

Obsah

ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA DNES

sborník referátů
z literárněvědné konference
39. Bezručovy Opavy (16. – 18. 9. 1996)

Ústav pro českou literaturu AV ČR
Slezská univerzita

Praha - Opava 1997

Obsah

Úvod	5
I.	
Peter Zajac	
Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov	9
Pavel Janoušek	
Proměny literární atmosféry v době polistopadové aneb Kusejr	18
Štefan Drug	
Literárne spory po novembri 1989	24
Viera Žemberová	
Roky deväťdesiate alebo správa o literárnom živote	32
Petr Hruška	
Šťastný zítřek	36
II.	
Fedor Matejov	
K situácii písania o literatúre	41
Jaroslav Toman	
Polistopadová kritika literatury pro děti a mládež na rozcestí?	48
Zuzana Stanislavová	
Hodnotové aspekty slovenskej literatúry pre deti a mládež v deväťdesiatych rokoch	53
Věra Vařejková	
Dnešek tzv. dívčí četby	60
Libor Pavera	
K pramenné a hodnotící funkci paměti	64
Blahoslav Dokoupil	
Historická próza v roce nula	68
Tomáš Horváth	
Kód literárnej histórie a intertextualita	71
III.	
Ute Raßloff	
Fotografia u Kunderu	79

Zora Prušková		
Písanie ako sebazabúdanie alebo ušľachtilá grafománia		
Rudolfa Slobodu		90
Blanka Hemelíková		
„Truchlivý bůh“ Michal Viewegh		95
Helena Kupcová		
Křesadlovy prózy		100
Ivo Harák		
Básník a jeho kraj		104
Drahomíra Vlašínová		
Tvorba Ladislava Fukse v zrcadle jeho memoárů		108
Štěpán Vlašín		
Lékárníkovovo zrání v prozaika		111
Jiří Urbanec		
Eva Kantůrková posledních let		115
Antonín Satke		
Jindřich Zogata - básník bez tíhy folklóru		119
Jiří Svoboda		
Spisovatelův tvůrčí proces aneb hledání identity		125
Richard Svoboda		
„Hádání duše s tělem“		130
Jan Wiendl		
„V blízkosti jsi za smrtí...“		135
 IV.		
Jakub Bielecki		
Básnická tvorba Ostravy devadesátých let		145
Lubomír Machala		
Skupiny, sborníky, časopisy české nezavedené literatury posledních let		148
Libor Martinek		
Současná překladatelská aktivita polských spisovatelů na Záoří		155
Jana Borguřová		
Literárne a vydavateľské aktivity deväťdesiatych rokov v Banskej Bystrici		161
Iva Málková		
Fenomén Votobia		164

Úvod

Může se nejnovější literatura (tedy texty, jevy, tendence a instituce posledních pěti, šesti, sedmi let) stát předmětem historického popisu, anebo jde – jak radí úzus – o výhradní doménu literární kritiky a publicistiky? Téma zvolené pro literárněvědnou konferenci 39. Bezručovy Opavy – ČESKÁ A SLOVENSKÁ LITERATURA DNES – se vydalo všanc rizikům této otázky. Organizátory konference, k nimž tentokrát přibyl také bratislavský Ústav slovenskej literatúry SAV, vedlo při volbě tématu zejména přesvědčení, že literární procesy posledních let jsou či mohou být – a platí to pro obě složky bývalé federace – nebývale čitelné. Odrážejí se totiž na pozadí té sociálně kulturní kapitoly, jež byla rázem uzavřena – a tím i "historizována" – listopadem 1989.

Po desítky let se česká a slovenská literatura vyrovnávaly se zúženým prostorem, který jim na základě homogenizujících normativních projektů vytyčovaly kulturně politické a mocensko ideologické instituce. Přirozený literární pohyb byl jimi filtrován, leccos z něj se realizovalo jako by se zpožděním, nespojitě, napřeskáčku či fragmentárně. Nejcitovanějším projevem tohoto centrálního usměrnění se stalo rozvětvení literatury do tří proudů, tzv. oficiálního, exilového a domácího ineditního. Volně, bez prostředkující mocenské autority, se mohly setkat a prolnout právě po listopadu 1989.

Jejich reintegrace, tzn. rekonstrukce společného literárního povědomí spjatá s hodnotovým převrstvením interpretační tradice, se stala prvním z dominantních procesů českého a slovenského literárního života devadesátých let. Druhým byla okamžitá obnova bipolarity literárního systému, v jehož rámci se vedle umělecké literatury znovu plně etablovalo centrum populární beletrie. Třetím velkým společným procesem, jehož kořeny na rozdíl od prvních dvou sahají daleko za hranice někdejšího konceptu socialistické literatury, je decentralizace a marginalizace literárního života i literárního textu, na Slovensku (na rozdíl od Čech) zároveň oponovaná znovuzrozením okruhu státně reprezentativní tvorby.

Referáty, které na konferenci zazněly, přistupovaly k literatuře první poloviny devadesátých let především ze dvou hledisek: z hlediska semioticko-sociologického (model celku literární komunikace, popis literárních institucí typu nakladatelství atd.) a na opačné straně z hlediska jedinečné autorské osobnosti. Pole historické poetiky, v určitém smyslu vyplňující prostor mezi oběma citovanými hledisky, bylo zastoupeno méně, ač právě ono by podle našeho mínění neslo dokladový materiál pro to, v čem jsou devadesátá léta s osmdesátými v obou literaturách kontinuální – pro postmoderní obrat z druhé poloviny minulé dekády.

Naše řazení příspěvků je v zásadě tematické, přičemž má, zhruba řečeno, směřovat od obecnějších celků k jednotlivostem. (Toto vodítko je užito ryze pragmaticky, bez záměru hodnotit význam jednotlivých témat.) První oddíl soustřeďuje souhrnně modelující, případně programativní stati. Druhý referáty o podobě jednotlivých žánrů, a to beletristických i metaliterárních. Třetí, tematicky nejjednoznačnější a zároveň nejrozsáhlejší, přináší analýzy, interpretace a charakteristiky jednotlivých autorských poetik. Oddíl závěrečný, čtvrtý, se zabývá hlavně fungováním jednotlivých nakladatelských institucí a některými fenomény regionálních okruhů české i slovenské literatury.

Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov

V roku 1990 vznikol v Bratislave nový literárny časopis *Deväťdesiatnik*. Jeho hlavným cieľom bolo poskytnúť miesta najmä mladým literárnym tvorcom, ktorí sa v tomto období začali objavovať na literárnej scéne. Prvá časť vyšla v októbri 1990 a od začiatku existencie sa objavujú v ňom aj básne, ktoré sa v súčasnosti považujú za najkvalitnejšie. Mladé básne sú napísané v prvej rade v slovenskom jazyku, pričom v ňom sa objavujú aj básne v angličtine, ktoré vznikajú v rámci literárnej spolupráce s literárnymi časopismi v zahraničí. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku.

V roku 1991 došlo k zmenám v redakčnej skupine časopisu. Práca na časopise bola prenesená na redakčnú skupinu, ktorá sa zloží z dvoch ľudí. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku.

Tieto zmeny v redakčnej skupine časopisu však sprôviedli pozitívne zmeny v jeho obsahu. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku.

Tieto zmeny v redakčnej skupine časopisu však sprôviedli pozitívne zmeny v jeho obsahu. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku. V súčasnosti sa v časopise objavujú básne v slovenskom, anglickom, maďarskom a poľskom jazyku.

Peter Zajac

Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov

V roku tisícdeväťstodeväťdesiatšesť, teda už v druhej polovici deväťdesiatych rokov, si v druhom čísle prvého ročníka časopisu RAK postavili literárne kritičky a kritici mladších ročníkov tri navzájom súvisiace otázky.¹ Pavol Minár vyslovil tézu, „že ak sa hovorí o literatúre, nedá sa hovoriť o veciach, ktoré súvisia s vydavateľskou činnosťou, s časopisom atď.“ Vladimír Barborík komentoval pilótnu úvahu Pavla Matejoviča Viac odvahy k premýšľaniu, ktorá vyšla v prvom čísle RAKa – a otvorila celú diskusiu – tak, „že sa jeho štúdia viac zaoberala literárnymi inštitúciami a tým, čomu sa hovorí literárny život, než tým, čo sme si zatiaľ pracovne vymedzili ako texty“, čo Peter Darovec skorigoval v tom zmysle, že „veľká časť textu je venovaná skôr uvažovaniu o literatúre ako literatúre samotnej“. Tretia téma sa odvíjala od otázky, či sú deväťdesiate roky v slovenskej literatúre „prelomovým“ (Prušková) alebo „svojím“ (Chrobáková) obdobím.

Po roku 1989 došlo celkom iste k *prelomu* v oblasti literárnej prevádzky. Predovšetkým bola zrušená priama aj nepriama cenzúra. Do verejného literárneho obehu sa dostali diela priečinkovej literatúry ako aj diela, dovtedy publikované len v samizdate či v exile. Vznikol rad malých súkromných vydavateľstiev s podporou neštátnych nadácií a sponzorov alebo Štátneho fondu Pro Slovakia. Došlo k masívnemu prieniku komerčnej literatúry na literárny trh. Rozrôznil sa literárny život; vzniklo viacero spisovateľských združení a mnohí autori ostali mimo akýchkoľvek organizácií. Napriek všetkým likvidáciám po roku 1992 (Kultúrny život, redakcia Slovenských pohľadov, Aréna) sa vytvoril diferencovaný časopisecký a knižný trh. Dá sa to povedať aj tak, že slovenský spisovateľ nemal za posledných šesťdesiat rokov ideologicky také slobodné vonkajšie podmienky ako po roku 1989. A treba povedať aj to, že po kuvikaní o smrti pôvodnej tvorby v dôsledku vpádu komercie na slovenský knižný trh a po reálnom čitateľskom poklese záujmu o literatúru v prvej polovici deväťdesiatych rokov sa záujem o ňu stabilizoval, ba dokonca vzrástol – a úmerne sa to prejavilo aj v pôvodnej tvorbe.

Tento prelom v oblasti literárnej prevádzky však sprevádzali niektoré paradoxné javy. Predovšetkým nedošlo k očakávanej reintegrácii slovenskej literatúry. Skôr naopak, v posledných rokoch sa začali objavovať prvky novej dezintegrácie. Tento raz už nie do okruhov *verejne* a *neverejne* publikovanej literatúry, ale vytvorením dvoch osobitných literárnych okruhov v rámci *verejne publikovanej* literatúry.

Prvý okruh možno popísať celkom jednoducho. Tvorí ho *uzavretý* systém štátom podporovaných autorov, najmä členov Spolku slovenských spisovateľov, Štátny fond Pro Slovakia, preferujúci autorov vydavateľstva Spolku slovenských spisovateľov, od roku 1995 štátom riadené Národné literárne centrum, zamestnávajúce prevážne autorov a kritikov z okruhu členov Spolku slovenských spisovateľov, vydávajúce časopisy Slovenské pohľady, Literárny týždenník a Dotyky s redakciami takmer len z okruhu autorov Spolku slovenských spisovateľov, udržiavajúce vydava-

¹ Literatúra rokov deväťdesiatych - výnimočná alebo svoja?, RAK 1996, č. 2.

teľskú sieť Hrebenda, odkupujúce zväčša knihy pôvodnej tvorby od vydavateľstva Spolku slovenských spisovateľov a distribuujúce predovšetkým diela autorov z okruhu členov Spolku slovenských spisovateľov, finančne podporujúce zahraničné vydávanie slovenských autorov, zabezpečujúce „proporčné zastúpenie“ členov Spolku slovenských spisovateľov, zamestnávajúce autorov a kritikov z okruhu členov Spolku slovenských spisovateľov, hodnotiacich v časopise Národného literárneho centra Literika na základe pracovnej povinnosti najmä diela z vydavateľstva Spolku slovenských spisovateľov.

Do prevádzky tohto okruhu patria ceny, ministerské poety, prezentácia vo „verejnoprávnom“ rozhlase a televízii, systém oslavných jubileí, výročí a iných reprezentačných podujatí, spisovateľské kalendáre, učebnice pre základné a stredné školy, školské besedy.

Tento komunikačný okruh funguje v jednotnom systéme štátnej kultúry, „koordinujúcej a riadiacej literárny proces“², podporujúcej zo štátnych zdrojov literatúru na základe lojality voči súčasnému režimu, či dokonca na základe jeho priamej a transparentnej podpory. Nie náhodou to takto definuje práve Štefan Moravčík, autor v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch citlivý na prejavy režimistickej devótnosti, ktorý sa dnes – aj keď je v jeho postoji viac *rakúskeho justamentu* ako skutočnej *slovanskej hrdosti* - vyhlasuje za autora režimu.

Tento komunikačný okruh je však skôr virtuálnou skutočnosťou ako reálnym vzťahom medzi autorom, textom a čitateľom. Fakticky si vystačí s fungovaním inštitúcií, ktoré slúžia – ako hovorí rakúsky historik Justin Stagl – „národnej prevádzke“³. Uzly tejto literárnej prevádzky tvoria *spolok, vydavateľstvo, časopis, školská výchova, literárne ceny, systém jubileí, múzeum, národný pamätník ako forma literárneho Panteonu, archív*.

Jeho základnou vlastnosťou je, že sa musí každodenne národne potvrdzovať, vymedzovať voči „tým druhým“ práve v zmysle prevádzkovateľov národného sankta. Jeho základným komunikačným problémom je to, že sa ako perpetuum mobile, financované štátom, odohráva primárne na úrovni metakomunikácie, pri ktorej spontánne čítanie literárneho textu hrá len sekundárnu rolu. Tým dochádza k výmene miesta primárnej a sekundárnej funkcie literatúry - sekundárna funkcia literatúry sa stáva primárnou, primárna sekundárnou.

Základný problém tohto okruhu autorov spočíva v tom, že stále ráta s tradičnou centrálnou, kultúrno-reprezentatívnou funkciou spisovateľa ako *svedomia národa* v čase, keď o túto rolu (či jej fikciu) je len inštitucionálny dopyt. Národnoreprezentatívna funkcia literatúry potom slúži doslovne len na presadenie mocenských, Maticou slovenskou a štátnou politikou definovaných záujmov, pred zrakom divákov, ktorí majú strach z toho, že ich v rámci nového, *národného kolektivismu* niekto obviní z protislovenskosti.

Okrem toho je to rola v demokratickom štáte dlhodobejšie neudržateľná, lebo odporuje princípu *rovnosti pred zákonom* ako jedného zo základov demokratického právneho štátu. Môže trvať, len kým vládne režim, ktorý nahradzuje ideologickú cenzúru ekonomickou. Vtedy si vždy nájde tých, čo ju využívajú, alebo pred ňou zatvárajú oči.

Oproti tomu stojí individualizovaný autor, diverzifikovaný systém časopisov, malých vydavateľstiev a kníhkupectiev. Tento okruh sa udržuje z rozličných neštátnych zdrojov, z domáceho sponzorstva, ale aj z podpory medzinárodných nadácií a grantových projektov.

Už samotný tento fakt je v súčasnej situácii literárne *príznakový*. Vedie totiž k nevyhnutnosti elementárneho rozhodnutia autora o nároku na výšku honoráru, ktorý je v malých, nezávislých vydavateľstvách podstatne nižší ako v štátnej sieti, o spôsobe distribúcie, a teda aj výberu čitateľa,

2 Ivan Hudec, Slovenská republika 9. decembra 1995.

3 Justin Stagl: Dějiny a pojem národní kultury, Střední Evropa 1994, č. 38-39.

ku ktorému sa v dnešnej rozbitej kníhkupeckej sieti jeho text dostane, no aj estetického, mediálneho a literárnokritického kontextu, do ktorého jeho text vstúpi a od ktorého závisí spôsob jeho čítania. Odlišnosť oboch okruhov spočíva minimálne v rozdiel medzi *metatextovým* a *intertextuálnym* čítaním. Ono *meta* sa totiž opiera o hodnoty, ktoré textu prisudzujú inštitúcie, pokým ono *inter* prihliada na súvislosti textov a na ich čítanie.

V oboch okruhoch je zreteľný sebadefiníčný rozdiel. Časopis Literika pripravil materiál o literárnych smeroch a skupinách v slovenskej literatúre dvadsiateho storočia.⁴ Dominovala v ňom tendencia položiť vedľa seba, bez akéhokoľvek usúvzťaženia, nehovoriac už o hodnotovej selekcii, skutočne existujúce smery, generácie a skupiny (davisti - nadrealisti – Katolícka moderna), vôľa rehabilitovať socialistický realizmus, dodatočne zrekonštruovať a nanovo skonštruovať neexistujúce smery či skupiny (fundamentalisti), alebo prisúdiť význam zoskupeniam, ktoré ho reálne nemali (Univerzitní básnici), vyťažiť situáciu na podporu vlastného reklamného sloganu, ako označil stratégiu „barbarskej generácie“⁵ básnik Marián Reisel, či si dokonca nasadiť masku pseudoheroického gesta, vychádzajúceho z falošných premís, akým je Ferkovo nechcene komické vyhlásenie Hlasu kotolne za platformu neosamizdatu v čase slobodného verejného publikovania.

Nie náhodou ide neraz o spätnú seba projekciu niekdajších aktérov a nie o kritickú analýzu. Príznačná je Šabfkova spätná rekonštrukcia fundamentalizmu, ktorý existoval len v autorsky rozmáchlom verbálnom geste prozaika Petra Jaroša, či Kotov opis Generácie 56, ktorý je síce vo svojich dátach vecný, no milosrdne „zabúda“ rozlíšiť medzi tými príslušníkmi Generácie 56, ktorí boli v rámci tejto generácie objektami a subjektami represálií v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, ale naopak nezabúda vytvoriť neexistujúce „generačné obete“ po roku 1989.

Na druhej strane v diskusii v časopise Romboid vyjadril pocit „generácie v úvodzovkách“ dnešných pomaly štyridsiatnikov razantne M. Reisel: „...nie prechodné, často účelové zoskupenia – či už na pôde časopisov, inštitúcií alebo spoločného estetického programu. Z programu sa môže stať pogrom. Osamelý autor - ten ma teraz zaujíma.“⁶ A podobne to formuluje aj generácia tridsiatnikov v RAKu, keď hovorí o vnútornej potrebe vnímať svet nie cez generačný či skupinový, ale individuálny či čisto textový kód.

Paradoxne je možné vyhatnúť v diskusiách deväťdesiatych rokov *rub* niekdajšej diskusie o skupinách a skupinovosti. Ak sa v šesťdesiatych rokoch vymedzovala generácia či skupina voči nerozlíšiteľnej monolitnosti socialistickej literatúry, dnes sa vymedzuje *extrémne osamelý* autor voči akejkolvek kolektivitě, a to aj voči generačnej alebo skupinovej.

A keď už hovoríme o literatúre šesťdesiatych rokov, ktorá sa po zamlčovaní v sedemdesiatych a osemdesiatych začala v deväťdesiatych rokoch hodnotovo zvýznamňovať – a do istej miery aj mýtizovať -, treba povedať aj to, že bola voči deväťdesiatym rokom v akomsi obrátenom garde. V kultúre, v umení a v literatúre boli šesťdesiate roky v našich zemepisných šírkach skutočne prelomovým obdobím, pokým v spoločenskej oblasti pokusom o zmeny v rámci „mierneho pokroku v medziach zákona“, a odohrávali sa stále v rámci principiálne nedemokratického systému.

Deväťdesiate roky sú v krajinách strednej a východnej Európy a aj na Slovensku pokusom o nastolenie demokratického systému, a v tomto zmysle sú radikálnym zlomom, zatiaľ čo v literatúre, no aj v celej kultúre k zásadnému prelomu nedošlo.

V zmysle Čepanovej literárnej archeológie nie sú deväťdesiate roky *prelomom*. Celkom iste však nie sú ani len *tektonickým procesom*, v ktorom by sa na seba postupne v chronologickej

⁴ Literika 1996, č. 3-4.

⁵ Marián Reisel: Generácia v úvodzovkách (diskusia), Romboid 1996, č. 7.

⁶ Marián Reisel: cit. dielo.

následnosti vertikálne vrstviли nové a nové sedimenty. Najskôr sú typom *príkrovovej stavby*, v ktorej sa *presúvajú celé komplexy vrstiev*.

Toto *presúvanie* sa začalo už koncom osemdesiatych rokov a v prvej polovici deväťdesiatych rokov nadobudlo vyčistenú, aj keď nie ukončenú podobu. V tomto, a len v tomto zmysle možno vysledovať istú kontinuitu *konca* osemdesiatych a *prvej polovice* deväťdesiatych rokov. To, pravda, neznamená, že slovenská literatúra sa vyvíja v deväťdesiatych rokoch v kontinuite s *celým* predchádzajúcim obdobím, ako sa nám to usilujú navrávať viacerí kritici. Tento obraz sugerujú ako *normu* pre celú mladú generáciu aj nové učebnice slovenskej literatúry dvadsiateho storočia pre základné a stredné školy, v ktorých sa len preskupilo poradie dôležitosti jednotlivých autorov, vymenilo niekoľko starých osvedčených mien za nové a inak všetko ostalo pri starom.

Predstava o „kontinuite hodnôt“ (P. Števček⁷), o tom, že všetci boli „tak či onak namočení“ do socialistického realizmu (A. Červenák⁸), či malebný príbeh o cenzoroch osemdesiatych rokov ako apokryfných bojovníkoch za pravdu (V. Šabík⁹), no aj predstava Jána Števčeka¹⁰, že dnešnú pluralitu by mala opäť nahradiť normalita, ako by práve pluralita nebola normalitou literatúry, a ako by sa za slovom *normalita* neskrývalo v jeho poňatí staré osvedčené slovo *normalizácia*, je len popraskanou maskou pokusu rehabilitovať v novej situácii starý systém hodnôt.

Deväťdesiate roky znamenajú v slovenskej literatúre na jednej strane *diskontinuitu*, *pretržitosť* 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 zdeštruoval, no zároveň kontinuitu, *trvanie* voči procesom, otvárajúcim sa v druhej polovici osemdesiatych rokov.

Okrem tohto špecifického pohybu je však slovenská literatúra deväťdesiatych rokov aj súčasťou celoeurópskych kultúrnych pohybov. Ak hovorí Pavol Matejovič vo svojej úvahe o *znehynbení* slovenskej literatúry deväťdesiatych rokov, ide nielen o inštitucionálny pokus obnoviť štátne riadenie kultúry, ale aj o súčasť imanentných kultúrnych a literárnych procesov, ktoré opisuje Eduard Beaucamp tak, že „experiment storočia sa podaril, ale pokusný objekt je fakticky mŕtvy. Seba-prekonanie umenia sa dosiahlo, no po vykúpení niet ani chýry. Táto dilema neostala umelcom utajená. V posledných dvoch poavantgardných desaťročiach sa *tempo vývinu* extrémne *spomalilo* alebo celkom *zastavilo*...“¹¹

A v súvislosti s dvojítm pocitom, s pocitom *fin de siècle*, a zároveň *milénia*, hovorí Beaucamp, že „po storočí analýz a protirečení hľadajú dnes umelci syntézu. Spätný pohľad ovplyvňuje do značnej miery myslenie cechu, ktorý sa kedysi bezohľadne upísal budúcnosti a chápal sám seba ako motor urýchleného historického procesu. Dnes umelci nostalgicky prisahajú na jednotlivé veľké momenty moderny a ešte raz inscenujú ich štýly.“

A aj keď je v súčasnej slovenskej literatúre stredoeurópsky či európsky kontext dosť obhádzaný, predsa len má s ním spoločné minimálne rozsiahle intertextuálne odkazovanie na rozličné fázy, podoby, verzie, vrstvy a funkcie moderny dvadsiateho storočia – a možno práve v tom spočíva jej stredoeurópska či európska kontextualita.

Čo však znamená *presúvanie* celých komplexov vrstiev *príkrovovej stavby* slovenskej literatúry deväťdesiatych rokov fakticky? Verejné publikovanie textov exilovej, samizdatovej a priečinko-

7 Pavol Števček: Literika 1996, č. 3-4 (diskusia).

8 Andrej Červenák: Socialistický realizmus, Literika 1996, č. 3-4.

9 Vincenc Šabík: Fundamentalizmus, Literika 1996, č. 3-4.

10 Ján Števček: Pluralita a normalita, Literárny týždenník 1996, č. 6.

11 Eduard Beaucamp: Theater der Erinnerung, Frankfurter Allgemeine Zeitung 27. júla 1996.

vej literatúry a predovšetkým to, že sa po roku 1992 nepodaril pokus zlikvidovať celý jeden komunikačný okruh a tak eliminovať či vytesniť z verejnej komunikácie mnohých autorov – a nie náhodou často práve tých, čo boli z verejnej komunikácie vytesňovaní už pred rokom 1989 – viedlo v deväťdesiatych rokoch k tomu, že sa slovenská literatúra vyvíja napriek všetkému pluralitne. Pritom sa vytvorili nielen nové konfigurácie v rámci jednotlivých generácií, ale aj celej literatúry, čím sa nanovo usporiadal jej hodnotový súradnicový systém.

Z nežijúcich autorov zasiahol presun hodnôt spätne najväčšími texty a autorov ideologickej konštrukcie. U niektorých z nich ako u Hečku, Tataruku, Horáka, Špitžera, Kostru, Horova, Plávku, Mihálika to znamenalo stratu hodnoty časti diela z konca štyridsiatych a začiatku päťdesiatych rokov. U nadrealistov to viedlo k hodnotovému periferizovaniu značnej časti neskoršieho diela; u viacerých kmeňových autorov socialistickej literatúry (Mináč, Lajčiak) dokonca takmer celého diela. U ďalších to znamenalo hodnotové vyvrátenie ideologickej časti či podstaty ich diela zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (Válek, Kot) a u poslednej skupiny hodnotový prepád v rokoch deväťdesiatych (Ťažký).

Naopak, publikovanie starších, doteraz na Slovensku verejne nepublikovaných textov znamenalo hodnotové rehabilitovanie či rehabilitovanie autorov ako Janko Silan (Dom opustenosti a no-voeditované lyrické dielo)¹², Leopold Lahola (nové vydanie prozaického súboru Posledná vec; ale aj objav staršej lyriky, ktorá vyšla v roku 1995 pod názvom Ako jed škorpióna)¹³, Juraj Špitzer (biografická próza Nechcel som byť žid a kniha esejí Svitá, až keď je celkom tma)¹⁴, Albert Marenčin (Ako som sa stretol s niekoľkými pozoruhodnými ľuďmi, Nikdy a Návraty na Muráň)¹⁵. U niektorých autorov došlo k zmene hodnotového dôrazu. Vydanie politickej lyriky Jána Smreka z konca štyridsiatych a zo začiatku päťdesiatych rokov¹⁶ objavilo v tomto autorovi, zaškatuľkovanom ako lyrikovi ľubostnej poézie jedného z mála skutočných politických básnikov posledného polstoročia (a na objav čaká v tomto smere ešte hádam poézia Jána Motulka).

Významné je vydanie esejí o kultúre Dominika Tataruku z konca šesťdesiatych a zo sedemdesiatych rokov Kultúra ako obcovanie¹⁷, ktoré rekonštruuje zrejme najnosnejšiu líniu uvažovania o slovenskej kultúre druhej polovice dvadsiateho storočia a okrem toho otvára interpretačne Tatarukove biografické texty zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (Písačky, Sám proti noci, Listy do večnosti, Navrávačky), ktoré čakajú z veľkej časti ešte stále na vydanie a spoľahlivú interpretáciu.

Hodnotovo sa spätne potvrdilo neskoré dielo Valentína Beniaka, svoje miesto si obhájilo aj exilové písanie Karola Strmeňa a Mikuláša Šprinca, tradičné hodnoty potvrdila lyrika Svetoslava Veigla a niektoré texty Pavla Štraussa, do istej miery aj Jozefa Dilonga, na objav čaká dielo Pavla Hrtusa-Jurinu, aj keď treba povedať, že miesto autorov spirtualizmu či niekdajšej Katolíckej moderny vo vývinovom kontexte celej slovenskej literatúry treba vidieť zrejme hodnotovo triezvejšie, než ako sa o to pokúsili prvé skusmé sondy po roku 1989.

Zo žijúcich autorov si zvláštne, akoby nedotknuteľné postavenie prehýbalo v deväťdesiatych rokoch lyrické dielo Milana Rúfusa. Najmä tón jeho duchovnej, a osobitne detskej poézie mod-

¹² Janko Silan: Dom opustenosti. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991.

¹³ Leopold Lahola: Posledná vec. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968; 2. doplnené vydanie Bratislava, Fragment 1994; Ako jed škorpióna. Bratislava, Fragment 1995.

¹⁴ Juraj Špitzer: Nechcel som byť žid. Bratislava, Kalligram 1994; Svitá, až keď je celkom tma. Bratislava, Kalligram 1996.

¹⁵ Albert Marenčin: Ako som sa stretol s niekoľkými pozoruhodnými ľuďmi. Bratislava, Smena 1993; Nikdy + Návraty na Muráň. Bratislava, PT 1996.

¹⁶ Ján Smrek: Proti noci. Liptovský Mikuláš, Transcius 1993.

¹⁷ Dominik Tataruka: Kultúra ako obcovanie. Bratislava, Nadácia Milana Šimečku 1996.

litbičiek, si získal veľkú popularitu aj medzi čitateľmi. Pritom je zrejmé, že najmä jeho detská duchovná poézia sa vracia k poézii spevníčkov a kalendárov Rúfusovho detstva, a teda poetologicky a tematicky do obdobia tridsiatych rokov. Retrospekcia koncepcie sveta Rúfusovej mladosti je ešte zrejmejšia z Rúfusovho publicistického návratu do sociálneho cítenia druhej polovice štyridsiatych rokov, vrcholiaca v jeho označení komunistov za „chiliastov ľudstva“¹⁸.

V rámci preskupovania lyrických hodnôt žijúcich príslušníkov najstaršej básnickej generácie došlo v deväťdesiatych rokoch najmä k zhodnoteniu lyrického diela Ivana Kupca a v generácii šesťdesiatnikov Jána Buzássyho. Obaja autori akoby sa celý život pohybovali v „závese“ za svojou generáciou. Ich vytrvalé budovanie vlastnej básnickej tváre, odolávajúce veľkým dobovým výkyvom, vytvorilo v deväťdesiatych rokoch kubus celoživotného diela kontinuítnej vnútornej hodnoty. Tým sa zvýšila ich špecifická váha nielen v generačnom kontexte, ale aj v súvislostiach celej súčasnej lyriky.

K hodnotovému preskupeniu došlo v deväťdesiatych rokoch v najväčšej miere u strednej generácie. Jednak sa stala generáciou dominantnou. Okrem toho v nej došlo k značnému vnútornému hodnotovému prevrstveniu. Ak v sedemdesiatych a v prvej polovici osemdesiatych rokov dominovala v próze tvorba Ladislava Balleka, Petra Jaroša a Vincenta Šikulu, ktorý svojimi prózami Ornament a Veterná ružica nadviazal v deväťdesiatych rokoch na roky šesťdesiate, v druhej polovici osemdesiatych rokov a v prvej polovici deväťdesiatych rokov sa presunula váha v próze na Jána Johanidesa (Zločin plachej lesbičky, Holomráz, Krik drozdov pred spaním, Kocúr a zimný človek, Trestajúci zločin, Nositeľ čarodejného jednorožca, Veliteľ jednotného úhla pohľadu)¹⁹, Rudolfa Slobodu (Krv, Útek z rodnej obce, Jeseň, Herečky, Pamäti)²⁰, Ivana Kadlečfka (Tváre a oslovenia, Vlastný horoskop, Rapsódie a miniatúry, Epištoly, Lunenie, Z rečí v nížinách, Pocerubato, Srdce sa volá Ň, Hlavolamy, Taroky)²¹, Pavla Vilikovského (Slovenský Casanova, Peši príbeh, Krutý strojuvodec)²², Pavla Hrízu (Chliev a hry, Pereat, Párenie samotárov, Chlieb a kry, Oči kuričovy)²³, Dušana Duška (Dúšky, Milosrdný čas, Kufor na sny, Príbeh bez príbehu, Teplomer)²⁴, Dušana Mitana (Hľadanie strateného autora, Slovenský poker, Maranatha)²⁵.

Solitérnou cestou šiel Dušan Kužel, ktorého román *Lampa*²⁶ vyšiel až posmrtné, a nadväzuje na ňu Stanislav Rakús románom *Temporálne poznámky*²⁷. Bokom od vzruchov literárneho života pokračuje kontinuítne vo svojej prozaickej tvorbe Alta Vášová (*Sviatok neviniatok, Osudia, Úlety*,

18 Milan Rúfus: Rozhovor s Jánom Kamenským, Nedeľa 1995, č. 1.

19 Ján Johanides: Zločin plachej lesbičky, Holomráz. Bratislava, Genézis 1991; Krik drozdov pred spaním. Bratislava, HEVI 1992; Kocúr a zimný človek. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994; Trestajúci zločin. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995; Nositeľ čarodejného jednorožca. Bratislava, HEVI 1996; Veliteľ jednotného úhla pohľadu. Bratislava, Fragment 1997.

20 Rudolf Sloboda: Krv. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; Útek z rodnej obce. Bratislava, HEVI 1992; Jeseň. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994; Herečky. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995; Pamäti. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

21 Ivan Kadleček: Tváre a oslovenia. Martin, Osveta 1990; Vlastný horoskop. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; Rapsódie a miniatúry. Brno, Atlantis 1992; Epištoly. Bratislava, Archa 1992; Lunenie. Bratislava, Fragment 1993; Z rečí v nížinách. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993; Pocerubato – spolu s L. Vaculíkom. Bratislava, Fragment 1994; Srdce sa volá Ň. Námestovo, Malé vydavateľstvo 1994; Hlavolamy. Levice, L.C.A. 1995; Taroky, Námestovo 1997.

22 Pavol Vilikovský: Slovenský Casanova. Bratislava, Archa 1991; Peši príbeh. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992; Krutý strojuvodec. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

23 Pavol Hríz: Chliev a hry. Bratislava, Smena 1989; Pereat. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; Párenie samotárov. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993; Chlieb a kry. Bratislava 1996; Oči kuričove. Liptovský Mikuláš, Tranoscius 1996.

24 Dušan Dušek: Dúšky. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1990; Milosrdný čas. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992; Kufor na sny. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993; Príbeh bez príbehu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993; Teplomer. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

25 Dušan Mitana: Hľadanie strateného autora. Bratislava, Smena 1991; Slovenský poker. Bratislava, HEVI 1993; Maranatha. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

26 Dušan Kužel: *Lampa*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991.

27 Stanislav Rakús: *Temporálne poznámky*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993.

Natesno)²⁸. A nezanedbateľné miesto v próze strednej generácie má aj Lajos Grendel (Okno po erotických snoch, Einsteinove zvony)²⁹.

Dôležitejšie ako enumerácia jednotlivých autorov a textov je však to, že tvoria kontinuitu dvoch *línii odporu* v slovenskej próze posledných desaťročí. Z. Prušková nadviazala vo svojej knihe Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky³⁰ na úvahu Jeana Francois Lyotarda *Línia odporu* (1985) o Georgovi Orwellovi a identifikovala prvú z nich ako výsledok „neprekonateľného protikladu medzi kolektívnym a singulárnym vedomím“ a prozaicky špecifickejšie ako odpor voči „zmanipulovanému vedomiu a následne jazyku“, ktorému predchádza „tematizácia tela a telesnosti v ambivalencii jeho prirodzených a vynútených dispozícií“³¹.

Lyotard rozlišuje však v tomto rámci ďalej medzi líniou, falzifikujúcou (parodizujúcou, karikujúcou, perziľujúcou, vyvracajúcou) falošný jazyk ideologickej novoreči, a líniou, ktorá kladie proti falošnosti ideologického jazyka ako odpoveď individuálne neprenosnú biografickú skúsenosť denníka, v ktorom „vystupuje proti svetu dokonalej byrokracie (...) svet každodenných starostí, obťažkaný váhou subjektívneho života, ktorý nikdy neuzná totalitu, preniknutý snami, fantáziami, t.j. najsingulárnejšou tvorbou nevedomého.“³²

K prvej línii, ktorú nazýva Zora Prušková spolu s Richardom Rortym *líniou ironikov*, ktorí „hľadajú v širokých priestoroch živej reči“, „ohmatávajú periferiu systému“ a zaujíma ich „nie logika dejín, ale jedinečná náhoda“³³, patria v slovenskej próze deväťdesiatych rokov Pavol Viličkovský, Pavel Hruz, Dušan Mitana, z mladších Peter Pišťanek a Igor Otčenáš.

K druhej línii, ktorá tematizuje „váhu subjektívneho života, ktorý nikdy neuzná totalitu“³⁴, patria Dominik Tatarka, Janko Silan, Pavol Štrauss, Juraj Špitzer, Albert Marenčin, Rudolf Sloboda, Ivan Kadlečík, Dušan Dušek, Martin M. Šimečka. Základnou črtou tejto línie je biografickosť ako estetická (rétorická) kategória, zameranosť na *sebauchovanie* (Selbsterhaltung), na *sebareferencialitu*, vytrhnutú z vecného kontextu, na *sebaobnažovanie* (Selbstentblösung), *seba prezentáciu* (Selbstdarstellung), na momentovú *zameranosť na seba* (Selbstverhältnis), čím sa explicitne alebo implicitne stavia proti epickému príbehu, vychádzajúcemu z teleológie dejín (K. H. Bohrer)³⁵.

V oboch prípadoch ide pritom o dve naratívne stratégie, ktoré sú *verziami* toho istého, *reverzom* a *averzom* singularity, postavenej proti totalite, pričom rad autorov sa pohybuje ambivalentne medzi oboma líniami (Ján Johanides, Rudolf Sloboda, Alta Vášová, Pavel Hruz, Jana Bodnárová, či Jana Juráňová, u ktorej sa stal v *Sieťach*³⁶ dominantný feministický uhol pohľadu).

Ak v poézii prevládala v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch tvorba Váľkovej generácie a konkretistov, v deväťdesiatych rokoch sa presunula hodnotová váha na Osamelých bežcov (Ivan Štrpka³⁷, Ivan Laučík³⁸, Peter Repka³⁹).

28 Alta Vášová: *Sviatok neviniatok*. Bratislava, Archa 1992; *Osudia*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995; *Úlety*. Bratislava, Fragment 1995; *Natesno*. Levice, L.C.A. 1997.

29 Lajos Grendel: *Okno po erotických snoch*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992; *Einsteinove zvony* – 1992 maďarsky, 1993 nemecky, v roku 1997 sa pripravuje slovenský preklad.

30 Zora Prušková: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky*. Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu. Bratislava, Proxy 1994.

31 Tamtiež.

32 Jean Francois Lyotard: *Das Grabmal den Intellektuellen*. Wien, Passagen 1986.

33 Zora Prušková: cit. dielo.

34 Jean Francois Lyotard: cit. dielo.

35 Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989.

36 Jana Juráňová: *Siete*. Bratislava, Aspekt 1996.

37 Ivan Štrpka: *Rovinsko, juhozápad. Smrť matky*. Levoča, Modrý Peter 1995; *Kľč roztvorenej dlane*. Bratislava, Archa 1995;

Zvláštnym fenoménom deväťdesiatych rokov je knižné publikovanie piesňových žánrov, či už ide o rock, starší folk (Slnovrat⁴⁰), kabaretnú pieseň (Ján Štrasser⁴¹), alebo jarmočnú pieseň (Lubomír Feldek⁴²). Súvisí to s celkovým vyzretím slovenského kabaretu v deväťdesiatych rokoch (Lasica – Satinský, Markovič – Breiner – Štrasser, Filip – Radič, Skrúcaný – Noga, Piško, Andrásy – Vacvalová), ale aj alternatívneho divadla, ktoré vyrástlo pôvodne z kabaretnej podoby divadiel malých foriem (Štepkovo Radošinské divadlo, Klimáčkovo GuNaGu) alebo opustením rámca kamenného divadla ako Uhlárova a Keratova Stoka. Z pôvodného prostredia alternatívneho divadla vyrástli aj hry Rudolfa Slobodu Armagedon na Grbe a Macocha, napísané pre divadlo Korzo 90', nadväzujúce na Divadlo na korze z konca šesťdesiatych rokov.

Bokom si neústupčivo pestuje svoju poéziu medzi *erosom* a *thanatosom* Mila Haugová. Medzigeneračnými solitérmi ostávajú Erik Groch, Karol Chmel, Marián Reisel a Marián Milčák, z ktorých sa doteraz najmä Erik Groch (Baba Jaga: Žalospevy, Bratsestra)⁴³ prezentoval individuálne odčítateľnými básňami značnej sily.

Zvláštna situácia nastala v deväťdesiatych rokoch v mladej básnickej a prozaickej generácii. Prozaici vo svojej poetike nadviazali na šesťdesiate roky, a možno ešte skôr na roky tridsiate a štyridsiate (Horváth, Vámoš, Červeň, Tatarka). Dá sa povedať, že je to generácia *okraja*. Na rozdiel od šesťdesiatych rokov, na ktoré v tomto zmysle nadväzuje, prenáša však okraj do centra svojho písania. Charakterizuje ho dôsledná intertextualita, mystifikácia, fragmentárnosť, štýlové a žánrové *potpourri*, zvýznamňovanie inferiorných jazykových a tematických vrstiev, ustavičné intertextové odkazovanie v podobe citátov, alúzií, palimpsestov, či až ostentatívneho preberania naratívnych postupov literatúry špeciálnych funkcií (krvák, rodokaps, kriminálka).

V zásade pritom možno u nej rozlíšiť niekoľko základných gest. Najčastejšie ide o gesto recesisticko-ironické, či ironicko-hravé (Klimáček) alebo ironicko-kruté (Pišťanek, Taragel, Otčenáš, Kasarda, Horváth, Vadas, Kaminský, Erdélyi), perziplážne (Rankov, Godár, Balla) a vypäto subjektívne (Litvák, Kolenič), alebo o zmes týchto gest (Zbruž), v lyrike o gesto technicistické, či technicko-artistné (Šulej, Macsovszky).

Veľmi často ide o gesto *extrémnej osamelosti*, kde – ako to sformuloval Vladimír Balla – „už jeden je navyše“⁴⁴. Vyplýva u autorov mladej generácie z krajnej ľudskej vytesnenosti a periferizácie a z jasného vedomia marginalizácie literatúry. Mladí autori ju akceptujú a práve preto si hľadajú v novovzniknutej situácii nové miesto. Uvedomujú si sociálnu *exkluzívnosť* literatúry, a práve preto sa ju často usilujú zo sociálnej skutočnosti *exkludovať*, čo neraz spájajú až s ostentatívnou ideologizáciou *subverzívnosti* vlastného postoja a s vedomým zameraním na sebareferenčnosť textu a na *písanie* ako čiru intertextuálnu činnosť. Tento stav sa spája často s rozpakmi a s pocitom neistoty. Hľadanie *nových vzruchov* sa skončilo, prekračovanie hraníc sa za posledné desaťročia zmenilo na ich miznutie a výnimočnosť provokácie a šokantnosti na publicistickú každodennosť: veď kde jej dnes možno načerpať viac ako v televíznom spravodajstve či v reklame vo farbách Bennetonu. Presadzuje sa poetika coolness, chladu, „otupenosti a opojenia“⁴⁵, ktorá

Medzihry. Praha, Torst 1997.

38 Ivan Laučík: Vzdušnou čiarou. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991.

39 Peter Repka: Že-lez-ni-ce. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992; Že-lez-ni-ce II. Levoča, Modrý Peter 1996.

40 Združenie pesničkárov Slnovrat (Ivan Hoffman, Miloš Janoušek, Július Kazimír, Pavel Malovič, Martin Mašek, Peter Michalovič, Dušan Valúch). Bratislava, Metrum 1995.

41 Ján Štrasser: Ples núl. Bratislava, Archa 1994; Babky demokratky. Bratislava, Champagne Avantgarde 1995.

42 Lubomír Feldek: Odzemetok na rozlúčku. Bratislava, Archa 1992.

43 Erik Groch: Baba Jaga: Žalospevy. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; Bratsestra. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992.

44 Malý rozhovor s... Ballom, RAK 1996, č. 2.

45 Anna Grusková: Dramatika coolness. In: Divadlo v medzičase, prvé číslo, december 1996.

akoby bola replikou povojnovej tematizácie "miestneho umŕtvenia" v nemeckej literatúre.

Existenciou na okraji, na margu akoby sa v popostmodernej situácii recyklovali „nečisté“, „zvláštne“, „podozrivé“, „výstredné“ znaky na „pomedzí zrozumiteľnosti“ moderny zo začiatku dvadsiateho storočia. G. Spinks ich pomenoval ako znaky „ľudskej adaptability, ale aj kreativity“⁴⁶. A L. Merhaut hovorí v tejto súvislosti o okraji ako o metafore „padlého a existenčne ohrozeného, ale aj tajomnosti, nepokoja, odhodlania k výnimočnosti“, ako o výzve „k prenikaniu do nepreskúmaných a nebezpečných sfér“, ako o bráne „do iného sveta, hoci aj fantazijného“, ako o túžbe „po zmene, inom spôsobe života, po poznaní nepoznateľného, po dotyku podstaty“. A ako základné poetické gesto tohto typu textov vymedzuje ambivalentnosť „úprimnosti a falšovania, poznávania a zavádzania, pravdy a lži“.⁴⁷

Situácia druhej polovice deväťdesiatych rokov signalizuje v mladej generácii nietzscheovský návrat toho istého. Ak hovorí v diskusii v RAKu Dana Kršáková, že si „ako človek, ktorý sa zaoberá koncami storočí“, nemyslí, že by koniec tohto storočia bol v mladej generácii či v slovenskej literatúre prelomový, asi sa nebude myliť. Eduard Beaucamp hovorí o situácii súčasnej európskej kultúry ako o „archeológii uplynulej budúcnosti“. Akoby si storočie ešte raz robilo prehliadku seba samého... akoby po sebe melancholicky upratovalo a ešte raz si preskúšavalo, čo bolo na ňom kruté, tragické, smiešne. Akoby si ešte raz overovalo mieru vlastného významu, ktorá bola často mierou bezvýznamnosti.

Skúsenosť však hovorí, že na konci, práve vtedy, keď sa zdá, že pohyb sa dostal opísaním kruhu naspäť k svojmu začiatku, chystá sa nový začiatok a zlom. A to práve v čase zdanlivej nehybnosti, keď to nikto neočakáva.

⁴⁶ Gordon Spinks: *Semiosis, Marginal, Signs and Trickster*. London, Macmillan 1991.

⁴⁷ Luboš Merhaut: *Cesty stylizace*. Praha, ÚČL AV ČR 1994, s. 19.

Proměny literární atmosféry v době polistopadové aneb Kusejr

Sousloví literární atmosféra jistě není exaktním – ba ani standardně užívaným – pojmem literární teorie a historie. Přesto však všichni víme, že některá historická období jsou vůči literatuře vstřícná, provokují vznik nových literárních děl a také od těchto děl cosi podstatného očekávají, a jiná ne. Někdy je literatura vnímána jako aktivní hrdina, součást společenského života a nástroj boje za nové, lepší, příští; spisovatel je pak mluvčím a hvězdou, Limonádovým Joem, případně spasitelem vyslovujícím to, co ostatní nechtějí či neumějí vyslovit. A jindy literatura – ať už ji provozuje kolik chce autorů a čtenářů – živoří na okraji společenského zájmu, podobná zahrádkaření či sbírání pivních tácků. Obávám se, že k takovým obdobím patří doba současná. Příkladem budiž Ludvík Vaculík jako autor, jemuž kdysi stačilo 2000 slov, aby pohnul československým světem, i jako jeden z posledních českých spisovatelů, kteří to ještě nevzdali a chtějí být více než autory textů. Ale i on již patrně ztratil důvěru v možnost spisováním vět skutečně ovlivňovat věci veřejné, a tak ve svém fejetonu¹ proklíná svobodu slova a vyzývá lidi (či lid?) k jinému, razantnějšímu činu: neplatit daně! V příloze dalších novin, tentokrát s neskloňovatelným názvem (Dnes, bez Dnesu?), pak i k rozbíjení úřednických kanceléří.²

Konstatováním, že v dnešní době už literatura není tím, čím bývala, jsem rozhodně neřekl nic nového. Naopak: podobných skeptických prohlášení jsme si mohli přechíst nesčíslně. Není tedy divu, že rozhodne-li se dnes někdo hovořit nebo psát o současné literární situaci či atmosféře, bezděčně se začíná podobat Kusejrovi. Tedy jedné z postav Ivana Vyskočila, člověku, který měl obdivuhodný talent: dokázal cokoli rozmělnit na prach – stačilo jen, aby o tom hezky pohovořil. Byl-li kupříkladu vyzván, aby se zabýval určitým problémem, „nepopíral, nevyvracel, nebojoval proti, jen s důkladností sobě vlastní (...) hovořil. A tak ty velké nepěkné otázky v krátké době rozmělnil na malé otázky, pak na ještě menší otázky a na docela právé otázčky, které už nebyly ani nepěkné ani pěkné, které byly nijaké, a pak už nikdo nevěděl, oč vlastně na začátku šlo, nevěděl, jak zněla otázka a jestli vůbec kdy nějaká otázka zněla“³. Hovořím-li dnes a tady o literární situaci, liším se od Kusejra jen v jednom: nejsem sám a první, jsem jen jedním z řady Kusejřů, kteří již několik let popisují, analyzují a hodnotí, co že se nám to s literaturou stalo a kdeže je její prestiž. A činíme tak v době, kdy je od literárněkritické úvahy očekáván spíše čin – něco, co by přítomnou situaci změnilo, co by zvedlo prapor, vyzvalo a vyprovokovalo ostatní k akci.

Literární atmosféra má dva vzájemně propojené rozměry, vnější a vnitřní: určuje ji jak postavení literatury ve společnosti, tak i vlastní sebereflexe subjektů, které spoluutvářejí literární život. Klíčovou roli v obou rozměrech přítom hraje očekávání a aspirace: tedy to, co od literatury oče-

¹ Ludvík Vaculík: Neplatte daně!, Lidové noviny 17. září 1996.

² Ludvík Vaculík: odpověď na otázku Potřebujeme ombudsmana? v pravidelné anketě Porota, MF Dnes 19. září 1996, příloha.

³ Ivan Vyskočil: Och, Kusejr, to byl talent, in Kostl. Praha, Mladá fronta 196?, s. 30–31.

kává nejširší societa, literární veřejnost i sami spisovatelé a kritici, a jaké má literatura ambice a aspirace.

Proměna očekávání a aspirací během posledních let je zjevná. Je to jen pár let, co byla literatura vnímána a přijímána jako činitel schopný utvářet společenské vědomí, jako součást boje mezi režimem a jeho opozicí. Jestliže jedním z obecných rysů evropské civilizace dvacátého století je postupná relativizace hodnot a z ní plynoucí devalvace jazyka a slova jako dorozumivacího prostředku, který by měl schopnost kontaktu s podstatou a absolutnem, význam, který slovu přikládala komunistická společnost, a strach, který ze slova měla, svým způsobem konzervovaly stav, kdy Slovo ještě bývalo Činem. Totalitní komunistický systém se po čtyřicet let své vlády usiloval prostřednictvím slov, a tedy i literárních děl, ovlivnit vědomí společnosti tak, aby bylo v souladu s ideologickými normami, respektive jejich posledním politickým výkladem. Naopak pro opo-nenty režimu byla literatura projevem svobodného myšlení a na sklonku osmdesátých let i očekávané společenské změny. Byla do ní vkládána naděje, že to bude právě ona, která jako jedna z prvních překročí tabu a vysloví Pravdu – přesněji to, co si většina společnosti přála, co věděla, tušila či cítila. Chápání literatury jako činitele takzvaně suplujícího jiné – totalitním systémem umrtvené – společenské funkce bylo ostatně v souladu s tradicí české kultury, ve které literatura měla privilegované postavení od národního obrození. Konec osmdesátých let, kdy díky ruské perestrojce i v české společnosti narůstalo očekávání změny a zvratu, takovéto chápání literatury ještě posílil.

Komunistický režim již od svého nástupu tabuizoval tři věci: nevyhovující témata, nevyhovující formy a nevyhovující autory. Jestliže se během sedmdesátých a osmdesátých let v důsledku rozpadu nerealizovatelné koncepce socialistického realismu poněkud oslabil dozor nad tvarovou stránkou literárních děl, o to více zesílila ostrážitost vůči jménům. V okamžiku před změnou mělo tudíž očekávání literární veřejnosti dvě polohy: očekávání návratu tabuizovaných autorů a zesílenou ofenzívu literatury a literátů vůči režimu jako takovému, či alespoň proti jeho takzvaným deformacím.

Návrat exilu a disentu zpět do oficiální literatury se zdál nevyhnutelným již od roku 1988 a postupně se s ním smiřovali i skalní normalizátoři. Otázkou bylo jen, kdo, kdy a jak, tedy kteří spisovatelé, za jakých okolností a podmínek. Ničméně již od jara-léta 1989 bylo do edičních plánů několika nakladatelství – zejména Práce – zařazeno nejedno samizdatové dílo. Obecně pak byla oběma stranami, tedy jak disentem, tak i tzv. pětačtyřicátníky, kteří v té chvíli stáli v čele literárních institucí, sdílena představa postupného uvolňování, podobného tomu, k čemu došlo během šedesátých let. Tedy představa postupného povolování jednotlivých autorů a knih, jež by bylo nepochybně doprovázeno i osmělováním těch, kteří dosud tiskli oficiálně. Literatura měla aspiraci být tvůrcem společenských změn. Nevyčtenou podmínkou takzvaných pětačtyřicátníků ovšem bylo, že to budou jen oni, kteří budou diktovat tempo, a tím si udrží své postavení.

Listopad 1989 toto představu – naštěstí – zrušil a během následných měsíců a roků se literatura ocitla v situaci, na kterou nebyl nikdo připraven. První z „předrevolučních“ očekávání, návrat disentu a exilu, bylo naplněno bezesbytku, ba dokonce nabylo podoby sebezničující potopy, odplavující vše, co stálo v cestě, včetně většiny spisovatelů, kteří dosud mohli oficiálně vydávat. Desetiletí zakazovaná literatura okamžitě ovládla trh a valila se na čtenáře. Ti pak v prvních dnech a měsících tento příval radostně vítali, neboť stále ještě vládla představa literatury jako politika a exilová a disidentská díla měla chuť zakázaného ovoce. Literární atmosféru určovaly myšlenky typu: „To jsem ještě nečetl. Musí v tom být přece něco velikého, když nám to tak dlouho zakazovali.“, ba i: „To jsem ještě nevydal.“ Celá generace autorů padesátých a šedesátých let tak dostala příležitost na nový „debut“, knihkupectví byla rázem plná novinek, které ovšem byly napsány před pěti, desíti, dvaceti či čtyřiceti lety. Literární život udělal dočasně čelem vzad a začal hledat sebe sama v minulosti.

Očekávání, jež vkládala literární veřejnost do znovuobjevované literatury, bylo ovšem zanedlouho zklamáno: nadšení a zájem byly brzy vystřídány znučením a mnohdy až nechutí. Příčin bylo několik: ukázalo se, že samotný zákaz publikace či vydání knihy na západě ještě neznamená, že dílo musí být automaticky dobré, zvláště když očekávání čtenářů a kritiků bylo až příliš veliké, než aby mohlo dojít svého naplnění skrze jakoukoli literaturu. Mnohem podstatnější ale bylo, že jednotlivá díla se dočkala své veřejné prezentace ve zcela jiném společenském kontextu, než byl ten, který jim dal vzniknout. Došlo k zásadnější proměně society a možností její sebereflexe. Souboj s bolševikem, který utvářel pozadí mnoha knih, byl najednou pocíťován jako neaktuální.

Proměna literární atmosféry začala být brzo uvědomována a reflektována. Úvahy jednotlivých mluvčích se přitom zpravidla pohybovaly ve dvou extrémech: někteří považovali situaci za abnormální, lkali nad ztrátou prestiže a snažili se o její obnovu. Jiní naopak tvrdili, že vše je vlastně normální a již nikdy to nebude jinak, neboť literatura se konečně osvobodila od úkolů, které jí nenáležejí; autoři přitom mají nemalý prostor pro psaní i publikování svých děl. Otázka, zda situace je či není normální, je ovšem otázka nekorektní, neboť neexistuje norma, jak má či nemá literární bytí vypadat. Navíc hodnocení literární atmosféry je výsledkem subjektivního vnímání jevů. Kupříkladu Vladimír Novotný – který snad jako jediný v Čechách zná, ba i čte vše, co vychází i nevychází – by mě patrně snadno usvědčil, že má skepse vůči literární atmosféře vyplývá z malé sečtěllosti a znalosti literárního života i jednotlivých děl.

Potíž ovšem nespočívá ani tak v četnosti a kvalitě polistopadové literární a knižní produkce, jako spíše v rozpadu literárního života na řadu jednotlivých, separátních, byť mnohdy i dosti zajímavých aktivit, kterým se nedaří oslovit literární, natož pak neliterární veřejnost. Českému literárnímu životu po ztrátě nepřítelů totiž chybí pevný bod – klíčová otázka, jež by vtahovala autory i čtenáře do komunikace, jež by je nutila zaujímat stanoviska, vzájemně souhlasit a nesouhlasit, reagovat, hádat se, jež by hierarchizovala postoje a názory, díla a autory. Tam, kde není pocíťována nutnost komunikace, je zbytečné komunikovat, neboť jednotlivá díla jsou přijímána pouze jako osobní plezír autora. A v takové atmosféře je pak vše stejně možné a tudíž fakultativní, zbytné i nezbytné, vše stejně zajímavé i nezajímavé. Zvláště když se navíc zcela zásadně změnilo okruhy a charakter mimoliterární společenské komunikace, když literatura vstoupila do éry devalvace slova, do konkurence s tiskem každodenně produkujícím nadbytek pravd a idejí.

Možná je to ale pouze naše chyba. Možná, že na takovémto sjednocujícím tématu lpíme zbytečně. Možná jsme příliš poznamenáni nedávnou skutečností. Možná, že nemá pravdu ani literární historie, která nás učí popisovat literatury jednotlivých období jako pohyb nesený proudy, směry a skupinami. Co když jsme to jen my, kdo dodatečně, jako berličku, do historie vnášíme binární opozice typu ruchovci x lumírovci, Moderní revue x Lumír, anebo dogmatici socialistického realismu x autoři usilující „pravdivě zachytit skutečnost“. A možná, že jsem to jen já, kdo nevidí zárodky pohybů a proudů, které přerostou v dominanty příštích let.

Literatura se pochopitelně snaží ztrátě opěrného bodu bránit. Bylo by možné vyjmenovat mnoho typů různých pokusů: někteří spisovatelé začali hledat spásu v sexu (Páral), jiní v politické přímočarosti a v přechodu do opozice vůči novému režimu (zejména autoři vystupující dnes v časopise *Obrys-Kmen*) a další třeba ve snaze o oživení surrealismu. Ve sféře metatextové pak bylo slyšet hlasité volání po velkém kritikovi, který by svým gestem vnesl do chaosu řád. V úvahách a úvodnicích se nejednou vracela představa kritické autority, která by konečně „přestala vynášet své soukromé názory a místo toho objektivně zhodnotila literární dění“, či naopak „přestala předstírat objektivitu a našla odvahu k subjektivnímu soudu“. Protikladnost těchto postulátů není přitom příliš pocíťována. Což ostatně dokládá i to, že hlasatelé obou názorů uvádějí – jak je v Čechách zvykem – jako vzor nového velkého kritika svorně Šaldu, Černého, případně Lopatku. A to bez ohledu na to, že zejména poslední z nich – jako kritik povýtce programní – má do postavení univerzálního děda vševěda dosti daleko.

Několik cest hledání pevného bodu došlo většího rozměru a promítlo se do samotné literární tvorby. První z nich stvořila lavinu textů deníkového typu, tedy textů, které vycházejí z přesvědčení, že se pevným bodem může stát mé JÁ: počínaje knihami Vaculíkovými a Zábránovými, nekonče exhibicí Chaunovou. V teoretické sféře víru v sílu autenticity, v texty, která nesou stigma reality samé, hlásá škola českého polopatizmu v čele s Michaellem Špířem.

Jako reakcí na ztrátu opěrného bodu by bylo možno vyložit i současnou renesanci katolického proudu literatury. Nemám teď na mysli ani tak autory starší generace, kteří pro svůj světonázor nesměli léta publikovat či se k němu veřejně nehlásili. Spíše uvažuji o skupině mladých a mladších intelektuálů, kteří se ke katolicismu dostali již na sklonku předchozího desetiletí a pro které je víra víceméně revoluční cestou ke znovunalezení nového (staronového) řádu. Zdrojem jejich konverze byla opozice vůči chaotické a relativistické realitě odumírajícího komunistického systému, z něhož se již dávno ztratila řádovitost, přitahující a inspirující intelektuály od dvacátých let. Je přitom příznačné, že ani tato skupina autorů a kritiků, soustředěných převážně okolo časopisu Souvislosti, nevytvořila, ba ani neusilovala o utvoření jednotnější poetiky. Společným jmenovatelem jejich gesta je spíše obrat k dříve zapíraným autoritám Janu Zahradníčkovi, Janu Kameníkovi, a zejména k Jakubu Demlovi – člověku víry, a přece tolik neortodoxnímu. Tím se ostatně jejich usilování potkávalo s obecnější proměnou našeho vztahu k tradici, s přehodnocováním dosavadního výkladu české meziválečné literatury. Proti dřívější preferenci levicového proudu, spjatého s komunistickou stranou, byly – přirozeně, pochopitelně, ovšem často opět jednostranně – vyzdvižení, kromě výše jmenovaných, zejména Jaroslav Durych, Jan Čep a na počátku devadesátých let dočasně i Ladislav Klíma.

Jeden z podstatných rysů proměny polistopadové literární atmosféry jsem doposud vědomě nechával stranou: totiž štěpení čtenářské obce. Čtenáři předlistopadoví byli odkázáni na relativně úzkou škálu toho, co nabízela nakladatelství. Tato škála byla zúžena nejenom politickými limity, ale i oficiální tezí, že socialistické nakladatelství nevydává škvár. Jakkoliv byla tato směrnice z důvodů čistě komerčních často překračována, přece jenom vytvářela jisté omezení. A tak stejně jako někteří hledali za každým náznakem politickou narážku, jiným oficiálně vycházející literatura suplovala čtivo. Po listopadu odešli obojí: ti, kteří v literatuře hledali politiku, ale i čtenáři milující čtivo. Mezi ně ovšem počítám nejen čtenáře braku, rodokapsů či večerů pod lampou, ale i čtenáře děl literatury spotřební (nejmě překladové), která potěší a neobtěžuje.

Nejvíce však počátkem devadesátých let literaturu řečenou umělecká poznamenal odchod snobů. Jako snob bývá obvykle pejorativně označován ten, kdo povrchně vyznává vše, co zrovna letí a je v jeho societě považováno za uctivatelné. Důraz přitom leží na slově *povrchně*, neboť snob zpravidla neomylně pozná kvalitu. Nazveme-li v souvislosti s uměním někoho snobem, vyjadřujeme tím svou převahu nad hlupákem, který se věnuje umění, aniž by mu rozuměl tak dobře jako my, znalci. Dovolte mi však znovu zopakovat své dávnější tvrzení o nenahraditelné pozitivní úloze snobů v kulturním životě, a to nejenom proto, že každý z nás, kdo obcujeme s uměním, se občas dostává do situace, kdy se chová, musí chovat jako snob. Vlastní role a nezastupitelná úloha snoba spočívá totiž v tom, že vytváří most mezi malou skupinkou skutečných zasvěcenců a zbytkem populace. Snob nemusí mít potěšení z četby určité knihy, ba dokonce nemusí tuto knihu ani přečíst, musí jí však mít v knihovně. Tím, že kupuje nebo financuje něco, o čem mu někdo jiný řekl, že je dobré, plní svou povinnost mecenáše. Tím, že chválí a propaguje, aniž by vždy přesně věděl co, bere na sebe poslání misionáře, ba dokonce vykonává určitý nátlak na ostatní, aby i oni věnovali pozornost této hodnotě.

Snobové jsou hlavními tvůrci literární atmosféry. Paradox chování snobů spočívá v tom, že sice jde o chování stádní, jež strhává masu ke koupi či návštěvě, jeden každý snob však ke své seberealizaci potřebuje pocit jisté výjimečnosti, nedosažitelnosti a exkluzivity děl a hodnot, která vlastní a ovládá. Nejde mu jenom o to, aby byl přítom, ale i o to, aby byl někde, kde nebyli jiní,

kam se jiní nedostali. Proto poté, co se literatura stala „jenom“ literaturou a přestala být vhodným tématem ke konverzaci, poté, co náklady knížek začaly značně překračovat počet zájemců, a poté, co celkový počet vydávaných knih překročil možnosti kupujících, přestali se snobové o literaturu zajímat. Diktát, který nám dříve velil stoupnout si každý čvrtek do fronty a koupit těch několik zajímavějších knih, aniž by nás osobně vždy zajímaly, zmizel. Znalost literatury a aktuálního literárního dění přestala být otázkou prestiže, a to často – troufám si tvrdit – i mezi lidmi živícími se literaturou. Počínaje učitelkami češtiny až po redaktory, vysokoškolské pedagogy a literární vědce.

Důkazem budiž proměna postavení a nákladů literárních časopisů. Jestliže v první fázi ještě existovala vize, že se podaří udržet čtenost a společenskou prestiž, jakou měly Literární noviny a Plamen let šedesátých, či alespoň Kmen v letech osmdesátých, zanedlouho se ukázalo, že literární časopisy nedokáží vzdorovat konkurenci jiných časopisů, uspokojujících nejrůznější zájmy, požadavky, přání či případně úchytky potenciálních čtenářů. Časopisy na tento vývoj zareagovaly různě. Některé v duchu odkazu svých předchůdců o masovějšího čtenáře bojují, a tedy se snaží vyhovět i jeho vkusu, nebo alespoň vkusu sponzorů, což se například u Literárních novin projevílo změnou grafické úpravy. Časopisy jiné se – zdá se – již smířily s tím, že jsou adresovány minoritě s řídce se vyskytující úchytkou literární a intelektuální.

Literatura ovšem svůj zápas o snoba stále svádí, neboť tento zápas je pro ni současně bojem o vlastní identitu, vyplývá z potřeby definovat sebe sama, definovat literaturu řečenou umělecká vůči literaturám jiným. Potřeba vymezit literaturu hodnotnou vůči nehodnotné se zrodila již v okamžiku, kdy díky vynálezu knihtisku přestalo být tištěné slovo výsadním právem intelektuálů. V české společnosti a kultuře posledních století však byla zpravidla kompenzována úkolem sloužit národu, lidu či pravdě. Se ztrátou tohoto úkolu snaha o sebevymezení narůstá. A je otázkou, zda tomu může být jinak.

Důkazem hledání hranic mezi „velkou“ literaturou, kulturou středních vrstev a komercí, budiž odlišné přijetí tvorby dvou literárních osobností z mladší generace: Michala Viewegha a Jáchyma Topola. Z prvního učinila hvězdu čtivost a dostupnost jeho poetiky pro široké spektrum čtenářů. Prosadil se schopností psát logicky stavěné příběhy, navazující – přes všechnu autorovu postmoderní hravost – na tradiční vyprávěcí formu, která svět chápe jako pojmenovatelnou, vyjádřitelnou veličinu, prosadil se prózami, v nichž slovo váže na slovo a spisovatelovou ambicí je ukrývat do nich více či méně hluboké myšlenky. Čtenářská atraktivita stylu byla pro Viewegha výhodou pouze potud, dokud byla – v Báječných letech pod psa⁴ – ve službách „závažného“ a historizujícího tématu normalizace. (Navíc když autor v pravou chvíli nečekaně přinesl jiný pohled na toto téma než disidentská literatura.) Avšak od chvíle, kdy se tématem následných Vieweghových próz stala aktuálnější přítomnost, navíc v poslední knize⁵ oproštěná i od náznaků politična, stala se čtivost v očích kritiky (respektive většiny recenzentů) Vieweghovou největší chybou. Zřetelné autorovo gesto – „píšu pro čtenáře“ – bylo odmítnuto navzdory tomu, že čtenář, pro kterého Viewegh píše, rozhodně není žádný blbec. Strach z banality, z toho, že se autor až příliš čtenářům podbízí a přitom nesděljuje nic PODSTATNÉHO, převládá.

Naopak román Sestra⁶, jímž zazářil Jáchym Topol, je prózou „k nedočení“, přesněji prózou dostupnou jen některým čtenářům; těm, kteří jsou schopni a ochotni podvolit se proudu vyprávění, v němž redundance a devalvace slov, vět a myšlenek je organickou součástí polyfonní poetiky.

4 Michal Viewegh: Báječná léta pod psa. Praha, Čs. spisovatel 1992.

5 Michal Viewegh: Účastníci zájezdu. Brno, Petrov 1996.

6 Jáchym Topol: Sestra. Brno, Atlantis 1994.

Topolův román totiž na chaos světa reaguje chaosem promluvy, v níž je obraz přítomného bytí rozbit na tisíce kousků a znovu uspořádán po zákonu kaleidoskopu a rockové hudby. Jeho výpověď vyrůstá z emoce a opět útočí na emoce, zřetelně z ní vyzraňuje gesto: „O čtenáře se nestarám. Píšu, protože musím. Píšu umělecké dílo.“ Díky tomu se Sestra stala téměř kultovní záležitostí a na jejím věhlasu jsou ochotni pracovat i lidé, kteří ji nikdy nedočetli. (Což bych byl schopen – domnívám se – doložit i rozbořem některých recenzí.)

V obranné reakci vůči relativizaci hodnot tak v přítomné literární atmosféře, prezentované například vyslovenými i nevyslovenými postuláty literárních kritiků, dominuje požadavek jisté exkluzivity. Příkaz dne dnes v Čechách zní: Nepodbízet se čtenáři! Tato snaha o výlučnost vyplývá částečně z potřeby dát najevo aristokratickou převahu nad komercí, daleko více však ze strachu z banality, ze střetu mezi vysokými aspiracemi kritiků a tvůrců a marným hledáním PODSTATY, přesněji nového VELKÉHO TÉMATU, jež by tradičním literárním metodám a postupům dalo schopnost opět vypovídat o podstatách. Prává literatura přece musí být UDÁLOST – NĚCO JEDINEČNÉHO a NEOPAKOVATELNÉHO, a nikoli pouhé čtivo. Neexistence pevného bodu, obava o vlastní identitu a potřeba vymezit hranice mezi literaturou a tím, co se hojně vydává, vede i k obrovské, hyperkorektní nedůvěře ke všemu, co se hojně čte, a k autorům, kteří dokáží oslovit širší čtenářskou obec.

„Na jedné takové besedě někdo Kusejra vyzval, aby řekl taky něco o sobě. Kusejr že ano. A jak jeho hovor plynul, Kusejr se jim před očima ztrácel, rozměľňoval, a než se kdo vzpamatoval, zmizel a zmlkl docela. Jen vzduchem se rozvířily miliardy Mikrokusejřů. A od těch dob jsou stále ve vzduchu. Stále s námi a v nás. Jo, jo, Kusejr!“⁷

⁷ Ivan Vyskočil: cit. dílo, s. 31

Literárne spory po novembri 1989

Od tzv. nežnej revolúcie (istý literát ju nazval „neholúcia“) uplynie pomaly sedem rokov, ale literárny život má už i za taký krátky čas dosť bohaté a najmä komplikované dejiny. V jedinom referáte, čo by bol ako dlhý, nedá sa preto ani v telegrafickom výpočte zvládnuť daná téma. Spory sú totiž trvalou dominantou uvedeného obdobia od samého začiatku až do dneška. Majú mnoho podôb: od polemických recenzií jednotlivých nových kníh a drobných či zásadnejších osobných prestreliek cez prirodzené úsilie o rehabilitáciu emigrantov, zakázaných, umlčaných, proskribovaných atď. autorov až po názny diskusí o hodnotenie jednotlivých období, smerov a skupín takmer celého dvadsiateho storočia. Pritom až na výnimky, hoci sa hádali a prudko si vymieňali názory spisovatelia, neišlo natoľko o literárne spory, ako skôr o súboje ideové, ba neraz čisto politické. Pravdaže, nemožno pochybovať ani o ich literárnosti, lebo napokon v nich sa rozhoduje aj o osude, o budúcnosti písomníctva jedného národa. Nemožno tu teda ani v hrubých črtách vymenovať, čo všetko sa za tých pár rokov stalo a čo sa deje. Upozorním preto iba na niektoré momenty z literárneho života, azda niečím typické či charakteristické, keďže sa týkajú spisovateľských organizácií a ich časopisov. Pokúsim sa priblížiť aj ráz, spôsoby a štýl niekoľkých sporov. Komplexnejší obraz by si vyžadoval oveľa viac času a hádam aj väčší časový odstup.

Aby som mohol aspoň krátko informovať o ponovembrovom slovenskom literárnom živote, musím sa vrátiť trochu dozadu. Nemôžem zabudnúť, s akou závisťou som počúval už na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov poľských spisovateľov najrozličnejšieho zamerania či politickej funkcie, ktorí na podujatiach bratislavského Poľského kultúrneho strediska unisono tvrdili, že v ich štáte (vtedy tiež socialistickom) nikoho nezaujímá, či je spisovateľ komunista, nemarxista, kolaborant, emigrant, väzeň, chorý, blázon a pod. Ak napíše dobrú knihu, tak mu ju vydajú! Našinec mohol iba žasnúť, keď si uvedomil, koľko slovenských (nehovoriac o českých) spisovateľov vyradil režim za posledné desaťročia z literatúry, koľkých nebolo možno ani spomenúť, o koľkých bolo možné zmieniť sa len opatrne, nehovoriac o propagácii. (Tu by som si dovoľil parafrázovať slová cenzora, ktorý ma kedysi poučil, že strana si želá, aby sa na niektorých autorov úplne zabudlo, preto ich neslobodno ani spomenúť; na iných sa síce zabudnúť nemusí, ale nemôžu sa v jednej publikácii spomenúť viac než trikrát, lebo to by už bola propagácia.) Tie časy sú preč. Voľačo z nich však stále prinajmenšom reziduuje...

Ako vyzerala situácia s inštitúciami a časopismi v začínajúcom odmäku polovice osemdesiatych rokov? Jestvovalo jediné (pochopiteľne!) spisovateľské združenie – Zväz (očistený v konsolidácii od nežiadúcich a neposlušných) a dva mesačníky: Slovenské pohľady (s maximálne opatrným – aby som zostal slušný – šéfredaktorom) a Romboid, zotavený z normalizačného orgánu Slovenského ústredia knižnej kultúry, stávajúci sa opäť literárnokritickým a teoretickým časopisom. Po skúsenostiach s Kultúrnym životom (zastaveným v septembri 1968) a jeho nástupcom Literárnym životom (umlčaným po niekoľkých číslach v roku 1969) – vrchnosť konečne povolila, aby oddane slúžiaci spisovatelia mali nie síce týždenník, ale prílohu (!) Nového slova – Nedeľu. Vtedy už začínali prenikať zvesti o sovietskej perestrojke, čo však nezabrzdilo vydanie zborníka statí inšpirovaných Poučením z krízového vývoja, lebo naraz nás prestalo zaujímať, čo sa deje v krajine, ktorá nás dvakrát oslobodila a mali sme v jej područí zostať na večné časy. Hoci sme však nemali veľa disidentov (pričom postihnutých bolo podstatne viac), určitý pohyb sa nedal

zastaviť ani u nás, možno už krátko pred perestrojkou. Azda prví sa začali hniezdiť a nekonformnejšie rozmýšľať najmladší, od roku 1985 v Kruhu mladých autorov pri spisovateľskom zväze. Nepochodili síce so zborníkom vlastných prác, no vynútili si aspoň štvrtročnú prílohu (znovu len príloha!) v denníku *Smena*. Iní ich rovesníci začali o rok vydávať samizdatový časopis *Fragment K* a do novembra 1989 pustili do tajného obehu desať čísel.

V tom čase však aj vrchnosť akoby poľavovala v ostrážitosti, lebo v roku 1988 zverila redakciu Slovenských pohľadov Rudolfovi Chmelovi, ktorý sa s novými spolupracovníkmi pomaly púšťal do tvrdej analýzy literárnej situácie posledných desaťročí. Od 21. septembra 1988 mohol vychádzať aj Literárny týždenník (prirodzene, ešte s dôveryhodným šéfredaktorom). Uvoľňovací proces sa nedal zahatať. Koncom septembra usporiadal vtedajší Literárnovedný ústav SAV (v spolupráci s ÚČL) konferenciu k sedemdesiatemu výročiu vzniku Čs. republiky pod názvom *Štátnosť a literatúra*. Väčšina referentov sa v základe ešte držala dovtedajšej línie. Na rozdiel od nich referát Evy Jenčíkovej a Petra Zajaca (*Situácia súčasnej slovenskej literatúry*) nielenže zdôraznil nevyhnutnosť zapojiť vo vede do pravdivého „zvažovania a uvažovania“ popri „vecných faktoch a názoroch“ aj „etické postoje“¹. V začínajúcej sa prestavbe hodnôt celej spoločnosti autori apelovali, aby prechodná situácia nevyústila do návratu k starému systému, ale do „novej systémovej kvality“ v živote i v literatúre. Vycítili totiž, že ide o budúcnosť ľudí i umenia, podobne ako v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Aby sa nezopakovala vtedajšia katastrofa, úspešne sa pokúsili o novú analýzu. Dnes však behá priam mráz po chrbte z prognózy (podvedomej, nechcenej?) nebezpečenstva návratu: „Odpoveď budeme poznať koncom 90. rokov.“ (Zatiaľ ju nepoznáme, ale náznaky návratu pociťujeme.)

A pritom sa všetko začalo rozvíjať sľubne. Chmelovské Slovenské pohľady uverejnili v prvom čísle roku 1989 odvážnu diagnózu Milana Šútovca: *Začiatok 70. rokov ako literárnohistorický problém*. Otvorene v nej spochybnil normalizačné praktiky, v mene „princípu komplementárnosti“ a „v záujme vedeckej pravdy“ i „v záujme ďalšieho zdravého, členitého vývinu našej literatúry“ vyzval literárnu históriu, aby „napriek všetkým absolvovaným syntézam i pseudosyntézam“ dôkladne analyzovala literatúru (a literárny život) sedemdesiatych rokov – „teraz už aj s noetickým a časovým odstupom“².

V nasledujúcom čísle SP vyšla spomenutá štúdia Jenčíkovej a Zajaca. Obe tieto práce inšpirovali seminár *Situácia súčasnej slovenskej literatúry* (Budmerice, 16. mája 1969), na ktorom sa po rokoch otvorene diskutovalo, takmer pravými slovami sa pomenúvali najmä politické a kultúrno-politické javy, dôrazne sa nastoľoval návrat vyradených autorov. Jeden z umlčaných - Milan Hamada – tu už aj sám vystúpil. Keď diskusia vyšla v SP, redakciu si predvolal „na koberec“ minister kultúry a šéfredaktora vedúci príslušného oddelenia ÚV KSS. Predkolo nežnej revolúcie v literatúre sa však okrem zdvihnutých prstov skončilo bez dovtedajších následkov: vo vzduchu už zrejme bolo niečo cítiť...

Napriek tomu novembrový prevrat našiel väčšinu spisovateľov nie celkom pripravených, čo sa prejavilo na mimoriadnom zjazde Zväzu 7. prosinca 1989. Svedčí o tom už zloženie jeho prípravnej komisie: popri revolučne naladených (Štrpka, Šútovec, Zajac, v podstate i Chmel) zväzoví funkcionári (Ballek, Jaroš, Mináč) a zopár nevykryštalizovaných. Ani účastníci zjazdu sa nevedeli dohodnúť, ako má vyzeráť budúca spisovateľská organizácia. Návrh zrušiť ZSS a vytvoriť nové, otvorené spoločenstvo, nie ideové, skôr stavovské, neprešiel. Draví navrhovatelia zásadných zmien – vyhlásení za rozbíjačov a manipulátorov, podporení najmä literárnou mládežou a viace-

1 Eva Jenčíková, Peter Zajac: *Situácia súčasnej slovenskej literatúry*, Slovenské pohľady 1989, č. 2.

2 Milan Šútovec: *Začiatok 70. rokov ako literárnohistorický problém*, Slovenské pohľady 1989, č. 1.

rými, v normalizácii umlčanými autormi a disidentmi – odišli z mimoriadneho zjazdu a založili si vlastnú Obec spisovateľov Slovenska (za predsedu si zvolili M. Hamadu). O niekoľko dní sa časť z nich pričínila o obnovenie Slovenského centra PEN. Jeho členmi sa stali však aj iní literáti.

Riadny zjazd ZSS sa zišiel 18. januára 1990. Hlavné slovo na ňom prevzalo niekoľko autorov diskriminovaných za aktivitu v šesťdesiatych rokoch, neskôr čiastočne alebo väčšmi omilostených: M. Ferko, A. Hykisch, P. Karvaš, I. Kupec, J. Rezník (zvolený za predsedu), P. Števček, L. Ťažký (zvolený za čestného predsedu). K nim sa z mladších pridali P. Andruška, I. Hudec, L. Jurík, J. Tužinský a i. Menovaní vytvorili predstavenstvo novej organizácie Spolok slovenských spisovateľov.

Po tomto zjazde sa z iniciatívy R. Chmela sformovala ďalšia skupina literátov a 29. januára 1990 si založila Klub nezávislých spisovateľov. Za predsedníčku si zvolila Kláru Jarunkovú. Keď si samostatné zoskupenie vytvorili aj maďarskí spisovatelia na Slovensku, vynorila sa potreba (najmä kvôli administratíve) akejsi „strešnej“ organizácie. Stalo sa ňou Združenie organizácií spisovateľov na Slovensku a spojilo všetky vymenované spoločnosti. Spočiatku bez Spolku spisovateľov, ktorý sa pridala k Združeniu (premenovanému čoskoro na Asociáciu...) až v júni 1990 – v nádeji, že z voľného združenia sa opäť vyvinie jednotné zoskupenie. Keď sa toto želanie neuskutočnilo, začiatkom roku 1992 SSS z Asociácie vystúpil, včlenili sa do nej však ukrajinskí autori a Klub literatúry faktu.

Zjednotenie neprichádzalo do úvahy nielen pre odlišné názory predstavenstva Spolku a členov Asociácie: uznesenie zjazdu SSS podporilo „úplnú národnú a štátnu suverenitu“ Slovenska, ostatní sa v podstate vyjadrovali za občiansky princíp. SSS sa vyhlásil za právneho následníka bývalého Zväzu a tým aj jeho majetku, s čím ostatní nemohli súhlasiť. Predstavenstvo Spolku požadovalo, aby Slovenské pohľady nepatrili „vyhranenej skupine“. „Priateľného“ šéfredaktora pre všetkých videlo v M. Ferkovi, ktorý ich viedol v rokoch 1960-69. Ferko pre inú zaujatnosť odmietol. Od roku 1990 viedol SP J. Štrasser (dovtedy zástupca R. Chmela) ako „časopis slovenských spisovateľov“, uprednostňoval však najmä prispievateľov z Obce. SSS sa formálne vzdal nárokov na SP, keď Literárny týždenník uverejnil vyhlásenie Matice slovenskej³, žiadajúce, aby sa tento mesačník vrátil pôvodnému majiteľovi. O. i. aj preto, že „duch“ štrasserovských Pohľadov „je v hlbokom rozpore s tradíciou Vajanského, Škultétyho, Mráza i Mečiara“. (Ide o Stanislava Mečiara, ktorý viedol SP v duchu slovenskoštátovského národného socializmu.) Rada Asociácie však 7. mája 1990 potvrdila, že Slovenské pohľady zostávajú jej orgánom.

Na začiatku prvej porevolučnej fázy SSS mal teda pod kontrolou iba časopis mladých autorov Dotyky (zaujímala ich však najmä vlastná tvorba) a Literárny týždenník, ktorý sa pod vedením E. Juríka a predovšetkým P. Števčeka (od roku 1991) bojovne profiloval ako časopis „národne“ orientovaných spisovateľov, inšpirujúci sa v úsilí o dosiahnutie národnej a štátnej suverenity názormi a radami publicistov ľudáckej emigrácie. Písali však doň (a píšú) aj členovia iných zoskupení. Na druhej strane mesačník Romboid, hoci jeho redakcia (až na malé výnimky totožná s predrevolučnou) sympatizovala s AOSS, neuzatváral sa zase pred „spolkármi“. Naproti tomu Slovenské pohľady boli jednoznačne „asociačné“ (niekedy až „obcovské“), takže do nich člen Spolku nezablúdil ani náhodou. Takýto ráz mal v podstate aj obnovený týždenník Kultúrny život (nulté číslo 28. marca, prvé 18. apríla 1990), pravidelne polemizujúci s názormi autorov LT. A vlastne aj Fragment K, ktorý po legalizovaní vychádzal na 160-200 stranách. Jeho zvláštnosťou bolo, že od začiatku patril slovenským i českým autorom. (V súčasnosti doň prispievajú zväčša

³ Matica žiada Pohľady, Literárny týždenník 1991, č. 21.

zahraniční spisovatelia a taký kontakt s nimi nemá azda ani špecializovaná Revue svetovej literatúry.)

K tejto prvej etape treba ešte aspoň heslovite naznačiť, ako plnila literárna história a kritika úlohy odporúčané Jenčíkovou so Zajacom a Šútovcom. Spočiatku sa horlivo činila a zapľňala „biele miesta“. V pochopiteľnej horlivosti a náhlení, vyplývajúcej z revolučného nadšenia, niekedy sa nevyhla jednostrannostiam. Niektorí boli ochotní kvôli politickým postojom div nie vyradiť tvorbu všetkých autorov spätých so starým režimom. Pre jedných sa stali vzorom Tatarka a Mňačko. Iní objavovali katolícku modernu, zveličovali význam a hodnotu diel jej predstaviteľov (pričom podaktorí do nej ahistoricky zaraďovali takmer všetkých autorov katolíckeho pôvodu). Emigrantstvo sa takmer stalo hlavnou značkou kvality. Určite išlo o nevyhnutnú chorobu prechodného obdobia, lebo takáto aktivita čoskoro ustala a presadzoval sa reálnejší pohľad na hodnoty a problémy. S ľútosťou však treba konštatovať, že úlohy formulované ešte pred novembrom sa dosiaľ nepodarilo náležite splniť.

Na lámanie chleba v literárnom živote došlo v roku 1992, keď sa spisovateľské spoločenstvo zrejme trvalejšie polarizovalo. Nie preto, že Spolok vystúpil z Asociácie, skôr preto, že novembrové princípy a úsilia boli zatlačené do úzadia. Alebo chceš zvrchovanosť, samostatnosť, biješ sa do prs, aký si dobrý Slováčok atď. – alebo si zradca, janičiar, odrodilec, svetoobčan a pod., platený západnými centrálnami, nadáciami a bohvie kým a čím. Správni Slováci robia všetko možné, aby prostredníctvom Matice dostali do rúk Pohľady. Občas im (chtiac?, nechtiac?) nahrali aj redaktori so spolupracovníkmi. V mesačníku tak zameranom na literatúru a kultúru azda nemusel vyjsť záznam z neliterárnej besedy⁴. A najmä nie esej znevažujúca zmysel a hodnotu slovenčiny⁵ (a to ešte na mieste úvodníka). To bol rozhodne kiks, nedomyslená chlapčenská provokácia, medvedia služba časopisu. Absencia takýchto príspevkov by asi nebola zachránila Pohľady pre Asociáciu, ale ničomu ani nepomohli. Poslúžili však ako argumenty „uchvatiteľom“; minister kultúry vzal časopisu dovtedajšiu dotáciu (pravdaže protiprávne, lebo dane platia štátu všetci občania) a udelil ju „matičným“ Slovenským pohľadom 1993. Formálne Matica, v skutočnosti prišiel k legendárnemu najstaršiemu literárnemu mesačníku na svete – Spolok spisovateľov. Šéfredaktorstvo teraz už prevzal M. Ferko, ktorému v šesťdesiatych rokoch nebolo proti chuti viesť časopis „ukradnutý“ MS. „Asociačné“ Pohľady vydržali ešte štyri čísla, ale matičné vychádzajú stále: starí ideológovia a prívrženci tisoovsko-tukovského režimu, ich mladší nasledovníci, hanobitelia SNP, nacionalisti všetkých generácií atď. majú po Literárnom týždenníku zelenú i v Slovenských pohľadoch.

Ten istý minister kultúry (D. Slobodník) „pomohol“ aj asociáčnemu týždenníku. Vtedajšiemu šéfredaktorovi I. Štrpkovi 3. februára 1993 napísal o. i.: „...vzhľadom na skutočnosť, že týždenník Kultúrny život nevydáva konkrétna spisovateľská organizácia, ako aj s prihliadnutím na odporúčanie NR SR finančne podporiť vydávanie jedného časopisu pre každý umelecký odbor, nemôžeme Vám na rok 1993 poskytnúť nijakú dotáciu.“ A navyše sa tuším aj urazil – on predsa nič: „Vaše odvolávanie sa na rok 1968 (...) pokladám za neobjektívne, lebo ministerstvo vydávanie Kultúrneho života nezakazuje...“⁶ KŽ vychádzal potom už len do konca augusta 1993. Po ročnej prestávke sa opäť objavil – ako mesačník! – s údajom v tiráži: Vydáva AOSS s podporou Nadácie Európa 2000. Nadácia má však zrejme chybu v letopočte – Kultúrny život od č. 6 (jún 1995) opäť nevychádza. Na dokreslenie situácie: hoci už takmer dva roky vládne iný minister kultúry, v najbližšom čase vyjde posledné číslo posledného časopisu AOSS – Romboidu. (Čiastočne by ho

⁴ Intelektuál a moc, Slovenské pohľady 1992, č. 7.

⁵ M. Šimečka: Príbeh o jazyku, Slovenské pohľady 1992, č. 9.

⁶ Cit. podľa: Kultúrny život 1993, č. 7.

mohla nahradiť nová kritická revue mladých RAK. Otázka je – dokedy? Navyše, nie je to orgán Asociácie.)

Vyskytujú sa hlasy, že spisovatelia združení v AOSS (je ich asi toľko ako členov Spolku!), by nemali čakať na peniaze od vrchnosti, najmä keď sú v zjavnej opozícii proti jej praktikám. Veď sa oddávna hovorilo - či chlieb ješ, toho poslúchaj. Nejde však o peniaze vlády, aby ich rozdávala len verným služobníkom. Vyzerá to tak, že nevládni, čiže nenárodní (ne- a protislovenský) spisovatelia si budú musieť sami zabezpečiť zdroje na vydávanie časopisov, bez ktorých ťažko môžu existovať. (Týka sa to aj vydávania kníh, kde o dotáciách z fondu Pro Slovakia, napriek odporúčaniam odborných komisií, rozhoduje priamo minister I. Hudec.) Až potom môžu byť nezávislí od politickej moci. (Parlament však dosiaľ neodhlasoval návrh, aby sa podnikom či podnikateľom odrotávali z daní dotácie poskytnuté umelcom a kultúrnym pracovníkom. Zato naprvýkrát prijal návrh zákona, likvidujúceho dobročinné nadácie... V čase korektúr tohto referátu sa pripravuje obnovenie Romboidu. Nový vydavateľ - Národné literárne centrum - sa zmluvne zaviazal, že do obsahu časopisu nebude zasahovať!)

Názov referátu sľuboval reč o literárnych sporoch. Situácia spisovateľských organizácií a ich časopisov je nezanedbateľnou súčasťou literárneho života, zďaleka však nevyčerpáva tému sporov. Literárne časopisy i denná tlač sú diskusiami, neraz ostrými výmenami názorov i jednostrannými útokmi bohaté od pamätného novembra do dnešných dní. Žiaľbohu, len málokedy ide o skutočnú polemiku, o zmysluplný dialóg, smerujúce k pozitívnemu riešeniu. Prevažujú monológy vlastných predstáv a vyznaní, vyhrotené bojovne, neznašanlivo, nenávisťne, obviňujúco, odhaľujúce „nepriateľov“, nenechávajúce na nich ani kúsok dobrého. Štylistika je tomu primeraná. Nič nové pod slnkom. V dvoch totalitných režimoch sme sa to vynikajúco naučili. Na tomto mieste asi nemá význam referovať o nich, prípadne ich hodnotiť. Azda na ilustráciu postačí predstaviť zopár ukážok takýchto „názorov“ – z tej jedine správnej strany.

Najprv ostro satirický, nadpísaný Otázka veštyni...: „Povedzte mi, milá pani,/ kde sa kotia kotiani,/ hnojchrlíči markoviči,/ štrasserovia, hríby,/ huby besné,/ ľuby lesné,/ ktoré sypú všade SME-ti,/ serešovi lížu päty/ a nás šibú lobodou,/ volajúc to slobodou...“⁷ (Dnešný čitateľ iste vie, že ide o útok na publicistov, novinárov, humoristov, na opozičný denník a na amerického multimilionára. Neskorší by sa však mohli popliesť.) Pripusíme, že žáner epigramu si môže dovoliť až takúto licenciu, najmä keď ju vytvorí známy básnik a prozaik Š. Moravčík pre vládny denník Slovenská republika.

Nasledujúce myšlienky sú však už z úvodníka šéfredaktora Literárneho týždenníka P. Števéčka pred plenárkou spisovateľského spolku, sugerujúce rokovaniu takýto „obsah a (...) hľadiská“: „kde inde sa smie vravieť o literatúre a mlčať o národe?“ Súčasní nezodpovední spisovatelia a literáti v posledných rokoch vraj „bubnujú – na svojich hlavách, či mešcoch – beznádejne zúfale pochody späť...“ Kto aspoň trochu cíti „pulz a dych slovenskej literárnej tradície“, môže sa len čudovať: „koľko špiny a rozličných nehanebností dokážu zorganizované skupiny slovenských intelektuálov, literátov, spisovateľov, literárnych vedcov (...) na čísi povel vylievať na hlavu svojho národa. Sústavne a pod imperatívom akéhosi projektu, ktorý má národu odňať just a presne to, o čo sa aj ich literatúra, aj ich kultúra heroicky a so samožertvou stáročia usilovala: svojbytnosť, samostatnosť.“ Nie je to vraj síce „odrodilstvo, zrada vzdelancov“, skôr „veľkopanská strata pamäti“ a „hulvátska ignorancia voči etickým povinnostiam (...) plynúcim zo samého horkého jadra národnej, kultúrnej a literárnej tradície“. Pritom musia vedieť „ako tupohlavo činia aj proti sebe“, hoci „dýchajú vzduch demokracie a slobody mladého štátu, ktorý sa im tak brdí, že ho musia vydychovať

⁷ Štefan Moravčík: Otázka veštyni..., Slovenská republika 14. februára 1994.

ako chuchvalce už nezatajovanej nenávisti“. Až na konci sa zjavuje odrobinka optimizmu, pravda, podmieneného a vyzdobeného „hlbokomyseľnosťou“: „Ich návrat k slobode, skrášľovanej povinnosťami človeka a intelektuála, nebude ľahký. Ale bude; a nebude už dočasný. Ak len trochu vedia, že národ nebýva nad nami, ale v nás.“⁸

Takto otŕčaná ruka logicky nemohla viesť k tvorivému dialógu, najmä keď tejto časti literátov v skutočnosti o dialóg nejde, iba o prestúpenie na ich vieru, o jednomyseľnosť na ich spôsob. Výrazne sa to prejavilo napríklad pri „debatnom okrúhlym stole“, usporiadanom redakciami Slovenských pohľadov, Literárneho týždenníka a Extra 15. júna 1995 v Budmericiach.⁹ Iniciátor a moderátor podujatia V. Maľuga v Úvode do polemiky o. i. pripomenul P. Zajacovi a jeho „kumpánom“ mimoriadny spisovateľský zjazd z decembra 1989 „estetickými“ slovami: „Už vtedy pod pláštikom vznešených slov tiekli veľmi nízke motivácie, odsúdeniahodné kroky, ktorých zmyslom bolo ožobrať jeden stav a na tomto ožobračovaní zbohatnúť (...) takto sa nespráva estetický človek, ale ľudská zberba, ktorá ako psy šteká na každého, koho nepozná.“

Š. Moravčík sa posťažoval, že členovia Asociácie neprišli, hoci sľubovali. Priznal však, že niektorých radšej nepozvali, lebo sa chceli „vyhnúť takým agresívnym ľuďom, ktorí aj tak nepovedia nič meritórne – Zajac, Štrasser, Bútor a i.“ Aj tak by vraj neprišli, lebo sa lepšie cítia v New Yorku, „kde za nás a proti nám (...) bojujú po svojom s nabrúsenými šablami“. Podľa neho „staré rebríčky hodnôt neplatia a to, čo sa usiluje robiť napríklad Bílik a jeho kumpáni, vyzerá ako neriadny pokus a urážka zdravého rozumu“. Nedá sa súhlasiť s jeho „čarovaním, (...) kradnutím a klamstvom“. Členovia Spolku vraj podali ruku, ale ak tu vznikla „nejaká 'umelecká' šľachta, ktorá s nami nechce mať nič spoločné, chce len komunikovať cez New York či Strassburg, cez Nórov a Eskimákov, prosím...“

M. Čechvala sa o „druhej strane“ vyjadril ešte emocionálnejšie. Bola vraj (na rozdiel od prítomných diskutérov) v bývalej nomenklatúre, detsky sa hrá na opozíciu, v každom režime chce ťažiť „pre seba výhody a metále“, preto sa stále „zaliečajú a pchajú do análnych otvorov mocným tohto sveta“. Predtým Moskve – „a dnes?“ (Na rečnícku otázku si nemusel odpovedať.) V čom vidí príčinu „koloniálneho komplexu“ lokajstva? „Naša duša“ (myslí tým všetkých spisovateľov alebo len členov Spolku?) podľa neho „napodobňuje neduhy a necnosti svojho veľkého vzoru, projektuje sa do zlatého tefaľa, napodobňuje a imituje všetko to svinstvo, ktorého sa napokon sám 'veľký vzor' chce už striasť, požíra po ňom odpadky a fekálie a nadobúda pocit, že si kúsoček privlastnil (?) z toho veľkého sveta...“

V druhom vstupe M. Čechvala pokročil ešte ďalej, pričom zrejme vyjadril aj pocity či želania viacerých prítomných. (V zázname niet zmienky, že by s ním niekto polemizoval.) Upozornil na „techniku a spôsob písania našich protivníkov“, ktorí sa v minulom režime „obratne (...) naučili špiniť“. Ich texty majú „denunciantský charakter“. Príklad: P. Zajac „bez akéhokoľvek dôkazového aparátu nazýva Mináča, A. Ferka, Maľugu, Tužinského červenými. Očierňuje ich ako boľševikov celkom svojvoľne bez argumentov. Pričom my vieme práve o Petrovi Zajacovi svoje, práve jeho texty nedosahujú ani kvalitnú publicistickú, nieto ešte vedeckú úroveň.“ Sám diskutér sa neunúva ani jediným argumentom, zato hneď sa vžíva do úlohy obžalobcu: „Myslím, že už je načase pozrieť sa mu na hrebienok a za mnohé jeho urážky a denunciacie treba dať podnet prokuratúre. To je dobre prezrelý prípad na súd. Musíme si uvedomiť, že aj dialóg má svoje hranice, že

⁸ Pavol Števček: Slobody literatúry, Literárny týždenník 1994, č. 9.

⁹ Záznam z diskusie: Budmerické reflexie. Od dogmatického postoja ku kritickému mysleniu, Literárny týždenník 1995, č. 29. Dodatočne napísané príspevky: Budmerické inšpirácie, Slovenské pohľady 1995, č. 11.

aj tolerancia nie je bezbrehá.“ Nepriznal M. Čechvala nepriamo svoje „školenie“, keď odcitoval „frázu“: „všelijaké horákové nás tu nebudú učiť“?

Takto sa debatovalo o tolerancii a o spolupráci. Iba jediný diskutér (E. Chmelár) sa pokúsil prekonať apriórnu zaujatosť, keď vyhlásil za „trošku chorý fakt“, že sa musela usporiadať debata o tolerancii, lebo keby kultúra fungovala tak ako má, podobné besedy by boli zbytočné. Konštatoval, že „páky, ktoré rozduchávajú napätie, polarizujú spoločnosť a v neposlednom rade kultúru, sú na oboch stranách“. Ani on však neprekročil vlastný tieň: podľa neho práve ľudia odmietajúci spoluprácu s takým „prestížnym periodikom“ akým je Literárny týždenník, „zaťahujú kultúru do politiky, do straníckych šarvátok, polarizujú jednotlivé kultúrne skupiny, literárne časopisy“... „Potom sme totiž aj my nútení vyberať si svoj okruh čitateľov, a tak sa izolovať...“

To by už azda mohlo stačiť na ilustráciu predpokladu, že za takejto situácie normálny dialóg nemá veľkú šancu. Predsa by som sa však chcel pristaviť ešte pri jednom typickom rozhovore, ktorý sa končí obojstrannou vierou v budúce zjednotenie pohľadov, ba presvedčením o jeho nevyhnutnosti. No veľká časť rozhovoru medzi V. Maľugom a J. Tužinským¹⁰ koniec ostrej konfrontácie a možnosť prinajmenšom plodného dialógu ani o kúsok nepriblížila. Skôr naopak.

Je jasné, že išlo o stretnutie spriaznených duší, lebo obe sa rovnako dívajú na preberané problémy. V. Maľuga (kládol otázky) sa v citovanom už úvode k Budmerickým inšpiráciám hanbil „krikľúnsky sa hlásiť“ k takým samozrejmostiam, ako napríklad, že „sme súčasťou demokratického západného sveta, európskej civilizácie a kultúry“. Bolo však vraj treba „zdôrazniť“ a „skutočne pripomenúť“, že sa hlásime nielen k Západu, ale že „nás s Východom spája silná niť kultúrneho a duchovného zdroja a bohatstva. Nechceli by sme prísť ani o jedno, ani o druhé.“ Lenže na začiatku rozhovoru v Literárnom týždenníku poslednú vetu popiera. (Ak nemyslel zdroj a bohatstvo, ale Západ a Východ.) Má totiž dojem, že práve Západ má „značný podiel“ na súčasnom úpadku „geneticky zakódovaného“ sociálneho správania sa, „čo môže spôsobiť mimoriadne desivú katastrofu“.

Tužinský tento dojem podrobne rozvádza. Konštatuje, že Amerika nemá kultúru, iba civilizáciu, všetko je v nej účelové, umenie spriemyslené a skomercializované, vyváža „okrajové kultúrne produkty“, agresívne preniká do masmédií a pseudozábavného priemyslu. Zdá sa mu, že „v rovine kultúry si nevyberáme za manželku práve slušného človeka“. (Je to údajne parafráza cudzieho výroku.) Čo s tým robiť? „Mali by sme byť viac prichylní k svojmu (...) Naša kultúra je založená okrem iného aj na tradícii. Nemalej, vážnej (...) Tam vidím všeliek na jej záchranu.“ (Nemožno mať nič proti tradícii, každá národná kultúra naozaj musí vyrastať z nej. Len či nie je trochu podozrivé, po koľký krát a za akých okolností sa u nás volá po návrate k domácej tradícii, čo zároveň znamená – po opätovnej izolácii od západnej kultúry, vyhlasovanej za nemravnú, úpadkovú, zahŕňajúcu a pod.). Tužinský potom kritizuje celé trhové hospodárstvo ako príčinu všetkého zlého v svetovej súčasnosti. U nás (prečo práve len u nás?) vraj môže priniesť aj stratu národnej identity! (Stotožňujem sa s názorom o amerických gýčoch, krvákoch atď., prečo však proti nim nič nerobí ministerstvo kultúry, ktoré má na to možnosti a prostriedky: proti dovážanému braku vysoké dane, na prekladanie hodnotnej americkej a ostatnej svetovej - v tom aj ruskej atď. literatúry – dotácie?)

Nasledujú celé dva stĺpce o neprekonateľnom Dostojevskom (súhlasím s jeho hodnotením, mám však obavu, či tu nejde Tužinskému o nenápadné prihlásenie sa k Východu?!), potom sa zväčša pretriasajú už len naše národné boľáčky a necnosti. Časť slovenskej inteligencie má podľa Tužinského „nostalgičnú potrebu slúžiť, službičkovať“ – Čechom, Maďarom, Američanom (pri-

¹⁰ Viktor Maľuga: Netrzeplivosť v stave zrodu (rozhovor s Jánom Tužinským), Literárny týždenník 1995, č. 51-52.

čom zabudol na otrocké službičkovanie inej časti inteligencie – vládnucej štátostrane). Vie to aj primerane odôvodniť: „Pohrdanie domácim prostredím, kultúrou je zrejme vnútorne vyvážené očarujúcim cudzím zadkom, do ktorého sa možno v nestráženej chvíli strčiť. Pravdaže za cenu istých výhod.“ Za tie výhody však domáce prostredie musí zaplatiť „stratou suverenity, vierou vo vlastné sily, vedomím, odmietajúcim seba“. Je to vraj „elitárstvo (...) najbiednejšieho služobníctva“, lebo najmä „svetoobčania sú u nás najprovinciálnejší (...), vždy budú trčať zo zadkov a kloák“, lebo chcú slobodu pre iných, zamlčujú pritom našu kultúru, „milujú všefudské princípy, ale jedným dychom popierajú humanitu svojho spoločenstva“.

Tieto „ódy“ nezabudol konkretizovať: na mysli mal P. Zajaca (ktorý, ako pripomenul Maľuga, vyhlásil v Kultúrnom živote práve Tužinského za „červeného“ a za „údržbára ideového a štýlového posolstva V. Mináča“) a R. Bílika (ten zase, podľa Maľugu, uviedol – tiež v KŽ – že celá masa literátov „poklonkuje politickej moci“ atď.) Prvého označil za „štátneho autora“ (zadrel pritom do celého Ústavu slovenskej literatúry SAV), pri druhom schválil Maľugovo označenie „Zajacov paholok“ atď.

Pritom obaja účastníci nechtiac potvrdili vlastnú „červenosť“. V Maľugovej otázke totiž odznela formulácia, že od novembra „spoločnosť sa hnala do novej závislosti a nie som si istý, či nie ešte obľudnejšej, hoci skrytejšej. Z noci na noc vyrástlo nové obmedzenie a nové neviditeľné 'ostatné drôty'. Učíme sa podľa amerického vzoru žiť a pracovať 'zločinecky nevinné'.“ V Tužinského vyznaní môžeme o. i. čítať o nemenovaných, že nám „veľmocensky“ prideliť kúsok „apriórne neprijateľnej formy slobody“, ale musíme zaň platiť, čo nás môže zotročiť a pauperizovať. Od západných učiteľov sme vraj prevzali o. i. aj kupčenie s literatúrou. Pri nezájme o vlastnú tradíciu nás to degeneruje. Aby mohol aj v tomto rozhovore zostať „ako-tak slušný“, musí hovoriť „veľmi neslobodne, (...) oveľa neslobodnejšie“ než to mohol robiť „kedykoľvek v bývalom režime...“

Možno som túto pasáž dobre nepochopil, lebo nasledujú slová o literatúre, ktorá sa na trhu sprostiuovala – a vina sa neprípisuje Zajacovi a jeho „paholkom“: „Ak dnes v tomto štáte je jedno, či niekto predáva huspeninu alebo knihy, a ak to isté platí aj o tvorbe (aby nedošlo k nedorozumeniu, teda je jedno, či vyrába prezervatívy alebo píše básne!), tak potom sme s celou 'Nežnou' až po krk a v kompletných smokingoch v latrine!“ (Nie je to útok na vládu nášho samostatného štátu?) Tužinský v závere rozhovoru vyhlasuje, že si nielen želá, aby sa „duchovný život“ opäť zjednotil (nie unifikoval), ale podľa tohto aj koná (!). Len keby vraj nebolo tých „odstreľovačov“ na oboch stranách „umelo živenej 'barikády“.

Nie je to v protiklade k dvom celým plachtám predchádzajúcich názorov-kopancov tej druhej strane? Možno brať po nich vážne výzvy do diskusie, na spamätanie sa, podávanie ruky? Od uverejnenia rozhovoru prešiel dlhší čas, ale zatiaľ vari nič nesvedčí o zmene postojov, o triezvejšom pohľade na problematiku, nič nepripomína smerovanie k partnerstvu, zdravý a tvorivý dialóg sa stále odkladá. Možno až do konečného víťazstva. Potom už bude opäť jeden národ, jedna strana, jeden vodca.

Ešte šťastie, že podoba a úroveň takto vedených sporov zatiaľ neprenikla do literárnej (a vôbec umeleckej) tvorby, aspoň nie nejakou zreteľne či častejšie. Alebo sa mýlim? Túto otázku však bude musieť zodpovedať iný referát.

Roky deväťdesiate alebo správa o literárnom živote

V diskusiách o súčasnom literárnom živote sa postupne vytvoril, možno až osvedčil, návyk porovnávať atmosféru, prax a filozofiu vnútroliterárnych pohybov šesťdesiatych a deväťdesiatych rokov, hoci toto podobenstvo na prvý pohľad pokrívava. Akékoľvek porovnávanie má svoje vnútorné riziko v spriemerňovaní, v zaobľovaní ostrých miest, ktoré problém, hodný porovnávania a možno aj obhajovania, vyvolali. Porovnávanie literárneho života medzi obidvoma desaťročiami sa motivuje spravidla návrhom vidieť v siedmich rokoch posledného desaťročia svojou motiváciou, kvalitou a výsledkom obdobnú zlomovú situáciu, aká sprevádzala roky šesťdesiate. Azda za najpodstatnejší problém naznačenej paralely, ktorej sa ujímajú najčastejšie „mladí“ účastníci literárneho života, kritici a publicisti v diskusiách aj na stránkach periodík, vidíme vo veľkorysom, ba možno až nedomyslenom pohybovaní sa v literárnohistorickom priestore (systém, metóda, inštitúcie, ideológia kultúrnych procesov), kam šesťdesiate roky vývinovo patria.

Podobenstvo-zlom, ktorý sa často pripomína, sa v šesťdesiatych rokoch vpojil vo svojej dôsledkovej podstate do udalostí literárneho života v nasledujúcom (sedemdesiate roky) desaťročí s pojmami normalizácia, konsolidácia, s kultúrno-politickými aktivitami na obnovenie systému socialistickej literatúry a na presadzovanie estetiky a metódy socialistického realizmu. Za dôsledok zlomu možno označiť aj vyprázdnenie literárneho života nielen v zložke personálnej, ale aj mediálnej. Zväz slovenských spisovateľov a jeho krajské (regionálne) satelity (odbočky) v štruktúre dobovej kultúrnej politiky zavádzali do kultúrnej praxe nové kritériá na nové literárne umenie a s novými autormi, na čo sa dnes medzi mladými autormi spomína takto: „Za spisovateľa sa vtedy pokladal najmä ten, kto bol členom Zväzu. Pamätám si na všetko, čo vyvrcholilo na mimoriadnom zjazde ZSS: aké bolo ťažké dostať sa do týchto štruktúr, aké ťažké bolo pred rokom 1989 sa aj týmto spôsobom integrovať. I s tým súvisela spomínaná dezintegrácia literatúry. Jednoducho, oficiálna literatúra sa zdráhala prijať mladšiu časť medzi seba. Preto bol aj pokus vytvoriť pri Zväze Klub mladých autorov...“¹ Napokon ide o modelovú situáciu kvalitatívnej premeny akéhokoľvek spoločenského procesu: ten od sedemdesiatych rokov znamenal premenu noetiky a etiky slovenského kultúrneho života v jeho horizontále i vertikále, postulovania „uvádzacích“ ideí i praktického kultúrneho a literárneho jestvovania.

Deväťdesiate roky majú svoju predohru v aktivitách adeptov literárneho života v „Hlase kotolne“, v potrebe zriadiť pre začínajúcich autorov mimo Zväzu slovenských spisovateľov klub a vrcholila – neliterárne – na decembrovom (1989) rozložení jestvujúcej inštitucionálnej spisovateľskej formy, organizácie Zväzu slovenských spisovateľov na budúci Spolok slovenských spisovateľov a Obec spisovateľov Slovenska.

Na počiatku „svojho“ desaťročia deväťdesiate roky – obrazne – v literárnom živote zúročili dotyky politiky, kultúrnej politiky, umeleckých organizácií aj inštitúcií a všeobecnú potrebu rozhy-

¹ René Břílik: záznam z diskusie Generácia v úvodzovkách, Romboid 1996, č. 7.

bať už reálnou situáciou nerešpektovaný „stav vecí daných“ v rozbehnutom literárnom živote. Motivácie na podstatnú premenu praxe v spisovateľskom spoločenstve sú teda vonkajškové a priamo odrážajú zámery celospoločenského pohybu na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov.

Deväťdesiate roky v myšlienke svojej všeobecne pochopenej otvorenosti voči pluralite generačných, osobnostných, filozofických, estetických, skupinových, programových a poetologických inšpirácií v literárnom živote sľubovali – očakávalo sa to od nich ako reakcia na roky normalizácie - osobnostný ruch a programovú mnohohlasnosť, čiže kvalitatívnu výzvu a výmenu. Nazdávame sa, že reálny výsledok posledných šiestich rokov sa premieta do pohybu v kruhu a charakterizuje ho akýsi krč. Ideologické (politické) a umelecké sa dostáva do dotykov, ktoré „personalizovaný“ a „inštitucionalizovaný“ literárny život desaťročia vníma rozporuplne aj sporne.

Ambiciózny organizátor literárneho života, šéfredaktor časopisu RAK Peter Darovec (1970) sa opýtal svojich generačných partnerov počas diskusie Literatúra rokov deväťdesiatych – výnimočná alebo svoja? i na toto: „Myslíte si, že deväťdesiate roky sa naozaj dajú označiť za prelomové obdobie?“² Dostal odpovede, ktoré vypovedajú nepriamo aj o empirizme zástupcov „mladej“ literárnej vedy: jedna z odpovedí vypovedala o pocitovom prijímaní reality, teda o tom, že „je to 'svoje' obdobie“ (S. Chrobáková). Darovecova otázka navodila však aj možnú krajnú reakciu, paradoxne odvodenú zo štúdia literárnej histórie, ale tento raz bez argumentov, podľa ktorej „si nemyslím, že by to bolo prelomové obdobie“ (D. Kršáková), a napokon aj reakciu, zamýšľajúcu sa nad kontextovými súvislosťami: „deväťdesiate roky majú naozaj iné parametre ako šesťdesiate, ale aj osemdesiate roky“ (Z. Prušková).

Pripomenutie si diskusií ako častej a nateraz aj produktívnej a potrebnej formy uvažovania o stave vecí literárnych aj autorských v reálnych súvislostiach minulosti a budúcnosti treba prijať s uznaním, toleranciou aj porozumením. Ide vždy o stretanie sa rôznorodo cielených poznání, hodnotení aj sebaidentifikácií už i preto, lebo ide o reakciu na stav vnútorného rozkladu a pomalého, zložitého, v spore vedeného opätovného konštituovania literárneho života v jeho súradniciach, podľa všeobecných verbálnych želaní demokratického, rozumej prirodzeného a otvoreného literárneho fungovania diela, autora a kultúrnej praxe.

Nazdávame sa, že porovnávanie pohybov i procesov medzi deväťdesiatymi rokmi a desaťročiami pred nimi naráža azda na základnú metodologickú nedôslednosť: nerešpektovanie vývinových, estetických a systémových daností literatúry v rokoch 1945 až 1989, jej periodizačných schém a preto aj nedopovedaností, ktoré deväťdesiate roky vo svojej časovej „empírii“ musia poznať, ale už sa s nimi nemusia „vo svojom čase“ prelianať, opakovať ich alebo sa s nimi dostať do kontaktu. Literárna história napovedá to, čo mladá literárna kritika a publicistika obchádza. Zbytočne. Napokon listovanie v novom periodiku Literika (vydavateľ Národné literárne centrum) naznačuje, že „staršia“ časť literárnej obce sa usiluje priestor deväťdesiatych rokov pomenovať ako kontinuálny v národnej kultúre, dať ho do prirodzených súradníc s literárnym procesom povojnových rokov.³

Diskusné úsilie obidvoch strán – starší aj mladší – rešpektuje skutočnosť, že sa zmenilo (?) postavenie autora i literatúry v spoločnosti. Zámer obidvoch strán však musí rešpektovať aj povojnové biele a novovznikajúce biele miesta, ktoré pretrvávajú okolo literárnohistorického a kritického kontextu exilovej a domácej neoficiálnej literatúry, okolo fyzických osudov periodík,

² Literatúra rokov deväťdesiatych – výnimočná alebo svoja?, RAK 1996, č. 2.

³ Stanislav Šmatlák, Jozef Špaček, Peter Darovec: Potreba nového čítania. Trialóg o súčasnom vnímaní slovenskej literatúry, Literika 1996, č. 2.

„preriedenej“ autorskej tvorby a zamlčanej autorskej dielne.

Isto, literatúra má svoj čas a svoju „filozofiu“. Do hmatateľného priestoru medzi tým, čo bolo a tým, na čo sa čakalo, vstupujú „mladí“ tradičným spôsobom: identifikujú sa ako spoločenstvo, keď hneď nie ako generácia („v úvodzovkách“), a identifikujú predovšetkým seba v literárnom živote (J. Urban, I. Kolenič a poézia deväťdesiatych rokov; E. Hlatký, I. Otčenáš, P. Juščák a próza deväťdesiatych rokov; J. Urban, S. Chrobáková, M. Reisel a kritika deväťdesiatych rokov). Ani neprekvapuje, že sa tak „robí“ spravidla nástrojmi negácie. V diskusiách sa otvára problém „generácie v úvodzovkách“, rekonštruje sa literárny život cez pohyb vo „vlnách“, v literárnych druhoch, zostáva neistota okolo exilovej tvorby, ale predovšetkým sa buduje široký, verme, že nie neprekročiteľný, „potok“ medzi filozofiou literárneho bytia starších a mladých tvorcov. Hlučne sa hovorí o kontexte a prehliada sa kontinuita, vyberajú sa jednotlivci, ale nevníma sa ich vývinová os (R. Sloboda, P. Vilikovský, „osamelí bežci“). Mladá kritika sa uzatvára do seba, meria sa sama sebou, ale uvažuje triezvo o hodnote sebou vytváranej: „Samotné spochybnenie tradície, búranie konvencií, narúšanie archetypov nie je zárukou hodnoty.“⁴

Zastúpenie najmladšej a mladej literárnej pospolitosti mapuje literárny život a „literárny“ terén, do ktorého vstúpila. Konštruovaná mozaika ich zistení v diskusiách vytvára pôdorys „generačných“ istôt na počiatku: nie sme generácia spojená literárnym programom, nachádzame si spôsob presadenia sa v literatúre, „dnes je medzi nami taký veľký záujmový, názorový, hodnotový rozptyl, že to zrejme tiež o niečom vypovedá“⁵. Názorový a estetický i filozofický rozptyl mladých tvorcov vyvoláva odmietanie literárneho života minulých desaťročí a priam živelné dobiehanie, ba možno aj zaujatie sa za postmodernu, hoci na tento „ošiaľ“ jestvuje vo vlastných radoch triezvy názor, s ktorým nemožno nesúhlasiť, pretože ide o úsilie „zaplniť vyprázdnený priestor po násilnej smrti moderny tak problematickým postmoderným diskurzom...“⁶

Reálny stav diskontinuity v rovinách literárneho života však má predsa len svoje pevné miesto. Považujeme zaň potrebu vo vlastnej generácii hľadať autorov a texty, ktoré sú z ich pohľadu plastických dôkazom novej hodnoty. Zvláštna situácia – akoby z kola von – sa vytvára okolo prózy Petra Piššanka: „Mňa už má každý plné zuby, lebo na Slovensku je momentálne ‚prepiššankované‘...“⁷, ale aj situácia príbehu, jeho devastácie sa začína P. Piššankom: „Vieš čo, s Piššankom je to trochu problém. Myslím, že keď chceme o ňom rozprávať, tak začnime poviedkou Súdrh Bozonča - ideálna pracovná sila...“⁸ Napokon rozporne prijímaných autorov, literárnej estetiky za hranicou vkusu má najnovšia a najmladšia literatúra posledného desaťročia (a v próze) viac. Zdá sa, že niet príčin a ani nenastal stav na moralitné či generačné lamentácie, ale potreba analýzy estetickéj krízy prozaického textu (otvorenie diskusie o potrebe nového čítania by našlo svoje sentencie i v tejto súvislosti). Nielen P. Piššanek, I. Kolenič, M. Kasarda, ale aj J. Bodnárová, či P. Rankov, V. Balla budú, podľa všetkého, stále naliehavejšie sústreďovať na svoju tvorbu pozornosť generačnej kritiky. Deštrukcia, povedzme príbehu či len príbehu, musí mať svoj pozitívny následok a možno ním bude starý dobrý návrat k príbehu. Literárna tvár mladej produkcie okrem úškrnu zatiaľ neponúka nič zo svojich krás. Krízu literárneho života môžu samoučelný experiment a prázdne gesto spomaliť, skomplikovať, ba možno aj pozastaviť, ale nie vyriešiť. Napokon Marián Reisel vidí situáciu takto: „Celkový stav slovenskej literárnej obce je disharmonický. Nie je tu pluralita, ale disharmónia. Celá súčasná slovenská literatúra, či už sa to týka mladých alebo star-

4 Stanislava Chrobáková v diskusií Literatúra rokov deväťdesiatych - výnimočná alebo svoja?, RAK 1996, č. 2.

5 Stanislava Chrobáková v rozhovore Generácia v úvodzovkách, Romboid 1996, č. 7.

6 Pavol Matejovič: Viac odvahy k premýšľaniu, RAK 1996, č. 1.

7 Peter Piššanek v rozhovore Tak sa vám prezradím..., RAK 1996, č. 2.

8 Pavol Minárik. RAK 1996, č. 2.

ších, hľadá svoju tvár, svoju podstatu, stále hľadá svoju otázku.⁹ Nemožno nesúhlasiť, ale rovnako si treba želať, aby sa riešenie našlo v priestore literárneho života, jeho prostriedkami a pre kvalitnú literatúru.

9. Marián Reisel, *Romboid* 1996, č. 7.

Šťastný zítřek

Deset minut, vyhrazených pravidly konference i možnostmi lidské pozornosti, je na první pohled zbytečně mnoho, má-li se příspěvek zabývat něčím takovým, jako je šťastný zítřek v současné literatuře. Skutečně nevím, zda existuje nějaký druhý námět, jenž by byl na takové hony vzdálen soudobému uměleckému textu. Zdá se, že zabývat se vážně obrazem štěstí je prostě nepřijatelné pro současného autora, nechce-li riskovat okamžité odmítnutí svého díla kritikou i tzv. náročnějším čtenářstvem – s odvoláním na sentiment, naivitu a celkovou povrchnost. Na konci století, po tom všem, co se v něm odehrálo, je to jistě pochopitelné, nikoli však přesné, a vlastně samo dosti povrchní. Jenomže ať chceme nebo ne, dochází k tomu, že míra temnoty či alespoň velmi velmi ztlumeného světla tvoří už dopředu jakési estetické kritérium. A vše zasahuje mnohem dál. Jako by myšlenková serióznost v kterémkoli oboru lidského uvažování předpokládala dnes více než jindy povinný apokalyptický úvod, obraz chaosu a trosek, blížící se zkázy – dává se tím najevo jistá střízlivost, poučenost, krátce: jaksi se zvyšuje důvěryhodnost mluvčího.

Ze šťastného zítřka jsme (možná jednou provždy, ale to si nemyslím) vyléčeni. Důvěra v budoucnost a důraz na ni provázely v jisté míře celé moderní umění, úzce souvisely s kultem nového, které mohla přinášet právě jen budoucnost. Dnes se také z literatury – a zejména z poezie – vytrátila nejenom ta „šťastná adjektiva“, ale do jisté míry i ona substance času, onen zítřek. Budoucí čas opustil poezii, pokud není nositelem znepokojivé chiliastické vize nebo ironického ráje; pravidelně ovšem básně setrvává především v přítomném stavu vymezování vlastní situace a nejistot nebo v rozkrývání a vytěžování zlomků mýtu, ležících kdesi v podlží minulosti.

Je velmi příznačné, že ani nejbližší polistopadový čas se společenským klimatem euforie nepřinesl tentokrát téměř žádnou podstatnější dobovou lyriku, oslavující společenské perspektivy dlouho nepřístupné, pomíneme-li tu hrstku časopisecky publikovaných básniček. A že k takové rychlé, explicitní poezii v podobných historických případech nemívají čeští básníci daleko, dokonce ani básníci tak složité transformace vnějších jevů jako třeba Vladimír Holan (vzpomeňme Rudoarmějce!)... Próza zmíněného typu dává na sebe většinou poněkud déle čekat. Z té, která se již objevila a která v přímých, konkrétních obrazech a příbězích reflektuje společenské poměry v roce 1989 a době následující, provází tón jistého „dějinného“ optimismu snad jenom Hrabalův Listopadový uragán¹. Například Třešňákův román Klíč je pod rohožkou², jedna z dosud nejzajímavějších próz s touto dobovou tematizací, se pohybuje v tónině přesmutné a skeptické, třebaže autor patří k lidem, pro něž pád komunismu znamenal mnoho, možností návratu do vlasti počínaje. I v dílech, která balancují na hranicích literární úrovně a vkusu (prózy Martina Nezvala Anna sekretářka, Obsluhoval jsem prezidentova poradce a další³) nebo se pohybují hluboko za

1 Bohumil Hrabal: Listopadový uragán. Praha, Delta 1990.

2 Vlastimil Třešňák: Klíč je pod rohožkou. Praha, Torst 1995.

3 Martin Nezval: Anna sekretářka. Praha, Carmen 1992; Obsluhoval jsem prezidentova poradce. Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1993; Premiér a jeho parta. Praha, Labyrint 1994.

touto hranicí (prózy Zdeny Frýbové⁴), tedy i v těchto dílech je listopadová revoluce (nebo převrat) nazírána podobně; po optimismu postkomunistického zítřka v nich není ani stopy.

Odmítám se zde být jen okrajově zabývat hodnocením polistopadové politické situace a jejích dopadů na společnost; na politických fórech se knihami také zabývají pramálo. Myslím si ovšem, že příčina jevu, o němž v předchozím šlo, nespočívá ani tak v přesvědčení, že zde snad nic k oslavě není - spíše v učiněné zkušenosti, jak tyto veřejně oslavné, horoucí zpěvy v kontextu literatury dopadají s určitým časovým odstupem. Tónu explicitně angažovanému, vyzývavému společenskému patosu odzvonilo, a měřeno takovouto služebností literatury zdá se rok 1989 časem, v němž české národní obrození opravdu končí.

Ne že by obraz chaosu, trosek, zla bylo třeba nějak zvlášť konstruovat. Naše historie je v tomto ohledu výmluvná. A ještě jsme nestačili přesně určit míry devastace komunistické vlády, a už k nám naplno vtrhla divoká postmoderna se svou rychlou likvidací posledních jistot o velkých hodnotách, s ironií vůči vývoji a skepsí k pokroku. Tedy k zítřku. Rychlé osvojení si tří až sedmi (dle náročnosti) základních projevů postmoderny mohlo přes noc básníka učinit zřetelně distancovaným od optimistické „kultury“ právě absolvované doby. Předlistopadový ráj, jenž ve skutečnosti o možnost zítřka připravoval (neboť v ráji zítřka netřeba), nahradilo nedůvěřivé přešlapování uprostřed dneška, když jsme si rozmluvili vážnější smysl veškerých hodnot.

Důvěra v čas je to, co dle mého názoru současná poezie (snad právem) nevládní, to smířlivé vyhlížení z vlastních nepokojů i nejistot, jakkoliv velkých. Ten vnitřní čas básně, která, zbavena mélosu i étosu, trčí zatím jako zadrhnutý orloj, do něhož sáhly zlé ruce rezignace. A tak se mi jeví, že nejzajímavěji v nové poezii začíná být právě tam, kde se téměř ještě podřeknutím básník začíná přiznávat k potřebě stability, dané jistou odolností hodnot před korozí relativity. Mladé autory, u nichž lze hovořit o určité křesťanské orientaci, mám na mysli především: Petra Borkovce, Pavla Petra nebo třeba Pavla Kolmačku. Jejich hlasy jsou v současném literárním kontextu stále výraznější a možnost zrodu toho typu básníka, kterému se říká syntetický, nalézám právě kdesi v těchto místech. To nadosobní, ve vztahu k němuž se tito autoři vyslovují, umožňuje jakousi elementární prostorovou i časovou perspektivu; jako by to spouštělo jejich básně ze zmíněné zadrhlosti, obohacovalo je věcností, která je paradoxní vzhledem k samotné abstraktní povaze hodnotového úběžníku. Tato poezie přináší nezvyklé úsilí o náčrt východiska - a to strhává a vzrušuje. A evokuje budoucnost, ne jako šťastný zítřek, na nějž chybí nárok, ale jako vnitřní čas, potřebný k pochopení a smíření.

⁴ Zdena Frýbová: *Mafie po listopadu*. Praha, Šulc a spol. 1992; *Malinkatý kretén*. Praha, Šulc a spol. 1993.

K situácii písania o literatúre

Dnešnú situáciu písania o literatúre pokúsim sa exponovať cez diskusný chiazmus nad dielom D. Tatarku, zvlášť nad jeho textami zo 70. a 80. rokov. Takáto synekdocha, ktorá môže pôsobiť svojvoľne, ako aj vôbec predbežné vymedzenie témy vyžadujú si však isté vysvetlenie. 1/ Samotný pojem a fenomén „situácie“ nepredstavuje totiž ľahostajne sa vyskytujúci rámec náhodných okolností, ale skôr to, čo sa roztvára a štrukturuje vďaka našej zaujatosti, angažovanosti, odhodlanosti, rozhodnosti (M. Heidegger) – pochopiteľne, s rubom v podobe našich limitov, zlyhaní, nedôsledností, apatií... 2/ Dnes uprednostňovaný pojem „písania“ naznačuje spontánne problematizovanie tradičnej triády literárnej teórie, historiografie a kritiky, ako aj následné oscilovanie medzi širšie a voľnejšie chápanou „teóriou“, resp. „interpretáciou“ na jednej strane a operatívnymi žánrami, čo majú ambície priamo, „mienkotvorne“ vstupovať do literárneho a kultúrneho diania, na strane druhej. 3/ Literatúrou, čo je vecnou témou, partnerom, inšpiráciou, zámenkou atď. takéhoto písania, budem tu rozumieť konšteláciu aktuálne vznikajúcich alebo čítaných textov, od ktorej sa však nedá odmyslieť všetko to, čo ako nezládnuté záležitosti z uplynulých dvoch-troch desaťročí vstupuje do nášho vedomia a svedomia.

Jedného z účastníkov diskusného chiazmu nad dielom D. Tatarku – J. Vanoviča bude mať možnosť český čitateľ poznať ako autora empaticko-monumentalizujúcej monografie o V. Černom, koncepcovanej od začiatku 80. rokov. J. Vanovič v Náčrte štúdie o D. Tatarkovi (Literární noviny 1993, č. 43 - pod atraktívnejším názvom Tatarka a jeho démoni; knižne v autorovom súbore Nad textom a časom, 1993) uchopil tvorbu D. Tatarku ako cestu od straty viery v religióznom zmysle cez jej utopicko-sociálne surrogáty až po hľadanie nových zdrojov a možností ľudského sebautvárania; v „písачkách“ a sčasti aj „navrávačkách“ nachádza však len „fragmentárnosť, dokumentárnosť, nekomponovanosť a neprepracovanosť“, D. Tatarka tu podľa neho „nevytvoril, žiaľ, veľkú literatúru“ a neposkytuje „duchovnú cestu k oslobodeniu“. V konfrontácii s personalizujúcou emfázou osobnosti, celistvosti, veľkých, akoby ešte nesproblematizovaných hodnôt a literatúry ako morálnej inštancie vyznievajú teda texty D. Tatarku zo 70. a 80. rokov deficitne. Tento názor berie P. Zajac v skici o Tatarkovej biografickosti (zborník Ešte s vami pobudnúť. Spomínanie na D. Tatarku, 1994) nielen ako kritický súd, ale aj ako prejav kultúrnych rozpakov voči textom, čo sa vymykajú z vysokej, kultúrne ustálenej predstavy veľkej literatúry (mohol to aj paralelizovať s medzičasom uverejneným kriticko-polemickým textom V. Černého o Českom snáři L. Vaculíka). Pre P. Zajaca ako teoretika je charakteristická a určujúca emfáza zmyslu: nepredpojato a pružne vyhmatava jeho utváranie a dianie aj v „neuralgických“ textoch, kde klasická optika v znamení osobnosti a celistvosti dáva skôr otázky. V rámci široko rozvrhutej, otvorenej, postupne budovanej poetiky súčasnej literatúry P. Zajac odкрýva v textoch D. Tatarku zo 70. a 80. rokov využívanie marginálnych, nekanonických žánrov na zachytenie toho, čo sa ako individuovanosť, singularnosť, situačnosť a momentánnosť vzpiera veľkým dejinám, masívne chápanej spoločnosti a jej kultúrnym inštitúciám. P. Zajac, paralelne s M. Hamadom, podal aj obsiahlu rekonštrukciu Tatarkovej predstavy literatúry a kultúry, ako sa utvárala na pozadí spisovateľovej skúsenosti s dvoma totalitarizmami nášho storočia; D. Tatarka, jeho predstava literatúry ako „rozhovoru bez konca“ je napokon jedným z domácich literárnych zdrojov Zajacovho teoretického konceptu emfázy zmyslu (text M. Hamadu, ako aj P. Zajaca vyšiel v Slovenskej literatúre 1993, č. 2-3,

venovanej D. Tatarkovi). Kritik a teoretik V. Mikula, ktorý z komentovania aj bežnej literárnej produkcie 70. a 80. rokov dokázal vyťažiť vkusovo neraz priamo pedagogicky inštruktívne a zároveň ironicky nadfahčené texty (knižný súbor *Literárne observatórium*, 1989), uchopil v polemickej štúdií *Tatarka alebo démon pátosu* (vyšla v novozaloženom časopise RAK 1996, č. 1) *Tatarkove umelecké, esejistické a príležitostné texty spolu s jeho životnými peripetiami* ako jeden veľký text, aby sa mohol sústrediť na ruptúry, disparátnosti, nekonzistentné posuny, usvedčujúce práve autora a dielo, v ktorom ústretoví interpreti (predovšetkým P. Zajac a M. Hamada) vidia alebo radi by videli originálne, obohacujúce utváranie zmyslu a exemplárnu hodnotu súčasnej slovenskej literatúry, resp. kultúry. Pri geste P. Zajaca dalo by sa, isteže, hovoriť o „hermeneutike dôvery“, kým pri geste V. Mikulu zasa o „hermeneutike podozrenia“ (opozitné pomenovania sú od P. Ricoeura). Diferencia tkvie však hlbšie. Teoretizovanie P. Zajaca v prácach *Tvorivosť literatúry* (1990), *Pulzovanie literatúry* (1993) a v nemecky vydanom súbore *Auf den Taubenfüsschen der Literatur* (1996) tenduje od východiskového teoretického konceptu technicistne semiotickej kreativity cez interpretácie desiatok kľúčových textov predovšetkým široko chápanej súčasnej slovenskej literatúry a mapovanie dnešných kultúrno-civilizačných rámcov literatúry vôbec až k existenciálne fenomenologicky odkrývanému životnému zmyslu ako k svojmu úbežníku; V. Mikula skoro až s nepriznaným alebo neuvedomovaným nietzscheánskym gestom zisťuje „signály neprítomnosti zmyslu, ktoré moderná skutočnosť nahusto vysielala“, ironizuje kresťanskú a humanistickú sebaimunizáciu voči týmto signálom, proti tradičnému pátosu viery alebo dnešnej sekularizovanej emfáze zmyslu stavia subverzívne gesto a praktiky. (Vec má aj implicitný politický motív: ak P. Zajac uvzato hľadá možné argumenty a oporné body pre odvrat slovenskej kultúry od nivelizujúcich a zahanbujúcich vzorov správania a tradícií nedávnych desaťročí, V. Mikula demonštruje skôr skepsu a ironický odstup.)

Vďaka sčasti rekonštruovanej, sčasti momentálne textovo do-inscenovanej diskusii o diele D. Tatarku vidieť, že dnešné rozpätie písania o literatúre siaha od priameho apelu k veľkým, ešte nesproblematizovaným hodnotám, čo svojich stúpcov nadchýňajú a zaväzujú, kým nezasvätených oponentov majú nemilosrdne usvedčovať, cez existenciálne angažované a interpretačne citlivé vystavovanie sa ruptúram, margám, ambiguitám, fragmentom ako miestam, kde dochádza k intenzívnejšiemu generovaniu zmyslu než v zdánlivo stabilných „centrách“, až po deziluzívne alebo hravé demaskovanie mýtizujúco-literárnych projekcií alebo teoretizujúcich anticipácií zmyslu, resp. demaskovanie voluntárneho prekryvania jeho absencie.

Dnešná situácia písania o literatúre dá sa exponovať aj cez jeho určujúce inšpirácie a tradície. Ako konfrontačné pozadie sa tu celkom prirodzene ponúka česká situácia: pochopiteľne, s rizikom nemalého zjednodušovania alebo skreslenia, aké predstavuje vždy pohľad zvonku, zotrvačne upriamený skôr na niektoré kľúčové zjavy a ich texty než hybnosť samotnej situácie. Estetický a poetologický štrukturalizmus sa naplno dostáva k slovu a spoluutvára dnešné teoretizovanie o literatúre, ako aj obraz literatúry posledných desaťročí v rade prác M. Červenku, M. Jankoviča, vo voľnejšom zmysle aj Z. Kožmína. Túto líniu ďalej obohacujúco rozvíjajú mladší historici a interpreti modernej a súčasnej českej literatúry J. Holý a J. Trávníček. Vydávanie textov V. Černého popri splácaní kultúrnej podľžnosti a sprístupňovaní ich širokého poznatkového fondu poskytuje aj možnosť tradicionalisticky alebo postmoderne mobilizovať autorovu personalistickú kritickú konfesiu proti štrukturalne analytickému prístupu k literatúre, ktorý však v uplynulých desaťročiach preukázal nemenšiu rezistenciu voči totalitárnym nárokom a pokušeniam než jeho niekdajší oponent v mene „osobnosti“, „charakteru“ a „kritiky patosom a inšpirácií“. K alternatívnym gestám voči súčasnej literatúre a písaniu o nej podnecujú solitérne zjavy J. Lopatku, J. Vohryzka, R. Grebeníčkovéj a sčasti aj M. Suchomela, edične aktualizované v posledných rokoch.

Kontrapunkt štrukturalne analytického poznávania literatúry a osobnostnej kritiky vyzerá podstatne inak v slovenských súvislostiach. Teoretické práce F. Miku zo 70. a 80. rokov napriek vnú-

teným alebo dobrovoľným mezalianciám ich autora s dobovou oficiálnou ideológiou boli prinajmenšom pre dve generácie nastupujúcich literárnych vedcov aj bez priamej väzby na Míkova metodológiu školou vecnosti a interpretačného prístupu k textu; od polovice 80. rokov texty F. Miku, naposledy práca *Význam, jazyk, semióza* (1994), pri všetkej východiskovej lingvistickej kompetentnosti predstavujú slovensky rapsodickú verziu toho, čo V. Macura v súvislosti s J. Lotmanom a tartuskou školou priliehavo nazval – „jiná dekonstrukce“: prehodnocujúce domýšľanie vzťahu kódu a textu, langue a parole, axiomatizovaného, metodicky zaistovaného vedenia a na pôde ľudskej konečnosti vždy novo a inak vyvstávajúceho otvoreného porozumenia textom, poézii, druhým, svetu... V oblasti písania o súčasnej literatúre v projekte F. Miku napriek vonkajškovej nepodobnosti a osobnostnej odlišnosti produktívne pokračovali a sčasti aj pokračujú už viackrát spomínaní V. Mikula a P. Zajac. Už dve desaťročia fakticky uzavreté dielo klasika modernej slovenskej osobnostnej kritiky a kritickej eseje A. Matušku, ku ktorému sa paradoxne hlásil aj analytik literárneho textu a systematik literárnej vedy F. Miko, pripomenul síce v roku 1991 vydaný záverečný zväzok jeho spisov *Celistvosť literatúry*, ale samo Matuškov gesto a dielo v dnešnom písaní o literatúre autenticky prítomné nie je. Možno dnešní početní nelegitímni dediči publicisticky a vonkajškovo nadužívanej Matuškovkej esejistickej rétoriky urobia aspoň tú zásluhnú prácu, že touto svojou nezámernou demontážou akoby efektívneho povrchu obnažia pre možných nových čitateľov Matuškových textov jeho východiskovú múzickú citlivosť, schopnosť nekompromisného vkusového súdu, striktné rozlišovanie slovesného umenia od dobovo aktuálnych imitácií, odpor voči nacionálne tradicionalistickej fráze...

Z autorov, ktorí sa v uplynulých desaťročiach hlásili k A. Matuškov ako k možnosti ne-ideologického písania aj za oficiálneho monopolu socialistickej literatúry, okrem už spomenutého J. Vanoviča vydali knižne svoje texty J. Bžoch – *Literárne soboty* (1990), B. Kováč – *K studniciam života* (1992) a I. Kadlečík – *Z rečí v nížinách* (1993); bola to však skôr osobná satisfakcia proskribovaným autorom a edičné kompletizovanie toho, čo sa v prípade B. Kováča a I. Kadlečíka nestihlo ešte koncom 60. rokov alebo začiatkom 70. rokov. J. Bžoch ako po roku 1968 marginalizovaný autor náhodou dostal príležitosť v neliterárnej tlači, a tak roky kultivoval žáner novinovej recenzie, priebežne komentujúc aj pôvodnú tvorbu; B. Kováč začína po roku 1956 ako mladý, šaldovsky inšpirovaný kritik, v 60. rokoch prešiel k monografickému štúdiu teórie a umeleckých praktík surrealistickej avantgardy, neskôr k fragmentárnemu načrtávaniu alternatívneho obrazu klasickej a modernej slovenskej poézie; I. Kadlečík začínal v 60. rokoch ako sústavný recenzent súdobej prózy, neskôr sa stal vari prvým samizdatovým kritikom próz českého samizdatu 70. rokov, aby nakoniec zakotvil v žánri fragmentárneho autobiografického a epistolárneho písania.

Eseje, kritiky a časovo apelatívne texty z druhej polovice a sklonku 60. rokov, ako aj z obdobia po roku 1989 spojil v súbore *Sizyfovský údel* (1994) kľúčový kritik 60. rokov M. Hamada. U M. Hamada jemná analýza literárneho textu vyúsťovala do apelu k existenciálnej autentickosti, čo bolo odporom voči vonkajškovému angažovaniu umenia a človeka v mene triedy, dejín, spoločnosti, národa atď. Oproti totalitárnym alebo avantgardistickým agresívnym zásahom do umenia a skutočnosti kládol M. Hamada čoraz viac „básnickú transcenciu“ ako schopnosť „ponechania“ (M. Heidegger), oslobodzujúcu zo „špatnej nekonečnosti“ ľudských účelov. Už v 60. rokoch bol v tomto zmysle M. Hamada solidárny s textami, myslením a postojmi K. Kosíka, J. Chalupceckého, V. Havla alebo J. Patočku. Z oblasti písania o literatúre M. Hamada s jeho viacerými českými rovesníkmi spájalo spoločné východisko v štrukturalizme J. Mukařovského; pri M. Červenkov to bolo ďalej hľadanie „zdrojov tvorivosti“ mimo dobovej povrchovej hektiky a pri M. Jankovičovi zasa dôraz na nepredurčené „dianie zmyslu“. Ak o Sizyfovskom údele M. Hamada naj sústredenejšie písali V. Mikula (*pražské Slovenské rozhľady* 1995, č. 3) a P. Zajac (*Kultúrny život* 1995, č. 4), tak sa paradoxne k nemu vyjadrovali autori, ktorí v prípade, že by nenastala násilná cezúra 70. a sčasti aj 80. rokov, boli by v zmysle generačného gesta skôr Hamadovými

polemickými oponentmi, zatiaľ čo dnes ich slovenská situácia 90. rokov chciac-nechtiac stavia do jednej „línie odporu“. Aby nevznikal dojem iba vonkajškovej konfigurácie, treba dodať, že P. Zajac, ktorého aj zo súčasnej českej literárnej vedy a estetiky zrejme najviac oslovuje Jankovičova „nesamozrejmosť“ a „dianie zmyslu“, nachádza v „básnickej transcencii“ M. Hamadu antecedent a paralelu svojej dnešnej emfázy zmyslu. M. Hamada zasa solidarizujúco prečítal Zajacovu Tvorivosť literatúry (1990) a vystúpil proti jej politicky motivovaným zlovoľným dezinterpretáciám, možným paradoxne po roku 1989. Nie je to bludný alebo uzavretý kruh, ale latentné inšpiračné vírenie, do ktorého sa oddá čitateľsky a pracovne vstúpiť. Ako jeho ďalší okruh možno uviesť precízne a väčšinou aj ústretové lektúry, akých sa dostalo prácam P. Zajaca v českej literárnej vede a estetike od Z. Mathausera, J. Trávníčka atď.

Ešte väčšmi než príznačný diskusný chiazmus nad D. Tatarkom a chiazmus určujúcich tradícií alebo inšpirácií charakterizuje dnešnú slovenskú situáciu písania o literatúre napätie medzi chápaním literatúry ako masívnej inštitúcie v zmysle národnej a kultúrnej reprezentatívnosti a inštitúcie v omnoho subtilnejšom, krehkejšom, nerovnovážnejšom zmysle, ako ju vytvára autor v tvorivom osamotení, jeho traumy a fantazmy, autorské gesto, jazyk, text, očakávania a sebaidentifikácie čitateľa alebo kritika... Opis aktuálnych legislatívnych, ekonomických a praktických krokov smerom k masívnej a centrálnie kontrolovanej inštitucionalizácii kultúry, včítane literatúry, záujemca môže nájsť v „súhrnnej správe o stave spoločnosti“ Slovensko 1995 (1996) v kapitole o kultúre z pera P. Zajaca. Od roku 1989 urobila však literárna veda ako nezámernú kontraindikáciu niekoľko krokov k vecnému poznaniu, ako fungovala literatúra a literárny život v podmienkach ideologického monopolu – vtedy socialistickej literatúry. Kritik a historik modernej slovenskej prózy V. Petrik mohol zahrnúť do svojho súboru štúdií Proces a tvorba (1990) dávnejší rozsiahly text Spory o novú literatúru, koncipovaný a pôvodne časopisecky publikovaný za liberalizácie konca 60. rokov, tentoraz dal však maximálne vecnej a zároveň jemne ironickej rekonštrukcii rokov 1948-1953 expresívnejší názov Spory a rozpory (K patológii 50. rokov). „Tvrdsie“, s gestom, aké sugeroval bezprostredne zlom z roku 1989, opísal mechanizmy a „ideologémy“ literatúry a literárneho života od roku 1945, resp. 1948, R. Břík v práci Industrializovaná literatúra (1945-1956) z roku 1994, pričom polemicky sledoval prežívanie viacerých „ideológem“ až do súčasnosti. Náčrt literárneho života v rokoch 1945-1989 podal časopisecky (Slovenská literatúra 1994, č. 1-2 a 3). Výsledok a zároveň príslub širšieho výskumu literárneho života predstavuje bohato dokumentovaný text editora a monografistu slovenskej medzivojnovnej ľavicovej kultúry, resp. literatúry, Š. Druga Z literárneho života v „krízových“ rokoch (Slovenská literatúra 1992, č. 2, 3, 4), venovaný obdobiu, keď spisovateľské inštitúcie, fóra a periodiká suplovali politiku a totalitárna politika sa za to fatálne na dlhý čas pomstila literatúre a jej predstaviteľom. Pre 70. a 80. roky si podnes udržiava platnosť nielen z hľadiska literárneho života, ale aj ich poetologickej a hodnotovej skladby štúdia E. Jenčíkovej a P. Zajaca Situácia súčasnej slovenskej literatúry (Slovenské pohľady 1989, č. 2). Ustavične sa preskupujúca inštitúcia písania, interpretácie a kritiky, obnažovanie a prevrstvovanie semiotickej citlivosti a jazyka v kreatívnych aktivitách – to je „skrytým hrdinom“ opisu a výkladu autorského gesta a poetiky viacerých relevantných prozaikov 60. rokov, ktorí prešli peripetiami 70. a 80. rokov a podnes predstavujú ťažisko slovenskej prózy (R. Sloboda, V. Šikula, J. Johanides, P. Vilikovský atď.) v knihe štúdií, esejí a kritik Z. Pruškovéj Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (1994). Aktualizujúcu výstuž pre svoje úvahy autorka našla v Lyotardovom dôraze na „líniu odporu“, resp. „rezistenciu“ časti umenia tohto rýchle sa končiaceho storočia proti nivelizačnému politickému a masmediálnemu tlaku, ako aj v Rortyho rozlíšení spoločenskej „liberálnej nádeje“, ktorá nás zaväzuje k rešpektu voči druhému a k solidarite s ním, a „privátnej ironie“, zameranej zasa egotisticky na kultivovanie vlastnej senzibility, problematizovanie a rozohrávanie nových seba-opisov. Doterajšie sporadické informatívne alebo parafrázujúce písanie o dekonštrukcii mení sa na dekonštruujúce písanie vo viacerých časopisecky

publikovaných textoch T. Horvátha, či už sa dotýkajú inštitúcie literárnej historiografie alebo problému autora, „neuralgických“ hraníc textu, jeho seba-referenčného zrkadlenia atď. Súčasnú medzinárodnú teoretickú diskusiu uvádzajú prekladateľsky do slovenského kontextu skôr filozofi, resp. historici a interpreti filozofických textov (F. Novosád, M. Marcelli, E. Gál, M. Petříček jr. a. h. atď.); z mladšej literárnovednej generácie sa takto angažuje P. Minár, ktorý odtiaľ čerpá aj podnety pre literárne tematologické štúdium tradičnej, afektívne zaťaženej kultúrnej opozície mesta a vidieka.

Aj keď uzavreté dielo literárneho teoretika a historika O. Čepana sa nedá zjednodušujúco začleniť do niektorej z oblastí dnešnej literárnovednej publikačnej a diskusnej prevádzky, predstavuje jej podnes zďaleka nevyťažené podložie a výzvu do budúcnosti. O. Čepan spájal štrukturalistické východiská analýzy literárneho diela a literárneho procesu s psychoanalyticky prehĺbeným výkladom autorského gesta a s avantgardistickou demontážou tradicionalisticko-ideologických predsudkov. Z pozostalosti na vydanie pripravený zväzok Rázdelia romantizmu po obdobných prácach z okruhu medzivojnovy modernej, resp. avantgardnej prózy Kontúry naturizmu (1977) a prózy medzi realizmom a modernou Stimuly realizmu (1984) bude základnou rekonštrukciou obdobia, tendencií, autorov a textov, čo spoluurčili rozpätie a dilemy nielen novodobej slovenskej literatúry, ale aj politickej „slovenskej otázky“. Oproti prežívajúcemu ideologicky účelovému a totalitárne monolitnému usporadúvaniu literárnych javov kládol O. Čepan ich pluralitno-štruktúralnú rekonštrukciu. Vysoko profesionálne gesto a zdržanlivosť voči oficiálnym konceptom, ako aj kultúrpolitickým rámcem súčasnej literatúry viedli k tomu, že napriek živému privátnemu sledovaniu jej nekonvenčných textov sa však O. Čepan, ktorý bol aj významným znalcom ruskej výtvarnej avantgardy, predovšetkým suprematizmu a konštruktivizmu (edície a štúdie venované K. Malevičovi a V. Tatlinovi), pracovne venoval skôr súdobému slovenskému výtvarnému umeniu: príťahovala ho významovo-tvarová radikalizácia od polovice 50. rokov po 80. roky. V uvofnenejších 60. rokoch venoval poetológii súčasnej literatúry a metodológii písania o nej rad kratších teoretizujúcich textov – knižne Literárne bagately (1971, podstatná časť nákladu zničená), ktoré vďaka ironicky hravému, miestami parodickému alebo podvratnému „rukopisu“ akoby anticipovali ne jeden z dnešných post-trendov (reedíciu tejto Čepanovej knihy z roku 1992 venoval zaujímavú lektúru z pohľadu 90. rokov už spomenutý T. Horváth v Slovenskej literatúre 1993, č. 6).

(Aktuálnu situáciu a pracovnú kondíciu slovenskej literárnej vedy, reprezentovanej bratislavským Ústavom slovenskej literatúry SAV, mohol český záujemca posúdiť na základe monotematického čísla Českej literatúry 1996, č. 3: aktuálne teoretizovanie zastupoval P. Zajac, dejiny staršej literatúry, resp. kultúry M. Hamada, rozpracované klasické personálne monografie M. Gáfrík s M. Rázusom a J. Vanovič s V. Černým; napokon tam boli ukážky z kolektívnych podujatí, kde sa spája interpretačná práca s istou popularizáciou, ukážky z pripravovaného slovníka diel slovenskej literatúry 20. storočia a zo zborníka interpretácií kľúčových diel od 60. rokov po súčasnosť.)

Nástup mladých záujemcov o literárnu publicistiku a kritiku, ktorí začali publikovať od konca 80. a v priebehu 90. rokov, synekdochicky predstavujú dva útle zborníky Fórum mladej literárnej kritiky (1992) a Fórum literárnej kritiky 2 (1994). Aj keď vtedajšie periodiká poskytovali dosť publikačných príležitostí, mladí autori operatívne pochopili potrebu výraznejšej seba-prezentácie v mediálne atakovanom, spolitizovanom a textovo preplnenom svete; preto nejde o striktné a vyhranené generačný, literárny alebo metodologický nástup. A. Bžoch je germanista so záujmami vo viacerých oblastiach slovenskej literatúry, resp. kultúry; P. Darovec a V. Barborík sa angažujú ako recenzenti predovšetkým súčasnej prózy; P. Matejovič, ktorý nie je profesionálne spätý s literatúrou a jej inštitúciami, s nekřčovitou samozrejmosťou človeka píšuceho pre vlastné potešenie, sbaavedomenie alebo zdokonaľovanie (možno sugescia z obdivovaného príkladu J. Šafaříka)

nachádza a pomenúva v komentovaných literárnych textoch ich latentnú filozofickosť alebo politickosť, aby zasa s citlivosťou človeka literatúry sa sporadicky vyslovil k „veciam verejným“... Osobný „image“ s „videoklipovým“ leskom atraktívnych alebo módných záležitostí, hlavne z okruhu postmodernity, o ktoré je, napodiv, stále mediálno-publikačný záujem, spája najperformatívnejšie M. Kasarda, známy z aféry okolo jeho perziflážne-apokryfnej prózy. Práve vydal knižnú prácu o skupine a poézii „osamelých bežcov“ Správy z ľudského vnútra (1996), čo je po dlhšom čase prvá monografia o autoroch súčasnej literatúry: I. Štrpka a I. Laučík, menej už P. Repka, vďaka svojej poézii, vďaka skupinovému gestu a solidarite alebo vôbec určitému „mýtu“ sú v posledných rokoch v centre pozornosti záujemcov o poéziu, resp. aspoň „reči“ o nej. K ďalšiemu zaujímavému, rešpektovanému a favorizovanému autorovi súčasnej literatúry – P. Vilikovskému sa prihlásil vo svojom debute *Násmešné rozmlúvanie...* (1996) už spomenutý P. Darovec: interpretáciu lektúru Vilikovského perziflážne-ironickej prózy *Večne je zelený...* (1989) situuje do „smiechovej“ a „nekanonickej“ línie slovenskej prózy (J. I. Bajza, J. Chalupka, J. Záborský; odtiaľ aj parodicky archaizujúci titul), čo odkazuje jednak na generačnú vôľu aspoň v synekdoche modelovať „iný“ obraz premien slovenskej literatúry, jednak na viac generácií zasahujúce sugescie zo „smiechovej kultúry“, resp. „karnevalu“ M. Bachtina alebo „heroikomiky“ K. Krejčího v zmysle subverzie vysokého, vážneho „kánonu“.

Ako alternatívnu inšpiráciu možno uviesť bratislavský feministický časopis *Aspekt*, ktorý v roku 1995 venoval „ženskému písaniu“ monotematické číslo, materiálmi dotované z prekladových, ako aj domácich zdrojov.

Dojem, že tieto fragmentárne poznámky o situácii písania o literatúre sú fatálne určené pisateľovou situáciou, t.j. jeho kolegiálnymi kontaktmi a okruhom kníh, čo si zadávažuje, nevyvráti už ani záverečné upozornenie na texty, ktoré z literárnovedných pracovísk mimo Bratislavy sa nepriamo alebo v širokom zmysle dotýkajú súčasnej literatúry a jej reflexie. Z nitrianskeho Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie pri Vysokej škole pedagogickej je to 16. zväzok známeho zborníka *O interpretácii umeleckého textu* (1995), venovaný „drasticosti a brutalite výrazu“, záležitosti dnes široko diskutovanej nielen akademicky, ale aj eticky, právne a pragmaticky. (Na základe kontaktov zo 70. a 80. rokov o nitrianskych výskumoch z oblasti interpretácie textu, literárnej komunikácie a kultúry sa pomerne často referuje aj v českých odborných periodikách; z tohto autorského okruhu sa v českých literárnych časopisoch viackrát objavil T. Žilka so svojou chronickou témou „text v postmoderne“.) Z prešovskej univerzity je to kolektívne podujatie z oblasti poetiky umeleckého textu, moderované na jednej strane významným a všestranným lingvistom J. Sabolom, ktorý reprezentuje lingvoštylistickú dimenziu problematiky, a na druhej strane zasa literárnym teoretikom a prozaikom S. Rakúsom, ktorý sa usiluje poetiku prózy precizovať zohľadňovaním psychologického podložia tvorby, témy a čítania, pričom do celej záležitosti diskkrétne vnáša svoju vlastnú tvorivú skúsenosť - naposledy súhrnne Rakúsova *Poetika prozaického textu* (1995).

Ak sa chce človek znútra orientovať v súčasnej literatúre, nezaujíma ho z písania o nej ani tak samozrejme alebo vlastne dnes skôr ohrozované, kultúrne a vedecky preukazné „sebareprodukcie“ vedeckých inštitúcií a ich bádateľsko-publikačnej prevádzky na jednej strane a zotrvačne pravidelné zapĺňanie literárno-publicistických a kritických rubriek na strane druhej; zaujímajú ho skôr momenty a situácie, kde sa teoretizujúce alebo kritické písanie seba-problematizujúco vystavuje literatúre bez zbytočného alibi inštitúcií, čo svojou „mikrofyzikou moci“ (M. Foucault) zabezpečujú a distribuujú „pravdu“. Pri týchto fragmentárnych poznámkach o situácii písania viedlo ma práve vecné poznanie a presvedčenie, že súčasná slovenská próza a poézia má viacero takýchto kritických partnerov.

Ako poznámku pod čiarou k celému predchádzajúcemu textu dovoľm si uviesť, že o niektorých autoroch a súvislostiach slovenskej literárnej vedy a kritiky od 60. rokov po súčasnosť, podaných tu v skratke, mal som možnosť v posledných rokoch viackrát písať obširnejšie: Oskár Čepan (27. 2. 1925 - 3. 9. 1992), Kultúrny život 1992, č. 39; Komentované metatexty - O Valérovi Mikulovi, Dotyky 1993, č. 5; Kováč, Bohuš: K studniciam života, Slovenská literatúra 1993, č. 6; Nad kritikami M. Hamadu. Doslov ku knihe M. Hamadu Sizyfovský údel (1994); K situácii písania o literatúre. In: Pôvodná literárna tvorba 1993 (1994); „Iná tvár“ slovenskej prózy (Z. Prušková: Keď si tak spomeniam na šesťdesiate roky...), Sme 19. 12. 1994; Entuziastické písanie J. Vanoviča v kontexte 60. rokov, Slovenská literatúra 1995, č. 5; Ein Chiasmus von Literaturtheorie und Lebenswelt. Doslov ku knihe P. Zajaca Auf den Taubenfüßchen der Literatur (1996).

Polistopadová kritika literatury pro děti a mládež na rozcestí?

Jak se vůbec jeví zasvěceným odborníkům postavení polistopadové kritiky dětské literatury? Obecně se hovoří o její stagnaci, nedostatečném fungování, permanentní krizi, totálním kolapsu, roztržitém, nesoustavnosti a izolovanosti, marginální orientaci, nízkém renomé, ztrátě perspektiv apod. Zamysleme se nad tím, do jaké míry jsou tyto příkré odsudky opodstatněné a objektivní.

Současné kritické myšlení o literatuře pro děti a mládež opravdu „nemá na různých ustláno“¹. Vedle sledování průběžně vydávané knižní produkce musí pohotově reflektovat všechny nové jevy, které se objevují v jejím zorném poli jako důsledek notně změněných sociokulturních poměrů v česko-slovenské federaci, později v České republice po 17. listopadu 1989. Tyto změny totiž pronikavě poznamenaly i celou oblast knižní kultury orientované na dětské recipienty: literární tvorbu, její autory, vydavatele i čtenáře. Přinesly tvůrčí svobodu, liberalizaci knižního trhu, explozi nabízených titulů i psychosociální proměnu dítěte. Do kontextu oficiálního písemnictví pro děti a mládež se opět začleňují autoři a díla literatury ineditní a exilové, dochází k rehabilitaci dříve odpíraných námětů a témat souvisejících s problematikou skautskou, náboženskou, politickou, sexuální aj., v nakladatelském podnikání se stále více prosazuje komercializace promítající se do hojné produkce podbíživého triviálního čtiva, braku i tvorby antikvární.

Před „dětskou“ literární kritikou rázem vyvstaly gigantické úkoly, jež musela řešit takřka za pochodu. Postupně se vypořádala s přehodnocováním literárního dědictví meziválečného i novodobého, včetně poúnorové a posrpnové tvorby tabuizované a fenoménu Jaroslava Foglara, s novou pozicí a funkcemi masové četby konzumní, pokleslé, pamětnické a comicsové i s agresivním pronikáním masmediální brutality a pornografie do vědomí dnešních dětí a mládeže. Svědectvím nezměrného úsilí této kritiky o zvládnutí nahromaděných problémů jsou desítky příspěvků – studií, článků a glos publikovaných v letech 1990-1996 na stránkách teoretického časopisu o dětské literatuře Zlatý máj anebo v konferenčních sbornících.²

Žel právě v polistopadovém období došlo k citelnému oslabení její profesionální kompetence. Někteří zkušení kritikové bytostně spjatí s předchozím režimem se zcela odmlčeli (O. Chaloupka, J. Voráček, V. Genčiová), druzí renomovaní kritikové našli smysluplnější cíl v jiné aktivitě a stali se úspěšnými tvůrci čítanek a antologií pro základní a střední školy (V. Nezkusil) nebo redaktory denních listů (nedávno zesnulý Z. Heřman působil jako vedoucí kulturní rubriky ve Svobodném slově). Nadobro ustala činnost dělného Kabinetu dětské literatury při Pedagogickém ústavu JAK AV ČR v Praze, který až dosud vytvářel její potřebné teoretické zázemí. Odborná i laická veřejnost již šest roků marně čeká na vydání hotového rukopisu čtyřsvazkového slovníku

1 Zdeněk Zapletal: Dětská knížka ani její kritika nemá na různých ustláno, Zlatý máj 1995, s. 45-47.

2 Podrobněji viz Jaroslav Toman: Kritika literatury pro děti a mládež ve Zlatém máji 90. let. In: Kritika literatury pro děti a mládež (1945-1995). Brno, PdF MU 1995; Česká kritika versus současná dětská kniha, Bibiana 1996, č. 1.

Česká literatura pro děti a mládež, výsledku dlouhodobé usilovné práce vysoce kvalifikovaného týmu. S nesnadným přechodem na tržní způsob hospodaření bylo nuceno nakladatelství dětské literatury Albatros podstatně zredukovat svou teoreticko-kritickou aktivitu, takže postupně zanikly jeho jedinečné Opravdové noviny pro děvčata a chlapce, přestalo vydávat kvalitní metodické klíče ke knihám Klubu mladých čtenářů, výpravné materiály pro práci s dětskou knihou i odborné publikace. Zlatý máj, který letos oslavil své čtyřicáté jubileum, se dostal do vleklých finančních potíží ohrožujících samu jeho existenci. Jeho redakční rada zvolila sebezáchovné řešení: podřídila ho žurnalistickému pojetí na úkor jeho dosavadního zaměření teoretického. Literární kritika se tu ocitla na periferii a její publikační možnosti se výrazně zmenšily. Literárněvědná profilace tohoto časopisu také očividně utrpěla odchodem slovenských kolegů z redakce a absencí příspěvků jeho slovenských spolupracovníků, většinou představitelů proslulé nitranské interpretační školy, po rozpadu federálního státu v roce 1993. Ondrej Sliacky, Milan Jurčo, Ján Kopál a další posléze založili samostatnou národní revui o umění pro děti a mládež - Bibianu.³ De facto zanikla i zájmová organizace Společnost přátel knihy pro mládež při Československé sekci IBBY (Mezinárodního sdružení pro dětskou knihu), někdejší uznávaná propagátorka hodnotné dětské knihy, jež také pořádala pravidelná setkání odborníků z řad literárních vědců, spisovatelů, učitelů, knihovníků a nakladatelských pracovníků na tematických seminářích.

Kdysi světově proslulá nevládní organizace – Česká sekce IBBY – byla deklasována na zájmové sdružení a nemá ani na abonmá mezinárodního teoretického periodika o dětské knize Bookbird, vydávaného v USA. Také průzkum provedený letos v Brně ukázal, že z denních listů téměř vymizely dětské koutky (přes svou významnou prvorepublikovou tradici spjatou např. s Lidovými novinami nebo Svobodným slovem) a že recenze knižních novinek četby dětí a mládeže se v nich vyskytují jen zřídka a mají nevalnou úroveň.⁴

Ale ani v této krajně nepříznivé situaci kritické myšlení o dětské literatuře neochablo. Tvrději se potýká s každodenními problémy. Jeho těžiště se dnes přesunulo na vysokoškolská pracoviště. Rolí garanta, iniciátora a koordinátora teoretického dění v tomto oboru záhy převzal po Kabinetu dětské literatury brněnský Ústav literatury pro mládež Pedagogické fakulty MU, vedený Věrou Vařejkovou, přestože musel zpočátku sám zápasit o přežití. Polistopadová bilance jeho aktivit je obdivuhodná. V letech 1990-1996 uspořádal na tučet pracovních seminářů a literárněvědných konferencí, jejichž účastníci rokovali např. o tabuizované literatuře pro děti a mládež, oficiálně vydávané prozaické tvorbě uplynulého padesátiletí, triviálním čtivu, nových alternativních čítankách pro základní školy, tvořivé dramatice, tzv. zlatém fondu dětského písemnictví aj.⁵ V dubnu 1995 rovněž hodnotili poválečný vývoj, současný stav i perspektivy literárně kritické teorie a praxe a vyslovili se zejména k možnostem jejího účinného fungování v současných podmínkách. Je dlužno podotknout, že na těchto jednáních nikdy nechyběli vítaní zástupci literárněvědné obce ze Slovenska, obohacující diskuse o komparativní zřetel, a že k nim v poslední době přibyli i spříznění badatelé z Polska, Rakouska, Švédska a Anglie. Jak trefně poznamenává nyní vedoucí brněnského Ústavu Naděžda Siegllová, „brněnská setkání pomohla překlenout dobu organizačních otřesů a změn personálních i institucionálních, dokázala, že téměř na všech pedagogických a některých filozofických fakultách jsou literární vědci nejen zaujatí fenoménem zvaným literatura pro děti a mládež, ale i fundovaní natolik, aby byli s to se vyjadřovat

³ Jaroslav Toman: Quo vadis, český Zlatý máji? Bibiana 1995, č. 2.

⁴ Jiří Poláček: Kritika dětské literatury v denním tisku: realita a sen. In: Kritika literatury pro děti a mládež (1945-1995). Brno, PdF MU 1995.

⁵ Viz např. konferenční sborníky: Literatury pro děti a mládež v samizdatu a exilu, Brno 1993; Dramatická výchova ve škole, Brno 1994; Kritika literatury pro děti a mládež (1945-1995), Brno 1995.

i k principiálním metodologickým otázkám s touto literaturou spojeným.“⁶ Ústav literatury pro mládež vydává i specializovaný časopis pro teorii a kritiku dětské literatury *Ladění* (dříve *Zpravodaj*), čtvrtletník, který je vlastně jakýmsi teoretickým pendantem *Zlatého máje*.

Avšak ani *Zlatý máj* se nezpronevřil svému poslání. Kromě pravidelných recenzí knižních novinek, glos a odborných statí publikoval i výpovědi, k nimž slovesné umělce píšící pro děti a mládež vyzvala jeho redakce. Tyto výpovědi poskytují cenné podněty a informace také kritickým reflexím. Autoři, mezi nimi i renomovaní kritikové, totiž na stránkách časopisu výstižně charakterizují svou dosavadní tvorbu, zmiňují se o rukopisech a chystaných knihách, zaujímají stanoviska k postavení dětské literatury a jejího čtenáře v dnešní společnosti. V rubrice *Autoři o sobě a svém díle* se tak v letech 1993-1996 osobitě představili: Eva Bernardinová, Ilona Borská, Josef Brukner, Václav Cibula, Hana Doskočilová, Martina Drijverová, Ladislav Dvorský, Hermína Franková, Olga Hejná, Zdeněk Heřman, Eliška Horelová, Svatopluk Hrnčář, Vladimír Hulpach, Marie Kubátová, Dagmar Lhotová, Miloš Macourek, František Nepil, Slávka Poberová, Hana Pražáková, Stanislav Rudolf, Zdeněk K. Slabý, Vladislav Stanovský, Helena Šmahelová, Věra Plívová-Šimková, Jana Štroblová, Jaroslav Tichý, Hana Vrbová a Jiří Žáček. Tyto autorské medailonky alespoň částečně zmírňují nedostatek lexikografických pomůcek. Vždyť poslední slovník českých autorů literatury pro děti a mládež, marxistickou kritikou značně zredukovaný, vyšel v roce 1985 a také čtvrtý díl *Dějin české literatury* z roku 1995, který obsahuje i pasáže věnované dětské tvorbě, byl vydán s pětadvacetiletým zpožděním a zachycuje tak stav vědění z konce šedesátých let. Časopis rovněž uveřejňuje nesmírně potřebné kvartální anotované přehledy vydané knižní produkce: českých a překladových novinek, reedici a učebnic, perfektně zpracované podle databáze Národní knihovny v Praze.

Také společenství teoretiků zabývajících se slovesným, ale i výtvarným a dramatickým uměním pro děti a mládež se utěšeně rozrůstá. Vedle zkušených a mnohostranně fundovaných osobností, udržujících kontinuitu s hodnotami minulosti, z nichž mnozí byli jako kritici totalitním režimem na dlouhou dobu více či méně umlčeni (Věra Vařejková, Zdeněk K. Slabý, Vladislav Stanovský, Jaroslav Tichý, dále Vladimíra Gebhartová, Zdeněk Zapletal, Růžena Hamanová, Miroslav Tmář, René Ditmar, Blanka Stehlíková, Jaroslav Provazník aj.), vyzrála v devadesátých letech řada literárních vědců střední generace (Naděžda Siegllová, Svatava Urbanová, Hana Šmahelová, Jaroslav Toman, Zdeněk Kovalčík, Jiří Poláček, Josef Hetych, Eva Doupalová, Vlasta Řeřichová ad.), jejichž hlavním posláním je ovšem náročná příprava vysokoškolských studentů-budoucích učitelů základních a středních škol, samozřejmě spjatá i s tvorbou skript a s nemalou přednáškovou a seminární aktivitou mimovyučovací. Badatelského „dorostu“ je ale v tomto vědním oboru jako šafránu. Nepříliš lukrativní dřina neláká. Z relativně nejmladších teoretiků již na sebe upozornili např. Milena Šubrťová, Jana Čeňková, Anna Mikušířáková-Zelenková, Petr Kučera, Petr Matoušek a Martin Reissner.

V polistopadovém čase můžeme s potěšením zaznamenat ještě jeden příznačný jev: teoretikové a slovesní tvůrci nadšeně koncipují a pilně sestavují moderní slabikáře a nové alternativní čítanky pro žáky základních škol a nezanedbatelně se tak přičiňují o žádoucí výchovu kultivovaných dětských čtenářů. Z čítankových autorů převážně teoretického zaměření lze jmenovat Janu Čeňkovou, Vladimíru Gebhartovou, Vladimíra Nezkusila, Jaroslava Provazníka, Zdeňka K. Slabého a Jaroslava Tomana, ze slovesných umělců se tu originálně uplatnili Josef Brukner, Michal Černík, Hana Doskočilová, Ladislav Dvorský, Jiří Havel, Svatopluk Hrnčář, Dana Lhotová, Zuzana Nováková, Pavel Šrut, Ludvík Středa a Jiří Žáček.

⁶ Naděžda Siegllová: *Pětileťá bilance*. *Zlatý máj* 1995, s. 44.

Kritikové dětské literatury se dnes neomezují na prostý servis: na recenze knižních novinek nebo jubilejní autorské medailonky ve Zlatém máji a v denním tisku. V Malé teoretické edici literatury pro mládež PdF MU v Brně vyšla během první poloviny devadesátých let ucelená řada samostatných studií o tzv. moderní pohádce (V. Vařejková)⁷ i velmi potřebná výběrová bibliografie anotovaných článků a recenzí o tabuizované slovesně umělecké tvorbě pro děti (Z. Zapletal)⁸, v odborných časopisech a konferenčních sbornících se objevují první pokusy literárních kritiků o syntetizující reflexe domácí polistopadové knižní produkce určené dětem a mládeži (R. Hamanová, M. Šubrtová, V. Vařejková, N. Siegllová, P. Matoušek)⁹, pokračují empirické výzkumy systematicky sledující proměny psychiky, society a estetické recepce soudobého dětského čtenáře (L. Prudký, J. Toman, S. Urbanová)¹⁰, teoretici si ujasňují terminologii a metodologii vědního oboru, jeho východiska, specifika a další orientaci v období postmodernismu.

Objevny metodologický přístup k této problematice pak zaujímá Svatava Urbanová.¹¹ Upozorňuje na nové jevy zpochybňující kanonizované pojetí a kritéria dosavadního teoretického a kritického myšlení o dětské literatuře, např. na koexistenci alternativních poetik oslabující vyhraněnost opozičních estetických kategorií, na otevřenost a receptivní víceznačnost uměleckého textu související s jeho synkretickým vnímáním, na dominantní uplatňování komunikativních konvencí seriálového typu založených na redundantním opakovacím stereotypu, na množování adaptační tvorby aktualizující intertextové vazby a souvislosti, na nutnost respektovat při komunikaci s literárním dílem názorovou pluralitu a spontánní identickou seberealizaci mladých čtenářů ad.

Z úvah S. Urbanové vyplývá, že aktuální otázky bádání o dětské literatuře nelze odlišovat, nebo dokonce izolovat od badatelských priorit a měřítek literární vědy celonárodní, naopak, že v obou oblastech se projevuje zřetelná „postmoderní“ tendence spolu přirozeně konvergovat. Pádné svědectví o tom přináší Anketa o kritice z března až května 1996 iniciovaná redakcí literárního obydělníku Tvar.¹² Na dvacet literárních kritiků se tu vyjadřovalo k principiálním otázkám současné kritické tvorby (adresát, cíle, kritéria, úroveň, obecnější tendence, vliv médií). V hodnotících soudech těchto kritiků bylo možno nalézt zřejmé paralely s problémy kritiky „dětské“. Namátkou uvádím: soudobá literární kritika je nekoncepční, ztrácí vzdělanostní fundus, rezignuje na odborný kritický přístup k dílu jako celku a často se omezuje na řemeslně odbyté referentství, chová neúctu k posuzovaným textům. Z denních listů jsou vytlačovány knižní recenze, v nečetných recenzních rubrikách vládne bezduchá mizérie nedouků atd. Někteří kritikové vyslovují zbožné přání, aby existovala „pluralita a možnost alternativy i pro kulturní menšinu“ (Petr Cekota), jiní doufají, že konečně pomine „primitivní mechanické přepólování z kladného na záporné“ (Richard Svoboda),

7 Věra Vařejková: Pohádky Jiřího Mahena. Brno, PdF MU 1992; Pohádky Karla Čapka. Brno, PdF MU 1994; Pohádkové Fimfáruu Jana Wericha. Brno, PdF MU 1995.

8 Zdeněk Zapletal: Výběrová bibliografie článků a recenzí k tématu samizdatová, exilová a potlačovaná literatura pro děti a mládež (rok 1990-1992). In: Literatura pro děti a mládež v samizdatu a exilu. Brno 1993, s. 28-40.

9 Růžena Hamanová: Poznámky k současné původní tvorbě pro děti. In: Současnost literatury pro děti a mládež. Liberec, PdF JU 1996, s. 5-16; Petr Matoušek: Dětská kniha v tůňce. Zlatý máj 1995, s. 39-41; Milena Šubrtová: Současnost v dětské literatuře. In: Současnost literatury pro děti a mládež. Liberec, PdF JU 1996, s. 17-25; Zdeněk Zapletal: Otázky a otazníky nad naší literaturou pro děti a mládež. Vyškov, Knihovna K. Dvořáčka 1994.

10 L. Prudký: Výzkumy čtenářských zájmů dětí a mládeže v Liberci. In: Současnost literatury pro děti a mládež. Liberec, PdF JU 1996; Jaroslav Toman: Čtenářské potřeby soudobých českých pubescentů. In: Žánrové hodnoty literatury pre deti a mládež. Nitra, VŠP 1994; Aktuální profil prepubescentního čtenáře z pohledu polistopadového výzkumu, Čtenář 1995, s. 404-409; Svatava Urbanová: K problematice recepce literární komiky dětskými čtenáři. In: Universitas Ostraviensis. Acta Facultatis Philosophicae, Litteraria studia, Ostrava 1993.

11 Svatava Urbanová: K některým aktuálním otázkám bádání v oblasti literatury pro mládež. In: Současnost literatury pro děti a mládež. Liberec; PdF JU 1996.

12 Anketa o kritice. Tvar 1996, č. 7-10.

další se zmiňují o existenci „kýče triviálního“, ale i takového, který „předstírá náročnost“ (Aleš Haman), ozývají se však i ojedinělé hlasy kritiků uznávajících právo rekreativní, zábavné četby na svou existenci (Milan Jungmann), volajících po kritickém zhodnocování četné brakové produkce (Irena Zítková), akcentujících spíše dialogy se čtenářem než s autorem (Pavel Švanda), nelibě nesoucích, že se v postmoderní éře nerozlišuje mezi kulturou a zábavním průmyslem (Jiří Pechar), nebo požadujících, aby se masmediální televize programově angažovala ve službě kulturnímu způsobu života (Milan Blahynka).

To všechno jsou fakta a svědectví, která dnes kritiky tzv. dospělé a dětské literatury sblíží více než kdy jindy. Přesto se literární kritikové v této rozsáhlé anketě o dětské literatuře a její reflexi takřka nezmiňují, nepočítáme-li apriorní tvrzení Petra Matouška, že dětská kritika se nachází „v totální krizi“. Nezájem „velké“ kritiky o svého méně patrného blíženec je žel dlouhodobý a trvalý. Není tedy divu, že polistopadová teorie a kritika literatury pro děti a mládež cítí intenzivní potřebu neustále se ujišťovat o tom, že je integrální součástí literární vědy jako celku, tak jako je slovesné umění určené dětem nedílnou a rovnocennou složkou písemnictví celonárodního. Vznikají pak, myslím, neoprávněné obavy z následné izolace, segregace, „z odsunutí literatury pro děti a mládež do sféry zájmu školy, rodičů a nanejvýš knihovníků a nakladatelů jako okrajové a výchovně prospěšné a ziskově výhodné enklávy“¹³.

Kritická činnost v oblasti literatury pro děti a mládež má, pravda, svá specifika: zpravidla mívá k poučenému dospělému zprostředkovateli slovesně uměleckých hodnot. Ovšem kritik posuzující dětskou knihu bude mít vždy na zřeteli dětského adresáta, jeho receptivní předpoklady a zvláštnosti. Tento fakt vnáší do estetické interakce dítěte s literárním textem intenci pedagogickou a psychologickou, takže vzniká reálné nebezpečí kritické didaxe, morality a formativnosti.

Recepčně interpretační přístup k textům literatury pro děti a mládež se v kritické reflexi nutně propojuje s přístupem literárněvědným, teoretickým. Profesionální kompetence, dominantní estetická kvalita slovesného díla a jeho humanizující apel, to jsou fundamentální determinanty kriticky práce, ať už ji spíná s literární tvorbou pro dospělé, nebo pro děti.

¹³ Naděžda Siegllová: cit. dílo.

Zuzana Stanislavová

Hodnotové aspekty slovenskej literatúry pre deti a mládež v deväťdesiatych rokoch

Zlom spoločenských, ekonomických a politických pomerov na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov spôsobil, že na prahu desaťročia sa slovenská detská literatúra ocitá v stave značnej bezradnosti. V dôsledku radikálnej zmeny ekonomiky zo socialistickej „plánovitej“ na trhovú sa rozpadáva monopol vydávania detských kníh, ktorý držalo vydavateľstvo Mladé letá. K otrasom a postupnému rozpadu dochádza aj vo sfére knižnej distribúcie, kde začínajú vládnuť zákony trhu a trhovej hodnoty kultúrnych artefaktov, ktorých výrobná cena závratne rastie. K stavu, keď sa detská kniha stala predmetom nakladateľských ziskov, sa navyše pridal aj chvíľkový nekritický obdiv k všetkému západnému, čo tu bolo dlhé roky prohibované, a hyperkritická skepsa voči domácej ako „totalitárnej“ a nehodnotnej.

V súvislosti s týmito a podobnými faktormi bol knižný trh takmer okamžite zaplavený komerčnou, triviálnou literatúrou, ktorej vstup na náš knižný trh bol do roku 1989 – pripusťme, že tiež jednostranne – inštitucionálne hatený. Po uvoľnení bariéry sa na takúto produkciu vrhli jednak komerční vydavateľia, jednak čitatelia. Pripomeňme, že tu nešlo len o detských čitateľov, ktorí (ako o tom svedčia knižníčnickí pracovníci) istú dobu absolútne uprednostňovali zábavnú produkciu západnej proveniencie, ale aj o celé rodičovské generácie odrastené na absencii oddychovej literatúry, a títo rodičia spočiatku častokrát tiež zásobovali deti predovšetkým remeselné dobre urobeným výčom. Chvíľu sa teda mohlo zdať, že formálne i obsahovo kvalitná detská literatúra neobstojí v konkurencii s agresívnou komerčiou a detský čitateľ je pre ňu stratený. V priebehu dvoch-troch rokov sa však ukázalo, že detskí čitatelia sa postupne zasýtili tým, čo ich spočiatku ohurovalo vonkajškovou pompéznosťou a exotickosťou cudzieho, donedávna zakázaného ovocia. Začala sa tiež meniť stratégia niektorých vydavateľstiev vo vydávaní detských kníh – mnohé si budujú imidž serióznosti aj kvalitnými titulmi detskej literatúry a v súčasnosti sa odvážnejšie púšťajú i do vydávania rizikovej (lebo trhom ešte neoverenej) pôvodnej tvorby (Mladé letá, Hevi, Buvik, Lienka, H a H, Q 111, Perfekt, Goldpress Publishers a iné). Problémami dnes sú, pravda, nízke náklady a vysoké ceny, v dôsledku čoho sa kvalitné detské knihy nedostanú v dostatočnom množstve ani do knižničnej siete, ani priamo cez knižný trh k detskému čitateľovi.

Vstup západnej kultúry a agresia bezduchej oddychovej literatúry vedie v deväťdesiatych rokoch k živej konfrontácii hodnôt domácej a cudzej proveniencie. Objavuje sa myšlienka vracať sa k hodnotám starším¹ a ich „zhodnocovania“, nie „prehodnocovania“, keďže ten druhý termín zavaňa nežiaducou ideologizáciou². Skutočnosť, že v deväťdesiatych rokoch dochádza k návratu starších hodnôt, explicitne vyjadruje bilančný príspevok Petra Holku o slovenskej detskej litera-

¹ Na potrebu návratov k starším hodnotám slovenskej detskej literatúry a k folklóru upozorňujú štúdie: J. Fabuš: Detská literatúra ako alternatíva. Zlatý máj 1992, č. 2; Eva Tučná: S hlúpyim Janom do Európy. Bibiana 1994, č. 3.

² V uvedených súvislostiach sa uvažuje v príspevkoch: Ondrej Sliacky: Nie prehodnocovať, ale hodnotiť. Pojubilejný rozhovor s literárnym kritikom a historikom Júliusom Nogem. Zlatý máj 1992, č. 2; Ján Kopál: Cesty k etickým hodnotám, Bibiana 1993, č. 1.

túre za rok 1995, aj nadpísaný titulom *Návrat k hodnotám*³. Holka v ňom kvituje fakt, že vo vydavateľskej produkcii roka sa objavujú reedície takých titulov pôvodnej slovenskej tvorby, ktoré znamenajú v kontexte slovenskej detskej literatúry trvalú kvalitu. V skutočnosti je však tento stav cnosťou z núdze, potvrdením toho, že jednoducho niet dostatok dobrej pôvodnej tvorby a musia ju teda suplovať vybrané staršie tituly.

Profil slovenskej literatúry pre deti a mládež v deväťdesiatych rokoch je potom viacvrstvový. Utvárajú ho jednak reedície starších autorov počnúc Podjavorinskou a končiac povedzme Jarunkovou, Glockom, alebo predtým zakázanými autormi Blažkovou, Solivajsovou, Ponickou. S reintegráciou prohibovaných autorov sú však rovnako rozpačité skúsenosti, aké spomínal vo svojom vystúpení Peter Zajac v súvislosti so slovenskou literatúrou pre dospelých. Ďalej je tu tvorba duchovne orientovaných autorov rozličného konfesijného a žánrového zamerania a pestrej, zväčša však nie príliš vysokej umeleckej kvality (Eva Nocárová-Pavel Prikrýl, Remígia Biskupská, Slávka Chrabáčková, Zuzana Kozičová, Mariana Komorová). U duchovne orientovaných autorov prevažuje nad estetickými zreteľmi pragmatická apelatívna. Napokon je tu pôvodná tvorba kontinuálna s vývinovými tendenciami predchádzajúcich desaťročí kryštalizujúca to, čo sa koncom osemdesiatych rokov ešte len v náznakoch ohlasovalo.

Na tomto pozadí sa prvá polovica deväťdesiatych rokov ukazuje ako chudobná na poéziu a pozornejší pohľad na ňu prezradí, že v porovnaní s predchádzajúcimi osemdesiatymi rokmi sa tu máločo zmenilo. Absolútne prevláda leporelová a riekanková poézia pre najmenších, čo môže súvisieť s komerčnými úspechmi tohto typu kníh. V leporelových riekankách prevláda remeselnosť, konvenčnosť, v mnohých prípadoch (napríklad v tvorbe mimoriadne plodného Štefana Baláka) zarážajúca obsahová a formálna nedbanlivosť, prejavujúca sa kostrbatými, jazykovými nečistotami a klapanciovým rytmom poznamenanými textami, prípadne i priamočiary moralizmus (Jana Haládeková⁴, František Juriga⁵).

Do poézie pre deti nepribudla v deväťdesiatych rokoch nijaká osobnosť, ani sa neobjavili pozoruhodnejšie tvorivé trendy. Jej profil naďalej modeluje v už zabehaných koľajách tvorba básnikov predchádzajúceho desaťročia, predovšetkým do jazyka posadená poézia Štefana Moravčíka (Kráľ Abecedár, Drevené želiezko, Modré z neba)⁶, poézia imaginatívneho Daniela Heviera, u ktorého zosilnel fenomén čohosi, čo možno nazvať „estetickým utilitarizmom“ (knihy logopedických veršov *Hovorníček*, verše slúžiace na zvládnutie abecedy *Heviho ABC*)⁷, a meditatívna, kontemplatívna poézia Milana Rúfusa (*Tiché papradie*, *Lupienky z jabloní*, *Modlitbičky*, *Zvieratníček*, *Nové modlitbičky*, *Pamätníček*)⁸. Dominuje najmä imaginatívno-hravá poézia hevierovsko-moravčíkovského typu (František Rojček, Ondrej Nagaj, Marián Kováčik a iní), ktorá sa však už značne skonvencionalizovala, rovnako ako sa v určitých stereotypoch pohybuje už i poézia samorastlého Milana Rúfusa. Najširší front slovenskej detskej poézie v deväťdesiatych rokoch však tvorí línia koketujúca s tradičnými modelmi básnickej tvorby. Ide o formálne i myšlienkovú konvenčnú, častokrát sterilnú poéziu spravidla autorov druhého alebo tretieho sledu (Jaroslav Rezník, Ladislav Kvasnička, Ludovít Fuchs, Ružena Čepčeková, Darina Harmanová). Naďalej absentuje

³ Peter Holka: *Návrat k hodnotám*, Literika, 1996, č. 1.

⁴ Jana Haládeková: *Zvieratká žalujú*, Bratislava, Alfa 1990.

⁵ František Juriga: *Deti, kuriatka a vrana zlodejka*, Bratislava, Goldpress 1994.

⁶ Štefan Moravčík: *Kráľ Abecedár*, Bratislava, Mladé letá 1992; *Drevené želiezko*, Bratislava, Mladé letá 1992; *Modré z neba*, Bratislava, Mladé letá 1995.

⁷ Daniel Hevier: *Hovorníček*, Bratislava, Mladé letá 1992; *Heviho ABC*, Bratislava, HEVI 1995.

⁸ Milan Rúfus: *Tiché papradie*, Bratislava, Mladé letá 1990; *Lupienky z jabloní*, Bratislava, Mladé letá 1993; *Modlitbičky*, Bratislava, Mladé letá 1992; *Zvieratníček*, Bratislava, Mladé letá 1994; *Nové modlitbičky*, Bratislava, Mladé letá 1994; *Pamätníček*, Bratislava, Mladé letá 1995.

poézia pre dospievajúcich, situáciu ktorej chabo zachraňujú len ojedinelé tituly (Maroš Bančej, Ján Litvák, Jozef Urban: *Výstrel z motyky*,⁹ Daniel Hevier: *Naháňačka áut, Fúzy od čokolády*,¹⁰ Štefan Moravčík: *Prvý bozk*¹¹), knižné vydania textov populárnej piesne alebo básnické výbery z poézie pre dospelých, najnovšie v podaní známych recitátorov (Ladislav Chudík, Štefan Bučko, Eva Kristínová, Juraj Sarvaš).

V poézii pre deti a mládež deväťdesiatych rokov teda cítiť konjunktúru tradičného až konvenčného veršovania, častokrát nielen predfeldekovského typu, ale aj regresívnych návratov do čias dominantnosti didakticko-úžitkových aspektov nad estetickými. To spolu s konvencionalizáciou aj tak nevelmi výrazných poetických výbojov z osemdesiatych rokov a s faktom absencie mladej talentovanej básnickej generácie vyvoláva dojem stagnácie slovenskej detskej poézie.

V deväťdesiatych rokoch prežívajú renesanciu folklórne žánre, v ich rámci najmä ľudová rozprávka a povesť. V oblasti ľudovej rozprávky prevládajú hodnotou rôznorodé adaptácie a autorské podania klasického rozprávkového dedičstva, z ktorých si vysokú úroveň zachovávajú prerozprávania Dobšinského rozprávok Petrom Glockom a Máriou Ďuričkovou a autorské podanie Czambelových rozprávok Ondrejom Sliackym. Títo autori narábajú s prototextom disciplinovane, rešpektujú zákonitosti ľudovej rozprávky, zatiaľ čo iným adaptátorom (Kvete Daškovej, Hane Ferkovej, Elene Slobodovej, Alici Suchej) možno vytknúť určité svojvoľnosti vo vzťahu k autenticite a „dokumentárnej“ hodnote ľudovej rozprávky.¹² Okrem autorských podaní a adaptácií klasickej folklórnej rozprávky ožila aj tradícia nových zápisov. V tejto sfére je pozoruhodnou kniha Jána Beňa Starý husár a nočný čert¹³.

Pre povesť deväťdesiatych rokov, ktorá prežíva rozkvet porovnateľný so sedemdesiatymi rokmi, je charakteristická žánrová hybridizácia. Početné regionálne povesti trpia buď nenáležitou kontamináciou rozprávkou (Miroslav Pius: *Dobrodružstvá obra zuba*,¹⁴ Anna Černochová: *Tajomný kočiš*¹⁵, František Kreutz: *Čriepky z breznianskeho rínku*¹⁶) alebo k holým zápisom (Jozef Melicher: *Hontianske povesti*)¹⁷. Epickou nedokrvenosťou ba i diskutabilnou pôvodnosťou trpí aj povestová tvorba jedného z najplodnejších autorov tohto žánru Antona Mareca (*Zlato pod Kriváňom, Zakliaty hrad v Tatrách, Jánošík, Jánošík...*)¹⁸. Historickú povesť a slovanské mýty reprezentujú v deväťdesiatych rokoch predovšetkým knihy Milana Ferka (*Staré povesti slovenské, Nové povesti slovenské*)¹⁹ a Ivana Hudeca (*Báje a mýty starých Slovanov*)²⁰. V oboch prípadoch snaha sledovať alebo i vytvárať dokumentárnu hodnotu textu sa utápa vo faktografii a reflexii na úkor estetickéj zážitkovosti a príbehovej imaginatívnosti.

V oblasti folklórnych žánrov je teda hodnotová úroveň kolísavá. Problematická je najmä situácia vo sfére povesti, kde vládne neujasnenosť pojmu tohto žánru. Za povesť sa vydáva všeličo, vytráca

9 Maroš Bančej, Ján Litvák, Jozef Urban: *Výstrel z motyky*. Bratislava, Mladé letá 1990.

10 Daniel Hevier: *Naháňačka áut*. Bratislava, HEVI 1993; *Fúzy od čokolády*. Bratislava, HEVI 1994.

11 Štefan Moravčík: *Prvý bozk*. Bratislava, Mladé letá 1993.

12 Proti bezbrehosti a neadekvátnosti zásahov upravovateľa do prototextu ostro protestoval Peter Liba v polemickom článku *Pán Boh ťa ochraňuje*, rozprávka, *Bibiana* 1996, č. 1.

13 Ján Beňa: *Starý husár a nočný čert*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993.

14 Miroslav Pius: *Dobrodružstvá obra zuba*. Bratislava, H+H 1994.

15 Anna Černochová: *Tajomný kočiš*. Bratislava, Alfa Press 1995.

16 František Kreutz: *Čriepky z breznianskeho rínku*. Banská Bystrica, Tatrapress 1993.

17 Jozef Melicher: *Hontianske povesti*. Martin, Matica slovenská 1996.

18 Anton Marec: *Zlato pod Kriváňom*. Bratislava, Mladé letá 1991; *Zakliaty hrad v Tatrách*. Martin, Matica slovenská 1993; *Jánošík, Jánošík...*. Martin, Matica slovenská 1994.

19 Milan Ferko: *Staré povesti slovenské*. Bratislava, Mladé letá 1990; *Nové povesti slovenské*. Bratislava, Mladé letá 1994.

20 Ivan Hudec: *Báje a mýty starých Slovanov*. Bratislava, Slovart 1994.

sa z nej príznačná žánrová magickosť a epická príbehovosť, neúmerne narastá dokumentárna fragmentárnosť. Príčinou môže byť fakt, že povesti sa dnes venujú prevažne autori bez literárnych skúseností, častokrát i bez talentu, ktorí môžu byť síce dobrými odborníkmi v danej oblasti alebo sa v nej aspoň dobre zorientovali, môžu priniesť mnohé nové, originálne látky, nemajú však jasnú predstavu o poetike tohto žánru ani vyhranenú metódu sledujúcu literárnu pôsobivosť textu.

S výnimkou povesti je ostatná historická próza deväťdesiatych rokov vyslovene chudobná, reprezentovaná len štandardnými dielami Nory Baráthovej (Životopisný román o Hviezdoslavovi Študent a prózy na pomedzí historickej poviedky a povesti Hviezdy nad Tatrami)²¹, Zuzany Kozičovej (literárne inšpirovaná próza o prvých kresťanoch Beda porazeným)²² alebo dobrodružne ladenou prózou Jozefa Repka z čias Veľkej Moravy Vládca ohňa²³. Kvalitou sa z konvenčného rámca vymyká historicko-legendická novela Alty Vášovej Sviatok neviniatok²⁴, ktorú mladí čitatelia dokážu prečítať ako príbeh s nadčasovým posolstvom o tragickom osude čistej lásky a ľudského porozumenia na pozadí intolerancie a násillia.

V autorskej rozprávke deväťdesiatych rokov sa pomerne viditeľne vyhranilo niekoľko modifikácií. V tej súvislosti je zvlášť nápadný kvantitatívny i kvalitatívny vzostup symbolickej rozprávky, ktorá prehľbuje svoj filozofický plán a na úkor príbehovej línie zvyrazňuje skôr smerovanie k básnivej imaginácii a metafore. Sémantickým posolstvom, zložitou a vysokou obraznosťou výrazového aparátu sa tieto rozprávky stávajú niekedy pre deti ťažšie dešifrovateľnými. Práve tento typ rozprávky a nie spoločenská próza preniká dnes však najhlbšie a esteticky najpôsobivejšie do problematiky etiky a humanity súčasného sveta. Fantazijný prvok popri všedno-civilnom, nonsens i nadsádzka nie sú cudzie ani symbolickej rozprávke, predsa len však býva svojou tonalitou vážnejšia, provokujúca skôr k zamysleniu a rozmyšľaniu než k zábave. K takémuto typu rozprávok patria diela Jána Uličianskeho (Snehuliacke ostrovy, Máme Emu)²⁵, Jána Milčáka (Rozprávka o Marianke, Chlapec Lampášik)²⁶, Daniely Šilanovej-Hivešovej (Chlapec s čajkou – Zuzankine motýle, v istom zmysle aj Vtáčatko Koráločka)²⁷, Daniela Pastirčáka (Damianova rieka)²⁸, Renáty Turanovej (Rozprávky z Kráľovstva rýchlych koní)²⁹, Karola Péma (Malá víla)³⁰. Tento typ rozprávky len zriedkavo zlyháva umelecky, ako sa to prihodilo v alegorických rozprávkach Jána Beňu (Ako sa zajac nestal starostom, Lietajúci slimák)³¹, alebo v prózach Dagmar Slovákovej (Rozprávky z najmenšieho domčeka)³².

Tradičnejším, v minulých desaťročiach azda najhojnejšie zastúpeným typom autorskej rozprávky je jej parodicko-nonsensová a animovaná modifikácia so spravidla humorným nábojom. V deväťdesiatych rokoch ju na dobrej úrovni reprezentujú rozprávky Daniela Heviera (Aladár a Baltazár na kolotoči, Nám sa ešte nechce spať, Nám sa už zase nechce spať)³³, rozprávky Jozefa

21 Nora Baráthová: Študent. Bratislava, Mladé letá 1991; Hviezdy nad Tatrami. Kežmarok, Mikuláš Lipták 1995.

22 Zuzana Kozičová: Beda porazeným. Námestovo, Nádej 1993.

23 Jozef Repko: Vládca ohňa. Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1993.

24 Alta Vášová: Sviatok neviniatok. Bratislava, Alfa 1992.

25 Ján Uličianský: Snehuliacke ostrovy. Bratislava, Mladé letá 1990; Máme Emu. Bratislava, Buvik 1993.

26 Ján Milčák: Rozprávka o Marianke. Košice, Východoslovenské vydavateľstvo 1990; Chlapec Lampášik. Levoča, Modrý Peter 1996.

27 Daniela Šilanová-Hivešová: Chlapec s čajkou – Zuzankine motýle. Bratislava, Goldpress Publishers 1994; Vtáčatko Koráločka. Bratislava, Goldpress Publishers 1996.

28 Daniel Pastirčák: Damianova rieka. Bratislava, AF 1994.

29 Renáta Turanová: Rozprávky z Kráľovstva rýchlych koní. Bratislava, Interpond 1994.

30 Karol Pém: Malá víla. Bratislava, Genesis 1991.

31 Ján Beňo: Ako sa zajac nestal starostom. Martin, Osveta 1993; Lietajúci slimák. Bratislava, Arkus 1995.

32 Dagmar Slováková: Rozprávky z najmenšieho domčeka. Bratislava, Mladé letá 1995.

33 Daniel Hevier: Aladár a Baltazár na kolotoči. Bratislava, Mladé letá 1990; Nám sa ešte nechce spať. Bratislava, Mladé letá

Urbana (Dobrodružstvá vranky Hanky)³⁴, „rozprávková detektívka“ Jozefa Repku (Kto odhodil pampúšik?)³⁵, rozprávky Zuzany Zemanikovej, „strigôňska“ trilógia Júliusa Balcu (Strigôňove Vianoce, Strigôňove prázdniny, Strigôňov rok)³⁶, v ktorej sa autor prepracúva k tak trochu „rabelaisovskej“ groteske súčasného sveta. Väčšina produkcie tohto typu rozprávok má však len štandardnú úroveň, ako napríklad motívicky prekombinované, kalambúrmí, gagmi a digresiami preťažené rozprávky Andreja Ferku (O troch nezbedkoch)³⁷, rozprávkové texty Alojza Nociara (Rozprávky zo žltého úfa)³⁸, Eleny Dzurillovej (Bambuľkine príhody)³⁹, Alžbety Verešpejovej (Trio Kotkodák)⁴⁰ a mnohé iné.

Vo sfére modernej rozprávky máme napokon do činenia aj so žánrovo hybridnými textami, pohybujúcimi sa na rozhraní rozprávkovej fantastiky a detského realistického príbehu. Tento typ prózy má svoju dobre rozvinutú tradíciu, ale kladie tvorcomi nástrahy v podobe funkčnosti spojenia roviny reálneho a vymysleného. V minulom desaťročí mala takáto próza dôstojných reprezentantov (Štrámková, Moric, Kováč, Uličiansky a iní), v deväťdesiatych rokoch však nadobudla len štandardnú úroveň – možno aj preto, lebo vychádza spod pera druhoradých autorov, u ktorých spojenie reality a fantastiky nie je ani tak výsledkom premysleného tvorivého zámeru, ako skôr tvorivej bezradnosti (Jozef Král, Maroš Parajka, Štefan Balák, František Piják).

Pomerne rozpačitá situácia zavládla v deväťdesiatych rokoch v spoločenskej próze, a to tak v príbehoch s tematikou súčasného života detí, ako aj s témou minulosti. Pritom najmä vstup prózy zo života dospievajúcich do desaťročia bol vcelku sľubný a nadväzoval na tendencie, ktoré sa začali ukazovať ku koncu osemdesiatych rokov v prózach Duška, Vášovej, Glocku, Holku: na odvahu hovoriť o aktuálnych, mnohokrát delikátnych problémoch dospievania bez falošného pokrytectva, prudérie a zahmlievania. K najlepším titulom v tomto smere patria v deväťdesiatych rokoch prózy Petra Holku (Prekážkar v džínsach, Normálny cvok)⁴¹, Petra Glocku (Robinson a dedo Milionár)⁴², Dušana Duška (Rodina z jedného kolena)⁴³. Tradičnejší je vo svojich modelových poviedkach zameraných na etiku ľudských postojov Rudolf Dobiáš (Motýľ v škrupe)⁴⁴ a len štandardnú úroveň má próza Kláry Jarunkovej Nízka oblačnosť⁴⁵ o morálnom stave dnešnej rodiny. Nepočtené ďalšie prózy o dospievaní nepresiahli hranicu šedivého priemeru a konvenčnosti (Irena Gálová: Deň otvorených očí⁴⁶, Nora Baráthová: Plavovlasé hviezdy⁴⁷, Ján Fekete: Pastier padajúcich hviezd⁴⁸, Juraj Takáč: Kaskadéri v hmle⁴⁹, Mariana Komorová: Milión krokov do bezpečia⁵⁰ a iné).

1990; Nám sa už zase nechce spať. Bratislava, Buvik 1995.

34 Jozef Urban: Dobrodružstvá vranky Hanky. Bratislava, Lienka 1995.

35 Jozef Repko: Kto odhodil pampúšik? Bratislava, Mladé letá 1990.

36 Július Balco: Strigôňove Vianoce. Bratislava, Mladé letá 1992; Strigôňove prázdniny. Bratislava, HEVI 1994; Strigôňov rok. Slovenské pohľady 1995, č. 7-8.

37 Andrej Ferko: O troch nezbedkoch. Bratislava, Alfa 1993.

38 Alojz Nociar: Rozprávky zo žltého úfa. Bratislava, Mladé letá 1990.

39 Elena Dzurillová: Bambuľkine príhody. Bratislava, Mladé letá 1995.

40 Alžbeta Verešpejová: Trio Kotkodák. Prešov, Art Press 1993.

41 Peter Holka: Prekážkar v džínsach. Bratislava, Mladé letá 1990; Normálny evok. Bratislava, Fortuna Print 1993.

42 Peter Glocko: Robinson a dedo Milionár. Bratislava, Mladé letá 1990.

43 Dušan Dušek: Rodina z jedného kolena. Bratislava, Mladé letá 1991.

44 Rudolf Dobiáš: Motýľ v škrupe. Bratislava, Mladé letá 1990.

45 Klára Jarunková: Nízka oblačnosť. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993.

46 Irena Gálová: Deň otvorených očí. Košice, Východoslovenské vydavateľstvo 1991.

47 Nora Baráthová: Plavovlasé hviezdy. Martin, Osveta 1992.

48 Ján Fekete: Pastier padajúcich hviezd. Martin, Osveta 1993.

49 Juraj Takáč: Kaskadéri v hmle. Bratislava, Mladé letá 1991.

V deväťdesiatych rokoch sa mimoriadne zaktivizovala línia príbehov vychádzajúcich z návratov do detstva. Práve táto línia spoločenskej prózy určuje súčasnú podobu tohto žánrovo-tematického podsystemu, takže súčasná spoločenská próza pre deti a mládež má ako celok nápadne autobiografizujúci charakter. Knihy návratov majú však rozličnú literárnu a hodnotovú úroveň. Mnohé sú literárne temer netransformovanými autobiografickými záznamami o detstve a dospievaní (Ján Rakytka: *Detstvo ako sen*⁵¹, Jozef Mikloško: *Prísne tajné. Ako sme boli malí*⁵²). V iných sa literárna transformácia kríži s prílišným dôrazom na dokumentárnu popisnosť (Dušan Kraus: *Dom na predmestí, Posledná pošta Ábelová*)⁵³, alebo dospieva do realisticko-deskriptívnej polohy (Štefan Horský: *Obluda na kofajniciach*)⁵⁴. Medzi najvydarenejšie, hoci priemer nevelmi presahujúce, návraty do vlastného detstva patrí kniha Miroslava Piusa (*Chlapec na bielom koni*)⁵⁵ a humoresky Andreja Reineru (*Dedko, babka a ja, Ako sme žili s duchmi*)⁵⁶.

Lepšia situácia nevládne ani v príbehoch o deťoch pre malých čitateľov. K najlepším prózám tu patria tie, v ktorých na výslednom obraze participuje básnivá imaginácia (Dana Podracká: *Nezabudni na vílu*)⁵⁷, symbolika a metaforika (Alta Vášová: *Pán Puch*)⁵⁸, alebo autorská mystifikácia (Taťjana Lehenová: *Je Miška myška?*)⁵⁹. Prísľubom je detský debut Jany Bodnárovej *Roztrhnuté korálky*⁶⁰, humorné príbehy Zuzany Zemanikovej *Keď sme boli veľké*⁶¹, štandardne dobrú úroveň má kniha Petra Glocka *Lietajúci klobúk*⁶², ale len konvenčná je kniha Pavly Kováčovej (*Zajko Belko a panelák*)⁶³ alebo debut Luby Hajkovej *Nikto ma nemá rád*⁶⁴ a viaceré iné prózy.

Globálne možno konštatovať, že spoločenská próza zo života detí nepatrí v deväťdesiatych rokoch medzi dominujúce žánrové oblasti. Pohybuje sa zväčša v kruhu autobiografizmu a konvencionalizovaných postupov a problémov. Len celkom výnimočne umelecky presvedčivo reaguje na psychologické, sociálne, sociologické problémy, v akých sa ocitlo dieťa a detstvo v rozháraných a komplikovaných sociálno-ekonomických súradniciach tohto desaťročia. Okolo polovice deväťdesiatych rokov sa pôvodná tvorba tohto žánrového zamerania, ktorá oddávna bývala uholným kameňom hodnotovej a žánrovej stavby detskej literatúry, takmer vytráca. Môže to svedčiť o všeličom: o neúnosnom ošúchaní konvenčných námetov a váhavosti siahnuť po nových, ktoré prináša táto doba, o bezradnosti autorských generácií, kde chýbajú mladé tvorivé sily, o nedostatku chuti i talentu popasovať sa s neľahkou témou.

V trendoch z osemdesiatych rokov pokračuje v deväťdesiatych rokoch dobrodružná a vedeckofantastická próza pre mládež, ktorá nikdy nebývala zvlášť zaľudneným žánrovým územím našej literatúry. Aj naďalej je chudobná a nevýrazná dobrodružná literatúra, či už v podobe detskej detektívky (Jela Mlčochová, František Juriga), historického variantu (Štefan Konkol), alebo pa-

50 Mariana Komorová: *Milión krokov do bezpečia*. Bratislava, Vydavateľstvo SSS 1994.

51 Ján Rakytka: *Detstvo ako sen*. Praha, ESCO 1994.

52 Jozef Mikloško: *Prísne tajné. Ako sme boli malí*. Bratislava, Daco 1994.

53 Dušan Kraus: *Dom na predmestí*. Bratislava, Ars Stigmy 1992; *Posledná pošta Ábelová*. Bratislava, Goldpress Publishers 1994.

54 Štefan Horský: *Obluda na kofajniciach*. Bratislava, Print Servis 1993.

55 Miroslav Pius: *Chlapec na bielom koni*. Bratislava, H+H 1995.

56 Andrej Reiner: *Dedko, babka a ja*. Bratislava, Ars Stigmy 1992; *Ako sme žili s duchmi*. Bratislava, Ars Stigmy 1994.

57 Dana Podracká: *Nezabudni na vílu*. Bratislava, Mladé letá 1991.

58 Alta Vášová: *Pán Puch*. Bratislava, Mladé letá 1991.

59 Taťjana Lehenová: *Je Miška myška?* Bratislava, NOI 1991.

60 Jana Bodnárová: *Roztrhnuté korálky*. Bratislava, Mladé letá 1995.

61 Zuzana Zemaniková: *Keď sme boli veľké*. Bratislava, H+H 1996.

62 Peter Glocko: *Lietajúci klobúk*. Bratislava, Mladé letá 1992.

63 Pavla Kováčová: *Zajko Belko a panelák*. Bratislava, Mladé letá 1990.

64 Luba Hajková: *Nikto ma nemá rád*. Bratislava, H+H 1994.

rodického spracovania s použitím postmodernistických techník (Václav Pankovčín: Mamut v chladničke)⁶⁵. Lepšie sa darí vedeckej fantastike, ale v podstate tiež len na úrovni nenáročného dobrodružného variantu (Jozef Žarnay, Peter Stoličný, Jozef Repko, Juraj Takáč). Len poviedkový súbor Jána Feketeho Safari na podkovovitých⁶⁶ zachraňuje existenciu náročnejšej, filozoficky orientovanej science-fiction.

Nateraz sa teda ukazuje, že deväťdesiate roky, akokoľvek nie sú v slovenskej detskej literatúre chudobné na pôvodnú tvorbu, neposkytujú prílišné dôvody na optimizmus. Z hľadiska generáčného rozloženia síl predbežne niet náznaku, že by do detskej literatúry vstupovala výrazná mladá generácia autorov, hoci debutantov nie je málo. Zdá sa však, že s výnimkou podaktorých (Balca, Bodnárovej, Péma, Lehenovej, Šilanovej-Hivešovej, Pastirčáka, Klimáčka a podaktorých iných) sa chystajú rozmnožovať skôr literatúru druhého a ďalšieho sledu, než sféru literárnych hodnôt. Vo všeobecnosti niet ani zreteľnejších signálov razantnejšieho inovovania konvencionalizovaných poetík a postupov. Hodnotová hladina pôvodnej slovenskej tvorby pre deti a mládež je teda značne nivelizovaná. Nadštandardnú úroveň udržiava len pár autorov v oblasti autorskej rozprávky a príbehov o deťoch, a práve v týchto prípadoch sa významne stiera delimitačná čiara striktno deliaca literatúru na „takú pre dospelých“ a „takú pre deti“.

65 Václav Pankovčín: Mamut v chladničke. Bratislava, Mladé letá 1992.

66 Ján Fekete: Safari na podkovovitých. Bratislava, Mladé letá 1990.

Dnešek tzv. dívčí četby

Dnešek té kategorie próz, jež jsou specifikovány účelovými přívlastky „dívčí“, respektive „s dívčí hrdinkou“, chápu v intencích organizátorů konference dvojím způsobem:

1. Jako určité kvantum textů, které jsou v současné době čtenářkám k dispozici.
2. Jako kvantum textů, které v současné době vznikly a z ní čerpaly své náměty.

Všimnu si nejdříve souboru uvedeného pod bodem 1., a to primárně prací, jichž se určitým způsobem dotkl direktivní tlak kulturní politiky. Jen zdánlivě je překvapivé, že zasáhl i do dané oblasti, trvale spojované se substandardním čtivem pro paní a dívky, na hony vzdáleným žité realitě.¹ Zasáhl do ní ovšem už tím, že vydávání substandardu potlačil s racionálním zdůvodněním, že jde o brakový, zdiskreditovaný literární útvar, měšťácký a maloměšťácký přežitek, jenž je v době, která dívky i chlapce vzdělává stejně a ženám i mužům dává stejná práva, čtenářsky nepotřebný a společensky nežádoucí. Konsekvencemi tohoto zásahu se nechci zabývat, rozvahy na toto téma se mně jeví jako hypotetické. Je však zajímavé, že spolu se zmizením „nejhorších jevů triviální četby“² zaznamenala desetiletou přetržku veškerá próza počítající prioritně s dívčí adresátkou.

Náběh k diskusi o její opodstatněnosti či nepotřebnosti v Literárních novinách roku 1955 zůstal rozpačitý a první román s dívčí hrdinkou z roku 1956 - Heleny Šmahelové *Mládí na křídlech*³ - zřetelně obráží dobové emancipační tendence v usilovné snaze své Máši-Matyldy zvládnout umění plachtařského sportu, který si žádá vlastnosti a činnosti vysloveně mužné.

Na počátku tedy nechtíc byla Matylda, následovala Jana z Velkého trápení a záhy Magda⁴, jejíž příběh byl v konfrontaci s brakovou prózou minulosti uvítán jako „dívčí román nového typu“⁵. Nebyla to podle mého soudu konfrontace vybraná šťastně⁶, faktem však zůstává, že otevřela prostor k nové aktivitě autorkám a autorům, kteří příběhy dívek „zasadili do současného života dětí, dali jim literární úroveň a zapojili je do ostatní prózy pro mládež“⁷.

V sousedství vysoko oceněné Heleny Šmahelové, která v roce 1957 vydala *Velké trápení*, se ovšem neprosadila *Velká voda* Jaroslavy Reitmannové, román se silným společensko-kritickým akcentem. Hrdinčino dospívání se v něm hlásí poznáním, že úsměv, laskavé slovo i milé jednání může být jen maskou účelově vymodelovanou z konvence a utilitarismu, že je to dokonce běžné, že je tomu tak i u nich doma. Společensko-kritický tón zní mimořádně silně a daleko přesahuje neurované poměry rodinné. Román má ovšem umělecké slabiny, takže je těžké postihnout, co zdržovalo jeho vydání od roku 1957 až do roku 1959. Skutečností je, že se tím opozdil za Velkým

1 Alice Jedličková v práci *Ke komu mluví vypravěč?* (Praha. Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR 1992) konstatuje jako jeden z rysů triviální literatury vzdálenost v ní představeného světa od reálného života jejich čtenářů.

2 Oldřich Sirovátka: *Literatura na okraji*. Praha, Čs. spisovatel 1990, s. 57.

3 Helena Šmahelová: *Mládí na křídlech*. Praha, SNDK 1956.

4 Helena Šmahelová: *Velké trápení*. Praha, SNDK 1957; *Magda*. Praha, SNDK 1959.

5 Jaroslava Hrabáková: *O dívčí román nového typu*. Zlatý máj 1959, č. 10.

6 Viz Věra Vařejková: *Na počátku byla Matylda*. Zlatý máj 1967, s. 666-669.

7 Oldřich Sirovátka: cit. dílo, s. 59.

trápením, které na sebe upoutalo mimořádnou pozornost kritiky, přičemž vznikal vlastně souběžně s optimisticky jednoduchým Mládím na křídlech. Reedice se dočkal v roce 1992.⁸

Zajímavější produkei přinesla šedesátá léta; ta vidím jako čas kvalitativní diferenciacie próz s dívčí hrdinkou, v nejvyšší vrstvě spojené s výraznými autorskými jmény: Jan Procházka (Lenka; Božena, Jitka)⁹, Iva Hercíková (Pět holek na krku)¹⁰, Hermína Franková (Blázni a Pythagoras)¹¹, Jana Červenková (Čtyřlístek pro štěstí)¹², Stanislav Rudolf (Metráček)¹³ a mnoha dalšími.

Ivan Klíma s prózou Markétin zvěřinec¹⁴ z roku 1971 vstoupil do domácího povědomí až v roce 1990. Pro normalizační léta se Klíma stal tabuizovaným autorem stejně jako Jan Procházka, jehož práce vycházely v Německu v překladech a dosáhly vysokého ocenění¹⁵. Ani jmenované autorky neměly situaci jednoduchou. Jana Červenková např. čekala na vydání románu s dívčí hrdinkou Semestr života¹⁶ deset roků (napsán 1971, vydán 1981) a byla tím také vyřazena z hodnotové konfrontace s tvorbou sedmdesátých let. Hermína Franková část tvorby kryla „půjčenými“ jmény, ale kontext próz s dívčí hrdinkou oživila svou Vendulou¹⁷ a Dívkou na koštěti¹⁸. Iva Hercíková upoutala psychologickou prózou Jak namalovat ptáčka¹⁹, emigraci v roce 1986 se však její aktivity v této sféře uzavřela. Normalizační léta tak zaznamenala spíš kvantitativní než kvalitativní růst daného typu společenské či psychologické prózy, i když by nebylo zatěžko k jmenovaným dílům přiřadit další zdařilé práce, např. Dívku s mušlí Jaromíry Kolárové²⁰ nebo Jak si ožehnout křídla Zdeňka Vyhlídal²¹, upozornit na romány brněnských autorek (Hana Pražáková, Jarmila Dědková a další), na Věno pro Yvettu Márovou Jany Červenkové²² aj.

Nebylo by účelné jmenovat a hierarchizovat další jména či názvy: účelem malé retrospektivy bylo zaostřit pohled na současnost. V ní reedice citovaných děl ze šedesátých let vytvářejí horní hodnotovou rovinu nabídky próz s dívčí hrdinkou, a to spolu s Markétiným zvěřincem Ivana Klímy, Časem tajných přání²³ Ivy Procházkové, který v roce 1989 obdržel v SRN cenu za nejlepší dětskou knihu a po trojím německém vydání vyšel česky, a Darinou²⁴ Jarmily Mourkové.

Protipól těchto umělecky ambiciózních próz vytváří po roce 1989 záplava dívčích románek z produkce nakladatelství Harlequin a Ivo Železný. Dívčí románek, který si získal bezpočet čtenářek i sběratelek, čile ožil pokropen vodou komerce a podííl se na vytváření kvantitativně bohatého spodního stupně hodnotové vertikály, jejíž póly jsou od sebe na hony vzdálené. V tomto

⁸ Jaroslava Reitmannová: Velká voda. Praha, SNDK 1959; 2. vyd. Praha, Parta 1992.

⁹ Jan Procházka: Tři panny a Magdaléna. České Budějovice 1966. Soubor obsahuje (s vročením za každým textem) povídky Jitka (1964), Lenka (1961), Božena (1962) a Magdaléna (1966). Lenka vyšla samostatně pod titulem Divoké prázdniny. Praha, SNDK 1967.

¹⁰ Iva Hercíková: Pět holek na krku. Praha, SNDK 1966.

¹¹ Hermína Franková: Blázni a Pythagoras. Praha, SNDK 1966.

¹² Jana Červenková: Čtyřlístek pro štěstí. Praha, Mladá fronta 1969.

¹³ Stanislav Rudolf: Metráček. Praha, Albatros 1969.

¹⁴ Ivan Klíma: Markétin zvěřinec. Toronto, 68Publishers 1972; Praha, Albatros 1990.

¹⁵ Viz Horst Schaller: Aktualität und literarische Qualität. In: A. C. Baumgärtner, K. E. Maier (hrgs.): Märchen, Mythen und moderne Zeit. Würzburg, Königshausen + Neumann 1987.

¹⁶ Jana Červenková: Semestr života. Praha, Mladá fronta 1981.

¹⁷ Hermína Franková: Vendula. Praha, Albatros 1981.

¹⁸ Hermína Franková: Miloš Macourek: Dívka na koštěti. Praha, Albatros 1987.

¹⁹ Iva Hercíková: Jak namalovat ptáčka. Praha, Čs. spisovatel 1984.

²⁰ Jaromíra Kolárová: Dívka s mušlí. In Cizí děti. Ostrava, Profil 1975.

²¹ Zdeněk Vyhlídal: Jak si ožehnout křídla. Praha, Albatros 1984.

²² Jana Červenková: Věno pro Yvettu Márovou. Praha, Mladá fronta 1989.

²³ Ivy Procházkové: Čas tajných přání. Praha, Albatros 1992.

²⁴ Jarmila Mourková: Darina. Praha, Leprez 1993.

rozpětí se pohybuje tvorba posledního šestiletí, tematizující problémy současných dívek, tedy próza, již jsme se slíbili věnovat v druhé části našeho pojednání.

Je bohatá svou kvantitou a pestrá v dosahované kvalitě, jež se zdá být vázána na generační rozvrstvení a zkušenost, na autorskou intenci i zodpovědnost. Autoři starší generace vstoupili do víru prudce se pozměňující skutečnosti jako první, počínaje rokem 1993: Eva Bernardinová s prózou *Blanka, obyčejná holka* a s jejím dvojím pokračováním - *Blanko, usmívej se* a *Blanko, představ si...*²⁵, odpovídajícím autorčinu sklonu k románu-kronice; Ilona Borská s dynamicky napsanými romány *Cesta pro Hanku* a *Hanka v Paříži*²⁶, jimž nechybějí reportážní prvky; Martina Drijverová, autorka knihy *Anna za dveřmi*²⁷, románu chytře pointovaného, ale přetíženého problémy, jež se jen s notnou autorčinou „režijní“ pomocí v dobré obrátí; Stanislav Rudolf s kompozičně ukázněnou prózou *Zatmění srdce*²⁸, Hana Bořkovicová s novelou *Jdi pryč!*²⁹, akcentovanou mravně, až duchovně. Roku 1995 získala autorka Zlatou stuhu za román *Zakázané holky*³⁰, který se z naší úvahy vymyká námětem z nacistické okupace, nikoli tím, že bychom jej vytěšňovali z okruhu próz s dívčí hrdinkou. Naopak, podobně jako ostatní jmenované prózy si projektuje adresátku ochotnou k sebereflexi, různou formou uplatňuje subjektivní vypravěčskou perspektivu protagonistky a naléhavě ke čtenářce promlouvá v rovině mravní i pragmatické.

Individualitou hrdinek, utvářením jejich příběhu, jeho vyzněním i jeho zvládnutím se prózy zpodobující dívky od sebe navzájem velmi liší, jak ostatně odpovídá naturelu jejich autorů. Nebylo by obtížné ukázat na jejich tvárné vady.³¹ A bylo by vhodné představit je jednotlivě. Vzhledem k přehledovému charakteru tohoto příspěvku se však pokusím ukázat pouze jejich společné znaky.

Těch je nemálo. Všechny uvedené texty napsali zkušení autoři, jejichž jména mají v kontextu prózy pro děti, resp. pro mládež, svůj kredit. Představují dívky našich dnů, a už tím jsou hodny pozornosti - jsou to první vlašťovky, jimiž se literárního ztvárnění (zaměřeného k dívčím čtenářkám) dostává hluboce se proměňující realitě současného mládí. Zpodobují své hrdinky ve chvílích životních zlomů, ve zkouškách, při nichž jde o hledání životní orientace, o etické rozlišování, o volbu hodnotových priorit, o charakterové vyhraňování. Netají úsilí svých autorů poradit dívkám v kritických chvílích, v životních zmatecích, v okamžicích nesnadné volby - netají úsilí pomoci, varovat, upozornit a motivovat. Jde-li o pohotovou reakci na tak výrazné společenské a hodnotové posuny, jaké tyto texty tematizují, zdá se mi správné, když autor přijímá roli rádce, zvláště najde-li pro svůj záměr umělecky adekvátní ztvárnění. Na úrovni svých předchozích prací to zatím zvládl mužsky drsně Stanislav Rudolf³² a žensky jemně Hana Bořkovicová.

Souběžně s růstem počtu nakladatelství, která se chopila vydávání próz pro dívky a založila pro ně ediční řady³³, vzrostl počet reedií, překladů i novinek. K žádanému typu prózy se novou knihou obrátila Věra Adlová, Jarmila Dědková, Jana Moravcová, Eva Schmidtová, Helena Šmahelová

25 Eva Bernardinová: *Blanka, obyčejná holka*. Praha, Erika 1993; *Blanko, usmívej se*. Praha, Erika 1994; *Blanko, představ si...* Praha, Erika/Petra 1995.

26 Ilona Borská: *Cesta pro Hanku*. Praha, Olympia 1993; *Hanka v Paříži*. Praha, Olympia 1995.

27 Martina Drijverová: *Anna za dveřmi*. Praha, Olympia 1993.

28 Stanislav Rudolf: *Zatmění srdce*. Praha, Víkend 1993.

29 Hana Bořkovicová: *Jdi pryč!* Praha, Portál 1994.

30 Hana Bořkovicová: *Zakázané holky*. Praha, Portál 1995.

31 Viz Věra Vařejková: *Mezi námi nejen děvčaty*, Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež PdF MU v Brně 1994, č. 3.

32 Tvorba S. Rudolfa je kvalitou nevyrovnaná, autor vydává i substandardní texty, jako je *Knížka pro zamilované holky* (Praha, Víkend 1994) nebo *Pozor, kočky!* (Praha, Víkend 1996).

33 Např. Art propag (Dívčí román), Egmont ČR (Srděčka), Erika (Dívčí román), Olympia (Dívčí romány), Víkend (Čtení pro dívky), Hodnotovou úroveň si i v tomto typu prózy strážil Albatros (Veronika), Portál a Blok.

a další, všechny na úrovni svého talentu, signalizující nebo aspoň naznačující, že próza s dívčí hrdinkou se ještě zcela nevzdává směřování k náročnějšímu modelu dívčí četby.

Tvorba debutujících autorek představuje průměr a podprůměr, průvodní jev komerční benevolence, absenci kritických měřítek, včleňování do nenáročné spisby. Enormním počtem vydaných titulů na sebe mezi nimi upozornila Lenka Lanczová (nar. 1964). V pěti nakladatelstvích vydala během pěti let sedmáct dívčích próz vpravdě akčních, kde v rozmanitých kulisách, od prostých rodin až po majitele soukromé nemocnice či kosmetického salónu, variuje syžetové schéma, poklesávající až na úroveň braku.

Dnešek tzv. dívčí prózy vytváří tedy obraz přebohatý co do množství titulů a co do hodnot velmi stratifikovaný. Nejvyšší vrstvě dominují díla reeditovaná, napsaná v šedesátých letech a korespondující s tehdejší vlnou kriticismu a psychologismu v české próze. Patří sem i práce původem ineditní a také nemnoho nových, odpovědných textů představitelů starší autorské generace. Jim patří dík za to, že pohotově soustředili pozornost ke zcela novým problémům dívek současné doby. Ve vertikálně diferencované žánrové produkci je dále bohatě zastoupen průměr; kvantitativně převládá tvorba substandardní. Chybí kritické ovzduší, které by vytvářelo vědomí hodnotové hierarchie a (možná) pomohlo talentovaným autorkám zvýšit náročnost vůči sobě samým. Hodnotových řad je více než před rokem 1990, vyvíjejí transtextovou aktivitu vůči sobě navzájem, v dané chvíli v neprospěch náročně koncipované tvorby. V různém pojetí dívčích potřeb (nejen čtenářských) akcentují odlišné hodnoty, jež mají tyto potřeby uspokojit. Ve svých vyšších polohách realizuje žánrová produkce funkce univerzální, v nižších až překvapivě parciální. Tu i tam různé působí na mravní vědomí publika i na jeho povědomí žánrové.

Pro literární kritiku a teorii i pro sociologii čtenářství se tu otevírá nemalý prostor. Zatím však do něj nikdo nevstupuje.

Na závěr se pozastavme nad terminologickým problémem, jemuž jsme se v textu nemohli vyhnout. Pojmosloví je totiž v oblasti našeho tématu nejednotné a nedůsledné. Označení „dívčí próza“ nebo „próza pro dívky“ je jednak rodové, a proto příliš široké, jednak silně účelové. Tam, kde se dotýkáme kategorie druhu, vítězí označení „dívčí román“ (případně „románek“ jako znamení pokleslosti), řidčeji novela (bez přívlastku). Genologické termíny s sebou nesou architektonické významy a název „novela“ jako by a priori obsahoval kladný axiologický prvek - novost. Atribut „dívčí“, resp. „pro dívky“ zužuje pole autorské intence, aktualizuje transtextovou vazbu na literární trivialitu a brak. I proto vznikl a v českém i slovenském kontextu od šedesátých let zdomácněl název mnohoslovnosti sice neobratný, ale diferencující - próza (úžeji pak román, novela, povídka) s dívčí hrdinkou³⁴. Označuje texty, jež mají umělecké ambice, přesah k složitější strukturované čtenářské obci, náročného modelového adresáta (adresátku). V tomto smyslu jsem uvedených označení užívala i tentokrát, v přesvědčení, že dané terminologické rozlišení je v současné době ještě důvodnější než před třiceti lety, kdy bylo uvedeno v život.

³⁴ Srov. Václav Stejskal: *Moderní česká literatura pro mládež*. Praha, SNDK 1962; Ján Kopál - Eva Tučná - Eva Preložníková: *Literatúra pre deti a mládež*. Bratislava, SPN 1987.

K pramenné a hodnotící funkci paměti

Na okraj knihy Karla Ptáčníka Život, spisovatelé a já

K symptomatickým jevům polistopadové doby neodmyslitelně patří i devótní snahy očistit sebe nebo své současníky od hříchů minulosti. Příčinnost některých osobností kulturního života, v tom i spisovatelů, kteří bez rozlišování, se ztrátou cti a bez hrdoosti pohlíží na zcela nedávnou minulost, distancující se od ní zcela nebo shledávající v ní jen to destruktivní a špatné, je pak doslova frapantní.

Skladba literárních žánrů, v nichž se s těmito tendencemi setkáváme, je různorodá. Kdybychom je vymezili podle hlediska Warrena-Welleka¹, uplatňovaného namnoze v angloamerickém literárním světě, dostali bychom dva fundamentální okruhy: útvary fiktivní a non-fiktivní narativní prózy. Snaha zobrazit v proudu dějin sebe, své souputníky či své blízké, anebo naopak ctížádost podat navíc k obrazu sebe sama také dobu v její základní kontuře, se vynořuje v obou těchto okruzích.

Oba také budou zajímat historika, zabývajícího se literárním procesem minulých let; jako po prameni, s jehož pomocí vysvětlí „vnější“ pochody v literatuře, sáhne ovšem asi především k útvarům oscilujícím kolem hraniční linie - k deníku, biografii, pamětem, k textům povahy epistolární ap. Právě tyto žánry, nepodřízené oné „vyšší skutečnosti“² uměleckého díla, se mohou stát dobrým výchozím bodem pro určitou obecnou konstrukci literárního procesu dané etapy.

Současně se nám tu ovšem formuje několikero otázek metodického charakteru: Mohou se stát tyto tradičně chápané žánry „non-fiktivní“ literatury, mnohdy vykazující silný narativní kolorit, skutečně pramenem historického poznání?³ Lze akceptovat údaje obsažené v této literatuře, např. v pamětech, jako literární fakta? Mohou nás informovat o skutečné struktuře mechanismů literárního života, o atmosféře a prostředí, v němž texty vznikaly, byly akceptovány a konkretizovány?

Platnost některých obecnějších postulátů o pramenech vzpomínkového rázu a intencionální povahy, o jejich využitelnosti pro literárního historika ukáží na polistopadových knižních pamětech českých spisovatelů, zvláště na „memoárech“ prozaika Karla Ptáčníka (nar. 27. srpna 1921).

I.

V letech po pádu komunismu došlo k proměně genologického systému české literatury. Do pohybu se dostalo tradiční rozvrstvení žánrů „vysokých“ a „nízkých“, centrálních a periferních. Memoáry se postupně prosadily do centrální oblasti nového systému. Zároveň došlo k inovaci obsahové náplně i funkce žánru.

Zatímco kupř. paměti herců, častěji vydávané již od druhé poloviny sedmdesátých let, neimplikovaly žádné postoje společenského protestu, nesou obdobné knížky polistopadové patinu diso-

¹ René Wellek, Austin Warren: *Theory of Literature*. New York, Harcourt 1963. - Česky: *Teorie literatury*, Olomouc, Votobia 1996, s. 301-321.

² *Tamtéž*, s. 307.

³ O pamětech jako historickém prameni mluví rovněž Jiřina Táborská v hesle *Paměti* ve *Slovníku literární teorie*, Red. Štěpán Vlačín, 2. vydání Praha, Čs. spisovatel 1984, s. 261.

nance i naprosté hořkosti, a to jak vzhledem k minulosti, tak i k dnešku. Většího prostoru se v nich přirozeně dostává pokrytectví, přetvářce, snobství atd., ale také retuším těch momentů, jež by mohly nevyhovovat nové době. Začasté postrádáme vůli autorů naplnit principy žánru. Na pozadí tradičního modelu, tušeného a očekávaného schématu, memoáry v polistopadové době devalvovaly na obsahu i výrazu, i když takové pravidlo potvrzuje nejedna výjimka.

Memoáry ve sledovaném období přecházejí nejen z periferie do centra žánrového systému, ale také z oblasti literatury dokumentární do oblasti literatury krásné. Proto soudobých pamětí nemůžeme využít jako pramenného materiálu v té míře, jak to dovoluje kupř. značná část obdobné produkce devatenáctého století. Některé příznačné rysy žánru (důraz na faktičnost, hodnověrnost, svědeckost, sugestivitu projevu aj.) si soudobá memoárová literatura podržuje; stále více však v ní ustupuje autentická, trojjediná postava-vypravěč-autor, zatímco vůdčí (nebo autorskému vypravěči rovnocennou) úlohu přebírá komentátor, respektive druhý vypravěč. Jím bývá nejčastěji autorovo alter ego, ale také jiná, autorem pro tuto funkci stvořená role. Na ústupu je tedy dokumentárnost textu, jeho vrstva věcně informativní, neboli ta funkce žánru, jež byla dosud zdůrazňována především. Dominantní se stává funkce umělecká.

Lze se samozřejmě ptát po příčinách takového pohybu. Bezprostřední minulost se původcům pamětí bezpochyby jeví jako příliš živá a tudíž nesnadno zachytitelná tradičními tvárnými a výrazovými prostředky. Autoři proto hledají způsoby a cesty nové, v jejichž důsledku žánr počíná ostentativně směřovat k linii literatury-smyslenky. Jeho pozice mezi potenciálními faktografickými prameny literární historie se tím oslabuje, až ruší.

Abstrahujeme-li takový trend např. ze sugestivních pamětí Václava Černého nebo ze značně beletristických memoárů Egona Hostovského, musíme mít na paměti, že vznikaly dávno před pádem komunistického systému. Z hlediska oficiálně vydávané memoárové produkce začíná tedy příklon žánru k literatuře umělecké teprve v posledních několika letech, zatímco v celkovém pohledu na všechny tři větve poválečné české literatury bychom měli uvažovat o dataci dřívější.

Ostatně i v oficiální próze posledních zhruba dvaceti let docházelo k procesu, jenž byl paralelou současné fúze memoáristiky s beletrií (anticipované nakonec již v letech šedesátých kupř. „deníkovou prózou“⁴ Ludvíka Vaculíka). Zvláště u prozaiků narozených v padesátých letech, kteří vstupovali do literatury o dvacet let později, vidíme odklon od tradičních beletristických postupů a naopak inklinaci k literatuře faktu, jež se prosazovala v hojném užívání sebereflexivního postoje a autobiografických motivů. Nikoli náhodou se pro ně tehdy v literárněkritické praxi vžilo Vlašínovo přiléhavé a chytlavé označení „předčasné memoáry“⁵.

Analogii pro dnešní pohyb žánru lze nalézt též v padesátých letech. Rovněž tehdy memoáry běžně vycházely, i když tendenční, ideově omezené a tematicky orientované zvláště na období druhé světové války. Obrovský posun i v této literární sféře přinesl rok 1958, kdy své vzpomínky vydává Vítězslav Nezval (*Z mého života*, knižně poprvé 1959). Jeho kniha⁶ se na dlouho stává vzorem (ne-li přímo kánonem) pro tu memoárovou produkci, která má ambice vytříbeného stylu spíše než dokumentární plnosti.

4 Srov. v této souvislosti článek Vladimíra Karfíka *Deník jako román*, *Česká literatura* 1990, s. 255-265.

5 Termínu užil např. v recenzi *Bolesti zráni*, kde se zamýšlel nad prózou Radka Johna *Džínový svět* (1980). Tam mj. konstatuje: „Také u nás většina debutů se začíná podobat předčasným memoářům, empirie jednostranně převládá, zorný úhel je omezen generační příslušností.“ Cit. podle svodu autorových recenzí a studií o próze konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let - *Na přelomu desetiletí*. Praha, Čs. spisovatel 1985, s. 268.

6 Nemám dosud doloženo analýzami konkrétních děl, zda podobně na memoáristický žánr zapůsobily také paměti Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*; je to však velmi pravděpodobné.

II.

Obecné posilování důrazu na poetickou fikci je patrné též v memoárech prozaika Karla Ptáčníka *Život, spisovatelé a já*⁷. Prostřednictvím autorského vypravěče se v nich Ptáčník snaží formulovat své představy o životě, morálce, lásce ap., zatímco konkrétní fakta z jeho života zprostředkovává až druhý vypravěč, stylizované autorovo alter ego, vyjadřující se nejčastěji (ve zřejmé opozici k vypravěči-autorovi) v du-formě, tedy v perspektivě pro epiku, natož pro memoáry, neobvyklé. Před vnímatelem díla se tak neodehrává obligátní film, zobrazující v chronologicky uspořádaných sekvencích umělcův život a jeho dobu; použitá dialogická forma zneklidňuje vše nudné, protokolárně uspořádané a složitě koncipované: z memoárů se stává dílo povahy dramatické, prostor konfliktu autora s jeho druhým „já“ (patrně svědomím). Autorovo „první já“ chce sice podat pokud možno nedeformovaný pohled na vlastní minulost, pohled lineárně obrazy dosavadní život od samého narození, ale rádo by se drželo v mezích přijatelných pro současnost. Onen uměle vytvořený autorův narativní partner, jeho „druhé já“, však důsledněji lpí na faktografičnosti i hodnověrnosti výpovědi a bezostyšně pomocí otázek a replik odkrývá i ty nejintimnější autorovy zážitky. Nelze ovšem zapomínat, že obě „já“ jsou dílem jediného tvůrce. Proto vlastně sublimují labilitu či rozpory v Ptáčníkově nitru, kde se při psaní pamětí svářily dvě tendence: 1) sdělit, jak to opravdu bylo, a 2) sdělit autentickou zkušenost oktrojovaně nebo ji nesděliti vůbec, tzn. nabídnout vnímátelei fiktivně utvořený, pouze přibližný obraz autobiografické „skutečnosti“. Vrstvu dokumentární tedy místy překrývá (někdy zcela zastupuje) fikce. Ta má v Ptáčníkových pamětech funkci utajovací: jejím úkolem je maskovat (auto)biografickou totožnost autora s autorským vypravěčem.

Tektoniku své knížky podřídil Ptáčník záměru psát tak, aby vytvořil dílo adekvátní titulu: „život, spisovatelé a já“. Téměř na čtvrtině knihy se dělí se čtenáři o zážitky z vlastního života, doprovázené občas obecnější, moralizující myšlenkou. Repliky druhého z vypravěčů jsou tu často prokládány partiemi z Ptáčníkových knih, zvláště z nejznámějšího prozaikova románu *Ročník jedenadvacet*⁸, ale opomenuty tu nejsou ani jeho práce dosud ještě netištěné a básnické pokusy. Těmito citáty autor dotvrzuje, že jeho tvorba skutečně má četné autobiografické rysy („o sobě píšou vlastně celý život. A to dokonce tak nešikovně, že to i čtenáři poznali“⁹), v textu pamětí však tyto pasáže leckdy působí rušivým dojmem a vytrhují čtenáře ze zájmu o rozehraný dialog obou autorových „já“.¹⁰

Hodnocení doby a svůj vztah k ní nepodává Ptáčník zcela explicitně, ale lze je vyčíst na okraji textu, v poznámkách jakoby marginálních. Tak je tomu i v případě následující lechtivé, pro danou dobu symptomatické a životně pravdivé autorově repliky na dotaz „alter ega“, zda se - když píše z té autopsie - literárně přiznal i ke zkušenosti erotického charakteru. Autorovo „já“ na to odpovídá: „Taky jsem tu a tam napsal pár stránek o tom milování, aniž to kdy kritici vzali na vědomí, ale nezůstalo to utajeno mým milým čtenářkám. A rády o tom na besedách mluvily. Dojívalo je to. Nacházely v tom vlastní vzpomínky. A taky nesplněné sny. Kritici, zejména v padesátých letech, se tomu vyhýbali. Jako by tenkrát považovali hrátky s camprlíkem za třídně nevhodné. Jako by sami camprlíky ani nevlastnili. Nebo pokud je výjimečně měli, jako by ani netušili k čemu.“¹¹

Pamětníci „hrátek s láskou“ z let padesátých toto Ptáčníkovo sdělení jistě nebudou vyvracet.

⁷ Karel Ptáčník: *Život, spisovatelé a já*. Praha, Trizonia 1993.

⁸ Karel Ptáčník: *Ročník jedenadvacet*. Praha, Čs. spisovatel 1954.

⁹ Karel Ptáčník: *Život, spisovatelé a já*, s. 5.

¹⁰ Časté užívání citátů z vlastní tvorby, i když v jiné funkci, je typické i pro paměti Ladislava Fukse *Moje zrcadlo* (Praha, Melantrich 1995).

¹¹ Karel Ptáčník: cit. dílo, s. 7.

Autorovy paměti však hodnotí a literárnímu historikovi přibližují i významnější témata. Budoucího Ptáčnickova monografistu mohou zaujmout sdělení, kteří spisovatelé a které knihy autora ovlivnili (literaturu, k níž se vrací, dělí Ptáčnick na tu, kterou si znovu rád přečte, a na tu, již miluje, např. Vančuru, Hrabala ap., přičemž za „dvě celoživotní stálíce první velikosti“ považuje K. Čapka a E. Hemingwaye), jak své kolegy-spisovatele hodnotí, jaké má názory na literární kritiku atp.

Vzhledem k tomu, že Ptáčnick přesídlil po úspěchu svého románu *Ročník jedenadvacet* do Prahy, kde působil nejprve jako redaktor v časopise *Květen* (1956-1959) a později v různých funkcích Svazu československých spisovatelů, mj. v letech 1963-1969 jako jeho tajemník a 1969-1970 místopředseda, obsahuje oddíl věnovaný tomuto období svérázné vykreslení literárního života značné části padesátých a také šedesátých let. Vracíme se s ním do doby kolem druhého sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956, ke generaci kolem časopisu *Květen*, ke svíze- lum s vydáním Škvoreckého románu *Zbábělci*, k Drdovu pobytu na Dobříši atp., a to na pozadí kulturněpolitických událostí u nás i ve světě. Samozřejmě nechybějí ani do mýtu vyfabulované příběhy o prominentních osobnostech literárního života (Majerová, Pujmanová, Nejedlý aj.). V další části knihy podává autor pohled na literární život sedmdesátých a osmdesátých let, viděný prizmatem mimoliterárního „normalizačního“ povolání.

Tyto sondy do minulosti české literatury, iniciované „druhým“ vypravěčem, ukazují nejen cestu, jíž prošla česká literatura od let padesátých k dnešku, ale vypovídají i o Ptáčnickových lidských, myšlenkových, ale také konfesijních peripetích a proměnách. Je dosti zajímavé, že se plastický výklad vypravěče-autora v mnohém shoduje s novými pohledy na toto období české literatury, jak je formuluje a interpretuje polistopadová literární historie.

Jak už bylo řečeno, autentická životní zkušenost v Ptáčnickových memoárech volně přechází v román, přičemž svých románů se autor naopak dovolává jako dokladů pro některé úseky vlastní biografie. I napříště budeme tedy zřejmě muset hledat leccos z autorova života právě v jeho starších románech - spíše než v knize *Život, spisovatelé a já*.

III.

Naše konstatování, že se současná memoárová literatura přibližuje fikci, rozhodně nevyklučuje, že bude nadále pokračovat i linie „pravých“ memoárů, příklánějících se k pólu literatury faktu. Ukazuje se však, že spisovatelé v nedávné minulosti pocítili a v současnosti ještě pocíťují jistá *omezení* tradiční žánrové formy a *revitalizují* ji pomocí prostředků převzatých z beletristických útvarů, tradičně, pokud jde o žánrový systém, ležících blíže centru. V této situaci memoáry sice do značné míry pozbývají své funkce pramenné, ale neztrácejí funkci hodnotící. Nově užitě prostředky, např. alter ego jako paralelní vypravěčská pozice nebo hojně citace z vlastní tvorby, odvádějí čtenáře od toho, aby v memoárech hledal osobnost autora, autorovy politické názory nebo jiná mimoliterární fakta.

Nové prvky artikulace tradičního žánru nejsou jenom prvky dekorativními. Pomáhají naopak utvořit jakési mimikry, odvracejí čtenářskou pozornost od příliš jednoduchého ztotožnění postavy-vypravěče s autorem. Ve vztahu k beletristické próze dochází až k jakémusi *přepolarizování*: zatímco východiskem značné části současné beletrie jsou autentické příběhy, memoáry se stále více přibližují stylově příznakové fikci. Tím se de facto potvrzuje dávná schopnost žánru tematizovat autentický životní materiál, ale zároveň být textem ze světa představ.

Historická próza v roce nula

Vývoj literárních žánrů se v něčem podobá lidskému životu nebo dějinám: má svou plynulost a setrvačnost, ale je také zřetelně článkovaný body obratu, krátká etapa prudkého vzestupu v něm může předcházet dlouhému stadiu volného pádu, kvalita a kvantita pro něj mohou být veličinami přímo i nepřímo úměrnými.

Je zřejmě jen málo tematických a žánrových oblastí české literatury, pro které politický přelom roku 1989 znamenal tak výraznou změnu existenčních podmínek, společenské autority a celkového „tvůrčího klimatu“ jako pro historickou prózu. V domácí knižní produkci sedmdesátých a osmdesátých let zaujímala historická próza významné místo jak kvantitativně, tak kvalitativně. Jedna její část (a budiž hned řečeno, že ta umělecky pochybnější) se těšila přízni oficiálních činitelů spisovatelského svazu: pověstnou špičku ledovce představovaly rituální tance Oldřicha Rafaje a Hany Hrzalové kolem stále tezovitéjší tvorby Miloše V. Kratochvíla nebo kolem lidového čtiva z pera Bohumila Říhy. Druhá linie naopak lákala k zamyšlení a studiím spíše (nikoli však výhradně) kritiky mocensky odsunuté na okraj oficiálního literárního dění nebo publikující jen v samizdatu: připomeňme tu alespoň studii Milana Suchohela o Daňkově Vraždě v Olomouci a Neffově románu Královny nemají nohy z brněnského fakultního sborníku z roku 1975¹, nebo Hamanovu souhrnnou úvahu Romantika historie a současný historický román, uveřejněnou v samizdatovém Kritickém sborníku roku 1981 pod jménem H. Rak². Od listopadu 1989 je všechno jinak: historická beletrie přestala zajímat autory i kritiky (alespoň ty, kteří v literatuře něco znamenají), z centrální žánrově-tematické oblasti se rázem stala zóna periferní. Výjimky jako Vladimír Körner nebo Vladimír Macura jen potvrzují obecně platné pravidlo, nehledě na to, že tvorba obou zmíněných prozaiků je celým svým ustrojením svázána právě s atmosférou normalizačních desetiletí, je polemickou reakcí na myšlenkové stereotypy normalizační doby, na její ideologii a mytologii.

Příčiny zvratu v situaci a vývoji žánru jsou vcelku evidentní. Oficiální historická beletristika přežvykující k transparentnosti zjednodušené ideje sociálního pokroku a historického optimismu zmizela s pádem institucí a mechanismů, které ji přiváděly k životu. Vysokou hodnotovou úroveň historické prózy normalizačního období vytvářeli především autoři tzv. šedé zóny, kteří přes historické náměty mířili k obecně lidské morální, existenciální či filozofické problematice a kterým byla vlastní kritická nedůvěra nebo skepse vůči lidským možnostem formovat dějiny v souladu s abstraktními mravními principy. Z nich se ovšem dodnes historické tematice věnuje už jen Vladimír Körner. Jiří Šotola, Vladimír Neff a Ladislav Fuks zemřeli, Václav Erben se jako spisovatel odmlčel a přešel k politice, a Oldřich Daněk se takřka výhradně věnuje televizní tvorbě (k ní se také vztahuje knižně vydaný cyklus Hříček o královnách, soubor prozaických verzí původních

1 Milan Suchohel: Přítomnost českého románu o minulosti (Dvě interpretace a pokus o zařazení). In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D22, 1975.

2 H. Rak: Romantika historie a současný historický román, Kritický sborník (samizdat) 1981, č. 1.

televizních scénářů³). Co zůstalo střídou časů nezasaženo, to je konjunkturální vypravěčství a konvenční beletrizování, spotřební literatura tvořící vždy asi devět desetin celkové literární produkce.

A tak je primárním znakem historické beletrie vyšlé v posledních pěti šesti letech průměrnost, fádnost, myšlenková i výrazová konvenčnost, která si navíc hledá oporu v těch nejbizarnějších jevech a zjevech literární minulosti. Znovu vycházejí triviální romantické historicky Františka Josefa Čečetky; nakladatelství Vlasty Brtnkové zakládá edici Velké lásky velkých žen a otvírá ji neumělou a rozvláčně popisnou románem Velká královna Kleopatra (1995) sepsanou samotnou majitelkou vydavatelské officíny; neúporná beletrizátorka epochy sahající od Přemysla Otakara II. po Karla IV. Ludmila Vaňková zaokrouhlila svůj nový cyklus o manželských i mimomanželských radovánkách panovníků a dvořanů do úhledné dvanáctidílné podoby⁴ a v novém vydání dosáhla toho, že jednotlivé romány jsou jako v Dumasových spisech řazeny podle chronologické posloupnosti, takže pohodlný čtenář má celé české dějiny pěkně po ruce a může si jimi vytapetovat knihovnu; a aby pluralita čtenářských zájmů byla uspokojena také dostatečně pluralitní nabídkou, literární second-handu u nás otvírají i zatím ne dosti zviditelnění příslušníci exilu, jak o tom svědčí román F. X. Havlíčka Evropan Karel IV.⁵

Historický zlom roku 1989 a nedlouho poté následující vznik samostatného českého státu, který v publicistice vyvolal vlnu úvah o české identitě a kořenech naší státnosti, vedl v historické beletrii k pozoruhodnému efektu, který bychom mohli nazvat přemalováváním českého Panteonu. Tak jako se dřív psaly příkladně výchovné romány o Komenském nebo o Sokratovi coby napraviteli sociálních křivd, nyní se vyrojily romány o českých světcích pokorně skládajících svůj vlastní i národní osud do milosrdných rukou Božích (doprovázejí je i reedice obdobných starších děl Křelinových nebo Durychových), a jako se dříve Přemyslům odpouštěly jejich krvavé zločiny pro jejich údajné státotvorné poslání, nyní z nich autoři neváhají učinit přímo zrůdy pekelné, aby se tím spíše mohly zaskvět ctností Slavníkovců, ba i Vršovců. Nutno ovšem říci, že vedle zcela tradičních a bez špetky invence sepsaných příběhů, jako je Bosý biskup z Libice Františka Neužil⁶ nebo Nás nevyvrátí z kořene Aleny Vrbové⁷, se v této skupině próz objevují i díla zřetelně vyšších kvalit. Sarkandrovský román Jana Žáčka A oddělil světlo od tmy⁸ je bezpochyby napsán s netuctovou erudicí historickou i literární, ale s durychovskou ironií do něj vstoupila také militantní ideologičnost, kterou mohou přehlédnout jen katolíci hodně netolerantní.

Smrt svatého Vojtěcha Vladimíra Körnera⁹ je pak román, který do těchto souvislostí patří jen tematicky, jinak se z nich zcela vymyká. Odpudivý obraz Přemyslovce Boleslava II. zde neslouží jako kontrastní pozadí pro zdůraznění svatozáře nad hlavou Slavníkovce Vojtěcha, je jen stylizovanější a ornamentalizovanější podobou temných, vlčích sil uvnitř lidské povahy, onoho věčně se vracejícího pozemského pekla, jemuž i v dřívější Körnerově tvorbě většinou také patřil závěrečný dějový triumf. A postava svatého Vojtěcha svou mučednickou smrtí nenabádá čtenáře k následování a napodobení, je spíše výstrahou: hle, lidé, takto přichází na svět Apokalypsa, neboť ti nejčistší, ti, kteří si ničeho nežadají pro sebe, raději touží po smrti, než by žili mezi vámi a trpěli krutostí vašich činů! Körnerův svatý Vojtěch je mučedník velmi odlišný od těch, jejichž tradici

3 Oldřich Daněk: Hříčky o královnách. Praha, Erika 1995.

4 Roku 1993 vyšly romány Od trůnu dál (Praha, Šulec a spol.) a Roky před úsvitem (Praha, Nezávislý novinář). Souborného vydání se ujalo nakladatelství Šulec a spol.

5 F. X. Havlíček: Evropan Karel IV. Vimperk, Papyrus 1994.

6 František Neužil: Bosý biskup z Libice. Praha, Vyšehrad 1991.

7 Alena Vrbová: Nás nevyvrátí z kořene. Vimperk, Papyrus 1995.

8 Jan Žáček: A oddělil světlo od tmy. Olomouc, Velehrad 1995.

9 Vladimír Körner: Smrt svatého Vojtěcha. Praha, Akropolis 1993.

pěstuje katolická literatura: je opět jen variací na autorovo staré téma – lidská bezmoc, lidská nepatřičnost, vyřazenost z biologicky sdíleného společenství, smrt jako vysvobození z útrap. Také specificky literárními kvalitami se Körnerův román vymyká z kontextu, kterým se tu zabýváme. Pozornější interpret nachází ve Smrti svatého Vojtěcha příležitost ke sledování celého přediva velmi složitých a jemných přesunů v autorově metodě textových refrénů a symbolických motivů. Jen namátkou připomínám, jak se původně (např. v Údolí včel) dosti jednoznačné symboly včel nebo vody stávají v tomto pozdním autorově díle ambivalentnějšími, jak do sebe vtahují zcela protikladné významové odstíny a jak se navíc jejich fungování v textu dále komplikuje koincidencemi s motivy dalšími, ještě méně průhlednými – např. ovcí nebo vos.

Pisatelé spotřebního čtiva obvykle hodně chtějí, ale málo umějí. Chtěli by být velkými epiky a snovateli strhujících lidských osudů, chtěli by čtenáře poučit o tom, jak se v minulosti žilo, chtěli by doplnit jeho znalosti historické faktografie, případně povzbudit jeho ochablé národní vědomí, a většinou by také rádi čtenáře dojali nebo dokonce rozplakali. Zdá se mi, že se jim vesměs nic z toho nedaří: místo lidských osudů nabízejí tisíckrát obehnaná klišé, místo citů mechanické záškruby, jež by snad slušely robotům, místo poznání minulosti školometské přežvykování faktičků z učebnic a příruček, místo dojetí nudu. Tím spíš je třeba si vážit knih, jež žádné velké poslání nepředstírají, jež chtějí prostě jen kultivovaně bavit. Myslím, že právě v tomto ohledu ještě nebyly doceněny prózy autorky, která si říká Maxi Marysko, zvláště obsáhlé romány *Cesta růžových kurýrů* a *Milý Danieli...*¹⁰ Maxi Marysko se na rozdíl od Ludmily Vaňkové otevřeně hlásí jako ke svému vzoru k Alexandru Dumasovi, ale její příběhy o kavalírech mistrně vládnoucích kordem i intelektem, o záhadných vraždách a intrikách rozenkruciánů a dvorských diplomatů na pozadí zapomínané doby císaře Karla VI. a jeho snah o uznání Pragmatické sankce mají přednosti, které může ocenit i zapřisáhlý odpůrce historické beletrie: jsou skutečně napínavé, prozrazují autorčin cit pro dávkování tajemství, mají originální a vtípně rozvíjené zápletky s cudně utajovaným podtextem smutku nad marností lidského pachtění a neurážejí stylistickými trivialitami. Je to málo? Za okolností popsaných v předešlých odstavcích se mi zdá, že je to víc než dost.

¹⁰ Maxi Marysko: *Cesta růžových kurýrů*. Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1993; *Milý Danieli...*. Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1993.

Kód literárnej histórie a intertextualita

Text: vnútri, vonku

Táto štúdia sa pokúsi modelovať kód literárnej histórie, to znamená, bude sa pýtať na *podmienku možnosti* istého typu literárnovedných textov, ktoré tento kód umožňuje generovať. Budeme sa snažiť určiť *pravidlá* diskurzívnej praxe literárnohistorického diskurzu, ktoré umožňujú produkciu formácie predmetov (napríklad „literárny vývin“, „slovenská literatúra“, „dielo autora“), budeme sa pýtať, aké spôsoby argumentácie sú v rámci tohto diskurzu kódované ako žiaduce a vhodné (ktoré umožňujú *prístup* k miestu pravdy – a ako je argumentačne a rétoricky určované toto miesto samotné: napríklad môže ísť o „poznatie a hodnotenie osobnosti a diela“, s ktorým môžeme byť už „ďalej“ alebo s ním iba začínať; môže ísť o „korektnú literárnohistorickú interpretáciu“, „správnu interpretáciu“ – Barthes sa obracia v hrobe -, ktorá môže byť na pôde tohto diskurzu v istých prípadoch kódovaná ako „to, čo autor vložil do diela“, v iných ju určuje „poznatie dobového kontextu“ – resp. ich kombinácia); budeme sa pýtať, aká výpoveď je na pôde tohto diskurzu kódovaná ako pravdivá a aká bude nepravdivou; čo nás literárnohistorický diskurz *núti* povedať a čo zasa – na druhej strane – on sám povedať *nemôže*; akou *musí* byť výpoveď, aby vôbec mohla vstúpiť do „hry pravdy“ tohto diskurzu (aby mohol určiť jej pravdivosť/nepravdivosť) a aká výpoveď bude vzhľadom na tento diskurz *iná*, to znamená: doňho nepreložiteľná.

Bude treba hneď rozlíšiť to, čo sa bežne pokladá za produkty literárnej histórie (napr. syntézy „národných literatúr“, monografie o určitej „epoche“, „literárnom prúde“; prípadne ešte monografie o „osobnosti a diele autora X“), a to, čo pokladáme za literárnohistorický diskurz: ten bude podľa nás generovaný kódom literárnej histórie. Žánrová typológia finálneho produktu („syntézy“, „monografie“) pre nás neurčuje prináležitosť do literárnohistorického diskurzu: tú určuje to, či sa inkriminovaný text *vpisuje* do logiky tohto diskurzu, či dodržiava pravidlá, dané jeho kódom (ergo, či je týmto kódom generovaný). Na druhej strane zasa kódom literárnej histórie bude generovaných mnoho textov, ktoré pri obvyklom chápaní „nepatria do literárnej histórie“: môže sa tu ocitnúť napríklad literárnokritický text, ak je generovaný literárnohistorickým kódom (máme omnoho viac literárnych historikov, než by sme si chceli priznať). Alebo inak: Literárnohistorický diskurz je systémom generatívnych pravidiel a podľa nich artikulovaných a konfigurovaných výpovedí, a nie korpusom finálnych textov, spadajúcich pod určité „žánre vecnej literatúry“.

To, čo ma však zaujíma v prvom rade na pozadí otázok, ktoré som nastolil doteraz, je modalita *vzťahu* textu k inému textu, akú produkuje kód literárnej histórie – to, akým spôsobom literárnohistorický text *musí* myslieť tento vzťah (ak by ho myslel iným spôsobom, „vyskočil“ by z kódu, transformoval by sa na iný diskurz, resp. text prináležiaci do iného diskurzu, nedodrжал by zakladajúce pravidlo). To má ďalšie konzekvencie: Aby literárnohistorický diskurz mohol myslieť vzah textu k inému textu spôsobom, akým ho myslí, musí skonštruovať *hranicu* textu, a tým jeho *vnútro* a *vonkajšok*, a skonštruovať *kontext* (v tejto chvíli myslím: literárnohistorický kontext), ktorý sa do tejto logiky „vnútro-vonkajšok“ *vpisuje*. Táto konštrukcia vzťahov a kontextu, aké sú na pôde literárnohistorického diskurzu jedine *možné*, umožňuje generovať určitý konkrétny typ interpretácie, a to literárnohistorický komentár. O „komentári“ hovorím preto, lebo sa snaží profilovať ako písanie o niečom, „o“ tom, čo ho presahuje, čo je mimo neho; komentár sa teda situuje v po-

zícii *suplementarity* ku komentovanému textu, ale zároveň nie ešte komentovaný text sám, ale až komentár umožňuje prehovoriť komentovanému textu hlasom svojej vlastnej pravdy („takýto je dobový kontext“, „s takýmto zámerom autor dielo písal“). Literárnohistorický komentár sa jedným gestom situuje zároveň v pozícii dodatočnosti a nevyhnutnosti.

Ak sa v názve tejto štúdie vyskytuje termín „intertextualita“, je to preto, že práve určité vymedzenie intertextuality umožňuje myslieť vzťah text-text *iným* spôsobom (výraz „text-text“ je provizórný a bude napokon odhodený) a umožňuje generovanie *iných* interpretácií než literárnohistorický komentár.

Pod termínom „kód literárnej histórie“ je v tejto štúdii analyzovaná literárna história, aká sa praktizuje v týchto chvíľach a už dlhší čas, pričom „v týchto chvíľach a už dlhší čas“ neznamená chronologické, ale metodologické vymedzenie – pôjde o určitý konglomerát pozitivistických, formalistických a pražsko-štrukturalistických „pravidiel hry“. Dá sa poukázať na náhodnú skonštituovanosť tohto kódu („zrazeniny“, ktorá sa nazýva literárnou históriou) poukázaním na voči nej heterogénne konfigurácie vedenia (napr. literárnohistorický kód prvej poloviny devätnásteho storočia, ako sa manifestuje v textoch Šafárika a Jungmanna) s úplne iným typom problémov. To hlavné však už bolo povedané: Že literárna história je kódom. Možno aj prostriedkom „dôkladného poznávania a hodnotenia“ a miestom prístupu k „pravdivej interpretácii“, akurát že poznáva to, čo skonštruovala, a nachádza pravdu, ktorou je – predstavte si – literárna história samotná!

To, čo kód literárnej histórie produkuje, je *obmedzovanie* kontextu. *Vzťah* textu k inému textu je určovaný (kódovaný) určitými pravidlami: Jednak je to pravidlo časovej následnosti (text možno pri interpretácii vzťahovať k skoršiemu alebo časovo paralelnému textu); ďalej je to pravidlo konštrukcie autora (text sa môže k inému textu vzťahovať vtedy, ak jeho autor iný text priamo alebo nepriamo „čítal“); a napokon pravidlo konštrukcie národnej literatúry (texty sú interpretované v istom obmedzenom kontexte textov, napr. v kontexte „slovenskej literatúry“ a vzťahy k textom mimo tohto kontextu sú určované ako vzťahy medzi jednotlivými národnými literatúrami, resp. kultúrami). Predmet „slovenská literatúra“ je konštruovaný podľa určitých pravidiel, v tomto zmysle nemá o nič väčšie ani menšie právo na jestovanie ako trebárs predmet „námorné príbehy“ (konštituovaný inými pravidlami).

Kód literárnej histórie produkuje akoby sústredné kruhy *vnútra*: Jednak je to vnútro textu, ktorý sa môže k svojmu vonkajšku, inému textu, vzťahovať podľa určitých reštrikčných pravidiel (konštrukcia autora). Toto „vonku“, ku ktorému sa text môže vzťahovať, však musí byť tiež vnútri – totiž vnútri kódovaného kontextu (ktorý je konštituovaný dvoma kritériami: časovým a kritériom „národnej literatúry“). K vonkajšku vzhľadom k tomuto kontextu sa text môže vzťahovať len prostredníctvom tohto kontextu samotného (vzťah medzi dvomi „národnými literatúrami“). A totálne *vonku*, ku ktorému text nemožno v žiadnom prípade vzťahovať, je určené časovým kritériom: sú to „neskoršie“ texty.

V určitých chvíľach je potrebné klásť otázku vzťahu histórie a semiotiky. Napríklad Mojmir Otruba artikuluje svoju koncepciu intertextuality (nazýva ju „medzitextovosťou“): Chce medzitextovosť ponímať ako „záležitosť semiotickú v plnej šírke“ a vzápätí dodáva „jako podmiňujúci vzťah znak:znak“.¹ To znamená, že „se text nově vznikajícího díla zjevně vztahuje k jednomu textu či souboru textů svého provenienčně *dřívějšího* okolí“.² To však znamená, že „záležitosť semiotická v plnej šírke“ je určitým spôsobom obmedzená (je určené pravidlo, podľa ktorého *iba* určitý semiozický vzťah môže vstúpiť do hry Otrubovej „medzitextovosti“): Je to pravidlo vzťahu

¹ Mojmir Otruba: *Znaky a hodnoty*. Praha, Český spisovatel 1994, s. 232.

² Tamtiež, s. 228; zvýraznil T. H.

textu podmieňujúceho (provenienčne staršieho) a podmieňovaného. Práve týmto gestom sa Otruba vpisuje do kódu literárnej histórie. (Ide v zásade o to isté, čo Gérard Genette nazýva hypotextom – skorším textom – a hypertextom.)³ Otruba teda číta pohyb semiózy historickým kódom časovej následnosti. Čím sa Otrubov prístup odlišuje od biografizujúcej literárnej histórie, je to, že eviduje medzitéxtovosť „pouze v rovine textové. Neprihlížime už ďalej k rovine spisovateľova vedomí a autorského záměru“⁴. Avšak v tejto iba „textovej rovine“ uňho jestvuje referencia k dátumu. Otázka znie, či je možné myslieť semiózu kódom histórie. Ak je, ako píše Eco, „semiotické univerzum štruktúrované ako labyrint“⁵, a ak myslíme labyrint ako sieť alebo rizóm, znamená to, že „každý bod môže byť spojený s každým iným bodom (...) Sieť je neohraničené teritórium.“⁶ Intertextualita je „nekonečným procesom semiózy“⁷ a „peirceovská idea semiózy je ideou *neko- nečného procesu interpretácie*“⁸. Rovnako Deleuze a Guattari píšú o signifikujúcich režimoch znakov (ide o jednu zo zásad, ktorá pre ne platí): „znak odkazuje k inému znaku, ad infinitum (neohraničenosť signifikácie, ktorá deterritorializuje znak)“⁹. Eco, samozrejme, hľadá *ohraničenia* interpretácie¹⁰, výslovne píše: „treba vedieť, či chceme udržiavať činnosť semiózy alebo interpretovať text“¹¹. My barthesovci a hedonisti povieme rovno, že nám ide o udržiavanie činnosti semiózy, tá totiž nemusí plodiť len ochudobňujúcu interpretáciu, ako by to chcel nepriamo naznačiť Eco svojím príkladom čítania Kafkovho Procesu ako kriminálneho príbehu, ale môže generovať význam ako udalosť nečekanou rekontextualizáciou.

Pôjde nám o polozenie inej otázky: Ak Otruba na jednom mieste svojej práce vzťahuje Viléma z Máchovho Mája ku Goetheho Egmontovi a píše: „Porovnaní Egmonta s Vilémom bylo zvoleno pouze pro potreby výkladové, konkrétní spojitost Goethova dramatu a Máchovy básně nevidíme“¹², treba sa spýtať, čo umožňuje Otrubovi *vztiahnuť* k sebe tieto dva texty, aj keď medzi nimi nevidí „konkrétnu spojitost“? Nebudeme sa teda v tejto chvíli ešte pýtať, aký je konkrétny vzťah medzi textami (parodická, pastišová transformácia atď.), vzťah textu k architekstu a pod., ale budeme sa pýtať na *podmienku možnosti* týchto vzťahov.

Práve *intertextualita* bude pre nás tým, čo umožňuje *generovať* aj *čítať* texty a zároveň vzťahovať text, segment textu alebo celý korpus textov k iným textom alebo ich segmentom či korpusom. Taxonómia vzťahov medzi textami alebo kódmi, ktorá je hlavným problémom u Genetta, Markiewicza alebo S. Balbusa¹³, pre nás v tejto chvíli nebude podstatná. Nepôjde nám ani o referovanie jednotlivých koncepcií, takže si vyberáme len to, čo považujeme z tohto hľadiska za zaujímavé.

Jonathan Culler vlastne implicitne hovorí o intertextualite ako podmienke možnosti generovania a čítania textov: „...nemožno hovoriť o začiatočnom momente jestvovania výpovede alebo textu, pretože sú závislé od skoršieho jestvovania kódov a konvencií, a toto 'skoršie jestvovanie' a zastretý pôvod patria k samotnej povahe kódov. (...) Intertextualita nie je natoľko názvom vzťa-

3 Gérard Genette: Palimpsesty. In: Henryk Markiewicz (ed.): Współczesna teoria badań literackich za granicą, część 4, zv. II. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1992, s. 322-323.

4 Mojmír Otruba: cit. dielo, s. 230-231.

5 Umberto Eco: Semiotics and the Philosophy of Language. Macmillan 1984, s. 2.

6 Tamtiež, s. 81.

7 Tamtiež, s. 187.

8 Tamtiež, s. 2.

9 Gilles Deleuze, Felix Guattari: A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis/London, University of Minnesota Press 1994, s. 117.

10 Viď napr. Umberto Eco: Interpretácia a nadinterpretácia. Bratislava, Archa 1995.

11 Umberto Eco: Lector in fabula. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1994, s. 87.

12 Mojmír Otruba: cit. dielo, s. 24.

13 Gérard Genette: cit. dielo; Henryk Markiewicz: Odmiany intertekstualności, Ruch Literacki 1988, č. 4-5; Stanisław Balbus, Między stylami. Kraków 1993.

hu medzi dielom a určitými skoršími textami, ako skôr poukázaním na účasť diela v určitom priestore výpovedí a na jeho vzťahnosť ku kódom, ktoré tvoria potenciálnu formalizáciu tohto priestoru.¹⁴

K tomu, aby mohol byť text generovaný, sú potrebné určité systémy pravidiel (kódy), ktoré generovaný text musí dodržať alebo transformovať. K tomu, aby mohol byť text čítaný, sú potrebné určité interpretačné stratégie ako dekodovacie mechanizmy, čiže vlastne *intertextová kompetencia* (Eco), ktorá „zahŕňa všetky semiotické systémy, známe čitateľovi“¹⁵. Cullerova formulácia, že text je závislý „od skoršieho jestvovania kódov a konvencií“, by nás nemala zvädzať k obvineniu Cullera z vpísanosti do kódu časovej následnosti: toto „skoršie“ znamená skôr heideggerovské *vždy už*. Ako píše Barthes v štúdií Od diela k textu: „Intertextualita, v ktorej je chápaný ktorýkoľvek text, keďže je sám intertextom iného textu, nemôže byť identifikovaná s nejakým *pôvodom* textu: hľadať „zdroje“, „vplyvy“ na dielo znamená ukájať sa mýtom filiacie; citáty, z ktorých je text urobený, sú anonymné, nezískateľné späť, a už *vždy čítané*: sú to citáty bez úvodzoviek.“¹⁶

Tu sa dostávame k ďalšiemu motívu intertextuálnych skúmaní: „Text môže byť len vo svojej diferencii.“¹⁷ Každý text je jednak „vytvorený z mozaiky citátov, je absorbovaním iného textu“¹⁸, jednak sa vzťahuje k určitým textovým invariantom (napr. k žánru, k istému „typu“ písania a pod.). Prečítali sme omnoho viacej textov, než by sme kedy stihli reálne prečítať. Text je, ako ukázal Bachtin, priesečníkom rôznych *hlasov*, patriacich k odlišným poriadkom (Bachtin toto síce vzťahoval hlavne na romány, ale spomeňme si, že hovoril aj o citátovosti bežnej komunikácie: „V každom rozhovore sa vyskytuje množstvo citátov a interpretácií cudzích slov.“¹⁹).

Už môžeme prepísať, resp. zrušiť logiku „vnútra a vonkajšku“, akú produkoval kód literárnej histórie: „Vonku“ textu A (text B) je „vnútri“ textu A (je súčasťou jeho heterogénneho tkaniva), a zároveň „vnútri“ textu je *vždy už* „vonku“ (nikdy nepatrí *len* tomuto textu).²⁰ Intertextualita nebude teda len záležitosťou „literatúry“, ale jednou z dimenzií akéhokoľvek textu: Hayden White napríklad ukazuje nevyhnutnú intertextualitu (ako generujúci systém) historického písania - napríklad jeho sujetovú podmienenosť: nevyhnutnosť naratívnej historiografie vpísať sa do určitej sujetovej paradigmy. Zároveň to nebude tak, že text plodí intertextualitu nejakou tvorbou „literárnych alúzií“ a pod., ale, naopak, to intertextualita umožňuje produkovať texty: Intertextualita je „podmienka jestvovania textu“²¹.

Charakter fungovania anonymného citátu bez pôvodu, onoho mechanizmu *vždy už*, najlepšie demonštruje, nazdávam sa, tento Kafkov aforizmus: „- Načež se vrátil ke své práci, jako by se nic nebylo stalo. - To je poznámka, jak ji známe z nepřeherného množství starých příběhů, ačkoliv se snad v žádném nevyskytuje.“²² Vzťahy, ktoré intertextualita produkuje, nebudú len vzťahom textu k inému textu, ale akýmikoľvek vzťahmi v rámci univerza semiózy: To znamená, že inter-

14 Jonathan Culler: Presupozycje i intertekstualność, Pamiętnik Literacki 1980, zv. 3, s. 299.

15 Umberto Eco: Lector in fabula, cit. vydanie, s. 118.

16 Roland Barthes: The Rustle of Language. Berkeley/Los Angeles, University of California Press 1989, s. 60.

17 Tamtiež, s. 60.

18 Julia Kristeva: Slovo, dialog i powieść, in: E. Czaplewicz, E. Kasperski (ed.): Bachtin – Dialog. Język. Literatura. Warszawa, Czytelnik 1983, s. 396.

19 Michail M. Bachtin: Problemy litratury i estetyki. Warszawa 1982, s. 178.

20 Derrida píše: „... v miere, v akej máme do činenia s *textom*, čiže so sieťou odvolávok k *iným textom*, s textuálnou transformáciou, v ktorej každý takzvané jednoduchý termín je označený stopou druhého, predpokladaná vnútornosť zmyslu je už prepracovaná svojím vlastným vonkajškom.“ Cit. podľa Zofia Mitosek: Teorie badań literackich. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 345.

21 Roland Barthes: Teoria tekstu. In: Henryk Markiewicz (ed.): Współczesna teoria badań literackich za granicą, część 4, zv. II. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1992, s. 198.

22 Franz Kafka: Aforismy. Praha, Torst 1991, s. 25.

textualita nestojí, ako to chápe naivizujúci literárnohistorický pohľad, ako akási „literátskosť“ (vzťah textu k iným textom) oproti „životnosti“ textu (text označuje život autora alebo sveta); ale akékoľvek vzťahy textu a sveta nie sú ničím iným ako vzťahom, produkovaným intertextualitou: Svet je jazykovo vždy už vyloženým svetom (Gadamer), semiotickým univerzom, priesečníkom heterogénnych kódov, znakových systémov, systémom kultúr - je intertextom akéhokoľvek textu, rovnako ako je text súčasťou sveta.

Otázka vzťahu textov (akýchkoľvek znakových systémov) v semiotickom univerze, štruktúrovanom ako labyrint, je otázkou vzťahovania textu k akémukoľvek inému textu (znaku k znaku), ktoré umožňuje generovať ďalšie významy. Ako píše Genette: „Ak niekto skutočne miluje texty, musí raz za čas zatúžiť milovať (prinajmenšom) dva naraz.“²³ Genette je však skôr literárnym historikom než polygamistom (skorší-neskorší text). My horváthovci povieme, že text je touto možnosťou vzťahovať sa k iným textom, touto možnosťou byť interpretovaný heterogénnymi interpretačnými kódmi. Text, ktorý vzťahujem k inému textu, plní pre mňa v tej chvíli úlohu dekodovacieho mechanizmu. Otázka vzťahovania textov k sebe navzájom je potom otázkou ich čítania, ale v žiadnom prípade nejde o čítanie subjektové – ako píše Barthes: „Ono 'ja', ktoré sa približuje k textu, je už samo mnohosťou iných textov, nekonečných či, presnejšie povedané, stratených kódov (ktorých začiatky sa stratili)...“²⁴

Kód literárnej histórie je transformáciou „štátneho aparátu“ (Deleuze a Guattari), usporiadaným a hierarchizovaným priestorom, presne vymedzujúcim svoje hranice, svoje vonku a vnútri, zatiaľ čo takto chápaná intertextualita je nomádskym „bojovým strojom“ (tíže dvaja myslitelia), ktorý deteritorializuje (literárnohistorický) kontext, umožňuje ustavičné prúdenie, plynutie v priestore znakov. Takáto intertextualita je teda, ako správne píše Balbus, ahistorická²⁵, nie však preto, že by s históriou „nepočítala“, ale preto, lebo ju deteritorializuje. Zvykne sa hovoriť potom o „dvoch“ intertextualitách, napríklad globálnej a ohraničenej²⁶. Ak Markiewicz myslí (ohraničenú) intertextualitu Borgesovým citovaním (ako škodoradostne píše) Terentiovoho výroku: „Všetko už bolo napísané.“, pre nás bude vhodnejšie myslieť intertextualitu inou Borgesovou metaforou – Babylónskou knižnicou: Permutačný, hrový charakter labyrintu knižnice spočíva v kombináciách - „Knižovna je završený celek a její regály zahrnují všechny možné kombinace (obrovský, i když nikoli nekonečný počet) dvaceti ortografických znaků, tedy všechno, co lze vyjádřit ve všech jazycích.“²⁷ Permutačný charakter tejto knižnice znamená, že akékoľvek dve grafémy sa musia syntagmaticky stretnúť, a to prinajmenšom dvakrát: tak, že raz nasleduje jedna za druhou a raz druhá za prvou (zvratnosť). Jeden text teda číta iný text, bez ohľadu na to, či je „neskorší“ alebo „skorší“ ako tento iný text. „Jeden text číta druhý. Ako môže byť čítanie ustálené? Napríklad môžeme povedať, že Triumf života číta L'arret de mort, medziiným. A, medziiným, vice versa.“²⁸

Túto štúdiu by nebolo dobré čítať inak ako určitý stret grafém.

(Pozn. red.: Publikovaný text je výtahom z rozsáhlé studie.)

23 Gérard Genette: cit. dielo, s. 364.

24 Cit. podľa Jonathan Culler: Konwencja i oswojenie. In: M. Głowiński (ed.): Znak, styl, konwencja. Warszawa, Czytelnik 1977, s. 159.

25 Stanisław Balbus: cit. dielo, s. 46.

26 Zofia Mitosek: cit. dielo, s. 332.

27 Jorge Luis Borges: Zrcadlo a maska. Praha, Odeon 1989, s. 67.

28 Jacques Derrida: Living On/Border Lines. In Deconstruction and Criticism, Continuum, New York 1994, s. 107.

Fotografia u Kunderu

Kundera a rétorika

„Odevždycky se totiž člověk vystavuje, předvádí, nabízí ke spektaklu. Odedávna v sobě nese semě 'société du spectacle', které jen promítá do velkých společenských rozměrů věčný intimní existenciální problém obrazu člověka v očích těch druhých, problém, který sleduji od své první knížky.“¹ Takto predstavuje Milan Kundera v doslove k českému vydaniu románu Nesmrtnost jednu zo svojich základných románových tém. Dá sa to potvrdiť mnohými príkladmi: Směšné lásky² tému ambivalencie obrazov ohmatávajú svojimi mystifikáciami na súkromnej rovine ja – ty; Žert³ ju rozvedie na osi „malé dejiny individua – veľké dejiny spoločnosti“; Kniha smíchu a zapomnění⁴ variuje tému obrazovej skepsy na rovine „pamäť – zabúdanie - dejepisectvo“ na základe prepísaných autentických príbehov z minulosti a na základe fikcií, zatiaľ čo Nesmrtnost stavia možnosť zmanipulovanej tvorby a recepcie obrazov do polí napätí „dokumentárnosť – fikcionálnosť“, „vizuálnosť – slovesnosť“ alebo „jedinečnosť – opakovateľnosť“. Pomalosť je diabolským výsmechom nad ľudskými ne-individuami, ktoré sa aj vo výsostne súkromných situáciách správajú ako pod okom kamery. Zrazené závěti⁵ poukazujú na autentické, varovné prípady falšovania diel a biografíí románopiscov a hudobných skladateľov. Odpojenie zobrazujúceho od zobrazovaného, osamostatnenie signifikantu od signifikátu je kľúčový, existenciálny problém Žertu: „Začal jsem chápat, že není síly, která by mohla změnit onen obraz mé osoby, který je uložen kdesi v nejvyšší rozhodčí síni lidských osudů; pochopil jsem, že tento obraz (jakkoli nepodobný mně) je mnohem skutečnější než já sám; že je nikoli on mým, nýbrž já jeho stínem; že nikoli jeho je možno vinit, že se mi nepodobá, nýbrž že nepodobností jsem vinen já; a že ta nepodobnost je můj kříž, který nemohu na nikoho svalovat a který musím nést.“⁶ Akoby tu autorské ja vystupovalo ako perzonifikovaný znak, ktorý si bolestne uvedomuje svoje roztrieštenie. Nielen jazykový, ale aj filozofický, filologický a gnozeologický problém pojmotvorby (jazyk – prostredie) sa prenáša na vzťah individuum – prostredie a stáva sa existenciálnym problémom. Alebo ináč: človek sa premieňa na znak.⁷

Ak tu Milan Kundera reflektuje labilitu obrazu jednotlivca v závislosti od súkromného, politického, historického prostredia, v ktorom sa jeho obraz práve rodí, to jest od kultúrneho (a. i.) kódu, zaraďuje sa k zástancom oddávnej „obrazovej skepsy“, ktorá sa dá sledovať celými dejinami obrazu od Aristotela až po súčasné dekonštrukcionistické koncepty obrazov. Opieram sa tu o Renate

1 Milan Kundera: Nesmrtnost, Brno, Atlantis 1993, s. 344.

2 Milan Kundera: Das Buch der lächerlichen Liebe. Frankfurt am Main, Fischer 1990.

3 Milan Kundera: Žert, Praha, Čs. spisovatel 1967.

4 Milan Kundera: Das Buch vom Lachen und Vergessen. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1995.

5 Milan Kundera: Verratene Vermächtnisse. Essay. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1994.

6 Milan Kundera: Žert, cit. vydanie, s. 52.

7 Pozri Sylvie Richterová: Tři romány Milana Kundery. Totožnost člověka ve světě znaků. In Slova a ticho. Praha, Čs. spisovatel, Praha 1991, s. 69.

Lachmannová, ktorá opisuje problém tak, že každému obrazu (ako komplexu znakov) je vpísaný protiznak, simulakrum ako znak či obraz „falošný“ a „klamný“.⁸

Za architekt tejto problematiky možno pokladať antickú legendu o vzniku mnemotechniky, ako ju podávali Cicero a Quintilián. Technika pamäti sa tu vysvetľuje v Simonidovej legende tak, že minulosť sa po katastrofe zrekonštruje spomínaním na rozloženie entít v priestore.⁹ Milan Kundera kladie na túto legendu ako palimpsest napr. príbeh Taminy, ktorá túži po svojich denníkoch, kde má zafixované jednotlivé dovolenky s teraz už zosnulým manželom. Kundera prepája úsilie o štruktúrovanie priestoru so snahou o štruktúrovanie času a necháva Taminu vytvárať systém, ktorý jej umožňuje na základe miesta dovolenky určiť jej termín, čím zvýši pravdepodobnosť a spoľahlivosť údajov. Taminu udržuje pri živote nádej, že sa jej na základe tejto kostry podarí zrekonštruovať „pravdivé“ dejiny svojho manželstva. Iným príkladom je Rubens z Nesmrtnosti, ktorý najprv obmedzuje svoje tvorivé ambície na erotickú oblasť a potom svoje celoživotné sexuálne aktivity zhŕňa do imaginárneho fotoalbumu.

Pre môj prístup k textom Milana Kunderu je dôležité, že Lachmannová upozorňuje na bytostnú súvislosť medzi mnemotechnikou a rétorikou: antickú mnemotechniku možno opísať „gramatikou, ktorá ju spája s rétorikou a s poéziou, ale aj s rétorickou prácou s nevedomím, so snom...“¹⁰ Paralelnosť medzi „mnemotechnikou rétoriky a psychotechnikou pamäti“, ktorá je pre Kunderu zakladajúca, vidí Lachmannová práve aj v participácii na „spoločnom repertoári postupov pri hľadaní obrazov a ich zaradenia v priestore“. V tomto kontexte potom opisuje dejiny ako „vystriedanie participácie na minulom reprezentáciou minulého“. Domnievam sa, že Kundera vo svojich textoch krúži práve okolo tejto osi. Preto považujem používanie kategórií rétoriky (najmä metaforu, metonymiu a synekdochu) na opis jeho techniky písania za systémové a vhodné.

Obrazová skepsa a fotografia

„Obrazová skepsa“ sa odráža v Kunderovom potláčaní mimetického princípu a v strate referenciality. Tieto procesy sa však neodohrávajú lineárne, skôr naopak: Kundera často pracuje s autentickým, dokumentárnym, markantným detailom, ktorý sa však na vyššej rovine textovej kompozície pre svoju fragmentárnosť a výberovosť nasýti preneseným významom. V tomto prechode od metonymickosti k metaforickosti tkvie ambivalencia medzi dôrazom na referenčný nárok a súčasným deštruovaním referenciality, v čom spočíva všeobecne jedna zo základných žánrových vlastností fotografie. Príznačnou paralelou tohto zvratu v umeleckej próze je napríklad prekonanie naturalistického rozprávania u Flauberta, na čo sám Kundera upozornil v *Umění románu*.¹¹

Motív fotografovania a fotografií sa vyskytuje v takmer každom Kunderovom texte, a to zrejme vôbec nie je náhoda. Fotografiu môžeme považovať za špeciálny prípad obrazového diskurzu. Kundera, ktorý do svojho literárneho textu rád vkladá alúzie na iné druhy umenia, napr. na hudbu, výtvarné umenie a na divadlo, používa tento motív ako ozvenu, sprievod, zrkadlo – ako tichý alebo aj dotieravý reflex svojich príbehov. Budem sledovať niektoré príklady tohto koresponden-

⁸ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990.

⁹ Simonides vraj vtedy prišiel na to, že je to predovšetkým usporiadanosť, ktorá vedie k vyjaveniu spomienky. Kto sa pokúša trénovať túto stránku svojho ducha, musí preto vyhľadávať určité miesta, predstavovať si vo svojej fantázii veci, ktoré si chce zapamätať a klásť ich na určité miesta. Tak potom uchová následnosť týchto miest usporiadanie látky. – Pozri Cicero: *De oratore*. Über den Redner. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1991, s. 435.

¹⁰ Renate Lachmann: cit. dielo, s. 38.

¹¹ Milan Kundera: *Umění románu*. Cesta Vladislava Vančury za veľkou epikou. Praha, Čs. spisovateľ 1960.

čného vzťahu aj so skrytou otázkou, do akej miery sa dajú žánrove zvláštnosti fotografie identifikovať priamo v jeho naratívnych textotvorných postupoch.

Románová kompozícia ako fotoalbum

Ako to Kundera sám vysvetľuje, komponuje svoje romány tak, že jednotlivé príbehy (kapitoly) spája do vyššieho celku na základe spoločnej témy. Rôzne variácie jednej témy sa takto k jadrú veci približujú vždy z iného aspektu, čím vytvárajú hviezdnicovitú štruktúru textu, ktorú možno hierarchizovať takmer už len upozornením na rytmické dôvody a aplikovanie princípov hudobnej kompozície na text.¹² Takýto postup bol charakteristický a objavný už aj pre básne Charlesa Baudelaira, ktorý sa usiloval o skríženie konštitutívnych žánrových možností výtvarného a slovesného umenia, ako ich opisoval Lessing v Laokoonovi. Výtvarné umenie (maľba), používajúce plochu, dáva svojimi žánrovými predpokladmi možnosť zobrazovať simultánne, vedľa seba viaceré entity, pokým slovesné umenie, prebiehajúce v čase, je založené na sukcesivite a dáva možnosť zobrazovať entity v časovej následnosti alebo kauzalite. Baudelaire tento kánon prerážal a smeroval vo svojich básniach k simultaneite.¹³

Kundera tento postup opakuje na ploche románu a nazýva ho polyfóniou.¹⁴ Aspoň na rovine mikrotextu ho však mal už dávnejšie teoreticky premyslený v Umění románu, kde analyzuje Balzacov spôsob opisu, pričom uprednostňuje hľadisko recipienta: „Především je to popis důkladně podrobný. Enumerativní.... Snaží se říci o domě, v němž bydlela Evženie Grandetová, přesně tolik, kolik o něm může říci malíř. To je ovšem nedorozumění. Spisovatel není malířem a nemůže ho nijak nahradit. Malířův obraz domu pojme divák jediným pohybem oka. K tomu, aby pojal čtenář Balzacův obraz domu, musí vykonat sto jednotlivých pohybů očí z řádku na řádek.“¹⁵ Oproti tomu Flaubert objavil – tiež vzhľadom na recipienta – že úlohou spisovateľa nie je „popsat svět, ale evokovat představu tohoto světa...“¹⁶

Kundera potvrdzuje, že sa tu nachádza pri prameňoch modernej poézie, ktorá pracuje s „narážkou, skratkou, detailom“. Tieto metonymické postupy sa potom dajú identifikovať aj u neho samotného. V texte však tieto voľne sa pohybujúce detaily nadobúdajú znakovú hodnotu a osamostatňujú sa, takže vzniká situácia, v ktorej „signifiant“ čili označujúci prevažuje nad 'signifié', označovaným¹⁷, ako Sylvia Richterová vysvetľuje oslabenie referenčnosti u Kunderu.

Opieram sa o Richterovej návrh čítať Kunderové romány ako „sémiotickú metaforu“. Dominancia znaku v takomto semioticky pochopenom románovom svete vedie k fragmentárnosti. Preto nám Kunderove kompozície niekedy pripomínajú montáž (Chvatík, Richterová) – alebo zbierku fotografií. To len potvrdzuje predpoklad, že v románovej kompozícii dominuje u Kunderu paradigmatická os nad syntagmatickou, čo sa prejavuje jednak tým, že jednotlivé motívy, epizódy, metafory a znaky nadobúdajú relatívne samostatný štatút voči celkovej kompozícii románu, a jed-

12. Upozorňujú na to napr. Kožmín (pozri Zdeněk Kožmín: Umění stylu. Praha, Čs. spisovatel 1967), Chvatík (pozri Květoslav Chvatík: Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1994) a Kundera sám v druhom Umění románu.

13. Pozri Paul Hoffmann: Symbolismus. München, Wilhelm Fink Verlag 1987.

14. No Kundera nevychádza z výtvarného umenia, ale z hudobnej kompozície: „Hudobná polyfónia je simultánnym vývinom dvoch alebo viacerých hlasov (melodických prúdov), ktoré sú napriek vnútornej prepojenosti relatívne nezávislé. Polyfónia v románe? Zistíme najprv jej opak: unilineárna kompozícia (...) Romaneská polyfónia je omnoho väčšmi poéziou ako technikou.“ – Milan Kundera: Die Kunst des Romans. Essay. Frankfurt am Main, Fischer 1989, s. 84, 87.

15. Milan Kundera: Umění románu, cit. vydanie, s. 136.

16. Tantiež, s. 142.

17. Sylvie Richterová: cit. dielo, s. 41.

nak tak, že autor môže do nej zaradiť relatívne nesúrodé prvky z rôznych svetov (prítomnosť, minulosť, fikcia, realita, fantastika, sen...).

Cézury v dejinách obrazu

Pred vyhľadávaním analógií medzi naratívnu stratégiou Milana Kunderu a žánrovými osobitosťami fotografie je namieste pripomenúť si ešte dve cézury v dejinách obrazu, kedy dochádzalo k špecializácii:

1. Odluka fikcie od reality

Opieram sa tu o interpretáciu H. R. Jaußa, ktorý potvrdzuje, že pre staršie literatúry európskej tradície platí počítačové nerozlišovanie medzi fikciou a realitou, pokiaľ pre modernu treba vychádzať z ich etablovanej vzájomnej odluky. Korene pojmu fikcia odvodzuje Jauß od aristotelického pojmu pravdepodobnosti (verisimile), ktorý predpokladá rozlíšenie fikcie a pravdy, pretože „sprostredkuje ich protiklad metaforickou dvojnásobnosťou odlesku (vyžarovania) a klamu (javenia sa) pravdivého.“¹⁸ Pozitívny význam tohto pojmu mohol slúžiť na uprednostňovanie fikcionálneho tvorenia pred faktickým dejepisectvom. Literatúra kresťanskej doby kráčala v ľudovom jazyku artušovských románov cestou fikcionalizácie, v podstate však platila pre stredovek „neochota rozlišovať medzi pravým a nepravým, medzi pravdivým a fingovaným“. Historický fakt a fikcia sa v historiografii a v epose stredoveku často prelínajú nepreniknuteľným spôsobom, napr. v Danteho Božskej komédii. Až potom dochádzalo k „oslobodeniu a presadeniu sa fiktívneho, a to dvoma spôsobmi: ontologizáciou alebo fikcionalizáciou zmyslami vnímateľného sveta. Na konci stredovekej tradície sa potom nachádza dielo, v ktorom sa odluka fikcie od reality stala samotnou témou: Cervantesov Don Quijote ako základný text moderny.“¹⁹

V súčasnosti sme však svedkami zvláštneho procesu. Ak platí, že „že funkciu referenčnej narácie preberá filozofia, či dejepisectvo, ktoré sa stávajú naratívny príbehmi a vytesňujú z tejto oblasti literárne texty“²⁰, zrazu sme opäť konfrontovaní s novou, akoby precervantesovskou neochotou rozlišovať medzi fikcionalitou a realitou.

Dnes sa však hovorí v literatúre o strate referenciality a o príbudení sebareferenciality. Milan Kundera obsadzuje v tomto zmysle celé pole od Cervantesa, na ktorého sa rád odvoláva ako na zakladateľa moderného románu, až po súčasnosť. Primát priznáva fikciám, do ktorých však ako citáty občas vkladá úseky reality.

2. Odluka fotografie od maľovaného obrazu

Roland Barthes ju označuje za cézuru, ktorá štiepi dejiny sveta, pretože prvýkrát dochádza k overeniu prezencie (minulého). To mení náš vzťah k dejinám: „Zjevné máme nepreoziteľný sklon veriť v minulosť, v Dejiny pouze formou mýtu. Fotografie poprvé s týmto sklonem skoncovala, minulé je napríklad práve tak jisté ako prítomné, čo vidíme na papieri, je práve tak jisté ako to, čoho sa dotýkame.“²¹ K tomu mohlo prísť až po vynáleze fotografie ako technickej možnosti. Ako prvá sa cituje fotografia Prestretý stôl (okolo 1822), ktorej tvorcom je Nicéphore Niepce. Je inscenovaná ešte úplne podľa žánrových zákonitostí maľby. Vtedy umenie fotografie narazilo aj na silné odmietanie, napr. u Baudelaira, pre ktorého bolo „zbytočné a pedantné zobrazovať to, čo jestvuje“.

18 Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, s. 294.

19 Tamtiež, s. 302.

20 Peter Zajac: Stilistik, Poetik, Rhetorik. In: Znakolog 1994/95, Vol. 6-7.

21 Roland Barthes: Die helle Kamera. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989; cit. podľa českého vydania: Světla komora. Bratislava, Archa 1994, s. 79.

Maliari i fotografi stáli pred úlohou rozlíšiť a diferencovať obraz a fotografiu, čo sa im podarilo hlbším skúmaním, rozvedením, vyčerpaním svojich špecifických žánrových možností. Paul Hoffmann poukazuje na to, že „vynálezom fotografie sa tradične mimetická funkcia výtvarného umenia preniesla inde“.²² Umeniu sa tak otvorili nové možnosti tvorby. Výtvarné umenie malo možnosť zrieknuť sa svojej „povinnosti mimézy“ (a teda referenciality) a obrátiť sa na žánrové možnosti, ktoré prislúchajú len jemu. Myslím si, že moderné umenie by bolo ťažšie vzniklo bez tejto deľby funkcií.

Analogicky sa aj slovesné umenie koncentrovalo na to, čo dokáže len ono samo. Fantázia, imaginácia sa stali základnými kritériami. Realistická, a predovšetkým naturalistická próza sa často prirovnávali k fotografickému zobrazovaniu. Toto prirovnanie si však udržiava svoju platnosť len vtedy, ak si uvedomíme, že ani text naturalistickej prózy ani fotografia nie sú identické s realitou. Najskôr smerujú od metonymického pohľadu k metafore.

V súčasnosti sa možnosti fotografie nesmierne rozšírili: jednak technickou reprodukovateľnosťou (infláciou), na ktorú upozornil už Walter Benjamin, jednak digitalizovaním – „pravosť“ a „fikcia“ sa stávajú nerozlíšiteľnými a referenčnú silu fotografií jemne sponchybnujú. Vidím v tom paralelu k spomenutej strate referenciality v literatúre.

Operator – spectator – spectrum

Vo svojej knihe *Světlá komora*, ktorá vyšla v Paríži v roku 1980, označil Roland Barthes fotografiu za predmet troch činností: konať, diať sa, pozorovať. Fotograf je operator, vnímateľ spectator a predmet fotografované spectrum: terč, referent. Človek sám v úlohe predmetu začne pózovať, premení sa už vopred na obraz, hrá sa, chce obraz ovplyvniť, aby vypadal súčasne aj priaznivo aj pravdivo, želá si, aby sa jeho fotografie zhodli s jeho ja, ale márne: „Práve toto 'já' nikdy není zajedno s mým obrazem, protože to těžké, nepohyblivé, zatvrzelé (to, čeho se dovolává společnost), je obraz, zatímco moje 'já' je lehké, členěné a rozptýlené jako čertík poletující v láhvi.“²³ Podobne to pociťuje Ludvík v románe *Žert*. Práve toto pózujúce Ja sa stáva členom „société du spectacle“, ktorú oslovil Kundera. Aj Walter Benjamin nazýva človeka s kamerou operateurom. Charakterizuje ho v opozícii voči maliarovi, kde maliara označuje za „mága“ a kameramana za „chirurga“. Mág, čarodejník liečí chorého tým, že na neho položí ruky, chirurg vykonáva na ňom zákrok.²⁴ „Maliar má pri svojej práci prirodzenú dištanciu k danému, kameraman oproti tomu hlboko vnikne do tkaniva daného.“ Skúsme si overiť túto opozíciu na postavách Nesnesiteľné ľahkosti byti.²⁵ Rozprávač románu rozvádza analogickú súvislosť medzi Tomášovou profesiou chirurga a jeho prístupom k ženám (milenkám). Vedie ho „želanie zmocniť sa sveta“ a „výskumný záujem“: hľadá „jedinečnosť ľudského ja v tom, čo je nepredstaviteľné“. Aby sa zmocnil toho, čo je skryté vnútri, musí „rozkrájať povrch“. V tomto bode sa nestretá len „vášeň chirurga a sukničkára“, ale súčasne aj fotografa. Sveta sa zmocňuje pomocou markantného detailu veľmi ostro, avšak neúplne a metonymicky. Priveľká nedištancovanosť, násilné vniknutie „pod kožu“ sa obracia v dištancovanosť. Maliarovi sa oproti tomu podarí svojou dištancovanosťou vytvárať nedištancovanejší obraz, „totálny obraz“ podľa Benjamina. Chirurg, epický milenec či fotograf vytvárajú

22 Paul Hoffmann: cit. dielo, s. 107.

23 Roland Barthes: cit. dielo, s. 15.

24 „Na rozdiel od mága (ktorý sa skrýva aj v chirurgovi), vzdáva sa chirurg v rozhodujúcej chvíli toho, aby sa ako mág postavil zoči-voči svojmu chorému; naopak, operatívne doňho vniká. – Mág a chirurg sa správajú ako maliar a kameraman.“ – Pozri Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968, s. 32.

25 Milan Kundera: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt am Main, Fischer 1994.

oproti tomu „rozmanito rozkúskovaný obraz, ktorého časti sa usporadúvajú podľa nového zákona“²⁶. Tomášova pamäť je trébovaná na život vo fragmentarizovanom svete: do „výskumnej časti“ si ukladá markantné detaily s milenkami, do „poetickej“ časti zaradiť totálny, magický, maliarský príbeh s Terezou, ktorej zase odoprie svoj „výskumný pohľad“. Tereza chce prekonať utrpenie z Tomášovej „rozkúskovanosti“: priamo pokusom o vstup do jeho sveta čistej sexuality, a nepriamo fotografiou, ktorou sa jednak ako *operator* (zhoda s Tomášom) pokúša zmocniť Sabiny a jednak sa jej ako *spectrum* blažene oddáva (zhoda s jeho milenkami) - Sabinin (vlastne maliarsky) pohľad tu nahrádza Tomášov pohľad *spectatora*. Zdá sa, že voľba Terezinho povolania fotografky a Tomášovej profesie chirurga je tu motivovaná zákonmi románového kódu.²⁷ V Kunderovej Nesmrtnosti bujnie semiotický element: svet sa nám javí už nie ako Baudelairov les symbolov, v ktorých možno čítať, ale ako múzeum, rezervoár, archív, úschovňa či záložňa druhotných a terciárnych znakov, trošku ako hrob (sveta) alebo ako pamätník. Hermeneutický prístup k svetu vystriedal semiotický: aby sme sa v ňom mohli úspešne pohybovať, nemusíme mu rozumieť, stačí ovládať jeho kód.

A hoci aj vzťah tohto kódu k svetu pomaly slabne, získava na sile, a to nezávisle od existencie „primárneho sveta“, teda reality. Metódou vytvárania modelu sveta nie je fikcionalizácia, ale výber a kompozícia tých znakov, obrazov alebo fikcií, ktoré „realita“ už produkovala. Autor románu hovorí o hre variácií a permutácií všeobecne určeného programu, „který není prorockou anticipací budoucnosti, nýbrž udává pouhé meze možností, uvnitř nichž je ponechána všechna moc náhody“, kde je „tvář jen výrobní číslo lidského exempláře“²⁸ a kde „podstata toho či onoho člověka se dá vystihnout pouze metaforou“²⁹.

To by však znamenalo, že nepodobnosť s obrazom, na ktorú sa Ludvík v Žerte ešte sťažoval, tu už nie je ľudským krížom, ktorý už nemožno na nikoho preniesť, ale všeobecne akceptovanou a teda takmer zabúdanou skutočnosťou: „Člověk se může skrýt za svým obrazem, může se navždy ztratit za svým obrazem, může být zcela oddělen od svého obrazu: člověk není nikdy svým obrazem.“³⁰

Kundera nám na niektorých príkladoch predvádza cestu od človeka k jeho metonymickému alebo metaforickému obrazu. Z jediného výstupu zhovorčivej návštevníčky sauny rozprávač odvodí jej sebaobraz v piatich bodoch - redukuje ju na metonymiu; z niekoľkých zážitkov profesora Avenaria rozprávač odvodí jeho podstatnú metaforu ako analógiu. „Stretnutie“ Goetheho s Napoleonom, zbavené zmyslu a skreslené do grotesknosti, je inscenované ako najsúčasnejší fototermin. Medzi „realitou“ rozhovoru a správou, vyrobenou fotografickým okom, žíva priepasť. „Fotografovať“ sa dá aj slovami: Bettina vyberá zo svojho aj z Goetheho života detaily podobné fotografii, z ktorých svojvoľne skladá zdanlivo náhodný obraz - rozprávač ho však považuje za klamný. Nezabudne postaviť ako protiobraz perom „maľované“ Eckermannove rozhovory s Goethem - „ten krásny portrét napsaný pod laskavou kontrolou portrétovaného“³¹.

26 Walter Benjamin: cit. dielo, s. 32.

27 Milan Jungmann vidí v lekárom povolaní Tomáša znásilňovanie životného faktu, pretože v časoch normalizácie síce mnohí intelektuáli stratili zamestnanie, ale netýkalo sa to lekárov. (Milan Jungmann: Kunderovské paradoxy, Svědectví 1987, č. 77.) Květoslav Chvatík upozornil na intenciu textu a na umelecký zámer, ktoré Kunderov postup legitimizujú, odvolávajú sa na Th. W. Adorna. „Kunderův román rozhodně není románem, reprodukcijím existující fasády a prodlužujícím tak její živou existenci, nýbrž právě estetikou manifestací, odzračněného světa“ poslední třetiny 20. století.“ (Květoslav Chvatík, Josef Škvorecký, Petr Král, Ivo Bock: Ještě o románech Milana Kundery, Svědectví 1986, č. 79.) Funkčnost povolania postáv nevzniká na rovne mimézy, ale vnútri románovej kompozície.

28 Milan Kundera: Nesmrtnost, s. 19, 20.

29 Tamtiež, s. 324.

30 Tamtiež, s. 308.

31 Tamtiež, s. 76.

Práve Agnesin príbeh je poukazom na zúrivú ambivalenciu fotografie ako „posla smrti a fetiša nesmrteľnosti“ (Lachmannová). Agnes schvaľuje, že jej otec zničí fotografické snímky a stopy minulosti, v čom sa odráža aj aspekt slobody obrazu, slobody súkromia, slobody „vyškrtnúť seba samého“ (Barthes). Agnes sa od fotografovania dištancuje: recepcia fotožurnálu u nej vyvolá odpor pre nivelizáciu individuálnosti človeka štandardizáciou a infláciou snímok a pre tyranii (pocit, že je znásilňovaná všadeprítomným okom kamery). Agnes si spomína na časy, keď patrilo k slušnosti nefotografovať bez súhlasu spectra. Odmieta byť „terčom“ fotografovania, pretože má strach, „že jedna vteřina jejého života, miesto aby se proměnila v nicotu, jak to dělají všechny ostatní vteřiny života, zůstane vytržena z běhu času, a bude-li si to někdy nějaká blbá náhoda přát, oživne jako špatně pohřbený mrtvý.“³² Má strach, pretože vie, že jej snímka ako časť jej osoby bude patriť niekomu inému – bojí sa neželateľnej nesmrteľnosti.

Práve zachovávaním nesmrteľnosti sa totiž fotografia odlišuje od všetkých ostatných druhov obrazotvorby. To nenapodobiteľné je podľa Barthesa v tom, „že niekto videl referenta stelesneného alebo do konca in persona“. Stávame sa svedkami „emanácie referenta“, sme majiteľmi jeho „materiálnej stopy“, „fotografiou vlastnime surogát milovanej osoby alebo oceneného predmetu“.³³ Magickosť a „kultová hodnota“ fotografie, ktorá sa výrazne pociťovala práve na prelome storočí, je založená na jej metonymickej podstate, v čom sa podobá nie ikone, ale „svätej relikvii“.³⁴ „Zahodenie“ sa preto môže pociťovať ako „kruté gesto odmietnutia“ (Sontagová). Ak sa Agnes s otcom zhodnú pri akte ničenia fotografických dokumentov, spočíva to v skepse voči fotografickým obrazom. Sú to práve fotografie, ktoré nás „konfrontujú trýznivým spôsobom s realitou ľudského starnutia“. Každá snímka nám pripomína plynutie času a tým našu konečnosť, smrteľnosť.

Paradox spočíva v tom, že zachovávanie, šanca nesmrteľnosti (večnosť) a prchavosť, unikanie, efemérnosť sú vo fotografii rovnako silne zakotvené. Ako píše Barthes, váhu fotografie nemôže zrušiť ľahostajnosť, ale „jedině láska, krajní láska“.³⁵ Kunderov rozprávač týmto slovom charakterizuje Agnesin vzťah k otcovi, s ktorým strávila posledné tri dni jeho života. „A najednou jí napadlo, že otec byl její jediná láska. Ano, bylo to úplně jasné: otec byl její jediná láska.“³⁶ Akoby ho týmito slovami privolávala: je u nej, ona má jeho obraz v hlave. Je to obraz založený skôr na imaginácii, ktorý sa pravdepodobne v poslednej inštancii vymyká slovám aj fotografii. Citované miesto je bodom obratu celého Agnesinho príbehu: pre ňu otec ešte nezomrel, pretože ona je schopná spirituality. Teraz sa k nej vrátil: chvíľu tesne pred svojou smrťou strávi s otcom, a to je už naozajstné stretnutie, čo je ináč v románovom svete Milana Kunderu nesmierne zriedkavý jav.

Rubensov „čisto telesný“ a smrteľný príbeh s Agnes tu funguje ako zrkadlový motív voči nesmrteľnej, „čisto duševnej“ Agnesinej láske k otcovi. Rubens je človek, ktorý sa zriekol maľovania. Jeho celoživotné erotické aktivity sa mu v pamäti zredukovali na sedem alebo osem fascinujúcich fotografických záberov. Podľa Rubensa totiž pamäť nefilmuje, ale fotografuje. Roland Barthes to vidí ináč: „Nejenže snímek nikdy není ve své esenci vzpomínkou (...) nýbrž vzpomínku dokonce zahrazuje, velice rychle se stává protivzpomínkou.“³⁷

Je to Rubensov prípad? V hlave si vybavuje aj Agnesin obraz v podobe niekoľkých fotografií. Skutočná Agnes sa za obrazom skrýva a stráca. V Rubensovej hlave dominuje jej imaginárna

32 Tamtiež, s. 37.

33 Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main, Fischer 1995, s. 147.

34 Jurij M. Lotman: *Text a kultura*. Bratislava, Archa 1994, s. 75.

35 Roland Barthes: cit. dielo, s. 16.

36 Milan Kundera: cit. dielo, s. 246.

37 Roland Barthes: cit. dielo, s. 81.

fotografia. Vo chvíli, keď dostane správu o jej smrti, jeho predstavivosť ešte bujnie: drastickým spôsobom modeluje obrazy rozpadu jej tela. K stretnutiu sa jeho pamäť nedopracuje: Agnes sa k nemu vracia ako postmortálne strašidlo. V ironickom, grotesknom závere sa imaginárna snímka jej spaľovaného tela nestáva len zúfalým zvyškom, na ktorý ju zredukovala pamäť jej bývalého milenca. Keď znetvorene ožije v Rubensovej hlave a znemožní mu reálny milostný akt s inou ženou, mŕtva ikonoklastka Agnes brutalne zasahuje z postmortálneho sveta do prítomného. Imaginárna fotografická snímka je zrazu oveľa vitálnejšia než iné spôsoby ľudskej imaginácie, akoby nám chcela dokázať, že sila fotografie „je ničmenš nadražena všetmu tomu, čo ľudský duch mohol či môže počít, aby nás ujistil o realite – avšak ani táto realita nikdy není nic jiného než nahodilost.“³⁸

Práve v náhodnosti fotografie je založená jej ironickosť: „Po uplynutí udalosti bude ešte vždy existovať obraz a dávať jej čosi ako nesmrteľnosť a význam, na ktorý by v inom prípade nikdy nemohla mať nárok.“³⁹ To je pre Agnes neprijateľné. Preto je jej nesmrteľnosť groteskná. Ale ani jej vstupe do románu nechýba nádych grotesknosti: ako šesťdesiatročná dáma sa naučí plávať a vyvolá smiech kriklavou kombináciou telesnosti, veku, ženskosti a komicosti,⁴⁰ ktorá je v Kunderovom románovom svete takmer neprípustná alebo hodnotená výslovne negatívne. Jej výstup z románu je takisto groteskný. Zomrie (nechcane) ako obeť pri samovražde inej ženy, ktorá to však (nechcane) prežije. Groteskné scény rámcujú román, ako sprievodný motív tu funguje diskusia o smiechu, ktorý bol v predfotografickej ére zobrazovaný len na groteskných dielach výtvarného umenia, a stal sa každodenným najmä na moderných plagátoch, ktoré sú určené masovej verejnosti.

Niekdajšiu magickosť fotografie vystriedala nostalgická spomienka na časy jej vzácnosti. Postava Agnes je nositeľkou dôvery vo fiktívny, imaginárny obraz: skepsu voči fotografii sprevádza schopnosť stretnutia. Postava Rubensa je nositeľkou skepsy voči fiktívnemu obrazu: akceptovanie fotografie sprevádza nemožnosť stretnutia s tým druhým.

Fotografia ako dokument

V Nesnesiteľnej lehkosti bytí rozprávač podáva správu o tom, že invázia do Československa roku 1968 bola fotografovaná, filmovaná a deponovaná vo všetkých archívoch sveta. Úlohou českých a slovenských fotografov a kameramanov bolo zachytiť pre vzdialenú budúcnosť obraz násillia, aby sa naň nezabudlo, aby sa nemystifikovalo. Táto aktivita je podávaná ako heroický čin s pozitívnu morálnou hodnotou. Funguje na základe skutočnosti, že každá fotografia má nevyhnutne referenta. Referencia je podľa R. Barthesa základným princípom fotografie. Pod fotografickým referentom nerozumie „*fakultatívne* reálnou vec, k níž odkazuje obraz obraz alebo znak, nýbrž vec reálnu *nutne*“. Fascinácia, pôsobnosť fotografie spočíva preňho v overení, „že to, čo vidím, vskutku bylo“, že fotografia je „reálno ve stavu minulosti: súčasne minulé i reálné“, že je to „prosté mystérium spolubytí“, že „provádí neslýchanou záměnu skutečnosti (*'Toto bylo'*) a pravdy (*'To je ono'*)“.⁴¹

Táto dokumentačná sila umožnila používať fotografie ako právny dôkazový materiál. Má to však aj svoj rub: „V istých oblastiach inkriminuje záznam kamery. Po použití políciou pri vražednej

38 Tamtiež, s. 77.

39 Susan Sontagová: cit. dielo, s. 17.

40 Na grotesknú podobu tela podrobne poukazuje Bachtin ako na súčasť karnevalovej tváre sveta pri pertraktovaní rabelaisovskej témy. – Pozri Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main, Fischer 1990.

41 Roland Barthes: cit. dielo, s. 69, 74, 101.

razii na parížskych komunardov v júni 1871 sa stali fotografie nástrojmi moderných štátov pri dozore a kontrole nad ustavične mobilnejším obyvateľstvom.⁴² Fotografický obraz rozvíja svoj vlastný život nezávisle od intencií autora, a to v tej chvíli, keď sa hodnotová sústava prostredia zmení. Tereza sa dozvie, že istý mladý muž bol zatknutý ako kolaborant na základe fotografie, uverejnenej v Times. Nebola jej autorkou, uvedomila si však potenciálnu možnosť byť ňou. To je hodnotový obrat fotografie vo svete intolerancie.

Fotografia ako historický dokument stráca svoju pôsobnosť aj v presýtenom svete komunikačnej spoločnosti. Infláciou informácií sa hodnota jednotlivého dokumentu stráca. Prvotný hysterický záujem slobodného sveta o obrázky z Pražskej jari vystriedal totálny nezáujem. Tereze navrhnu, aby fotografovala nudistov alebo kaktusy. Susan Sontagová poukazuje na cynizmus autentickej reklamy: „...Praha... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA.“ Zmarené nádeje, mladistvé žartíky, koloniálne vojny a zimný šport – všetko sa meria jedným metrom, postavené pred kamerou na roveň. Fotografovanie vytvorilo chronicky voyeristický vzťah k svetu, ktorý zrovnáva význam všetkých udalostí.⁴³ To je hodnotová strata vo svete, kde sa rovnocennosť už nerozlišuje od ľahostajnosti.

Kundera nezabúda zrelativizovať a dekonštruovať ani heroický čin Pražanov, ktorý viac ako dvadsať rokov neskôr pôsobí v tých istých médiách ako smiešny anachronizmus. V Pomalosti je český vedec hrdý na to, že ešte aj teraz cíti na čele bozk „der Weltweiten Zeitgeschichtlichen Aktualität“⁴⁴. Táto „aktualita“ bola k tomu ešte aj vznešená, pretože človek na javisku dejín trpel, hrozila mu smrť. Rozprávač sa vysmieva z pozície, ktorá do spontánneho činu z roku šesťdesiatosem dodatočne premieta pózovanie pred kamerou. Jedna a tá istá „pravda“ a „skutočnosť“ sa dekoduje ako faktum súčasnosti a ako faktum dejín takmer protichodne. Plynutie času si totiž žiada historický pohľad – participáciu na minulom už vystriedala jeho prezentácia, udalosti už patria do dejín. Rozprávač sa vysmieva zo situácie, ktorá namiesto dejín preferuje mýtus – a ten je stvorený aj z predstáv a slov.

Barthes je skeptický voči jazyku, pretože nedokáže ručiť sám za seba. Pripúšťa však, že aj fotografia vie klamať, a to vzhľadom na význam vecí, pretože je od prírody tendenčná. Vzpiera sa interpretácii a pripisovaniu jednoznačného zmyslu. Dalo by sa to zdôvodniť aj tým, že je zákonite vždy len výberom, úsekom, útržkom sveta. Nedokáže zachytiť kontext, súvislosti, univerzum, celosť, ambivalenciu jedným záberom. Vždy je časťou. Kundera túto obmedzenosť tematizuje napríklad v Nesnesiteľné ľahkosti bytí na základe Sabininých malieb, ktoré vznikli v čase, keď sa žiadala „najprísnejší realizmus“. Sabina maľovala obrazy tak, aby vyzerali ako farebné fotografie. Potom maľovala trhlinu a z realistického obrazu sa stala kulisa, ktorá niečo zakrýva: „Vpredu bola zrozumiteľná lož a vzadu nezrozumiteľná pravda.“⁴⁵ „Co je skryto, je pro nás ze Západu to, co je ‘pravdivější’ viditelného,“ píše Barthes⁴⁶. Pravda a skutočnosť zrazu prestávajú byť zlučiteľné v jedinom obraze.

Fotografia a retušovanie

Roland Barthes zdôrazňuje istotu bývalej existencie predmetu na fotografii. „Vyčerpáva se vědomím o tom, že toto bylo; pro kohokoli, kdo drží v ruce fotografii, je toto ‘fundamentální víra’,

42 Susan Sontagová: cit. dielo, s. 11.

43 Tamtiež, s. 17.

44 Milan Kundera: Die Langsamkeit. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1995, s. 62.

45 Milan Kundera: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins, s. 62.

46 Roland Barthes: cit. dielo, s. 88.

‘Urdoxa’, kterou může otrástit pouze to, když mi někdo dokáže, že tento obraz není fotografický snímek.“⁴⁷

Jedným z emblémov Knihy smíchu a zapomnéní je príbeh s Clementisovou čiapkou. Tento obrázok už nie je fotografiou, pretože je zmanipulovaný. Vladimír Clementis bol odstránený ešte aj druhýkrát, postmortálne. Retušovaním, zredukovaním sa fotografia premenila na obraz, ktorý bol rozširovaný v prospech jednej ideológie. Prezentovaný však nebol ako obraz, ale ako historický dokument. Technika úspešnej lži (performancia, vniknutie obrazu, aj klamného, do skutočnosti) tu spočíva v predstieraní iného žánru. Obraz si tu neprávom privlastňuje recepčné zákonitosti, ktoré sú vyhradené fotografii. Viera recipientov v autenticnosť a v pravdivosť fotografie, ako ju tak fascinujúco opísal Barthes, sa stáva prvým predpokladom pre úspešnosť falzifikácie, podobne ako v stredoveku mohla byť viera v pravosť písaného slova predpokladom pre možnosť falzifikovania listín a neskôr rukopisov. Magickosť a originálnosť tejto fotografie spočíva však v tom, že do nej samotnej je zakódovaný kľúč k sebaodhaleniu – ako falzifikát. Demystifikačná sila tejto fotografie podkopala jej mystifikačnú intenciu.

Motív zretušovania a premaľovania sa vyskytol aj v Žerte v súvislosti s obrazom Júliusa Fučíka, na čo upozornil Vladimír Macura.⁴⁸ Úsilie vytvorí úplne nový obraz Fučíka a pretvorí ho v legendu je sprevádzané premaľovaním, teda idylizovaním jeho podobenstva.

Postup retušovania a eliminácie prenáša Kundera aj do vlastného textu románu. Mirek z Knihy smíchu a zapomnéní chce napríklad vyretušovať a zabudnúť istý príbeh zo svojho života. Rozprávač románu však predovšetkým podáva správy o retušovaní historickej pamäti v Československu. Ako zrkadlový motív potom vystúpi príbeh spomínania u Tamíny.

Tieto príklady, vyňaté z kontextu, hovoria o tom, akou technikou sa môže realita, dokument (resp. fotografia) premeniť v klamný obraz. V kontexte románu sa dá identifikovať ešte ďalší pohyb: zrejme autentické príbehy, napríklad o historikovi Hüblovi, o odpočúvacom zariadení u Jana Procházku, dokonca aj o autorovom vlastnom otcovi, sa vnášajú do románovej fikcie ako fotografie na namaľovaný obraz, ako citáty skutočnosti, ktoré sa v novom kontexte podrobujú zákonitostiam rétoriky.

Fotografia a punctum

Normálne, len informatívne reportážne símky sú pre Barthesa často jednotvárne. Môžu šokovať, ale neohromujú, môžu kričať, ale nezraňujú. Chýba im to, čo Barthes nazýva punctum. Punctum je detail, ktorý priťahuje. Jednotlivosť, ktorá padne do oka. Niečo vedľa objektu, dodatok, niečo navyše. Nemusí tam byť zámerne. Mohlo sa dostať na obrázok náhodou. Rozhodnutie sa pre isté punctum je subjektívnym aktom. Je to výber markantného, rozhodujúceho detailu. To je transcendentná, prekračujúca sila fotografie. Domnievam sa, že Kundera práve tieto vlastnosti fotografie prenáša na text. Mohli sme si to všimnúť pri asymetrickom príbehu Agnes a Rubensa. Je medzi nimi trvalá bariéra. Agnesin vzťah voči Rubensovi je zamlčaný, Agnes o Rubensovi neuvažuje. Rubens si zase vytvára o nej obraz, ktorý neverifikuje.

Ešte silnejšie to bolo v Žerte v príbehu o Lucii. Čitateľ sa tu zrazu ocitne spolu s rozprávačom v role spectatora, ktorý si prezerá sériu fotografií, ale nevie, či im dobre rozumie, lebo súčasne k nemu hovoria, aj mlčia. Možno, že Lucie je tu dobré spectrum, pretože sa o svoj obraz v očiach tých druhých nezaujímá. Jej „obrázky“ naozaj vykazujú niečo ako markantný detail. Vidíme Luciu

⁴⁷ Tamtiež, s. 94.

⁴⁸ Pozri Vladimír Macura: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948-89. Praha, Pražská imaginace 1992.

pred vchodom do kina, Luciu na lavičke v parku s pohľadom na vežu s hodinami, Luciu v hne dom kabátiku, Luciu, ktorá prinesie na rande kvety, Luciu, kostýmovanú do nových šiat, Luciu pred kulisou vyzdobenej izby, Luciu s módnymi topánkami za plotom.⁴⁹ Neomylným výberom markantného, rozhodujúceho detailu v opise Kundera navodí atmosféru textu. Je to technika, ktorá ho fascinovala už v *Umění románu*, kde píše o Flaubertovi, že pracuje s fotografickým aparátom a že objavil ako hlavný prostriedok sugestívnej evokácie detail, teda pôsobivú a plastickú skratku, alebo aj rekvizitu, narážku, osobitný uhol záberu.

K umeniu skratky sa Kundera vrátil aj v druhom *Umění románu*, kde hovorí o nevyhnutnosti eliptickej techniky zhusťovania, aby sa tým zabránilo nekonečnej dĺžke. Len tón alebo veta, ktorá vyjadrí niečo podstatné, má právo na existenciu. Kundera používa elipsu na rovine opisu, jednotlivej vety, a práve tu pripomína techniku „Camera Eye“, s ktorou ho spája „štruktúrovanie obsahu vnímaním, predovšetkým metonymickým“⁵⁰. Svojoľnosť, kompozičnosť charakterizuje text aj na strednej rovine (napr. štruktúrovanie jednotlivých kapitol). Kundera rád testuje nosnosť svojich elíps, a tam, kde narazí na ich hranice, pohybuje sa smerom k mystifikácii alebo k digestu. Keby sme si to preložili do vizuálnosti, mohli by sme povedať, že skreslenie reality (napr. ambivalenciou medzi dokumentom a jeho retušovaním) v proporciách tu natoľko prevažuje, že metonymia prechádza do metafory. Eliptický spôsob sa opakuje aj v románovej kompozícii, ktorá nie je kauzálna - jednotlivé rovnocenné príbehy krúžia voľne alebo svojoľne okolo jednej témy a odhalia jej aspekty ako zbierka fotografických záberov z rozličných uhlov pohľadu.

Motív fotografie sa v Kunderovom románovom svete dá identifikovať v dvoch základných podobách. Situácie fotografovania a manipulácie s fotografickými snímkami sú priamo tematizované v blízkosti takých tém ako nepodobnosť referenta a obrazu, alternatívnosť pamäti/zabúdania a smrteľnosti/nesmreľnosti. Tvoria sprievodný alebo aj dominantný motív jednej z hlavných Kunderových tém, obrazového diskurzu a obrazovej skepsy.

Ale aj v Kunderovej naratívnej stratégii sa dajú doložiť zásadné korešpondencie so žánrovými osobitosťami fotografie, ktorá sa vyznačuje najmä vitálnou ambivalenciou. Kundera ju ponecháva v plnej platnosti. Analógie medzi výtvarným žánrom fotografie a slovesným žánrom románu sa vyskytujú aj v pohybe od dokumentárnosti k metaforickosti. Ďalšia analógia je medzi punctom a posilňovaním metonymie v texte: oba postupy sa spájajú s oslabovaním mimetického princípu. Čiastkovosť, úsekovosť alebo fragmentárnosť fotografickej snímky a zbierky korešponduje s uvoľnenou koherenciou románovej kompozície, s možnosťou hladkého prechodu medzi rôznymi svetmi a s možnosťou ľahko inkorporovať do textu nesúrodé prvky najmä zo sveta fantastickej a grotesknej literatúry, ktoré potom dosahujú ako znaky značnú autonómiu.

Uprednostňovaním rétorických figúr ako metonymia, metafora, synekdocha (aj elipsa), ktoré sa niekedy rozrastajú takmer na symboly, zrkadlovým motívom a hojnosťou citácie sa Kunderove texty približujú ku „kultúrnym obdobiam, orientovaným úplne alebo do značnej miery na trópy“⁵¹. Posilňovanie rétoriky v Kunderovom texte – a to je náš záverečný poznatok – poukazuje epochálne na mýtické obdobie, na stredovek, na barok, na romantizmus, na symbolizmus a na avantgardu.

49 Príbeh mlčiacej Lucie pripomína symbolistickú drámu Maurica Maeterlincka Pelléas a Mélisanda z roku 1892, ktorú zhudobnil Debussy. Barthes túto drámu spomína v súvislosti so schopnosťou fotografie mlčať, a Kundera operu spomína zase v knihe *Zrazené zázvety*.

50 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1995, s. 296.

51 Jurij M. Lotman: cit. dielo, s. 74.

Písanie ako sebazabúdanie alebo ušľachtilá grafománia Rudolfa Slobodu

*Niekoľko poznámok na margo finálnej časti jedného
(auto)biografického písania*

V nateraz poslednej knihe, príznačne nazvanej Pamäti¹, Rudolf Sloboda text otvára prológom a v ňom, skôr ako „pôjde k veci“, teda k prepísaniu rozličných udalostí zo svojho prevažne rodinného života, ponúka čitateľovi krátku, od sujetu nezávislú úvahu o radostných i nepríjemných stránkach predbežne nediferencovaného živlu života a tiež o rôznych možnostiach jeho interpretácie. V prológu sa v tejto súvislosti objaví úvaha o divadle, kráľovi Learovi, úprimnosti, o užitočnosti etológie a sociológie, je v ňom ako zo sna prepísaná pasáž o rýchlom pohybe na kolieskových korčuliach (smerom k Mariétalu), úvaha o úfave, ktorú môžeme mať z pozitívnych snov o svojich mŕtvych a tiež krátka a rýchla pasáž o zriedkavosti „lahodných únikov“ z reality každodenného života. To posledné Sloboda vymedzuje negatívne ako prevažne absentujúcu skúsenosť. „Nezažil som v živote takýchto lahodných únikov až tak veľa, nie, a najviac som ich zažil v strednom veku. Nie, ani v detstve, ani v dnešnej starobe už neunikám. Rád som unikal a mizol, skryl sa. Unikám zo stavby štvorbytoviek v Novej Vsi pri železnici: nikto nevie, že som preč. Unikanie nesmie byť dlhé. Zadychčaný si sadám na slnečnú stranu pri kaplnke a schúlím svoje chudé telo do kľbka. Bije mi srdce. V diaľke vlak a iné zvuky. Som celkom slobodný. Neuveriteľne dlho sa cítim slobodný, asi pol hodiny. Dnes, v starobe, sa neviem oslobodiť na minútu: len na sekundu sa od všetkého alebo niečoho oslobodím, a tá sekunda zmizne, a už som zase uväznený v realite. Potom som zase väzňom. Väzeň by sa nemusel cítiť zle – ale ja po sekunde slobody cítim strach. Zväčša je mi aj zima a niečo ma začne bolieť.“²

Jedným z najnápadnejších (aj s prihliadnutím na kontext celého autorovho diela) znakov citovaného prológu je zreteľné úsilie akcentovať tie prvky textovej sebaaprezentácie, ktoré sú zviazané s elementárnou, tzn. zmyslovou, fyzickou, v širšom zmysle telesnou orientáciou narátora vo svete. Zreteľne na takúto textovú intenciu odkazujú formuláciu typu: „zadychčaný si sadám“, „schúlím svoje chudé telo do kľbka“, „bije mi srdce“, „vlak a iné zvuky“, „je mi aj zima a niečo ma začne bolieť“. Môžeme ich považovať za takmer ostentatívne poukazovanie na telesné prejavy rozličných frustrácií a deficitov, pričom nás pre takéto čítanie motivuje aj rámec, do ktorého sú vsadené. Reč je o absentujúcich, avšak požadovaných „lahodných únikoch“ (ich synonymom je pocit slobody), o presúvaní tu a teraz žitej skutočnosti do modalít spomienky, o hľadaní toho, čo bolo kedysi pociťované ako príjemné a čo sa navždy stratilo vo svojej fyzicky naliehavej podobe, avšak

¹ Rudolf Sloboda: Pamäti. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1996.

² Tamtiež, s. 10.

natrvalo ostáva potencionálne prítomné v modalite pamäťového, mentálne evokačného a teda aj písaného „znovuprežívania“.

Na okraj tohto zistenia je možné predbežne hypoteticky konštatovať, že Slobodovo písanie za hranicou začiatku deväťdesiatych rokov v piatich doteraz publikovaných knihách (týka sa to dvoch biografických románov *Krv* a *Jeseň*, zbierky poviedok *Útek z rodnej obce*, posmrtné vydané zbierky próz *Herečky* a tiež polymotívických „pseudomemoárov“ *Pamäti*)³ sa postupne (hlavne v dvoch posledných knihách) fragmentarizuje, tematicky a motívicky dekomponuje a narušuje tak autorom dovtedy kultivovaný žáner „chronologicky komponovaného biografického záznamu“, ktorý utváral „rukopisné“ fabulačné podložie prevažnej väčšiny cyklicky komponovaných a na rôznych úrovniach apersonality alebo naopak priznanej personalitu štylizovaných Slobodových próz z osemdesiatych rokov (počínajúc románom *Druhý človek* a *Rozum* až po romány *Uršuľa* alebo *Rubato*). Táto autorova uvoľnenosť voči prísnej logike chronologickej narácie ako nevyhnutnému predpokladu pre rekonštrukciu udalostí alebo „sebarekonštrukciu“ postojov pravdepodobne súvisí so stratou primárne spoločensko-polemických väzieb Slobodových próz na čitateľa z osemdesiatych rokov (v širšom zmysle bola „želaným“ adresátom týchto próz ideologicky rezistentná časť slovenskej kultúrnej verejnosti – za túto formuláciu dávam otáznik, kladiem si totiž dodnes otázku, či takáto societa na Slovensku skutočne existovala) a ich náhradou intímny obrátením sa k sebe a do seba, čo mohlo postupne utvárať predpoklady pre sebazáchovné, až terapeutické písanie bez hraníc a obmedzenia. Je však iba pochopiteľné, že takto „psycho-terapeuticky“ formulovaný autorský program v sebe obsahuje mnohé vnútorné paradoxy a riziká.

Naznačuje to aj Slobodov autorský vývin v prvej polovici deväťdesiatych rokov. Napriek tomu, že naznačuje narastajúci proces rozširovania a hlavne prehlbovania fabulačno-tematických konštánt textu, autor sa nevzdialil z overeného a vyskúšaného priestoru biografického seba-prepisovania a seba-vpisovania. Oveľa viac však začína klásť dôraz na to prvé, vpisovať sa náhle nebolo do čoho (alebo proti čomu!), početné napätia, frustrácie, avšak tiež vzopätia k sociálne polemickému, persiflážnemu a ironickému gestu, ktoré sprevádzali písanie v osemdesiatych rokoch, sa rozplynuli a spolu s nimi sa vytratila aj potreba seba-proti-postavenia voči spoločnosti, voči neprijateľnej inakosti neautentických názorov a postojov. Slobodove texty z deväťdesiatych rokov sa takto „spriezračnili“ v žánrových postupoch (ako ich spoločné sémantické podložie môžeme vystopovať nesústavne vedené denníkové (?) záznamy, poprekladané úvahami, postrehmi, opismi, tieto sa týkajú dôverne známej krajiny, živej prírody alebo zvierat) a súčasne sa stali jednoznačnejšími aj na tematickej, motívickej a tiež fabulačno-naračnej úrovni. Vytvoril sa tak priestor, v ktorom autor postupne odkladal ironické, trpiteľské, cholerické alebo skeptické masky „nášho hrdinu“ a niekedy až so šokujúcou úprimnosťou *neretušovane dokresloval vlastnú tvár*.

„Autoportrét slovenského intelektuála“ má vo finálnej Slobodovej verzii menej intelektuálnych a oveľa viacej ľudsky univerzálnych vlastností. Ironické a polemické gesto sa zachováva aj pri seba-prepisovaní, niekedy je nadľahčené, inokedy je až úmorne sebakriticky a sebausvedčujúco namierené voči vlastným zlyhaniam, slabostiam a deviáciám. Príkladom môžu byť nielen vybrané pasáže, ale aj celková koncepcia a smerovanie autobiografického písania-portrétu, ktorý prináša román *Krv*. Milan Jungmann sa v recenzii románu k tomuto problému vyslovil nasledovne: „Princípom rozprávania je bezohľadná úprimnosť, ktorá nevynechá na gazdu nič, nijakú nízkosť, hanbu či hriech. Musíme pritom vedieť, že gazda sa narodil v ten istý deň a rok ako R. Sloboda. (...) Dôvodom na uplatnenie princípu bezohľadnej úprimnosti je potreba sebakúma-

³ Rudolf Sloboda: *Krv*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1991; *Útek z rodnej obce*, Bratislava, HEVI 1992; *Jeseň*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994; *Herečky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1995.

nia, sebaskúšania, vášnivá túžba prísť až na koniec zla v človeku, dopátrať sa všetkých možností jeho mravných pádov a zlyhaní. Za touto potrebou je vedomie, že ak má gazda ostať celistvou osobnosťou, nemôže nič zo svojej smutnej minulosti poprieť, vytriediť, odsunúť do zabudnutia.⁴

Autorova rigorózna predstava o sebe samom naozaj vylučuje pohodlné a milosrdné zabúdanie, odvrátenou stranou tejto prísnosti voči kontinuite vlastnej osobnosti je však spočinutie v spomienke, tematicky čoraz viac frekventované „úlety“ za hranice fyzicky a sociálne limitovaného sveta, ktoré skicujú obraz vedome asociálneho a nechtiac osamelého človeka, pre ktorého písanie zastupuje jednu z možností fyzického (telesného) pobytu vo svete. Práve v takejto súvislosti a v takomto kontexte sú odôvodnené aj možné úvahy na margo Slobodovej „posadnutosti“ písaním, ktorá sa odborne kvalifikuje ako grafománia a v psychiatrickej praxi odkazuje buď na manické alebo obsesívne kompenzačné stavy. Grafomániu ako relevantný kultúrny fenomén vo svojej práci o ruskej post-stalinskej literatúre kvalifikuje nemecká rusistka Florence Tchouboukov-Pianca, ktorá, zohľadňujúc bežne dostupné psychiatrické poznatky o nekontrolovanom písaní, z neho odvodzuje aj niektoré všeobecne platné princípy postmoderného písania, a to hlavne v súvislosti s jeho väzbou na spoločensky preferované, alebo naopak, spoločensky vytesňované témy.⁵

Súvislosti Slobodovho pisateľského gesta s takto vymedzeným štatútom terapeutického písania nie sú náhodné, vo finálnej textovej podobe však vykazujú niektoré špecifické vlastnosti, ktoré ich z priestoru umelecky pochybného písania posúvajú do oblasti autorsky selektovaného (t.j. esteticky kontrolovaného a korigovaného) rukopisu. Predovšetkým je to využívanie „implicitnej estetickej normy“, ktorú reprezentuje autorovo zohľadňovanie dialógu (prípadne aj sporu) s autoritou čitateľa. „Ušľachtilú“ grafomániu totiž od tej bežnej odlišujú nielen stopy dobrého remesla, ale aj čosi oveľa subtilnejšie: odtlačky osobného vkusu a disciplíny, t.j. limitov a hraníc, za ktoré sa rukopis (predovšetkým s ohľadom na čitateľa!) nevychýli. V Slobodových textoch existujú aj vonkajšie, čitateľsky evidovateľné dôkazy o takejto „disciplíne“. Reprezentujú ich niektoré, bez možnosti dvojitého výkladu použité motívy, vystupujúce v pozícii mentálnych, etických alebo estetických autorít.

Hlavne prózy z deväťdesiatych rokov môžu v tomto zmysle poslúžiť ako textový dôkaz. Spomenuté motívy sa v nich objavujú v netransparentnej fabulačnej aj sujetovej pozícii, zdanlivo iba v podobe úvah a digresíí, akýchsi postrehov na okraj banálnej každodennosti života. Ako najfrekventovanejšie je možné vystopovať reflexie o smrti, morálke (táto vždy v spore „akceptovanej“ morálky väčšiny versus „úchylnej“ morálky jednotlivca) a budúcnosti. Prvý z motívov v posledných knihách nadobúda aj sujetovo stvárnenú podobu, v zbierke próz Herečky sú niektoré texty komponované ako podobenstvá o starobe, telesnom chátraní, t.j. aj o očakávaní smrti. Motív divergentnej (kolektívnej versus osobnej) morálky sa ako leitmotív prepleťá celým Slobodovým dielom, je zdrojom fabulačných konfliktov a sujetových exkluzív autorovho biografického písania, v románe Krv napr. je predstavený ako trvalý spor so vzdialeným (štát, politická realita, susedia), bližším (zať, dcéra, manželka) i najintímnejším (Boh, alter ego, predstavy o sebe samom, vlastné telo) okolím. Budúcnosť a úvahy o nej v Slobodových prózach z deväťdesiatych rokov čoraz viac splyvajú s úvahami o smrti, avšak bez fatálneho alebo existenciálneho zafarbenia. Smrť, rovnako ako Boh je pre autora „iba“ silnejším (zložitejším) partnerom v dialógu (spore) o ťažko získavanú príjemnosť dennodenného prežitia. Na elementárnej čitateľskej úrovni sa takto Slobodov

4 Milan Jungmann: Autoportrét slovenského intelektuála, Kultúrny život 1992, č. 41, s. 11.

5 Florence Tchouboukov-Pianca: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München, Verlag OTTO Sagner 1995.

dove autobiografické prózy stávajú ambivalentne prerozprávanými príbehmi o „veľkom trápení“, nad ktorým sa môžeme rovnako zdesiť ako pousmiať.

Nepovieme nič nové, keď skonštatujeme, že najspoľahlivejším mechanizmom estetickéj seba-produkcie a sebareprodukcie takéhoto písania je striedanie naračných „masiek“ vážneho a nevážneho seba-prepisovania sa do literárneho diskurzu, pričom zdrojom estetického dráždenia (pre autora i čitateľa) sa takto stáva nie hranica medzi zažitým a písaným, ale medzi tým, čo už napísané je, a tým, čo napísané nechce alebo nemôže byť, teda tým, čo ostáva ukryté pod maskou, v nepriznateľnej „medzere“ medzi neartikulovateľne intímny, ktoré je v spore s trvalým „provizóriom“ akéhokoľvek pomenovania (alebo písania).

Ak sme sa aj pre iné tvrdenia pokúsili nájsť v texte tematicko-motivické paralely, pre posledné sa budeme musieť vrátiť na začiatok našej nesústavnej úvahy. Reč totiž bude ešte raz o „lahodných únikoch“, ktoré sú synonymom pre únik, zmiznutie z reality, ale tiež pre sebazabudnutie sa v nej. Rituál písania ako telesného (mechanického, stereotypného, alebo naopak všelijako prerušovaného) pohybu s nimi súvisí tesnejšie, ako by sme predpokladali. Aj keby sme v autorových textoch nenašli explicitné dôkazy – tzn. opisy pohybu v priamej súvislosti s procesom spočínutia alebo sebazabudnutia sa v priestore a čase (v tejto súvislosti znovu odkazujem na prológ z Pamäti a na opis sna, v ktorom sa rozprávač rýchlo pohybuje na kolieskových korčuliach, a za ktorým nasleduje už citovaná úvaha o „lahodných únikoch“), môžeme si vypomôcť teoretickou úvahou z okruhu reflexie súčasného ruského konceptuálneho umenia a pripomenúť si, čo o vzťahu umelca, reality a rituálu tvorby ako „miznutia“ v skutočnosti a proti skutočnosti konštatuje Ilja Kabakov v rozhovore s teoretikom Borisom Groysom roku 1990: „...v tomto svete se nedá žít. Musí se z něj uletět. Všichni musí uletět. Přetvoření života je nemožné, tak jako tak je odsouzen k ztroskotání. A proto musíme něco podniknout, abychom tento život opustili ještě zaživa, ještě než umřeme...“⁶ Lietanie vo význame „pohľadu zhora“, teda vo význame „korekcie“ skutočnosti, precizuje vo svojej štúdií *Létat-odejít-zmizet* Milena Slavická: „Pohlédnout na věci shora je ovšem jiné než se strany, mimo jiné je vidět i samu povahu reflexe a dílo zahrnuje i vědomí její nedostatečnosti, omezenosti. Jedná se proto o jakousi dvojitou reflexi či kontrareflexi. Tak je nahlížen nejen život, ale i smrt, jež je ostatně hlavním tématem jejich tvorby“⁷.

Je zaujímavé, že analogicky sa s fenoménom výtvarných aktívít, tentoraz však už priamo uprostred deväťdesiatych rokov, vyrovnávajú aj českí výtvarní teoretici, manželka Jana a Jiří Ševčíkovci. V štúdií s veľavravným názvom *Rozptýlená koncentrace* sa okrem iného venujú aj glosovaniu denníkovej autobiografickej literatúry a jej vzťahu k totalite skutočnosti (pars pro toto reprezentovanej mocou) s odkazom na Lyotardovu Glosu o rezistencii, ktorá sa týka Orwellovho románu 1984. „Deníkový záznam je oblastí vymykající se kontrole a Lyotard ho uvádí do souvislosti s vlastním aktem umělecké tvorby, 'kde úzkost nenaplněnosti a *blbství* vyplouvají na světlo a tím se (umělec) vzdává toho, aby ztelesňoval celek v totalitě, ba dokonce toho, aby ho kontroloval'. Tedy proti moci 'senzibilita idiomu', výpověď o vlastní slabosti, nedostatečnosti, odhalení neslučitelné se zvykem, tradicí, pohoršlivé svou odlišností. 'Slabost ve vztahu k normě, selhání, ve vztahu ke komunikabilitě (...) poslední rezistence prožívaná na této linii krajní slabosti.' Zdá se, že forma rezistence prostřednictvím naší slabosti je stále velmi důležitou oporou.“⁸

Žiadna iná literatúra okrem autobiografickej neposkytuje toľko možností pre sprievražnenie sebaobnažujúcich, avšak rovnako sebazáchovných rituálov písania. Práve v tomto type literatúry

⁶ Kathrin Becker, Dorothee Bienert, Milena Slavická: *Létat-odejít-zmizet*. Moskevské konceptuální umění. Ostfildern, CANTZ-Verlag 1995, s. 194.

⁷ Mienená je tvorba ruských konceptualistov od začiatku osemdesiatych rokov. Pozri cit. zborník, s. 207.

⁸ Jana a Jiří Ševčíkovi: *Rozptýlená koncentrace*, Ateliér 1996, č. 17-18.

čitateľ nájde najviac priezorov a trhlín ústiacich do medzery medzi maskou a tvárou, tento typ literatúry „zjavuje“, že úlety k snom a mystifikačným margináliam, ktoré občas vystužujú denníkovú autobiografickú literatúru, sú len posledným pokusom (a priznajme, že pre čitateľa želaným pokusom!) nepriznať najspodnejšiu vrstvu intímneho, ktoré by chtiac-nechtiac mohlo zrušiť podstatu estetického zážitku z literatúry, podstatu takého čítania textu, pri ktorom tajomstvo nikdy nie je odhalené, ale iba poodhalené v „prázdnom strede“ medzi nejasne tušeným a slovosledne zrejším.

Rudolf Sloboda (a nielen on, ako relevantná sa v tejto súvislosti javí aj posledná kniha Alta Vášovej⁹) sa svojim písaním z deväťdesiatych rokov vpisuje do takého diskurzu umeleckej tvorby, o ktorej, povedané (ešte raz) s Janou a Jiřím Ševčíkovcami platí: „Prázdny střed. Extrémní situace je mezi (nikoli uvnitř nebo vně). V ní se usiluje o smysl a je tu místo pro drobné události, 'mikrologie' a intimní prožitky. Smyslem intimity je udržení hranic s otevřenou možností reflektovat své nejscestnější odchylky i reflektovat vnější systémy s podvratnou paralogickou aktivitou naší představivosti. Nové zkušenosti jsou produkovány v mezeře a nedovedeme je ještě pojmenovat. Mezera není pravým 'místem' v silném smyslu slova. To je ztraceno.“

⁹ Alta Vášová: Úlety. Bratislava, knižná edícia časopisu Fragment 1995.

„Truchlivý bůh“ Michal Viewegh

Tak, jak jsou literární inspirace a intertextualita pro tvorbu Michala Viewegha vůbec charakteristické, udál se v jeho tvorbě i příznačný výlet do oblasti literární parodie. Jeho *Nápady laskavého čtenáře*¹ jsou ve skutečnosti v české literatuře první knihou parodií po roce 1990.

Zastoupeno je v ní několik parodických typů, nejčteněji parodie na techniku jednotlivých děl konkrétních autorů, ale též parodie žánru a stylu. V prototextu autor vyhledává² jak jeho charakteristické rysy, tak i jeho slabiny (ve smyslu bezděčné komiky nebo bizarních prvků). Postup parodické konstrukce je vždy týž: Viewegh přejímá téma nebo hlavní motivy a postavy, mezi něž někdy wpisuje ještě figuru autora předlohy (a v sebeironickém gestu též sebe). Zachovává přitom buď zápletku, nebo celé syžetové schéma, případně své postavy vystavuje situacím, jež jsou analogické prototextu. Ve shodě s tradicí žánru paroduje i stylistické zvláštnosti a příznačné slovní obraty svých autorů.

V celém souboru autor pracuje jednotnou metodou. Můžeme ji nazvat „schéma kontrastu“: citát vždy konfrontuje s vlastní stylizací, kombinací, obměnou a rozvinutím. Obě konstitutivní složky parodie, napodobení a odstup, se tu tedy zřetelně provázejí, a to tím spíše, že autor části vzorového textu přejímá do svého vyprávění ve víceméně doslovné podobě.

K povídkám, v nichž je stránka napodobení a odstupu zvláště vyvážena (právě takovými se v tomto příspěvku chci zabývat), patří v prvé řadě *Prosincové tornádo*, věnované Bohumilu Hrabalovi. Viewegh tu vyšel ze tří Hrabalových textů: *Listopadového uragánu*, *Ponorných říček* a *Růžového kavalíra*.³ Základním komickým principem *Prosincového tornáda* je srážka rovin důstojnosti a banality, bagatelizující existenciální tematiku. Příslušné motivy předlohy Viewegh rozmnožil o další sice shodného typu, avšak vymykající se původní obrazné logice Hrabalova textu. Zatímco Hrabal píše: „Někdy, když vstanu, když procitám z mrákot, bolí mi celá místnost, celá má cimra, bolí mi pohled z okna...“⁴, Viewegh karikuje: „Někdy, když vstanu, když vyjmečně procitám z mrákot, bolí mi celá místnost, celá ta moje cimra, bolí mi i předsíň a koupelna, protože mám ze samého pití zarostlé stoupačky, a trochu mi bolí i balkón.“⁵

Povídka *Další truchlivý žert* je věnována Milanu Kunderovi. Viewegh tu vyšel ze zápletky románu *Žert*⁶, do jehož milostného trojúhelníku ovšem dosadil postavy Milana Kundery a Olgy a Václava Havlových. Děj povídky posunul do poloviny sedmdesátých let a do let devadesátých. Vlastní parodický text vystavěl v duchu konvencí humoristické povídky, kombinovaných s komedií charakteru a situace; komičnost ústřední postavy a zároveň vypravěče – M. Kundery – vzniká ‘hypertrofizací jeho spisovatelského pudu’. Původní téma nezdařeně pomsty, jež vyústila

¹ Michal Viewegh: *Nápady laskavého čtenáře*. Brno, Petrov 1993.

² Podle Vieweghova vyjádření byla kritériem výběru předloh „momentální chuť vrátit se ke knížce s výrazným stylem.“ Viz K. Ladwigová: *Pobavit se literaturou aneb Celebrity k večeři*. Tvar 1993, č. 27-28.

³ Cit. podle: Bohumil Hrabal: *Dopisy Dubence. Sebrané spisy B. H. sv. 13*. Praha, Pražská imaginace 1995.

⁴ Tamtéž, s. 9.

⁵ Michal Viewegh: cit. dílo, s. 11.

⁶ Milan Kundera: *Žert*. Praha, Čs. spisovatel 1967.

v tragický omyl, Viewegh transformuje v typickou situaci nedorozumění, daného záměnou osob. Namísto Olgy Havlové, na niž si vypravěč myslí, podléhá jeho svodům Věra Čáslavská. Závěr parodie je pointován příznačně kunderovským motivem „truchlivosti“ nezdařených plánů: „Jsi truchlivý vůl!“ zařval přítel Kostka ze sousedního pokoje. ‘Tohle je paní Čáslavská.’⁷

Další z textů Vieweghova souboru, Ztráta slabikáře aneb Děvčátko je bez sebe, mří na Sylvii Richterovou. Autor se zde začel do jejího Slabikáře otcovského jazyka⁸. Vyhledává přitom ta místa předlohy, jež se nabízejí k ironickému „mimočtení“. Platí to o dvojznačných slovech a vůbec o těch úsecích vyprávění, jež – pomineme-li původní intenci textu – zní kouzlem nechťného. „Prozatím jsem spokojena s tím, jak se mi podařilo rozložit svoji původní představu o této knížce.“ stojí v próze S. Richterové.⁹ Viewegh vstupuje do této promluvy přes jiný, frazeologicky zakotvený význam ústředního slovesa: „Zatím jsem spokojena s tím, jak se mi podařilo rozložit svoji původní představu o této knížce. Škoda jen, že jsem zároveň rozložila i čtenáře.“¹⁰ Na jiném místě Viewegh odpovídá původnímu motivu usilovného hledání osobní identity jednoduchou pointou, ironizující nekonečnost takového procesu. Zatímco u Richterové stojí: „Snažím se pochopit, jak spolu souvisí já a regál s hrubou moukou v samoobsluze v Dejvicích.“¹¹, Viewegh změnil modus děje na definitivní. V novém kontextu se ovšem konkrétně variované pasáže vyjímají ryze komicky: „Už to chápu: moje já souvisí s druhým regálem vlevo nahoře v té lékárně poblíž Piazza Bologna.“¹²

Povídka Chvála metody věnoval autor Ladislavu Fuksovi.¹³ Vyšel z románu Pan Theodor Mundstock¹⁴, do něhož satiricky promítl Fuksův autorský kompromis z dob „normalizace“. Z prototextu přejal téma metodického úsilí o sebezáchranu (tou se nyní stává setrvání v literárních strukturách) a subjektem učinil postavu Ladislava Fukse; děj přenesl do začátku šedesátých a do první poloviny sedmdesátých let. Situaci hledání spisovatelského úspěchu rozvádí a dramaticky stupňuje trojím opakováním, její komika přitom vyvěrá ze směšnohrdinského statutu protagonisty. Fuksovu větu „Náhle mu [panu Mundstockovi - pozn. aut.] bleskne hlavou, že jsou možná věci, na které se člověk ani nepřipraví.“¹⁵ Viewegh obalil narážkou na autorův Křišťálový pantoflíček¹⁶: „Náhle mu [panu Fuksovi - pozn. aut.] bleskne hlavou, že jsou možná věci, na které se člověk ani nepřipraví. Klid, jen klid, říká si. Je pouze třeba jít v oně metodě až do krajnosti. To zcela postačí. I kdybych měl psát pro děti o Fučkovi.“¹⁷

Další z próz svazku, Jára Kinderman, pedagog, představuje typ „metaparodie“. Viewegh zde nestaví na konkrétních přejatých pasážích, ale vychází obecně z poetiky autorů Divadla Járy Cimrmana (povídka je věnována Zdeňku Svěrákovi), z principu jejich – řekněme – *mystifikace se smrtelně vážnou tvář*. Svou parodii opřel autor nejbliže o hru Vyšetřování ztráty třídní knihy¹⁸. Definuje Kindermanových sedm stupňů vyučovacího procesu ve vyučovací hodině, vyšel z ne-

7 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 21. Mimochodem, podle autorova vyjádření byla podnětem parodie Kunderova údajná „nabužeflost“ v jistém časopiseckém rozhovoru. Viz K. Ladwigová: cit. interview.

8 Sylvie Richterová: Slabikář otcovského jazyka. Brno, Atlantis 1991.

9 Tamtéž, s. 76.

10 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 31.

11 Sylvie Richterová: cit. dílo, s. 64.

12 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 31.

13 Petr A. Bilek o ní (a o parodii na M. Kunderu) soudí, že „neodhaluje omezenost utváření textu, ale předstírá (...) omezenost autora“. Viz Petr A. Bilek: A cože to větráte na tom Parnasu, pane Viewegh, Iniciály 1993, č. 35.

14 Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock. Praha, Čs. spisovatel 1963.

15 Tamtéž, s. 186.

16 Ladislav Fuks: Křišťálový pantoflíček. Praha, Čs. spisovatel 1978.

17 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 47.

18 Cit. podle: Ladislav Smoljak, Zdeňek Svěrák: Divadlo Járy Cimrmana. Praha, Melantrich 1987.

sourodého shlukování slov na základě jejich větší či menší vnější podobnosti, přičemž vtipu ponechal jeho úsečnost: „Příklad. Asociace. Abstrakce. Svačina. Metoda. Deflorace. Deratizace.“¹⁹

Povídka Kapesné inteligentní ženy ve vinárně U sudu je o Pavlu Tigridovi. Viewegh se obrátil k Tigridovu výkladu nových českých dějin, aby zparodoval jeho beletristický rámec: situaci „zasvětitel“ a „zasvěcované“ při sklence vína. Vinárenské, neboli profánní prostředí pedagogické lekce se ve Vieweghově podání střetá s jejím sakrálním obsahem, jímž není nic menšího než zasvěcení do historické pravdy. Jako i jinde ve svých povídkách, také tentokrát autor použil jako centrální prostředek parodické narace dvojznačnost slov. Tigridův dialog zněl: „[Stalin byl - pozn. aut.] mučitel a vrah... (...) Nastala dlouhá pouza, kterou nakonec přerušila Lucie. Je to hrozné (...) hrozné (...) a hnusné. Jak se jim to všechno mohlo tak podařit?“²⁰ Viewegh ponechal vyprávěči jeho statut zasvětitel, zesměšnil ho však Luciiným vybočením z role zasvěcované: „[Stalin byl - pozn. aut.] politik a zároveň rozsevač hrůzy. (...) L. (odstrkuje talíř) To je hnus! Hrůza a hnus! T. Ano, člověku se z toho chce zvracet. L. Tak proč jste to objednával? T. Rychle tu pachuč zapijte! Objednám vám raději kraby.“²¹

Podobný terč jako v případě tigridovské parodie si autor zvolil v povídce Můj syn Václav Havel. Propagandistickou tendenčnost a oslavnost ve své době proslulé životopisné knihy Edy Kriesevé²² zesměšnil změnou stylizace vyprávěčky: místo očitě svědkyně osudů mimořádného muže se jí – ve shodě se stylem prototextu – zde stává matka zbožňující své dítě.

Do minulosti, kterou sám jako student pražské filozofické fakulty důvěrně poznal, se Viewegh vrátil v textu Dva lektorské posudky, věnovaném Vítězslavu Rzounkovi. Satirizuje v něm vlastně tři semiotické okruhy: kanonický odborný styl, ideologizaci literatury za socialismu a vlastní Rzounkovo psaní. Východiskem parodického gesta se tu (v intencích humoristické tradice) stal princip nesourodosti: v jazyce literárně (pseudo)teoretického textu se tu pojednává recept na knedlíky. To je znásobeno uplatněním marx-leninského hlediska, přičemž autor cituje příznačné Rzounkovy obraty a povídku jimi i pointuje. Citujme ze závěru Rzounkovy stati Zakladatelský čin B. Němcové: Němcová „svou schopností vtělit tuto pravdu v umělecký tvar vtiskla české próze pečť novátorství.“²³ Aplikaci na vaření knedlíků - naznačuje Viewegh – nestojí v zásadě nic v cestě: „Obě knedlíkové šišky, k nimž próza od počátku směřuje, jí dávají potřebný var i pevný básnický tvar, odhalující zároveň jeho tajemství.“²⁴

Povídka Zorbas aneb Jak se zbavit Buddha, jedna z parodií na díla světové literatury, zesměšňuje Kazantzakisovu apoteózu vitalismu.²⁵ Neproblematická aktivita monumentálního hrdiny je pomocí situační komiky a gagu klasifikována jako zdroj obtíží pro každodenní, normální život: „Potřebuji se zbavit knih -“ začal jsem. ‘Těchle?’ vykřikl Zorbas a hodil do moře velký kufř s mými osobními věcmi. Knihy zůstaly v tom druhém. Tomu se říká svoboda, uvažoval jsem.“²⁶

Cit a děla, parodie na Saint-Exupéryho Citadelu²⁷, upomíná poněkud na tigridovskou kapitolu: také zde Viewegh zasahuje didaktičnost předlohy, v případě francouzského esejisty ovšem mno-

19 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 56.

20 Pavel Tigrid: Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu. Praha, Odeon 1990, s. 33-37.

21 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 63.

22 Eda Krieseová: Václav Havel. Brno, Atlantis 1991.

23 Vítězslav Rzounek: Postavy a dílo I. Praha, Univerzita Karlova 1987, s. 34.

24 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 72. Připomeňme, že podobná parodie – rozběr Perníkové chaloupky stylem L. Štolla – se objevila již ve sbírce J. R. Picka Parodiván. Praha, Mladá fronta 1957.

25 Prototextem je tu román Nikose Kazantzakise Řek Zorbas. Praha, Odeon 1975.

26 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 92-93.

27 Antoine de Saint-Exupéry: Citadela. Praha, Vyšehrad 1975.

hem implicitnější. Vztah vladaře a syna je v parodickém textu transformován v mnohem banálnější vztah učitel-žák: „Ale kdo mě tedy poučí?“ vykřikl jsem. „Já,“ řekl otec. „Tak tedy... Člověk prostě musí vystavět svou pravdu na ovci, kterou je třeba ostříhat. Ty si neděláš poznámky?“ Uchopil jsem tedy sešit plný pergamenových listů.²⁸ V závěru Viewegh přechází k černému humoru, jehož prostřednictvím převrací smysl pojmů „dobrá vláda“ a „dobrý vladař“: „Zatím já vládnu jim [lidem – pozn. aut.] a oni kamenům a občas se s ovcem dohodneme, který lidi konkrétně je třeba obětovat.“²⁹

Jako poslední příklad Vieweghových parodistických technik uveďme prózu Vážené pane Moody!, jejímž vzorem se staly svědecké dopisy, publikované Raymondem Moodym.³⁰ Z povahy tématu vyplynul černý humor jako základní východisko; próza konfrontuje spirituální patos vry s realitou všedního života *po životě*. Moodyho obraz odchodu z tohoto světa je idylicky vznešený: Pacient „je přemožen intenzivními pocity radosti, lásky a míru.“³¹ Vieweghova varianta si naopak zakládá na svém „nižším“, „obyčejnějším“, praktickém hledisku, podtrženém i slangovým lexikem a obecnou češtinou: „V duši se mi rozhostil přesně ten pocit báječného klidu a míru, jak to tam popisujete. Akorát mi trochu nakrkl, když jsem ucejtil, jak mi nějaký dobrák stahuje z těch ujetých nohou fungl nový adidas.“³²

Při zkoumání autorových způsobů nakládání s prototexty jsme se nejednou dotkli i motivů jejich výběru. Lze je, alespoň v nejzřetelnějších případech, nějak kategorizovat? Předně je zřejmé, že Viewegh vyšel z jakéhosi průměrného statutu, obecného hodnocení autorů v aktuálním literárním povědomí³³ a že se orientoval na ty spisovatele, kteří jsou součástí kánonu – kánonu takřka či doslova „mimo kritiku“. V tomto případě je parodie nástrojem demýtizace a odtud také vyvěrá část její razance. B. Hrabal či S. Richterová do zmíněného kánonu nepochybně patří, ale v parodické zájmu o jejich egocentrické poetiky lze vyčíst i další motiv: kritiku vněšyzetové „literatury hledání identity“, jež je autorovu naturelu – jak nás přesvědčuje v jiných svých prózách – bytostně cizí. „Cimrmanologickou“ parodii, připisanou Z. Svěrákovi, lze chápat nejspíše jako hold spřízněnému tvůrci. V komedii na téma Vítězslava Ržounka coby praporečníka utilitárně ideologického přístupu k literatuře se naopak hlásí potřeba polemického vyrovnání s minulostí, která pro nás není ještě historická, již si zatím ještě neosvojujeme jen zprostředkovaně ze sekundárních pramenů, ale zůstává – pro generace od té Vieweghovy níže – součástí osobní zkušenosti.

Pokud jde o parodie na světovou literaturu, vnímáme je mnohem nezávisleji na aktuální situaci literární kultury. I tady jde zpravidla o díla pro české publikum víceméně kanonická – tentokrát jde ovšem spíše o kánon daný jejich někdejší či současnou čtenářskou popularitou než o kánon podepřený sekundárními komentáři literární kritiky (jak je tomu u literatury domácí). Motivace volby jednotlivých děl tu může být spíše dána výrazností autorova stylu a světa (nelze pominout ani otázku naturalizace autora či díla v českém kontextu) – tak jako v Kazantzakisově případě. I sem se ovšem promítá leitmotiv Vieweghovy *kritiky parodií* – jeho důraz na takové vypravěčské hledisko, jež by bylo úměrné čtenářově všednodennosti a jeho potřebě komunikovat o vlastní životní praxi v termínech této praxe. Jiný důvod pro volbu prototextu nepochybně představují jeho

28 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 109.

29 Tamtéž, s. 111.

30 Raymond Moody: *Život po životě*. Vizovice, Lípa 1991.

31 Tamtéž, s. 16.

32 Michal Viewegh: cit. dílo, s. 112.

33 Takovou motivaci naznačil ve svém referátu o knize Pavel Janáček, viz Viewegh, jak ti druzí, Lidové noviny 27. května 1993, příloha Národní 9.

umělecké nedostatky a jeho pretence vyhovět módě – odtud myslím vycházejí pamfletické parodie Kriseové a Moodyho.

Na hlavní nedostatek Vieweghovy knihy – značný počet jednoduchých parodických signálů, vedoucích až k doslovnosti – měl vliv především jeho umělecký naturel (včetně zřetele ke čtenáři). Její cenu to však neruší: Nápady laskavého čtenáře jsou zrcadlovým obrazem určité recepční atmosféry v české literatuře devadesátých let, svědčí o vyrovnávání se s určitými jejími normami. A tak Viewegh ze svého *parodického divanu* postmodernisticky obzírá *Pegasem kopnuté*, hezky přitom rozvíje domácí tradici daného žánru.

Je ovšem možné, že jiný spisovatel napíše parodii na Viewegha. Například pod titulem: *Láska ke stereotypu aneb Jak pozlobit Viewegha. Výplody tláskavého breptáře*.

Křesadlovy prózy

Pokus včlenit Jana Křesadla do kontextu současné české literatury znamená vyrovnat se na počátku s extrémně vyhoceným periodizačním problémem. Datem svého narození (9. prosince 1926 v Praze) přísluší Křesadlo ke generaci, která spatřila světlo světa ve třetím desetiletí dvacátého století. Ve stejném roce jako on se narodili – namátkou – Josef Nesvadba a Mikuláš Medek, o rok až pět let byli nebo jsou starší Jan Otčenášek, Jan Kozák, František Listopad, Karel Ptáčník, Oldřich Wenzl, Ludvík Aškenazy, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček, Jan Skácel, Ivan Skála, Vratislav Effenberger, Ladislav Fuks, Jiří Šotola, Josef Škvorecký, Ladislav Novák ad., o rok až pět mladší zase Oldřich Daněk, Pavel Kohout, Milan Kundera, Ivan Vyskočil, Karel Šiktanc, Egon Bondy, Ivan Klíma, v teoretické reflexi např. Josef Vohryzek, Květoslav Chvatík, Milan Jungmann, Jiří Brabec, ale i Michel Foucault, Jacques Derrida. V anglosaské tradici, k níž měl Křesadlo blízko, je vrstevníkem beat generation (Allen Ginsberg je stejný ročník) a britských „rozhněvaných mladých mužů“.

Křesadlovi vrstevníci překračovali, s rozhodnutím stát se literáty, práh dospělosti od přelomu čtyřicátých a padesátých let. On sám jako lyrik v raných padesátých letech jednou zaváhal, zda se nemá pokusit o groteskní kamuflážní vstup do světa české poezie (kauza Bulík a Sonet lásky)¹, ale skutečný debut absolvoval až jako osmapadesátiletý prozaik roku 1984, když v 68Publishers vyšel román *Mrchopěvci*, poctěný následně Cenou Egona Hostovského. (Stranou ponechávám překlady latinských církevních hymnů, které vyšly ve Věňhodově Praporeci těsně po válce, a anglicky psané *Four poems* publikované v *Partisan Review*².) Vstup na „literární kolbiště“ byl tedy rozhodnutím zralé, nepoddajné a solitérní osobnosti; další práce vznikaly a byly publikovány postupně. Křesadlo zemřel 13. srpna 1995 a jeho spisy vycházely a snad budou vycházet v rámci České knihovny Nakladatelství Ivo Železný.

Existují dvě jako by paralelní a zároveň se překrývající bytosti: PhDr. Václav Pinkava, CSc., a Jan Křesadlo; první z nich je danost, druhý volba. Pinkava byl muž až marnotratně nadaný, okolím vnímaný jako fenomén téměř mimolidský. Obdařen neselhávající pamětí, ovládl – postaru řečeno slovem i písmem – klasickou latinu i středolatinu, klasickou řečtinu, už v rodině samozřejmě němčinu, dále angličtinu, italštinu, francouzštinu, španělštinu, maďarštinu, rómštinu, slovenštinu, ruštinu, ale i jazyk pálí a sanskrt. Výtečný hudební sluch, krásný hlas a amatérské komponování byly zdrojem jeho celoživotních muzikálních aktivit. Obratně kreslil a maloval, jak dokládají i jeho vlastní ilustrace ve vydaných prózách (pod pseudonymy), v okruhu známých se projevoval jako nemilosrdný karikaturista (často karikoval i sebe sama). Fascinovaly ho alfabety – běžně užíval např. hlaholice nebo hebrejského písma. Sebetěžší úkol byl pro něj výzvou k překonání. Sám sobě byl nejpřísnějším kritikem, hnací silou jeho snažení byl perfekcionismus, nekonečná snaha dosáhnout bezchybnosti výkonu. Když se např. v rámci odborné přípravy střetl ve

1 Jan Křesadlo: *Jak jsem se stal grafomanem*, Slovo na sobotu (příloha Svobodného slova) 1994, č. 4.

2 Václav Pinkava: *Four poems*, *Partisan Review* 1980, vol. 47, č. 1. Obsahuje tyto tituly: *A memory*, *Invocation*, *Midnight magic*, *A nostalgic swim*.

formální logice s vyšší matematikou, pronikl do jejích tajů tak, že v zahraničí publikoval původní práci o symbolické logice - objevil funkční kompletní třídu vícehodnotových logik, po něm nazvaných Pinkavovy logiky.³ Tohoto výkonu si cenil – podle jeho přání jsou v rozích Křesadlova náhrobku umístěny čtyři symbolické znaky, užitě v této práci.

V každém z mnoha prostředí, kterými prošel, byl osobností odlišující se od okolí, rezistentní vůči vnějším tlakům, přijímanou buď kladně, nebo záporně, ale málokdy neutrálně. Kontroverzní individualista v objektivním čase, který vyžaduje kolektivní totalitu souhlasu, volí pozici outsidera – poprvé byl vyloučen za okupace jako kvartán z gymnázia pro zesměšňování výuky němčiny, podruhé z Filozofické fakulty Karlovy univerzity v rámci poúnorových čistek. Jen zázrakem byl osvobozen při procesu, v němž šlo o přípravu ozbrojeného povstání; živil se jako pomocný dělník a mrchopěvec a pohyboval se v katolickém kostelním semiundergroundu (např. „missa parodica“ Spiritus flat per deserta na téma Ježkovy písně Vítr vane pouští⁴). Po opoždění absolutoria vysokoškolských studií (směl se k nim vrátit jen díky zásahu bývalého otceva zaměstnance, který se mezitím vypracoval mezi nomenklaturní kádry) mohl nastoupit jen na místo, kam nikdo nechtěl – do ambulance pro sexuální deviace. Tato práce představovala pro psychologa šokovou terapii, zosťřenou tím, že následně prošel jako znalec téměř všemi procesy se sexuálními devianty, včetně vražd, v Čechách i na Slovensku, to už jako klinický psycholog a uznávaný diagnostik i spoluvůdce odborné expertízy, která vedla ke zrušení zákona o trestnosti homosexuality. Zlomová zkušenost znamenala pro Pinkavu krizi dosavadní katolické víry, motivovanou tím, že lidská spravedlnost je slepá a Bůh dopouští vraždu nevinného dítěte.⁵ V létě 1968 obhájil Pinkava po předchozích průtazích kandidátskou práci a dodatečně mu byl udělen doktorát filosofie. Na podzim emigroval s rodinou do Anglie a v nemocnici v Colchesteru (Essex) začal svou britskou profesní kariéru znovu „od píky“. I zde se dopracoval k místu hlavního psychologa (*principal psychologist*), stal se čestným členem King's College a jako *chartered psychologist*, diplomovaný psycholog, měl právo vykonávat soukromou praxi. Profesionální odpovědnost znamenala pro Pinkavu povinnost neustále sledovat vývoj oboru. Lze jen litovat, že mu nemoc a smrt zabránily dokončit Průvodce inteligentního laika džunglí současné psychologie a psychiatrie.

Vedle odborné aktivity a muzicírování poutal většinu Pinkavova času rodinný život. Kolegyně z pražské kliniky uvedla: „Pocházel z katolické rodiny a rodina pro něj byla tím, co chránil a střežil s láskou ne nepodobnou té, kterou dává svému hnízdu jeho ptačí jmenovec. Do exilu odvezl všechny, klinické báje mluví i o rodinné zvěřeni. Svým dětem pravidelně administroval výkonové testy a šťastně se chlubil jejich dobrými výsledky.“⁶ V jeho třech synech a dceři se opravdu rozprostřely různorodé pinkavovské talenty. Teprve když dr. Pinkava splnil to, co si uložil jako

3 L. J. Kohout, V. Pinkava: The functional completeness of Pi-algebras and its relevance to biological modelling and to technological applications of many-valued logics. In: E. H. Mamdani, B. R. Gaines (eds.): Disertate Systems and Fuzzy Reasoning, EES-MMS-DSFR-76, Queen Mary College, University of London (workshop proceeding); On a class of functionally complete multi-valued logical calculi, *Studia Logica* 37, no. 2 (1975), s. 205-212; „Fuzzification“ of binary and finite multi-valued logical calculi, *International Journal of Man Machines Studies* 8 (1976), s. 717-730; On the nature of some logical paradoxes, *International Journal of Man Machines Studies* 9 (1977), s. 383-398; On Sheffer functions in k-valued logical calculi, *Colloquia mathematica societatis János Bolyai* 28. Finite algebra and multiple-valued logic. Szeged 1979, s. 537-545.

4 Osobní archiv PhDr. Václava Pinkavy, 90 Berechurch Hall Rd, Colchester, Essex CD2 9NN, UK.

5 „Nebe za oknem bylo jako černá prázdná propast, ze které blikala šílená očička světů. 'Tak co, seš tam nebo nejseš?' oslovil doktor Parma propast ztěžklým jazykem. 'No ale esli tam seš, tak mi laskavě vysvětli, proč to máš tak blbě zařízený. Jako tenhle chlap – copak nejní dost, že sou sadisti na dospělý? Proč, ksakru, je jich tolik na děti? No jo – mlčíš jako dycky – ani stejně nejseš, že jo – to by ti tak bylo podobný. Napřed blázni, sadisti, fašisti, komunisti, různý pitvorný emoce – a ke všemu eště ani nejseš! No, tys nám dal!' Doktor Parma zdvihl sklenici a připil prázdné černotě za oknem.“ – Rikitan, in Slepá bohyně, Praha, ArtServis 1991, s. 12.

6 Alena Čechová: Než se z pinkavy vyklubal křesadlo, *Nové knihy* 6. prosince 1995, s. 12.

povinnosti pracovní a rodičovské, zprofesionalizoval jeden ze svých talentů – a domnívám se, že největší – jako český exilový spisovatel.

Pinkavův životaběh je příznačný pro tu část jeho generace, která se od mládí neidentifikovala s komunistickou vizí. Odtud vychází pro Křesadla tak hluboká, až obsedantní nechuť k představě Milana Kundery, že se „lepší půlka“ národa z entuziasmu přidala k marxisticko-leninské ideologii, odtud užití hodnotícího výrazu „stalinský slavík“⁷ pro autory, kteří svou tvorbu zaměnili za přímou služebnost okamžitým politickým požadavkům. Tradicionalista Křesadlo považoval za přirozené, že je starší oprávněn, ba povinován předat své životní zkušenosti mladším nepamětníkům. Protože byl hravý a hravost pokládal za ctnost, chtěl tak učinit hrou exempel o podivných způsobech chování v nenormálních situacích: tato křesadlovská exempla přehánějí, rozvíjejí se bez běžných zábran, provokují atmosférou rozvolněnosti a pádu společenských norem. Přerůstají v nespoutaný vír, tedy v popření řádu, v *grotesku*. Kategorie groteska u Křesadla odhaluje zdánlivě důvěrně známé jako cizorodé a klamně; dosavadní zavedená orientace selhává, jednota perspektivy je vtělena v odtažitý pohled na pitvorné divadlo světa. Takový náhled, pro pozici křesadlovského vypravěče rozhodující, je ostatně zakódován i do samotného autorova pseudonymu: ocílka křísne o kámen, ale zapálit může jen tehdy, padne-li do troudu (čti v tom i aluzi havlíčkovskou⁸). Ve vlastní spisovatelově stylizaci to znělo takto: „Do tohoto městečka vstupuje nyní Křesadlo, disktétně chraště ocílkou o pazourek, aby zahájilo líčení dějů.“⁹ Oblíbených křesadlovských kryptogramů je dlouhá řada – např. v *La Calle Neruda* je jako ilustrátor uveden *Kamil Troud*, jedna autokarikaturní¹⁰ pérovka zachycuje hráče na *nerudogen*, který se jmenuje *Juan Yescas y Clementi*, tedy *Jan Troud z Klementi* (Klement – rodné jméno autorovy matky, pseudonymu J. K. Klement užil pro překlad Seifertova *Věnce sonetů* do angličtiny.¹¹) V *Obětině* je *Roland Jakeš* anagram pro *Jan Křesadlo*, western *Ranč u kotvy a hvězdy* je podepsán jménem *Jake Rolands*. „Křesadlovský“ aspekt naznačuje nesamozřejmost, reflektovanost procesu narace, autorovu osamocenost a odkázanost jen sama na sebe.

Podstatným prvkem Křesadlovky epiky¹² je radikální eklektika, budovaná na překrývání pinkavovské autopsie a invenčního reprodukování obsáhlé a zažité četby. Ústí do palimpsestu, v němž nelze odlišit, co je autorovo a co cizí – co jsou cizí textové prvky a co autorská řeč. Tato synkretická struktura je zároveň autorem soustavně komentována. V *Obětině* formuloval Křesadlo svůj model *výpovědi o výpovědích* následovně: „...já jsem teď objevil novou tvůrčí metodu. Já totiž vezmu spisovatele, kerej mi připadá blbej a tvořivě impotentní, a představuju si, jak by asi psal, kdyby to uměl lepší; co asi von se snaží čtenáři sdělit, když to tak smolí a nejde mu to. A tím já

7 Helena Kupcová: Poslední rozhovor s Janem Křesadlem, Nové knihy 6, prosince 1995, s. 12.

8 Karel Havlíček Borovský - Pozdní rozum: „Nekřesej do kaše/ křesej do troudu! a o lásce k vlasti/ nekaž velbloudu.“ Cit. podle: *Životní dílo K. H. Borovského*, Praha, Rebcovo nakladatelství (nedatováno), s. 155.

9 Jan Křesadlo: *Vara guru*, Toronto, 68Publishers 1989, s. 6.

10 Jan Křesadlo: *La Calle Neruda*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1994, s. 185.

11 Jaroslav Seifert: *A Wreath of Sonets - Věnce sonetů*, Toronto, 68Publishers 1987.

12 Celek Křesadlovky epiky se skládá z publikované a nepublikované části. K publikované patří: *Mrchopěvci*, Toronto, 68Publishers 1984; Praha, ArtServis 1990; *Fuga trium*, Toronto, 68Publishers 1988; Brno, Host 1990; *Vara guru*, Toronto, 68Publishers 1989; Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1991; *Slepá bohyně*, Praha, ArtServis 1991; *Zámecký pán aneb Antikuro*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1992; *Dvacet snů*, Brno, Host 1992; *Zuzana a dva starci*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1992; *Girgal*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1992; *Ranč u kotvy a hvězdy*, Pseud. Jake Rolands, Knihovnička westernů č. 54, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1993; *Obětiny*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1994; *La Calle Neruda*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1994; *Hvězdoplavba-Astronautiia*, Praha, Nakladatelství Ivo Železný 1995; *Království české a jiné polokatolické povídky*, Olomouc, Votobia 1996. Nepublikovanou část Křesadlovky epiky tvoří rukopisy: *Rusticalia*; *Kdesi aneb Pět povídek o emigrantech*; *Dům*; *Noční kůň aneb Vysvobození Bernarda Pěry*; *Skrytý život Cypriána Belvy*; *Kravex*; *Circus nezaměstnaných*; *Jeden den Maxima Minimoviče*. Časopisecky vyšly kratší prózy *Zpráva o skutečné události seběhnuvší se na planetě Geomina*, Host 1991, č. 1; *Blevator*, Bestseller 1990, č. 3.

se vám dostávám do úplně jinejch mentálních světů. Přitom ale, protože já jsem já, má to pořád punc toho máho a ten jakoby cizí vliv – což vlastně ani není vliv, protože to je, jak toho autora vidím zase *já* – ne jak von vidí sebe, rozumějte – ten se tam proto právě ani nepozná.“¹³ Invenční reprodukce místo produkce - definována zde v poloze substandardní hovorovosti – destruuje oficiálně vžitě představy, dogmata a konvence. Křesadlovská obraznost hrůzy se právě proto hemží groteskními motivy. Podle Wolfganga Kaysera¹⁴ jsou mezi groteskními motivy obecně nejfrekvencovanější šílenci, oživlé mechanismy a antropomorfizované nestvůry, netopyři, fantastická zvířata kombinující prvky různých reálných živočichů, často hmyzu. Groteskní jsou Křesadlovy obludy (Obr Beroun v La Calle Neruda, gryf, v nějž se promění Pangerach ve stejnojmenné části Obětiny, superinteligentní pes-mutant Girgal ve stejnojmenném románu přecházející jako Hirhula do nepublikovaného Kravexu, snová průhledná zvířata ve Vara guru ap.) i šílenci a různě mentálně narušení jedinci (za všechny rozpadající se schizofrenik Losák ve Vara guru a pasák Jano v Zámeckém pánovi). Groteskní je i Křesadlův motiv přeexponovaného sexu, který je vždy *parodickým prostředkem radikální ironie*. Perverzity, ritualizovaný sex, paleta sexuálních deviací jsou pro Křesadla základní metaforou selhání tradičních prověřených konzervativních hodnot a společenských instinktů, metaforou barbarství, rozvratu a chaosu. (Ostatně i Pinkava-odborník celou svou praxí stál za názorem, že sexuální deviace je poroucháním individuálního instinktu.) Sexuální – jak sám říkal – „neobvyklostí“ mu byly prostředkem k zesměšnění sémanticky vyprázdněných segmentů, předmětem hořkého parodování, součástí obrazů hrůzy. Odmítání lacině sentimentálního optimismu, distancovaný sarkasmus, hořkost z popírání rozumu mají u Křesadla swiftovskou dimenzi. Stejně jako psal Swift v roce 1725, že „ve všech mých snahách hlavním cílem je mi spíše potýrat než pobavit svět“, tak i Křesadlo destruuje, s nonkonformní záměrností porušuje zavedené komunikační kódy. I o něm platí Swiftův výrok: „Mám materiál na pojednání, v němž odhalím nesprávnost definice ‘animal rationale’ a dokážu, že člověk je nanejvýš ‘rationis capax’, a neustanu, dokud všichni poctiví lidé nebudou mít stejný názor jako já.“¹⁵ Křesadlův šleň svět fanatiků a demagogů je úchylný a vymknutý. Jestliže komunistický místní vládce Ventura v Zámeckém pánovi převádí do praxe avantgardní surrealistickou vizi z Dalího a Buñuelova filmu Zlatý věk, zveličí ji do absurdity: krávy jsou skutečnými obyvatelkami zámku a polodebilní sodomista Jano zámeckým pánem; univerzální projekt pokroku je rozbořen groteskou. V Křesadlově epice se uplatňují narativní techniky jako ironie, relativizace vypravěčova zorného úhlu, zcizující efekty, vyprávění o vyprávění, narativní autoreference, parodie a sebeparodie. Tok vyprávění se rozbíhá do četných digresí, souvisejících s tím, že svou pozicí není Křesadlův vypravěč vševědoucí; chce potýrat i pobavit, a snad i taktně poučit. Odpovídají tomu i kompoziční paralelismy, výrazné např. ve Fuze trium (tři příběhy útěků, jejichž komparace teprve odkrývá smysl celku) nebo v Obětine (ironické variace na téma „oběť“).

Křesadlova epika do kontextu soudobé české literatury patří, byť křivé zrcadlo grotesky není lichotivé ani příjemné, byť jí odstup emigrace dal fundament pro zvýšenou kritičnost – byť stojí osaměle mimo svou generaci i mimo domácí literární kruhy vůbec.

13 Jan Křesadlo: Obětina, s. 245.

14 Wolfgang Kayser: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. München 1960.

15 Jonathan Swift: Výbor z díla. Přeložil Aloys Skoumal. Praha, SNKLHU 1953, s. 518.

Básník a jeho kraj

Inspiračním a látkovým zdrojem umělcova díla není jen literární tradice či aktuální stav uměleckého dění, historicky a politicky (před)určená situace sociokulturní, osobní zkušenost i způsob jejího prožívání. Stává se jím také umělcovo životní prostředí, v němž se literární, kulturní a historické obrázky – a jež samo proniká do citlivé osobnosti tvůrčí. V ní pak rezonuje, dochází k navázání vztahu vzájemného ovlivňování a zrcadlení, vzájemné symbiózy. Přesažena tak může být dvojnásobná fyzická danost: osobnost umělce se otevře vlivům okolí, jež je naopak umocněno a zvětšeno v díle.

Činnou a velmi důležitou součástí prostředí nepochybně je i krajinná scenerie. Vstupuje svým uspořádáním i svými signifikantními rysy do faktury díla, zejména realistického; musíme však připustit, že až příliš často se tak děje přes filtr literární tradice a dobového vkusu. Krajina se pak v uměleckém textu více podobá žádanému literárnímu klišé než kraji umělcem osobně poznanému.

Básník (a také velmi významný prozaik – vzpomeňme na jeho *Cestu do města Lawn*¹) Emil Juliš se na jedné straně vždy uměl velmi dobře vyhnout naturalistické popisnosti, zaznamenávající spatřené bez snahy o esteticky motivovaný výběr či bez zřetele k symbolné potenci věcí, jevů a dějů-slov. Na straně druhé se mu dařilo unikat i nekonkrétnosti a vykonstruovanosti prostředí „umělého“. Začtíme se do trojice sbírek (*Blížíme se ohni*, *Gordická hlava*, *Hra o smysl*)² vydaných na přelomu socialismu a kapitalismu v tehdy ještě existujícím Severočeském nakladatelství. Rodák z Prahy (nar. 1920), od roku 1961 žijící v Mostě, dnes v Lounech, byl zajisté dobře disponován, aby dokázal v místní krajině nalézt cosi, co se – přetaveno v krajinu básnickou – stalo nejen zdrojem inspirace a látky, nýbrž činnou součástí jeho poezie.

Už názvy jednotlivých sbírek signalizují nesnadnost: *Blížíme se ohni* (ohni fénixovu, nebo ohni kremačních pecí?) s *hlavou zauzlovanou* problémy tohoto světa, v němž – a jedině v něm – se odehrává náš život jako neustálý zápas o smysl. Cesta takovými krajinami skutečně nemůže být pohodlná, a to jak pokud jde o krajiny vnitřní, tak i vnější („krajiny duše“). Druhý oddíl sbírky *Blížíme se ohni* se jmenuje *Zóna* (se zřetelným odkazem na Andreje Tarkovského), ve *Hře o smysl* nalézáme oddíl *Krátery I* a *Krátery II...* *Hra o smysl!* V Julišově poezii jistě nejde jen o smysl krajiny, neboť ta je *člověkem* přetvořena proti svému původnímu obrazu („a mnoho takových věcí sem nahrnul nehet buldozeru“ – b. *Zasuté obzory*³), jde o smysl lidského života ve všech jeho krajinách, a o smysl venkovních krajin pro lidský život jako takový – tam kdesi „Na infernálním obzoru měst ohňů, kouře, betonu./ uhlí a daleké – blízkosti lidí“⁴.

1 Emil Juliš: *Cesta do města Lawn*. Louny, Fabio 1994.

2 Emil Juliš: *Blížíme se ohni*. Ústí nad Labem, Severočeské nakladatelství 1988; *Gordická hlava*. Ústí nad Labem, Severočeské nakladatelství 1989; *Hra o smysl*. Ústí nad Labem, Severočeské nakladatelství 1990.

3 Emil Juliš: *Blížíme se ohni*, s. 21.

4 Tamtéž, s. 22.

Reálie této krajiny se Julišovi promítají též na plátna cizozemské proveniencie – „Moře pokrývá nafta a zadušené ryby/ ptáci nejsou schopni vzlétnout.“⁵ Oč v dané básnické krajině jde? Je předně zbavována svého přírodního prazákla („Hnijící zrcadla lesů“ – b. Fantazie⁶), dále své paměti lidské („...mezi nestálými hroby./ náhrobky, torzními anděly, zašlými jmény,/ mezi zříceninami, opadanými fasádami/ a zborcenými balustrádami. Hřbitovy/ minulých odcházejí k budoucím“⁷). Je to krajina, z níž je páčeno veškeré její tajemství, veškeré její bohatství. Šťastní barbaři *Pouštní říše* se domnívají sahat po piedestalech a bezpečně přitom ovládat vše, co kolem nich prochází se skloněnou hlavou: „...had/ jejich osudu je dvouhlavý, jednou tlamou/ požívá hvězdy, druhou trhá maso země.“⁸ „Přitom jedou s námi, ti zvláštní lidé.“⁹

Subjekt je v této krajině přítomen v *dobrovolné nedobrovolnosti*; láska k tomuto kraji se projevuje v jeho přijetí se všemi nedostatky (což ovšem neznamená přijetí nedostatků, jakkoli právě jimi může být mluvčí básně přitahován a poután): „Touha a naděje ho pak provázely do gehny./ do infernálních krajin fabrik, ocele a ras./ miloval je celou svou černou poezií“ – b. Dospělost¹⁰. – Němčina má pro takový napjatý, uchvácený vztah krásný termín: Habliebe.

Tak jako je kraj Julišovy poezie zbavován paměti, jsou lidé v něm zbavováni kořenů („Přebýváme tu bez svých mrtvých“¹¹). Život bez kořenů, a to je nutná konsekvence takového pojetí vztahu mezi člověkem a prostředím, nemůže dorůst smyslu („Přebýváme tu bez svých živých“¹²). Touha po duchovním přesahu je limitována fyzickou stísněností lidského prostoru: „Kde je plamen básně? kde polykači ohňů?“ „Světlo, ticho, člověčenství, svoboda!“ „prázdné, očesané domy, pár ulic se tísní/ na pokraji uhelného lomu“ – b. Zóna¹³). Člověk, který utiskuje přírodu, utiskuje jejím prostřednictvím vlastně sebe: „...dvojsečný meč vědy a techniky-/ To má být bohorovnost?/ Máme plakat či se smát?“¹⁴ Snaha po překročení vlastních možností na úkor přírody vede nakonec k negaci přesahu jako takového; bumerang zasahuje toho, kdo jej vymrštil; poezie se ocitá v pasti: dostává za úkol přetvářku místo hodnověrnosti: „...rozestřít nad pravdou/ lehký květovaný přehoz“¹⁵.

Vztah mezi objektem, krajinou, a pozorujícím subjektem není v těchto sbírkách jednosměrný, není ani stálý: krajina se wpisuje do nitř subjektu („Nás ta politováníhodná krajina prorůstá“¹⁶), subjekt naopak svou intencí tvoří krajinný svět vlastní („Chopit se země, topolu, skřívana,/ chopit se zdi, asfaltu, prožluklého města./ chopit se nezadatelného obrysu blízké tváře./ rozptýlit se do všech prezimujících larev./ odívat se všemi planoucími mozky./ ponořit svou duši do duše všech duší“¹⁷). Máme tu co do činění se zřejmým gestem sebeozřejmení, sebeukotvení, sebetvorby.

Julišovy krajinné scenérie jsou vytvářeny zajímavým způsobem – z hlediska syntaktického jde většinou o souřadné propojování znaků těžce hodnotové úrovně. Podíváme-li se ovšem na básnickovy obrazy podrobněji, zjistíme, že některé znaky, s ostatními zdánlivě souřadné, význam před-

⁵ Emil Juliš: *Bližší se ohni*, s. 24.

⁶ Tamtéž, s. 37.

⁷ Tamtéž, s. 49.

⁸ Tamtéž, s. 29.

⁹ Tamtéž, s. 73.

¹⁰ Tamtéž, s. 17.

¹¹ Tamtéž, s. 64.

¹² Tamtéž, s. 104.

¹³ Tamtéž, s. 65.

¹⁴ Tamtéž, s. 75.

¹⁵ Tamtéž, s. 80.

¹⁶ Tamtéž, s. 99.

¹⁷ Emil Juliš: *Hra o smysl*, s. 80.

chozích prohlubují, převádějí jej na vyšší nebo jinou úroveň, nebo jej dokonce negují, obracíjí v pravý opak, ironizují. Dynamika scénérií je dána též jejich rozpětím od zdánlivě realistických (jež se však přece v tom podstatném ukazují být konstrukcí lyrického subjektu) až po na první pohled abstraktní (surreálné). I ty však při bližší znalosti (zejména pánevních oblastí) severočeského kraje můžeme poměrně snadno lokalizovat.

Název básně Hora Jezeř v dešti i její úvod („...Rokle dýmají parami./ kraj dole zeje velkými ranami uhelných lomů,/ kouř se mísí s cáry mraků./ Nezbude/ než si vzájemně/ ukazovat rukou/ s třecím ukazováčkem/ na proměnlivé tabuli strupaté a rozškrabané/ krajiny/ a vyslovovat jména.“) vnukají poctí reálnosti takřka fotografické, snad jen básnický ozvláštněné. Verše následující vedou již ovšem čtenáře za tuto prvotní krajinnou konotaci. Otevírají významové pole do třetího rozměru, podtrhují princip a smysl básnickovy kompoziční práce s konkrétními a abstraktními motivy: „Avšak/ je dobře možné/ že přitom vyřkne/ bezejmenné.“¹⁸

Jak již bylo řečeno, i ty básně, jichž krajinné scénérie zdánlivě rezultují jen z básnickovy fantazie a z rozvichřené stylizace lyrického subjektu, mohou být situovány do severních Čech, je-li čtenář obeznámen se zdejšími reáliemi. „...tři kříže na vrcholu“, „řiční lodě“, „hromady kamene z lomu“ a „réva“, která se „zdvihá prudkými plameny“ umísťují báseň Zlatý prut¹⁹ na vrch Kalvárie v blízkosti Velkých Žernosek (naproti - přes Labe - Lovosicím). V následující básni Cesta tento takřka realisticky stylizovaný krajinný základ získává novou dimenzi, proměňuje se v optice subjektu, rozprostírá se do symbolné obsáhlosti, jednotící a scelující dosavadní disparátnost věcí, jevů a dějů.

Básník osvědčuje své mistrovství tam, kde za použití minimálních prostředků dosahuje maximálního účinku. V následující básni autor narušuje letní krajinnou idylu posledním veršem. Ten ironizuje nasládlou nevěrojatnost předchozích pasáží, odmítá je jako typické básnické klišé a zároveň ozřejmuje časovou i fyzickou omezenost každé idylu:

No právě

Slunce dopadá na širokou krajinu,
žár se třese nad polem kvetoucího máku,
obilí se vlní a přelévá v mírném větru,
osamělý člověk pracuje daleko v polích,
ptáci vyletují z březového háje,
vzdálená písťala zvučí ve světlém lese,
je slyšet vzdálený hlas broušené kosy,
bělásci usedají na blátivá místa cesty,
na slámě schne myší mrtvolka se zelenou mouchou.²⁰

Citujme z jiné básně, z Kraje mého zpěvu²¹: „Svítá na obzoru nocí-/ souhvězdí zvané Exkavátor/ souhvězdí zvané Zakladač./ Můj pane zpěvu!/ V labyrintech dieselektických trakcí/ bučí železní Minotaurové/ tvých černočerných vlaků./ v rozlehlých halách továren kvílíjí a praskají/ ocelové struny tvé loutny./ v kyselinách jsi vykoupal svou harfu./ její tóny opadávají/ jak spálené maso“. Zde se krajina stává nad-reálnou již v procesu utváření obrazu: je odprvopočátku nahlížena více jako estetický potenciál, než jako reprezentace jednoho z rozměrů skutečnosti. Subjekt

18 Emil Juliš: Gordická hlava, s. 82.

19 Tamtéž, s. 53.

20 Tamtéž, s. 49.

21 Tamtéž, s. 69.

této deskripce nemůže být pouhým neúčastným vnímatelem, musí se stát součástí této virtuální krajiny, jež je de facto součástí jeho osobnosti, vlastností jeho nitra. Subjekt s objektem, mluvčí básně s krajinou se prostupují, sjednocují: „Skučím v útrokách rozvoden./ hektickými ústy komínů chrlím kouř k nebi./ těžce supím v plynech hlubinných šachet./ šlehám červeným plamenem chemickou nocí./ K tobě volám:/ Mélos, můj hluku, mé ticho!/ Mélos, mé kroky dýmů, mélos!“²² Fantomaticnost stylizace mluvčího této básně není jistě prosta inspirace bezručovské...

Aby krajina mohla oživnout, vnímat, být, aby nabyla povahy subjektu, je třeba ji personifikovat. Pracuje s toponymem (anoikonem, oronymem a zároveň též oikonem) posléze jako s antroponymem: „Polední kámen předaleko./ na vrcholku Panny./ Ještěrky se vyhřívají/ v jejích rozložených vlasech“²³. Opět tu rozpoznáváme konkrétní lokalitu: vrchol a zřícenina hradu nedaleko Litoměřic nabývají ovšem v daném kontextu vzhled antických Erynií... Další příklad, jak dosahuje Julišova poezie personifikací krajiny metafyzických přesahů: „Nízká vegetace, snad ovocné stromky, nekonečný/ sad, nebo snad vlna za vlnou spěchá do dálky.../ Zalévá je vysoká, větrná záře./ Za tou září/ hoří veliká, hluboká a mlčenlivá tvář.“²⁴ Takové obrazy spojují konkrétní motivy po způsobu snové imaginace, jejíž logika si bere z vnějšího dění předměty, nikoli však vztahy mezi nimi. Podoba věcí, ne vztah mezi nimi, se stává motivátorem sémantického dění (bb. Vesnické zákoutí. Most za vsí v kteréši válce²⁵). Zdá se, že v tomto směru korespondují ony tři sbírky s metodou moderního umění výtvarného (kubismus, surrealismus), přičemž paralelu k této stránce Julišovy tvorby nalézáme v jedné z vrstev poezie jeho generačního druhá – Zdeňka Rotrekla (ovšem také u Julišových přátel: Ladislava Nováka a Ludvíka Kundery).

Básníkovi vždy slouží ke cti, když nenabízí laciná východiska, řešení. Od toho tu poezie není. Slovo není ještě vítězstvím, zmáhá však nelítostnou skutečnost v tom smyslu, že ji vymezuje a pojmenovává. „Nemůžeme se zbavovat naděje, ani té zoufalé“ (b. Hra o smysl²⁶). Naděje má u Juliše fyzickou podobu aktivní spoluúčasti, její podoba metafyzická se velmi blíží křesťanství. Kdybychom ji s ním ale ztotožnili, značně bychom vytěsnili skepsi, s níž se Emil Juliš dotýká veškerého tajemství za a nad poznatelným světem, fyzickou existencí; o tajemství nepochybuje, zdráhá se ale podat jeho podobu jako jasnou, jedinou, jednoznačnou: „Zpod zřícené zdi vyčnívá/ paví křídlo anděla./ Uvnitř se teprve shledáme./ Ne my s andělem, ale živí/ s duchem, který vane kde a kam se chce.“²⁷

Snad nebude na škodu, uvědomíme-li si, jak předchozí verše korespondují s obrazem pekla, do něhož člověk uvrhl sebe i krajinu („infernální obzor“, „gehenna“, „infernální krajina“) i se třemi kříži na vrcholu, z něž lze značnou část kraje přehlédnout. Pokud jste četli pozorně, víte už, že onen vrch se jmenuje: Kalvárie.

22 Tamtéž, s. 69.

23 Tamtéž, s. 98.

24 Emil Juliš: Hra o smysl, s. 13.

25 Tamtéž, s. 17, 18.

26 Tamtéž, s. 115.

27 Emil Juliš: Blížíme se ohni, s. 92.

Tvorba Ladislava Fukse v zrcadle jeho memoárů

Ladislav Fuks, prozaik, který publikoval od konce padesátých let, nejdříve rané povídky v časopisech, v šedesátých letech svá vrcholná díla, v sedmdesátých a osmdesátých letech romány a novely s rozkolísanou uměleckou hodnotou, zemřel roku 1994. Následující rok se jeho dílo definitivně uzavřelo memoáry *Moje zrcadlo*¹. Tyto vzpomínky vyšly po desetiletém odmlčení, kdy se zdálo, že epilogem autorovy tvorby zůstane rozsáhlý historický román *Vévodkyně a kuchařka*². Paměti se staly Fuksovou dvacátou knihou, počítáme-li i kunsthistorickou monografii *Zámek Kynžvart*³ a výbor z povídek *Cesta do zaslíbené země*⁴, obsahující též několik do té doby nepublikovaných próz.

Kritické ohlasy na závěrečnou knihu Fuksovu byly četné a většinou negativní. Lze však částečně souhlasit s Jiřím Tušlem, podle něhož se v recenzích odrazilo zklamání kritiků, kteří „místo aby hodnotili dílo, kádrují autory“ (Tušl v tom spatřuje pozůstatek deformované marxistické uměnovědy). Paměti nesplnily očekávání vzrušujících, senzačních sdělení a adresných výpadů: „Nic z toho Fuksovo Zrcadlo nenabídlo, a proto i některé zklamané či dokonce podrážděné reakce.“⁵ Tušl, dlouholetý Fuksův přítel a moderátor jeho besed se čtenáři, podal v rozhovoru pro *Právo* též vysvětlení, proč musela být taková čtenářská očekávání zklamána: „Fuksův život byl nadobytěj nezajímavý, šedivý, jednotvárný a vlastně smutný. Neměl rodinu, přátele jen výjimečně (...), žil neuvěřitelně skromně a jeho jedinou radostí v posledním desetiletí byla reprodukováná hudba a jídlo. (...) Neměl mocenské ani jiné ambice a netoužil po společenské slávě a lesku. (...) Prožíval-li něco vzrušujícího a dramatického, odehrávalo se to v jeho vnitřním světě a podal o tom vyčerpávající výpověď ve svém díle. Jak vznikalo, odmítal zveřejnit. Koneckonců i receptura na becherovku je výrobním tajemstvím.“⁶

Na loňské Bezručově Opavě jsem byla v příspěvku Marie Mravcové označena za „vstřícnou interpretku odkrývající umělecké a etické hodnoty Fuksova díla.“⁷ Přehlédnou zjevnou ironii, kterou tento výrok obsahuje, neboť se týkal pouze románu *Návrat z žitného pole*. Vstřícně jsem ovšem psala o celé Fuksově tvorbě – a na rozdíl od mnoha recenzí se pokusím vstřícně interpretovat i autorovo dílo poslední. Zaměřím se zejména na způsob, jímž se v memoárech zrcadlí autorova osobnost a tvorba.

1 Ladislav Fuks: *Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*. Praha, Melantrich 1995. Obsahuje též dodatky *Co bylo za zrcadlem od iniciátora a editora knihy, publicisty Jiřího Tušla*.

2 Ladislav Fuks: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, Čs. spisovatel 1983.

3 Ladislav Fuks: *Zámek Kynžvart, historie a přítomnost*. Karlovy Vary, Krajské nakladatelství 1958.

4 Ladislav Fuks: *Cesta do zaslíbené země*. Praha, Horizont 1991.

5 Lubomír Brožek: *Osamělá tvář v zrcadle času. O autobiografii L. Fukse s jejím spoluautorem Jiřím Tušlem*. *Právo* 7. března 1996.

6 Tamtéž.

7 Viz Marie Mravcová: *Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse*, in: Jan Wiendl (red.): *Normy normalizace*. Praha/Opava, ÚČL AV ČR/Slezská univerzita 1996, s. 17.

Fuks své paměti rozvrhl do jedenaosmdesáti kapitol. Jiří Tušl je proložil svými pěti intermezzy (čtvrté z nich je ve formě interview). Výklad začíná životopisně: datem a místem narození, rodiči, školní docházkou, studiem. Chronologii Fuksova vyprávění narušují asociativní skoky do budoucnosti, náznaky dalších souvislostí a životních peripetií. Takovou podobu má však jen několik vstupních kapitol, pak se tok vzpomínek zklidní a zcela podřídí chronologii. Milan Kundera uvádí v románu *Pomalost* dvě rovnice z existenciální matematiky: „Stupeň pomalosti je přímo úměrný intenzitě paměti, stupeň rychlosti přímo úměrný intenzitě zapomnění.“⁸ Lze je aplikovat i na Fuksovy memoáry.

Ty se ještě výrazněji zpomalují zejména v pasážích, kde si autor vybavuje, s takřka láskyplným lpěním na minuciózním detailu, své cestovní zážitky z Orientu (ze Střední Asie, Turecka) a vůbec ze zemí s horkým jižním sluncem (bývalá Jugoslávie, Kypr, Španělsko). Zde se volné tempo vyprávění mění až v labužnickou lenost, požitkářsky vychutnávající slunce, moře a zejména jídlo. Fuks jídlo miloval a chuťové požitky spojoval nejen s cestovatelskými zážitky (chuť a přísady poživatin mu vlastně označovaly konkrétní místa, jimiž projel); i stěžejní okamžiky vlastního života měl v paměti uloženy pod adresami konkrétních jídel. Do jisté míry to osvětluje důvod, samozřejmě ne hlavní a jediný, proč se v románu *Vévodkyně a kuchařka* v takové míře objevují recepty na nákladnou a lákovou krmí, přestože postava kuchařky vstupuje do textu až v závěrečných kapitolách. Pochopitelně, že zde recepty fungují rovněž jako dobová rekvizita a spoluvytvářejí atmosféru příběhu, zpětně – ve světle paměti – však také potvrzují autorovu libůstku, jež byla nedílnou součástí jeho osobnosti.

Druhou Fuksovou vášní, známou již dříve z četných jeho interview pro noviny a časopisy, byla láska k vážné hudbě, především k operám Verdiho, Donizettiho a Belliniho. I v pamětech má autor k tomuto tématu mnoho co říci, dokonce do jejich původní podoby vtělil převyprávění šedesáti operních libret: tuto kapitolu Jiří Tušl, myslím, že oprávněně, z textu vyřadil. Vydal však Fuksova „průvodce librety italských oper“ samostatně pod názvem *Leť, myšlenko, leť na zlatých křídlech vánku...* (1994). (Narážky na Fuksovu inspiraci hudbou, zejména pokud jde o kompoziční a motivickou výstavbu, byly činěny v četných studiích a recenzích autorových próz. Nikdo se však zatím nepokusil o skutečnou analýzu tohoto vlivu či analogie.)

V čtvrtém, dialogickém Tušlově intermezzu, doplnil Ladislav Fuks obraz své osobnosti o rys, který z pochopitelných důvodů za svého života přísně tajil: představil se jako člověk hluboce věřící v Boha. Nepochybně to dotváří jeho osobnost, ale stopy této víry ani zpětně v jeho tvorbě nenalézáme.

V některých recenzích, a to kritiků solidních (např. Mileny Nyklové⁹), se objevila výtka, že čtenář bude zklamán, neboť se z paměti nedozvídá nic o vztahu k milencům, byť Fuksova homosexualita byla všeobecně známa. Dostatečně však o ní hovoří Jiří Tušl v intermezzech; z ní odvozuje i pocit nejistoty a ohrožení, který Fuks tak naléhavě a neopakovatelně navozoval ve své tvorbě. Vnímavý čtenář si však – poznamenejme na okraj – všimne jistého náznaku v podobě jmen: některá mužská jména, většinou těch, kdo jej doprovázeli na cestách, jsou uváděna toliko s iniciálou příjmení. Ani o svém nevydařeném a krátkodobém manželství s Italkou, příbuznou někdejšího papeže, se Fuks nezmínil byť jen slovem. Mezi fotografickými přílohami však nacházíme obrázky novomanželů.

⁸ Cit. podle Milan Blahynka: *M. K. Čechořipský de la douce France* (Poznámky k četbě *Pomalosti* Milana Kundery). Host 1996, č. 3-4.

⁹ Milena Nyklová: *Moje zrcadlo*, *Svobodné slovo* 9. února 1996.

Další výtky recenzentů se týkaly toho, že Fuks v memoárech pominul, jak a proč napsal své jednotlivé knihy. Referuje o nich jakoby zvnějšku, jako by s nimi neměl nic společného. V podstatě opravdu uspořádal toliko chronologii vnějších událostí svého života (konstatuje M. Nyklová). Tyto výtky mají opodstatnění jen zčásti. Platí zejména tehdy, když Fuks pečlivě zaznamenává, kdy a kde vyšly jeho knihy a odtažitě a nezájímavě vypráví jejich obsah, popřípadě cituje celé pasáže, jež sám považuje za zvláště zdařilé.

Poněkud bizarně a nadbytečně působí rozsáhlé výňatky z vlastní knihy o Kynžvartu, z nichž většina byla v monografii tištěna *petitem*. Dvacetistránkové pojednání o historii habsburského rodu převzal Fuks z publikace Jana Galandauera a Miroslava Honzíka *Osud trůnu habsburského* (pramen uvádí). Avšak podobným způsobem pracoval i ve *Věvodkyni a kuchaře* (pasáže o zrcadlech, upírech a způsobech pohřbívání převzal z obskurní literatury). Také do novely *Nebožtíci na bále*¹⁰ a povídek o paní Alerheilligové ze *Smrti morčete*¹¹ vmontoval po způsobu koláže anekdoty, reklamy a inzeráty z *Humoristických listů* z roku 1905.¹² Jestliže přijmeme princip rozsáhlé citace jako jeden z autorových trvalých tvůrčích postupů, přestává se nám tato složka pamětí jevit pouze jako bizarní.

Fukse-spisovatele utvářely zážitky z dětství, chladné vztahy uvnitř rodiny, odchod židovských spolužáků do koncentračních táborů, okouzlení zrcadly a panoptikem. Právě panoptikální svět nalzáme ve výstavbě jeho příběhů, v pitoreskním „zrcadlení“ jeho postav. Fuks o těchto podnětech v knize svých vzpomínek sám mluví a jejich vztah k dílu ozřejmuje. Zamýšlí se i nad svým pojetím poslání spisovatele a literatury (v úvodních a závěrečných kapitolách). Svě literární krédo shrnuje: vždy usiloval o zachycení konfliktu mezi zlem a dobrem a o předání pozitivního poselství člověku. Toto jednoduché a lapidární vyznání poněkud zaniká mezi cestopisnými vzpomínkami; hlavně je však čtenář, dychtivý intimností a skandálních odhalení, přehlédl.

Fuks se čtenářům ve svém díle na rozloučenou představil, jaký skutečně byl: kultivovaný, podivínský, osamocенý, tajnůstkářský. Ale hlavně: nabídl jim přesně to, co sliboval jejich titul, to, co zrcadlo může poskytnout – vnější obraz. Právem připomněl netolerantním soudcům Fuksova díla ve své předmluvě Arnošt Lustig: „...nikde jinde než v umění se tak rychle nezapomíná na méně povedené práce, neboť tady se sčítají jen díla zdařilá. Ladislav Fuks jich má na svém kontě dost: kdyby nenapsal nic jiného než Theodora Mundstocka, žil by v české literatuře tak dlouho, jak dlouho bude žít tato literatura.“¹³

10 Ladislav Fuks: *Nebožtíci na bále*. Praha, Čs. spisovatel 1972.

11 Ladislav Fuks: *Smrt morčete*. Praha, Mladá fronta 1969.

12 Viz Drahomíra Vlašínová: *Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse*, in: Daniela Hodrová (red.): *Literatura v literatuře*. Praha/Opava, ÚČL AV ČR/Slezská univerzita 1995.

13 Arnošt Lustig: *Klasik Ladislav Fuks*. In: *Ladislav Fuks: Moje zrcadlo*, s. 12.

Lékárníkovo zrání v prozaika

Nad tvorbou Zdeňka Zapletala

Prozaik dnes už střední generace Zdeněk Zapletal (nar. 1951 v Kyjově), jeden z našich nejčtenějších autorů osmdesátých let, vydal v roce 1988 společně s o rok starším kritikem Petrem Bílkem knížku rozhovorů a úvah o umění *Stůl pro dva*. Zde formuloval své přesvědčení o poslání literatury: „Snad jenom tupci a ješitní intelektuálové o sobě mohou prohlásit, že rozumějí životu, že chápou všechny jeho souvislosti a zákonitosti. Každý může poznat jen kousek pravdy. A o to podle mého asi v umění a literatuře jde. Podat pravdivé svědectví, položit otázky, znepokojovat, být svědomím a výčitkou svědomí čtenáře, donutit ho zamyslet se a zároveň mu přinést radost ze čtení, vtáhnout ho do děje, ztotožnit ho s literární postavou. Literatura tady není proto, aby přinášela návody k řešení, návody k použití. Spoléhám na inteligenci čtenáře. Žádné obecné a jednotné řešení všech problémů neexistuje. Literatura může za jistých okolností ovlivnit ty, kteří chtějí být ovlivněni. Kniha by měla učit lidi pravdě a sebepoznání...“¹

Toto „vyznání víry“ se snaží Zdeněk Zapletal ve svých prozaických dílech, kterých je zatím rovný tucet, naplňovat. Debutoval v roce 1980, a to hned dvakrát: jednak ve sborníku tří mladých autorů *Před vyplutím*², jednak samostatně novelou *Až přijdou plískanice...*³ Stostránková novela *Proč se nás srny bojí* (ze sborníku *Před vyplutím*) se stala prvním článkem volně komponované trilogie ze života vysokoškoláků, druhým byl citovaný autorův samostatný debut, třetím pak jeho *Poslední knížka o dětství*⁴. První část prolíná dvě časové roviny: vzpomínky na studentská léta, vyplněná mladou láskou a dzezem, a rovinu současnou, v níž někdejší studentští milenci, nyní mladí manželé, očekávají dítě a připravují se na ně. Druhý díl zachycuje všední dny mladých manželů-rodičů v moravském okresním městě, třetí pak „mění“ hrdiny, sleduje čtyři vysokoškoláky (dva budoucí lékaře, dva chemiky) v závěru studia, na vojně a při prvních krocích v zaměstnání i v manželství.

Inspirace vlastními životními zážitky se zdá zjevná: Zapletal po maturitě na střední všeobecně vzdělávací škole v Otrokovicích (1970) studoval na farmaceutické fakultě v Bratislavě (1970–1975). Pak pracoval jako lékárník ve Zlíně a Holešově, kde se trvale usadil. V roce 1990 opustil zaměstnání farmaceuta a stal se spisovatelem z povolání. Kromě lékárny a literatury jej přitahuje jazzová a folková hudba, píše písňové texty, účinkuje v kapele. Prozaická trilogie odráží vlivy Oty Pavla, Williama Saroyana a především Vladimíra Párala.

Dočasnou krizi třicátníků sledovala první Zapletalova próza románového rozsahu *Pozdě na hlasitou hudbu*⁵. Klade otázku, proč dochází k tolika rozvodům a k toliké únavě ze života: Zapletal dospívá k závěru, že jeho generace příliš přecenila sex; odtud vplynuly její deziluze. Ve

¹ Petr Bílek, Zdeněk Zapletal: *Stůl pro dva*. Praha, Čs. spisovatel 1988, s. 11.

² Magda Burgrová, Ladislav Szalai, Zdeněk Zapletal: *Před vyplutím*. Doslov Vladimír Novotný. Praha, Mladá fronta 1980.

³ Zdeněk Zapletal: *Až přijdou plískanice...* Praha, Mladá fronta 1980.

⁴ Zdeněk Zapletal: *Poslední knížka o dětství*. Praha, Mladá fronta 1982.

⁵ Zdeněk Zapletal: *Pozdě na hlasitou hudbu*. Praha, Čs. spisovatel 1983.

studentských letech trpěli nedostatkem prostředků, ale cítili se šťastni. Po studiích se brzy nasytili, usadili se v životě, dostavila se nuda, hledají změnu, novou hračku, novou partnerku. Cestu z této maloměstské krize vidí Zapletal dvojí: zápal pro povolání a u žen mateřství. Pojmenovává i společenské příčiny potíží: byrokratismus, sobectví, protekcionářství, řetěz vzájemných úsluh.

Po třech letech vydal Zapletal rozsáhlý román, své dílo zatím nejzdařilejší, *Půlnoční běžce*⁶. Jestliže předchozí prózu umístil do Zlína (v románě uváděn jako Mlín), pak *Půlnoční běžci* se zřetelně přesunuli do Holešova. Hrdiny románu se stali sportovci v teplácích, vyběhající večer do ulic a parků, aby si udrželi fyzickou formu, shodili přebytečná kila, udělali něco pro zdraví. Postavy jsou většinou pojmenovány podle svých povolání (Zubař, Inženýr, Pilot, Zedník atd.), události jednoho měsíce tvoří vždy samostatnou kapitolu, sledována je doba od ledna do července roku 1984, s výjimkou retrospektiv, jež se noří hlouběji do minulosti jednotlivých postav. Svě současníky vidí Zapletal ostře kriticky, shoduje se s Párelem v odsudku konzumního postoje („slova jako morálka, čest, hrdost, pravda vyškrtli z rejstříků svých mozků. Peníze a všechno, co je za ně možné koupit, sex, alkohol, cesty, dobré jídlo, a žít a užít, to byly jejich hlavní hodnoty“⁷). Autorovo zranění se projevilo schopností zvládnout široké plátno a bohatství typů, koncepcí světa, v níž je zatím jasnější kritické ostří než vědomí směru a cíle. Bystře vystihl smysl jeho čtyřsetstránkového románu kritik Jan Lukeš: „Je-li už samo běhání náhražkou, pak je náhražkou za už tak náhražkové životy, z nichž se s budováním rodinného zázemí a pracovního postavení zcela vytrácejí vyšší ideály a vzněty, jsouce nahrazovány rezignovaným životním utilitarismem. Tady Zapletal nejplněji navazuje na 'nálezy' svých předchozích próz, když postupně stárnoucí hrdiny dovádí až do časů, kdy už se jen s výčitkami svědomí vracejí ke snům mladosti a kdy začínají amébovitě splývat s těmi, jimž se kdysi vysmívali.“⁸

Kritika právem na *Půlnočních běžcích* ocenila faktografickou i emocionální bystrost a naléhavost a zároveň epický odstup. Dva roky po tomto rozsáhlém románu přišel Zapletal se dvěma komornějšími díly *Sen na konci rána*⁹ a *Křehké zboží*¹⁰. V předmluvě k prvním z nich objasňuje, že jeho první podoba vznikla ještě před *Půlnočními běžci* a že už na podzim 1984 odevzdal rukopis do nakladatelství Mladá fronta. Svého hrdinu charakterizuje takto: „... příběh třicetiletého fotografa, který nemá jasno. Přemýšlí, když by měl jednat, váhá a snaží se něco pochopit... Ten člověk k ničemu nedospívá. Zatím ho ještě okolnosti nedonutily položit si ty pravé otázky.“¹¹ Zapletalův hrdina Jan si ovšem řadu otázek klade – v podstatě je samá otázka. Přemýšlí o vývoji lidstva, o své generaci, o ženách, o smyslu života, o rodině. Otázky jsou asi ty pravé, jen odpověď na ně zatím nenachází, ponořen do konzumování života, strhován sexem, alkoholem a sobectvím.

Své generaci Zapletal přičítá opožděnou vlnu beatnictví, sice bez drog, ale také bez programu: z jejich příslušníků jsou mazanci, kteří si na něco hrají, a jediné, proti čemu se dokáží vzbouřit, jsou jejich partneři v manželství. K tomu přistupuje jistý sexuální exhibicionismus - nutkání zpovídat se partnerovi, pochubit se dřívějšími erotickými vztahy, nevěrami a trapasy. Současný milenec (milenka) je tím předem stavěn(a) do role „dalšího v řadě“. A tak se hrdina, úspěšný fotograf, rozchází s manželkou Evou pro její alkoholismus a její nevěry, rozpadá se i jeho vztah s psycholožkou Martou.

6 Zdeněk Zapletal: *Půlnoční běžci*. Praha, Čs. spisovatel 1986.

7 Tamtéž, s. 41.

8 Jan Lukeš: Když rozum učiní sdělení, *Svobodné slovo* 5. února 1987.

9 Zdeněk Zapletal: *Sen na konci rána*. Praha, Mladá fronta 1988.

10 Zdeněk Zapletal: *Křehké zboží*. Praha, Čs. spisovatel 1988.

11 Zdeněk Zapletal: *Sen na konci rána*, s. 9.

Útlý román *Sen* na konci rána ve srovnání s Půlnočními běžci obstojí. Jeho hutnost, tvárná sevřenost a psychologická přesvědčivost vyvažují panoramatičnost a mnohotvárnost předchozího díla. Další autorův román *Křehké zboží* přijali recenzenti až na vzácnou výjimku s výhradami. Není divu: po úspěšném románu se širokým záběrem a kritikou společenských neduhů přišel Zapletal s komorním příběhem milostného trojúhelníku. Navíc se Zapletalovi tradičně více daří mužské postavy, a zde se stala protagonistkou ne zcela psychologicky prokreslená mladá žena. Ocituje alespoň závěr recenze Pavla Janouška: „Pokud budeme *Křehké zboží* číst a chápat jako prózu oddychovou pro autora i čtenáře, můžeme ji přivítat. Pokud by však tato próza měla vytyčovat další Zapletalův vývoj, pak jde patrně o uličku když ne úplně slepou, tak určitě velmi zrádnou.“¹²

Řada rysů *Křehkého zboží* nicméně zaslouží ocenění. Můžeme román chápat jako záměrnou polemiku s růžovými milostnými příběhy s dobře naplánovaným happy endem. I zde se nabízel dvě možná rozuzlení: Lenčin návrat k studentské lásce, tělocvikáři Martinovi, nebo pokus o obnovu manželství se spisovatelem Liborem, napraveným (dočasně?) nevěrníkem. Zapletal odsoudil Lenku k samotě, a to i za tu cenu, že její rozhodování nevyznívá zcela přesvědčivě. Ocenit nutno dovedné vedení motivu tajemství (rodinná tragédie Lenčina se, přes řadu narážek, odkryje až v závěru textu) a rafinované skládání retrospektivy i současnosti hrdinů z krátkých úryvků, jež teprve postupně vytvářejí smysluplnou mozaiku. Nelze vyčítat kritikům, že postrkovali autora kupředu, k vyšším metám (připomeňme názvy dvou recenzí: *Pochod na místě*, *Případ románového repetenta*¹³), ale zároveň je třeba chápat autora, že se potřebuje k některým problémům vrátit. A je třeba ocenit, byl-li to návrat na úrovni.

Ještě hůře byl kritikou přijat obsáhlý, třístapadesátistránkový román *Nekonečný striptýz*¹⁴, sledující pracný vzestup dvojice folkových muzikantů, jejich milostné osudy (Pavel odloudí Janovi milenkou Ninu a vezme si ji za ženu), řadu oboustranných nevěř, manželské krize, které na čas vystřídá usmiřování a nové líbánky. Román zabírá téměř dvě desetiletí, od počátku sedmdesátých let. Folkové duo, které si samo skládá texty a hudbu, získá na popularitě, ale brzy obecenstvu zevšední a rozpadá se. Řetěz nevěř, rozchodů a nových milostných vazeb působí jako jednotvárná zpodobň. jako výčet hříčků. Autor neusiluje o hlubší pohled do nitra postav, zaujímá postoj mírně znuděného kronikáře, který s nadhledem komentuje události. Těkavost a kult epizod dílo nepřiznivě poznamenaly.

Dva roky po *Nekonečném striptýzu* vydal Zapletal své deváté prozaické dílo, dvěstěpadesátistránkovou *Kobovu garáž*¹⁵. K tradičním Zapletalovým dějištím, Holešovu (=Městeč) a Zlínu (=Mlín), přibýly tentokrát i venkovská polepšovna a lesácká ubytovna; vrací se i hrdina z románu *Pozdě* na hlasitou hudbu, ing. Pavel Kozina, spisovatel, jehož tvůrčí krize probíhá v událostech roku 1989, od ledna do listopadu. Autor sám svůj román vidí takto: „Je to příběh o lásce. O velké lásce. Taky je to příběh o nelásce, o absenci citu, o vině, o vztahu dětí a rodičů. Je to příběh kluků z polepšovny, a taky můj.“ čteme na obálce knihy. Spisovatel Kozina bolestně prožívá krizovou dobu, hledá z ní cestu, dokonce na čas opouští rodinu, v níž zatím šťastně žil. Tvůrčí krize a převrat společnosti se prolínají s krizí citovou. Jinak se vyrovnává s minulostí soudce Palát, padesátník. Nepřipouští žádné své zavinění, ale po čase přece jen uvolňuje soudcovské křeslo a najde si mnohem lépe placené místo u pochybného podnikatele. Jako v předchozích Zapletalových dílech,

¹² Pavel Janoušek: *2x Zapletal*, Kmen 1989, č. 16.

¹³ Jaromír Slomek: *Pochod na místě*, Mladá fronta 6. června 1989; Vladimír Novotný: *Případ románového repetenta*, Zemědělské noviny 9. června 1989.

¹⁴ Zdeněk Zapletal: *Nekonečný striptýz*, Praha, Čs. spisovatel 1990.

¹⁵ Zdeněk Zapletal: *Kobova garáž*, B. m., K.B.K.P. 1992.

i zde se prolínají sentiment a ironie. Krizi společnosti autor a jeho ústřední postava prožili, východisko z ní zůstává orfiskem zatím nedobytným.

Zdeněk Zapletal se vždy hlásil s obdivem ke generaci amerických beatníků, Jacka Kerouaca prohlašuje přímo za „duchovního otce svého psaní“¹⁶; z amerických romanopisců si dále cení Doctorowa, Updika, Vonneguta, Styrona. Nejvýrazněji se tyto vlivy projeví v jeho desáté knize s delším a nezvyklým názvem *Born in ČSR aneb Vekslštůbe cimrfraj*¹⁷. Titul dvoustředstránkového románu ironizuje vpád cizích jazyků, často důkladně zkomolených, do naší reklamy, inzerce, veřejných napsíů atd. Autor svou „jubilejní“ knihu sám charakterizoval výstižně: „Born in ČSR je silně autobiografický text. První část líčí okolnosti vydání a prodeje *Posledního mejdanu*. V druhé části vzpomínám na své cesty po Kanadě v roce 1982, na cestu do Arménie, líčím otcův návrat z emigrace, stavbu domu a pěstování fazolí, výchovu dětí a soužití s perským kocourem a ochocnou kavkou. Celý text je vlastně takový rodinný srdcerváč.“¹⁸

Stručný epilóg pak v intencích Kerouacových Dharmových tuláků zachycuje okouzlení tatranskou přírodou a nadšení světem a životem, jakési „probuzení“ (satori) v duchu zen-buddhismu. Avšak úplnější satori prožil hrdina vlastně už předtím, na chatě při sklizni fazolí („...najednou jsem cítil vděčnost za to, že jsem, že jsem nepatrnou součástí toho všeho kolem, že v nekonečném vesmíru a nekonečném životě je všecko zázračně dokonalé a úplné, že všechno je, jak má být. že tomu tak bylo odjakživa a bude navěky“¹⁹). Jednostranně růžový chvalo zpěv dostává hned kontrast – z čirého horského vzduchu sestupuje vypravěč „dolů“, ke společenským traumatům, které mu ve výčtu zaberou půl stránky; je mezi nimi nezaměstnanost, drogy, obchod s bílým masem, závist a nenávisť, německý kapitál, prodejnost institucí, právníci vysávající klienty, zkorumpovaní politici atd. Od hledání příčin krize třicátníků v předchozích dílech (přecenění sexu, peněz, kariéry) přešel Zapletal ve své desáté próze k starostem čtyřicátníků. Trápí jej neporozumění dospívajícím dětem, ale ještě víc změna na knižním trhu: kdysi vyhledávaný a úspěšný autor musí teď objíždět knihkupce a nabízet své dílo na čtenářských besedách.

Na nejlepších prózách Zapletalových z osmdesátých let kritika právem oceňovala epický nadhled, schopnost zvládnout bohatství typů a široké plátno života. Pod vlivem americké beatnické generace přešel Zapletal k žánru autobiografických beletrizovaných deníků, předčasných memoárů. Zavaluje vyprávění přemírou detailů, sice přesných, ale nepodstatných. Zřídka se fabulace a řídí se zásadou, že život je barvitější než literárně vytvořené typy a osudy. Snad to pro některé prozaiky platí, ale Zapletal na svou přeměnu zřejmě doplácí, komornost a uzavření do rodinného zátiší nepřiléhají jeho tvůrčímu typu.

16 Josef Chuchma: *Běžec na delší tratě*. Rozhovor se Zdeňkem Zapletem, *Tvorba* 1985, č. 50.

17 Zdeněk Zapletal: *Born in ČSR aneb Vekslštůbe cimrfraj*. Praha, Akropolis 1994.

18 Petr Matoušek: *Život je barvitější než sebebarvitější fabulace*. Nové knihy 1994, č. 18.

19 Zdeněk Zapletal: cit. dílo, s. 186.

Eva Kantůrková posledních let

Ačkoliv Eva Kantůrková vstupovala v šedesátých letech do české literatury spolu s plejádou dalších prozaiček, jež charakterizoval zvýšený zájem o osudy ženy (Jindřiška Smetanová, Alena Vostrá, Věra Sládková, Ludmila Romportlová, Hermína Franková aj.), odlišila se později od nich nejen svými osobními vysoce angažovanými osudy, ale také zvýrazněným posunem k otázkám společenského vývoje, filozofie národa a života vůbec. Stojí tak dnes na jedné straně v popředí, jak ukazovalo i její předsednictví Obce spisovatelů (1994–96), zároveň se logikou svého díla vyděluje z běžných literárních proudů a skupin. Napovídalo by tomu i motto, jež si dala do záhlaví své kapitoly v pozoruhodné publikaci *Sešly jsme se v této knize: „Jsem osoba neposlušná a vzdorovitá.“*¹

Po souboru povídek *Jen si tak maličko povyskočit*², v nichž poprvé exponovala okruh svých zájmů (především peripetie lásky), ale také schopnost psát věrohodné dialogy, dobrou znalost lidské psychologie a smysl pro jemné vcítění do přírodní scenérie, mohla být považována za jednu z odvážnějších a nesporně schopných autorek své doby. Poněkud překvapila svou konfrontační *Smuteční slavnost*³, relativizující vypjaté osudy politických protivníků. Ale podobný námět měla koneckonců již závěrečná povídka *Já se tam vrátím* z jejího povídkového debutu. Ovšem román *Po potopě*⁴ ze života zcela nekonvenční pražské výtvarnice Sylvie Donátové spíše ukazoval na trvalejší tematické zakotvení Kantůrkové v okruhu pražského světa intelektuálů a umělců, s jejich profesním soupeřením, často krátkodechými erotickými a sexuálními vztahy a hektickým zájmem o bezprostřední aktualitu dne. Cítila se v takovém prostředí jistě doma, ten svět ji obklopoval, inspiroval, vysával a zároveň provokoval k nastavení ostrého zrcadla. I v novelách *Krabička se šperky*⁵, psaných v letech 1966–71, zůstává autorka (značně mnohomluvněji) v podstatě ještě u svých dosavadních autorských zájmů. Ve vstupní části této knihy s názvem *Člověk v závěsu* charakterizovala svět, jenž ji obklopoval: „Svět umělecké bohémy, cirkulující mezi Malou Stranou a Národní třídou,“ „v té neklidné, kolotavé a proměnlivé společnosti, která cirkuluje v oblasti Prahy, vymezené na východě Jindřišskou věží, na západě Malou Stranou, na jihu Národní třídou a na severu Pařížskou ulicí a Dlouhou třídou, ve společnosti snobů, příživníků na umění, literárních i jiných podvodníků, ale také skutečných umělců.“⁶ *Pozůstalost pana Ábela*⁷ je sice bizarním příběhem pražského úředníka mezi třemi ženami, ale je tu už náznak parodie vládnoucího režimu, který se lidé naučili šálit a využívat.

1 Eva Kantůrková: *Sešly jsme se v této knize*. Praha, Toužimský a Moravec 1991, s. 175.

2 Eva Kantůrková: *Jen si tak maličko povyskočit*. Praha, Mladá fronta 1966.

3 Eva Kantůrková: *Smuteční slavnost*. Praha, Mladá fronta 1967.

4 Eva Kantůrková: *Po potopě*. Praha, Mladá fronta 1969.

5 Eva Kantůrková: *Krabička se šperky*. Praha, Horizont 1992; 1. vydání s tit. *Člověk v závěsu*. Köln, Index 1988.

6 Tamtéž, s. 10, 12.

7 Eva Kantůrková: *Pozůstalost pana Ábela*. Praha, Mladá fronta 1990; 1. vydání tamtéž 1970 nesmělo být distribuováno.

Na rozhraní mezi prvním obdobím Evy Kantůrkové a jejím dalším náročným vývojem, na jehož konci se tato autorka chtě nechtě stávala „svědomím národa“, stojí kniha Černá hvězda⁸, psaná v letech 1970-74. Je nesporným uměleckým vzestupem, střídají se tu styly, úhly pohledu i časové roviny, a to na pozadí českého politického a intelektuálního vývoje od vzniku Československa až do šedesátých let. Zde se Kantůrková poprvé výrazněji chce vyrovnat se svým vlastním předcházejícím myšlenkovým vývojem, i když prostřednictvím příběhu levicového novináře Jiřího Donáta, v němž spatřujeme nespornou inspiraci osudem vlastního otce.

Dále už je to strmá cesta osobního účtování s komunistickým režimem chráněným okupanty. Podpis Charty 77 i pozdější funkce jedné z mluvčích je pouze vnějším výrazem této radikální přeměny Evy Kantůrkové. Autorka, která v té době již plně ovládla stylistickou a invenční stránku spisovatelského řemesla, pokračuje stále v psaní, ale teď je to zápas o pronásledovaného člověka, vědomé vydělení ze společnosti propadlé oportunistu, bez ohledu na osobní ztráty. Takto šla bojovat na mezinárodním fóru za ženy-disidentky nebo za manželky vězněných a pronásledovaných disidentů, jejichž zvláštní osudy poutavě shrnula v interview zmíněného souboru Sešly jsme se v této knize, takto se sama dostala do vězení. V té době se u ní trvale prohlubuje pocit sounáležitosti i s těmi z naprostého okraje společnosti, jak to projevila v reportážně pojaté knize o spoluvězeňkyních Přítelkyně z domu smutku⁹.

Utačovatelská doba nutila disidentské spisovatele spíše k typu literatury faktu anebo k filozofické esejistice než k volně fabulované próze. Takový vývoj vidíme u Ludvíka Vaculíka a Václava Havla, rovněž u Evy Kantůrkové. U nich se pak uplatňuje jejich předchozí novinářská zkušenost, místy až psaní vlastně jen pro potřebu dne. To je zřetelné u souboru Valivý čas proměn¹⁰, v němž přetiskuje Kantůrková své fejetony a esejistiku ze sedmdesátých a osmdesátých let, jak je psala pro ineditní periodika. Slova se jí hrnou lehce a místy až nadměrně, často se vrací k otázce kontinuity a uzlových bodů vývoje vlastního i národního. Dává prostor obdivu k trvalým hodnotám, k osobnostem zásadního významu jako Václavu Černému, Josefu Zvěřinovi, Jiřímu Kolářovi, Bedřichu Fučíkovi, Thomasi Mannovi.

Ačkoliv mluvíme o knihách ze sedmdesátých, osmdesátých i devadesátých let, všechny se vlastně z hlediska běžného čtenářského vydání objevily až po roce 1989. Vstupují tak opožděně do kontextu nového vývoje, už překonávajícího myšlenkové hledání širokého spektra různorodých osobností kolem Charty z rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let. Pozice těchto knih je dnes často nevýhodná – jsou stigmatizovány jako překonané.

Další vývoj Evy Kantůrkové lze charakterizovat jako neustálý zápas. Je to jednak úsilí o zdůvodňování vlastní životní cesty, jednak hledání zasuté identity národní společnosti. Proto její upřímná a otevřená setkávání i korespondence s katolickým, lidsky velmi tolerantním teologem Josefem Zvěřinou¹¹, proto její úsilí o návrat až k postavě Husově. Ani po letech zkoušek není schopna plně se přihlásit ke katolicismu, s nímž se seznámila v dětských letech, aby ho brzy radikálně odvrhla, ani se identifikovat s husitismem, různě využívaným podle časových politických potřeb. Její rozsáhlé kompendium Jan Hus¹², dílo z rozmezí popularizace historie a biografické prózy, je zastavením na cestě úporného hledačství, je vlastně pokusem o ztotožnění s postavou, která našla svou pravdu a je ochotna ji hájit až do nejzazších mezí. Je to více dílo pro

8 Eva Kantůrková: Černá hvězda. Praha, Mladá fronta 1992; 1. vydání Köln, Index 1984.

9 Eva Kantůrková: Přítelkyně z domu smutku. Praha, Čs. spisovatel 1990; 1. vydání Köln, Index 1984.

10 Eva Kantůrková: Valivý čas proměn. Praha, Český spisovatel 1995.

11 Viz mj. Eva Kantůrková: Dialog o víře. Praha, Scriptum 1993.

12 Eva Kantůrková: Jan Hus. Praha, Melantrich 1991.

potřebu samotné autorky než pro veřejnost, kterou spory o Husa, kdysi tak vášnivé a ještě za první Československé republiky aktuální, v devadesátých letech v podstatě nezajímají.

Ale přes Husa a kontakty se Zvěřinou se Kantůrková chce ještě intenzivněji vyrovnávat s osobností samotného Krista. V knize *Pán věže*¹³ se jakoby v horečnaté vizi pokusila spojit palčivé téma odvratu od komunistické minulosti, zachycené v širokém spektru různých prostředí, s přiblížováním k symbolu Ježíše Krista. Jeho postavu zde traktuje nebiblicky, nenábožensky, v úhrnu je to postava nevýrazná, více stín než pán života a smrti. Prózu, pro niž by literární teorie použila termínu klíčový román, musíme chápat jako odvážný a ne zcela podařený experiment z prostředí disidentské literatury, jako mísení žánrů, stylů, idejí, polemik, dokonce snad s jistým náběhem k postmodernismu; nabízí se dokonce jakási volná paralela ke Kunderově *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Kantůrková zde sáhla příliš vysoko, ale aby to mohlo být dílo zásadního významu a trvalé platnosti, musela by získat jistý až chladnokrevný odstup od žhavého magmatu doby, prózu kompozičně sevřít a průběžné pásmo kristovsko-ješuovské povýšit na stejnou rovinu věrohodnosti, jaké dosáhla v ostře viděné situaci okolo smrti bývalého prominenta režimu. Nicméně skloňme se před odvahou, s níž se autorka pustila do psaní této prózy. I s odstupem cítíme onu vášeň za každou cenu spojit aktuální nepřívětivou situaci s nadčasovým symbolem pravdy a spravedlnosti.

Kantůrková tedy svět pojímá v čím dál větší šíři. Sebe do něj situuje jako bytost, která dostala osudový a mimořádně náročný úkol. Ačkoliv si stále zachovává všechny rysy ženského a postupně velmi chápavého vztahu ke všem projevům života (navíc psát opravdu umí), přece ji mnohé odlišuje od ostatních českých autorek. Nedovede mlčet, nedovede své poznání a dokonce základní trauma svého života jen volně transponovat do různě modulovaných příběhů (jak to dělá např. Vladimír Körner, který svůj tragický dětský zážitek z pomezí češství a němectví na konci války stále přenáší do dějů z různých dob a různých prostředí). Svědectvím o její současné pozici v české literatuře je její poslední kniha *Památník*¹⁴.

Do tohoto díla bez přesnějšího žánrového zařazení zahrnula vše: Minulost svou, svých přátel i celé společnosti, svůj současný život a poznání, hledání pevného zázemí lidského i kulturního. V kapitolách nazvaných podle některých významných osobností z intelektuálního prostředí (z něj se vymyká příběh estebácké poručice „Novotné“) se prolíná minulost se současností, chápavý postoj i k těm, kdo nevydrželi mocenský nátlak, okouzlení vzdálenou cizinou, do níž se mohla rozletět, i vlastní odsudek bezohledného ekonomismu, nastupujícího dravě v naší společnosti po první převratové vlně, kterou vedli disidenti v čele s Václavem Havlem. Ostře kritizuje, ale zároveň chápe, připouští a nediví se logice vývoje. *Památník* končí obdivem k Václavu Černému, který také dovedl být za každou cenu svůj.

Nabízí se srovnání s Českým snářem Ludvíka Vaculíka¹⁵. I to je kniha zvláštního typu, vymezující osobní pozici na pozadí drtivé doby, se směsí autenticity, autostylizace a snu. *Památník* i *Český snář* vypovídají hodně o poměrech v disentu, někde se vzájemně doplňují, ale zatímco Kantůrková přes své vášnivé zaujetí neztrácí určitou noblesu, Vaculík se prezentuje jako programově a naze přízemní, až únavně detailní - veden jako by představou, že vše, co dělá, je přirozené, samozřejmé a od přírody dané.

Vaculík i Kantůrková, lidé s osudově závažnými prožitky, nesoucí své minulé osudy i zásluhy do doby Vieweghů, Jáchymů Topolů a Chaunů, musejí své dnešní angažmá v literatuře i společnosti stále znovu promyšlet. Jsou utváření svou minulostí a zážitky svých i obecných tragédií,

¹³ Eva Kantůrková: *Pán věže*. Praha, Čs. spisovatel 1992.

¹⁴ Eva Kantůrková: *Památník*. Praha, Čs. spisovatel 1994.

¹⁵ Ludvík Vaculík: *Český snář*. Brno, Atlantis 1990.

mají silný, mnohotvárný a nezaměnitelný hlas. Kantůrková navíc své nezastírané ženství, vědomí svého poslání a žhavou touhu propálit se stůj co stůj k podstatě života, takového, jenž by měl svůj ospravedlnitelný cíl.

Antonín Satke

Jindřich Zogata - básník bez tíhy folklóru

Od druhé poloviny padesátých let, kdy se na stránkách literárních časopisů rozvířila diskuse o tom, co folklór může či nemůže autorům pro jejich tvorbu dát, již básníci a spisovatelé nepřebírali projevy ústní slovesnosti tak často a tak nekriticky jako dříve. Jindřich Zogata se mohl dát snadno zlákat a vydat se lacinou cestou včleňování folklóru do vlastních prozaických nebo i veršovaných útvarů. Tíha horalských tradic na něj doléhala už od dětství, přímo v prostorách jejich podhorské usedlosti: jeho otec Pavel Zogata byl totiž jediný a poslední dudák a výtečný zpěvák na Jablunkovsku, skvělý improvizátor, jenž znal na sta horalských písní, „bojtek“, a uměl také výborně improvizovaně vyprávět. Folkloristé jej objevili až po druhé světové válce, ale duši synovu naplňovala poezie jeho písní od dětství. Hrát na gajdy se ovšem budoucí básník nenaučil. Když se jej mnohem později otec ptal proč, dostal vyhýbavou odpověď: „Tvá hudba mi něco tají, chtěl bych jí odpovědět“.

Jindřich Zogata¹ jí odpověděl svými verši, v žádném případě „ohlasem“, nýbrž mohutnou metaforikou své poezie. Čtenáři ji však neměli číst hned: V roce 1968 už byly připraveny k tisku čtyři Zogatovy básnické sbírky, avšak autor se angažoval propagací a podpisem Dvou tisíc slov, takže mu po srpnových událostech nakladatelství rukopisy vrátila jeden po druhém. Zogata, aniž by mu vyšla jediná sbírka, se octl na seznamu zakázaných autorů.

Teprve koncem osmdesátých let, za poněkud příznivější vydavatelské situace, se mu podařilo vstoupit pomocí brněnských přátel naplň skrytě do literatury, kupodivu však ne svými verši, nýbrž pěti drobnými povídkami vydanými pod názvem Dvory v knížce tří autorů.² Přitom bylo jasno, že autor je svým založením lyrik a že jeho řeč má svůj osobitý obrazný charakter. Povídky Dvorů nejsou vždy povídkami v pravém slova smyslu, někdy jde spíše o črty, jejich témata jsou skoro rodinná - a pro čtenáře nová. Jedna, skica ze života autorova otce, je vyprávěna v první osobě a má zčásti ráz literatury faktu (Gajdoš).

Nejdojemněji svým elegickým tónem působí a umělecky nejvýše stojí hutná lyrická próza Némý - několika tahy načrtnutý obrázek hluchoněmého lidového řezbáře z Hřčavy (opět z autorova vlastního rodu). Na dvoustránkovém vyprávění o osudu domovních duchů, kteří se s proměnou horské vesnice a se stavbou nových příbytků museli z dosavadních dřevěnek stěhovat do zděných domků, autor ukázal, co a jak originálně dovede vytěžit z žánru ústní slovesnosti, jakým je pověrečná představa o dobrém domácím duchu, tzv. hospodářčkoví. Ani v nejmenším přitom nemůžeme říci, že zůstal poplacen skutečné lidové pověře.

¹ Narozen 6. srpna 1941 v Jaworzynce (Polsko), vystudoval jedenáctiletou střední školu v Jablunkově a zemědělské inženýrství v Brně. Po roce 1968 byl nucen odejít z kulturně osvětového pracoviště a po letech různorodých zaměstnání pracuje v Technických službách města Brna.

² Boris Solanský, Jan Jílek, Jindřich Zogata: Stříbrné rybky. Brno, Blok 1985.

Ani Veřejná zeleň³, kniha povídek, nebyla ničím jiným než prózou z přinucení. I zde je to ještě příprava k budoucí prozaické tvorbě, a lyrik se zde utkal s epikem teprve se utvářejícím. S výjimkou několika povídek, k nimž mu poskytl látku velkoměstské prostředí Brna - někdy jde o pouhé situační obrázky, jindy o děje skoro groteskní -, je zde nejzajímavější delší povídka Střední slunce, která jako by se už rozbíhala k románovému pojetí. Autor v ní dává nahlédnout do nitra člověka, přesazeného z horského života do nového prostředí v městském domově důchodců, a částečně do ní vepsal i prožitky svého mladého manželství - jde tedy o postup obdobný povídce Gajdoš. Celkem nenásilně se v textu mihne úryvek lidové písně, výjimečně lidová humorka a dokonce legenda, smyšlená v duchu lidové tradice. Zogatův styl - na rozdíl od harmonicky vyznívající věty Dvorů - jako by se zde tříštil, na několika místech se dosti neorganicky objevuje dialog suše biologického nebo botanického obsahu, kontrastující s poezií Zogata vypravěčství, metaforicky nejednou až přetřeseného. Najde se tu i jazykové klišé, nefunkční, banálně otřelý výraz - jde o styl ještě nevypracovaný, nehotový.

Rok na to vychází autorova další knížka povídek Obrázky na skle⁴. Jsou to opravdové obrázky, vesnické výjevy a drobná vyprávění, vytěžená opět z rodného kraje, tentokrát však úže spjata s prostředím vesnické podhorské školy na Jablunkovsku. Mnohé čerpají látku přímo ze situací, jaké s sebou nese vyučování, a autor v nich téměř vždy ukazuje - pokaždé satiricky - rozpětí a protiklady upjatého postoje učitelů a svérázného nazírání žáků, kteří svůj obraz života přejímají od dospělých vesničanů-horalů - tedy od těch, kdo na rozdíl od pedagogů nečerpali svoji zkušenost jen ze školních příruček. Je to pestrý sklad různých motivů ze školského ovzduší, pubertálních projevů, dobrodružných prožitků při pasení krav; najdou se zde i sugestivní líčení podvečerní přírody. Zvláště dvě povídky se od ostatních liší, jedna něžným zpodobněním pubertální lásky (Výslužka na cestu), druhá hlubokým pohnutím chlapce, kráčejícího s matkou na půlnoční mši a prožívajícího v podhorském kostele tajemství narozeného Krista. Ani zde není zcela potlačen obrazný Zogatův styl. Byl je méně ornamentální, stává se problematičtější než v předchozích prózách. V obrázcích se protíná několik jazykových rovin: pásmo vypravěče, přehnaně upjatá řeč učitelů a nářečně zabarvená mluva žáků. Autor přitom správně odhadl, že pro charakteristiku dialektu stačí vypustit kvantitu samohlásek, takže nemusel text zbytečně zatěžovat přemírou lexikálních dialektismů.

Svou veršovanou tvorbu konečně Zogata představil hned po listopadovém převratu monotematickou sbírkou Šípkový růženec⁵, jíž chtěl vzdát poctu Řehoři Mendelovi. To by nasvědčovalo tomu, že básník si už našel vztah k Brnu, jež se stalo po dobrovolném „vyhnanství“ jeho téměř druhým domovem. Brno jej inspirovalo ještě k cyklu veršů napsaných v roce 1977, ale vydaných teprve 1994 pod titulem Den světelného roku⁶. Mezitím autor zveřejnil další sbírky, zčásti soustředující verše z období dvacetiletého publikačního zákazu.

První z těchto sbírek, Dým ohně, je písní o kraji minulosti, v němž příroda nebyla dosud zhanobena kombajnovou technikou, kde „země otáčí se kolem zrnka rži“⁷. Slyšíme básníkovo marné volání do vyrubaného lesa, ozve se i stesk po otci, jeho gajdách a skřípkách, jež nyní visí v jizbě netknuty. Jsou to hutné verše vtěsnané někdy do formy popěvku, v němž básník dovede vyjádřit hlubokou myšlenku sebeobětování (bb. Obětní svíce, Mohyla, Vědomost o otci). Zogata nenaplnuje své verše folklórem, ačkoliv by to asi dovedl snadno. Známe jen jednu takovou jeho neroz-

3 Jindřich Zogata: Veřejná zeleň. Brno, Blok 1988.

4 Jindřich Zogata: Obrázky na skle, Ostrava, Profil 1990.

5 Jindřich Zogata: Šípkový růženec. Brno, Maban 1990.

6 Jindřich Zogata: Den světelného roku. Brno, Petrov 1994.

7 Jindřich Zogata: Dým ohně. Ostrava, Profil 1991, s. 19.

měrnou skladbu-báseň: Je to Hra v ovce, stylizovaný obrázek ze zakončení salašnické pastvy, sled obrazů, vypočtených jednoduchými popěvkami, úryvky říkankovitého rázu, refrény, hádankovitými otázkami, tanečním pokřikem a přípitky - všechny tyto „folklórní“ prvky jsou ve skutečnosti básnickovým autorským dílem. Nic zde není okopírovaného, nic z ohlasové poezie, a přece jako bychom slyšeli zpívat baču či valáška (tak básník pojmenoval hrdinu této krásné lyrickoepické skrumáže). Něco podobného dovedl z lidové písně vydobýt a učinit ji tak jedinečně svou Leoš Janáček.

Všechny tři následující sbírky - *Samoty vzdálené na počátek*, *Psí víno* a *Mýtiny*⁸ - mají tematikou k sobě blízko. Pohled na poničenou přírodu, na důsledky „mechanizace“ naší civilizace, vyrábějící z lidí automaty, na zvrácenost všech hodnot a vytržení člověka z řádu dává v básníkovi uzrát metaforám, jež tato poezie chrlí jako lávu. V tušení hrůz budoucnosti se básník marně stává prorokem a sarkasticky stíhá onoho pyšného nenasatného „majitele úst“ a „vlastníka myšlenky“⁹ naší současnosti. Jen v *Samotách vzdálených na počátek* najdeme mezi chmurnými vizemi několik čtyřverší, z nichž jako by tryskala naděje, prosba o záchranu - „Vyhořelými vodami/ plují vesmírné lodě/ smiluj se nad námi/ Bože lodivode (b. Od nebe¹⁰) - i pokorná modlitba, opět ve formě popěvku (b. Večerní modlitba). Meditativního rázu je též malý cyklus milostného vyznání a sebereflexe (*Exil lásky*) i poslední dva cykly sbírky (*Klečící jablona* a *Pouta objetí*).

V následujících dvou sbírkách se jen stupňuje hněv básníka, ironizujícího moderní svět, v němž se tělo a duše člověka rozpadají. V *Psím vínu* autor až k odporosti kupí obludné obrazy budoucích lidských tvorů, úpějíících v betonových městech a utápějících se v otroctví těla. Přibývá zde racionality; od ní je někdy blízko k suchosti verše, jindy k eufonické hravosti, k níž jevil Zogata sklon už v předchozích sbírkách, ale zde a zvláště pak v *Mýtinách* jeho záliba v eufonii a kalambúrech až přebujela. Verše nejedné básně se stávají enumerací, suchým výčtem. Ten sice má satirický charakter, přičemž s posledním veršem přichází i pointa, ale veršové jednotvárnosti to báseň nezabavuje. Jen výjimečně se objeví parafráze říkanky („Kupte si duši/ levná je/ každému sluší/ hodí se na škrob/ do loktuší“ - b. *Butik na lásku*).

„Mýtinami“ nejsou v Zogatově sbírce myšleny vymýcené lesy, ale města a sídliště, „ukamennovaná pole“¹¹. Básník zde postoupil k objektivaci, jen několik čísel v závěru sbírky je protepleno vzpomínkou na domov, na matku, na velikost a sílu lásky (bb. *Důvěra*, *Matčina vzpomínka*), v jediné básni se rozeznává subjektivní tón - vyznání z bolesti nad osudným obratem v životě, vtaženém do velkoměsta (b. *Všudypřítomné stromy*). Variace na stejné téma jsme zaslechli už v páté básni oddílu *Exil lásky* ze *Samot vzdálených na počátek*. Verše *Mýtín* jsou proloženy deseti básněmi v próze (jedna z nich je žongléřskou hrou s eufonií).

Můžeme-li v Zogatově poezii najít nějakou vývojovou linii, pak snad lze říci, že z básníka, jehož poezie vyrůstala z impulsů jeho rodného kraje, jablunkovských polí, lesů, dřevěných příbytků a práce i života horalského lidu, se postupně stal komentátor, glosátor a kritik současné přetech-nizované a pyšné civilizace. Kritik, který bolestně prožívá vše, čím ona sama za svůj snadný a spokojený styl platí. Tato druhá vlna, motivicky spadající většinou již do prostředí velkoměsta, postupně vystřídal Zogatu poezii dětství, mládí, lásky a tepla domova. Autor však svůj rodný kraj nikdy neopustil docela: odřekl-li se ho ve své poezii, dal mu stále místo - či snad pokračování - ve své tvorbě prozaické.

8 Jindřich Zogata: *Samoty vzdálené na počátek*. Sfinga, Ostrava 1993; *Psí víno*. Sfinga, Ostrava 1994; *Mýtiny*. Šenov u Ostravy, Tilia 1995.

9 Jindřich Zogata: *Psí víno*, s. 98.

10 Jindřich Zogata: *Samoty vzdálené na počátek*, s. 103.

11 Jindřich Zogata: *Mýtiny*, s. 13.

V roce 1996 vyšly dvě Zogatovy knihy, první dva díly trilogie, jež prozatím nemá společný titul. Původně mělo jít o románovou biografii autora otce, nevšedního lidového umělce Pavla Zogaty, ale původní záměr se rozrostl a obě knihy podávají obraz života lidu v autorově rodném kraji. První díl, *Dědictví zmizelých písňal*¹², zachycuje poslední dva roky první světové války, druhý díl, *Oves na střeších*¹³, pak první léta po válce. Tehdy tento kraj měl být rozdělen - nakonec Javořinka připadla Polsku, kdežto její osada Hřčava naší republice. Dějiště Zogatovy trilogie je tedy symbolicky rozepjato přes státní hranici.

V *Dědictví zmizelých písňal* je líčen úděl matky malého Pavla Zogaty a jejích šesti dětí, živořících na maličkém hospodářství v horské vesnici. Má se co ohánět, na vše je sama: muž odešel těsně před válkou za prací do Ameriky a jiných na vesnici není - všichni jsou na frontě. V sousedství žije Pavlův praděd Malyjurek - říkájí mu tačík -, nemá už však sil. Když ještě hospodařil, býval i dudákem, hrával s houslistou na svatbách, na besedách, na dračkách, ještě teď má hlavu plnou bojtek, písň, které hrával k tanci a jež si už jen pobrukává. Malý Pavel k němu lne upřímnou láskou, je k němu přitahován okouzlující hudbou jeho dud, rád poslouchá i jeho zkazky a mudrování, ačkoliv to ještě dlouho potrvá, než mu porozumí.

Vyprávění předestírá klidný tok událostí, o pevné kompozici se nedá mluvit, děj má blízko ke kronikářskému vyprávění, ale kronikou také není. I vyhraněný hrdina zde chybí. Nosnými syžetovými dvojicemi jsou kromě tačíka a malého Pavla jen Pavlova matka a její muž Jura, o němž však po celou dobu nemá žena ani zprávy, je-li vůbec naživu. Jura do děje vstupuje čas od času jen nepřímou, prostřednictvím jakýchsi živých snů. To, co by mohlo vnášet do děje dynamiku, vztah a komunikace muže s ženou, je zde tudíž utlumeno. Do děje zasáhnou snad dvě desítky postav, ale pouze epizodicky. Výsledkem je mozaikovitý obraz, zčásti lyrická próza, v níž má důležitou roli i rovina úvahová (většinou nejde o složité reflexe, jež by děj - s výjimkou dvou tří míst - retardovaly). Do mozaiky horalského vesnického života zapadá řada drobných výjevů, nejvíce místa však autor věnoval besedám chlapce Pavla s gajdošem tačíkem a jeho hře na gajdy. Tě by se Pavel rád naučil, a podaří se mu to alespoň do té míry, že zvládne začátečnické kroky a může jednou dokonce místo tačíka zahrát i na svatbě.

Zogata sahá do oblasti folklóru jen výjimečně: sem tam textem prosvítne úryvek bojtky, lidové písň, jeho součástí se stávají i dvě zajímavým způsobem stylizované pověsti. Příliš vynuceně a násilně však působí zařazení pásma dětských her a téměř odborně etnografický výklad o hře na gajdy, i když je v něm uplatněno hledisko estetické. Jednoho folklórního prvku ovšem autor užívá se zvláštní účinností: růstu a šíření pověry, jakých etnografové v horalských lokalitách skutečně nacházeli více než jinde. V obou dílech své trilogie Zogata traktuje fámu a ještě nehotovou pověru jako stavební prvek. Je to pověra uměle stylizovaná, jak jsme se s ní mohli setkat již v povídce *Dvory*: Stačí, aby se v odlehle samotě objevilo cokoli nového, a okolí v tom hned vidí dílo čertovo nebo jiné zlé bytosti. Původci a šířitelé této fámy jsou ženy („chlopi“ tomu říkájí „babské dřisty“¹⁴).

První díl trilogie končí skoro úsečně: konstatuje se jen, že za dva roky válka skončila a epidemie, která po ní následovala, skosila mnoho lidí. Z protagonistů prvního dílu zemřeli tačík gajdoš a mnozí jiní, přežili jen Pavel, jeho bratr Jura, zemřela i jejich matka, stejně jako otec kdesi v Americe; dvě přeživší Pavlovy sestry se nějak protlučou po službách a v druhém dílu o nich už neuslyšíme.

12 Jindřich Zogata: *Dědictví zmizelých písňal*. Šenov u Ostravy, Tilia 1996.

13 Jindřich Zogata: *Oves na střeších*. Šenov u Ostravy, Tilia 1996.

14 Jindřich Zogata: *Dědictví zmizelých písňal*, s. 156.

Poválečný Oves na střeších ukazuje historickou událost, která život horalů vytrhla takřka z kořenů: kraj má být rozdělen a nová hranice se stává pro lidi postrachem. Nových pořádků se každý obává, i když se jim slibuje, že život už teď nebude tak lopotný, jak býval. Pavel, šestnáctiletý sirotek, pracuje jako čeledín u různých hospodářů. Nevidíme jej růst v lidového umělce - na dudy nechce ani vzpomenout, ty leží kdesi ve futrálu v domě, kde hospodaří jeho starší bratr Jura. Jura si víc než hospodaření hledí podloudničení a převádění koní přes hranici na Slovensko. Na rozdíl od něj je Pavel vnímavý mladík, rozumuje, přemýšlí o životě, ale nemá se s kým poradit - tačík, jediný, kdo by mu rozuměl, už nežije. A tak zbývá jeho nejvěrnější přítel, kůň Šivý, s nímž Pavel v myšlenkách rozpráví. Máme dojem, že Šivý je jakýsi Pavlův radčící kůň, jak jej známe z pohádek; fiktivní dialog s koněm také připomíná snové dorozumívání matky s odloučeným mužem z prvního dílu.

Události a epizody druhého dílu trilogie se točí jednak kolem nové hranice, jednak kolem stavby sanatoria. Sanatorium je pro nemocné tuberkulózou, tu lidé dosud neznali. Není to opět čertovský výmysl, právě tak jako zděné sanatorium? A co teprve když se roznese zvěst, že tam bude rentgen, jakýsi stroj, který vidí do člověka... Tak bytostný konzervatismus, nedůvěra v jakoukoli změnu, jsou ovšem živnou půdou pověry. Právě z ní Zogata opět různými způsoby motivuje a rozvíjí děj.

Pavel, ústřední postava románu, pozoruje úplatky, šízení při stavbě sanatoria, přičí se mu Jurovo podloudničení a nepoctivý výdělek z pašovaných koní. Sám je jako pacholek robotou udřen tak, že mu zbude čas na rozhovor s Šivým jen ve snu. Na leccos Pavlovi odpoví „paterkova“ kázání. Znějí - ve spisovném a vzrušeně pronášeném jazyce - jako lék na všechny otevřené rány krušného života.

Kompozice druhého dílu Zogatovy románové mozaiky je již poněkud sevřenější. Opět tu je nemálo epizodických výseků z goralského života, ale děj se přece jen soustřeďuje kolem novostavby sanatoria. V knize se najdou i úchvatné snové alegorie. V jedné z nejkrásnějších Pavel vede procesí své vesnice - zřejmě jde o výraz jeho touhy, aby lid nebyl hranicí rozdělen; druhá část snu vypráví o tom, jak obrovitý pluh, jímž ořou neznámí vysocí páni, prorývá hlubokou brázdu mezi krajem a dvory, přičemž Pavlova Maryška zůstává na druhé straně, za propastí.

Obě knihy jsou jakousi baladou o zapomenutém kraji - Zogata je vůbec baladicky laděný autor (i když ve verších - a také v Obrázcích na skle - se u něj často hlásí ke slovu satira). Z tohoto důvodu v Ovsu na střeších působí přímo nesourodě epizoda o nepodařené zabijačce, napolovic vyprávění ze života s příměsí suchého humoru, napolovic humor folklórní. Jazyk Jindřicha Zogaty se obecně vyznačuje bohatou obrazností, v obou dílech rodové „kroniky“ je však opět až metaforicky přepjatý. Styl tím nezřídká trpí, zvláště když se personifikující a metaforická živelnost nemezí jen na výraz nebo větu, ale nezkrátě zabírá celé odstavce. Takové pasáže kontrastují se základní fakturou autorovy věty, jež ke svému prospěchu těží z živé lidové mluvy (věty jsou krátké, často eliptické a jednočlenné, a to nejen v dialozích). Rušivě působí také některá vybočení ze zvyklostí dnešního spisovného jazyka, například poměrně častá větná inverze, přesun zvratných zájmen „si“, „se“ za sloveso, který si autor osvojil z jejich rytmické funkce, uplatňované ve verších, nebo nadbytečná vokalizace předložek. Je však třeba říci, že všechny zmíněné jevy nesnižují *podstatně* silný dojem, který v čtenáři zanechává bohatý a živý jazyk obou dílů trilogie.

Z ústní slovesnosti čerpal Zogata opět velmi zřídká, alespoň pokud jde o přímé citace či parafraze. Je však příznačné, že si jeden folklórní žánr - pověru - přetvořil ve vlastní slohový prostředek, jímž v obou románech nahrazuje syžetotvorné prvky běžné epiky. Lze tedy konstatovat, že Zogata se nedal folklórem ovládnout, že je opravdu básníkem bez tíže, avšak s hlubokým vědomím folklóru.

Jestliže Aleš Haman vymezuje soudobou českou románovou prózu čtyřmi rysy¹⁵, pak se první dva díly Zogatovy trilogie (a do značné míry i starší povídka Střední slunce) zřetelně vyznačují třemi z nich - ztrátou fabulační souvislosti, hrdiny a značnou mírou reflexe. Úplně budeme moci odvážný prozaický pokus Jindřicha Zogaty zhodnotit, až se vydáním třetího svazku uzavře.

15 Aleš Haman: Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy, Literární noviny 1996, č. 29, příloha Konserva.

Spisovatelův tvůrčí proces aneb hledání identity

Zastavení nad dílem Sylvie Richterové

Nikdo asi dnes nepochybuje, že téma krize identity je aktuální. Jde nejen o problém každodenního života, ale o otázku takové naléhavosti, že jí věnují pozornost i politikové a že - pojmenována a interpretována nejrůznějšími způsoby - zůstává v centru pozornosti myslitelů a spisovatelů. Lze říci, že člověka provází v moderních dějinách takřka napořád. Vědomí ztráty smyslu lidské existence se zvláštním způsobem zabydlelo v literatuře, jsouce naléhavě pocíťováno již od konce třicátých let, jak o tom svědčí jedinečné zobrazení tohoto tématu v tvorbě Sartrově nebo Camusově (a samozřejmě v celé řadě děl dalších). V české literatuře pozorujeme analogický vývoj, po druhé světové válce silně determinovaný historickými proměnami a posunutý místy do poněkud výjimečných poloh, zvláště od šedesátých let.

Sylvie Richterová patří k těm autorům, jejichž střetnutí s problémem identity má zřetelný osudový nádech: do literatury vstupovala již koncem šedesátých let (do té doby spadají počátky její básnické tvorby), naplno se však její tvorba rozvinula až od počátku následujícího desetiletí, kdy nejenže pokračovala v poezii, ale začala také psát prózu a věnovat se literární vědě. To však již nežila v Praze ani v rodném Brně, ale v Římě, kde studovala literaturu u prof. A. M. Ripellina. Přirozeně se tedy nemohla vyhnout vlivu doby, v níž krize identity dostala - po zásahu historických událostí (možno-li to tak říci) - specificky českou podobu. O složitosti této situace ostatně podává přesvědčivé svědectví tvorba mnoha předních českých spisovatelů (Milana Kundery, Ludvíka Vaculíka, Ladislava Fukse, Bohumila Hrabala, Ivana Klímy aj.).

Postavení Sylvie Richterové v tomto kontextu je zvláštní tím, že se jako spisovatelka sice vydala v exilu, bytostně však zůstala zakotvena v českém prostředí a její díla, i když nejdříve vycházela v cizině, se neustále vracela domů. S historickým vývojem koresponduje datace jejích děl: a to od roku 1967, kdy začala vznikat básnická sbírka *Neviditelné jistoty*¹, až do devadesátých let, kdy autorka napsala román *Druhé loučení*.² V mezičase se Richterová představila jako autorka usilující o celistvost výpovědi, jejíž tvůrčí snažení se napájí ze dvou zdrojů: tím prvním je autentický prožitek, který dal jejímu dílu solidní empirický základ, tím druhým pohotová reakce na literaturu současníků. Nezanedbatelná je také schopnost Sylvie Richterové uplatnit podněty z vědecké metodologie: po důkladném strukturalistickém školení, projevujícím se hlavně v jejích analytických postupech, uplatňuje metodu literární sémiotiky. Dokáže se pohybovat suverénně v prostoru uměleckého i vědeckého tvoření; originalita jejího výrazu v poezii i próze vychází ovšem nejen z intelektuálních podnětů, napájí se také z ryze uměleckých zdrojů.

¹ Sylvie Richterová: *Neviditelné jistoty*, Praha, Artforum 1994.

² Prózy S. Richterové vznikaly podle jejích údajů v tomto pořadí: *Návraty a jiné ztráty* koncem roku 1975, *Místopis na jaře* 1981, *Slabikář otcovského jazyka* od konce sedmdesátých let do února 1986, *Rozptýlené podoby* v letech 1976-77 a v prosinci 1978. *Druhé loučení* bylo dopsáno v lednu 1994. *Eseje* z knihy *Slova a ticho* vznikaly od roku 1975 do roku 1984.

Postavíme-li například vedle sebe literárněvědné eseje a některá prozaická díla Sylvie Richterové, nemůžeme pominout evidentní souvislosti. Pro hlubší pochopení jejích próz je důležitá třeba studie *Totožnost člověka ve světě znaků*³, protože jsou v ní řešeny otázky, které takřka vzápětí přecházejí v poněkud jiné podobě do autorčiny prózy. Ještě závažnější je v tom smyslu studie *Sémiotický vesmír*⁴: rozlišení dvou světů, fenomenálního a znakového, představuje myšlenkový základ, na němž jsou vybudovány její klíčové prózy (především román *Druhé loučení*⁵). Pro Richterovou je určující názor o tzv. rozdělení člověka, o jeho současném pohybu ve znakovém a přirozeném světě. Krize identity podle ní souvisí se ztrátou kontaktu s přirozeným světem a se ztrátou komunikace. V *Sémiotickém vesmíru* hovoří o tzv. podvojně existenci člověka; možnost jejího překonání spatřuje v odstranění bariéry mezi světem znaků a skutečností. Odtud akcent na konkrétní čin a na přítomný čas, v němž lze najít klíč k řešení problému. Cesta k obnově identity vede přes takové pojetí času, jehož každý okamžik představuje přítomnost přesahující hranici pouhé empirie a zasahující jako by naráz celý život člověka.⁶

Takovou motivaci nacházíme již v próze *Návraty* a jiné ztráty: evokace minulosti, světa autorčina dětství plynoucího na pozadí padesátých let, je svého druhu výpravou přes hranici času. Domov jako symbol, harmonický obraz vánoc a rodinných vztahů vytvářejí iluzi, jež se při prvním doteku reality rozpadá. Pocit štěstí spojovaný s konkrétními prožitky dětství nepřekryje bolestné stránky rodinného života (otcova nevěra, matčin pokus o sebevraždu apod.). Stejně vratké a pomíjivé jsou ideály, které tenkrát ovládaly svět; žádná z pravd tehdy tak energicky nastolovaných už v přítomném čase neplatí...

První prózy Sylvie Richterové vytvářejí volnou trilogii: k uvedeným *Návratům* a jiným ztrátám je nutno přiřadit *Místopis a Slabikář otcovského jazyka*⁷. Tématická vazba mezi jednotlivými díly je posílena kontinuitou postav, místa i času, především však způsobem vyprávění. Každá ze tří próz má svou vlastní úlohu: první je návratem k domovu, současně však podává svědectví o podmíněnosti jeho existence; druhá objevuje skutečný svět, lákavé krajiny cizích zemí se tu stávají prostorem tužby těch, kdo žijí v uzavřeném světě; třetí nechává rozeznít disonanci odloučených světů, bolestně zasahující do postavení lidí stále si blízkých. Ve třetí knize je navíc vyložena životní filozofie autorky, její koncepce „otcovského“ jazyka: duchovního principu vytvářejícího přirozený protiklad principu hmotnému, představovanému mateřským původem. Není to nic jiného než zvláštní artikulace existenciálního problému, jehož řešení má vypravěčce umožnit orientaci ve světě a vést ji k „postupnému chápání smyslu věcí“.⁸

Návrat neznamená u Richterové pouhé vzpomínání, jeho smysl je přirozeně hlubší: je kritickým přehodnocením minulosti, směřuje k sebepoznání toho, kdo vzpomíná, odkrývá podstatu člověka. V další fázi autorčiny tvorby nabývá gesto návratu podoby úvah o smyslu lidského života, postupuje příběhem hledání tvaru, a tedy (v obecnějším smyslu) tajemství umělecké tvorby. S tím koresponduje motiv anděla, provázejícího vypravěčku na její cestě za knihou. Tvorba je výpravou za novým poznáním a zároveň, v nejednom principiálním ohledu, hrou; tomu v textu odpovídají četné pohádkové motivy a reflexe na jiná literární díla.⁹ Tvorba znamená také vzpouru proti osudu.

³ Sylvie Richterová: *Totožnost člověka ve světě znaků*, Proměny 1982, č. 10.

⁴ Sylvie Richterová: *Sémiotický vesmír: centra a periférie*, Kritický sborník 1991, č. 2.

⁵ Sylvie Richterová: *Druhé loučení*, Praha, Český spisovatel 1994.

⁶ Srč, Jacques Derrida: Hlas a fenomén (zvl. kap. Významový záměr a reprezentace). In *Texty k dekonstrukci*, Bratislava, Archa 1993.

⁷ Společné vydání - Sylvie Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*, Brno, Atlantis/Arkýř 1991.

⁸ Tamtéž, s. 211.

⁹ Na tyto momenty díla Sylvie Richterové upozornily studie Nathalie Zanellové *Motiv návratu u S. R.*, Česká literatura 1996, s. 66-78, a Zuzany Stolz-Hladké *Vzdálení od sebe sama aneb Lov na Slepého Narcise*, in: Luboš Merhaut (red.): *Světová*

vyvěrá z lidské aktivity, odhodlané změnit stav věcí, sváří se v ní víra i skepse, láska i nenávisť. Richterová se ve svých textech vyrovnává s osobní zkušeností a současně s dílem těch spisovatelů, kteří pro ni mají rozhodující význam. Jsou jimi autoři blízkého založení, jejichž tvorba ji nutí formulovat vlastní koncept uměleckého díla (např. Milan Kundera, Věra Linhartová, Ludvík Vaculík, Jan Skácel aj.). Jim také věnovala zasvěcené studie v knize *Slova a ticho*. Platí o nich, že interpretace cizího literárního textu většinou organicky zapadá do jejího duchovního světa, nezdá se jako by byla explikací či racionalizací vlastního tvůrčího záměru.

Motiv Slepého Narcise, který se nachází již ve *Slabikáři* otcovského jazyka a který funkčně uplatnila ve studii o Kunderových románech¹⁰, zapadá do myšlenkové struktury *Druhého loučení*. Je takřka běžné, že podnět získaný při analýze literárního díla je dále rozvinut v autorčině beletristickém textu. Např. ve výkladu Holanovy poezie je řeč o mizení autorova subjektu a o úloze polyfonní funkce, umožňující promlouvat několika hlasům v textu básně, přičemž žádný z těchto hlasů nemá poslední slovo a není nositelem definitivní pravdy.¹¹ Zabydlet se v textu a uplatnit tak svůj hlas lze nejrůznějšími způsoby. Tak je ovšem vedeno i vyprávění v novele *Rozptýlené podoby*¹², na promluvě několika hlasů je založena báseň *Můj společenský život* ze sbírky *Neviditelné jistoty*, několik rovin sdělení mají některé kapitoly *Místopisu* (např. *Cesta strachu*) a nejdůležitější je tato metoda uplatněna v *Druhém loučení*.

Text *Druhého loučení* je komponován tak, aby umožňoval vstup nejrůznějších motivů a otevíral se stále novým podnětům. Vyprávění referuje o událostech, které se staly, ale také o těch, které se teprve stanou. Fabule působí někdy nesouvisle, je často přerušována a po kratších nebo i delších odbočkách se vyprávěč vrací k původní linii a dokončuje ji. Rychle se střídají časové roviny i místa příběhů: jednou jsme v čase dávného dětství, podruhé v přítomnosti, podobně se jednou ocitáme v rodné zemi, jindy v cizině... Autorčino vyprávění je spontánní, je osvobozeno od všeho, co zatěžuje, současně však spoutáno se vším, čeho se jednou dotkne. Žije z představivosti, ale drží se pevně reálného světa, čerpá podněty z moderní poezie, napájí svou obraznost ze snových vizí stejně jako z popisů konkrétních věcí. Chaotičnost je zde spíše předstíraná: kompozice je překvapivě důsledná v tom, jak dokáže prózu členit, vtisknout jí řád.

Novela *Rozptýlené podoby* se soustřeďuje k intimnímu námětu: vypráví rozchod muže a ženy. Tento konflikt je paradoxně vyjádřen trojúhelníkem, v němž ženská figura vystupuje nadvakrát: jednou jako „já“, podruhé jako „ona“. Rozejít se s někým znamená pro takto rozpolcený ženský subjekt opustit i kus vlastního já, potlačit v něm to, co bylo až dosud prožito společně. Rozchod dvou lidí se stává zkouškou a výzvou identity: za nové situace jsme nuceni hledat svou původní podobu, všechno naše úsilí je soustředěno na hledání vlastního tvaru, protože jsme neustále usvědčovani z přejímání tvarů cizích. Svět, nedávno ještě celistvý, se náhle proměnil: otevírá se sice před námi a slibuje volnost, současně nám však ukazuje cizí tvář a nechává nám pocítit tíhu samoty. Jsme jako uzavřeni v kruhu: naše touha po svobodě rozbíjí původní svazek a vede k tomu, že se vzdáváme lásky, současně však po ní dále toužíme. V množství různých podob rozptýlených v prostoru světa hledáme usilovně tu vlastní. V okamžiku, kdy ji nacházíme, se od ní osvobozujeme.

Novela se pohybuje na hranici abstraktní úvahy, její poněkud spekulativní podoba je ovšem vyvážena reálným základem, konkrétní lokalizací v prostoru i čase (příběh se odehrává v Římě

literárněvědná bohemistika II. Praha, ÚČL AV ČR 1996.

10 Sylvie Richterová: *Tři romány Milana Kundery*. In *Slova a ticho*. Praha, Čs. spisovatel 1992.

11 Sylvie Richterová: *Polyfonie v poezii Vladimíra Holana*. *Česká literatura* 1992, s. 382-389.

12 Sylvie Richterová: *Rozptýlené podoby*. Praha, Mladá fronta 1993.

v polovině sedmdesátých let). V autorčině tvorbě představuje první pokus o takovou kompozici, jež by důsledně zachovala kontinuitu příběhu. Konflikt mezi mužem a ženou se odvíjí v poloze niterného dramatu a ukazuje k autorčině poezii: analogické motivy lze vystopovat ve sbírce Neviditelné jistoty, např. v básni Setkání.

Z toho, co bylo o tvorbě Sylvie Richterové zatím řečeno, vyplývá dvojí poznatek: její tendence k experimentu, patrná ve stále nových variantách prozaických textů, není nikterak v rozporu s jejím směřováním ke kompozičně zvládnutému tvaru. Polarizace těchto dvou záměrů se projevila nejzřetelněji na románu Druhé loučení, kritikou označovaném jako dovršení jedné etapy spisovatelčina vývoje.¹³ Pro takové hodnocení hovoří rozvinutá fabulační složka, především však nové uchopení námětu, dané filozofickou interpretací. Nejde zde o zobrazení prosté skutečnosti nebo o prostý záznam jevů, ale o objasnění jejich smyslu. Např. emigrace lidí v sedmdesátých a osmdesátých letech je konkrétním historickým jevem, který se dotýká života románových postav; jejich situace však odhaluje hlubší vztahy, ukazuje k samé podstatě bytí. Lze říci s Heideggerem, že „bytí pobytu je spolubytí“; člověk je pochopen na jedné straně jako „dubleta sebe samého“, vrhá se do historické situace ze své vůle, přitom však jeho já se utváří „z bytostného vztahu k druhým“. Jak je doloženo opět u Heideggera, teprve zrcadlový obraz osobnosti je projekcí „vlastního bytí“¹⁴, a to i v čase historických proměn.

Výraz „spolubytí“, který jsme si vypůjčili z Heideggera, zapadá přesně do kontextu Druhého loučení: jeho protagonisté jsou determinováni konkrétními vztahy, jejichž intenzita je větší než v předchozích prózách; nejde o elementární vztah matky a dcery nebo dcery a otce, ale o vazby proměnlivé v závislosti na situaci. V roli vypravěče se nejdříve prezentuje postava Jana, ta je však vlastně krycím znakem pro „já“ (jak vypravěčka sama vysvětluje) a jako taková nutně má bezprostřední vztah k subjektu. (Řada fakt z Janova života přitom nepřímou poukazuje k vypravěčům předchozích autorčiných próz.) K Janovi se váže Marie a následně i další postavy: Pavel, Mels, Tomáš, Anna aj. Vztahy mezi nimi dávají vyrůst příběhu: Jan a Marie tvoří předobraz rodinného života. Do jejich života patří děti, společné soužití má všechny znaky domova. Je tu však několik vnějších skutečností, které tuto situaci mění: Janovým protihráčem je Mels, dozvídáme se o něm, že je otcem Mariina dítěte. Mels a Marie i jejich přátelé žili společně podle zásad komuny na počátku sedmdesátých let, byli tenkrát ovlivněni ideou radikální proměny světa.

Protihráčem Melsovým je Pavel; představuje nejen odlišný svět, žije v Praze, a tedy v zemi ovládané totalitním systémem, liší se od Melse také odlišným postojem ke skutečnosti. Mels ztělesňuje ideologii absolutní moci, lhostejnou k osudu člověka. Pavel naproti tomu klade důraz na duchovní základ osobnosti, jeho dopisy adresované Marii do Říma představují jakýsi duchovní most mezi dvěma světy. Jde o spolubytí dané polarizací postojů a odlišných cílů. Mels je vlastně stoupencem jednoznačnosti, jeho myšlení postrádá smysl pro konkrétní potřeby člověka, je holou tezí bez opravdového vztahu k realitě; jeho jméno je pouhým znakem, vzniklo složením iniciál marxistických vůdců (Marx, Engels, Lenin a Stalin). Každá z těchto postav symbolizuje určitou etapu vývoje: tzv. srozumitelný svět, zcela ponořený do svých symbolů, představuje Mels; Pavel je typem člověka bolestně hledajícího své postavení v proměnách světa. Jejich role je dočasná: Mels umírá na předávkování drog, Pavlův život se uzavírá krátce před listopadem 1989. Také ostatní postavy odcházejí postupně ze scény: Tomáš umírá na rakovinu, Anna mizí ve světě, Jan se v závěru příběhu náhle ztrácí a příběh za něho dovypráví jeho bratr.

¹³ Zuzana Stolz-Hladká: cit. dílo, s. 709.

¹⁴ Martin Heidegger: Bytí a čas. Praha, OIKÚMENÉ 1996, s. 139-156.

I když životní dráhy těchto lidí jsou odlišné a stejně jsou odlišné i úlohy, jež v soudobém světě sehrávají, jsou všichni spojeni historickým časem, dějinné události vstupují do jejich životů a oni jsou nuceni se s nimi vyrovnávat. Dokládá to i náročně strukturovaná podoba románu, složená ze značného množství sémantických rovin. Název Druhé loučení možno vyložit jako tzv. druhé Janovo loučení před jeho zmizením, je ho možno pochopit jako reflexi na biblický text - na základě motivické analogie se Zjevením sv. Jana.¹⁵ Tzv. druhé loučení má oporu tam, kde se v textu románu hovoří o návratu lidí z emigrace a o jejich opětovném loučení s lidmi, kteří za dobu jejich nepřítomnosti zemřeli, a se světem, který se podstatně změnil.

Klíčovou roli sehrává v románu motiv Slepého Narcise, který jsme prvně zaznamenali již v Místopisu, poté v dalších prózách, např. ve Slabikáři, a o němž je řeč také ve výkladu Kunderových románů. V Pavlových dopisech Marii je tento motiv rozvinut do podoby alegorického obrazu: označuje člověka zahleděného do sebe, a tedy slepého k okolnímu světu. Na tomto postoji je založena Pavlova teorie totalitní společnosti: slepota k vnějšímu světu umožňuje krajní sobectví, vede ke snaze vládnout bez ohledu na jiné. Je to existenciální problém, před který je postaven nejen člověk v totalitních režimech, ale stává se problémem moderního člověka vůbec. Jde o izolaci a narušení spolubytí, nezbytného přitom pro vzájemné pochopení mezi lidmi a pro vznik skutečně svobodné společnosti. Odtud kategorický požadavek: zabít Slepého Narcise a rozbít zrcadlo, které člověku brání v pohledu na okolní svět. Jde o noetický problém, nelze totiž vnímat jen odlesk věcí, ale je nutno směřovat k věcem samotným. Takové autentické poznání souvisí ve svých důsledcích s tvůrčím procesem: literární dílo je dokonalým obrazem světa a podobně jako život ani ono nezačíná, ani nekončí, neulpívá na konečných pravdách, ale žije z nalézání pravd nových.

Jak vidno, podstata básnické vize Sylvie Richterové spočívá v jednotě tvorby a bytí. Člověk jako by neměl jiné volby než se neustále pohybovat v prostoru tvůrčí představivosti a dosahovat tak stále větší a větší svobody. „Projít dveřmi jimiž jsi/ Být dveřmi jimiž projdeš“¹⁶ čteme v Neviditelných jistotách. Nejde vůbec o paradox, ale o zdůraznění role tvůrčího subjektu, jeho schopnosti překonávat překážky na cestě za poznáním sebe sama. U Richterové nacházíme spisovatelský subjekt zpravidla ve třech základních polohách: nejdříve je jeho východiskem empirie, prožitek, který určuje spisovatelův postoj k světu. Tak je tomu hlavně v prvních prózách (Návraty, Místopis a Slabikář). Brzy se však v autorčině dále prosazuje snaha rozšiřovat vztah k světu a pohybovat se v transcendentální rovině, kde smyslem je cosi jako ztotožnění člověka s horizontem jeho světa. V poslední tvůrčí fázi je pro Richterovou typický existenciální postoj, vycházející vždy z konkrétní lidské situace a vedený snahou po autentickém zobrazení světa. Druhé loučení dovršuje vývoj započatý v prvotinách. Nejde už o evokaci dávnější zkušenosti, ale o kladení otázek po smyslu lidské existence, o příběh konstant i proměn současného světa.

¹⁵ Zjevení Janovo v Novém zákoně má analogickou strukturu, je členěno na dvaadvacet kapitol, jsou tu analogické motivy. Záměr autorčiny kompozice je v tomto ohledu zjevný.

¹⁶ Sylvie Richterová: Neviditelné jistoty, s. 87.

„Hádání duše s tělem“

K jedné polaritě Divišovy Teorie spolehlivosti

Něco papíru už bylo popsáno o tom, že Teorie spolehlivosti¹ Ivana Diviše je dílem polemickým a kontroverzním. Bezmála sedmisetstránkový Wernischův výbor, posud nejúplnější publikovaný konvolut z Divišových záznamů, vede čtenáře po sinusoidě strmých „himalájských“ jasnozření i pronikavých analytických postřehů, ale také ponurých „punkevních“ pádů protimluvů, banálních tlachů a pomluv. Teorii spolehlivosti ocenili čtenáři (Novoroční anketa Lidových novin 1994) a byla reflektována i početnými kritiky v periodickém tisku; tyto ohlasy byly symptomaticky rozptýleny od poloh střídavých a věcných až po sebeukájkivé. Byly zde naznačeny možnosti interpretačních cest (Jan Lukeš: „Jsou to deníky? Komentáře k vlastnímu dílu? Vzpomínky? Rouhání extatikova, či bludy paranoikovy?“²). Jiřímu Peňášovi byla zase Teorie spolehlivosti „kongeniální součástí Divišova mimořádného básnického díla“, „monumentální textovou vyvrělinou s desítkou vrstev a pásem“³. Podobně členitě četl Viktor Šlajchrt („každý čtenář si [...] podle svého založení a nálady může vybrat spoustu menších knih: rodinnou kroniku, učebnici poezie, antikomunistický pamflet, téměř barokní mučednickou legendu, politický komentář, zpověď psychicky narušeného alkoholika, náboženský traktát, několik filozofických spisů, sbírku anekdot...“⁴); také Jiří Brabec upozornil na „značně různorodý typ textů“, které se staly „školou kázně, prostorem nemilosrdné sebereflexe i vyjasňování vlastní poetiky“⁵. Martinu C. Putnovi byla Teorie spolehlivosti více než čímkoli jiným záležitostí, aby zbytek Divišova díla paušalizoval na „málo artikulovaný řev a kvíl, lání a lkaní, proklínání všeho a všech“⁶ (dva exhibicionismy sui generis, Divišovo a Putnovo velké a ještě větší Ich, zazněly v tomto velkém třesku).

I.

Teorie spolehlivosti je *vyhroceným a otevřeným systémem* podvojných relací, krajních, často vzájemně se svářících binomií. (To je ona „spousta menších knih“, signalizovaná kritikou.) Polarita vytvářejí složitou, bizarní směsici; vypovídají mnohé o „bárce“ autorovy psychiky, o jeho způsobu nazírání jevů, ideových zřídlech i hodnotových kritériích. V těchto střetech se mnohdy ukazuje Divišovu rozdvojenost či dvojdomost, ale nikdy uhýbavá dvojakost (mluvím o jakémsi *nutkání ke krajnímu*; Jiří Cieslar píše o „zavalujících ambivalencích“⁷).

Juxtaponováno je tu racionální a iracionální (svár gnose a víry), komické a tragické, reálné a fiktivní (snové), „nicotné“ a „něcotné“, mystické a profánní, individuální a kolektivní (kolektivistické), privátní a veřejné, surové a něžné. Konkrétním lidským osudům – s klíčovým a zásadním,

1 Ivan Diviš: Teorie spolehlivosti. Vybral a uspořádal Ivan Wernisch. Praha, Torst 1994.

2 Jan Lukeš: Všem navzdory, Týden 1994, č. 4.

3 Jiří Peňáš: Souhrn neštěstí v zářezích I. D., MF Dnes 10. listopadu 1994.

4 Viktor Šlajchrt: Mezi Punkvou a Everestem, Respekt 1995, č. 4.

5 Jiří Brabec: Prostor sebereflexe, škola kázně, Nové knihy 1994, č. 39.

6 Martin C. Putna: Antidivíš, Literární noviny 1995, č. 47.

7 Jiří Cieslar: Možnosti hněvu, Kritický sborník 1995, č. 3.

egocentrickým důrazem na autoreflexi – se dostává fascinované konfrontace s generálními společenskými a historickými anamnézami a vizemi. Vedle sebe se ocitají nesmiřitelné vesmíry řádu a chaosu, boha a ďábla, bytí a smrti, prostory bez průniků (muž a žena, den a noc). Opětovně se otevírá dialog o vědeckém a básnickém poznání, vyvolána je polarita mezi lyrickým a epickým. Demýtizující a depatetizující kampaně jsou střídány exaltovaným, obrozenským teatrálním gestem a mýtickou monumentalitou. Zdobné je potíráno nenávisť k ornamentu, pýcha pokorou a naopak.

To vše se přirozeně týká jak roviny tematické a motivické, tak i stylové: standardně „nízké“ a „vysoké“ se mísí do tak homogenního tvaru, že je zřejmé, jak okázale autor opovrhne tradičními tabuizačními hranicemi, ba že je překračuje úmyslně, aby se negativně vymezil vůči panujícím normám (podobaje se v tom třeba autorům samizdatového undergroundu). Teorie spolehlivosti postuluje poněkud traumatické a často traktované téma: vztah domova a exilové reality. Svár chaosu a řádu zprostředkovává též napjatá relace mezi pečlivě komponovanými, cizelovanými textovými segmenty a prvoplodivým neladem vyššího kompozičního celku. Vyčítat tuto celkovou „neskladnost“ autoru nebo editorovi znamená pokus „vyzávorkovat“ Divišovu návrativou obsesi a zrušit tak - na úrovni kompozice – úhelnou opozici řád-chaos. Tím bychom však nepochybně ztratili jeden z interpretačních klíčů.⁸

II.

Teorie spolehlivosti je výbor, navíc výbor neautorský (k výběru a redukci textu vyjádřil – jistě akceptovatelné – výhrady Vladimír Novotný⁹), takže nepokládám za účelné doložit distribuci motivů „sporu duše a těla“, taxativně je sepsat a utřídit. Pokusím se o dílčí, elementární interpretaci těchto motivů, jež tvoří jednu z tematických dominant textu, zasahují i do jiných binárních opozic a často, jak se pokusím doložit, navíc nesou informaci axiologickou. (Této problematice se dotkl již Vladimír Karfík, když napsal, že „tělesnost výpovědi je na Teorii spolehlivosti tím nejcharakterističtějším a nejpodstatnějším rysem“. Týž kritik konstatoval ostatně i všudypřítomnou „bipolaritu, která je součástí snad každého Divišova záznamu“¹⁰.)

Zásadní opozice mezi ideálním a hmotným má v uměleckých dílech všech věků (byl zde ulpíváme především v tradici gotické a barokní) podoby sporu duchovního a tělesného, podobu „há-dání duše s tělem“. V Divišově podání: „Jsem tělo, já s touto tezí souhlasím, protože jsem to jako nemocný člověk poznal. Barokní zemitismus, od slova země. Hmotnatost, přerušovaná úpěnlivými průniky duchovnosti.“ – 1972.¹¹ Pokud jsme polaritu, jež nás zajímá, nazvali „sporem duše s tělem“, pak přirozeně implikujeme někdejší scholastický dualismus a s ním v českém kontextu stejnojmennou dialogickou strofickou skladbu z první půle čtrnáctého století. Obdobu tamních

⁸ Za velmi dvousečná pokládám v této souvislosti Fideliova lehkonohá (a možná až příliš definitivní) tvrzení stran fiktivního a nonfiktivního (Petr Fidelius: *Iluze spolehlivosti*, Kritický sborník 1995, č. 3): „Žvást a konfuze patří k životu, ano, ale nepatří do literatury. Chce-li autor tuto stránku života umělecky zobrazit, nedocílí toho tím, že bude sám žvanit: musí ji v díle sestrojít, stvořit, 'vymyslet'.“ Předně mi oktrojování toho, co patří a nepatří do literatury a jak má autor umělecky „zobrazovat“, cosi nepěkného připomíná. A pak: dost dobře nechápu, proč by uprostřed změnání všeho (včetně fiktivního a nonfiktivního), v realitě závějevitého postmoderního zmatku konce věku nemohl Diviš žvanit stejně jako Švejk a Pepin. A proč se máme zajímat (opět Fidelius) „ausgerechnet o život a utrpení pana Diviše“? Po této otázce ve Fideliově textu následuje popření biografických interpretačních přístupů. Jenže proč by nás nemohl při výkladu Blatného poezie zajímat i jeho chorobopis? A proč bychom o umělecké hodnotě Holanova díla nemohli uvažovat poučeněji, budeme-li obeznámeni s jeho podivínským způsobem života? Důsledně Kunderovo zastínění soukromého života a Divišovo sebestředné „provalení“ téhož jsou navíc jen dvěma póly téže automýtizační hry, reklamní kampaně, chcete-li. Nejsem si jist ani dalším Fideliovým tvrzením, že totiž „žvást“ a „konfuze“ šlo z knihy vypreparovat. Byla by to táž kniha?

⁹ Vladimír Novotný: *Divišův trochu nespolehlivý špalíček*, Práce 27. října 1994.

¹⁰ Vladimír Karfík: 1994 - Divišův rok, *Literární noviny* 1995, č. 3.

¹¹ Ivan Diviš: cit. dílo, s. 247.

incipitů signalizujících promluvy duše a těla bychom sice v Divišovi hledali marně, autorská strategie je po málem sedmi stoletích přece jen podstatně rafinovanější, ale nezměněn zůstává základní střet požívačného a ideálního. Ten je v zásadě jednou z bran do všech myšlenkových systémů, tedy i do Divišem („gnostickým“ pochybovačem a chybovačem) nejčastěji vyvolávaného křesťanství (a konečně i do komunistického a fašistického totalitarismu, stíhaného v Teorii spolehlivosti tolikerou kritikou).

Základní topos citované duality, totiž nedostatečnost a selhávání těla, jeho diktát a bezbrannost, je v Divišově próze přítomen v početných variacích. Obvykle nese další významy, např. iniciaci a prozření, rozpoznání sociální role. Přijmete-li Divišovo charismatické gesto, nikterak vás nepřekvapí, že jevištěm a hledištěm jeho „hádání o duši“ není nic menšího než antický amfiteátr: „Po většinu života nás úžasné, šimravé zbaběloství našeho těla vede k iluzi, že sedíme skryti v hledišti a hledíme na jeviště. První průser nás vyhodí na jeviště a tu rozpoznáváme, že jsme na něm stáli odjakživa, nazí s prackami na přirození. Trapas.“ – 1966.¹² „Tělesná bolest tě okamžitě zpraví o tom, co jsi. Duševní bolest tě okamžitě zpraví o tom, kdo jsi.“ – 1967.¹³

Motivy související s tělesností, zejména pak se sexualitou, látkovou výměnou a s jejími poruchami, tedy fenomény obecně konotované jako „nízké“ či „zavrženěhodné“, tvoří axiologické pozadí pro hodnocení společenské situace: „Vše ve společnosti je stále se zdokonalující fabrikací chimér, onaní přeludů, velkomasturbátem přízračnosti.“ – 1964.¹⁴ „Tento národ je jen klapotem umělých chrupů. Klíma má ocas. Zde jsou jen antikoncepční prostředky, potraty a obrovská proľhanost takzvané nové morálky, kde se svinstvo snoubí s prudérií a absolutní nevážností k čemukoli vážnému.“ – 1966.¹⁵ Zdá se mi, že okázalá vulgarita a odtabuizovaná nonkonformita je tu vším jiným, jen ne rozkolísáním tradičních hodnot. (Řečeno s Jiřím Rulfem, onen prvek „skandálnosti“ je daleko spíše znamením „neúchylnosti myšlení“.¹⁶) Dokládají to bolestné Divišovy výpravy za pojmenováním národních či generačních traumat a jeho úpěnlivé ohledávání tradičních křesťanských zřidel morálky. Tady se staví do zásadní opozice vůči oné „nové morálce“, kde slovo „nový“ neznamená nic jiného než absolutizaci pragmatičnosti a utilitaru režimu.

Divišova tematizace národních traumat je variací na Kunderovu někdejší aktualizaci Schauerových otázek. „Po divišovsku“ se jí vlastně sděluje totéž: nacionalita sama není hodnotou, tou jsou až naplněné ideje. Zdánlivý „řev a kvil“ se nám z tohoto hlediska strukturuje, z balastu se vynořuje svědkova hrůza z kupčení pod alibistickým závojíčkem dějinné nevyhnutelnosti. Morálka a z ní vycházející čin v podstatě splývají, zároveň jsou reflektovány limity takového gesta: „Talent bez statečnosti je jak dort s polevou z hoven.“ – 1967.¹⁷ „Z té strašlivé sračky světa nevyčnívají co ostrůvky smyslu skutky veliké, protože prostě nejsou možny, ale jen skutky nepatrné, to, že někdo někomu zalátá punčochu, uprázdni místo v tramvaji, umyje okna, podá na zem spadlou lžici.“ – 1972.¹⁸ (Poslední sdělení jako by z oka vypadlo programové rétorice „poezie všedního dne“, geneticky vycházející z úsilí básníků Skupiny 42. A ještě: každý z dvojice motivů „tramvaj“ a „okno“ by mohl být tématem obsáhlé srovnávací práce o české poezii posledního století či půlstoletí. Jsou základní součástí topiky „civilizační“ části české lyriky a významové pole, které obhospodařují, je nedozírné. Divišův text není přirozeně v tomto smyslu solitérem, ale

12 Ivan Diviš: cit. dílo, s. 58.

13 Tamtéž, s. 86.

14 Tamtéž, s. 18.

15 Tamtéž, s. 67.

16 Jiří Rulf: Teorie spolehlivosti, Reflex 4, listopadu 1994.

17 Tamtéž, s. 82.

18 Tamtéž, s. 245.

je „kontaminován“ básnickým kontextem. Možná tu narážíme na další pnutí Teorie spolehlivosti: ta touha po individuálním, heroickém osamocení, neopakovatelném a jedinečném tvůrčím gestu – a na druhé straně její výraz v hranicích společného jazyka, ať už generace, anebo širší literární tradice.)

Strategie obdobná té, již autor užívá v případech fyziologických motivů, se uplatňuje i při hodnocení médií. Ta v autorově pojetí zrcadlí společenský marasmus: „Kdykoliv otevře rádio, vytéká z této bedny s lampami a relátky splaš hoven, kadř se tu slova bez jakéhokoli smyslu, prochcáná koudel změtených nicot.“ – 1966.¹⁹ O osm let později se Diviš sám musí vyrovnávat s osobní účastí v tomto mediálním reji: „Všechno, co horkou jehlou píchám pro RFE, je poslední nížina rutiny, ukecané zběhlosti, šafrán zkušenosti, na špetku nože postřehu, zbytek kakaové šódó absolutních hoven.“ – 1974.²⁰

Další variantou hlubinného sporu je programová demýtizace vztahu muže a ženy: „čisté“ a „duševní“ se prostřednictvím motivů sexuality a látkové výměny dostává do obdobné hodnotové pozice jako „totalitární“ a „kolektivní“. Zmíněný vztah navíc špiní mediální tance konce milénia: „Duševní láska... to je k pozvracení... ne protože by něco takového bylo vyloučeno, ale protože se něco tak výjimečného nazývá, protože se to polepuje výrazivem.“ – 1965.²¹ Podobně blasfemován je i historický kánon: „Král Václav IV. v haleně mezi lid, šukal Zuzanu v lázni, dal popravít Jana Nepomuckého, chlastal a měl rád lidi.“ – 1966.²² „Mytizovaný blábol“²³, jak Diviš historii označuje, je podrobován racionální analýze, prefabrikované, obecně automaticky přijímané floskule jsou napadány slangovými vulgaritami a „tělesností“, která je „posvátné“ podobě mýtu zcela cizorodá a narušuje jeho kompaktní strukturu. Zároveň si však Divišův mluvčí neváhá povolát homogenní, nenarušený mýtus na pomoc, hodí-li se jako protiváha k nestoudnosti soudobé autoritativní moci. Dějinný mýtus nepřestává tedy být v Teorii spolehlivosti axiologickou konstantou, není popřen a vržen na hnojiště, jak by se mohlo na první pohled zdát: „Praha se dělí na dvě části: na klenotnici králů a bolševický mrdník.“ – 1966.²⁴

Obecně pro Teorii spolehlivosti platí, že krajnosti jsou v ní pouhou provokací a razantní exhibicionistická vychýlení (ať na stranu „duchovna“, nebo „tělesna“) provázejí neurotické hledání rovnovážné polohy. Pod zorným úhlem dějinných událostí přitom Diviš shledává, že nerovnovážený stav jedincovy duše vede ke zruďnému jednání, je motorem takového jednání: „Asketa plus moc rovná se genocida. Společný jmenovatel? Snad propast po nenaplněném sexu, ablace citové sféry, která se tak často u megalomanických napravovatelů světa projevuje příkladným osobním životem, abstinencí, vegetariánstvím.“ – 1966.²⁵ „Puritanismus, jako ne světlá a ze svobody ke svobodě se nesoucí, ale jako zarputilá, ze zapšklosti k nenávisti se vinoucí abstinence od nejnormálnějších ne požitků, ale darů – je jen hrozná lež, ale bývá i klimatem gestapáctví a fašismů všech odstínů“ – 1971.²⁶

III.

Samostatnou kapitolou je literárněhistorický kontext (související přirozeně i s binomií duše a těla), do něhož Diviš svou poezii i prozaické záznamy explicitně uvádí. Citací řady autorů volí

¹⁹ Tamtéž, s. 62.

²⁰ Tamtéž, s. 322.

²¹ Tamtéž, s. 47.

²² Tamtéž, s. 53.

²³ Tamtéž, s. 53.

²⁴ Tamtéž, s. 60.

²⁵ Tamtéž, s. 55.

kontury, ve kterých chce být a zřejmě i bude vnímán. Nebudu se zde podrobněji zabývat těmito exkursy do děl a životních osudů Demlových, Holanových, Kafkových, Klímových a Weinero- vých – v abecedním pořádku a bez nároku na úplnost. Připomínám je pouze proto, že tyto výklady stojí, zdá se, na úzké hraně mezi aktualizací vyplývající z přirozeného Divišova naturelu a osobitou a koncizní mýtotvornou autostylizací. (Tento „automýtus“ je svéráznou obdobou toho, co konstruuje ve svých prózách třeba Bohumil Hrabal a trochu jinak Milan Kundera. Automýtizační strategie jsou třeba u Kundery a Diviše pochopitelně zcela odlišné, stačí si uvědomit jejich zásadně protikladné pojetí vztahu autorského subjektu a díla. Kunderův svár duše s tělem je odkázán důsledně do sféry – byť často autobiograficky inspirované – fikce, zatímco Teorie spolehlivosti plápolá kdesi mezi psychoterapeutickou zpovědí ztroskotance a všeobsahujícím gestem demiurga – v obou případech Diviše.)

Teorie spolehlivosti je bezpochyby jedním z interpretačních klíčů k Divišově poezii. Její spojitě čtení se sbírkami autorových veršů nabízí efektní paralely i závěry. Již aplikace tohoto hlediska by naznačila kongenialitu obou vesmírů: básní a deníkových záznamů.

IV.

Čím bylo naše připomenutí Teorie spolehlivosti, nebylo-li pouhou pohoršující reprodukcí Divišovy „vulgarity“? Vyšlo z předpokladu klíčové role opozice „tělesného“ a „duševního“ a ilustrovalo, že tato binomie nabaluje na sebe významy spjaté se socializací jedince, s historií, nacionalitou, mediálností, s komunikačními bariérami...

Pokud navíc text znovu prostřednictvím Divišových deníkových záznamů upozornil na to, že hranice mezi „mravným“ a „nemravným“, hranice mezi „věčným“ a „časovým“ může vést i jinudy, než se zdá být samozřejmé, upozornil-li na časovost jisté mravnosti a pohříchu na obecnou nemravnost časového, pak dokázal více, než jsem mohl doufat.

Ukázal-li, že pod vnější slupkou neuspořádanosti a znesvěcujícího hádání duševního a tělesného principu probíhá v Divišově knize vůle k redefinici všeho toho, co z pohodlí přijímáme jako dané a konstantní, ukázal-li, že ideální konstrukty nedocházejí reálného naplnění a jejich praktické deformace jsou hrůzným mysteriózním tancem marnosti, pak se mi podařilo dotknout se toho, oč běží, jak soudím, generálně.

(Můžete si ošklivit sebezhlíživou teatrálnost Teorie spolehlivosti, ale šílené puzení duše i těla, jež zachycuje, z ní dělá knihu, která zůstává.)

Jan Wiendl

„V blízkosti jsi za smrtí...“

Nad básněmi Violy Fischerové

Stranou nejrůznějších experimentujících a tradičních směrů současné české poezie, které už ponejvíc skrývají jen nedůvěru v jazyk a tápání v odcizeném světě, se ocitá poezie Violy Fischerové. Její verše naopak bezelstně odkrývají ostych před básnickým slovem a vyhocenou nejistotu člověka, ocitnuvšího se tváří v tvář mezníku lidského života – smrti. Půjde mi nyní o načrtnutí obrysů tohoto díla, které velmi prostě, na základě nemetaforizované výpovědi, takřka nezávisle na tradičním poetickém aparátu, navozuje hluboký čtenářský prožitek a zároveň přenáší nezastíranou individuální zkušenost do obecného podobenství o lidském životě. Proto nejprve malá biografická odbočka:

Narodila se v roce 1935 v Brně v rodině filozofa Josefa Ludvíka Fischera. Na brněnské a pražské filozofické fakultě vystudovala češtinu a polštinu. Pracovala pak jako kulturní referentka, později jako redaktorka Čs. rozhlasu. V září 1968 odešla se spisovatelem Pavlem Buksou, známějším pod literárním pseudonymem Karel Michal, za něhož se provdala, do exilu. Usadili se ve švýcarské Basileji, kde Fischerová posléze vystudovala na tamní univerzitě germanistiku a historii. Působila pak jako učitelka. 30. června 1984 však Buksa spáchal sebevraždu. Intenzivní, náhlý prožitek smrti nejen že prudce ovlivnil její dosavadní život, ale přiměl ji posléze opět k původní básnické tvorbě. Verše totiž Fischerová začala psát už ve studentských letech. Jejich prostřednictvím se seznámila s řadou generačně blízkých lidí (v Brně s Věrou Linhartovou, Pavlem Švandou, Jiřím Kuběnou, v Praze s Jiřím Kolářem, Janem Grossmanem, Václavem Havlem, Janem Zábranou, Josefem Topolem aj.), kteří výrazným způsobem ovlivňovali nejen její rané básnické pokusy. Pod patronátem Jana Grossmana rovněž vznikla Fischerové prvotina Propadání, připravená k vydání v roce 1957.¹ Vlivem tehdejších společensko-politických okolností však sbírka nevyšla. Pak následovalo více než třicetileté odmlčení, které prolomily až výše zmíněné tragické okolnosti autorčina života.

Po Buksově smrti se Viola Fischerová podruhé provdala za spisovatele Josefa Jedličku. Až do Jedličkovy smrti (1990) žil nejprve v Mnichově, pak v Augsburgu. V roce 1994 se básnička přestěhovala do Prahy.

Pozdní knižní debut Violy Fischerové, psaný v druhé polovině osmdesátých let – Zádušní básně za Pavla Buksu² – vyjadřuje už svým názvem sílu osudového prožitku smrti nejbližšího člověka. Sama autorka přiznává, že v počátcích šlo o zcela osobní pokus vyrovnat se s touto smrtí.³ Čím hlouběji se však vnořovala do jejího tajemství, o to více nalézala nové a dosud skryté taje oné „spirálové ženy“, tajemné, vyzývavé, triumfující završitelky života. Vznikl tak posléze souvislý příběh smrti, jehož jednotlivými zastaveními jsou spolu se Zádušními básněmi také další Fischerové sbírky Babí hodina a Jak pápěří.

¹ Viz doslov Jana Vladislava, in: Viola Fischerová: Zádušní básně za Pavla Buksu. Brno, Petrov 1993, s. 70.

² Viola Fischerová: Zádušní básně za Pavla Buksu. Brno, Petrov 1993.

³ ...taky ne to nejlepší řešení. Interview Michaela Špirita s Violou Fischerovou, Revolver Revue 1995, č. 28.

Vraťme se však nyní k prvnímu z nich, k Zádušním básním. Jsou založeny na strohém záznamu, jindy na předivu jemných lyrických reflexí, které ale nepostrádají snahu po přesně voleném, ostře zařezávaném slově. Uspořádání tří, respektive čtyř oddílů sbírky připomíná základní kompoziční prvky dramatu. Tedy prolog, zápletku, obrat a rozuzlení, jež vyúsťují do finální katarze, zhušťující v sobě nový, očistný pohled na uspořádání životních jevů a vztahů.

Funkci prologu zde plní tři úvodní, krátké lyrické básně, tištěné petitem, jež vyjadřují touhu po zakotvení milostného vztahu, po spočinutí v jistotě druhého. Vlasečnice milostné lyriky těchto veršů však krutě přerývá vstupní báseň k prvnímu oddílu – Domovní dveře. Prudce vtahuje do rozvířeného kruhu tance smrti a stroze oznamuje drastický konec jednoho lidského života: „Domovní dveře/ vchod do otevřené rány/ Schody se lesknou/ Ani kapka krve/ ani peříčko/ Celý náš život/ trval 16 let/ a odehrál se ve třech pokojích.“⁴

Pohledem do otevřené rány, z níž vyprchal život, Fischerová vytkla zápletku – nepůjde tu o nic menšího, než o výjev střetnutí se záłudností smrti („Na tebe nesahala/ Chodila za tebou jako pes/ Nečíhala // Čekala jen až dozraješ/ a sám se po ní natáhneš“⁵). Podstatnou součástí rozvíjení této scény je proto úžas, nemá fascinace zmarem, který přefal dosavadní tok života. Jakoby z nějakého přízračného snu tu vyvstávají hrany rakve, temné propasti hrobu, odpudivé podoby fyzického zániku člověka. Vše se odehrává v jakémisi nekonečně prodlužovaném okamžiku, kdy není noc, není den; trvá jen absolutní vytržení a úděs.

Tato expresivní rovina, nesená syrovou otevřeností, vypjatostí básnické výpovědi, je však v kontextu prvního oddílu sbírky prolamována přítomností básní, které usměřují prvotní uchvácení zážitkem smrti hledáním jeho příčin. Osudný výstřel uprostřed červnové noci čtyřiaosmdesátého roku tak jako by nebyl trpkým vyvrcholením, ale paradoxním počátkem, který udal směr úvahám o smyslu dosavadního společného života.

Odtud vystupuje básnická kniha Violy Fischerové jako sebezáchovné gesto. Nejde totiž v posledku o jakousi „zprávu“ o smrti Pavla Buksy, nýbrž a především o hledání vlastního tvůrčího vztahu k této smrti, jejího vlivu a působení na podobu a proměny života samotné básnířky.⁶

Není však – zejména v její první části – zbaveno drásavé hektičnosti, jež tryská z nebývale prudkého náporu smrti. Setkáváme se s vystupňovaným sebeobviňováním, výčitkami, zpytováním, lítostí. Fischerová v básních propojuje nejrozličnější roviny prožitků a pohledů na skutečnost, které je vystavena. Takřka pietní něha, jíž zahrnovala milovaného člověka („Ještě tě cítím v rukou/ pohublá ramena s outlými klouby/ a hlavu na klíně/ ještě tě cítím v rukou/ v té předposlední hodině/ (...) Ještě mám plné ruce/ Něhy která tě přežije“⁷), je v zoufalství vetkávána do něhy země („Je-li ti země teplá/ když tě má/ když tě objímá kolem/ hlavu a ramena“⁸). Sem zčásti patří i série krátkých próz, většinou záznamů snů, soustředěných kolem okamžiku Buksovy sebevraždy. Vyjadřují zejména úděs z blížící se smrti, zachycované v rozličných podobách, ale i ze smrti dokonané; zpřítomňují němou hrůzu, šok z náhlé ztráty druhého.⁹

4 Viola Fischerová: cit. dílo, s. 11.

5 Tamtéž, s. 32.

6 Tuto skutečnost výstižně zachytil Pavel Švanda v druhém z doslovů k Zádušním básním, kde na s. 77 píše: „Téma smrti může být (...) mezníkem, znamením proměny, která se netýká jen toho, kdo nás opustil, nýbrž především nás opuštěných. My, kteří jsme tu zůstali, podstupujeme dlouhou a většinou velice bolestnou duchovní zkušenost, která nám posléze vtiskne novou podobu.“

7 Tamtéž, s. 15.

8 Tamtéž, s. 13.

9 Můj sen z 1. června 1984, Pavlův sen z 29. června 1984, Příběh první, Příběh druhý, Sen z 27. srpna 1984 ad., tamtéž, s. 28-29, 30, 34, 35, 40.

Syrovou osamělost, které je v takovéto situaci člověk bezprostředně vystaven, autorka překonává (ale svým způsobem i zvýrazňuje) neutuchajícími promluvami k mrtvému, rovněž fiktivními dialogy s ním, kterými přibližuje každodennost ukončeného společného života, v jehož harmonii, ale také rozmíškách, v analýzách psychických krizí muže, se snaží nalézt příčiny jeho konce.

Snaha rozmlouvat s mrtvým, zpřítomňovat si jej, vede i k postupné proměně náhledu na smrt, která přestává být drastickým, neuchopitelným fenoménem. Ve verších Fischerové je až personifikována, například ve vztahu jakéhosi manželského trojúhelníku těch nejparadoxnějších rozměrů. Je tu žena, muž a – Ona, která odloudila partnera a nikdy jej nevrátí („Odejdeš-li ode mne mrtvý/ obrátíš-li se zády a půjdeš / jaká smrt mi tě ještě vrátí/ Ta smrt pro kterou jsi mne opustil / s níž ale nemůžeš žít“,¹⁰ nebo „Dnes bude všechno normální/ Budu jiná/ a ty budeš/ s ní“¹¹ ap.).

Právě ono – „budu jiná“ – však zároveň posouvá významové vyznění celé sbírky a nepřímo otevírá druhou její část. Neboť byla-li první z nich ve znamení průniků životem partnera, snahou dobrat se příčin jeho konce, je druhá vyznačena usebráním, uklidňujícím obratem ve vztahu básníčky a smrti. Nemůžeme ovšem hovořit o smíření, neboť s jistými okolnostmi života se nikdy nelze smířit. Jde však – řekněme – o vyjádření pochopení situace, kdy je nemožné splnit maximalistické předsevzetí „jít po příčinách“. Svě vypovídá také vstupní báseň tohoto oddílu: „Už se před ní neschovávám/ Stojíš za ní/ jak za dveřmi/ čmukám / s hlavou na žulovém kameni/ Stmívá se/ Za chvíli nás budou volat / Něco mi brání/ jít tě hledat.“¹²

To „něco“ spočívá ve skutečnosti, že dosavadní podoba smrti prostoupila básněčinným nitrem, ustálila se v něm. Fyzická smrt je ve verších zduchovňována, stává se součástí života. Jde tu – lapidárně řečeno – o vyjádření jakéhosi imaginárního přebývání s mrtvými, kdy oni s námi komunikují v tajemné řeči snů a tušení, ovlivňují a v tichosti formují náš další život. V celkovém kontextu poezie Violy Fischerové se tento předěl promítl zejména do zvýšené koncentrace tvůrčího úsilí, která umožňuje propracovávat subtilní umění poetické zkratky. Stmeluje jednotlivé detaily do jednolitého obrazu, pevně orámovaného výraznou pointou, jež obsahuje sémantický klíč k celku básně. Srovnáme-li si právě pointy básní této části, vyvstane před námi výrazná podoba směru, kterým se poezie Violy Fischerové ubírá: Je zbytečné se donekonečna obírat tím, co zapříčinilo smrt milovaného člověka, není větší marnost, neboť – jaká sama říká – „Osud sotva skončený/ už nečitelný“. Prožitek zmaru se ale v člověku zakořenil, prorostl jím. Zůstává zde vydán sám sobě, životu i smrti napospas. To, co však smrt druhého může v jeho životě paradoxně iniciovat, je vůle k srozumění s vlastním osudem, intelektuální potlačení sklíčujícího vědomí o tělesném zániku a spění k duchovnímu přesahu.

Vstupujeme do závěrečné části Fischerové první sbírky, která v kompozičním plánu zaujímá místo jakéhosi rozuzlení, spočívajícího právě ve vyzdvižení duchovního, metafyzického principu, k němuž se lze po protřpěné dantovské cestě peklem a očistcem vztahovat. Proto začíná většina básní této části veršem „Bože můj“. Jde o veskrze dramatická, Boha i sebe přesvědčující vyznání, dovolávající se ve finále zápasu s životem a smrtí jeho posouzení.

Jenomže stejně tak jako mlčí mrtví, mlčí ve většině případů i On. Čím jsme přesvědčivější a upřímnější ve svých vyznáních, tím více nás obestírá ticho. Ovšem nikoli prázdnota. Právě v jádru tohoto prostoupeného ticha, v němž sice nelze nalézt odpovědi na zjitřené otázky, které

¹⁰ Viola Fischerová: cit. dílo, s. 52.

¹¹ Tamtéž, s. 20.

¹² Tamtéž, s. 47.

ale umožňuje zůstat uprostřed syrového světa sebou samým, v tom spatřuji kontury katarze, v níž vyústily verše Zádušných básní. Zůstaly v posledku nedořečené, jakoby s pomlkou. Vybízejí však k dalším průstupům nevyčerpatelným tajemstvím smrti, těsně svázaným s tajemstvím života.

Jako další z pokusů naplnit tuto pomlku vystupuje druhá kniha Violy Fischerové *Babí hodina*.¹³ Jde o rozsáhlou básnickou skladbu o třech částech, v níž se Fischerová snaží proniknout mystériem smrti prostřednictvím reflexe osudů žen, jejichž život se nachýlil na samotný její práh. Nabízí se srovnání s na první pohled obdobným dílem – *Starými ženami* Františka Halase. U Fischerové však zdaleka nejde o jakousi variaci na dané téma (přestože u obou nalezneme řadu shodných motivů), nýbrž o svébytný básnický čin. Vzdaluje se Halasově skladbě třeba už absencí pro Halase příznačné formy monotónní litanie, místo níž volí prudce, v čase a prostoru se proměňující sled různorodých obrazů, zejména však svým vyústěním, které – jak posléze uvidíme – do jisté míry polemizuje s tragicky beznadějným, bezvýchodným, do sebe zahryzlým závěrem Halasovy skladby.

Východiskem básně je rozpolcenost přítomné chvíle, tkvění v předivu minulých prožitků a činů a očekávání brzkého vpádu neznáma – tmy smrti. Tedy nikoli již smrt jako do značné míry náraz, jako blesk, který udeřil do stromu v naší těsné blízkosti, nýbrž smrt jako všeobsáhlá, krutě hmatatelná a přitom nejzáhadnější přirozenost každého života, která se v poezii Fischerové už nekoncentruje do jednotlivých veršů (např. point), nýbrž proniká celkem skladby v širších, mnohvrstevných myšlenkových souvislostech.

Stejně jako prvotina, je i tato Fischerové skladba kompozičně členěna. První z částí této rozsáhlé básně spočívá v jakémsi pohledu zvenčí, v reflexi každodenního života oněch stařen, tak, jak se jeví z vnějšího pohledu, jak jej ony samy svým způsobem života či vyprávěním o něm umožňují vidět. Tvůrčí akcent zde tkví – jak bylo řečeno – zejména v prolínání řady jednotlivých obrazů, výjevů. Celý tento oddíl je vystaven na základě jakýchsi filmových střihů, úryvků příběhů. Jde o „kaleidoskop“¹⁴ života, o prolínání rozličných životních situací: Například – šedí každodenního přežívání stařen prostupují syté obrazy jejich mládí, v nichž se náhle proměňují v krásné dívky, jež „krácejí nadnášené pohledy“¹⁵ a neví nic o bídě stáří, sešlosti ani o tíži vzpomínek; trpká reflexe vyhaslého plamene milostného citu vplývá do situace, kdy stará paní chová v náručí vnučku, symbol lásky a pokračujícího života; trapný okamžik, kdy si děti o Vánocích „dělí“ osamocnou matku, přerůstá do vzpomínky na chvíle, kdy sama plná nedělitelné lásky lásku rozlévala bez výjimky všem otevřeným duším; vzrušující krása, kterou se kdysi pyšnila, je vystřídána drsným obrazem „pokálené/ cizí staré ženy“¹⁶ o kterou nikdo nestojí a každý se jí štítí...

Až barokně lomená rovina krásy a ošklivosti je zvýrazněna také ztvárněním času, respektive jednotlivých časových výseků. Co přichází z minulosti, jeví se nejprve jako pouhé části, útržky. Posléze však tyto útržky vytvářejí souvislý obraz, jakousi fiktivní přítomnost, které ta skutečná ustupuje. Minulost života se tak stává plností, kdežto přítomnost je fragmentarizována. Drásavě úzký průzor přítomného času přerůstá do širokého horizontu uplynulého života. A naopak. Blahoslouklonost zaniklých let, vědomá si svých proher a vítězství, proměňuje se mnohdy v zaryté lpění na troskách přítomnosti, které nemohou nést jakoukoli vizi budoucnosti, kromě smrti.

Smrt v nejrozličnějších podobách – v tvářích rodičů, mrtvých mužů, zjevujících se ve snech, jindy ve vyprázdněných konturách nenaplněných životních tužeb, pro které už nezbylo času, spolu

13 Viola Fischerová: *Babí hodina*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1993. Před knižním vydáním nesl tento cyklus básní titul *Stařeny*; viz ediční poznámku k ukázkám z básnické tvorby Violy Fischerové: švnd (=Pavel Švanda), *Proglas* 1992, č. 5-6.

14 Antonín Brousek: *Doslov k 2. vydání Babí hodiny*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1995, s. 83.

15 Viola Fischerová: cit. dílo, s. 11.

16 Tamtéž, s. 18.

s idylizací scén uplynulého života, prostupovaných však neodbytným vědomím zániku, zmaru, se podílí na finálním prožitku konečnosti. Konečnost všeho živého, jeho radostí a žalů, tak vystupuje jako elementární zřetel v postoji k životu a světu.

Prostřední nerozsáhlý oddíl sbírky posouvá její dosavadní významové směřování zejména svým zosobněným, introspektivním zaměřením. Jako by tak náhle vzniklo jakési zrcadlo. V jeho odlesku se vše, co bylo předtím vysloveno, jeví jako krutý předobraz spění vlastního života. Ona „Jalenska“, které je zpočátku jako by vyprávěno o životě, stárí a smrti, se v druhé části proměňuje v přímé „já“; sama je nucena, bez nápovědy a pomoci druhých, vyrovnat se s nastávajícím podzimem svého života. Stejně jako v první části, i zde vyvstávají podoby blízkých lidí, rodičů, přátel, pozornost se obrací zejména k minulosti. Ovšem ani lehká ironie, prostupující řádky veršů („Tak obcuju s živými/ i mrtvými/ a vedeme život/ rodinný“¹⁷) nevyvrátí sílící prožitek opuštěnosti, jež obestírá člověka na pomezí jednoho z nejcitlivějších životních údobí.

Ponurý akord osamělosti otevírá i třetí, závěrečnou část Babí hodiny. Snahou po objektivizaci zkušeností a vztahů, odkrývaných v předchozích oddílech, působí jako vyvrcholení celé skladby. Toto zevšeobecnění spočívá především v soustředění většiny dílčích postřehů, obrazů a výjevů ze života stařen, posléze i introspektivních reflexí, do souvislého básnického vyjádření veskrze pesimistického pocitu života, který se vzdaluje jakémukoli, do jisté míry volnému osvobozujícímu vyústění, tak jak tomu bylo v Zádusních básních. Zde se od života už pranic neočekává, „z budoucna zeje/ jenom co minulo.“¹⁸ Zbývá opuštěnost, prázdnota, vyhaslá touha, pocit kapitulace před vším. A také rozporuplné otázky Bohu, otázky, které ale předem vylučují jakoukoli odpověď.

Religiózní skepse však nevylučuje poslední možnost přesahu v životě člověka – lásku. Ovšem co je to láska, když to, co za podoby lásky běžně považujeme (například milostnou touhu, lásku k rodičům, k dětem) ztrácí z perspektivy stárí svoji ryzost? Milostná touha vysychá, rodiče stejně jako životní partneři už sdílí osud kostí a prsti, děti si žijí jinde svým životem, nezávislým na našem...

Právě úhrnnou nedůvěrou v cokoli, co se důvěryhodným tváří, sestupem do samoty, demaskujícím v posledku také iluzorní svět náhražkovitých vzpomínek, vyjádřila Fischerová v Babí hodině základní pouto lidského života, kterým je soucit. Nikoli lítost, která většinou přeroste do sebelitosti, žal, jenž se mnohdy vyhrocuje do flagelantského zármutku, ale soucit, přicházející v okamžicích, kdy jsme sami ztratili takřka vše a přesto ještě dokážeme vnímat bídu a utrpení života druhých lidí. Třeba oněch stařen – symbolů veskrze obecného lidského údělu, s kterým soucíit znamená naplnit život doposledka smyslem.

Třetí z básnických knih Violy Fischerové *Jak pápěří*¹⁹, jejíž název aluzivní formou připomíná ve sbírce přetištěné verše Jana Zábrany („Lehoučká, lehká/ jako pápěří/ láska“²⁰), uvádí citát ze Sylvie Plathové „Och, láska, láska, moje roční dobo...“²¹. Láska jako neustále přítomné, stěžejní téma jako by skutečně prostupovala čtyřmi partiemi sbírky, naznačenými tentokrát pouze vloženými ilustrativními fotografiemi. Zpočátku jde – také vzhledem k předchozí básnické skladbě – o lásku soucitnou, o soucitný přístup k životu, obléhaném v jakémkoli okamžiku smrtí („Tolik smrti kolem/ až úžíš dech/ Neunikneš/ Je výdech a vzdech/ Vždycky blízko/ Vykřičené výcho-disko“²²). Dalo by se říci, že ve střetávání této soucitné lásky s nemilosrdnou smrtí tkví základní

17 Tamtéž, s. 40.

18 Tamtéž, s. 18.

19 Viola Fischerová: *Jak pápěří*. Praha, Artforum/Arkýř 1995.

20 Tamtéž, s. 15.

21 Tamtéž, s. 5.

22 Tamtéž, s. 53.

napětí Fischerové sbírky. Ovšem skutečnost je mnohem zauzlenější. Soucit zde totiž přerůstá do podoby jakéhosi retrospektivního dramatu nenaplněnosti – nenaplněnosti lásky k rodičům, kteří zemřeli dřív, než bylo možné plně dovyslovit svoji lásku k nim, nenaplněnosti lásky k životním partnerům, kteří odešli v půli cesty a zanechali nás tu přeplněné láskou, jež byla předurčena k dělení, nenaplněnosti mateřské lásky, které nebylo dopřáno se rozhořet. Soucitná láska, jejíž vrcholného ztvárnění se Fischerová dobrala v Babí hodině, tu nabývá podoby úzkostné lásky, lásky tragicky trvajících, lásky, z níž „ani smrt nepropouští.“²³ Úzkost se tak stává třetím stupněm v onom příběhu smrti, jak o něm vypráví Viola Fischerová, příběhu naděje, soucitu a úzkosti. Úzkosti ze smrti, která nemilosrdně ničí vše živé, ale také úzkosti ze života, jež smrt stigmatizuje znamením opuštěnosti, nenaplněnosti.

Zajímavé je porovnat několik básní, původně zřejmě určených pro nevydanou knihu z roku 1957, které Fischerová zakomponovala do této sbírky. Zjistíme až překvapující tématickou, ale i formální spřízněnost s verši z přelomu devadesátých let. Mnohé napovídá i obdobný princip, na kterém je založena už předchozí skladba Babí hodina. Vstupních deset veršů nese v roce 1957 a působí jako počáteční akord, na nějž pak odpovídá celá následující skladba. Jestliže je tento vzájemný vztah v Jak pápěří rozvinut, je tím zvýrazněno vlastně celkové směřování díla, které sugeruje pocit jakéhosi kruhu, kruhovitě pouti, spirály, jež se odvíjí od určitého bodu, zde pocitu životního zmaru, prázdnoty a nenaplnění, prochází řadou životních zkoušek, aby posléze vplynulo do výchozí pozice, ovšem v podobě, která neztrácí nic z předchozího, mnohdy trpkého životního a tvůrčího zranění.

Zpětná, kruhovitá cesta k básnickým počátkům, která na jedné straně sice oslovuje vzácnou jednotou celkového životního pocitu, však v sobě skrývá nebezpečí. Jde o to, že působivé zaklesnutí zralého díla do obdobných myšlenkových kořenů nesporně souvisí také s přirozeným rozvíjením básnického vyjádření, hledáním jeho nových možností, které se zákonitě nabídl v aktualizaci poetiky veršů z padesátých let. Ty však nedosahují tak výrazné pregnantnosti a ryзости, jak je známe z vyzrálejších Zádušních básní a z Babí hodiny. Lze říci, že tam, kde básnička ustupuje od úsilí přesným pojmenováním vystihnout polaritu vztahů a slovy jemnějšími než pápěří vyvolává jen pouhý dojem, náladu, tam dochází mnohdy spíše k zamlžení obrysů základních souvislostí. Odtud se pak vynořuje přízrak sentimentality, nešťastně podtržené líbivými verši typu: „Z kolika snů/ lehkých jak peří/ postavíš dům/ bez oken a dveří/ v kterém nás uschováš“²⁴ atd. Takovýto nadýchaný opar nebezpečně zahaluje u Fischerové jindy působivou poetickou zkratku a ukrývá spíše nedořečenost („A řekl muž/ ženě na smrtelné posteli/ Tak se ti Anka oběsila v Indii/ v hotelovém pokoji/ Čtvrcený tvořil po paměti/ druhé a třetí znění té věty:/ Jestli mě opustíš uvidíš/ zkazím ti děti“²⁵). Nebezpečí vidím také v jakési snadnosti nápadu, impresie, která možná vydá na básničku o „tlamkách“²⁶; a přidá-li se k ní něco básnické machy („tlamičky té tlamy/ chřtánu a brány k ráji“ atd.), je z toho cosi jako báseň, ale v tom okamžiku si říkám – je tohle ještě ona Fischerová Zádušních básní, Babí hodiny či řady uhrančivých veršů v Jak pápěří?

Nicméně platí, že dosavadní dílo Violy Fischerové, které bylo pro většinu čtenářů překvapením, zaujímá ve svém celku v kontextu současné české poezie jedno z předních míst. Jeho prostřed-

23 Tamtéž, s. 65.

24 Tamtéž, s. 18.

25 Tamtéž, s. 26.

26 Tamtéž, s. 42.

nictvím se Fischerové daří odkrývat v našich myslích dosud ukryté, nepoznané souvislosti života, nad nimiž mladší většinou mávnou rukou, a ti starší si je možná ani nepřipustí. Nespočívá však v této zdánlivé prostotě meta poezie?

Jakub Bielecki

Básnická tvorba Ostravy devadesátých let

Poezie - světová, národní, regionální - byla a je ve svém výrazu a konečném vyznění záležitostí výsostně individuální. Umělec tvoří sám, jeho práce není, nebo by neměla být, nikým a ničím diktována. Základním motivem volné tvorby však je jistý impuls, gesto, impresie, a není jisté sporu, že mezi tyto podněty patří i *genius loci*. V naší literární historii nacházíme dosti příkladů fascinace místem a jeho atmosférou. Uměleckému dílu, zejména pak literárnímu, hrozí v případě, že je reflexí na klima konkrétního, příjemci důvěrně známého místa, prosté zkultovní.

Není u nás málo měst a míst, která inspirují a koncentrují umělecké zájmy a jistým způsobem určují směr a výsledek tvorby. Ostrava svým industriálním, dnes stále patrněji postindustriálním klimatem netvoří umělci tak příznivou tvůrčí platformu, jakou je ta pražská, olomoucká, brněnská. Z důvodů geografických, politických a v neposlední řadě sociálních stojí Ostrava mimo klasické cesty české poezie. Zatímco topos tradičních cest poezie spoluvytváří uměleckou akci, topos Ostravy je tvořen svým uměleckým pohybem. Místo inspirující tvorbu tak vzniká *ex post* na základech tvorby samé. Běžný příjemce mimo region tak chápe ostravské umělecké dění bezručovským bardstvím počínaje a mýtem o ocelovém srdci republiky konče jako svéráznou, svým způsobem exotickou fikci.

Duch umělecké Ostravy přitom není inertním souhrnem mýtů a bájí, jde o živý a neustále se rozvíjející organismus. Problém Ostravy a její umělecké budoucnosti tkví v její minulosti. Ostrava - to byl po více než čtyřicet let eufemismus pro továrnu, špínu, periferii. Monstrózní továrna, pro kterou bylo nutno budovat satelitní sídliště, nová města. Moloch, zaúkolovaný živit republiku uhlím a ocelí, se stal katalyzátorem mohutných sociálních přeměn.

Poměry se změnily, tělo svému ocelovému srdci odebralo jeho jediné privilegium a zároveň (přiznávám, poněkud tristní) chloubu - jeho průmyslový význam. Původní kulturu dělnických kolonií, hospod a kostelů nahradila televizní pakultura sídlištní konurbace - zábranovské „černé televizní mše“. Pro ostravsko charakteristická sociální kultura zmizela pod nánosem konzervovaného socialistického realismu. Nenajde se nakladatelství ochotné vydat nekomerční knihu, divadla trpí špatným repertoárem i nizoučkou návštěvností, ostravský rozhlas a televize se drží těsně nad hranicí vkusu i sledovanosti. Situace došla tak daleko, že publikum přestalo a priori žádat umění regionu. Stalo se dobrým zvykem ostravského umělce svalovat vinu za svůj neúspěch na nekvalitní publikum, a v lepším případě se orientovat na jiné, perspektivnější místo. Přesto, nebo právě proto v Ostravě tvoří několik umělců, kteří se do dobrovolného kulturního exilu neuchylují.

Zajímavé publikace začaly vycházet již v roce 1990 v miniaturním havířovském vydavatelství M.U.K.L. Vzpomněl bych na bezejmennou sbírku podepsanou pseudonymem Jan Vrak¹ - směs industriální poezie reflektující a zároveň lehce parodující vše od Bezruče až po socialistický realismus. Svým - nutno podotknout, že velmi originálním - způsobem na Bezruče navázal i ostravský Petr Motýl prvotinou *Ten veliký dům nebo hrad tam daleko v horách*, vydanou v roce 1990 právě pod křídly M.U.K.L. Bezručovský motiv Petr Motýl dále, a úspěšněji, rozvinul sbírkou

¹ Jan Vrak, Havířov, M.U.K.L. 1990.

Šílený Fridrich. Ta vyšla již v edici *Mladé fronty Ladění* v roce 1992. Motýl zde pracuje s motivy běžného života, převrací, a hyperbolizuje lyrický subjekt ve snaze vytvořit jakýsi nový básnický mýtus. Bezručovské bardství, strnulou víru v rodný kraj a hrdost na něj přitom karikuje. Kde jde Bezručovi o výhružku, varování, staví Motýl škleb a výsměch. Pro svůj záměr stvořil fiktivního, nesmrtelného hrdinu Fridricha, který je „svítícím postrachem pánů ze Slezské a pomahačů“². Bezručovskou formu vyplňuje Motýl současnou myšlenkou. Přitom klasika neznásilňuje, pouze využívá zažitého kultu. Soustředí se na vypjatou, přesto hravou provokaci prostřednictvím veršových i strofických citací. Že je to účinná cesta, dokázal Motýl i na svých experimentálních recitačních performancích, kde vystupuje v podobě tajemné postavy, jakési slezské Valkýry, a chrlí na posluchače historky z Fridrichova života. Syndrom komického starého dostoupil vrcholu převedením dobrodružství Šíleného Fridricha do podoby komiksu.

V Motýlově tvorbě najdeme mnoho různých vlivů, kromě Bezruče je tu bezesporu i Wernisch, punc originálu jí však dodává autorova bezbřehá imaginace - pohybuje se světem slezských harend a hald, rozmlouváme s Cikány, Bulhary, chemiky. Poznáváme Ostravu magickou v její šedi a průměrnosti. Text vzácně přiznává, dokonce s jakousi obskurní hrdostí, jako jeden ze svých kořenů návaznost na ovzduší minulých let - ví, řečeno slovy Vladimíra Macury, že „svět socialismu“ jako semiotický konstrukt nemůže být chápán jako něco útešně vnějšího“³. Motýl ví, že i on byl nutně spolutvůrcem oné naší společné reality, chápe, že nelze zapomenout, a snaží se s ní vyrovnat.

Dalším mladým ostravským básníkem, o němž chci hovořit, je Petr Hruška - dlouholetý spolumorganizátor Slezských harend, mezinárodních básnických setkání pořádaných právě v Ostravě. Publikoval v pražských *Iniciálách*, v *Revolver Revue* a v regionální tisku. V roce 1995 mu vyšla sbírka *Obývací nepokoje*⁴. Pokud jsem označoval tvorbu výše uvedeného Petra Motýla jako extrovertní a uvolněnou, jde v Hruškově případě o pravý opak. Už název sbírky - *Obývací nepokoje* - ruší tradičně prožívanou iluzi obýváků coby symbolů klidu, pořádku a tepla. V Hruškových (ne)pokojích se nezahřejme, natož abychom došli klidu. Jsme totiž v Ostravě, svět panelů a odcizení je studený, ale působivý. A právě taková je tato sbírka. Plná rozvedených žen se šroubováky v ruce (b. Rozvedená), malého chlapečka, který „ležel v koutě/ jako pohozený ulovený plyšový mrtvý/ bobřík odvaha“ „v domě kde se stal/ rozvod“, kterému to kainerovsky nezačíná, ale „Už mu to končí“⁵. Patrně jsou i wernischovské názvuky - „žena v domě/ popoleze/ kachle/ nohu vzepře/ v koleni pokrčí pod břicho podstrčí/ všechno vydrží/ v domě kašle/ a kachle“ (b. Kachle⁶).

Sbírka je rozdělena na dvě části. Zatímco titulní oddíl reflektuje vztah mezi jedincem a nebezpečným okolím, je obrazem strachu a obavy před skutečností, část druhou, nazvanou *Chvilé pro rybu*, Hruška obrací k personě mluvčího. Vnímání okolí se mění, stejně jako prostředky užité k jeho prozkoumávání. Již to není zvuk, skřek doléhající do pokoje zvenčí, nepříjemný a obtížný. Už to není touha po tichu, touha uniknout hluku hádky. Tu stírdá údiv a nečekaná obava z ticha a samoty. Rezignace a netušená deziluze. „Poslední škvíra světla/ v domě/ Masařka únavy/ pobzukuje kolem hlavy/ Jako bych tím psaním/ živil sebe/ nebo rodinu/ A já tak stěží/ tu kolčaví/ co má hnízdo/ hned pod trámem/ srdce“ (b. Svítím⁷). Pocity osamělosti a odcizení nejsou ve sbírce jen záležitostí obsahu, ale, a to přinejmenším stejným dílem, také formy. Jde o verše, jak se vyjádřil

2 Petr Motýl: *Šílený Fridrich*. Praha, *Mladá fronta* 1992, s. 14.

3 Vladimír Macura: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948-89*. Praha, *Pražská imaginace* 1992, s. 7.

4 Petr Hruška: *Obývací nepokoje*. Ostrava, *Sfinga* s podporou Ministerstva kultury ČR, 1995.

5 Tamtéž, s. 15.

6 Tamtéž, s. 26.

7 Tamtéž, s. 57.

Ivan Wernisch v dopise otištěném na přebalu knihy, „bez zbytečností, tedy bez lyrického čvaňhání“. Hruškovo minimální až gnómičké veršové schéma oproštěné ode všech příkras přímo asociuje strohou atmosféru současné Ostravy.

Strohost, pocit odcizení a samoty, obrovská obraznost jsou znaky typické i pro dalšího ostravského autora, Jana Balabána. Balabán, zkušený, povoláním technický překladatel, publikoval zejména v *Revolver Revue* a v regionálním tisku. V roce 1995 vydal knihu povídek nazvanou *Středověk*⁸. Název zde nevymezuje časové období, ale duševní a společenské klima. Jde o soubor povídek, které se od sebe obsahově odlišují, ale všechny mají pro Balabána typický tragický, místy morbidní podtext. Tragično a zmíněná morbidita ovšem nejsou užity prvoplánově a bezúčelně, pro efekt. Je jedno, o čem ta či ona povídka vypráví, souborem prolínají leitmotivy bezradnosti, osamění, řeší se tu zásadní problémy existence.

Soubor má formu cyklu, rámovaného první a poslední prózou. Úvodní povídku - sugestivní *Enu* - umístil Balabán do situace mimo čas a prostor, nevíme, jde-li o nějakou svéráznou reminiscenci na prenatální existenci lidstva, nebo o vizionářský, futuristický sen, noční můru, vizi stavu světa po nějaké (nukleární, ekologické?) katastrofě. Ve světě věčné tmy a strachu z představ tmou zhmotněných se setkává mladá dívka Ena s neznámým Hlasem s velkým H - mužem, který se jí snaží vysvětlit, co je to světlo, co znamená vidět a být viděn, učí ji pojmenovat to, co ji obklopuje - totiž tmu. Zaujmu i další povídky, mezi nimi jistě sebeanalytické *Dánsko*, kde autor používá slovo *Dánsko* ne jako název státu, ale jako symbol pro něco vzdáleného a cizího - pro prožitou a stále duševně prožívanou totalitu a její vlivy na vlastní psychiku. Nebo následující povídka, *Lanovka*, ve které zase promítá zkušenost a pachů diktátu do osobního života, do vztahu k vlastní ženě. Najdeme zde povídku věnovanou životu toaletářky (*Niagarské vodopády*) i příběh ženy, trpící panickým odporem k jakýmkoli projevům sexuality, která přivede svého muže k sebevraždě (*Výročí svatby*). Závěrečná povídka *Men* tvoří patu tématického mostu pňoucího se od *Eny* celým souborem. *Men*, postava bez minulosti, přichází do světa tmy odkudsi z neznáma, mlhavě vzpomíná na jakousi válečnou událost, která způsobila současný stav věcí, při cestě tmou naráží na přízraky a je před nimi zachráněn jakousi neznámou dívkou. Zdálo by se, že se kruh uzavřel. Balabán ale čtenáři cestu k pochopení díla neusnadňuje, nejsme si jisti, zda je onou dívkou právě Ena, nebo někdo jiný. Tímto zamlžením pointy se dílo stává paradoxně ještě sugestivnějším.

Na závěr chci ještě krátce zmínit zajímavou publikaci fotografa Viktora Koláře a básníka Jaroslava Žily *Ostrava - obležené město*⁹. Kniha fotografií ilustrovaná krátkými Žilovými básněmi vznikla za živé podpory ostravské radnice. Radní uvolnili grant v domění, že se bude jednat o publikaci ve stylu „magických Prah“, propagační brožuru, kterou bude lze rozdávat důležitým návštěvám. Fakt, že vše dopadlo jinak, slouží ke cti oběma autorům, kteří bez ohledu na komerční požadavky vytvořili vpravdě umělecké dílo - monotematicky věnované Ostravě.

Kolářovi se podařilo zobrazit základní problém Ostravy a života v ní - totiž problém vztahu obyvatel k jejich městu. Ten není jednoduchý. Není snadné nalézt důvod k optimismu uprostřed všeobecné deprese. Když byla kniha hotova, sklidila vlnu pobouření právě mezi ostravskými radními. Na stažení grantu bylo našťastí pozdě. Pánové Kolář a Žila totiž nestvořili nějakou novou Ostravu, pouze zobrazili nepřijemnou realitu.

Snad i tato kniha pomůže narušit zažitou představu o Ostravě jako průmyslové periferii, od které se neočekává nic než dodávky uhlí. Kromě oceli zde totiž vzniká i mimořádně zajímavá a kvalitní literatura nadregionálního významu.

⁸ Jan Balabán: *Středověk*. Ostrava, Sfinga s podporou města Ostravy, 1995.

⁹ Viktor Kolář, Jaroslav Žila: *Ostrava - obležené město*. Ostrava, 1996.

Skupiny, sborníky, časopisy české nezavedené literatury posledních let

V českém literárním prostředí sehrávaly tradičně významnou roli nejrůznější skupiny nebo autorské okruhy, a to i po únoru 1948. Až léta normalizace jako by tendenci literátů vytvářet užší společenství tmelená určitým programem či poetikou zcela paralyzovala. Naštěstí tomu tak bylo jen na oficiální scéně a ani zde ne úplně.

Část divadelníků známých především z filmu Pražská 5 či z představení divadla Sklep spolu s dalšími přáteli vytvořili koncem osmdesátých let skupinu Kvašňák nesoucí stejný název jako jimi vydávaný „magazín pro pohodičku“. Ten byl vlastně pokračováním (byť do jisté míry polemickým) původně studentského samizdatového časopisu Dolmen (v první polovině osmdesátých let vyšlo jedenáct čísel, do kterých kromě jiných přispívali Štěpán a Tomáš Kafkovi nebo Ewald Murrer a Luděk Marks). Bratři Kafkové po zániku Dolmenu nabídli Davidu Vávrovi spolupráci na novém projektu, jehož předznamenáním se stala společná výstava pražských nezávislých výtvarníků K ROK 1988, konaná na podzim uvedeného roku mj. za účasti bratří Kafkových i D. Vávry. V listopadu se objevilo první číslo Kvašňáku (někdy označovaného pouze Q, jindy také Quašňák). Název odkazoval jak k fotbalové legendě Andreji Kvašňákovi (a tedy sportu, sportovním reportážím), tak k tvůrčímu kvašení. Jeho základními prvky měly být výrazná stylizace, subjektivistické ladění, hledání dokonalého tvaru, stylové čistoty a také humor i hravost.

Samizdatovým způsobem vyšlo ještě druhé číslo (květen 1989), třetí (a poslední) už pak přineslo nově založené Nakladatelství Q v roce 1991. Kromě již zmíněných ústředních postav tvořili „mikroorganismus Q“ Jan Boháč, Igor Dřevíkovský, Tomáš Machek, Petr Nikl, Jaroslav Pízl, Mojmír Pukl, Jaroslav Róna, Otakar Štětináč Schmidt, Jan Slovák, Pjér la Šéz (vl. jm. Petr Knotek), Lumír Tuček, Petr Turek, Lenka Vychodilová ad. Jména výtvarníků (Machek, Nikl, Pukl, Róna) též signalizují důraz kladený při všech Q aktivitách na výtvarnou stránku. Kvašňáci představovali vlastní tvorbu od konce osmdesátých let také na autorských textových večerech, někteří z nich (např. T. Kafka, P. Nikl, J. Pízl, O. Štětináč Schmid, L. Tuček) dostali samostatnou příležitost v televizním cyklu Smělé verše. Pozoruhodná pak byla paralelní Q prezentace v časopise Host¹ s brněnským Sdružením umělců „Q“, které vzniklo v květnu 1969 a jeho členy byli také výtvarníci (např. Bohdan Matal, Václav Zykmond), architekti (Bohuslav Fuchs, Bedřich Rozehnal), spisovatelé a divadelníci (Ludvík Kundera, Bořivoj Srba, Milan Uhde) i hudebníci (Miloslav Ištván); v současnosti čítá toto sdružení kolem sto dvaceti členů.

Ale vraťme se k pražskému Q okruhu, jehož společné aktivity se během devadesátých let postupně vytrácejí. Jednou z posledních je v roce 1992 almanach Zlatí hadi – zlatě kadí². „Nakladatelství talentovaného slova Q“ pak přináší první samostatné knihy Jaroslava Pízla, Tomáše Kafky, Lumíra Tučka, další ze skupiny (např. David Vávra, krátce i Štěpán Kafka) se angažují

¹ Q prezentace, Host 1993, č. 5.

² Zlatí hadi – zlatě kadí. Kvašňákovské mezipatro. Praha, Nakladatelství Q 1992.

v pokusu o exkluzivní raritu: největší časopis na světě nazvaný Raut, ve kterém však pod vedením Aleše Najbrta a Tona Stana převažuje orientace na výtvarné umění.

Určitý protipól kvašňákovského seskupení představuje původně katolicky orientovaná Skupina XXVI, založená na Silvestra 1983 Romanem Szpukem, Pavlem Kukalem a Květou Brožovou-Jankovičovou během setkání křesťanské mládeže pozvané duchovním Markem Šimáčkem na faru do Příchovic. Následovaly další schůzky, na kterých postupně přibývalo účastníků (mj. Bob Fliedr, Marie Dolistová, Veronika Kosmáková, písničkáři Jan Kubín a Martin Vácha). V roce 1985 přišel R. Szpuk s myšlenkou společného almanachu, který nakonec ve strojopisné podobě a pod názvem Křesťanská poezie 1985-1986 obsahoval příspěvky dvaceti pěti autorů. Teprve poté si účastníci příchovických srazů, konaných minimálně čtyřikrát do roka (a od roku 1987 uskutečňovaných i v jiných místech), zvolili název Skupina XXVI. (Číslovka XXVI byla v dřívější diplomatické poště kódem pro Řím a signalizovala tedy jednak základní orientaci okruhu, jednak jeho poněkud konspirativní charakter.) V důsledku tolerance a otevřenosti vnějším podnětům dochází kolem základního jádra skupiny k poměrně značné migraci členů i sympatizantů, což se projevilo mj. tím, že další strojopisný sborník Almanach 1987 přinesl též příspěvky Pavla Kolmačky, Ewalda Murrera ad. z nově se formující skupiny kolem Jiřího Haubra. Spolupráce Skupiny XXVI a Portálu, jak se Haubruv okruh později označoval, vyvrcholila koncem osmdesátých a počátkem devadesátých let několika společnými vystoupeními (např. 13. listopadu 1989 v Rubínu), dalším Almanachem 1989 či cyklem přednášek pořádaných Květou Neradovou; v nové společenské i literární situaci však časem ochabla. V roce 1990, kdy se pod hlavičkou Skupiny XXVI setkávaly už vskutku různorodé osobnosti (např. také Svatava Antošová, Karel Rada nebo Bohuslav Vaněk), se R. Szpuk pokusil formulovat manifest. Ani jedna ze dvou verzí³ však nebyla přijata, a tak tmelem skupiny zůstala ona setkání, konaná v duchu dvou osnovných premis: antielitářství a tzv. žité poezie, čili praktikování imaginace.

První číslo časopisu Souvislosti (1990) prezentovalo pořad Překračování času, konaný 24. října 1989 ve vyšehradském Novém proboštství jako první veřejné vystoupení skupiny Portál. Z tehdy představených šesti autorů se však členy volného sdružení básníků křesťanské orientace bez formulovaného literárního programu stali pouze Jiří Hauber, Pavel Kolmačka, Pavel Rejchrt a Bohdan Chlíbec, přičemž posledně jmenovaný si podobně jako Ewald Murrer udržoval spíše autonomní pozici. Portál na rozdíl od Skupiny XXVI proklamoval důraz na literární kvality vlastní tvorby, kterou zveřejňoval hlavně na stránkách křesťanské revue Souvislosti (její podobu spoluvytvářeli další příbuzně naladěni autoři jako Martin C. Putna či Petr Borkovec) a v časopise Velehrad. Od roku 1993 začínají skupinové aktivity nahrazovat individuální setkání uvedených autorů bez označení skupiny, jakým byl např. večer poezie Pevnina ve tmách v pražských Emauzích (1994).

Jedním z paradoxů společenského a kulturního vývoje posledního zhruba půlstoletí je skutečnost, že surrealismus, jehož vyznavači se před druhou světovou válkou vehementně hlásili k sociální revoluci negující měšťácký kapitalismus, se za režimu zaštitěného levicovými ideály ocitli v nemilosti a publikační izolaci. A tak ačkoliv původní Skupina surrealistů v ČSR, běžněji označovaná jako Surrealistická skupina, pod vedením Vratislava Effenbergera pokračovala v činnosti i po únoru 1948, její aktivity a tvorba byla přístupna pouze nevelkému okruhu zasvěcených. Za ozvěnu zmíněného paradoxu možno považovat fakt, že během osmdesátých let, kdy někteří začínající tvůrci stále intenzivněji hledali opoziční cestu vůči oficiálnímu dění ve společnosti i umění,

³ První zůstala v rukopise, druhá byla publikována - Roman Szpuk: 2. Návrh manifestu skupiny, Iniciály 1993, č. 36.

ocitli se nejednou na pomyslných surrealistických stezkách, aniž by tušili, že se jejich předchůdci v těchto oblastech stále ještě pohybují.

Tři studenti jednoho z brněnských gymnázií (Bruno Solařík, Blažej Ingr a Tomáš Přidal) tak v roce 1987 založili Surrealistický okruh A. I. V., aniž by cokoli tušili o tehdejších počinech pražské Surrealistické skupiny. Vlastní literární pokusy soustředili ve sbornících množených zhruba ve dvaceti kusech, popř. je prezentovali na večerech v galerii K22A. Neměli také tušení, že zhruba ve stejné době se ve Šternberku konstituovala kolem Leonidase Kryvošeje Surrealistická skupina výtvarníků (patřili do ní ještě fotograf Roman Kubík a malíř Pavel Surma), která experimentálně spojovala surrealistickou a veristickou tvůrčí metodu. Oba tyto autorské okruhy se nezávisle na sobě koncem osmdesátých a počátkem devadesátých let kontaktovaly s pražskou Surrealistickou skupinou, jejímž prostřednictvím se poznaly i navzájem. To už v brněnském seskupení nahradil Tomáše Přidala David Jařab, jehož příchod akceleroval mj. promyšlené teoretických postulátů tvorby. Ústředním pojmem se pro Surrealistický okruh A. I. V. stal „modrý humor“, určitá varianta černého humoru uplatňovaného pražskými surrealisty, která by měla mít objektivnější charakter. (Přívlastek „modrý“ má údajně vyjadřovat do nebe volající drzost vydávat výsledky společné tvorby za humorné.) D. Jařab, studující na Janáčkově Akademii múzických umění, také umožnil prezentování společných textů v brněnském Kabinetu múz (cyklus Penězokazi uváděný v letech 1992-1996). Brněnský okruh ještě rozšířil Roman Telerovský, studující psychologii, který vedle literárních aktivit též kreslí a fotografuje.

Ke spojení slovesného a výtvarného umění došlo i na skupinové úrovni, a to 9. října 1993, kdy mladí brněnští a šternberští surrealisté ustavili Surrealistickou skupinu A. I. V., která od té doby představila tvorbu svých členů (kromě už jmenovaných k nim náleží Kateřina Kubíková, Kateřina Piňosová a Lenka Valachová) na více než deseti společných výstavách. V roce 1995 vyšla také tři čísla jejich časopisu *Intervence*, redigovaného Bruno Solaříkem. (Na výstavách s novou skupinou participovala občas i pražská Surrealistická skupina a vzájemná časopisecká spolupráce pravděpodobně vyústí ve splnutí *Intervence* s *Analogonem*.) Pokračují divadelní prezentace moravských surrealistů: v říjnu 1996 měl v Kabinetu múz premiéru první díl nového cyklu *Revize století*. Připravuje se rovněž knižní vydání kolektivních textů.

Literární skupina *Moderní analfabet* se zrodila z podnětu Jaroslava Jablonského a Markéty Hrbkové v roce 1988, a to bez nějaké konkrétnější programové osnovy. Základním pojítkem dosti rozdílných osobností (mj. Jan Beneš [pseud. Emil Hakl], Markéta Hejná, Václav Kahuda, Vladimír Křivánek, Daniel Mícka, Vladimír Pavlovič, Oscar Ryba [vl. jm. Ladislav Koštejn], Marek Toman, Jan Ungár, Václav Vokolek ad.) se stalo vydávání revue *Moderní analfabet*. Její nulté číslo se objevilo díky nakladatelství Artforum v roce 1990. První číslo však vyšlo až za dva roky a skupinová publikace⁴ z roku 1993 už byla vydána Pražskou imaginací s podtitulem „literární sborník sestavený členy stejnojmenného sdružení“, přičemž šlo o materiály z plánovaných a nevydaných čísel revue.

Prostor k novým aktivitám objevili členové skupiny *Moderní analfabet* během roku 1991 v Pant klubu. U jeho zrodu byli literární nadšenci z původně samizdatového časopisu *Možnost* (od roku 1981 vycházel přibližně šestkrát do roka, po roce 1990 už vyšlo pouze šest čísel). Josef Štogr, Jarmila Štogrová-Doležalová, Kamila Míková aj. využili legislativního zaštitění sdružením Unijazz (organizace navazující na činnost Jazzové sekce) a od 22. listopadu 1990 začali v Praze-Bubenči provozovat literární klub s malou výstavní síní nazvaný Pant klub Unijazz. Zde se prezentovali literáti, divadelníci i výtvarníci jak individuálně, tak ve skupinách a probíhaly zde

4 *Moderní analfabet* 1993. Literární sborník sestavený členy stejnojmenného sdružení. Praha, Pražská imaginace 1993.

rovněž večery kulturně a umělecky orientovaných časopisů (respektive jejich redakcí), přednášky, hudební večery... Přibližně po dvou letech došlo k vynucenému stěhování a Pant klub Unijazz přijal nabídku „necírkevního řádu“ Regula Pragensis působit nadále v jeho břevnovské knihovně. (Od roku 1995 pod zkrácenou hlavičkou Pant klub.) Kromě Moderního analfabetu, jehož večery patří k nejčastějším programovým číslům Pant klubu, se zde představily mj. časopisy Kavárna A.F.F.A., Iniciály, Lázeňský host, Perspektivy, Plivník, Souvislosti, Trans, ze skupin pak Bloudění, Raněná srdce, Skupina XXVI a v neposlední řadě Demi Monde⁵.

Seskupení Demi Monde (Polo-Svět) se zformovalo na jedné z akcí pořádaných R. Szpukem, hybatelem Skupiny XXVI. Konkrétně to bylo v létě 1995 ve Vimperku, kde se dali dohromady autoři převážně ze severozápadního pohraničí ovlivnění hlavně atmosférou míst, kde českému jazyku v současnosti nezbyvá ani poloviční prostor dřívější. Byli to Milan Děžinský (studující v Ústí nad Labem), Viktorie Rybáková (z Chebu), Radek Fridrich a Tomáš Řezníček (z Děčína) a Petr Maděra (z Prahy; ten zanedlouho skupinu opustil). Jejich společným tištěným počinem se stala Akce Bororo (1995): interpretace sedmi koláží jednotlivými autory seskupení. Většina z nich také přispívá do studentského literárního časopisu Okruh, který od roku 1995 vychází pod záštitou katedry bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a pod redakčním vedením Radka Sárkóziho (dosud realizována tři čísla).

Prostřednictvím Demi Monde jsme se dostali ke skupinám mnohdy dost výrazně ovlivněným místem působení, přičemž ony skupiny zase nejednou poměrně výrazně ovlivňují zejména kulturní dění v daném regionu.

Nepochybně to platí o Unarclubu, založeném 16. září 1989 v Hranicích Jiřím Nebeským a jeho přáteli jako „sružení ideologicky nenarušených občanů“. Záhy byla základní orientace skupiny dána zřetelněji najevo rozšířením názvu na Kulturní sdružení Unarclub. Výsledky snažení Jiřího Nebeského, Libora Hanuše, Petra Marka, Jiřího Nezhyby a Hynka Poláka představovalo především Dekadentní divadlo Beruška, účastníci se opakovaně divadelních či básnických festivalů a přehlídek (na Wolkerově Prostějově 1996 získalo Cenu diváků). Společně psané dramatické texty vyšly pod názvem Hry I⁶. Předcházely jim dva převážně básnické Almanachy Unar (1990, 1991) a následoval v pěti sešitech vydaný kolektivní román Svěží vánek⁷. Skupinový časopis se jmenuje Maštal. Grošákovy chytré noviny a vychází od listopadu 1994 (dosud osm čísel). Kromě toho, že Unarclub vydal slovesné práce přibližně deseti dalším autorům (mj. Vladimíru Fekarovi a Kateřině Malenovské), působí jeho někteří členové v místních rockových kapelách. Společně také natočili čtyři dlouhometrážní filmy (retrospektiva Unarfilmu proběhla v Praze na jaře 1996).

Zájmové sdružení Seriózní žízala vzniklo v roce 1994 kolem plzeňského gymnazisty a recesisty Petra Kučery (nyní studuje práva v Praze), který už od roku 1991 množil pro své kamarády občasník PK noviny. Tento zpravodaj sdružení má v současnosti kolem sedmi set čtenářů. Seriózní žízala vyznávající recesi, černý a absurdní humor, parodii, sarkasmus, ale i hravé příběhy plné fantazie a poetické, jemnější odstíny humoru, pořádá divadelní představení, autorská čtení i projekce vlastních kratších videofilmů (titul Hugo získal druhé místo a Cenu diváků v Národním finále amatérských filmů v roce 1994).

Literární klub Pegas založilo v roce 1987 sedm mělnických vyznavačů poezie, kteří se pravidelně scházeli a vzájemně si představovali i posuzovali vlastní tvorbu. Tiskem ji pak prezentovali nejprve se svazáckém měsíčníku Informátor a o něco později ve sbornících Setkání s Pegasem,

⁵ Podrobněji o dění v Pant klubu viz Almanach Pant klubu 1990-1995. Praha, Pant klub 1996.

⁶ Unarclub: Hry I. Hranice, Nakladatelství Kulturního sdružení Unarclub LS+D 1992.

⁷ Unarclub: Svěží vánek 1-5. Hranice, Nakladatelství Kulturního sdružení Unarclub LS+D 1994.

Nekonečná něha a Zrcadlení, které redigovala duše tohoto literárního klubu Zdenka Líbalová.⁸ Po roce 1989 Pegas pořádá v mělnické galerii Ve věži večery poezie a v letech 1991 až 1993 vydává básnické a prozaické čtvrtletníky Křídla a Doteky. O další členy se literární klub z Mělníka rozrůstal především na nejrůznějších literárních soutěžích. V současnosti se k Pegasu hlásí přes dvacet autorů, přičemž někteří jsou i z jižních nebo východních Čech. Od roku 1994 začaly vycházet Profily – útlé svazčky textů jednotlivých členů klubu (doposud jich byly tímto způsobem představeny asi dvě desítky). Vyšly též další sborníky Mělník veršem i obrazem, Člověk mezi lidmi a Ztráty a naděje.⁹ V roce 1995 proběhl první ročník každoroční literární soutěže Mělnický Pegas.

Zkratka Weles vznikla z názvu Wendryňská Literární-Estetická Společnost, kterou založili roku 1995 dva vysokoškoláci studující v Brně, Bogdan Trojak a Vojtěch Kučera. Předzvěstí této společnosti byla polsko-česká literární skupina PaRaNoJa vzniklá v roce 1992 na Polském gymnáziu v Českém Těšíně (vydala dva almanachy; z dalších členů PaRaNoJe jmenujme alespoň Andrzeje Sikoru a Jolantu Trojakovou). B. Trojak s V. Kučerou jsou též editory Vendryňského (Vendryně – vesnice poblíž Trince) poetického magazínu Weles, který přibližuje osobitou atmosféru bilingvního těšínského regionu, ovšem současně zcela přirozeně autorsky i tematicky překračuje krajové hranice. A nejen v tom Weles navazuje na svébytný a bohužel po osmi číslech ukončený časopisecký projekt bratrů Ivana a Petra Motýlových, který pod názvem Modrý květ vycházel mezi roky 1993 a 1995 ve Frýdku-Místku.

Další už neexistující časopis se jmenoval 7 jatečných (anarchistický literární plátek), který od srpna 1991 do srpna 1993 vydávali v Doksech Petr Pražák (Arian Day) a Jan Ridl (Feltre). Přibližně polovinu každého čísla (vyšlo jich čtrnáct) představovala vlastní tvorba vydavatelů (tzv. anarchopoezie), zbytek byl vybírán z příbuzně laděné tvorby českých i světových autorů. Po ukončení vydávání 7 jatečných přenesli Petr Pražák a Jan Ridl svoji tvůrčí aktivitu do filmové oblasti, založili filmové sdružení NEKROFILM a už jejich první společný film Dobře najedení řidiči buldozerů získal hlavní cenu na Tokyo Video Festivalu v roce 1994.

Na váchalovskou tradici se od roku 1994 pokouší navázat teplická skupina Půnebí vydáváním revue Dekadent Geniální (dosud tři čísla). Skupinu tvoří Patrik Linhart, Midar Kásuh (vl. jm. Roman Krajíc), Anna Marie Pecháčková a Lukáš Rusek. Společně vydali též sborník Půnebí, představující jejich tvorbu z let 1992-1995.¹⁰ Spolupracují rovněž s časopisy Okruh, Pagát (Ostrava) a se Skupinou XXVI.

Přehled skupin a okruhů tvořených či spolutvořených nezavedenými literáty by mohl být vskutku velmi obsáhlý, spokojím se tedy nyní už jen s připomínkou několika dalších: Spolek LiDi, Rozevlátá palice, skupina vydávající almanachy Vítrholec...

Rovněž časopisů, ať studentských, nebo preferujících začínající tvůrce vzniklo (ale také již zaniklo) mnohem více. Z dosud nejmenovaných připomenu alespoň Babylon a Karpatské příčiny z Prahy, novoborský Čaj, ostravský Landek, brněnský Sešit... Jako ty, které se zásadněji prosadily, možno představit olomoucké Scriptum, původně Revue Univerzity Palackého, jež se ze studentského časopisu (první číslo 1991) vyvinulo během dvou desítek dalších čísel a pod šéfredaktorováním Pavla Šaradína v revue úspěšně prezentující především jednotlivé národní kultury středoevropského regionu.

⁸ Setkání s Pegasem. Mělník, Okresní kulturní středisko 1987; Nekonečná něha. Mělník, Masarykův kulturní dům 1988; Zrcadlení. Mělník, Masarykův kulturní dům 1989.

⁹ Mělník veršem i obrazem. Mělník, Pegas 1993; Člověk mezi lidmi. Mělník, Pegas 1994; Ztráty a naděje. Mělník, Pegas 1995.

¹⁰ Půnebí. Teplice 1995.

Obratník se poprvé představil v roce 1994 a z nadšeneckého poetického věstníku, vedeného Jakubem Zahradníkem, se během dalších více než deseti čísel vypracoval v ambiciózní nadgenerační poetickou revue, jejíž šéfredaktor Jiří Flaišman se obklopil inspirativním a produktivním redakčním kruhem (Petr Borkovec, Karel Jan Čapek, Ivo Harák, Jindřich Jůzl, Roman Polák a Jiří Sůra).

Nepochybně nejvýznamnější platformou nezavedené literatury první poloviny devadesátých let se staly Iniciály. Mezi roky 1990-1994 vyšlo třicet osm čísel (ve vedení redakce se vystřídali Vladimír Křivánek, Petr A. Bílek, Naděžda Macurová, Ewald Murrer a Karel Rada), přičemž koncepce monotematických čísel se ukázala neobyčejně nosnou a podnětnou. Soustředění na jednotlivá témata (humor, erotika, feminismus, experiment, židovská literatura atd.) přitom nijak neomezovala základní poslání představovat a reflektovat tvorbu začínajících anebo neznámých tvůrců, popř. profily (programy, manifesty) jejich seskupení.

Méně známí umělci v devadesátých letech zůstali jednou ze základních obsahových položek i legalizované Revolver Revue. Vzhledem ke skutečnosti, že pozměňená redakce (odešli Ivan Lamper, Jáchym Topol) se soustředila spíše na minulá léta a desetiletí, začalo se v souvislosti s tímto prestižním časopisem hovořit o „kulturní archeologii“.

Prostor pro aktuální a razantní materiály vytvořili Terezie Pokorná, Michael Špirit a Viktor Karlík založením Kritické Přílohy Revolver Revue, jejíž první číslo má v tiráži leden 1995. Obsahové spektrum Kritické Přílohy je poměrně široké (kromě literatury též televize, film, divadlo, hudba, výtvarné umění i tisk) a rozhodně to není platforma specializující se na začínající tvůrce.

Ti v poslední době dostávají stále více prostoru v jiném dříve rovněž samizdatovém časopise, brněnském Hostu. Zásahu na tom má nepochybně současný šéfredaktor Miroslav Balašík, ale také fakt, že se v redakci Hostu soustředila skupina mladých a příbuzně orientovaných moravských básníků: Tomáš Reichel, Petr Čichoň, Pavel Petr a Martin Josef Stöhr. Kontinuitu s dřívější podobou i tradicemi této revue jim pomáhá udržovat spolupráce s výtvarníkem a spisovatelem Václavem Vokolkem, který se na vydávání Hostu podílel už v minulosti s Dušanem Skálou.

Spíše sborník než časopis připomíná svojí periodicitou i koncepcí Kavárna A.F.F.A., tedy Revue pro kulturu a hledání souvislostí, jak zní její aktuální a oproti dřívějšíku poněkud rozšířený podtitul. Jako „místo schůzek, klání, disputací a odpočinku“ vznikla Kavárna A.F.F.A. v osmdesátých letech, kdy byla časopisem studentů pražské Akademie múzických umění. Po třech číslech vydaných počátkem devadesátých let to vypadalo, že v době nijak příznivé i pro mnohem méně náročně a výpravně pojaté kulturní časopisecké projekty se jejímu redaktorovi Martinu Mejstříkovi nepodaří tento „podnik udržet v provozu“. Další čísla z let 1995 a 1996, vydaná s pozměněným okruhem spolupracovníků, však dokazují, že se Mejstřík Kavárny A.F.F.A. nehodlá rozhodně jen tak vzdát. Nezavedeným literátům byly určeny především samostatně stránkované Almanachy A.F.F.A., kde své texty otiskli třeba Michal a Karel Jan Čapkové, Petr Borkovec anebo už vzpomínuté seskupení LiDi, tvořené Petrem Ulrychem, Irenou Douskovou, Lucií Lomovou a Janem Reinischem.

Výrazně generační charakter, včetně polemického vztahu k praktikám a idejím předchůdců (konkrétně k fenoménu Literárních novin) má projekt rodící se koncem roku 1995 a označovaný KOPR, čili komunikační prostor. Toto společenství založené Karlem Benešem, Bohuslavem Vaňkem, Oscarem Rybou, Pavlem Zdražilem ad. hodlá především umožnit a usnadnit kontakty mezi autory, časopisy, nakladateli a skupinami z oblasti nezavedené literatury, chce usnadnit pronikání této literatury ke čtenářům, do povědomí širší kulturní veřejnosti. Využívá k tomu hlavně sítě lokálních osobností (např. S. Antošová, R. Fridrich, V. Rybáková...) a uzlových komunikačních bodů (což jsou obvykle kultivovaná knihkupectví), které mají kromě jiného šířit Buletýn informující o nových knihách, besedách, setkáních a dalších aktivitách KOPRu a jeho sympatizantů.

Nakolik a jak dlouho však bude schopen KOPR fungovat jako činitel integrující a generující dění v české nezavedené literatuře, ukáže teprve čas.

(Tento příspěvek vznikl během přípravy publikace Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995.)

Současná překladatelská aktivita polských spisovatelů na Záolží

Literatura psaná polsky a vznikající na území České republiky patří svým postavením v celku polské literatury k tzv. literatuře kresové, v kontextu české literatury zaujímá pozici literatury národnostní menšiny. V obou případech se jedná o tvorbu mimo centrum, na tzv. periferii kulturního dění. Pozornost literární kritiky a historie z těchto příčin bývá upřena většinou k tradičním kulturním centrům jako hlavním nositelům kulturních a civilizačních procesů. Znamená to však, že by literatura národnostních menšin nemohla kvalitativně obohacovat dynamiku literárního vývoje dominujícího proudu národní literatury? Dovoluji si tvrdit, že nikoliv. V Polsku se v současné době věnuje kresovým literaturám stále větší pozornost. Vždyť i nositel Nobelovy ceny za literaturu Czesław Miłosz pochází z litevských kresů a v jeho díle nacházíme jak návrat ke kořenům, tak univerzalistické východisko.

Pro polskou literaturu soustředěnou především v oblasti českého Těšínska se v polské literární vědě ujal název literatura na Záolží a pronikl též do oblasti lexikografie, příkladem je slovník *W górę doliny - Zaolziańscy ludzie pióra*¹. Polský literární historik Edmund Rosner pojem Záolží vysvětluje jako termín užívaný od poloviny dvacátých let tohoto století pro tu část těšínského Slezska, která po rozdělení historicky zformovaného slezského Těšínska připadla Československu. V obsahu onoho pojmu se projevuje polská perspektiva, čili z pozice Polska (například polské části těšínského Slezska) se dané území nachází za řekou Olší (Olzou), která tvoří hranici mezi Polskem a Českou republikou. Polský přívlastek „zaolžanský“ se nevztahuje k projevům kultury Čechů, Slováků nebo jiných národností, které se nacházely nebo nacházejí v západní části těšínského Slezska, ale k výsledkům kulturní činnosti Poláků žijících v tomto teritoriu. Z tohoto důvodu termín „literatura na Záolží“ nemůže být užit ve významu národní literatury nebo písemnictví daného regionu, ale pouze ve smyslu sebeuvědomění obyvatelstva hlásícího se k polské národnosti, odlišujícího se od jiných Poláků tím, že žijí za hranicí (nejedná se však o literaturu emigrační, protože jde o tvorbu autochtonních Poláků žijících v České republice, obdobnou literární tvorbě Poláků na Litvě či Ukrajině).² Termín „literatura na Záolží“ se již začal objevovat v české literární kritice i ve studiích seriálních literárních vědců ze severní Moravy a Slezska a jak se zdá, ani u nás není chápán jako nekorektní.

Můj příspěvek se soustřeďuje na „současnou“ překladatelskou aktivitu spisovatelů na Záolží, zejména z češtiny a slovenštiny do cívového mateřského jazyka polštiny, ale i v obráceném směru z polštiny do češtiny. Koncem padesátých let a v šedesátých letech měly překlady spisovatelů na Záolží, hlavně z češtiny, příležitostný charakter a odpovídaly především potřebám žurnalistiky (*Głos Ludu, Zwrot, Jutrzenka, Ogniwo, Nasza Gazetka, Kalendarz Śląski*). Jejich váha výrazněji vzrůstá teprve v posledních desetiletích. Podle Władysława Sikory se o to zasloužili (po předčasně

¹ Władysław Sikora: *W górę doliny - Zaolziańscy ludzie pióra*. Český Těšín, Sdružení polských spisovatelů v ČSFR 1992.

² Edmund Rosner: *Literatura polska z czeskiego Śląska*. Cieszyn, Uniwersytetu Śląski - Filia w Cieszynie 1995, s. 24-25.

zesnulém Henryku Jasieczkovi) Kazimierz Jaworski, Wilhelm Przewczek, Jan Pyszko, Janina Kowalska;³ a já dodávám, že také Władysław Sikora.

Henryk Jasieczek (21. března 1919 Kottlingbrun u Vídně - 8. prosince 1976 Český Těšín) vydal v roce 1961 výbor ze současné české a slovenské poezie *Poetyckie pozdrowienia*⁴ v polském překladu řady autorů. Ze Záoľžanů byli zde překlady zastoupeni Henryk Jasieczek (sedmi texty), Danuta Siwkówna a Władysław Sikora (oba po jednom).

Překládání z české literatury mělo na Záoľží svůj počátek ještě dříve: Paweł Kubisz (12. května 1907 - 19. srpna 1968) měl podle výzkumu W. Sikory⁵ překládat romány *Puklý chrám* a *Hubená léta Františka Křeliny* - překlady se nedochovaly. Rovněž Adolf Fierla (1908-1967) vydal v roce 1934 sbírku svých překladů Jiřího Wolкера do polštiny po titulem *Wiersze wybrane* a v roce 1938, bez ohledu na zostření politické situace mezi Československem a Polskem, byl ve Fierlově překladu v katovickém časopise *Polonia* na pokračování publikován román *Vojtěcha Martínka Černá země*.

Významným překladatelem je člen výboru ostravského střediska Obce moravskoslezských spisovatelů, člen a zakladatel Sdružení polských spisovatelů v České republice Wilhelm Przewczek (7. dubna 1936 Karviná). Pro polské literární časopisy překládal básně Jaroslava Seiferta, napsal rozhlasovou hru *Moje spotkanie z Noblistą (Mé setkání s Nobelovcem)* pro polské vysílání rozhlasu v Ostravě věnované Jaroslavu Seifertovi (režie Karol Suszka, 1989). Přeložil básně Věnceslava Juřiny, Boženy Klímové, Evy Kotarbové, Vlastimila Kovalčíka, Bohumila Pavloka, Jana Pilaře, Vladimíra Reisla, Lydie Romanské, Janka Silana, Štefana Strážaye, Jaromíra Šavrdy, Miroslava Válka, Karla Vůjtky, Viléma Závady, Jindřicha Zogaty aj., pro polské literární časopisy povídky Jaromíra Šlosara a Oldřicha Šuleře a hry českých i slovenských autorů pro potřebu Hlavního výboru *Polskiego związku kulturalno-oświatowego* v Českém Těšíně: Ivana Bukovčana, Emila Göllnera, Jana Jílka, Jána Soloviče, Osvalda Zahradníka. Przewczek přeložil také texty písní ke hře Jana Havláka *Český muzikant* a pro Polskou scénu divadla v Českém Těšíně hru Jana Jílka *Můj dům, můj hrad*. Rovněž přeložil mnoho her pro Loutkové divadlo *Bajka* v Českém Těšíně z češtiny a slovenštiny, mj. hry Lubomíra Feldeka, Josefa Malíka, Marie Veselé aj. Knižně vyšly Przewczkovy překlady (z polštiny do češtiny) básnických sbírek Františka Hennera a Adama Szypera a překlady aforismů Wiesława Malického.⁶

O tom, že spisovatelé na Záoľží dokáží ocenit pozornost českých a slovenských překladatelů z polštiny, svědčí Przewczkův cyklus *Tłumacze literatury polskiej* v časopise *Ogniwo*⁷, v němž publikoval profily následujících českých a slovenských překladatelů: Juraje Andričfka, Otokara Bartoše, Petra Čačka, Vlasty Dvořáčkové, Vlastimila Kovalčíka, Jana Pilaře, Ericha Sojky. V krakovském časopise *Życie Literackie* prezentoval tyto české a slovenské překladaatele: Otokara Bartoše, Olgu Castelli-Hostovskou, Vlastu Dvořáčkovou, Danielu Lehárovou, Jana Pilaře, Ericha Sojku, Helenu Stachovou, Helenu Teigovou. Pro českotěšínský časopis *Zwrot* připravil soubor medailonů slovenských překladatelů: Mateje Andráše, Juraja Andričfka, Máriu Babjakovou-Bajovou, Petera Čačka, Štefana Druga, Jozefa Hviště, Vlastimila Kovalčíka, Mariány Minárikové, Jana Sedláka, Pavola Winczera.

3 Władysław Sikora, cit. podle dopisu Liboru Martinkovi, 17. května 1996.

4 *Poetyckie pozdrowienia*. Ostrava, Krajské nakladatelství 1961.

5 Władysław Sikora: *Poetyckie przyjaźnie. Zatarty ślad. Zwrot* 1991, č. 1.

6 Adam Szyper: *Život navzdory*. Český Těšín, Suchor 1994; František Henner: *Tichý svědek*. Albrechtice u Českého Těšína, SAK 1995, s Lechem Przewczkem; Wiesław Malicki: *Słowa pod wiatr-Słowa proti větru*. Český Těšín, Olza 1996, s Liborem Martinkem.

7 Cyklus vycházel v letech 1995-1996.

(Československé Kulturní a informační středisko ve Varšavě Wilhelmu Przewczkovi v roce 1989 udělilo cenu za literární publicistiku propagující českou kulturu v časopisech *Życie Literackie*, *Panorama*, *Opole*. V roce 1993 Wilhelm Przewczek obdržel Cenu křepelek od Českého literárního fondu za redigování literární přílohy *Pomosty* v *Głosu Ludu*. Konsul Polské republiky v Ostravě mu v roce 1994 udělil Cenu stříbrných sponek za román *Kazinkowe granie*⁸.)

Značně početné jsou časopisecké překlady Władysława Sikory (10. května 1933 v Boconovicích), uvážíme-li, že je především polským básníkem žijícím a píšícím v Českém Těšíně a neživí se jako profesionální překladatel. Překládá nejenom z češtiny a slovenštiny (ze slovenštiny především na popud krakovského literárního historika a kritika Bogusława Sławomira Kundy), ale též z laštiny (Óndru Łysohorského - z hlediska laštiny jako umělého spisovného jazyka bychom raději měli hovořit o popolštění než o překladu ze strukturálně odlišného jazyka), lužické srbštiny, ruštiny, a formou tzv. nepřímého překladu z češtiny do polštiny texty z latiny, arabštiny a tamilštiny.

Od šedesátých let v periodikách *Głos Ludu*, *Zwrot* aj. opublikoval překlady Petra Bezruče, Ivana Blatného, Jána Botta, Josefa Cinka, Dušana Cveka, Svatopluka Čecha, Michala Černíka, Jiřího Daehneho, Karla Jaromíra Erbena, Miroslava Florianiana, Vítězslava Hálka, Miroslava Holuba, Václava Honse, Josefa Hrubého, Františka Hrubína, Metoděje Jahna, Janka Jesenského, Věnceslava Juřiny, Josefa Kainara, Jiřího Karna, Jana Kašpara, Jána Kollára, Vojtecha Kondróta, Evy Kotarbové, Elišky Krásnohorské, Miroslava Kubíčka, Jana Kuneše, Ireny Liberdové, Karla Hynka Máchy, Jaroslava Macháčka, Jaroslava Mazáče, Oldřicha Mikuláška, Jana Nerudy, Vítězslava Nezvala, Laca Novomeského, Jána Ondruše, Jiřího Ortena, Bohumila Pavloka, Josefa Peterky, Jana Pilaře, Petra Prouzy, Oldřicha Rafaje, Václava Renče, Lýdie Romanské, Jaroslava Seiferta, Jana Skácela, Ivana Skály, Josefa Václava Sládka, Ivana Slámy, Jitky Stehlíkové, Bedřicha Stehno, Miroslava Stoniše, Jaromíra Šavrdy, Františka Antonína Šípka, Vlastimila Školaudyho, Jaromíra Šlosara, Jiřího Šotoly, Milana Šútovce, Karla Vůjtky, Ivana Wernische, Jiřího Wolkera, Jana Zahradníčka, Soni Záchové, Viléma Závady, Jindřicha Zogaty. Pro divadlo *Bajka* v Českém Těšíně přeložil hru Marie Veselé (*Przygody misia Puchatka*).

Pokud jde o prózu, Władysław Sikora přeložil pro *Zwrot* prózy Jindřicha Grabackého, Lajose Grendela, Ivana Kubíčka, Vojtěcha Martína, Ludvíka Štěpána, pro *Kalendarz Śląski* prózy Josefa Nesvadby, Miroslava Rafaje, Oldřicha Rafaje, pro *Głos Ludu* jako redaktor kulturní a literární rubriky prózy Evy Benešové, Josefa Bora, J. P. Byrtuse, Františka Čečetky, Miloně Čepelky, Jozefa Daneka, Jana Drozda, Franeka Chmiela, Věnceslava Juřiny, Ivana Kubíčka, Milana Lasici, Óndry Łysohorského, Jaroslava Haška, Miroslava Holuba, Bohumila Hrabala, W. Marina, Oldřicha Mikuláška, Karla Nového, Eduarda Petišky, Jana Skácela, Richarda Sobotky, Miroslava Stoniše, Oldřicha Šuleře, pro časopis *Warmia i Mazury w Olsztynie* prózy Bohumíra Četyny, Oldřicha Šuleře.

Kazimierz Jaworski (4. února 1940 Koňská) vystudoval polonistiku a filozofii na Palackého univerzitě v Olomouci, působí jako redaktor závodního týdeníku *Hutnik Trzyniecki* (Třinecký hutník). Kromě své vlastní autorské tvorby, především prozaické, překládá z češtiny, slovenštiny a ruštiny. V *Głosu Ludu* publikoval překlady povídek, pověstí, esejů a básní Karla Bradáče, Jana Čepa, Václava Čtvrťka, Pavla Francouze, Zdeňka Hendrycha, Miroslava Huleho, Alexandra Klima, Josefa Kostohryze, Věry Linhartové, Jiřího Medka, Miloslava Nevrlého, Vladimíra Pazourka, Zdeňka Pluhaře, Aleny Prokopové, Miroslava Rafaje, Bohuslava Reynka, Bohumila Říhy, Břetislava Smysla, Jiřího Suchého, Alžběty Šerberové, Josefa Škvoreckého, Josefa Voláka, Ivana Vy-

⁸ Český román vyšel pod titulem *Hudba z nebe*. Opava, Optys 1996.

skočila. V Ozvěnách-Echu publikoval prózy Karla Čapka, Zdeňka Hendrycha. Ve Zwrotu prózy Bány Basikové, Františka Čečetky, Aleše Dostála, Josefa Galíka, Františka Hrubína, Čestmíra Jeřábka, Jana Kostrhuna, Jana Kozáka, Jaroslava Mullera, Marie Podešvové, Miroslava Rafaje, Milana Rusinského, Jaroslava Seiferta, Věry Stolaříkové, Alžběty Šeberové, Jana Trefulky, Alty Vášové, Jindřicha Zogaty. V Kalendarzu Śląskim prózy Františka Čečetky, Miroslava Rafaje, Zdeňka Rosenbauma. Ze slovenštiny přeložil pro Zwrot prózy Jozefa Puškáše, Alty Vášové a pro Głos Ludu Jaroslavy Blažkové, Dušana Kováče, Moniky Mrazové, Jozefa Puškáše, Jána Štiavnického. Pro loutkové divadlo K. Jaworski přeložil hry Jiřího Kaliby, Jaroslava Klimenta, Jana Malíka, které se v sedmdesátých letech hrály v třineckém loutkovém divadle Groteskna a také v loutkovém divadle Bajka v Českém Těšíně.

Dá se říci, že více než na překlady z české literatury se na překlady ze slovenské literatury specializuje Jan Pyszko (17. září 1925). Je to dáno s největší pravděpodobností tím, že vystudoval Vysokou školu pedagogickou v Bratislavě, žije v Jablunkově-Návsi. Z českých prozaiků přeložil prózy Miroslava Šmída a Ludvíka Štěpána. Ze slovenských prozaiků Márie Bátorové, Jána Beňo, Emila Knieža, Dušana Mitany, Jána Smreka, Petera Ševčoviče, ze slovenských básníků Jána Kostru, Vlastimila Kovalčíka, Štefana Strážaye. V menší míře pro Głos Ludu a Zwrot připravil překlady Jána Brocka, Rudolfa Čizmárika, Lubomíra Feldeka, Marcela Herza, Miluláše Kováče, Andreje Plávky, Vladimíra Reisela, Jána Smreka, Jána Škamla, Miroslava Válka aj.

Pod redakcí Wilhelma Przczek přeložil Pyszko básně pro sborník Poezia Słowackiego Powstania Narodowego⁹, dále připravil portréty a verše polských a slovenských básníků, kteří zahynuli v průběhu Varšavského povstání nebo v době Slovenského národního povstání, pod názvem Prosto w serce pro časopis Ogniwo. Podobný soubor veršů slovenských autorů, kteří zahynuli v SNP, publikoval Pyszko v časopise Zwrot¹⁰.

Pro potřeby divadla PZKO přeložil J. Pyszko hry českých a slovenských autorů Ivana Bukovčana, Jána Soloviče, J. Štyrcha, pro Polskou scénu Těšínského divadla hru Mikuláše Kočana Horúci zemiak; jeho překladatelská aktivita obsáhla i písňové texty pro školní příručky a další žánry.

Dramaturgyně Polské scény Těšínského divadla a autorka čtyř básnických sbírek Renata Putzlacherová-Buchtová (15. července 1966 v Karvině) vstoupila do povědomí českého čtenáře již jako renomovaná básnířka, a to také svými polskými překlady písní Jaromíra Nohavici, vydanými ve dvoudílné, zrcadlové edici.¹¹ (Autorčiny překlady z Nohavici byly roku 1996 použity i ve třech pořadech druhého programu Polské televize.)

Nemohu se zde podrobně zabývat některými zajímavými translatologickými problémy a jevy na zkoumaném textovém materiálu. Všimnu si alespoň jednoho případu za všechny. Jak známo, k největším překladatelským oříškům patří realie, kde je třeba uvážit, do jaké míry je nutné a vhodné jejich zprostředkování zahraničnímu čtenáři. V tomto bodě si Renata Putzlacherová počíná se značnou invencí, ačkoliv má pozici do jisté míry usnadněnu tím, že těšínské realie objevující se v Nohavicových textech (řeka Olše, těšínské nádraží, most Práteleství, Piastovská věž atd.) jsou Polákům stejně blízké jako nám. Za zmínku pak stojí překladatelčin postup v oblasti frazeologie. (Při překladu frazeologismu jde často o to nikoli překládat, nýbrž dosazovat, substituovat to, co se v daném jazyce říká.) Například v překladu Nohavicovy písně Dokud se zpívá, ještě se neumřelo přetlumočila Putzlacherová verš „Stokrát jsem prohloupil a stokrát platil draze“ polským pří-

⁹ Wilhelm Przczek (red.): Poezia Słowackiego Powstania Narodowego. Český Těšín, ZG PZKO 1978.

¹⁰ Tehnienia wiosny, Zwrot 1982, č. 8.

¹¹ Jaromír Nohavica: Písně-Pieśni. Český Těšín, vlastním nákladem autora 1994, 1995.

slovím jako vyšší frazeologickou jednotkou: „Na wozie raz, raz pod wozem, ot, krakowski targ“.¹² Jak je vidět, překladatelka se úspěšně vyvarovala časté chyby - překládat frazeologismus podle komponentů. Užitím polského přísloví si Slezsko symbolicky podalo ruku s Haličí.

Renata Putzlacherová uspořádala a do polštiny přeložila výbor z aforismů stopětadvaceti českých autorů pod názvem *Miłość po czesku*¹³. Edičně připravila almanach *Metafora*¹⁴, kde se rovněž objevily její překlady Vladimíra Holana a překlady Miroslava Holuba, Josefa Hrubého, Jana Kašpera a Jaromíra Šavrdy od Władysława Sikory. Jako literární dramaturgyně přeložila pro Polskou scénu Těšínského divadla hry českých a slovenských autorů Tatiány Kusé a Antonína Procházky. Časopisecky publikovala kromě překladů písní Jaromíra Nohavici rovněž překlady Karla Kryla a Karla Plíhala (v rukopise se nacházejí překlady písní Hany Hegerové a Vlasty Redla).

Básnířka Lucyna Przewczkówa-Waszkowá (12. listopadu 1964 v Třinci) vystudovala gymnázium v Českém Těšíně, působila jako vychovatelka ve školní družině v Jablunkově a jako učitelka mateřské školy v Českém Těšíně. Je básnířkou, překladatelkou poezie, prózy a divadelních her. Samostatně vydala dvě sbírky poezie, druhou v pořadí *Cztery pory miłości* do češtiny přeložil Libor Martinek¹⁵. V Ostravě vyšel výbor z veršů Lucyny Waszkové v českých překladech Věnceslava Juřiny, Lecha Przewczka, Wilhelma Przewczka, Evy Sobkové, Ericha Sojky, Karla Vůjtky, nazvaný *Koncert na přání*¹⁶. Překládá do polštiny (Helenu Lisickou a Jindřicha Zogatu), ale i z polštiny do češtiny. Do češtiny přeložila mj. verše Wilhelma Przewczka, aforismy Wiesława Malického¹⁷ a povídky Janusze Osęky.

Do skupiny spisovatelů ze Záołží bývá řazen i v Ostravě žijící spisovatel Wiesław Adam Berger a jeho dcera Eva Bergerová, studentka divadelní vědy na JAMU v Brně. Wiesław Adam Berger (6. července 1926 Ostrava-Prívov) přeložil do polštiny ukázkou z románu Ladislava Bublíka *Páteř* (otiskl *Zwrot*), v rukopise se nachází překlad básně Miloše Horanského *Ruce Davidovy*. Eva Bergerová (19. srpna 1976 Ostrava) přeložila do češtiny sbírku Stanisława Krawczyka *V samohláskách a barvách*¹⁸.

Už od poloviny padesátých let se datuje spolupráce spisovatelů ze Záołží s polskou scénou Těšínského divadla. Kromě již zmíněných překladů spisovatelů Kazimierze Jaworského, Wilhelma Przewczka, Jana Pyszka, Władysława Sikory, a kromě v úvodu jmenovaného Henryka Jasiczka a Pawła Kubisze, byli v této oblasti aktivní rovněž Karol Piegza, Janina Kowalska (redaktorka), Franciszek Michalik (herec a režisér) a Kazimierz Kaszper.

Polští spisovatelé na Záołží reflektují také na články a odborné studie českých a slovenských literárních vědců, které se týkají problematiky regionalismu a literatury národnostních menšin (například Františka Všetického a Petra Andrušky).¹⁹ Často se objevují překlady recenzí literární tvorby Záołžanů z českého tisku (například recenze Jiřího Urbance).²⁰ Česká literární kritika naopak ve svých nejosvětenějších momentech věnovala literatuře na Záołží pozornost už mezi vál-

12 Tamtéž, sv. 2, nestránkováno.

13 *Miłość po czesku*. Krakov, Miniatura 1995.

14 *Metafora*. Krakov, Miniatura 1995.

15 Lucyna Przewczkówa-Waszkowá: *Cztery pory miłości*. Český Těšín, OLZA 1994; *Čtyři období lásky*, Albrechtice u Českého Těšína, SAK 1996.

16 Lucyna Przewczkówa-Waszkowá: *Koncert na přání*. Ostrava, VMCG 1994..

17 Wiesław Malicki: *Nahé názory*. Český Těšín, A. Sochor 1992, s. Lechem Przewczkem a Jindřichem Zogatou.

18 Vlastním nákladem překladatele, Ostrava 1996.

19 František Všetický: *Polski wyraz językowy czeskiej literatury*. *Zwrot* 1995, č. 5; Peter Andruška: *Problematika literatury mniejszości narodowych*, *Zwrot* 1995, č. 6.

20 Viz Jiří Urbanec: *Poszukiwacz istoty słów*. In: *Metafora*. Krakov, Miniatura 1995, s. 95.

kou zásluhou revue Poesie redigované Janem Strakošem. V této linii pokračuje opavský literární měsíčník Alternativa-Nova vedený Drahomírem Šajtarem s redakčním okruhem (v němž se tvůrčí činností spisovatelů ze Záoalží soustavněji věnují Jiří Urbanec a František Všeticka).

Není pochyb o tom, že vzájemný kontakt a plodné ovlivňování české, slovenské a polské literatury je potřebné a užitečné. Pražský strukturalista Jan Mukařovský v této souvislosti zdůrazňoval, že pro podobu a uplatnění cizích vlivů v národní literatuře je rozhodující, jak se jejich vstupu otvírá nebo jak se ho dožaduje literární systém svými aktuálními potřebami. Jednotlivá národní umění se podle něho nestýkají na základě podřízenosti ovlivňovaného ovlivňující, ale na bázi vzájemné rovnosti.²¹ Polští spisovatelé na Záoalží ex private industria velkou měrou přispěli k reprezentaci kulturních hodnot v trojúhelníku tří národních, charakterem jazyka vzájemně si blízkých literatur.

21 Jan Mukařovský: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966, s. 115.

Jana Borguľová

Literárne a vydavateľské aktivity deväťdesiatych rokov v Banskej Bystrici

Mesto Banská Bystrica ako bývalé i nanovo krajské sídlo disponuje celkom slušným počtom kultúrno-umeleckých inštitúcií, spolkov a združení, ktoré sa každé svojou mierou a úrovňou ambícií zaslúžilo o podporu či ignoranciu literárneho života, vyúsťujúceho do edičných počinov. Oni v podstate v dobrom slova zmysle zabezpečovali i teraz zabezpečujú konvenčnú produkciu umeleckej, literárnovednej či bibliografickej literatúry (Literárne a hudobné múzeum, Štátna vedecká knižnica, Okresná knižnica, stredoslovenská odbočka Spolku slovenských spisovateľov, Univerzita Mateja Bela, štúdio Slovenského rozhlasu, Bábkové divadlo na Rázcestí a i.). Takýto štandard vytvára dobré podhubie na to, aby sa z neho mohlo vyčleniť niečo svojbytné, špecifické, netradičné.

Na tomto mieste by som sa chcela osobitne zmieniť o svojom materskom pracovisku, ktoré prichýlilo pod svoje ochranné krídla literárny klub Litera 2. Je to voľné zoskupenie ľudí s tvorivými literárnymi ambíciami, ktoré začalo s pravidelnou činnosťou roku 1991 a doteraz sa prezentovalo štyrmi zborníkmi či almanachmi prác, v súčasnosti je v tlači piaty – tak trochu jubilejný. S podporou Spolku slovenských spisovateľov tak dostávajú možnosť zviditeľňovania nádejné talenty, z ktorých sa pravdepodobne niekoľkí úspešne uchytia v celoslovenskom kontexte. Nepripisujem existencii uvedeného literárneho klubu osobitnú výnimočnosť, pretože podobné pracujú aj inde. Je však dôležité, aby vôbec boli.

Okrem toho Literárne a hudobné múzeum bolo garantom vydania ojedinelej publikácie, prostredníctvom ktorej sa dostalo úcty a uznania básnikovi Mikulášovi Kováčovi. Tento výrazný predstaviteľ slovenskej literatúry (nar. 18. mája 1934) prežil celý svoj tvorivý život v Banskej Bystrici, kde aj predčasne vo veku 58 rokov zomrel (26. mája 1992). Básnikovi priatelia a obdivovatelia jeho umeleckého diela sa rozhodli „zhmotniť“ svoj pohľad na svojrážnu osobnosť do reprezentatívnej knižnej podoby, v ktorej by sa zhodnotil ľudský rozmer básnika.¹

Po roku 1989 sa s nástupom nového spoločensko-hospodárskeho poriadku objavil veľmi zaujímavý jav – tým je vznik množstva súkromných vydavateľstiev, ktoré doslova zaplavili knižný trh literatúrou rozličného druhu, predovšetkým však komerčne ladenou. Je to do istej miery samozrejmé, pretože sa musia riadiť ekonomickými kritériami. Ani Banská Bystrica nie je v uvedenej sfére výnimkou. Na tomto mieste však musím podotknúť, že mesto v tejto oblasti po roku 1989 mohlo iba získať, pretože dve desaťročia predtým stratilo jediné kamenné vydavateľstvo – Stredoslovenské vydavateľstvo, ktoré podľahlo tlaku normalizácie (1971).²

V spleti komerčno-reklamných vydavateľstiev sa však roku 1994 aj v Banskej Bystrici nenápadne vynorilo akési minivydavateľstvo jedného muža s provokujúcim názvom Drewa a srd (ďa-

¹ Stanislav Balko, Štefan Šmihla: MIKI, svedectvo o stave jednej duše. Koláž dokumentov a spomienok na básnika Mikuláša Kováča. Peter Popelka/Literárne a hudobné múzeum, Bratislava/Banská Bystrica 1994.

² Pozri Jana Borguľová: Cesty normalizácie v Stredoslovenskom vydavateľstve v Banskej Bystrici. In: Jan Wiendl (red.): Normy normalizace. ÚČL AV ČR/Slezská univerzita, Praha/Opava 1996.

lej len DAS). Jeho majiteľom, redaktorom aj autorom je mladý Banskobystričan Peter Šulej. Nekonvenčný názov vydavateľstva vysvetľuje asi takto – drevo je stav, v akom sa slovenská kultúra nachádza, a srd je spôsob, ako tento stav zmeniť. Už z tohto vyjadrenia je cítiť, o akú produkciu Šulejovi pôjde – predovšetkým o tú nekonvenčnú, alternatívnu, vychádzajúcu z undergroundu. Sám o tom hovorí: „...vo veciach, ktoré chcem vydávať v budúcnosti, by mala byť revolta, pretože na svete je spústa vecí, ktoré rozčuľujú, znervózňujú a nemôžeme ich nemo prechádzať. Ako vydavateľ nemám záujem vydávať milostnú lyriku, lebo podobne ako hovorí Schopenhauer, myslím si aj ja, že tej je toľko, ako úrody na poliach a spokojne ju prenehám osemnásťročným. Možno, že aj preto moje básne pôsobia agresívne, ale nemôže to byť inak a už vonkoncom nie tak ako to povedzme spieva Phil Collins v známej piesni o bezdomovcoch. Je to sladák, ktorý vždy zaberie aj na diskotéke, ľudia sa k sebe túlia, vyznávajú si pri tej piesni lásku a tam je vypovedaná krutá pravda o bedároch... To je podľa mňa dementné!“³ Činnosť tohto vydavateľstva sa riadi vlastným vnútorným poriadkom (akýmsi manifestom), určujúcim jeho profil.⁴

Pristavme sa krátko pri majiteľovi vydavateľstva: V dobe vzniku bol dvadsaťsedemročný, vzdelaním bankský inžinier (smer automatizované spôsoby riadenia), autor poézie a sci-fi próz, inklinujúci k undergroundu. V podstate nečitateľ inej slovenskej pôvodnej literatúry, neškolený v literárnej teórii. Orientovaný na alternatívnu kultúru, ovplyvnený počítačovou technikou. V začiatkoch činnosti mal aj paralelné vydavateľstvo Print Servis, v ktorom vydával inú literatúru, nehodiacu sa do programu DASu. Okrem toho venuje sa aj inej polygrafickej činnosti. Doterajšia produkcia vydavateľstva predstavuje osem útlých knižiek, ktoré si nachádzajú svojich čitateľov i distribútorov. Od začiatku pôsobenia na knižnom trhu je možné dostať uvedené knihy v bratislavskom kníhkupectve AF na Kozej ulici č. 20, ako aj v banskobystrickom kníhkupectve DUMA, Dolná 35.

A kto sú autori DASu? Prvých päť knižiek pochádza z dielne banskobystrických tvorcov, nalađených na jednu vlnovú dĺžku s majiteľom Petrom Šulejom. Neostali bez povšimnutia. Napr. debut Mareka Jančiara Buldozér sa umiestnil v ankete Knižnej revue za rok 1994 na piatom mieste. Básnická zbierka Antona I. Pižurného Pandorinapixľa získala v tom istom roku Cenu Ivana Kras-ka.

Po nadobudnutí prvých vydavateľských kontaktov a istej reklamy Peter Šulej nadviazal pracovné i priateľské vzťahy s mladým a úspešným autorom z Nových Zámok Petrom Macsovszkým a výsledkom bola nielen básnická zbierka *Ambit*, ale aj poviedková kniha *Leptokaria* jeho nemenej úspešného priateľa z toho istého mesta, prozaiika Vladimíra Ballu. Obe si našli veľmi priaznivú odozvu v literárnokritických časopisoch.

³ Mária Glocková: S autorom prvého slovenského porna. Rozhovor s Petrom Šulejom, Smer dnes 20. augusta 1994.

⁴ Vnútorný poriadok vydavateľstva Drewo a srd: „1. Autorom alebo členom vydavateľstva Drewo a srd (ďalej len DAS) sa môže stať každý umelec bez akýchkoľvek pohlavných, rasových, národnostných, formálnych či ideologických obmedzení. 2. DAS špecifikuje umelca ako človeka narábajúceho s realitou i ne-realitou ináč ako väčšina. 3. DAS chce cez prizmu svojich produktov preskúmať všeobecne platné etické a estetické princípy, poprípade ich ešte rozšíriť. 4. DAS sa cez tvorbu svojich autorov a členov zameriava na boj proti akejkoľvek ideológii a jej následným deriváciám, t.j. totalitarizmu, absolutizmu, fanatizmu, atď. 5. DAS v tejto „vojne“ používa ako zbrane akékoľvek ideológie a ich následné derivácie, t.j. totalitarizmus, absolutizmus, fanatizmus, atď., pretransformované do umeleckej podoby. 6. Produkty DAS nie sú pre všetkých! 7. DAS-u nezáleží na forme vyjadrenia ani na zvolenom médiu. (Na prostriedku nezáleží, dôležitý je cieľ.) 8. DAS je v svojej podstate hyperrealistické, a preto verí v ne-existenciu konečného cieľa, t.j. odideologizovanie myslenia človeka. 9. DAS je apriori apolitické! 10. DAS je čisto komerčná záležitosť! (Žiadna alternatíva, nezávislosť či underground.) 11. DAS si je vedomé časo-priestorových súvislostí, a preto je tento poriadok len dočasný. Platí dovtedy, pokiaľ nebude vypracovaný nový, alebo do absolútneho zániku DASu. 12. Poriadok DAS je otvorený a prístupný akýmkoľvek polemikám, ktoré však nemusia byť akceptované. V Banskej Bystrici 19. decembra 1994.“

Od tzv. medzimestských vzťahov bol iba krok k vzťahom medzinárodným, pretože nateraz posledná knižka DASu sú texty nórskej multimediálnej umeleckej society Origami s názvom Kontemplatie. Vyšla v slovensko-anglickej mutácii a v edičnej poznámke sa uvádza: „texty (...) sú fantastická skladačka mýtov a neomýtov starého 'dobrého', ale už odchádzajúceho sveta papierovej civilizácie s hi-tech (post)moderného priestoru stále viac a viac frustrovaného jedinca na prelome tisícročí“.⁵ Pripravovaným titulom je slovenský preklad divadelnej hry Eugena Ionesca Lekcie a pozdravy, ďalej vlastná Šulejova básnická zbierka Kult, básne Mily Haugovej a i. Napriek samostatnému originálnemu mysleniu, Peter Šulej ako vydavateľ predsa len v začiatkoch hľadal podporu u skúsených a renomovaných autorov z okolia, ako sú Pavel Hruz a Jožo Urban, ktorí mu pomáhali ako externí redaktori či autori doslovov.

Zaujímavá je tiež formálna stránka knižnej produkcie Šulejovho vydavateľstva - informačne detailizovaná tiráž aj s uvedením internetového kontaktu, čiarový kód na obale knihy (čo má znamenať, že kniha je tovar ako každý iný), poďakovanie autora (niekde dotiahnuté ad absurdum), uvádzanie sponzorov a i. Keď na dlhšej časovej osi sledujeme knižnú produkciu vydavateľstva Drewo a srd, môžeme konštatovať, že autorské zázemie má tendenciu stále sa rozširujúceho kruhu s čoraz väčším záberom a zámerom. Svedčí to o etablovaní sa Petra Šuleja na slovenskom knižnom trhu. Medializácia jeho produkcie i jeho samého na stránkach Dotykov, RAKa, Knižnej revue, Kultúrneho života a iných, ho zaraďuje do radu takých vydavateľstiev ako Modrý Peter, Archa, Koloman Kertész Bagala L.C.A. a ďalších. Aj keď sám tvrdí, že jeho existencia v Banskej Bystrici je náhodná, nateraz predstavuje literárno-vydavateľský potenciál tohto mesta a je takmer isté, že s ním treba v nasledujúcich rokoch na edičnom trhu vážne počítať.

⁵ Prehľad knižnej produkcie vydavateľstva Drewo a srd v Banskej Bystrici: 1. Peter Šulej: Porno, 1994 (zbierka básní); 2. Marek Jančiar: Buldozér, 1994 (zbierka básní); 3. Juraj Rybníkár: Ilúzie, 1994 (zbierka básní); 4. Anton I. Pižurný: Pandorinapixfa, 1994 (zbierka básní); 5. Robert Verseghy: Ticho, 1994 (próza); 6. Peter Macsovszky: Ambit, 1995 (zbierka básní); 7. Vladimír Balla: Leptokaria, 1996 (zbierka poviedok); 8. Origami poetika: Kontemplatie, 1996 (zbierka básní).

Fenomén Votobia

Stará cesta?

Česká literatura dnes. Určuje její podobu cosi dobově výlučného? Dokážeme pojmenovat, co vymezuje a omezuje její kvalitu? Existují faktory ovlivňující čtenářskou reflexi? Jsme vůbec s to vymezit, co vše a v jaké mediální podobě do české literatury dnes vstupuje? Nakolik určuje její povahu článek prvotní – spisovatel? Jistě může být zajímavé sledovat, jak proměňuje tepovou frekvenci české literatury (neboť ji stále pokládáme za živoucí organismus) časopisecké dění...

Přes všechny lákavé otázky, vážící se k problémům autorským, časopiseckým, recepčním, se v tomto příspěvku budu ptát na činitele jiného: nakladatele. Zdá se, že právě nakladatelé utvářejí současnou kulturní atmosféru. Pokusím se co nejpřesněji určit, čím sytí povahu české literatury čtyři roky před koncem století olomoucké nakladatelství Votobia. Nechci se zabývat – ani souhlasně, ani polemicky – jejich, pro společnost v tuto chvíli mezním, pojetím svobody slova. Nebudu konfrontovat činnost Votobie s jinými nakladatelstvími, i když znám taková, jež by toto srovnání unesla. Ráda bych na případu Votobie zodpověděla prastaré otázky: *odkud* se vynořilo, *co* využilo a převzalo z literárního prostředí, které jej od počátku obklopovalo, *jaké* impulsy akceptuje a *jak* je modifikuje, *kam* orientuje čtenáře. Jev zvaný Votobia jsem pro tento účel poměřovala vlastní zkušeností, bezprostředním náhledem, kontaktem s majiteli, prostředím i produkci.

Votobia vznikla v Olomouci na dlouho neobdělávaném nakladatelském úhoru. Majitelé nakladatelství opakovaně připomínají svou roli sociální: v oblasti, kde se všeobecně ctí prostor arcibiskupský a univerzitní, chtějí vytvořit a posílit dimenzi pro uplatnění redaktorských, překladatelských, autorských schopností. Ctí region, ale odmítají být uzavřenu enklávou. Každé jejich jednání potvrzuje, že je, v duchu Kelemenova vymezení, neodpuzeje periferní postavení, protože: „*Periferie* má zcela jinou povahu než centrum. Ovlivňují ji periferie jiných prostředí. A tak se v dotyčných periferiích vcelku běžně stávají překvapivé věci.“¹ Navíc jsou si vědomi, že budují nakladatelství v internetové éře, kdy se celý dosud stereotypně segmentovaný a rozhraničovaný prostor proměňuje v globální vesnici. Nevnímají svou dimenzi jako jednoznačnou a jedinou provždy vymezenou, jejich směřování je exkluzivní.² Tolik k existenčnímu prostoru Votobie.

Přejdeme nyní k části, kterou bych metaforicky nazvala: Skryté prameny. Cesty vedoucí ke vzniku Votobie už patří do oblasti novodobých literárních mýtů. Existuje několik podrobných verzí o setkání démonického Petra Mikeše s duchovním Rostislavem Valuškem: „Když jsem se na olomouckém Horním náměstí jednoho adventního dopoledne roku 1972 prodíral davem šílícím nákupní horečkou, zjevila se mi uprostřed něj tvář, která nemohla mýlit, tvář něžného preraphaelity s existenciální rýhou pod nosem. A bylo to.“³ Tak Rostislav Valušek doplňuje zakladatelskou

¹ Jozef Kelemen: *Budoucí Altamira*. Olomouc, Votobia 1995, s. 82.

² Míněno v původním významu slova; ve vztahu ke slovesu *claudio* – zavírat, zamykat; obkličovat, svírat, omezovat a k předložce *e, ex – z, ze*. Za tento podnět, vyslovený v diskusi, děkuji doc. Petru Zajacovi.

³ Rostislav Valušek: *Milostivé léto*. Olomouc, Votobia 1996, s. 94-95.

trojici samizdatové edice *Texty přátel*⁴, Jaroslava Friče, Eduarda Zachu a Petra Mikeše. Sledujeme-li jejich výpovědi, o čem diskutovali, co si navzájem půjčovali z vlastních knihoven, co se rozhodli pro potěchu vlastní i několika blízkých vydat v *Textech přátel*, dobíráme se k jednomu neopominutelnému zdroji budoucí *Votobie*: ke jménům Josef Florian, Jakub Deml, Jan Zahradníček, Ladislav Klíma. Od počátku trvání nakladatelství se objevují jako autoři či objekty základních publikací.⁵

Mýtus kolem *Votobie* musíme rozšířit o další události a jména demiurgů. Jiří Kuběna, precizní mélický básník, překladatel, esejista, historik umění, který se ve své skutečné monumentální podobě zjevil čtenáři až díky výboru z díla *Krev ve víno (1953-1995), má ve své biografii zaznamenány ve spojitosti s prehistorií i historií sledovaného nakladatelství údaje*⁶ osvětlující jeho podíl na původní profilaci podniku. Ale megaprojekt, vydat kompletní dílo Jakuba Demla, zmrazila doba a čtenářská poptávka, exkluzivní *Bitov* i *BOX* profiloval nakladatelství komerčně neúspěšně, a tak se „náročný program vydávání periodických publikací podařilo udržet za značných finančních obětí po dva roky společného působení“⁷.

Nakonec se zastavme u posledního nakladatelského stvořitele, Tomáše Koudely. Do současného projektu *Votobie* vstoupil definitivně spolu s nepřehlédnutelnými Jaroslavem Vaclem a Petrem Jünglingem v roce 1991 (oficiální datum vzniku nakladatelství), ale přinesl s sebou M.U.K.L., edici *Mladé umění k lidem*, kterou sám realizoval jako výlučně básnickou v hornickém Havířově od roku 1990. Podařilo se mu v ní představit poprvé oficiálně Rostislava Valuška, Petra Mikeše, Petra Motýla, Milana Knížáka aj. Tak se kruh uzavřel. Všechny dosud jmenované zdroje se propletly a propojily. Legenda o spojení démonického, duchovního, zarputilého se mohla začít šířit.

Proč jsem se tak podrobně věnovala vzniku nakladatelství? Protože skutečnost propojení samizdatové edice a výlučné tradice florianovské s tvrdohlavou touhou dát prostor nezavedenému považuji za principiální znak *Votobie*.

Nastává hektické období, k českým autorům, o nichž jsem se zmínila výše, začínají přibývat překlady. Antologie Erzy Pounda, kterou Petr Mikeš stáhl z Odeonu, protože tam několik let jeho projekt přehlíželi, startuje pro jistý čas angloamerickou orientací produkce. Když se ptám, nakolik jsou pro *Votobii* inspirující osobnosti Janis Joplinové, Jane Fondové, Boba Dylana, Leonarda Cohena, Neala Cassydyho, Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga, *Thimothy Learyho* či *Nico*, je odpověď následující: nová řada biografii mapuje rockovou scénu šedesátých let, underground od padesátých až do osmdesátých let. *Votobia* volí za svého hlavního hrdinu nezávislého tvůrce, který má problém být v daném čase společensky akceptovatelný; je outsiderem v tvůrčích komunitách, nefunguje ve strukturách idejí.

⁴ Existovala v Brně a Olomouci v letech 1971-1989 a v Gruntorádově knihovně nalezneme seznam přibližně 280 položek, které se v *Textech přátel* podařilo vydat.

⁵ Jakub Deml: *Podzimní sen* (1992); *Ptačí budky* (1992); *Šlépěje X* (1993); *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* (1994); *Pro budoucí poutníky a poutnice* (1995); *Můj očistec* (1996); Jiří Olič: *Čtení o Jakubu Demlovi* (1993); Josef Florian: *Kurs Josefa Floriana* (1992); Ladislav Klíma: *Boj o vše* (1995); *Traktáty a diktáty* (1995); Jan Zahradníček: *Jeřáby* (1991).

⁶ 1990 – na bitovské chatě P. Krška, dále básník Jan Dadák, J. E. Frič a J. K. – vznik revue *Bitov*; 1991 – spolu s přáteli zakládá Dědictví Jakuba Demla – s cílem chránit Demlov odkaz a vydávání jeho spisů; Moře V Úplňku vydá k 55. narozeninám básníka Tomáše Koudely jako 1. svazek edice *Želetavka*; v brněnském bytě J. K. Pod kaštany vzniká z dohody Tomáše Koudely a Jaroslava E. Friče nové nakladatelství, se sídlem v Olomouci – na přání J. E. Friče mu J. K. dá latinské středověké jméno *Bitovia*; koncem prosince J. K. přijímá (po několikáté opětvanou) nabídku Tomáše Koudely a začne vydávat jako hlavní redaktor svou revue *BOX*, vstupuje do služeb nakladatelství *Votobia* (na památkovém středisku zůstává čtvrtinou úvazku). – Viz Jiitka Bednářová: *Kalendarium - Obrazové přílohy – bibliografie – Ediční poznámka*, in: Jiří Kuběna: *Krev ve Víno*. Olomouc, *Votobia* 1995, s. 581-606.

⁷ Alena Dvořáčková: *Obrysy osobnosti Jiřího Kuběny*. Olomouc, *Votobia* 1995, s. 68

Takto vymezený prsteneček obkružuje značnou, profilující část produkce Votobie. Zdá se, že se v ní prostupují rekonstrukce s konstrukcí – v oblasti historické paměti a literární kontinuity.⁸ Jestliže přijmeme termín rekonstrukce paměti (neboť se jmény Deml, Zahradníček, Durych, Bořkovec postupně identifikujeme podobu české literární a hudební minulosti), pak se v profilu Votobie propojuje s *rekonstrukcí paměti* i cosi jako *tvorba vědomí*. Zřetelně se to projevuje i v českých novinkách nakladatelství.

Na podzimní trh 1996 připravila Votobia prózu Hnáta Daňka *Až budeme velcí*, stylizovanou kroniku generace, vyrůstající v ostravské aglomeraci na počátku osmdesátých let. Celým textem prostupuje téma nedosažitelnosti lidské integrity. Postavy nechťejí být demonstrativně *out*, *under*. Naslouchají jen svému vnitřnímu chvění a reagují na toho, koho si vyvolili; koho jim svět přihrál za spolunocležníky, milence, kamarády. Jejich sociálnímu jednání dominuje vstřícnost a naivita. Planě nefilozofují, žijí, prožívají, nemarkýrují, nevolí gesta, „neokecávají“ chyby, neomalenosti, vlastní přestupky vůči morálce, té, již i oni uznávají. Styl výpovědi dokazuje bolestnou atomizaci, segmentaci, která má často i charakter chaosu, ale neslibuje ani nenabízí lad, řád, celistvost. Vyprávění nemá povahu sebevzhlížení ani sebemrškačství či sebelítosti, nemá charakter protestsongu. Určující se pro ni zdá být princip sebeočisty, sebeočistování, jenž nenásleduje katarze, nýbrž vyprahlost a smrt.

Daňkova próza zahajuje návrat nakladatelství k původní české tvorbě, tady se duchem prosazuje M.U.K.L., představí i Romana Ludvu románem *Smrt a křeslo* a Tomáše Koudelu epickou koláží. S tímto záměrem svěřují Votobii své nové texty mj. Vladimír Körner, Zdeněk Zapletal, Egon Bondy. Jejich jména ukazují k dalšímu z již naznačených výrazných rysů tohoto nakladatelského podniku: je jím záměrné rušení jakýchkoli hranic. Valušek pojmenoval princip své samizdatové činnosti, který se stal vlastní jak Koudelovi, Jünglingovi, Vaclovi, tak i novým redaktorům - Veronice Tuckerové, Pavlu Šaradínovi, Daně Myslivcové, těmito slovy: „Plnost bytí nemá hranic, neexistuje ohraničení, spektrum je bez hranic. Kde tyto hranice jsou, tam je sektářské budování vlastní výjimečnosti.“⁹

O prostupování mezi uvnitř Votobie jsem se zmiňovala již v souvislosti s programovou potřebou outsiderství, s hájenou existencí v bouřlivé periferii globální vesnice. I v samé redakci se stýká evropská zkušenost s vlivy angloamerickými: Matthew Sweeney, Američan, je členem redakce. Možnost naučit se pohybovat v etnicky a jazykově nevyhraněném světě poskytují i cizojazyčné texty: *Keltische Märchen* od Jana Vladislava¹⁰, dvojjazyčná *Papírová lodička-Das Papierschiffchen* od Alberta Völkla¹¹. Člověk internetového věku, jehož pojem vzdálenosti se mění, jenž bezprostředně nahlíží do vzdálených a pro něj nemateřských kultur, je vychováván na bilingvní řadě poezie, na textech zakletých do jazyka autorského a jazyka překladatelova: Shawn Keysyho *Vultures Country-Krajina supů* tlumočí Petr Mikeš¹², v *Encounters on Welwyn Street-Setkáních na Welwyn Street*¹³ se z vůle Jitky Herynkové potkává jedenáct současných britských básníků, *Scattered poems-Rozprášené básně*¹⁴ představují Jacka Kerouaca v autentické podobě. Stejný charakter zachovává i původní, pro Votobii napsaný anglický text Aviziera Tuckera *O dětské oběti-On Paedocide*¹⁵.

8 Rysy, které lze vztahovat nejen k činnosti nakladatelství Votobia, ale k charakteru české literatury devadesátých let obecně.

9 Rostislav Valušek: cit. dílo, s. 108.

10 Jan Vladislav: *Keltische Märchen*. Brno, Petrov 1992.

11 Albert Völk: *Papírová lodička-Das Papierschiffchen*. Olomouc, Votobia 1992.

12 Kerry Shawn Keysy: *Vultures Country-Krajina supů*. Přeložil Petr Mikeš. Olomouc, Votobia 1996.

13 *Encounters on Welwyn Street-Setkání na Welwyn Street*. Přeložila a uspořádala Jitka Herynková. Olomouc, Votobia 1996.

14 Jack Kerouac: *Scattered poems-Rozprášené básně*. Přeložil Petr Mikeš. Olomouc, Votobia 1995.

Popsaná tendence koresponduje se skladbou tzv. Malé řady, esejistické kapesní edice. Zaměřím se (i v souvislosti s jednou ze vstupních otázek: jakého čtenáře či lépe kulturního příjemce chce Votobia oslovit?) na dvě publikace: na již citovanou Budoucí Altamiru Jozefa Kelemen (vyšla jako 35. svazek knihovny) a na Největší hity Timothy Learyho (66. svazek)¹⁶. Kelemen cituje slova profesora Marvina Minskeho, že jsme asi posledním stoletím, „v němž je na setkávání potřebná fyzická přítomnost účastníků“. Jeho konstatování lze chápat i tak, vyvozuje Kelemen, „že příští století by mělo překonat komunikační bariéry existující kvůli geografickým vzdálenostem. Vzhledem k tomu, co jsme doposud řekli, můžeme doufat, že to bude znamenat neomezenou svobodu (virtuálního) pohybu, a tedy svobodu volby kulturní identity v míře, o níž se lidstvu na počátku osmdesátých let našeho století mohlo *pouze* zdát. Regionální, nadregionální či 'globální' kultury zřejmě nahradí kultury, jež budou na sebe navrstveny v mnohem větším počtu než dnes. Jednotlivé vrstvy bude možné dosáhnout participativně z prakticky kteréhokoli bodu Země nebo přilehlých oblastí. Vrstvu, o níž mám zájem, si bude každý moci zvolit, anebo se bude podílet na vytváření nové vrstvy.“¹⁷ Timothy Leary posuzuje budoucí vnímání a existenci člověka v zasetí masmédií vyroceněji a provokativněji: „Prožitky, aniž by byly původní nebo jedinečné, se zdají být součástí obrovské kulturní metamorfózy.“¹⁸ Ocitáme se všichni ve světě „elektronických signálů“, který se nazývá Kyberie. „Zapomeňte na směšný savčí dualismus MYSLI a TĚLA. Ve hře života teď účinkují Digitální Mozek - Hmota - Digitální obrazovka.“¹⁹ „Zopakujte si v duchu například tradiční atributy slova duchovní: mýtické, magické, éterické, netělesné, nehmatatelné, nehmotné, odhmotněné, ideální, platonické. Není to definice elektronického a digitálního?“²⁰

Ač chápu míru exaktnosti Kelemenova vystoupení a stupeň travestující provokace Learyho, nevěřím, že jsme poslední generací, která se identifikuje s knihou, s uměním, s kulturou. I činnost nakladatelství Votobia dokazuje, že lze nepodlehout předurčení, a naopak – že lze utvářet prostor lidské svobody. I když, jak přednášel Josef Šafařík v Mefistově monologu: „Člověk je ochoten hájit jen tolik svobody, kolik jí sám v sobě má. Zaslouhuje právě tolik násilí, kolik snese. Šetřit ho pod tuto míru znamená korumpovat ho. Zbav ho despotie, kterou sám nad sebou dopouští, a vzápětí dopustí jinou. Je třeba brát s rezervou jeho nářky nad útlakem: dá vždy přednost diktátu před odpovědností rozhodovat sám. Být manipulován – atrapa spásy v éře vědeckotechnického messianismu.“²¹

Další znepokojivá, provokující slova, slova, jež nelze akceptovat, ale možná znamenají šanci, jak opustit prostor zvaný stará cesta – *vetus via* – a přijmout razanci a rychlost, při nichž můžeme komolit a vyslovovat *votobia*. Toto *votobia* je zaklínadlem i pro budoucí čas, aby v něm zůstaly šance na osudová setkání – jako bylo to mezi Petrem Mikešem a Rostislavem Valuškem a Jiřím Kuběnou a Tomášem Koudelou. Díky němu vznikla nová moravská nakladatelská entita, která exkluzivitou znehybňuje centrum, dbá na prastaré samizdatové, že nejlépe si všechno uděláš sám pod vlastní střechou, a znepokojuje se myšlenkou, že by se po ztrátě sebekritičnosti mohla stát establishmentem.

15 Avizier Tucker: O dětské oběti-On Paedocide. Přeložil Martin Konvička. Olomouc, Votobia 1996.

16 Timothy Leary: Největší hity. Přeložil Antonín Konečný. Olomouc, Votobia 1996.

17 Jozef Kelemen: cit. dílo, s. 103-104.

18 Timothy Leary: cit. dílo, s. 14.

19 Tamtéž, s. 22.

20 Tamtéž, s. 23.

21 Josef Šafařík: Mefistův monolog. Olomouc, Votobia 1993, s. 19.

Autoři příspěvků

- Jakub **Bieleckí**, Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 PaedDr. Jana **Borgulfová**, Literárne a hudobné múzeum, Banská Bystrica
 PhDr. Blahoslav **Dokoupil**, CSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno
 PhDr. Štefan **Drug**, CSc., Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
 PaedDr. Ivo **Harák**, Pedagogická fakulta UJEP, Ústí nad Labem
 PhDr. Blanka **Hemelíková**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha
 Mgr. Tomáš **Horváth**, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
 Mgr. Ing. Petr **Hruška**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno
 PhDr. Pavel **Janoušek**, CSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha
 PaedDr. Helena **Kupcová**, Pedagogická fakulta UK, Praha
 PhDr. Lubomír **Machala**, CSc., Filozofická fakulta UP, Olomouc
 PaedDr. Iva **Málková**, Dr., Filozofická fakulta OU, Ostrava
 Mgr. Libor **Martinek**, Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 Fedor **Matejov**, CSc., Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
 Mgr. Libor **Pavera**, Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 PhDr. Zora **Prušková**, CSc., Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
 Dr. Ute **Rabloff**, Humboldt-Universität zu Berlin
 PhDr. Antonín **Satke**, CSc., Opava
 Doc. PhDr. Zuzana **Stanislavová**, CSc., Pedagogická fakulta PU, Prešov
 Prof. PhDr. Jiří **Svoboda**, DrSc., Filozofická fakulta OU, Ostrava
 PhDr. Richard **Svoboda**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno
 Doc. PaedDr. Jaroslav **Toman**, CSc., Pedagogická fakulta JU, České Budějovice
 Doc. PhDr. Jiří **Urbanec**, CSc., Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 Doc. PhDr. Věra **Vařejková**, CSc., Pedagogická fakulta MU, Brno
 PhDr. Štěpán **Vlašín**, DrSc., Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 PhDr. Drahomíra **Vlašínová**, CSc., Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava
 Mgr. Jan **Wiendl**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha
 Doc. PhDr. Peter **Zajac**, DrSc., Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
 Doc. PhDr. Viera **Žemberová**, CSc., Filozofická fakulta UPJŠ, Prešov

Česká a slovenská literatura dnes

Sborník referátů z literárněvědné konference
39. Bezručovy Opavy (16. - 18. 9. 1996)

Redigoval Pavel Janáček

Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha a Slezská univerzita, Opava

Vytiskl Apro, Bruntál

Vydání první

12/16

Stran 169

Sazba: Levap

Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-19-X (pro: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

ISBN 80-85879-70-0 (pro: Slezská univerzita, Opava)

Praha - Opava 1997

