mladého autora dospívajícího již v demokratickém systému, většinou vyznává křesťansko-humanisticky (T. Křenek). Ve sféře současné milostné poezie můžeme pozorovat vývoj k maximální otevřenosti sdělení, ať už v erotických básních I. Dučákové nebo v tvorbě M. Mackové, která našla zalíbení v tematizaci mimomanželského poměru a zvolila výpověď „bez skrupulí“. Do doby „sametové revoluce“, jak se domníváme, by takový postoj mladé autorky byl striktně cenzurován. Výše jsme konstatovali narušení tradiční stylistiky u mladých tvůrců (v textech M. Dolečka), oblibu v užívání vulgárního lexika, případně vlivy estetiky hippies a drog (u M. Dolečka, S. Tomana, B. Schmidtové). K oblíbeným a konstantním motivům mladé poezie patří tramping (nachází se v básních B. Konečné a R. Chodury), novým fenoménem je „keltství“. V jazykové rovině někteří autoři používají fonetického psaní veršů, aby dosáhli komického efektu (jako L. Světnička). Zdůrazňují tak herní princip autorské poetiky. Řada textů mladých autorů publikovaných po roce 1990 se pohybuje ve stylové vrstvě hovorové češtiny, v pracích vydaných tiskem najdeme množství gramatických chyb. Svěbytným fenoménem (také u začínajících autorů mimo prostor daného regionu⁵⁰) je napodobování dekadentní či neodekadentní poetiky pod vlivem kultovního básníka J. H. Krchovského (u T. Křenka, F. Raszky), takže bychom snad mohli nyní rozšířit výše citovanou typologii J. Trávníčka o tzv. „krchovského stopu“ v mladé poezii.

Nepochybně se v mladé literatuře objevilo několik talentů, u nichž lze předpokládat zajímavý vývoj. Co však postrádám u zmíněných autorů, je malá nebo snad žádná snaha zachytit *genius loci* krajiny, vyrovnání se s dosavadní literární tradicí v regionu, tedy to, co nacházím jinde, v jiných regionech. V severních Čechách v poezii Radka Fridricha (narozen 1. 12. 1968 v Děčíně), zvláště v jeho sbírkách *V zahra-*

⁵⁰ Například Martin Pilař na stránkách časopisu *Host* konstatoval množství následovníků (ne-li epigonů) J. H. Krchovského. (Srv. M. PILAŘ, *Dílno*. Host 1999, č. 4, s. 20 přílohy.)

dě Bredovských (Brno, 1999) a *Řeč mrtvech*, jež vyšla jako příloha časopisu *Tvar* (č. 10, 2000) nebo ve sbírkách Miloše Doležala (narozen 1. 7. 1970 v Háj u Ledče nad Sázavou) *Podivice* (Třebíč 1995) a *Obec* (Brno 1996) čerpajících náměty z Vysočiny a z nevšedních, groteskních životních osudů jejích obyvatel. Nelze také nevzpomenout na autory seskupené kolem polského časopisu *Borussia* (K. Brakonecki, A. Janowski, J. Górczyński, W. M. Darski, T. Boldak-Janowska a jiní), který je vydáván v Olsztynu, tedy v centru regionu Mazur a Warmii (německy „Wartenburg“), kde žili do konce 2. světové války pobaltští Prusové. Snahu o postižení genia loci Jesenicka, pokud jde o mladší generaci tvůrců, lze spatřovat v písňových textech Jaromíra Švejdíka, zpěváka rockové skupiny Priessnitz z Jeseníku, které – jak je vidět na koncertech – mezi mládeží doslova zlidověly, umocněny navíc gothic-rockovým výrazem skupiny. Ve významové a poetické rovině těchto textů je snad naznačena možnost cesty, kterou se může mladá literatura na Jesenicku ubírat a spolupodílet se tak na vytváření pozitivně motivovaného kulturního regionalismu, nezbytného k pochopení vlastní identity jedince žijícího v severomoravském a slezském pohraničí s ohledem na širší kulturní a literární kontext ve sjednocující se Evropě.

BRNĚNSKÉ LITERÁRNÍ ČASOPISY

V ýznamnou složkou brněnské kultury jsou už od poloviny 19. století literární časopisy. V minulosti hranice této kultury často výrazně přesahovaly, což platí třeba o *Hostu*, *Pásmu*, *Indexu*, *Bloku* či *Hostu do domu*, po jehož zániku v roce 1970 nastalo jisté vakuum. Potřeba literárních periodik byla i v sedmdesátých a osmdesátých letech zjevná, avšak tehdejší stranické a státní orgány realizaci uvedené potřeby nepřály (výmluvně to dokládá například osud revue *ROK*, jejíž nulté číslo vyšlo roku 1985, ale její další vydávání nebylo žádoucí). Funkce literárních časopisů tehdy v Brně zčásti plnily noviny (zvláště *Rovnost* a *Brněnský večerník*) a jiné časopisy (*Universitas*, *Duha*, *Veronica*). Podmínky pro jejich normální existenci se vytvořily až v devadesátých letech, která v dějinách brněnského časopisectví představují poměrně význačnou kapitolu.

Několik literárních periodik se objevilo už v roce 1990. Jedním z nich byl *Akord*, katolicky zaměřená „revue pro literaturu, umění a život“, vycházející již v letech 1928–1933 a 1940–1948. Obnovitelem tohoto časopisu byl Zdeněk Rotrekl, který v roce 1989 připravil jeho dvě samizdatová čísla a pak jej řídil až do března 1992 (byl jeho šéfredaktorem, později předsedou redakční rady). V článku *Akord včera, dnes a zítra* (*Akord* 1990–1991, č. 10) vytyčil „elitní komorní koncepci“ tohoto staronového periodika, přičemž zdůraznil návaznost na jeho druhou vývojovou etapu, spjatou s osobností Jana Zahradníčka.

Jednotlivá čísla *Akordu* přinášela práce starších katolických autorů (Jakuba Demla, Jaroslava Durycha, Bohuslava Reynka, Jana Čepa, Alberta Vyskočila, Václava Renče nebo Jana Zahradníčka) i nové texty jejich následovníků (Zdeňka Rotrekla, Ivana Slavíka, Jaroslava Meda, Mojmíra Trávníčka či Josefa Suchého). Ze žánrového hlediska šlo hlavně o básně, povídky, stati, rozhovory a recenze.

Po Rotreklově odchodu *Akord* redigovala Iva Kotrlá, a to „s redakčním okruhem svých dětí“ (1992–1993), případně s „mladými lidmi, narozenými po okupaci 1968“

(1993–1994). Opírala se o ustálený okruh spolupracovníků, do nějž mj. patřili Mojmir Trávníček, Ivan Slavík, Stanislav Batůšek či Ivo Harák, hodně psala též sama. Snažila se uchovat Akord stůj co stůj (dokonce ho vydávala vlastním nákladem), leč přes veškerou snahu nemohla zastavit pokles jeho kvality a zabránit jeho zániku, k němuž došlo v roce 1997.

Roku 1990 začal vycházet rovněž *Host*. Jeho oficiální existenci předcházelo pět samizdatových čísel (1985–1989), která vedle literatury zahrnovala i příspěvky o historii nebo o hudbě. Šéfredaktorem Hosta byl zpočátku Dušan Skála, od roku 1992 Igor Fic a o tři roky později se jím stal Miroslav Balašík. V první polovině devadesátých let měl tento „časopis nejen pro literaturu“ dvouměsíční periodicitu. Šest čísel vyšlo ještě v roce 1996, následujícího roku se jich objevilo osm a od roku 1998 je *Host* měsíčníkem.

Jeho profil se v průběhu minulých deseti let měnil, postupně se ustalovaly jeho rubriky a obsahové dominanty. Vrch v něm stále více získávala literatura (naznačuje to též nový podtitul z roku 1996: „literární revue“), a to naše i cizí. K jeho specifikům patří monotematické bloky (jeden z nich byl věnován surrealismu), portréty významných tvůrců, obsáhlé rozhovory a eseje (viz rubrika *Myslet esejem*) nebo takzvaná intermezza tvořená celými literárními díly (například v roce 1994 se objevila dvě: soubor veršů Josefa Mlejnkova *Pastvina* a próza Pavla Řezníčka *Zrcadlový pes*). Za zmínku stojí i občasná ankety (třeba *Jak si představujete svého ideálního čtenáře?*, *Host* 1998, č. 9–10), sondy do literární historie, připomínky spisovatelských jubileí a souhrnná hodnocení (Jiří Trávníček, *Básnické pokolení 90. let*, *Host* 1997, č. 1).

Velkou pozornost *Host* věnuje literární kritice. Se změnou formátu a grafické podoby v roce 1999 se objevila speciální recenzní příloha, obsahující analytické soudy o české a překladové beletrii, jakož i o odborných pracích. Autory těchto soudů jsou zhusta mladí kritikové, takže *Host* významně ovlivňuje formování nové kritické generace, ale je i důležitým orgánem takzvané mladé literatury en bloc. Celkově ve své kategorii představuje náš nejlepší literární časopis.

Třetím brněnským periodikem z devadesátých let je „revue otevřené kultury“ *ROK*. Jak už bylo řečeno, v roce 1985 vyšlo její nulté číslo, nesoucí podtitul „revue soudobé kultury“. Bylo vydáno jako příloha Zpravodaje Národního výboru města Brna a jeho redaktory byli Jiří P. Kříž, Jiří Pavelka a Jaroslav Varaďa. Obsahovalo příspěvky z řady sfér: z literatury, výtvarného umění, divadla, filmu a hudby, ale i z televize, folkloristiky či jazykovědy. Přineslo také anketu, v níž mnoho známých

kulturních osobností jednoznačně deklarovalo potřebu literárního časopisu; jejich volání však bylo marné.

Původci uvedeného nultého čísla nicméně svůj záměr vydávat kulturní nebo literární časopis neopustili. Promýšleli ho především v rámci společenství sdruženého kolem Jana Skácela, který akceptoval jejich základní ideu: vytvořit periodikum navazující na *Hosta do domu*. Tímto periodikem se pak stala právě revue ROK. Jejím šéfredaktorem byl Jiří P. Kříž, od čísla 6 z roku 1991 ji s ním redigoval autor tohoto příspěvku.

V roce 1990 vyšla tři čísla. První dvě vydalo družstvo FOKS, od třetího čísla ROK vydávalo Nakladatelství a vydavatelství Lidové noviny (tehdy v něm vycházelo i několik dalších časopisů, například *Literární noviny*, *Kritický sborník*, *Dějiny a současnost*, *Analogon* či *Studentské listy*). Obsahově tato čísla navázala na nulté číslo; z literatury tiskla hlavně stati, verše a recenze, přičemž zvláštní pozornost věnovala již zesnulému Janu Skácelovi.

Roku 1991 se ROK stal dvouměsíčníkem. Zmenšil svůj formát, ustálil své rubriky (mj. Spanilá jízda, Zprávy o stavu kultury na vodních tocích, Glosář), nadále však sledoval všechny oblasti umění a kultury. Poskytoval velký prostor poezii, ale zveřejňoval i studie (jednou z nich byla například Pavelkova analýza poezie Josefa Kainara), staré texty F. X. Šaldy a Jaroslava Durycha, jakož i kritické soudy.

V roce 1992 ho začala vydávat nová Společnost Jana Skácela a ve spojitosti s touto změnou bylo celé první číslo věnováno právě autoru *Smuténky*. Dalších pět čísel přineslo seriál Cesty k Parnasu, přibližující naše kandidáty na Nobelovu cenu, dále třeba reportáž Jaromíra Tomečka z Podkarpatské Rusi, ukázkou z Kunderovy *Nesmrtelnosti* a Lustigovu prózu *Enzo* nebo studie o tvorbě Vladislava Vančury a Františka Halase. Epilogem existence revue ROK se stalo číslo 1 z roku 1993, zasvěcené Ludvíku Kunderovi.

Další časopis nazvaný *List pro literaturu* vycházel ještě kratší dobu než ROK: necelá dvě léta (1990–1991). Vydávalo ho nakladatelství Blok a redigoval jej Karel Blažek, jeho profil ovlivňovali ovšem i členové redakční rady Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Antonín Přidal, Zdeněk Rotrekl či Milan Suchomel. Šlo o ryze literární periodikum s měsíční a posléze dvouměsíční periodicitou, přinášející stati, ukázky z nových knih, rozhovory, verše, recenze. K jeho příspěvatelům náleželi například Ludvík Kundera, Emil Juliš, Milan Uhde, Ivan Jelínek nebo Zdeněk Lorenc, objevovaly se v něm však i texty Jakuba Demla, Jaroslava Durycha, Františka Halase, Oldřicha Mikuláška či Jindřicha Chaloupeckého.

Méně místa literatuře vyhrazuje „měsíčník pro politiku a kulturu“ *Proglas*. Vychází rovněž od roku 1990; navazuje na samizdatovou *Střední Evropu* a podle redakčního úvodníku z čísla 1 z roku 1990 chce být „časopisem konzervativní orientace“, usilujícím o „restituci evropských kulturních hodnot“ a akcentujícím „koexistenci národních kultur ve střední Evropě“. Svým názvem se hlásí k „odkazu Velké Moravy“. Jeho šéfredaktorem byl nejprve František Rychlík, po něm jej řídili Petr Fiala a František Mikš.

Pokud jde o literaturu, v jednotlivých ročnících *Proglasu* lze najít především portréty básníků a prozaiků Jakuba Demla, Jana Zahradníčka, Zdeňka Rotrekla, Ivana Blatného, Josefa Palivce, Alfreda Fuchse, Kamila Bednáře, Klementa Bochořáka, Emila Juliše a mnoha dalších tvůrců. Nescházejí tu ani ukázky z literární tvorby, stati, eseje, recenze, rozhovory. Rubriky se v průběhu devadesátých let proměňovaly a prostor vymezený literatuře pulsoval (týká se to zejména kritické činnosti, avšak i pohledů do světové literatury).

Časopis *Proglas*, už od roku 1991 mající podtitul „revue pro politiku a kulturu“, je samozřejmě tribunou konzervativně zaměřených autorů, jakými jsou třeba Zdeněk Rotrekl, Jaroslav Med, Mojmír Trávníček, Věroslav Mertl, Pavel Švanda. V roce 1997 svůj záběr literatury rozšířil zřízením literární přílohy, kterou vydává čtyřikrát ročně.

Obsahově blízko měl k *Proglasu* „čtvrtletník pro křesťanskou orientaci ve vědě, technice a umění“ s názvem *Dialog – Evropa XXI*, vycházející v letech 1990–1998. Chtěl – řečeno slovy jeho vedoucího redaktora Bohumíra A. Langa obsaženými v úvodním programovém prohlášení – pomáhat českému křesťanovi orientovat se „v záplavě nově vznikajících představ o dalším vývoji Evropy“. Literatura měla v tomto časopisu okrajové postavení, některé příspěvky však stojí za pozornost. Jde o portréty Alfreda Fuchse a Grahama Greena z roku 1991 či o medailón Heinricha Bölla, jenž vyšel v následujícím roce. Lze uvést i ukázky z poezie Pavla Švandy otištěné roku 1995 nebo recenzi knihy Jaroslava Meda *Spisovatelé ve stínu a Monolog na obranu básnictví* Eduarda Petrů; tyto dva texty vyšly v roce 1996.

Křesťanství tvoří podloží i u dalšího periodika, jímž je *BOX*, vydávaný s podtitulem *Slovo – obraz – zvuk – pohyb – život* v redakci Jiřího Kuběny, a to od roku 1992. Jak se praví v prvním čísle, jeho ctizadostí je vytvořit „prostor pro setkání tvůrců, děl i myšlenek všech epoch, hlavně ovšem naší kvasící doby přítomné, i tvořivý zápas mezi nimi“. Chce též „pomoci nastolit ztracenou jednotu naší kultury“.

V uvedeném roce 1992 tato revue vyšla ve dvou číslech. První přineslo mj. ukázku ze současné české poezie, druhé připomnělo osobnost Jiřího Karáska ze Lvovic.

Podobné návraty charakterizovaly i obě čísla z roku 1993: v prvním se objevil Jan Kollár, Rudolf Těsnohlídek a Vladimír Holan, ve druhém Otakar Březina, Petr Bezruč, Josef Svatopluk Machar či Jaroslav Durych. Březina s Durychem figurují také v jediném čísle z roku 1994; vedle nich jsou zde představeni Reiner Maria Rilke, Antoine de Saint-Exupéry, básníci švédského baroka nebo tvůrci Katolické moderny. K tomuto seskupení se BOX vrací i ve svém celkově šestém čísle, vydaném v roce 1996. Mimo ně své stránky věnuje Janu Čepovi, Josefu Šafaříkovi či opětovně Jaroslavu Durychovi. Podobný charakter má též jeho sedmé a zatím poslední číslo, jež vyšlo v roce 1999.

Samostatnou skupinou mezi brněnskými literárními časopisy jsou odborná periodika. Agilní Ústav slavistiky Filozofické fakulty MU vydává již od roku 1991 čtvrtletník *Opera slavica*, nesoucí podtitul Slavistické rozhledy. Vycházejí v něm především literárněvědné a jazykovědné studie, ale i recenze a zprávy. Mnohé příspěvky jsou publikovány cizojazyčně.

Druhým odborným čtvrtletníkem je *Ladění*. Je to – jak zní jeho podtitul – „časopis pro teorii a kritiku dětské literatury“, vydávaný Ústavem literatury pro mládež Pedagogické fakulty MU, který jej přetvořil ze svého *Zpravodaje ÚLM* (1991–1995). S novým halasovským názvem mu vtiskl i novou koncepci, realizovanou redaktorskou dvojicí Jiří Poláček – Martin Reissner.

Spektrum rubrik tohoto periodika, jež je po zániku *Zlatého máje* našim jediným časopisem věnovaným dětské literatuře, tvoří studie, recenze novinek (naší i cizí beletrie, naučné literatury a odborných prací), zprávy o konferencích, výstavách či soutěžích, jubilejní články a nekrology. Jsou zde i profily vydavatelů dětských knih a rozličná vyznání jejich tvůrců, zaměřená na současnou tvorbu. Odběrateli *Ladění* jsou především knihovny a školy, a to i ze zahraničí.

Dalším čtvrtletníkem je *Duha*, vydávaná Moravskou zemskou knihovnou a přinášející – již od roku 1987 – „informace o knihách a knihovnách z Moravy“. Má ustálenou podobu, kterou tvoří studie a stati, spisovatelské medailóny, ukázky z připravovaných knížek, recenze a zprávy. Součástí každého čísla je i rozhovor, fejeton a kresba Vladimíra Renčina, zdobící zadní stranu obálky.

Čtyřikrát ročně vycházel také „časopis ochránců přírody“ *Veronica*, jenž byl založen – stejně jako *Duha* – v roce 1987, od roku 1999 je však dvouměsíčníkem. Od počátku poskytuje jistý prostor i literatuře: publikuje verše, různá literární vyznání (Krajina mého srdce), texty známých spisovatelů o přírodě atd. V roce 1997 zřídil rubriku Galerie přírodní prózy, v níž otiskuje portréty autorů přírodní beletrie a ukáz-

ky z jejich tvorby. Mj. takto představil Josefa Thomayera, Karla Klostermanna, S. K. Neumanna, Jiřího Mahena, Rudolfa Těsnohlídka, Stanislava Reiniše, Jana Vrbu, bratry Čapky, Jaroslava Hubálka, Julia Komárka či Karla Nového.

Literatura našla v Brně přístřeší rovněž v měsíčníku *KAM*, konkrétně v jeho příloze, která vychází – zprvu za redakce Tomáše Mazáče a poté Miloše Pospíšila – od roku 1995. Jsou v ní otiskovány recenze, komentované úryvky z nových knih, rozhovory, medailóny známých tvůrců (například Jaromíra Tomečka nebo Jana Skácela), verše, povídky a fejetony, leč i memoárové práce (Ludvík Kundera: *Třetí řečiště*).

Charakter literárních časopisů zhusta mívají též periodika rozličných literárních společností. V Brně z nich od roku 1994 vychází *Milíř*, zpravodaj Společnosti Jiřího Mahena redigovaný nejprve Jiřím Hájkem (Hekem) a po jeho smrti Ludvíkem Kunderou. Zveřejňuje především mahenovské texty, mezi nimiž se nacházejí studie, vzpomínkové práce, zprávy či různé glosy.

Přestože vydávání literárního časopisu není jednoduchá věc, stále se objevují nové tituly. Patří k nim i orgán nakladatelství *Vetus Via Potulný dělník* a měsíčník *Neon*. První periodikum začalo vycházet v roce 1998 a svým profilem úzce koresponduje s ediční činností řečeného nakladatelství. Často přetiskuje staré texty, pocházející např. z pera Jakuba Demla, Josefa Floriana nebo Alberta Vyskočila, ale i rozmanité poznámky.

„*Časopis o kultuře*“ *Neon* nakladatele Martina Pluháčka dal o sobě vědět třemi čísly na konci roku 1999, oficiálně však začal vycházet až v roce následujícím. Z jeho jednotlivých čísel je patrné zaměření na současnou českou i světovou literaturu, snaha přinášet obsáhlé portréty významných spisovatelů (Walt Whitman, Lewis Carroll, Truman Capote), seriálové texty (cyklus Martina C. Putny *Poetika homosexuality v české literatuře*), eseje (Kratochvilovo zamyšlení nad dílem Milana Kundery *Hudba a melancholie*), souhrnné recenze a rozhovory. Vydáním čísla 7 se historie tohoto ambiciózního periodika, jež mělo – stejně jako *Host* – také internetovou podobu, bohužel uzavřela. Stalo se tak z finančních důvodů: redakce vyčíslila svůj deficit k 25. září 2000 na 2 163 158 Kč. Tento údaj je možno najít v uvedeném posledním čísle (*Jak se dělá časopis*), jakož i v rozhovoru Martina Pluháčka poskytnutém deníku *Mladá fronta Dnes* (*Já prostě nemohu jinak*, 7. října 2000).

Vposled je třeba uvést, že literární časopisy byly v Brně v devadesátých letech rovněž předmětem odborného výzkumu, který přinesl své výsledky. Michal Přibáň v roce 1995 vydal spis *České krajské a exilové noviny a časopisy po roce 1945* a poté spolu s Lucií Formanovou a Jiřím Gruntorádem práci *Exilová periodika*

(1999). Moravská zemská knihovna ve spolupráci s dalšími třemi institucemi přišla se sborníkem *Kulturní periodika na Moravě* (1997). Autor tohoto přehledu napsal stručný nástin *Literární časopisy 20. století* (1997), Bohumil Marčák spolu s Bronislavou Gabrielovou knihu *Kapitoly z dějin brněnských časopisů* (1999) a Jaromír Kubíček sestavil *Bibliografii periodik vydávaných na Moravě 1986–1995* (2000). Nejobsáhlejší prací bude patrně dílo pracovníků brněnské pobočky Ústavu pro českou literaturu AV ČR nazvané *České literární časopisy, periodické literární sborníky a almanachy po roce 1945*, z něž už vyšly ukázky v časopisech *Tvar* (1996, č. 12–13; 1997, č. 14) a *Česká literatura* (2000, č. 3).

MICHAL JAREŠ

LITERÁRNÍ ČASOPISY V LETECH 1990–2000 JAKO ÚTOČIŠTĚ ZAPOMÍNANÝCH BÁSNÍKŮ

V případě devadesátých let 20. století, v případě látky ještě natolik živé a tím pádem nesnadno uchopitelné pro její proměnlivost a dobíhající vývoj, můžeme mluvit o zapomenutých básnících jen sotva a pokud se k tomuto úkolu přeci jen odhodláme, mnohdy se dopouštíme předčasných soudů.

Přesto se toho odvažuji, ovšem v malém posunu: v tomto krátkém literárním nástinu bych chtěl připomenout nikoliv autory **zapomenuté**, ale **zapomínané**, opomíjené básníky z literárních novin a časopisů, autory sice bez básnické sbírky, ale přesto básníky, kteří jsou v literárním kontextu a životě zapojeni jako ostatní, ví se o nich a jsou mnohdy přijímáni jako autoři ne nezajímaví. Připomínám je hlavně proto, že u nich nedošlo ve sledované dekádě k vydání sbírky – a to ani vlastním nákladem –, která by je dostala na úroveň ostatních autorů, kteří sbírku (nebo dokonce sbírky) vydali. Zároveň zatím nedošlo ani k uvědomění si, že tito autoři jsou největšími básnickými outsidersy polistopadové éry, mnohdy ovšem možná z vlastní vůle. Jestli tomu tak je doopravdy, tomu bych se chtěl věnovat v druhé části tohoto referátu. V první považuji za nutné připomenout ve zkratce literární – zde chápeme básnický – časopisecký život v devadesátých letech.

Jako výchozí příručku do poloviny desáté dekády 20. století bych kromě jednotlivých pramenů časopiseckých viděl Machalův *Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995*, druhá polovina desetiletí na svého bibliografa zřejmě teprve čeká a vzhledem k tomu, že toto období stále ještě dobíhá a cirkuluje, budou definitivnější závěry možné až v příštích letech. Komplexnost údajů a podrobné zhodnocení devadesátých let je stále otevřenou kapitolou nejen pro literární historiky, ale i pro literární kritiky a publicisty, kteří svojí tvorbou literární život kritický tvoří, nebo alespoň tvořit mají.

Časopisecká smršť po listopadu 1989 doznala několika změn a pokud v současné době chceme projít tituly, které po celá devadesátá léta vycházely, a byla v nich vždy obsažena poezie, zůstaneme pouze u *Hosta*, *Revolver revue*, *Souvislostí*, *Tvaru* či *Literárních novin*. Dále k nim musíme přiřadit časopis *Iniciály*, vycházející v letech 1989–1994 (první číslo bylo připravené už v říjnu 1989, poslední dvojčíslo 39–40 bylo sice připravené do tisku, ale nevyšlo), dále poetické občasníky *Obratník*, *Psí víno* a *Weles*, a několik periodik, ve kterých se poezie objevovala či objevuje (za všechny frýdecko-místecký *Modrý květ*, olomoucké časopisy *Aluze*, *Skriptum*, plzeňská *Pěší zóna* nebo *Alternativa nova* z Ostravy). V nich se vedle nezavedených/zavedených jmen objevují i ti autoři, které můžeme do kategorie zapomínaných přiřadit. Termín nezavedená/zavedená jména bych na tomto místě chápal jako pomocný a chtěl bych jím vyjádřit situaci, která nastala po roce 1995. Například debutant Petr Borkovec byl v roce 1990 svou sbírkou *Prostírání do tichého* autorem nezavedeným, což v současnosti nelze po jeho páté sbírce *Polní práce* používat, nehledě na to, že by ve srovnání se jmény jako Oldřich Danda byla jeho hodnota v panteonu nezavedených autorů daleko vyšší, hierarchizovanější. Označení „nezavedení autoři“ se vžil od jeho použití ve zmiňovaném časopisu *Iniciály* a je v současnosti chápán jako pojmenování pro skupinu všech debutujících autorů nehledě na jejich věk.

Iniciály daly prostor na svých stránkách právě k presentaci autorů, jejichž tvorba vznikla buď v období předlistopadovém nebo těsně po něm. Časopisecké debutanty z valné části tvořili ti básníci, mající věkovou hranici kolem dvaceti let. Skupinkou dalších debutantů jsou o generaci starší básníci, jejichž básně vycházely v samizdatu. Postupem času se část těchto v samizdatu nashromážděných zásob buď vydala knižně nebo mnozí autoři přestali poezii psát úplně. Není výjimkou, když se někdejší básníci stali novináři (za mnohé alespoň Kateřina Valentová, Martin Vacek, Lenka Sedláková, Marek Hejduk, Jitka Badoučková). Eliminací autorů, kteří vydali svojí sbírku – jakýmkoliv způsobem, ať již oficiálně nebo jako soukromý tisk či v edici TVARy, která svým nákladem mnohdy několikanásobně převyšuje vydání knižní – a zároveň vyškrtáním autorů, kteří svou báseň uveřejnili ve výše jmenovaných časopisech pouze jednou, dojdeme k několika jménům, jimž se zde budu věnovat. K tomu ale dodejme, že vedle zmiňovaných autorů debutujících již v divokém samizdatu v osmdesátých letech sledujeme i mladé (nezavedené) autory v časopisech po roce 1998, což je značně problematické pro:

a, neexistenci alespoň trochu důslednějšího soupisu prací vydaných v malých nakladatelstvích nebo vlastním nákladem, kterou do roku 1995 zastupuje již zmiňova-

ný soupis Machalův, z čehož plyne i neznalost mnohých prací jiných, než jakou časopisy nabízely a tak může dojít i ke zkrácení,

b, pro vývoj jednotlivých autorských osobností, který se během dvou let teprve utváří, což si u opomíjených básníků z první poloviny dekády můžeme již v celku dovolit. Proto bych se na tomto místě chtěl omluvit za to, že následující výčet nebude úplný a některá jména tu nebudou zmíněna.

Ještě se zastavme před dvěma důležitými aspekty celého předmětu této práce: tím prvním je redakce poezie v časopisech. V *Iniciálách* svého času dělal redaktora poezie Ewald Murrer, v *Hostu* je to Martin Josef Stöhr, ve *Tvaru* Božena Správcová, v *Literárních novinách* to byl Vratislav Färber, Zeno Kaprál a v současnosti je to Petr Borkovec. Čili básníci sami, kteří by měli být prvním sítím možného neumětelství grafomanie nebo špatných básní. S tím souvisí i druhý aspekt, který by měl být v tomto referátu tou hlavní otázkou – proč vůbec existují právě autoři opomíjení a zapomínání už v nejnovější literatuře, když jsou tu obrovské možnosti publikační? Zatímco zmíněné redakce časopisů často odmítají grafomany, zapomínaným autorům se podařilo prosadit se a to hned několikrát. Je otázka, proč oni sami dosud nevydali nic, co by je prezentovalo ve větším rozsahu, než je několik básní uveřejněných porůznu v časopisech. Jejich tvorba by určitě nezapadla, a pokud ano tak určitě méně než se tomu stalo do teď. Nezáleží jim na vlastní poezii? Tak proč ji píšou? Tato otázka je nevyjasněna a její příčinu nevyřeší literární historie. Ale i mezi těmito autory musíme nacházet rozlišení. Někteří z nich (například Otakar Moravec) se od padesátých let natolik „sžili“ se zákazem publikovat, že jejich současná tvorba nadále zůstává v ryze soukromém samizdatu, často v podobě jednoho exempláře sbírky. Vedle nich nejmladší autoři svou publikační možnost v podobě sbírky mohou naplnit v době dohledné.

Najít jednotící prvky ve tvorbě takových básníků bude kromě toho, že jsou to autoři bez knihy, nesnadné. Přesto si na určitém výběru básníků a básniček ukažme jejich sounáležitost s mainstreamem české básnické produkce.

Jakkoliv se původní undergroundová tvorba ze sedmdesátých a osmdesátých let otevřela pro léta devadesátá, zůstávají autoři, kteří dál pokračují ve svém „podzemnickém“ poselství dál, bez ohledu na změnu režimu. Ačkoliv ti nejmladší jako Viki Shock či R. S. Vronsky prohlašují svůj underground devadesátých let za určitý druh povyražení a zábavy, zejména pak je myšleno povyražení s lehkými drogami, nacházíme ve tvorbě autora Mirka 6 Kroše přímé dozvuky původního undergroundového ghetta. Krošovy básně, uveřejňované z počátku desetiletí v *Iniciálách* a ve *Tvaru* jsou

v jistém smyslu pokračující po stránce inspirované hudbou (zde punk) i v běžném hovorovém výrazu, v němž nechybí často ironie (báseň *Jak volové bijem o mřížce*). V zápisech hovorové poezie došel asi nejdál autor píšící pod pseudonymem Tomáš Fuk, který ve své stylizaci dochází až k básním typu *Gdyš dřepim večír f pajzlu v Davli*, psáno foneticky, v *Literárních novinách* v roce 1993. Dozvuky undergroundu můžeme spatřovat i ve tvorbě Jaroslava Horálka, jehož poezie, uveřejněná v *Literárních novinách*, má ovšem dataci lety 1982–1983. Propriety cigaret, piva a snaha šokovat („*Dal jsem se k podzimu / jako k NSDAP*“) nepřekryjí jistý spirituální rozměr, podobně jako u Ivana M. Jirouse („*Poezie je bouda vandráka / Přístřeší toho / kdo nic nemá / Dům vystěhovalce*.“)

Z podobně „podzemního“ základu vychází i o generaci mladší Gabriel Pleska, který zároveň působí jako textař a zpěvák. Ve srovnání s Krošem se Pleskova poezie stává daleko tvárnější a její autor v ní míchá vlivy myticko/pohádkové, humorné (mnohdy pokračující v linii surrealistů Karla Hynka a Oldřicha Wenzla) i zážitky všednodenní („*Šel jsem v neděli večer / koupit kus chleba / bylo půl 8 / a tma. // Šel jsem vzhůru temnou / ulicí V Brance // Vtom se světlo rozsvítilo*“, časopis *Aluze*). Pleskova tvorba se ovšem daleko více soustředí na slovo samotné a jeho experimentování v mnohém odkrývá značně originální myšlení. Vlivům z osmdesátých let, nikoliv ale undergroundovým, ale hlavně peterkovským a kasalovským, částečně podléhá i zčásti experimentující poezie Ondřeje Macury, stejně jako tvorba Jakuba Chrobáka, ve které se dají nacházet motivy skácelovské. („*Ticho, tma, žena. Bojím se mávnout / křídlem víček / ať ticho neporuší let. // Je toto život? / Je toto svět? // Pohnout těmi křídly. / Zvědět: // toto je život / toto je svět*“, časopis *Texty*). To neznamená, že by autoři byli epigony. Znamená to jen potvrzení toho, že se poezie konce dvacátého století nemůže vymanit z celkového dědictví tohoto století a stává se jakýmsi souborem, sumou všeho, co poezií doposud bylo.

Jisté holanovské názvuky můžeme nacházet v poezii Jiřího Olšovského, zatímco texty Vratislava Färbera odkazují až k dekadenci a symbolismu, ovšem ozvláštněny sebeironií a nadsázkou („*Když kouzlo odchází / klademe do vázy / astry / jak kosti z umrlce / jak páry zpod hrnce / tak je to pestrý*“, časopis *Iniciály*). U Färbera hraje velkou roli i práce se slovem, s jeho zvukem, což mnohdy může na první setkání znít jako příliš křečovitě zkoušení bez hlubších souvislostí. Pokud si uvědomíme rovinu secesně ornamentální, která se slovem jako takovým rezonuje, dostává jeho poezie jiné kontury. Pokoušení smrtí je také v tvorbě zajímavé autorky a překladatelky Kristiny Černé, žijící v současnosti na Slovensku. Vratislav Färber navíc stojí v mno-

ha případech za objevování autorů, o nichž se tu zmiňuji, takže díky jeho úsilí vyšla sbírka Tomáše Hudce nebo básnické dílo Jiřího Šalamouna, původní profesí výtvarníka.

Do spojení výtvarna a poetična spadá i tvorba Jana Slováka, který své básně v próze nazývá jako „pověsti“ („*Cestou nocí se jeden člověk zastavil, aby si zapálil. Místo cigarety chytl tma okolo něho a svítila mu na cestu.*“, časopis *Psí víno*). S výtvarným uměním jsou spojeny také introspektivní básně Evy Smolíkové, nebo vizuální poezie Miroslava Olšovského. S ní souvisí i mnohdy eklektické experimentování Radima Kopače, který se více prosazuje jako kritik a novinář.

Seskupit autory do jedné skupiny je nemožné, většina z nich jsou solitéři. To je mnohdy i důvod, proč se jejich tvorba přestala objevovat na stránkách literárních časopisů a novin – odmlčení nacházíme u žalmických básní Jana Kabeleho, publikované v první polovině 90. let. Na druhou stranu jsou autoři, kteří začali publikovat až od druhé poloviny, byť předtím působili v samizdatu – za všechny jmenujme alespoň Vladimíra Erkera (ve *Psím víně* a v *Pěší zóně*.)

Jaká bude situace těchto autorů v budoucnosti? Pokud to jsou autoři mladí (Pleska, Macura, Chrobák, Miroslav Olšovský, zde nezmínění Martin Janiš, Petr Fabian), je naděje, že se časem objeví jejich sbírky. V případě „starších pánů“, toliko autorů pohybujících se kolem samizdatu sedmdesátých let, jako je Färber, Erker, Jiří Olšovský nebo Horálek je otázka, jestli vůbec k tomu dojde. Jako kdyby si tito autoři stále nemohli uvyknout na možnost knižního vydání, snad z únavy a sebekritiky, která je s postupujícím věkem zřejmě největší překážkou. Jejich vydáváním by ale postupně úplně vymizela skutečnost, o které měl tento referát být: zmizela by kuriózní situace zajímavých autorů bez knih, něčeho, co se vzpírá přímo nalinkovanému očekávání a splňující tak nejvlastnější – byť možná nevědomky – básnickou vůli. Totiž svobodné rozhodnutí.

MILADA PÍSKOVÁ

KAPITOLA Z ČESKÉ LITERÁRNÍ TVORBY V KANADĚ

*Tragédií je žít a zemřít, aniž bychom
ochutnali nahořklou příchut' věrnosti.*

Josef Čermák

Jednou z tendencí české literatury v současné Kanadě je seznamovat čtenáře, zejména českého čtenáře v rodné zemi, se životem české menšiny v Kanadě, přibližovat čtenáři v Českých zemích život, kulturu i soudobé problémy této komunity a jejím prostřednictvím i život v Kanadě vůbec. Od roku 1990 podstatně posílily tyto snahy aktivity nakladatelství Atelier IM Zlín, které vydává literaturu s kanadskou tematikou v edicích Rubín, Blue Note, Cesty a Vyznání.¹

Jedním z autorů, kteří se zásadním způsobem zasloužili o rozvoj české kultury a literatury v Kanadě, je Josef Čermák, autor knihy esejů *Fragmenty ze života Čechů a Slováků v Kanadě*.²

Josef Čermák se narodil 15. listopadu 1924 ve Skuhrách na Kladensku. Absolvoval Reálné gymnázium Václava Beneše Třebízského ve Slaném (1935–1943). Za druhé světové války ho postihlo totální nasazení (1943–1945, Poldina huť, Kladno). Po válce vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy. V únoru 1948 se zúčastnil studentských demonstrací v Praze, organizoval protestní akci při prezidentských volbách. Během pohřbu Edvarda Beneše byl zatčen a dva týdny držen ve věznici na Pankráci. Po svém propuštění, 28. října 1948, uprchl se svým přítelem Ladislavem Dufkem do západního Německa. Prošel

¹ V edici Rubín vyšla např. kniha J.HAVELKY, *Tesknice a zvukomalby*, v edici Cesty kniha E. KLOBOUKOVÉ, *Kanada intimní*, v edici Vyznání vedle Čermákovy knihy svědectví P. ROMANA, *Vlečen pod šibenici*.

² J. ČERMÁK, *Fragmenty ze života Čechů a Slováků v Kanadě*. Zlín 2000, 109 s.

uprchlickými tábory v Regensburgu, Murnau, Ludwigsburgu. Pracoval jako pomocný dělník v tiskárně. V dubnu 1949 odešel na zemědělskou práci do Kanady, přes zimu pracoval jako uklízeč v sanatoriu na léčbu TBC, dělal posluhu ve vlačích. Počátkem 50. let (1950–1954) byl pomocným pracovníkem v Torontské veřejné knihovně.

V roce 1954 se zapsal na Torontskou univerzitu, po absolvování kurzu na Faculty of Arts vystudoval Právnickou fakultu Torontské univerzity (1955–1958). Po promoci pracoval jako koncipient v advokátní kanceláři Borden Elliot v Torontu. V roce 1960 byl přijat do ontarijské Advokátní komory. V roce 1962 přešel do firmy Smith Lyons, kde se stal roku 1967 jejím partnerem. Právnickou praxi provozoval až do svého odchodu do výslužby.

Literární činnost Josefa Čermáka není rozsáhlá, ale zdaleka ani uzavřená. Tento autor začal svoji literární dráhu básněmi (sbírka *Pokorné návraty, My Toronto*), pokračoval prozaickými pracemi (*Winston Churchill, Fragmentsy ze života Čechů a Slováků v Kanadě*). Pracoval v redakcích a přispíval do řady kanadských časopisů (*Naše hlasy, Nový domov, Kanadské listy, Satelit* ad.) Je tvůrcem desítek televizních pořadů (českých, slovenských, anglických) pro torontskou multikulturní televizní stanici Rogers.

Značná část Čermákovy kulturně organizační činnosti je spjata s Torontskou univerzitou (University of Toronto). Zasloužil se o rozvoj Centra pro ruská a východoevropská studia, přispěl k výuce a studiu předmětů zaměřených na českou kulturu. Na podporu studia v těchto odvětvích založil Postgraduální nadaci Rudolfa a Rosálie Čermákových. Při každé příležitosti šířil v Kanadě znalosti o české a slovenské kultuře, a to i prostřednictvím Sokola, jehož je aktivním členem. Josef Čermák byl mnoho let neúnavným propagátorem české a slovenské kultury v Kanadě. „*Během dlouhých let, kdy cenzura a represe uzavřely mnohé komunikační kanály mezi Kanadou a Československem, pan Čermák intenzivně pracoval, aby Kanadany vzdělával o své rodné zemi, její historii, kultuře a politice, její hudbě a divadlu, o jejím místě v evropské a světové historii. Jeho příspěvky se objevovaly v každém sdělovacím prostředku, od novin po rádio a televizi... Působil jako právník a novinář, herec, organizátor koncertů a jiných veřejných podniků. A především byl hlasem moudrosti a porozumění mezi kulturami,*“ uvádí ve svém svědectví Robert E. Johnson, ředitel Centra pro ruská a východoevropská studia Torontské univerzity.³

³ C. d., s. 11.

Po listopadu 1989 věnoval mimořádné úsilí navázání styků s Československem, zejména v oblasti akademické. Inicioval výměnu studentů i vědeckých pracovníků, podněcoval v těchto aktivitách své krajany.

Inicioval zřízení oddělení Franka J. Scheybala v knihovně Torontské univerzity (1990), spolupracoval na založení Fondu Frances a Jaroslava Ježkových při Torontském symfonickém orchestru. Zorganizoval a podílel se na organizaci řady dalších významných společenských, kulturních a vědeckých akcí v Kanadě (Tryzna za Miladu Horákovou, 1953, 2 kongresy Čs. Společnosti pro vědy a umění, Seminář a koncert k 400. výročí narození J. A. Komenského, 1992, Seminář a koncert k 70. výročí vzniku ČSR, 1988, Výstava o životě a díle B. Smetany, 1993 ad.). Uplatnil se také jako divadelník a herec, např. ve Snížkově newyorském divadle. Působí rovněž v torontském Novém divadle, vystupoval zde např. v Jiráskově *Lucerně*, Šrámkově *Létě*, Nezvalově *Manon Lescaut*, v Drdových *Hrátkách s čertem* aj.

Josef Čermák je předsedou nejvýznamnější české krajanské organizace v Kanadě, Českého a slovenského sdružení v Kanadě. Své profesní zkušenosti uplatňuje také v politickém životě. Byl ústřední postavou v soudním sporu s generálním tajemníkem Hlinkovy strany Jozefem Kirschbaumem v roce 1962, v současné době se angažoval v soudním sporu s torontským advokátem G. Kubešem s TV Nova, zabýval se problémy exodu Romů do Kanady atd.

Za svoji angažovanou mnohaletou činnost obdržel řadu vyznamenání v Kanadě, v České republice pak Pamětní medaili prezidenta ČR.

Fragmenty ze života Čechů a Slováků mají základ v připravované přednášce na setkání zahraničních Čechů v Praze v roce 1998. Později byl text rozšířen a připraven pro knižní vydání. 39 esejů nám představuje Kanadu očima Čecha usedlého v Kanadě a současně se snaží vyhmátnout to typické, co Češi do Kanady přinesli.

Již z úvodních pasáží knihy je zřejmé, že se autor a jeho prostřednictvím také česko-slovenská menšina v Kanadě neztotožňuje se všemi změnami, které se udály v bývalém Československu po roce 1989. Život Čechů a Slováků v Kanadě se totiž prolíná tak úzce, že jejich společenství nebylo dosud výrazně narušeno a ani rozdělení Československa je podstatně nezasáhlo. Většina krajanských organizací má dosud ve svém názvu označení československý, což plně odpovídá realitě. Autorův vztah k této problematice je jednoznačný: „*Bylo by nemravné žádat Slováky, kteří šedesát let spolu s Čechy usilovali o návrat svobody do společné vlasti, aby laskavě ze společných organizací odešli, anebo zůstali členy organizací, jejichž jména by ignorovala*

jejich původ.“⁴ Rozdělení společného státu Čechů a Slováků považuje autor za největší omyl postlistopadového vývoje.

J. Čermák otevřeně vyjadřuje ve své knize také zklamání ze současného stavu českého Sokolstva, kriticky hodnotí malý zájem vedení českého státu o tuto sféru společenské činnosti a o aktivity, které vyvíjejí zahraniční krajané v tomto směru: „*Nikdo z představitelů nově svobodného státu se nepřišel podívat* (na cvičení torontských sokolů na sokolském sletu – M. P.). *Samozřejmě měli jiné starosti. Ale pro mne to bylo první varování, že duchovní podhoubí v mé rodné zemi se za čtyřicet roků změnilo, že jsem v té zemi v podstatě hostem.*“⁵

Vylíčení současného života Čechů a Slováků v Kanadě předchází v Čermákově knize přehled o imigračních vlnách do Kanady od druhé poloviny 19. století až po rok 1968. Pro stabilizaci české a slovenské menšiny v Kanadě mělo zásadní význam založení potřebných hospodářských a politických organizací, jako je České a slovenské sdružení v Kanadě, Kanadský fond pro československé uprchlíky, Kanadsko-česká obchodní komora, Kanadský fond pro československé univerzity, Masarykův ústav ad., proto jim autor věnuje náležitou pozornost. Josef Čermák byl po celý život aktivním členem Sokola. Sokolské jednoty byly v Kanadě založeny již na počátku 20. století a jejich činnost je v moderní podobě (Sokolská župa kanadská) čím dál víc intenzivnější. V roce 1994 přiletěla do Prahy na XII. Všesokolský slet padesátičlenná výprava kanadské župy. Neméně aktivní je organizace českých skautů v Kanadě.

Zvláštní pozornost věnuje autor duchovnímu životu, jednotlivým církvím a náboženským vyznáním. Poukazuje na to, jak dokázali šířit víru v Kanadě někdejší moravští přistěhovalci: „...*zajděte si v Torontu do kostela moravských bratří. Všichni farníci jsou černé pleti. Přišli z West Indies ostrovů, kam se kdysi zatoulala jižní skupina moravských bratří, kteří na svou víru obrátili domorodé obyvatele.*“⁶

Jedna z nejrozsáhlejších pasáží je věnována krajanskému divadlu, které vzniklo v Torontu pod názvem Nové divadlo ve 30. letech. Mezi jeho spolupracovníky patřil mj. i Jirí Voskovec. Po roce 1989 zavítaly do Kanady desítky českých umělců, aby byl posílen kontakt Čechokanaďanů s domácími uměleckými zdroji – „*celkem nějakých 27 zájezdů a 75 umělců, zpěváků a herců.*“⁷ V roce 1976 byla založena ve Vancouveru další scéna nazvaná „*Za rohem*“. V Torontě působí také Divadlo poezie, které přibli-

⁴ C.d., s. 13.

⁵ C.d., s. 14.

⁶ C.d., s. 38.

⁷ C.d., s. 43.

žuje místním obyvatelům dílo českých a slovenských básníků a spisovatelů, např. J. Seiferta, M. Růfúse ad.

Naši krajané v Kanadě také dbají o to, aby měli jejich potomci možnost učit se česky a slovensky. Proto byl v roce 1969 na Torontské univerzitě otevřen kurz české a slovenské literatury a jazyka. Po pádu komunismu, v lednu v roce 1990, byla v Torontu založena organizace Výchova pro demokracii a díky ní vyučovalo již na počátku 90. let v České republice a Slovenské republice přes dva tisíce Kanadčanů angličtinu.

Zvláštní kapitolu v historii české a slovenské menšiny v Kanadě tvoří aktivity jejich členů v rámci kanadských vojenských jednotek v době světových válek, kdy i Češi v zahraničí považovali za svoji vlasteneckou povinnost zasáhnout proti fašismu se zbraní v ruce.

Autor věnuje náležitou pozornost literárnímu dění, poskytuje přehled o novinách a časopisech, které byly a jsou v Kanadě vydávány v češtině a slovenštině. Výčet básníků a spisovatelů českého původu působících v Kanadě obsahuje desítky jmen, dnešnímu českému čtenáři dosud často neznámých. O to cennější je tato kapitola. Samostatný oddíl je věnován průkopnickým aktivitám Zdeny Salivarové a Josefa Škvoreckého, s jejichž jmény je spojováno to nejkvalitnější, co bylo pro českou literaturu v této zemi vykonáno.

V následujících kapitolách jsou připomenuty další osobnosti, které se zapsaly do dějin česko-kanadských vztahů a často ovlivnily v mnoha odvětvích i světový vývoj (T. Baťa, G. Horanský, K. Rybka ad.).

Čermákova kniha připomíná místy literaturu faktu, autor nás zahrnuje mnoha zajímavými informacemi a přibližuje čtivou formou skutečnosti, které českému čtenáři rozšiřují obzor o této krásné a bohaté zemi. Text je nenásilně doprovázen fotografiemi přírodního prostředí Kanady, významných budov a objektů, portréty zmiňovaných osobností, záběry ze společenských akcí. V závěru knihy najdeme chronologický přehled nejdůležitějších událostí ze života Čechů a Slováků v Kanadě, užitečný je také soupis pramenů a literatury, byť autor podotýká, že hlavním zdrojem informací byly jeho osobní vzpomínky. Z tohoto pohledu je Čermákova kniha částečně publikací memoárovou, snaží se zafixovat informace o historii a současném životě našich krajanů v Kanadě.

JIRÍ STANĚK

NĚKOLIK PODOB EMIGRACE V ČESKÉ PRÓZE DEVADESÁTÝCH LET

Téma emigrace v české próze uplynulého desetiletí bylo často vnímáno – a zvláště v období polistopadového boomu zájmu o jakýkoliv ineditně vydaný titul – nejen jako příběh více či méně konkretizovaného exulanta, ale jako zpráva či dokument o světě svobody a demokracie. Jistý model emigrace se stal normou, čtenář si nejednou „nadinterpretovával“ texty ve smyslu slov V. Bělohradského: „*Nebyly to hranice mezi zeměmi, ale mezi dvěma ideologicko – mocenskými bloky, mezi dvěma póly definujícími rozhodující kontext doby. Všechny texty, svědectví lidské zkušenosti a výpovědi, které přicházely z pólu »našeho«, byly v něm »nadinterpretovány« jako »kritika« systému a čteny jako svědectví o situaci jednotlivce v totalitarismu*“¹.

Dlouho pěstovaná a obecně sdílená představa, že do exilu odešla intelektuální elita národa, vzala brzy za své, „odlivová“ vlna posrpnové emigrace odplavila za dvacet let od tuzemských břehů nejen ty, kteří – obrazně řečeno – usilovně veslovali proti jejímu proudu, a logicky tak nabídla množství diferencovaných pohledů zvláště poté, co se podřízenost ideologickému paradigmatu uvolnila. Došlo k podstatnému posunu ve zpracování tématu: patřičně poučení autoři ochotně nabízejí, co může přinést (a přináší) kasovní úspěch: složité existenciální drama bylo účelově zjednodušeno na několik osvědčených prefabrikátů smíšených v koktejl dobrodružnosti, akčnosti, sexu, pornografie, násilí, obscenit a vulgarismů, jejichž funkčnost je povětšinou diskutabilní (jistě „vystřízlivění“ z tématu exilu v souvislosti s přijetím polistopadového vydání knih J. Vejvody připomněl např. V. Křivánek)². Volím-li pro své poznámky k několika pohledům na emigraci níže uvedené autory, pak proto, že mne zajímá, jak

¹ V. BĚLOHRADSKÝ, *Exil a Metalog*. Host 2000, č. 5.

² V. KŘIVÁNEK, *Návraty do ztracených rájů - dílo Jaroslava Vejvody (K situaci v recepci posrpnové exilové literatury)*. In: *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*. Sborník referátů a diskusních příspěvků z konference uspořádané 24.–25. 11. 1999 Obcí spisovatelů, Ústavem pro českou literaturu AV ČR a Centrem Franze Kafky. Praha 2000, s. 149.

tvůrci tak odlišní (I. Pekárková, I. Hercíková, J. Drašnar, V. Třešňák) drama emigrace konstruuje, přínosná by mohla být i přítomnost žen v mém výběru vzhledem k obecněji pocítované absenci ženského aspektu v oblasti literární autobiografie³. V sledovaných dílech krystalizují dvě klíčové situace:

1) život v normalizovaném socialistickém Československu s tradičními průvodními atributy (devastace hodnot etických, estetických, právních, mezilidských vztahů, korupce atd.), s nimiž se protagonistka potýká, rozhodování (uvažování o emigraci) a s tím související řešení dalších otázek dílčích (volba země, způsob odchodu, jazykové předpoklady), ale především náležitě pádná prezentace důvodů legitimujících emigraci.

2) „konečně ve svobodném světě“, jeho reflexe („náraz“ svobody, rozladění ze zklamaného očekávání, z jeho jinakosti, jazyková bariéra, styk s českou exilovou komunitou, specifika „svobodného světa“, případně zkušenost s polistopadovým Československem).

J. Drašnar, I. Pekárková a zčásti V. Třešňák (ve druhé knize) tematizují ještě samotný akt emigrace, její průběh a následný pobyt ve sběrném lágru

Ad 1) Jakkoliv u Pekárkové dominuje sex (později neskrývaná prostituce) – nebo právě proto – snaží se ve své prvotině (*Péra a perutě*) o to usilovněji hledat důvody legitimující narůstající zhnusení režimem a vedoucí hlavní protagonistku k emigraci. „Argumenty“, jimiž se Viola snaží přikrýt svoji promiskuitu „on the road“, pocházejí většinou ze tří sfér vnímaných tradičně jako sociálně citlivé: vzdělávání (při jejím líčení vlastních „studí“ zvláště povedené), zdravotnictví a ekologie a chmurné a neveselé se jí jeví i vyhlídky do budoucnosti. V textu směřujícím zřejmě především k českému čtenáři v exilu nemohl chybět patos, slzičky, sex, ani jistá dávka siláctví ve výrazivu a až komické atributy pokleslé literatury („*Bylo pár parkovišť na Jižní Trase, kde jsem se pohádala, ba i poprala s některým z chlápků, co nepochopili a usilovali přiblížit se ke mně úlisnými nabídkami byznysmenů, jistých si svým zbožím. Svými mejdlíčky a voňavkami*“). Svoji čest Viola brání ovšem toliko před některými „úlisnými byznysmeny“, neboť mejdlíček i voňavek má záhy plnou kabelu. Problémy se svým sexappealem má i na druhé straně barikády při jednání s veřejnou bezpečností a netřeba velkého důmyslu, abychom uhodli („*No ano, bradavky jsem nechala trošku prosvítat.*“). Zatímco kupříkladu Drašnar (před ním Pelc) líčí mizérii normalizace jakoby zdola, z pohledu undergroundu či bezskrupulózní „zlaté mládeže“,

³ „*Těžké současného bádání spočívá v hledání poetiky ženské autobiografie.*“ A. FINCK, Pojem subjektu a autorství. In: *Úvod do studia literární vědy*. Praha 1999, s. 286.

Pekárková se snaží vzbudit dojem, že Viola a její guru, „šoustálista“ Patrik, jsou reprezentanty dokonce jakési nadnárodní komunity („*Bylo nás příliš mnoho, těch trpících národů malých i velkých*“). Absolvuje i další „povinné cviky“: není možné zapomenout na Romy („...škaradá cikánská holčička s bolestnými očima, jež se v předdveřích činžáku nabízí kolemjdoucím“, „...špinavá, nečesaná cikánská holčička, jež levou rukou zdvíhá sukně a spodničky a pravou natahuje pro milodar“) či na „venkovský kostelík naklánějící se ke straně před očima venkovanů, kteří ho nesmějí opravit“, zvláště působivá je recidiva květnaté dikce propagandistické žurnalistiky 50. let („*ve spárách mezi idejemi, jichž komunističtí dlaždiči zanechali dost a dost*“). A nechybí ani obrázek jakoby vyvedený Mistrem Škvoreckým: „...opilý důchodce držící láhev rumu spí na Rudém právu (...) a pod zpola rozepnutým poklopem jeho prastarých pomočených kalhot se ztrácí titulek o průběhu oslav VŘSR“.

Je zřejmé, že také rozhodování Violy, zda zůstat, či nikoliv, je v její situaci relativně snadné – figurka Patrik umírá, babička je nemohoucí a zlá, příroda i lidé kolem šediví. Skutečné důvody rozhodnutí si sice Pekárková schovala až na začátek druhé knihy (*Kulatý svět*), nicméně nebylo nijak obtížné je uhodnout („*Za clonou kapesníku si trochu usínám a trochu přemítám o deseti chlapech na každém prstu, o vzrušující, ale nebezpečné orientální muzice, o lágru, o práci (...) ale hlavně o těch deseti chlapech na každé prst, o měsíci, který za chvíli vyjde, a o tom, že dneska, zrovna dnes, nemám kurník s kým vrzat*“).

Nemám v úmyslu polemizovat, do jaké míry odpovídaly některé autorkou uváděné atributy skutečnosti, literatura zůstane literaturou, ale nemohu se zbavit dojmu, že naroubováním všeho na všechno vznikl hybrid (vyhovující zřejmě vkusu jak exilového, tak polistopadového publika domácího, zpracovaného amerikanizovanou televizní pakulturou), který se ocitl na opačném pólu kvalitativního spektra než dílo příkladně Vejvodovo, nemluvě o Hostovském, Součkové aj.

Suma knížek I. Hercíkové (*Klára, holub růžový; K domovu se nedívej, anděli; Hester; Vášeň*) je nabita podstatně jemnější municí, jak to odpovídá ostatně kultivovanosti v uměleckém světě etablované autorky, i zde však dominuje „*fallocentrický princip*“⁴ – erotická vášeň a touha. Pro způsob i důvody svého odchodu do USA její hrdinky jako by nepatřily do této společnosti, neemigrují a jejich obtíže, pokud ostatně jaké mají, jsou zcela jiného druhu. Přesto na ně v Americe čekají palčivé otázky a způsobem uvažování a reflexe svých – vzhledem k ostatním poněkud atypických – existenciálních situací mohou být čtenářům (čtenářkám zvláště) dokonce mnohem

⁴ Viz pozn. 2, s. 287.

bližší třeba než Pekárkové Viola, ačkoliv třeba Manhattan může být jen efektní a atraktivní kulisou pro „mondénní dámské porno“ (V. Novotný). Hercíkové Klára např. (*Klára, holub růžový*) odůvodňuje své rozhodnutí provdat se do USA zcela nepoliticky, jakkoliv i ona se snaží od poměrů v Československu emancipovat („*Ten únavný deprimující režim, který i lidi nepřilíš politické, jako byla ona, zbavoval chuti do života. Viděla kolem sebe tolik bezpráví, tolik schopných umělců nemohlo pracovat, tolik lidí se různě prostituovalo, jen aby přežili*“), je ale též schopna anticipovat případné obtíže v novém prostředí („*Amerika je správná země, jen nevěděla, jestli je to správná země pro ni, nebo spíš jestli je ona správná osoba pro Ameriku*“). Hercíkové hrdinky jsou sice ponižujícího pobytu v lágru i rizika ilegálního přechodu státních hranic ušetřeny, tím více klidu a prostoru (a především zkušenosti) jim zbývá pro sebereflexi, v níž nechybí ani sebeironie (začátek její prózy *Klára, holub růžový* např. připomíná poněkud Kunderův *Žert*, pocity odcizení provázající úvodní svatební obřad, únava, rezignace, deziluze se přenášejí i do americké etapy života, kde ironický osten nešetří sousedy, přátele, známé, manžela i děti, kuchyňské vynálezy, šekovou knížku).

Nápadným rysem Třešňákových povídek (*U jídla se nemluví, Klíč je pod rohožkou*) je, že na rozdíl od předchozích se jeho protagonista a vypravěč neemancipuje od normalizované komunity. Zatímco Pekárková a Drašnar nectnosti režimu víceméně popisují (u Hercíkové, jak řečeno, se s nimi setkáme pouze v podobě nepodstatných marginálií), Třešňákův Papež je skutečně prožívá „až na dno“, setrvává v průšvihů skutečnosti, neuniká do paralelních komunit, k drogám, promiskuitě, nepropíjí se do bezvědomí, uchovává kontinuitu paměti. Rozhodnutí emigrovat není náhlé, uzrává pomalu, postupně a nelehce, když si uvědomuje „*nemožnost této reality účinně vzdorovat*“⁵, narůstání marasmu v próze *U jídla se nemluví* (malíř Horváth v povídce *Babylon*, blesková likvidaci rozsypaného nákladu špaget z převráceného kamionu či sněžení hlídacího psa – *Vatikán*, metafora kaširovaných filmových kulis a socialistické skutečnosti – *Babylon*, četné motivy emigrace – Polka, přítel Robertek v pov. *Babylon*, stále přítomný motiv zdi atd.), či v případě p. Praga (*Klíč je pod rohožkou*) brutální nátlak vyšetřovatelů StB. Emigrace jim není „útekem před něčím“, spíše odchodem za uchováním či obnovou vědomí lidské důstojnosti.

J. Drašnar člení svoji prvotinu *Desperádos informačního věku* do tří oddílů. V prvním (*Mozky, smečky, koncentráty*) rozhodnutí emigrovat zraje z příčin poněkud nejasných. Vypravěč téká v prostoru a čase mezi touhou, zhnusením, ostrou

⁵ A. DRDA, *Služba proběhla bez závad*. Kritická Příloha RR 1996, č. 7, s. 82.

nekompromisní střízlivostí i kocovinou, mezi skandály (na fakultě, na kurzu ruštiny – snad nejrozsáhlejší a nejucelenější pasáž knihy), s averzí sleduje kariéry spolužáků a vrstevníků, nešetří disidenty („*Později přišlo pár disidentů patrně oslavovat nějaké vítězství lidských práv. Nesnášel jsem ty kecy o Helsinských dohodách*“). Sny, vize, halucinace vyvolávají dojem intenzivního prožitku, sugestivní atmosféry doby – nešetří absurditami, černým humorem, groteskou (scéna z pohřbu babičky). Kontinuitu udržují povětšinou kocovinou poněkud zastřené vzpomínky nebo setkání s pamětníky, sám si vybavuje mnohá bezpráví, rozčarování z kamarádů, učitelů na FAMU („*Nebyl jsem žádnéj máminčin mazánek a znal jsem pěkný hajzly, ale nikdy předtím jsem neviděl takovou verbež jako pedagogický sbor na filmové fakultě. Nemohl jsem je vystát. Jejich dětinské manýry a mindráky mě iritovaly. Mnoho jsem o nich přemýšlel. Zkoumal jsem je, jako děti zkoumají své hovno*“), z předsrpnových ideálů („*Okupace nás brzo přestala zajímat. Strávili jsme ji chlastáním. Podávat alkohol bylo sice přechodně zakázaný, ale my jsme stejně pili. Lidi byli našťvaný. Ječeli na nás: ‚Neslyšeli jste, co říkal soudruh Dubček?‘ – ‚Soudruh Dubček nám může políbit prdel.‘ Myslel jsem si, že nás zlynčujou, ale patrně si to rozmysleli. Dostávalo by se jim asi podstatně hůř zpátky do strany*“), znechucení z jakékoliv pracovní činnosti („*Ale z jedné věci se mně dělalo ještě víc na blití. Vidina vstávání v pět třicet ráno. Vidina mechanický práce osm hodin denně, den za dnem, prcaný mistrem, který mě nenávidí, protože mám větší slovní zásobu*“). Před každou možností zlepšení se objeví nepřekročitelná překážka, nejčastěji z „žaludečních důvodů“ („*Mohl jsem dostat svůj vlastní hotel jako vedoucí, ale musel bych se připojit k jeho (ředitelově – JS) gangu, což znamenalo úplatky a spolupráci s StB*“). Rozhodování vypravěčovo je často impulzivní, realita je nahlížena ve fragmentech, v útržcích a náhodou spojených řetězcích příčin. Do emigrace odchází hledat jakousi vnitřní harmonii. Samotný akt emigrace zachycen není, jen letmo je na počátku druhé části knihy zmíněn zájezd do Vídně.

Ad 2) Ilegální překonání státní hranice bylo dramatickou situací par excellence, jak Pekárkové Nada (*Kulatý svět*), tak hrdina Drašnarův a nakonec i Třešňákův pan Prag ji však zvládnou bez potíží a možná poněkud „neliterárně“ vklouznou do pramálo vlídné náruče Západu. Peklo začíná paradoxně až tam, ve svobodném světě. I. Pekárková nechává Nađu „protáhnout“ hrůzným a bezohledným prostředím lágru (Treiskirchen), kde je mladá žena druhem nejohroženějším. Téměř hermeticky uzavřený lágrový svět, jehož průvodním zjevem je regrese člověka na nejprimitivnější formy života a v němž je možné podlehnout, nebo se přizpůsobit. Ztráta intimity, hysterie, nenávisť, apatie, otupělost, vnitřní odumírání, necitlivost jako nezbytné pod-

mínky přežití, sotva zřetelná hranice mezi lidstvím a stádním zvířetem – to jsou některé atributy lágrového světa. Ale Naďa zčásti díky štěstí, zčásti díky elasticitě svého pohlaví i jasnému cíli (přežít!) prožije krušné měsíce téměř bez úhony (až na závěrečný znásilňovací exces). Pekárkové jako autorce tato extrémní situace doslova „sedí“, jistá lakoničnost a živočišnost (pragmaticčnost) jejího podání jako by milostivou clonou přece jen zahalovaly (přes veškerou otevřenost) smutek „milování“ i vratkost nadějí, také se jí daří oproti prvotině text více zalidnit, celkem zdařile načrtnout některé lágrové figurky.

Druhá část Drašnarovy prózy (*Migrace*) je konstruována obdobně – jako koláž sentencí, vjemů, útržků textů, dialogů, litanických monologů, vzpomínek, halucinací, vizí, představ atd. (Fragmentárnost je zde podtržena i užitím různých typů písmen). Daří se mu sugestivně postihnout chaos, ohrožení, beznaděj, surovost, zdánlivou či skutečnou bezvýchodnost, strach, marnosti, naděje, brutalitu. Mnohovrstevnatost textu, v němž se úzce prolíná minulost (oddíly *Smetišť paměti*) s přítomností (*Migrace*), sondy do hlubin svědomí (*Trénink*), jakoby signalizovaly nesdělitelnost, nepřenositelnost a prakticky nemožnost racionální rekonstrukce a reprodukce této extrémní situace.

Všem čtyřem autorům se tedy nakonec přece jen podaří své protagonisty přenést do vysněného světa svobody (shodou okolností – s výjimkou první prózy V. Třešňáka – do USA) a navíc každý z nich nabízí jinou variantu závěrečné katarze: lze se zcela pragmaticky identifikovat, asimilovat, zabydlet (samozřejmě, že Pekárkové Jindřiška – Gin z *Kulatého světa* se do bytu „veprosí“, „veplatí“, „veslibuje“ event. „všoustá“), vdát, začít pracovat a „normálně“ žít (*Dej mi ty prachy*), lze užívat šekovou knížku jako trhacího kalendáře a milenců jako náplastí na ranky na duši (*Klára, holub růžový; Vášeň; Hester*), lze si říci – „je to tu hrozné, ale miluji to tady“ (*Desperados informačního věku*), lze bloumat evropskými metropolemi a s nostalgií občas pohlédnout směrem, kde leží třeba Praha (*U jídla se nemluví*), eventuálně si pouštět My Country (*Klíč je pod rohožkou*).

V relativně bezpečném zázemí, které „nový“ svět poskytuje, se emigrační osudy literárních hrdinů i jejich „rodičů“ zdánlivě uzavírají a naplňují, a přece teprve nyní jako by vlastně začínaly. Reflexe nového prostředí (ve velmi širokém spektru) i sebe sama v tomto prostředí mohou být i východiskem k úvahám o smyslu cest za svobodou, pravdou, důstojností, o jejich příčinách a důsledcích i o smyslu krátkodobých návštív či trvalých návratů do (případně bývalé) vlasti. Paradoxně možná teprve nyní, kdy se téma emigrace skutečně či zdánlivě vymanilo ze zpolitizovaného teritoria, nabízí se ke zkoumání v kontextu širším, obecně lidském či filozofickém a může se stát

východiskem k přemýšlení o exilu jako o jednom z fenoménů tohoto století ve smyslu úvodních slov Kosíkovy stati *Pravda exilu a exil pravdy*:

„Přemýšlet o exilu znamená ptát se, zda zkušenost vyhánění, pronásledování, blouhání, odcházení do ciziny může přispět k pochopení toho, co se dnes ve světě děje“.⁶

KRATOCHVILOV ÚJ-ROMAN
A KRATOCHVILOVA
LITERÁRNÍ KONFESE

Jedním z prvních autorů, který se v tomto období začal zabývat exilovými tématy, byl Karel Kosík. Jeho kniha *Pravda exilu a exil pravdy* (1989) se stala významným příspěvkem k diskusi o exilu v české literatuře. Kosík v knize analyzuje různé aspekty exilového života, včetně politického, kulturního a osobního. Jeho práce je považována za klíčovou v kontextu české literatury a myšlení o exilu v 20. a 30. letech 20. století. Kosíkovo dílo je často citováno v souvislosti s diskusí o exilu a jeho roli v literatuře a kultuře. Jeho práce je považována za klíčovou v kontextu české literatury a myšlení o exilu v 20. a 30. letech 20. století. Kosíkovo dílo je často citováno v souvislosti s diskusí o exilu a jeho roli v literatuře a kultuře.

⁶ K. KOSÍK, *Pravda exilu a exil pravdy*. In: *Století Markéty Samsové*. Praha.

JAN ČERNÝ

KRATOCHVILŮV UR-ROMÁN A KRATOCHVILOVA LITERÁRNÍ KONFESE

Jedním z předních autorů tzv. fantaskní či imaginativní linie české prózy 90. let¹ je spisovatel Jiří Kratochvil. Přestože v této linii patří k prozatím nejplodnějším a publikačně nejaktivnějším (v 90. letech vydal šest, resp. sedm románů, dvě knihy povídek, knihu rozhlasových her a knihu esejů, část této produkce pochází ovšem z doby dřívější), zůstává jeho nejdůležitějším a umělecky nejprůbojnějším textem kniha první, *Medvědí román* z roku 1991 (v tiráži uvedeno 1990), popřípadě jeho původní, neupravená varianta – *Urmedvěd*, vydaný roku 1999. Doprovodem Kratochvilovy beletristické činnosti je reflexe literární tvorby jako takové, reflexe, ve které ovšem směřuje k obhajobě vlastní vyhraněné poetiky a synekdochickému podsování jejích rysů (společných jistě generační skupině prozaiků) za určující podobu současné literatury. Rozhodující zkušeností, určující obrysy Kratochvilova myšlení o literatuře, byla dle našeho názoru několikaletá práce na *Medvědí román* a s ní spojená reflexe vlastní, rodící se románové poetiky. Základními okruhy Kratochvilových úvah se od té doby staly zkoumání údělu spisovatele ve vztahu ke skutečnosti a kritika společenských rolí literatury v českém kontextu. Svě texty o literatuře shrnul v knize esejů a literární publicistiky *Příběhy příběhů* z roku 1995 (která obsahuje také několik textů z doby před prací na *Medvědí román*)². Přestože na záložce mluví o knize jako spíše konfesijní než teoretické, sugeruje většině myšlenek v ní obsažených význam obecné platnosti, ba dokonce definitivního soudu nad vývojem české literatury od obrození do současnosti. Oporu pro svá tvrzení nalézá v postojích

¹ L. MACHALA, *Česká próza 90. let*. Brno 1999.

² Až po skončení konference vyšla nová verze souboru Kratochvilových esejů a recenzí pod názvem *Vyznání příběhovosti* (Brno 2000), rozšířená o texty z druhé poloviny 90. let. Představuje ještě ucelenější, „definitivnější“ podobu Kratochvilovy konfese, na druhé straně ovšem umožňuje sledovat (či spíše rekonstruovat) jistý vývoj a proměny jeho myšlení na větší časové ploše.

některých spisovatelských solitérů 20. století a později také ve vývoji tvorby autorů sdílejících s Kratochvilem v 90. letech podobnou poetiku.

Jaké jsou nejdůležitější nálezy Kratochvilovy literární konfese? Určujícím momentem je pro Kratochvila vztah literatury ke skutečnosti. Autorský subjekt údajně kolísá mezi míjením se se skutečností (protože „psát rovná se neumět žít“) a jejím přesahováním, vědomím poslání přesahujícího rozměr každodenních starostí. Tato antinomie zakládá i rozpor mezi jistotou a nejistotou v sebeidentifikaci spisovatele se svým povoláním. Kritiku „vedlejších“ funkcí, které česká literatura přijala v národním obrození a podle Kratochvila si je přidržela až do počátku 90. let 20. století, spojuje s pojmem „*zinstytucionalizování literatury*“, kterým rozumí její vstřícné zapojení do širší národní aktivity a falešné přesvědčení o tom, že je hybatelem skutečnosti, že má poslání a úděl, které ji zbavují oné základní nejistoty spojené se spisovatelským povoláním. Protipólem této institucionalizace literatury je tvorba v totální izolaci, v jakémsi mučednictví pro literaturu a bezvýhradné podřízení skutečnosti imaginaci, víra, že „*jsme ze stejné látky jako naše sny, takže přesahování a míjení je jediným možným kontaktem s všední každodenností.*“³ Kratochvil dále spojuje literární tvorbu s psychotherapeutickými funkcemi a působnost umění na vnímatele s funkcí katarzní. Literatura má dle něj magické a zažehnavací funkce, chrání nás před vpádem dezintegrujících sil a „*světem neskutečnosti*“ do naší každodennosti. Očistné (katarzní) mechanismy literatury nám umožňují uzavírat naše činy jejich zhodnocením, dovršit je poznáním jejich smyslu skrze rozlišení racionálního rozhodnutí a iracionálních sil vyvolávajících úzkost z rozbití mytického řádu. Umění spojuje podle Kratochvila zásadní společný znak se schizofrenií; tím znakem je „*autismus, tj. schopnost vydělit si část vnějšího světa a subjektivizovanou ji přijímat jako celek.*“⁴ Na příkladu dvou autorů nadřazujících literaturu životu, Flauberta a Kafky, ukazuje dvě odlišná pojetí spisovatelské osobnosti: Flaubert mu symbolizuje exploataci skutečnosti pro literaturu, brilantní profesionální výkon uzavírající celý svět do literatury, kdežto Kafka představuje typ, v jehož díle nelze oddělit literární od soukromého, Kafka objevuje smysl literatury v upřímnosti a tento objev předává dál a povyšuje nad „*celý umělecký svět přesahování a míjení.*“⁵ Kratochvilův požadavek nést na trh vlastní kůži se pak váže s pojmem „*literatura opravdovosti*“, kterou nalézá např. v antiiluzivních prózách, v nichž vypravěči nepředstírají a nevytvářejí iluzivní prostor „*skutečnější než skutečnost*“, různé podoby *literatury opravdovosti* mu představuje

³ J. KRATOCHVIL, *Příběhy příběhů*, Brno 1995, s. 52.

⁴ Tamtéž, s. 53.

⁵ Tamtéž, s. 60.

tvorba některých osamělců české literatury (Ladislav Klíma, Jakub Deml, Jan Hanč, Bohuslav Reynek, Jiří Kolář, Jiří Orten). Literatura se podle Kratochvila podílí na tvorbě symbolů a mýtů a jedinečně tak je včleněna do společenského procesu, Kratochvil ovšem zdůrazňuje individuální povahu těchto mýtů, střídajících mýty kolektivní, které ovládaly českou literaturu od obrození až do 90. let 20. století.⁶

Přestože Kratochvilova tvorba náleží k prozaické linii, která cíleně rozbíjí a fragmentarizuje příběh, přikládá mu veliký význam. Příběhy nám podle něj umožňují orientovat se v chaosu skutečnosti, slouží při zfabulování vlastního života, jsou ovšem konstrukcí, strukturací sledu jednotlivých situací autorem. Příběhy si – obzvláště ve světě protkaném masovými médii – naši skutečnost podmaňují, nemohou však s ní být zaměňovány (jinak se stávají „*pastí na člověka, pokusem najít univerzální klíč, podle něhož by se dalo všechno snadno a rychle zfabulovat.*“)⁷

Souhrnně lze konstatovat, že Kratochvilova literární konfese, soustředěná kolem vztahu literární tvorby ke skutečnosti, se strukturuje do pojmů, které vesměs tvoří binární opozice: literární podnikání a literatura jako životní úděl, podíl na úkolech a očekávaných zinstitutionalizované literatury a tvorba v nejistotě a autistické izolaci, kolektivní mýty a individuální mýty, rozrušované a zpochybňované příběhy antiiluzivních próz a příběhy televizních seriálů vytěsňující skutečnost atd. Negativní, resp. pozitivní významy každého členu opozice jsou pak silně akcentovány. Vyhroceně polemický charakter Kratochvilových postulatů prozrazuje doba a situaci jejich vzniku: *Urmedvěd* byl psán v letech 1979–1983, jeho úprava do podoby *Medvědího románu* byla dokončena v roce 1985. Zmrazení životních poměrů v totalitním systému, izolace od oficiální literatury, ale také od pražského či brněnského samizdatového centra, se staly určujícími dominantami prostoru, v němž vznikala Kratochvilova románová poetika a v návaznosti na ní i jeho literární konfese, která většinou vychází z absolutizací Kratochvilových literárních zkušeností a petrifikované literární situace 70. a 80. let. Taková měřítka lze stěží uplatnit na tvorbu autorů s rozdílnou zkušeností, zvláště nesdílejí-li podobnou poetiku. Lze je ovšem alespoň zpětně verifikovat zkoumáním románu, na jehož základě vznikla, nebo se jedná pouze o mystifikaci, tak častou v prostředí autorů zdůrazňujících nejednoznačnost svých

⁶ Především kolem mýtu a jeho možnosti v postmoderním světě se soustředila polemika v Literárních novinách, kterou vyvolal Kratochvilův článek *Nový čas příběhů* (in: Literární noviny 1997, č. 33, s. 1 a 7), v němž mj. tvrdí: „*Dnes je spisovatel znova jen vypravěčem bájí, legend, pohádek. Příběhů, které na první pohled nemají s naší skutečností moc společného.*“ Polemiky se dále zúčastnili A. HAMAN (*Literární program, nebo osobní poetika?* Literární noviny 1997, č. 37, s. 5; *Mýtus, umění, život.* Literární noviny, 1997, č. 49, s. 7), K. CHVATÍK (*Román a mýtus.* Literární noviny 1997, č. 45, s. 5) a J. ŠTOLBA (*Nové mýty?* Literární noviny 1997, č. 37, s. 6; *Ještě k mýtům.* Literární noviny 1997, č. 49, s. 7).

⁷ J. KRATOCHVIL, c. d., s. 21.

textů? Máme-li přiložit Kratochvilova kritéria na jeho vlastní dílo, musíme především zjistit, jak je to se vztahem literární tvorby ke skutečnosti v Kratochvilově Ur-románu.

Srovnání textů obou variant románu se pro nedostatek místa vyhneme,⁸ vycházet budeme z textu *Urmedvěda*, který představuje původní, méně kompromisní variantu a obsahuje také větší množství pasáží s tematizovaným procesem psaní. Na první pohled nejzřetelnějším rysem Kratochvilova textu je fabulační a jazyková suverenita vypravěče. Stylová hybridita, bežešvé stylové přechody uvnitř větného celku, kontaminace vysokých a nízkých jazykových rovin, dryáčnická obraznost, množství aluzí a parafrází odkazujících k jiným textům a kontextům činí z vypravěče suverénního pána románového prostoru a odsouvá postavy více či méně do role loutek v jeho rukou. Nic na tom nemění ani fakt, že i sám vypravěč se stává objektem ústředního kompozičního principu románu – systému vzájemného zrcadlení motivů, postav a situací, jejich převleků, maskování a demaskování, prorůstání z jedné části románu do druhé. V kterémkoliv ze svých převleků zůstává vypravěč suverénem; skutečností, které líčí, se ovšem nejčastěji zmocňuje výsměchem a ironií. Výsměch a dehonestizace nivelizují nebo dokonce nihilizují většinu jevů, které se dostávají do zorného pole vypravěče, činí je vzájemně zaměnitelnými, odvolatelnými a stvrzují tak dominanci vypravěče. Nezranitelnost a suverenita vypravěče má dvojitý účinek: vytváří prostor kreativity a nenarušitelného bezpečí, a zároveň zakládá obrovskou distanci vůči jevovému, přirozenému světu. Čím větší je distance, tím jiskrněji roztáčí vypravěč svůj mlýnek, tím více jsme „doma“, v bezpečí. Je-li vnější svět s jeho nároky na přizpůsobení nahrazen pomyslným „doma“ subjektivní kreací (celek světa nahrazený jeho subjektivizovanou malou částí), ocitáme se na půdě *autismu*.

Jako autistický jedinec se svými osobními rituály a mýty se chová i hlavní postava románu, Kratochvilovo alter-ego, spisovatel Ondřej Beránek. Kratochvilův záměr napsat „román jako otevřený systém“ nejen vyústil do tvaru, který jakoby skutečně vznikl před čtenářovými očima, ale zároveň způsobil, že sám vnitřní pohyb románu nese zásadní významy. Pohyb od orwellovské antiutopie podané v groteskní nadsázce v první části románu, přes litanické vylíčení osudu autorského alter-ega uprostřed bolestné skutečnosti sedmdesátých let v druhé část, po s rozkoší a odlehčeností odvyprávěnou kvaziságu rodu Beránků v třetí části vyzdvihuje rozhodující roli románové zpovědi v části druhé. V ní sestoupil Kratochvil nejhloběji, nejvíce se přiblížil naplnění svého postulátu *literatury opravdovosti*. Oba krajní ze tří příběhů variujících ústřední motiv proměny bezbranného, beránčího člověka v silného a odbojného medvěda končí útekem protagonisty z dosahu

⁸ Ke srovnání obou textů viz K. ČINÁTL, *Medvědi se přemnožili*. In. Tvar 2000, č. 12, s. 20; B. KOSTŘICOVÁ, *Urromán Jiřího Kratochvila*. In. Literární noviny 2000, č. 6, s. 10.

ohrožujících sil. (Na tom nic nemění rovina literární hry, ze které je nabídnuta i tragická varianta osudu protagonisty ve třetí části a útěková varianta příběhu protagonisty druhé části v závěrečném prolnutí příběhů v *Epilogu*. Tyto varianty dotvrzují kompoziční princip románu, nemění existenciální naladění jednotlivých částí.) Druhá část končí v podstatě bezvýhodně, přesto je její smysl rozhodující: tím, co může z bezbranného „beránka“ učinit odolného a životaschopného „medvěda“ je jediné psaní samo, resp. zhodnocení a zcelení vlastního osudu (a s ním spojený *katarzní účinek*) skrze psaní, odkrývání vlastního příběhu. Metarománová rovina textu je potom v řádu upřímnosti vyjevováním role, kterou v životě autora se vzrůstající intenzitou hraje psaní Medvědího románu.

Tento pohyb ovšem ústí v radikální proměnu vztahu vypravěče a potažmo i autorského subjektu ke skutečnosti. Mocenským strukturám totalitního režimu i nárokům života s druhými lidmi není zatěžko zasahovat do života jednotlivce, působení v opačném směru není možné, resp. je značně ztížené. Na to reaguje vypravěč obrácením perspektivy: text, zpočátku jen maska polidšující skutečnost, se stává skutečností nejvlastnější. Oproti pevnosti a dostupnosti díla-textu působí vnější svět zcela nahodile, neúčastně. Kratochvilův vypravěč ale nemůže skutečnost světa a života v něm prostě „obejít“, pomínout ve prospěch svobodné a sebeobraně literární hry, aspiruje totiž také na hlubší vhled do svého osudu v tomto světě. To, jak se tímto osudem stále více stává samo psaní, zakouší jako primát jím vytvořeného fiktivního světa textu nad přirozeným světem, jako připodobňování autorova života fiktivnímu světu jeho textu v míře, která vede až k nadřazení skutečnosti textu nad skutečnost přirozeného světa, ve víru v prvotnost a nepochybnost textu jako výtvoru autora a v nahodilost a odvozenost světa přirozeného. Tento radikální posun ve vnímání skutečnosti vypravěčem nevede ovšem k prosté rezignaci na ni, nýbrž k novým pokusům o takovou její interpretaci, která by jí nějak zpřístupnila. Ústřední postava románu nepřijímá falešnou tvář skutečnosti, která se jí nastavuje (prchá před „pokoušením“ emisara totalitního režimu, který jí nabízí spolupráci, stejně jako se vysvléká z medvědího kožichu revolucionáře ovládaného dominantním „trenérem“ v úvodní antiutopii), ale vypravěč se k ní přibližuje pokusem o analytický vhled, sestupem do podvědomých či nevědomých rovin psychiky postav a paralelizováním těchto nálezů s rituály, mýty a jazyky totalitních společností. Psychologická a psychoanalytická vrstva textu ústí do vize sourodosti schizofrenie a totalitarismu, do vykreslení analogie zdrojů, průběhu a následků jedné „choroby“ na individuální a kolektivní úrovni. Protiváhou uzavřených systémů (totalitarismus, schizofrenie, autismus) je potom „román jako otevřený systém“, posouvání těžiště románu, pohyb znaků a jejich významů, hravé gesto vypravěče. Ve složitě dialektice vztahu skutečnosti (přirozeného

světa) a textu (díla) se tak mísí rozličné polohy: útěk před skutečností i její využívání jako materiálu pro subjektivní kreaci, rozpojování „*říše literatury a říše účelna, říše pravdy a říše skutečna*“ i ambice po zásadnější interpretaci „*skutečna*“ z pozice „*pravdy*“ vlastního osudu. Budování prostoru románu jako prostoru vlastní svobodné existence se pojí s tíživým procesem porozumění, zasvěcování protagonisty do vlastního osudu a od toho se odvíjejícím „rozšiřováním“ interpretovaného prostoru skutečnosti, ať už v dosahu soukromého života nebo společenských procesů.

Jedno z úskalí imaginativní postmoderní prózy, totiž balancování na pomezí skutečných a smyšlených světů, setkání iluzivnosti s antiiluzivností a s relativizací vyprávěného, které mohou snadno sklouznout v samoúčelnou hru, překonává *Urmedvěd* existenciální naléhavostí své výpovědi, jakkoliv perziflované. Autistické východisko vypravěče se odráží také ve faktu, že ústřední postava nenachází uspokojující protějšek, ovšem sama litanická zpověď v druhé části, ale i ostatní části románu včetně rozsáhlého *Epilogu* ho nalézají ve čtenáři. Spolu s tematizováním vypravěče, procesu vznikání díla a psychologických úvah je tematizován i adresát, v duchu poetiky díla měnící jména i estetické názory a očekávání, která mu vypravěč podkládá. Spíše než jeho hravé travestie však aktivizuje čtenáře hloubka konfliktu mezi protagonistou a totalitní společností, existenciální naléhavost hledání životaschopného postoje, obrany a znovubudování vlastního já, složitý vztah ke skutečnosti. S tou měrou, s jakou se tato naléhavost v dalších Kratochvilových dílech snižuje, se snižuje i možnost čtenáře být takovým textům protějškem, tím druhým v komunikaci, přestože hravé gesto vypravěče činí tyto texty stále přitažlivými. Nebezpečí uzavření se ve vytvořené románové poetice bez naléhavosti, která doprovázela její vznik, nastínila částečně již třetí část *Urmedvěda*, vyprávěná s lehkostí a virtuozitou.

Urmedvěd Jiřího Kratochvila vyhoví většině nároků kladených autorem na *literaturu opravdovosti*, formulovaných v knize *Příběhy příběhů* především ve statích *Literatura teď* a *Kultura jako katarze*. Kratochvilova literární „věrouka“ ve vztahu textu a skutečnosti je pak specifickou variantou jím obhajované antinomie mezi spisovatelským míněním se se skutečností a jejím přesahováním. Se zmenšujícím se zdarem bychom pravděpodobně přikládali Kratochvilovy teoretické postuláty na jeho další díla, tak jak se vzdalovala od jeho „*knihy životní nutnosti*“⁹.

⁹ K pojmu viz J. KRATOCHVIL, Neproslovený příspěvek. In. *Příběhy příběhů*, Brno 1995.

IVANA KOLÁŘOVÁ

JAZYKOVÁ SITUACE V KNIHÁCH MARIE KUBÁTOVÉ Z 90. LET

Dvě knihy Marie Kubátové z 90. let, autobiograficky laděný *Obchod iluzemi* (1992) a sbírka tří povídek *Zpověď ježibaby* (1995),¹ ukazují práci s prostředky různých útvarů národního jazyka strukturních (obecné češtiny, nářečí a nadnářečí) i nestrukturních (profesní mluvy, slangů), s prostředky z různých stylových vrstev (vedle umělecké také z vrstvy odborné a prostě sdělovací). M. Kubátová vytváří literární obraz dobové jazykové situace v Podkrkonoší (česko-německý bilingvismus, užívání prvků východočeského dialektu) v 19. století (*Z herbáře botaničky v krinolině*) a v první polovině 20. století (*Obchod iluzemi*) a obraz jazykové komunikace v určitých sociálních skupinách a v profesním prostředí (zejména ve farmacii, popř. v botanice).

Hlavní děj *Obchodu iluzemi* je zasazen do 20. a 30. let 20. století a do období krátce po 2. světové válce. Vypravěčka (děvčátko, později dospívající dívka a žena) prožívá dětství v Podkrkonoší s rodinou – tatínkem, nepříliš úspěšným obchodníkem (Jan Kutina), maminkou (Jan Kutina) – magistrou farmacie a také spisovatelkou (Amálie Kutinová),² bratrem Kulíškem, dvěma pratetičkami (jsou pojmenovány jako Mladší pratetička a Starší pratetička). Již od dětství si uvědomuje rozdíly mezi tím, jak mluví lidé v jejím okolí (srov. texty 1, 2), a tím, jak někdy hovoří její maminka se svou sestrou a švagrem nebo s lidmi, kteří přijeli z východní Moravy (texty 3, 4):

(1) „Jeníku, včil sa vrať od Krakova i od Mazurských jezer domů a taky se jednou podívej, čeho se bojí vlastní dítě!“

„Ale já jsem byl s dětmi přece na procházce,“ divil se tatínek.³

¹ M. KUBÁTOVÁ, *Obchod iluzemi*, Praha 1992; *Z herbáře botaničky v krinolině*, in: *Zpověď ježibaby*, Žďár nad Sázavou 1995, s. 19-79.

² Na základě těchto údajů můžeme poznat, že dětskou vypravěčkou je sama autorka.

³ M. KUBÁTOVÁ, *Obchod iluzemi*, Praha 1992, s. 56. Z tohoto díla jsou citovány texty (2) – (16). U každého z nich bude dále přímo v textu uváděn název knihy a stránka, z níž je citováno.

(2) *I přioděla jsem svou panímámu zevní nálepkou „šeterná dontouka“ a takto maskovanou jsem si ji začarovala na papír: V poudačce Vo šeterný Dontouce si přijde pro její lakotu čert s pytle. Moje maminka mi k tomu psaní nahlédala přes rameno a špitála mi rady: A teď si představ, že stojí čert s pytle na prahu vaší chalupy. Jakkpak by ho panímáma přivítala? Marš mi votad! Bude mi rohatej špinavejma pazourama šáborovat po vyderbaný podlaze a dělat po sjetnici sazema prasečinu! (Obchod iluzemi, s. 196)*

(3) *Balík s proroky stál blízko u stolu a já jsme zatáhla za provaz, jímž byli spoutaní, abych se na ně podívala. Balík se převrátil a paní se lekla.*

„Ah bože, ona tu sedí dcérečka,“ povídala, když se vzpamatovala. To už přiběhli na ten rámus i otec a maminka.

„Tož to máte, pravda, čipernú dcérečku,“ povídala cizí paní a moje maminka k ní vztáhla ruce.

„Vítajte,“ řekla té cizí paní takovou trošičku jinou řečí, než jakou jsme mluvili my doma. „Paní je z Moravy, pravda? A hádám, od Klobúk?“

Pak se s maminkou objaly. (Obchod iluzemi, s. 14)

(4) *„Malči, ozkúšaj si hen tento můj nový klobúk.“ Klobouk model „Marie Majerová“ putoval z hlavy na hlavu, a když dostatečně vtiskl na zrcadlo visící nad veškostnem mých pratetiček otisk Paříže, řekla teta Gabra mamince Málnice: „Ty, Malčo, ten klobúk je kunstštyk vaší paní Plavcověj pro tvoju hlavu, ale že ti prám neseďel akorát, tož jsi mi ho věnovala.“*

„Ale Gabro, však to tak nebylo!“

„Pro mého muža to tak mosí být. Za svět sa nesmí Věna dozvědět, co plpáčisko stálo!“ (Obchod iluzemi, s. 59–60)

Vztah matky a dítěte k východomoravské mluvě je zpočátku odlišný: maminka Amálie je šťastná, když na ni cizí paní promluví řečí, kterou ona slychala ve svém dětství. Dítě si ve stejné chvíli uvědomí, že „maminka přišla odjinud“, její řeč je pro ně „jiná“, „cizí“, vzbuzuje u něj dětský strach, že by se maminka mohla sama vrátit do krajů svého dětství:

(5) *„Kdy já už neslyšela říct slovo dcérečka,“ povídala moje maminka a já jsem se začala bát, že se rozestoupí stěna a maminka mi odejde tam, kde místo „holčička“ říkají „dcérečka“. Maminka byla odjinud, já jsem to vždycky věděla, že k nám přišla má maminka odjinud a že mi tam zase zmizí. Chytla jsem se maminky za ruku, že tam odejdu s ní. Maminka ale potřebovala mít ruku volnou, protože chtěla té paní pomoci vybalit balík. (Obchod iluzemi, s. 18)*

Vztah dětské vypravěčky k východomoravské mluvě a ke kraji maminčina dětství se změní, když jí maminka postupně vypráví o svém dětství, o štítenské škole, o Gabře a Málince – cizí jazyk se pro dítě stane jazykem „gabromálinkovským“, jazykem „gabromálinkovských pohádek“:

(6) *Chodily jsme s maminkou hledat trávu za rasovnu. Šlo se tam kolem lomu, tam vždycky někdo tloukl koně, a pak byla kolonka, baráčky z vagónů, a teprve za ní a za psím popravištěm byla první mez a tráva. Tam jsme s maminkou usedly, maminka vydala z tašky obrázky z kloboukové krabice a začala vyprávět jazykem odjinud o Idynce, o Valčince, o Ludvičce, o Gabře a o Málince a o štítenské škole. Gabra s Málinkou byly na veliké fotografii nejmenší, byly to malinké holčičky jako já a v maminčiných pohádkách jsem si s nimi hrála. Půjčovaly mi svůj potůček Járek, který tekl za plotem štítenské zahrady, a v maminčiných pohádkách to byly moje dvě kamarádky. Když slunce zacházelo za rasovnu, vracely jsme se s maminkou domů. A já už jsem se doma pak nebála, že mi maminka uteče. Strach, že se jednoho dne rozzestoupí zeď se zlacenými růžemi a maminka mi otvorem projde do neznáma, pomínil, protože ta místa, kam může utéci moje maminka, jsem už znala. Maminka mohla utéci jen do kloboukové krabice, zmenšit se na malou Málinku, a já tam vlezu za ní a budeme si spolu hrát. Až nás prateľky dopálají, utečem tam spolu.*

A začala jsem rozumět, že pohádky, které spí v regálech s krabicemi, jsou tatínkovy pohádky a maminka k nim patří jenom tak, jako děti patří do školy a velcí do práce. Ale ty pohádky, které jsou opravdu maminčiny a které má pro radost, ty chodí spát do staré krabice od klobouků. (Obchod iluzemi, s. 23)

(7) *Tetce Grgálověj za dvě šestky pendreku proti dušnosti, starému Šebákovi za šestku drátu, Veruně od starosty zaječí sádlo na porubaný palec od nožiska, Miklíčkem z haptéky neco pro dojení kravám, na faru klobúk cukru, školní babičce dochtora... Toto je školní babička, tvoja prababička, vidíš? (Obchod iluzemi, s. 21)*

(8) *Na scénu se odkudsi snesla maminka, vzala prateľičce vařečku z ruky, sama ji podala tatínkovi a řekla jazykem gabromálinkovských pohádek: „Uvaž na hen tento kuchyňský inštrument panilu a daj mi to k svátku místo pugéta. Velice tá o to prosím, Jeníku, lebo nechcu a ani nemožu dopustit, abys byl svým děckám za strašáka.“ (Obchod s iluzemi, s. 56)*

V některých pasážích se prolíná několik útvarů národního jazyka i několika jazyků, zejména češtiny (spisovné hovorové i obecné) a zkomolené němčiny:

(9) *„A já dobrák jej třetím rokem kryju před vafndýnstem, přimlouvám se u přítelě na militérkomandu a tři roky z něj dělám štátskripla.“ (Obchod iluzemi, s. 88)*

(10) „A přece mě odtamtud vytáhli a rovnou do marškumpačky. Potřebovali jednoho do počtu za moníka, co měl befund na voči. Dva s bajonetem mě vedli z arestu k nádraží a těm jsem s pomocí všech svatých a vašeho jekoráku pláchl.“ (Obchod iluzemi, s. 98)

(11) Ing. Kutina točil rozpačitě tvrdým kloboukem. „Nebyl jsem uznán frontdýnstauglich,“ omlouval se Švarcovi na místě všech, kdo trpěli víc než on. „Protloukl jsem válku v technirkádru.“ (Obchod iluzemi, s. 105)

(12) „Byl po fajruntě eště v Jilemnici přivízt máti ten marcipán,“ doložil hospodář. „Student, a za nůši se nestydí. To ho šlechtí.“ (Obchod iluzemi, s. 121)

Odlišnou vypravěčskou perspektivu má vložená kapitola *Přítběh od labutího jezera*. Objektivní vypravěč líčí úsek ze života Amálie Tauberové-Kutinové. Soustředí se na první roky její lékárenské praxe. Charakter lékárenského prostředí postihuje M. Kubátová užíváním latinských termínů (*sustament fructus carvi*, *herba maioranae*, *herba*) a výrazů nespisovných (profesionalismů, slangových prvků): za ty bychom mohli považovat slova *ajbišák* = *ajbišový sirup* (*ajbiš* – obecně český výraz německého původu pro *ibišek*)⁴, *rajbšál* (zřejmě zbytek prášku na dně nádoby; pravděpodobně jde o výraz německého původu), *štaggefěsy* (speciální nádoby). Nechybějí tzv. lidové názvy nemocí – *gicht* (z němčiny; dnes obecně české a již zřídka se vyskytující pojmenování nemoci *dna*, *hostec*)⁵, *nádcha* (nachlazení, silná rýma, kožní vyrážka na rtech)⁶, *oustřele* (*ústřele*; nářeční výraz pro loupavou bolest)⁷:

(13) „...a pak něco pro iluzi, *korrigens chuti a vůně*. *Fructus carvi*, to je támhleta piksla nahoře, a *herba maioranae*, to je v šuplíku vepředu mezi herbami.“ (Obchod iluzemi, s. 85)

Některé nespisovné výrazy bychom mohli považovat za prostředek odlišující řeč již zkušeného praktikanta Josefa Švarce od řeči nezkušené studentky – začátečnice. Řada z nich má německý původ a odráží dobu, v níž Amálie do lékárenského prostředí vstupuje (1. světová válka):

(14) *Mladík se uklonil*: „*Sustentant farmacie Josef Švarc, váš nejbližší nadřízený. Něco jako frajtr*.“ „*Amálie Tauberová. Mám nastoupit do lékárenské praxe*“ (s. 80); „*Kdyby něco zbylo od mastí, tak na to jsou dva štaggefěsy*.“ (Obchod iluzemi, s. 82)

⁴ *Slovník spisovného jazyka českého* (dále citován jako SSJČ) I, Praha 1989, s. 14.

⁵ *Příruční slovník jazyka českého* (dále citován jako PSJČ) I, Praha 1935-38, s. 790; SSJČ I, Praha 1989, s. 542.

⁶ PSJČ II, Praha 1937-1938, s. 40; SSJČ III, s. 181.

⁷ SSJČ VI, s. 381.

(15) „*Pane na nebi, sextu vyšla a neví, co jsou to věhlasné Universum prášky! To jsou prášky na všechny neduhy, zuby, gicht, nádchu a oustřeje, k dostání jen u nás a v Americe, tuhle v piksle je na ně zaděláno. Jak něco zbyde, každý rajbšál tam vyklepete, vytřete kartou, co snad ulpělo na stěnách.*“ (*Obchod iluzemi*, s. 82)

(16) „...osladil jsem vám lípák dvěma lžícemi ajbišáku.“ (*Obchod iluzemi*, s. 93).

Jazykově pestré prostředí je vykresleno i v jednom z nejnovějších děl M. Kubátové – v povídce *Z herbáře botaničky v krinolíně* (1995). Příběh paní lékárníkové Josefiny Káblíkové se odehrává v 19. století opět v Podkrkonoší. V povídce se uplatňují nejen nářeční jevy Podkrkonoší (*důuka, broulí* – s. 21, 22; *důčiště zatrachtily* – s. 34), ale také výrazy dokreslující obraz dvojjazyčného prostředí, srov.: *Majngot, to je den!* (...) *vystrčila frojlajn Josefinku za dveře* (s. 22); „*Když si hraje me na krancjégry a pašeráky.*“ (s.22); *Bakfiš zatrachtej.* (s. 24); „*Nenapijeme se? Líp se pak domluvíme, v čem je des Pudels Kern* (s. 31). O tom, že k postižení atmosféry prostředí je užito mluvy charakteristické pro příslušné sociální vrstvy, vypovídá autorka explicitně: „Ač slečna z německé rodiny, znala českou řeč služek a pohůnků, s jejichž dětmi si hrávala, než přišla do domu mamsel. Ale na pašerácký chodník se neuměla domluvit německy ani česky“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 22).⁸

V řeči kuchařek a služebných se objevují jazykové rysy rozšířené po celém území Čech (zastaralé označení lavice *škamna*, nespisovný výraz *barák*, obraty *vykrouť si krk, praštil se přes kapsu*), popř. i slova, která by mohla být považována za vulgarismy (*vykvetlík, starý krásky, kokrhel*). Mluvu sociálních skupin reprezentuje vyjadřování kuchařky Rézi (srov. texty 17–21) a chlapce Zeflika (srov. texty 22–24), ve které se objevují i zkomolené výrazy německé (*krancák, krancjégr*):

(17) „*Jak se přehoupne dvacítko, je holka vykvetlík, dobrej na bál Leseverajnu mezi starý krásky.*“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 28)

(18) „*Zatracený vokno,*“ *vzdychla kuchařka. „Patřilo převěsit přes vokno firhaňky, nebo si Pelcáně vykrouť krk.*“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 33)

(19) „... *A nemůže odříct panu Regenschorimu. Vybral si ho ve školních škamnách, vycvičil pro kůr i pro bály.*“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 35)

(20) „*Pán se praštil přes kapsu, když tenhle kokrhel přivezł Josefince až z Prahy.*“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 39)

(21) „*Už aby byl študyjós z baráku.*“ (*Z herbáře botaničky v krinolíně*, s. 49)

⁸ M. KUBÁTOVÁ, *Z herbáře botaničky v krinolíně*, in: *Zpověď ježibaby*, Žďár nad Sázavou 1995. Texty (17) – (32) jsou citovány z tohoto díla. Za každým je vždy uveden jeho název a stránka, z níž je citováno.

(22) „Když si hrajeme na krancjégry a pašeráky, krancjégři honí pašeráky, to je jako na honičku a schovávanou dohromady.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 22–23)

(23) „Nemohla bys se plížit. Přišla bys prasecky zamazaná.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 23)

(24) I chlapci se chtělo zahalekat nahlas. Bujarost z něho vyrazila vítěznou píseň pašeráckých chodníčků: „Běžela baba s cukerinem k Francitóli/schovala se před krancákem do stodoly.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 24)

„Nekonvenční“ vyjadřování, neodpovídající představám o mluvě vyšší sociálních vrstev, se projevuje i u Josefíny Káblíkové (srov. výrazy *hergot*, *kvrdlík* v *kucmochu*, *jak vidle* v *hnoji*, *střapáci*):

(25) „...tak hergot, sedněte si a nestůjte tu jak kvrdlík v kucmochu – tak by to řekla Rézi. Podle Zeflíka jak vidle v hnoji.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 56)

(26) „Mužský jsou plemeno uminutý,“ řekla paní Josefína nad šálkem kávy. „Jak vysoko se chtějí, Václave, šplhat za těmi jejich lišejníky? Přemejšším, jaký si na to mám about boty.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 57)

(27) „A teď posvačíme v saloně.“ Káblíková vstala a pohladila mladíka mateřskou dlaní.

„Ty jestrábníky nám daly střapáci.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 57)

Také v této povídce hraje důležitou úlohu profesní prostředí lékárenské. Důležitým faktorem je právě skutečnost, že v 19. století se vedle původní latinské botanické a lékárnické terminologie začínají v těchto oborech prosazovat slova česká:

(28) „Kvete mléčivec,“ řekl lékárník své paní. „Všechno i v přírodě je nutno klasifikovat, pojmenovat, zařadit. *Cicerbita alpina*. Celá rostlina roní mléko. Odtud její pojmenování v českém jazyce. Vytvořil je v duchu českého lidového názvosloví Jan Svatopluk Presl.“ (Z herbáře botaničky v krinolině, s. 41)

Téma povídky dokresluje názvy jednotlivých kapitol, pro které autorka zvolila původní latinská jména léčivých rostlin, spojená označením jejich naleziště, srov.: *Lilium martagon*, *lokalita na Jankově kopci*, *L. P. 1800* (s. 25); *Amaryllis – hippeastrum hybridum*, *v babiččině pokoji v květináči*, *L. P. 1806* (s. 27). Někdy je k latinskému připojen i název český: *Cicerbita alpina* – *mléčivec alpský*, *lemovka cesty od Černého Dolu k Janským Lázním*, *L. P. 1812* (s. 39). Slova českého původu střídá s výrazy latinskými lékárník Káblík, manžel „botaničky v krinolině“, a to při popisování činnosti v třebešské lékárně a ve chvíli, v níž ukazuje svoji lékárnu Josefíně – botaničce v krinolině (např. *ad oculos*, *magistra liter*, *mixture*, *tinctura castorei*, *oficina*

– pojmenování pracovní místnosti nejen ve farmácii).⁹ České termíny označují v Káblíkových promluvhách lékárenské a chemické nádoby – *křivule*¹⁰, pracovní prostředky – *pilulkovnice* (nástroj na výrobu pilulek)¹¹. K těm přistupuje již v 19. století známý, dnes slangový výraz *tára* (pracovní stůl lékárníka; jde o slovo italského původu)¹². Tuto stylovou charakteristiku bychom mohli připsat i pojmenování *pidilahvičky*, nespisovným výrazům univerbizovaným *materiálka* (pravděpodobně *sklad zásob, sklad materiálu*), *slejvačky* (zřejmě léčiva připravovaná sléváním kapalin dohromady) a *standgefésy*:

(29) „V *třebíčské lékárně* nebyly řádně cejchovány váhy. Odmítl jsem s oněmi váhami pracovat. A *mixtury, připravované magistra liter* podle lékařského předpisu, se praktikovaly *ad oculos*, ač *váhové a objemové jednotky* nejsou totožné. Takzvané *slejvačky* se odbývaly bez vážení.“ (Z *herbáře botaničky v krinolíně*, s. 31–32)

(30) „*To je pravda, že jsem při prohlídce zásob v materiálce* praštil o *táru lahvičkou s tincturou castorei*.“ (Z *herbáře botaničky v krinolíně*, s. 32)

(31) „*Lékárenskou oficínu* znáte.“ *Oltářům podobné police* chovaly v *černozlatých i běločerných standgefésích* *dobrodějně tajemno v latině*. (Z *herbáře botaničky v krinolíně*, s. 37)

(32) *Za těžkou draperií se rozsvětlo: tu svítila běl mramoru a kachlíků po zdech, běl polic, průhled širokými okny do zeleně a světlo zapadajícího slunce hrálo duhově po skleněných lahvičkách, baňkách, křivulích a válcích i po špalíru zkumavek ve stojanu. Lékárník ukázal rukou, vězící ještě v ženichovském kabátě, ke skříni s pidilahvičkami.* (Z *herbáře botaničky v krinolíně*, s. 37)

V obou i ve svých starších prózách využívá M. Kubátová jednak znalosti jazykové situace v příslušných geografických oblastech, jednak dokonalé znalosti vyjadřování v lékárenském prostředí, a to vyjadřování jak terminologického, tak profesní-slangového nejen současného, ale i ve starších obdobích. Jazyk jí tak slouží k postižení oblastního a v některých případech i dobového koloritu.

⁹ PSJČ III, Praha 1938–1940, s. 963.

¹⁰ PSJČ II, s. 417.

¹¹ PSJČ IV/část 1, Praha 1941–1943, s. 249.

¹² SSSJČ VI, s. 118; J. HUBÁČEK, *O českých slanzích*, Ostrava 1981, s. 115.

ZÁSKOK JÁRY CIMRMANA

Herci a autoři Divadla Jára Cimrmana se rádi stylizují jako ochotníci – neprofesionálové. Nestylizovaný projev je jedním ze základních znaků jejich poetiky. Hra *Záskok* (premiéra 27. března 1994)¹ vychází tomuto záměru vstříc téměř ideálně, neboť pojednává o ochotnících, kteří se dostali do potíží – utekla jim herecká dvojice. *Záskok* tak má hned od počátku všechno potřebné – cimrmanovské nestylizované ochotničení a cimrmanovský námět. Námět proto, že téma útěku není v hrách Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka ničím novým. Nezapomeňme, že i Jára Cimrman se někdy krátce před první světovou válkou ze svého Liptákova velmi spěšně vzdálil. Tak nám o tom alespoň vypráví film *Jára Cimrman ležící spící*.

Nestylizované ochotničení je však jistým druhem stylizace, neboť málokterý ochotnický autor (a i takový v *Záskoku* vystupuje) nebo autor jemu se připodobňující by použil takového rafinovaného a složitého stavebného prostředku, jakým je divadlo na divadle.

Princip divadla na divadle je v *Záskoku* naznačen už v jeho podtitulu: *Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta*. Do dramatu *Záskok* je tak vložena hra *Vlasta*. Princip sám je realizován už v přednáškové části v podobě dvou scén z *Hamleta* (Shakespearova a Cimrmanova) a v podobě výstupu nazvaného *Tma jako v pytli*.

Princip divadla na divadle je součástí Smoljakovy a Svěrákovy parodie, při využívání parodických postupů se oba autoři nijak neomezují, naopak princip divadla na divadle průběžně umocňují. V první řadě tím, že Karel Infeld Prácheňský, starý herecký rutinér, čas od času přechází ze zapomnětlivosti do naučených klasických textů. Jednou jsou jimi Mrštíkové a Jirásek, jindy Ostrovskij a ještě jindy dokonce i operetní part Polské krve. Prácheňského skluzy do naučených textů jsou v daném případě jakýmsi divadlem na divadle na druhou.

¹ K prvnímu uvedení došlo v Žižkovském divadle TGM, režii měl Ladislav Smoljak.

V Záskoku je dokonce part, který by se dal označit jako divadlo na divadle na třetí. Je jím jistý druh nápovědi, který se ve hře děje v podobě zásahů zvědavého invalidy Karáska na invalidním vozíku. V závěrečné fázi, a to ve chvíli, kdy Prácheňského zapomnětlivost je už pro všechny neúnosná, Karáskovu funkci převezme obyčejný smeták. Postava invalidy Karáska má své tragické pozadí – hraje ji totiž herec Jan Kašpar, který si pádem ze stromu přivodil trvalou invaliditu.²

Vedle divadla na divadle obsahuje Záskok také výjev, jenž by se dal označit jako scéna na scéně. Jde konkrétně o výjev ze čtvrtého výstupu, v němž zapomnětlivý Prácheňský se ztratí v zákulisí, aby si zjistil, co má na scéně říkat, a kdy zbývající spoluhráči jsou zaskočení a nevědí, jak mají improvizovat. Tato bezradnost, ještě více umocněná a s líčenou trapností rozehraná ve vlastní inscenaci, je ukončena Prácheňského návratem na scénu. Jde o zjevný přeryv, který umocňuje rytmiku hry.

Součástí komiky dramatu tvoří narůstající pseudomilostný trojúhelník Vlasta – Bárta – Vogeltanz. Jeho komika je založena na principu kuklení, neboť – jak se v průběhu hry ukáže – dívka Vlasta je vlastně hochem. Kuklení je stavebný princip staršího data, běžně jej používal např. V. K. Klicpera.

Kuklíková záměna dívky za muže není ve hře osamocena, neboť ji průběžně provázejí záměny (omyly) herce Prácheňského, který si plete Vypicha s Bártou a jindy zase postavu Vavrocha, jehož v dramatu ztělesňuje, s Vypichem.

Jistou podobou principu kuklení je i divadelní existence statkářky Vavrochové, z níž na scéně figuruje pouze její předlouhá kaširovaná ruka, která je zdrojem komických situací. S metodou kuklení souvisí v neposlední řadě také Vypichovo dodatečné přiznání, že je otcem Vlasty.

Doktor Vypich je do jisté míry rovněž kuklík, neboť ve hře vystupuje jednou jako právník a jindy jako lékař.

Petr Pavlovský napsal, že „*Záskok je parodií na české divadlo a jeho dějiny*“,³ to znamená, že je parodií i na jeho figury, typy a kompoziční principy. Záběr autorů Záskoku je ovšem daleko širší – je totiž také parodií na divadlo ruské (A. N. Ostrovskij) a na operetní žánr (Oskar Nedbal).

Jinou variantu kuklení představuje i pohádková hra *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, v níž dojde k dvojí proměně – princezna Zlatovláska, zakletá do fousatého muže, nabude původní podobu, a stejně tak osel, zakletý v pocestného, se znovu stane (krá-

² Bliže o jeho zapojení do divadelních aktivit Divadla Jára Cimrmana píše Z. SVĚRÁK, *Dodatky*, 3. vydání, Praha – Litomyšl 1999, s. 46–47.

³ P. PAVLOVSKÝ, *Divadlo 94*. Literární noviny 1994, č. 49, s. 10.

lovským kopancem) oslem. Kuklení je v tomto případě nezáměrné, spočívá v pohádkové zakletí. Postava kuklíka bývá u Cimrmanů obvykle obsazována jedním a týmž hercem – v obou hrách je jím v současné době Petr Brukner.

Kuklík se objevuje rovněž v komedii *Vražda v salonním coupé*, kde vystupuje steward převlečený za mnicha-františkána. Jde přitom o zakuklení dvojnásobné, neboť za stewarda je už přestrojen maďarský houslista Béla Puskás, oběť Bierhanzlova přípravku na vlasy.

Vedle postavy kuklíka se v *Záskoku* alespoň funkčně objevuje rovněž postava opovědníka, jehož roli na začátku premiéry hry Vlasta přejímá celý herecký soubor, když za zavřenou oponou zpívá uvádějící informace o divadelním kusu („*Tuhle hru, co hrajem vám / napsal Jára Cimrman...*“). Tuto funkci (propagace hry, údaje o dalších představeních apod.) zastávala v pololidových dramatech doby barokní postava zvaná opovědník. Spolu s kuklíkem a principem kuklení jde o tradiční dramatický prvek, a podobně jako u kuklení rovněž náležitě parodovaný – píseň se totiž zpívá na melodii písně *Čechy krásné, Čechy mé*.

Drama v dramatu se hraje na počest starosty, který má právě narozeniny, hra je mu navíc dedikována. Divadelní událost tak autoři zdůraznili rovněž temporálně, čas, v němž dramatický příběh probíhá, je čas signifikantní. Signifikantní čas je v dramatu složkou dominantní, poněvadž bez něho by principál hru nenapsal a herci by ji nepředváděli.

Dalším momentem signifikantního času je skutečnost, že představitel Vlasty u divadla končí, je to jeho poslední role. Současně s tím a kontrastně k tomu představitel Vavrocha vystupuje ve své roli poprvé. Protiklad mezi oběma je prohlouben ještě tím, že první z nich je netalentovaný, kdežto druhý je talentovaný až příliš (přesněji řečeno je talentovaný v rámci svých možností).

V širším slova smyslu se *Záskok* odehrává „někdy kolem roku 1910“ (vloženou hru Vlasta posunuli pak autoři do devadesátých let 19. století). Výchozí čas dramatu, tj. začátek století, je idylická, poklidná doba, do níž autoři obvykle vkládají děj většiny Cimrmanových her, je to jinak řečeno cimrmanovská doba.⁴ Tak např. plný titul desáté hry Smoljaka a Svěráka zní: *Dobytí severního pólu výpravou pražských otužilců vedenou Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909*. V *Poslu z Liptákova* pak Svěrák krátce před uvedením aktovky *Vizioná* sděluje: „*Nám se zdá, jako by se au-*

⁴ Obdobné představy o této době vyslovil např. i Max Brod: „*Talleyrand jednou řekl: ‚Kdo nežil před rokem 1789, neví, co to je sladkost života.‘ Podobně i já bych mohl říci: ‚Kdo nežil před rokem 1914, neví, co je sladkost života.‘*“ (M. BROD, *Život plný bojů*. 2. vydání, Praha 1994, s. 73).

tor touto hrou loučil se svou dobou. S tou dobou, kdy se tančil vídeňský valčík, kdy se lidé učili létat a telefonovat, kdy se tlačili u pokladen prvních kinematografů. Neznáme přesné datum ani místo Cimrmanovy smrti. Jedno však víme: ve chvíli, kdy se onen vídeňský valčík ztrácí v rachotu výstřelů první světové války, ztrácí se z dějin i stopa našeho Járy Cimrmana.“⁵ Do tohoto časového období se uchylují i Svěrákovy cimrmanovské filmy.

Autoři vložili dramatický příběh nejen do příznačného času, ale jeho postavám přisoudili rovněž přílehlavá nomina omina. Vavrochovo jméno naznačuje něco hrubého, vulgárního (Vlasta o něm ostatně říká: „*Sápal se na mne jako býk*“, a Vavroch sám se sebekriticky charakterizuje slovy: „*Co bych to nepřiznal, přátelé, jsem kanec*“).⁶ Dr. Vypich je potom ten, jenž se snaží Vavrochovi vypíchnout statek a ostatní dědictví. Nejinak je tomu s šikovatelem Vogeltanzem, který je šikovný ptáček.

Z hlediska jmenného je konečně zajímavé i to, že všechny postavy vyjma podruha Bárty mají jméno začínající písmenem V: Vavroch – Vypich – Vogeltanz – Vlasta. Poslední jméno se pak dostává do titulu dramatu, které kočovná společnost hraje (původně se tak měla jmenovat celá hra). Uvedená aliterační propriální řada má významový podtext, naznačuje, že všichni jmenovaní mají cosi společného, všechny spojuje jeden příběh, všichni jsou tak říkajíc vtom. Aliterační propriální řada je dále pozoruhodná tím, že koresponduje se jmény autorské dvojice, jež rovněž tvoří podobnou řadu, byť na jinou hlásku.

Hru se jmény přebírá v dramatu hlavní postava, herec Prácheňský, který si pohrává se jmény, sotva vstoupí na scénu. S nevšední zálibou si opakuje jména z jedné Ostrovského hry: Pankratěvna Praskovna, Lazar Jelizarič Podchaljuzin, Sysoj Psojič Rispoloženskij.

Inscenace Divadla Járy Cimrmana mají své tradiční rozvržení, sestávají ze dvou složek – z přednáškové části a z hry, která na ni navazuje. Přednášková část má charakter semináře plného mystifikací o českém geniovi, následující hrou bývá často nedávno nalezené a rekonstruované Cimrmanovo drama. Mezi obě tyto části je pochopitelně vložena přestávka. V Zásokku je tomu poněkud jinak, přestávce předchází přednášková část spolu s předehrou, po ní pak následuje vlastní hra. V publikovaném textu je hra doprovázena fotografiemi z inscenace a přednášková část fotografiemi z fiktivní existence Járy Cimrmana a jeho divadelního souboru.

⁵ L. SMOLJAK – Z. SVĚRÁK, *Posel z Liptákova*. Praha 1992, s. 56.

⁶ Cituji z prvního vydání – L. SMOLJAK – Z. SVĚRÁK, *Zásokk*. Praha – Litomyšl 1994.

Seminární část zahrnuje mimo jiné desatero Cimrmanovy divadelní družiny, jež má nemalý význam pro následnou hru *Vlasta*, v níž mnohé jeho body jsou nejedním hercem zásadním způsobem porušovány.

Obě poloviny představení mají své koncovky, jež zahrnují nářázky na méněcenné diváky sedící v levé části sálu. V obou případech je pronáší herec Prácheňský. V závěru přede hry se dívá do sálu a řekne: „*Hlavně aby večer seděli blbci jenom tady vlevo...*“ V závěru hry promlouvá svou invektivu ve verších:

„*Vše záleží jen na vás, na nás*

(Pohlédne do řad vlevo)

a hlavně teda na vás.“

Touto nářazkou se opakuje jedna z nejučinnějších anekdot, jež jsou ve hře proneseny.

Obdobné koncovky měly obě složky představení už ve *Vraždě v salonním coupé*. Přednáškovou část uzavíral referující Jaroslav Vozáb těmito slovy: „*Dále se nám stává, že diváci nepoznají, kdy tato hra končí. Zůstávají na svých sedadlech a mnohdy ani nezatleskají. Aby k tomu nedošlo, prozradím vám konec celé detektivky. Inspektor Trachta řekne: Bude to taková pěkná tečka za tím naším případem. Opakuji: Bude to taková pěkná tečka za tím naším případem.*“ Tímto konstatováním pak inspektor Trachta hru skutečně končí a udává tak koncovým složkám výrazný takt. V případě *Záskoku* i *Vraždy* jde o koncovky podílející se na rytmu dramatického textu (rytmickou skutečností už je, když Jaroslav Vozáb ve *Vraždě* dvakrát opakuje tutéž finální větu).

Tradiční schéma přednášková část – hra byla poprvé narušena v *Němém Bobši* (1971), v němž se obě složky průběžně v celém představení proplétaly. Zdeněk Svěrák o tom v *Historii Divadla Járy Cimrmana* dodává, že po vyzkoušení této metody se vrátili ke starému kompozičnímu receptu.⁷

Přednášková část *Záskoku* má – na rozdíl od jiných cimrmanovských her – rytmický řád, jenž je dán tím, že do každé přednášky je vložen nějaký dramatický výjev. Do přednášky prvního řečníka vložili autoři Shakespearova a Cimrmanova *Hamleta*, do projevu druhého mluvčího výstup Tma jako v pytli, do přednášky třetího řečníka četbu vzájemné korespondence mezi Cimrmanem a Stroupežnickým a konečně do projevu čtvrtého mluvčího, jímž je Svěrák nebo Smoljak, je vložena vlastní hra. Střída tohoto druhu (přednáška – vložený výjev) se dotýká architektiky celku, jde tedy o tzv. architektonický rytmus.

⁷ *Dotatky*. 3. vydání, Praha – Litomyšl 1999, s. 20.

Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák v *Záskoku* sice parodují starší typy dramatu, a zdaleka nejen realistického, na druhé straně však z něho, byť parodicky, vycházejí. Názorným dokladem je použití klicperovského principu kuklení, na němž je v podstatě založena komika celé hry. Rozdíl mezi kuklením cimrmanovských autorů a kuklením např. V. K. Klicpery není přitom propastný, neboť i u obrozenického dramatika je kuklení zdrojem účinné komiky.

Pokud jde o širší dobové zázemí, má *Záskok* dosti společného s Gombrowiczovou hrou *Opereta*, jejíž děj začíná „někdy kolem roku 1910“ (formulace je v obou dramatech naprosto shodná). Časová shoda je v případě obou českých autorů a autora polského doprovázena navíc shodou žánrovou, neboť obě hry jsou komedie. Žánr obou her má však rozdílné ladění – u Smoljaka a Svěráka jde o intelektuální komedii, kdežto u Gombrowicze o absurdní drama. Vedle shody časové a žánrové spojuje obě hry částečně i princip kuklení, neboť velký maškarní ples z druhého dějství *Operety* je v podstatě jistou formou kuklení (u Gombrowicze – na rozdíl od hravých a úsměvných Cimrmanů – značně nebezpečnou). Uvedené období je obecně považováno za šťastné, jde o tzv. belle époque, u Gombrowicze, Smoljaka a Svěráka jde ovšem o její beznadějný konec. Konec, který se v *Záskoku* odehrává v divadle na divadle a je doprovázen komediálním kuklením.

DESET LET POTÉ

(ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA PO ROCE 1989)

Sborník referátů z literární konference 43. Bezručovy Opavy
(13.–14. 9. 2000)

Redigoval Michal Jareš

Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava

Slezské zemské muzeum

Vytisklo Ediční středisko FPF SU

Stran 164

Vydání první

Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-33-5 (pro Ústav pro českou literaturu)

ISBN 80-7248-117-7 (pro Slezskou univerzitu Opava)

ISBN 80-86224-22-8 (pro Slezské zemské muzeum)

U
O
L

V

4779