

Obraz dějin v české a slovenské literatuře

7. ročník studentské literárněvědné konference

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 9. a 10. dubna 2008

Obraz dějin v české a slovenské literatuře. Edičně připravila Stanislava Fedrová.
Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>

Neprodejné. Počet výtisků omezen. Sborník v tištěné podobě dostupný u příjemců povinného výtisku.

Editorka © Stanislava Fedrová, 2009

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2009

OBSAH

Miroslava Kyselová – Eva Kvantíková

Ideologickosť verzus estetizmus v historickej povesti Jozefa Miloslava Hurbana

Olejkár. Dva interpretačné pohľady 4

Lukáš Borovička

Petrolejáři Jaroslava Rajmunda Vávry aneb jedna interpretace
meziválečného světa 21

Radoslav Raffaj

Sociálne a národne aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Mila Urbana 37

Filip Pacalaj

Dezertér. Zbehnutie z Uhorského vojska počas prvej svetovej vojny
nielen ako literárny fenomén 45

Marek Jagielski

Paměť poznamenaných – o dějinách v románech Ladislava Fukse 52

Malgorzata Kalita

Dějiny v eseji Sylvie Richterové *Jeden československý rok* 62

Eva Urbanová

Obraz totalitnej spoločnosti v tvorbe Dušana Mitanu 69

Martin Tvrдый

Mýtizácia slovenských dejín v románe Petra Jaroša *Tisícročná včela* 77

Zuzana Ištvánfyová

Odras dejín v Slobodovej *Krvi* 85

Zuzana Turzová

Poetika krehkej moci – človek a dejiny 94

Martin Boszorád

Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre 100

Petra Kožušníková

Obraz dějin v románu Stanislava Komárka *Černý domeček* a jeho místo
v současné české literatuře 110

Sabina Pytel

Historie v románu *Sedmikostelí* Miloše Urbana 115

Iveta Mindeková

Téma rodu a hledání kořenů v současné české próze	122
Cena Vladimíra Macury	138
Seznam účastníků	138
Program konference	141

Ideologickosť verzu estetizmus v historickej povesti Jozefa Miloslava Hurbana *Olejkár*. Dva interpretačné pohľady

MIROSLAVA KYSELOVÁ – EVA KVANTÍKOVÁ

Úvod

V pohľade na slovenskú romantickú historickú prózu (implikujúcu i tvorbu Jozefa Miloslava Hurbana) literárna história tradične ostáva pri konštatovaní, že výseky z národných dejín, ktoré *historická poviedka* tematizuje, sú vyberané *účelovo* (KRAUS 1999: 96). V tejto súvislosti je na mieste otázka, či existuje literárne dielo (nielen historické), ktorého látka nie je autorom vyberaná za istým účelom. Prirodzene, jestvuje široká škála účelov. Ak je literárne dielo produktom, respektíve prostriedkom *ideologických účelov*, potom kladieme druhú otázku – možno takéto dielo nazvať umeleckým? Neznižuje utilitárna intencia diela jeho estetický účinok?

V centre pozornosti nášho príspevku, analyzujúceho historickú povesť J. M. Hurbana *Olejkár* (1846), budú stáť dva vzájomne polemizujúce okruhy otázok:

1. Literárnoumelecké podoby historizmu a jeho korelácie s aktualizačnými tendenciami a ideovými zámermi v diele. Indikátory ideologického charakteru diela.
2. Miera umeleckej hodnotnosti diela poznačeného dobovou ideológiou a zaťaženého extraliterárnou, utilitárnou funkciou.

V príspevku ponúkneme dva divergentné pohľady na historickú povesť *Olejkár*. V prvej časti sa budeme zaoberať sledovaním otázky, ako historickú tému v sledovanom diele autor ideovo, ideologicky „znásilnil“, čoho dôsledkom je výrazne znížená umelecká úroveň diela. Druhý pohľad sa opiera o tézu, podľa ktorej *Olejkár* je výsledkom umeleckých ambícií autora a výber a spracovanie historickej témy nepodlieha výlučne ideologickým zámerom.

1 Aktualizujúce tendencie a ideové zaťaženie diela *Olejkár*

1.1 Historická osobnosť ako obeť ideologického zneužitia

V oblasti tvorby historického beletristického žánru sa J. M. Hurban čitateľskej verejnosti predstavil prózami písanými v češtine s tematikou veľkomoravskou (*Svadba krále velkomoravského*, 1842, *Svätoplukovci aneb pád říše velkomoravské*, 1844), neskôr i povelkomoravskou v čerstvo kodifikovanom slovenskom jazyku (*Olejkár*, 1846). Dva funkčné parametre: popularizácia národných dejín a popularizácia dobových štúrovských politických a národných koncepcií a ideálov, ktoré sa stali integrálnou súčasťou celkového poslania historickej prózy v slovenskej

romantickej tvorbe, sú zreteľne prítomné aj v spomenutých Hurbanových dielach. Podobne ako v *Svadbe krále velkomoravského* aj v nadväzujúcom diele *Svätoplukovci* sa cez historickú tému realizuje aktuálny národný a politický zámer autora (NOGE 1969: 127), dokonca v druhom uvedenom diele je ideový odkaz prítomný do takej miery, že sa konštatuje, že povesť „je celým svojím zmyslom nie historická, ale dôrazne aktuálna“ (TAMŽE: 132).

Historická novela *Olejkár*, na ktorú sme zacielili našu analýzu, sa tematicky čiastočne vyčleňuje oproti chronologicky starším Hurbanovým historickým povestiam. V nej je nosným prvkom aktualizácie, respektíve ideologizácie postava Matúša Trenčianskeho, literárnoumelecký dvojník historickej osobnosti Matúša Čáka (prítom zdôrazňujeme, že ide o veľmoža, *príslušníka vysokej šľachty, maďarského pôvodu*). *Olejkár* v tomto aspekte na prvý pohľad celkom nezapadá do modelu klasického slovenského romantického diela, od ktorého sa apriori očakáva prítomnosť aktívneho ľudového prvku, respektíve princípu národného hrdinu pochádzajúceho z ľudu, reprezentujúceho ľudovú vrstvu. Hurbanov výber historickej osobnosti Matúša Čáka, ktorá reálne nebola reprezentantom ani ľudovej vrstvy, ani slovenského národa, sa javí ako nelogický, až paradoxný. Súčasná slovenská historiografia hodnotí túto historickú osobnosť v súvislosti s jej pôsobením na území Slovenska kriticky. Čák ako príslušník úzkej skupiny oligarchie, profilujúcej sa na báze postupnej deštrukcie centrálnej panovníckej moci v Uhorsku, posilňoval svoju mocenskú pozíciu rozširovaním svojho územného panstva a získavaním najvyšších krajinských hodností, pod ktorých egidou mohol vykonávať i protiprávne aktivity (MANNOVÁ 2003: 56). Napokon z hľadiska jeho etnickej príslušnosti je zároveň vylúčené považovať ho za reprezentanta slovenského národa.

V kontraste k spomínaným skutočnostiam nielen Hurban, ale aj mnohí iní literáti, ba dokonca i historici 19. storočia, aktívne prispievali k zmýtizovaniu tejto postavy a k vytvoreniu matúšovskej tradície národného hrdinu (TAMŽE: 60). Rozhodujúcim činiteľom pre formovanie národného emblému z osobnosti Matúša a jeho mocenského centra Trenčína v čase zosilnenej národnobuditeľskej aktivity bol zjavne fakt, že Matúšova država sa na začiatku 14. storočia teritoriálne kryla s geograficky vymedzeným územím Slovákov, a teda predstavovala kompaktný územný celok etnicky vymedzenej jednotky (v zjednodušenom, posunutom chápaní v podstate s vlastným pánom, panovníkom, ktorým bol Čák). Osobnosť Matúša Čáka odporúčal ako vhodnú látku na beletristické spracovanie i Ľudovít Štúr. Prítom tohto veľmoža označil za posledného reprezentanta slovenských dejín po páde Veľkej Moravy (KRAUS 1999: 96). V hľadaní odpovede na otázku, prečo Hurban do pozície kladného predstaviteľa národa vo svojom diele postavil práve Matúša Čáka, je napokon smerodajný pohľad na *interpretáciu dejinného pohybu* slovenského národa v chápaní samotného autora. Základňou, od ktorej sa podľa Hurbana

odvíja národný dejinný pohyb, je doba Veľkomoravskej ríše, po ktorej nasleduje druhý stupeň pyramídy národnej histórie, obdobie upadania, spánku, ohraničené rokom 1300. V tomto roku zaujíma centrálné miesto v národnej histórii Matúš Čák (BÍLIK 2005: 298). Z aspektu národnouvedomovacej funkcie literatúry sa teda autorov výber takejto osobnosti za literárneho protagonistu ukazuje ako opodstatnený a je možné predpokladať, že táto postava bude z hľadiska pragmatickej a idovej funkcie Hurbanovej prózy nosná.

V nadväznosti na predošlé konštatovania a v súvislosti s nasledujúcim sledovaním profilu literárnej postavy v povesti je potrebné spomenúť, že meno Čák (signalizujúce maďarský pôvod) v diele absentuje. Ak si Hurban uvedomoval diskrepanciu medzi tvrdením, podľa ktorého Matúš Čák zohral rozhodujúcu úlohu v slovenských národných dejinách, a faktom, že išlo o príslušníka maďarského národa, potom v diele *Olejkár* tento rozpor dômyselne odstránil tým, že pracuje výlučne s postavou Matúša Trenčianskeho.

Literárna postava Matúša v sledovanom diele je azda *funkčne najztaťaženejšou postavou*. Na jednej strane je stvárňovaná v zhode s dobovými predstavami o pozitívach historickej osobnosti, na pozadí jej činov má autor možnosť predostrieť pevné preukázateľné svedectvo aktívnej existencie Slovákov vo vymedzenom historickom období, na druhej strane je prostriedkom aktualizácie, je sprostredkovateľom štúrovských ideálov a ideí a anticipátorom napredovania slovenského národa v budúcnosti. Pozoruhodný je fakt, že osobnosť Matúša je v diele umelecky stvárňovaná výlučne vo vzťahu k národu a národným veciam a jeho miesto vo vnútornej kompozícii diela je pevne ukotvené do priestoru štátnopolitickej dejovej línie. V protiklade k ostatným postavám, pri ktorých do popredia vystupujú ich súkromné osudy, životná minulosť, manželské či milenecké vzťahy, Matúšovo uvažovanie i spôsob života sa pohybuje výlučne v dimenziách určených národnými potrebami, stvárnenie jeho privátneho alebo citového života čo i len v náznakoch úplne absentuje, autor vytvára obraz alebo ilúziu Matúša žijúceho pre „vyššie“, „sväté“ ciele (HURBAN 1977: 32), izolovaného od sveta ľudských vášní, respektíve rezervujúceho si svoju vášeň či zápal výsostne pre národ:

Ale zastaň si na veži Trenčianskeho zámku, keď ti dušu vábja *vyššie veci*, srdce ti horí *láskou k ľudu*, v myslí ti zrejú *svätejšie úmysly* a tvoj duch, vynesený nad *plytkú obecnosť*, rád by prebil hranice prítomnosti [...] a poznáš v malom to, čo chcem nadhodit' o citoch, ktoré tu roku 1300 opanovali Matúša Trenčianskeho.
(TAMŽE: 30; zvýraznila M. K.)

Tým sa táto postava výrazne polarizuje oproti zvyšku literárnych protagonistov diela zmietajúcich sa vo svojich emóciách a riešiacich svoje rodinné či osobné „mikroproblémy“. V diele tak autor konštruuje svet ľudí rozdelených akoby do dvoch táborov, ktoré nestoja proti sebe, ale vytvárajú akúsi vertikálnu líniu hierarchického spoločenského usporiadania – od občanov žijúcich pre

„plytkú obecnosť“ po občanov žijúcich pre „vyššie, svätejšie úmysly“. Takéto rozvrstvenie spoločnosti je v Hurbanovom diele z hľadiska nášho skúmania ideových zložiek inkorporovaných do tejto novely frapantné, ak ho porovnáme so Štúrovou ideovou koncepciou či filozofickým poňatím života a práce jednotlivca (a analogicky národa) v spoločnosti. Štúr rozlišuje *život rodinný, domáci* (ako nižší stupeň prežívania v societe) a *život obecný, pospolitý* (ako nadstavbu rodinného života potrebnú pre dobro a napredovanie národa) (ŠTÚR 1953: 34). Pritom v súvislosti s postavením slovenského národa konštatuje:

Za túto našu odcudzenosť od pospolitosti a prirazenosť k životu nižšiemu, vyznajme si [my ako národ; pozn. M. K.], padli sme aj u iných do málovážnosti a nevšímavosti. V ničom pospolitom nevedeli sme sa dobre nájsť [...] a vyhlásili nás teda iní za nespôsobných k dačomu vyššiemu, za nespôsobných k pospolitosti, [...] za domárov a ľudu, ktorým nižšie veci zemskeho tohoto života sú všetko a nadovšetko.
(TAMŽE: 49; zvýraznila M. K.)

Taký národ, ktorý je obmedzený na „život domáci“, sa podľa Štúra okráda o perspektívnu budúcnosť a možnosť aktívne prezentovať svoju existenciu vo svete (TAMŽE: 50). Postava Matúša s jej osobnostným portrétom a jej pozíciou vymedzenou v motivickej a kompozičnej štruktúre diela sa teda vzhľadom na načrtnutú štúrovskú myšlienkovú koncepciu javí ako zosobnenie Štúrových ideálov a princípov garantujúcich národný progres. Činiteľ hamujúci toto progresívne smerovanie národa je v diele zastúpený práve postavami žijúcimi pre „nižšie veci zemskeho života“. V diele tak nachádzame v štruktúre jednotlivých postáv a v konfigurácii ich profilových vlastností skonkrétne, zosobnenú súveku Štúrovu filozofiu postulujúcu primát národných, na dobro národnej society orientovaných záujmov nad osobnými, rodinnými, súkromnými záujmami. Opoprhovanie „plytkou obecnosťou“, láska k ľudu, vyššie veci či svätejšie úmysly, s ktorými pracuje autor novely, to je inventár výrazov štúrovskej proveniencie.

Literárny Matúš (v nezhode s historicky reálnou osobnosťou Matúša Čáka) predstavuje netradičný typ šľachtica, ktorý vedome koná v prospech ľudu a stavia sa na jeho stranu proti utlačovateľom z jeho vlastných radov, ba dokonca ich explicitne zosmiešňuje: „Čo robia tí naši zemankovia a páni? Či reku neodbila hodina, aby sme pokarhali tie zbojnícke zberby!“ (HURBAN 1977: 33). Rozprávačský opis jeho moci a konania v intenciách štúrovských predstáv, ktoré je v absolútnom kontraste s činmi zvyšku šľachty, mierou idealizovania tenduje až k *žánru rozprávky*, obsahom aj formou. Kým v krajine vládne napätie, nepokoj a destabilizácia pomerov, „[...] bol v Uhorsku mocný pán, veľký, slávny a najdokonalejší. Matúš Trenčiansky. [...] On vládol nad Tatrami. A v jeho Tatrách bol pokoj a panovali spravodlivosť a šťastie.“ (TAMŽE: 28–29).

Nielen mieru idealizácie historickej osobnosti Matúša, ale aj ideový, ideologický zámer autora či ideový odkaz textu v sledovanom diele je zároveň možné vnímať prostredníctvom analýzy historickej hodnovernosti udalostí a činov priamo sa spájajúcich s touto literárnou

postavou. Pôsobenie Matúša v národnom a politickom živote je v povesti vsadené do obdobia smrti posledného panovníka z rodu Arpádovcov v Uhorsku a z hľadiska interpretácie dejinných súvislostí v Hurbanovej verzii Matúš zohráva v dejinách národa relevantnú úlohu. Krajina ostala bez právoplatného panovníka a situáciu berú do rúk príslušníci uhorskej oligarchie, ktorí sa rozchádzajú v predstavách o najvhodnejšom personálnom obsadení uhorského trónu. Matúš Trenčiansky v umeleckom spracovaní sa rozhodne rázne konat' a iniciuje korunováciu Václava II. z rodu Přemyslovcov za uhorského panovníka (Václav II. sa vzdá koruny v prospech syna Václava III.). Keďže dnešná historiografia potvrdzuje iniciátorskú úlohu Matúša Čáka v otázke voľby Václava za uhorského kráľa (MANNOVÁ 2003: 61), možno konštatovať, že v prezentovaní čistého historického faktu bez ozrejmenia príčin a súvislostí sa Hurban nijako závažne neodklonil od historickej pravdy. Historická hodnovernosť v jeho próze je však výrazne oslabená v pásme autorovej interpretácie príčin a determinant Matúšovho rozhodnutia sa pre panovníka českého pôvodu. Rozhoduje sa na základe vlasteneckého cítenia a zohľadňuje kritérium národných potrieb. Staví sa proti korunovácii cudzinca za panovníka, ktorý je Slovákom cudzí „rodom“ a „slovom“ (HURBAN 1977: 35), žiada (opäť v duchu štúrovskej ideológie) vládcu slovanského pôvodu, zosobneného v postave Václava II. (držiaceho českú a simultánne poľskú kráľovskú korunu). Pritom pozoruhodná je Matúšovými ústami explicitne vyjadrená konotácia na Svätopluka a jeho veľkomoravskú ríšu, ktorú vyvoláva myšlienka spojenia poľskej, českej a uhorskej krajiny do celistvej územnej jednotky pod vládou jedného panovníka – „[...] a na uhorskom prestole bude zmŕtvychvstalý Svätopluk. Zase sa povie, že jeden kráľ panuje nad Vltavou a Labe, nad Vislou a Dunajom, nad Váhom a Odrou!“ (TAMŽE: 37). Medzi takouto nacionálno-ideologickou interpretáciou konania Matúša Trenčianskeho a historiograficky verifikovaným faktom, že v pozadí Čákovskej voľby stáli majetkové výhody (MANNOVÁ 2003: 61), sa ukazujú zreteľné disproporcie.

Postava Matúša je nositeľom *rozsiahlo komponovaných monológov*, ktoré sú v porovnaní s uplatnenými kompozičnými postupmi v prevažnej časti diela netypickým prvkom. Viacnásobné využitie široko rozvinutých prehovorov je signifikantné predovšetkým z toho dôvodu, že v diele je málo priestoru na širšie rozvinutie myšlienky či deja. Ak si autor dovolil venovať väčší priestor Matúšovým reflexiám a verbálnym výstupom, za jeho rozhodnutím stála pavdepodobne *mimoliterárna, pragmatická motivácia*. Hurban v diele viacnásobne ústami svojho literárneho protagonistu aktualizuje spoločenskopolitické zmeny prvých rokov 14. storočia na situáciu 19. storočia, respektíve dynamiku diania v autorovej dobe zahaľuje do rúcha historickej témy. Literárna postava Matúša Hurbanovi zjavne slúžila nielen ako vhodný prostriedok upozornenia na aktuálne problémy, ale aj na proklamáciu dobových národných a štátnopolitických ideí, a teda

na realizáciu *aktualizačných* cieľov a *ideologických* (národnobuditeľských či až agitačných alebo ideovo-manipulačných) zámerov:

Ľud môj, Ľud môj najkrajší! [...] Kde máš znaky života od poslednej bitky na bratislavských poliach? [...] tak odznel vari život slovenského Ľudu od osudných časov veľkomoravského pádu! Na zemi rozšírenej Svätoplukom Veľkým, v krajine ním oslávenej pelešia sa zberby divého Ľudu a kraľujú poriadne ohavnosti. Slovenská zem slúži kadekomu na hinčovku, a my, Slováci, sme boli doteraz len stromami, na ktorých sa hinčovalo hanebné pokolenie! Nuž má to tak byť i naďalej?
(HURBAN 1977: 30–31)

Patetická, ale priama a adresná reč Matúša, v ktorej sa retrospektívne i perspektívne zamýšľa nad osudom svojho národa, nie je ničím iným ako umeleckou parafrázou štúrovského národného poznania a snáh. Slová, ktoré autor vložil do úst osobnosti 14. storočia, sa celkom zreteľne vzťahujú na aktuálnu ťaživú situáciu slovenského národa v multinárodnostnom feudálnom Uhorsku v 19. storočí. Otázka v závere jeho monológu, ktorá ťaží jeho dušu, respektíve v dobovom kontexte dušu štúrovcov, je razantným apelom, provokujúcim slovenského čitateľa v 19. storočí k zamysleniu sa nad stavom národa, ku ktorému prináleží. Meritum Matúšových, vlastne Hurbanových slov, tkvie nie v bezmocnom žalostení nad položením národa, ale v anticipácii národnej aktivity Slovákov.

Na inom mieste sa Matúš obracia na svojich druhov so slovami, ktoré priamo odkazujú na Hurbanovu interpretáciu národného dejinného vývinu s etapou spánku ohraničenou rokom 1300, na druhej strane sú *alúziou na dobový národný a spoločenskopolitický kontext*:

Dlhý vek histórie našej krajiny skláňa sa ku koncu. V tomto veku, ktorý sa začal konečným pádom slovenského panstva, *sme všetci spali*. [...] *Je teda čas*, aby sme poznali, na čo sme povolani. Keď uhorskú krajinu nevedeli obživiť tí, ktorí zbúrali naše niekdajšie kráľovstvo, tak *osmelmeže sa zdvihnúť svoj ľud*, aby sa on *čas počal lapať vesla na lodi krajinského života*.
(TAMŽE: 36; zvýraznila M. K.)

Odmysliac si skutočnosť, že uvedený úryvok pochádza z umeleckého diela, ktorého prvým plánom je napínavý príbeh skonštruovaný z mozaiky posplietanych životných osudov hlavných postáv, neubránime sa dojmu, že ide o aktuálny, sugestívne ladený, až *persuazívny prehovor slovenského národného ideológa* 19. storočia. Uvedený úryvok zreteľne korešponduje so Štúrovou filozofiou postavenou na postuláte, „aby sa kmeň náš na svoje vlastné nohy postavil, od nikoho pomoc nečakal ako od svojej vlastnej sily [...]. Taký človek alebo kmeň alebo národ je len klát, v ktorom ducha niet a s ktorým si druhí podľa vôle zahrávajú“ (OSUSKÝ 1926: 206). V spojitosti s uvedeným úryvkom z *Olejkára* sa v krátkosti vrátíme k Štúrovej diferenciacii „pospolitého“ a „domáceho“ života a ich významu z hľadiska spoločnosti. Štúr vzhľadom na národné potreby priam imperatívne požaduje spoločenskopolitickú, občiansku angažovanosť jednotlivca,

akcentuje potrebu transformácie vedomia príslušnosti k makrosociálnej a národnej jednotke do konkrétnych činov. Vo svojej stati „Život domáci a pospolitý“ píše:

Dlhý čas sme my už v živote nižšom, nedbajúc na pospolitosť, prežili, čas je už, aby sme sa s naším domárstvom a rodinkárstvom rozlúčili, čas je už, aby sme i my na svetlo zjavnosti a pospolitosti vystúpili.

(ŠTÚR 1953: 50; zvýraznila M. K.)

Intencionálne sme zvýraznili práve tie časti zo Štúrovho prejavu, v ktorých nachádzame markantné analógie so zvýraznenými časťami z poslednej uvedenej ukážky z Hurbanovho diela, a to nielen v sémantickej rovine, ale aj vo výrazovej zložke. Zdá sa, že Hurban svoju historickú prózu a literárnu postavu, ktorá odkazuje na reálnu historickú osobnosť, použil na efektné transponovanie Štúrovej, respektíve celoštúrovej filozofie a zmesi národných ideí do žánru (z hľadiska myšlienkovvej prístupnosti a čitateľských záujmov bežnej vrstvy recipientov) atraktívnejšieho a na distribúciu ideí medzi širšiu verejnosť vhodnejšieho, ako sú myšlienkov i formálne zložitejšie politické state a reči Štúra.

1.2 Historická téma ako prostriedok ideových a aktualizáčnych cieľov

Historická téma je východiskom na naznačenie *paralely* medzi minulosťou a prítomnosťou (KRAUS 1999: 98), a to minimálne v dvoch rovinách. Ide o rovinu *relácie zemania–ľud, šľachta–panovník*, na ktorej ilustráciu autor vyhradil príznakové expresívne a emotívne výrazové prostriedky. Zemanov nazýva „dravými orlami“ a prisudzuje im atribúty ako pýcha, nadutosť, vládybažnosť lebo hovorí „páni a zemania zdierali ľud...“ (HURBAN 1977: 27). Upozornením na problém nerovného vzťahu medzi pánmi a poddanými na prelome 13. a 14. storočia zviditeľňuje tento fenomén ako stále živý a aktuálny aj v 19. st. Paralely vnímame aj na rozsiahlejšej *rovine spoločenského diania a premien*. 14. storočie je v diele zobrazené ako obdobie dynamické: vymiera kráľovská dynastia Arpádovcov, mohutnie nezávislosť vysokej šľachty, panujú vyostrené spory a prelievanie ľudskej krvi. Takýto stav autor absolutizuje na celú spoločnosť, ktorej inherentnými zložkami sú ľud, mešťania, nízka a vysoká šľachta, cirkev a panovník. 19. storočie je analogicky búrlivým obdobím, v ktorom dochádza k rozpadu skostnatených feudálnych vzťahov, k nástupu kapitalizmu a prebúdzaniu národov, Európa sa nesie v znamení národných pohybov a revolúcií.

1.3 Sekundárne indikátory ideologického zaťaženia diela

Sekundárne možno ideologické zámery v texte dešifrovať prostredníctvom analýzy spôsobu *stvárnienia literárnych postáv, kompozície a genézy diela*.

Historická povesť *Olejkár*, publikovaná v almanachu *Nitra* 3 v roku 1846, budí pozornosť už tým, že jej genetickým predchodcom bola rukopisná dráma *Olejkář aneb pohloučení člověka*

z roku 1837, teda z čias literárnych počiatkov tvorivého snaženia autora (NOGE 1969: 334). Kým táto dráma tematicky vychádzala z českého prostredia v časoch Břetislava, *Olejkár* z roku 1846 je dejovo vsadený do geograficky odlišného priestoru, do konkrétneho slovenského územia v okolí Trenčína, a hlavnú osobnosť, národného hrdinu predstavuje Matúš Čák (v povesti predstavený ako Matúš Trenčiansky). Po poukázaní na takéto kardinálne literárnodruhovú a žánrovú, geografickú a personálne odlišnosti medzi pôvodnou verziou a konečným prepracovaním diela sa do popredia dostáva otázka, čo motivovalo autora k jejich realizácii. Ak by bolo jediným cieľom spracovať historickú látku a na jej pozadí sformovať čitateľsky pútavý príbeh, nepochybne by zmeny neboli nutné (snáď okrem žánrovej transformácie diela). Skutočnosť, že pri prepracovaní pôvodného diela autor radikálne zasiahol do kompozičných postupov tým, že dej transponoval z českého na slovenské prostredie a Břetislava nahradil slovenským hrdinom Matúšom Trenčianskym, naznačuje, že historizmus v tomto diele nie je prvoradý. Na umelecké vytvorenie napínaveho epického príbehu by postačovala i pôvodná látka, teda primárny motív k spomenutým zmenám pravdepodobne nevychádzal z vnútroliterárnych potrieb, ale z mimoliterárneho, národnoideologického cieľa zašifrovať do diela i ideové a aktualizčné zložky, čo by v prípade ponechania pôvodného tematického východiska bolo ťažko uskutočniteľné.

Z hľadiska kompozičnej štruktúry (a jej súvislosti s ideovým odkazom) je relevantný fakt, že autor štátnopolitickej línii, kde sú v maximálnej možnej miere zašifrované ideologické odkazy, venuje kompletné tri kapitoly (z trinástich) a exponuje ju do *centrálnej pozície* architektonickej výstavby diela. Finálnu časť a explicit, ako sémanticky zaťažené časti vnútornej kompozície, autor vyhradil práve postave Matúša, čím ešte zdôraznil jej ideologicky kľúčovú pozíciu.

Nezanedbateľným umeleckým prostriedkom, ktorý je determinovaný ideologickým cieľom a podporuje komplexnú idealizáciu postavy Matúša (a cez ňu akcentuje autorove idey a národné potreby), je *čierno-biela polarizácia* literárnych postáv na osi abstraktných kategórií *dobro–zlo* a jej pretavenie do špecifickej výrazovej roviny. Pól reprezentujúci dobro možno charakterizovať ako promatúšovský (a teda pronárodný) a je prítomný pri postavách, ktoré majú krajne pozitívny vzťah k postave Matúša ako nositeľa národného progresu, alebo sa ich vzťah k nemu výrazne neprofiluje a môžeme ho označiť ako nekonfliktný. Opozičný pól, zlo, reprezentuje antimatúšovský (a teda symbolicky antinárodný) postoj literárnej postavy. Medzi pólmi dobro–zlo osciluje olejkár Hrabovec vzhľadom na výrazné antagonizmy v jeho osobnom postoji k osobnosti Matúša. Zohľadniac aktualizujúce tendencie v diele, možno za touto postavou s tragickým osudom vidieť konkrétne národno-ideové poslanstvo – odmietnutie váhania, oscilácie medzi národným a súkromným, požiadavka aktívneho postoja jednotlivca k národu.

1.4 Umelecké mínusy historicko-ideologickej povesti *Olejkár*

V tejto časti sa nechceme uchýľovať k vyčerpávajúcej enumerácii umeleckých nedostatkov diela, na druhej strane však vzhľadom na snahu postrehnúť priamu súvislosť medzi aktualizáčnymi, ideologickými zámermi a umeleckou hodnotou upozorníme na niektoré markantné, esteticky negatívne pôsobiace prvky.

Hoci historickú povest' ako beletristický žáner nemožno stotožniť s vedeckým či vedecko-populárnym historiografickým dielom, nemožno ani vylúčiť, ba skôr možno predpokladať prítomnosť istých historizujúcich motívov, ktoré vytvárajú atmosféru historického času a diania ukotveného v ňom. V pravom zmysle historizujúci (ba až, paradoxne, historiografický) charakter v *Olejkárovi* má však len štátnopolitická dejová línia obmedzená na 4., 5. a 7. kapitolu. Tú charakterizuje výrazná faktografická nasýtenosť menami reálnych historických osobností a udalosťami časovo presne vymedzenými (napríklad Štefan, Ondrej II., Ondrej III., Václav II., Václav III., kaločský arcibiskup Ilmur, pápežov legát Gregor, Felicián Zach, Zlatá bula z roku 1222, smrť Ladislava IV. v roku 1290, korunovácia Václava III. v Stoličnom Belehrade v roku 1301 a iné). V zvyšných kapitolách autor s historickými reáliami takmer nepracuje. Ak sa ojedinele objavujú, sú kombinované s informáciami geografického či topografického charakteru a z hľadiska dejotvornosti nie sú osobitne významné. Ich prítomnosť v texte má skôr poznávaciu funkciu:

Ale terajšieho predmestia, ktoré sa ináč menuje Humná, toho času nebolo, iba pod Šiancami, známymi ešte aj teraz, stálo dakoľko domčekov, [...] okolo nich muselo sa chodievať na trenčianske predmestie.
(HURBAN 1977: 8).

Navrstvením množstva holých historizujúcich informácií na malej textovej ploche v troch kapitolách štátnopolitickej línie bez prepojenia s dejom rozohraným v iných kapitolách sa narúša kompozičná vyváženosť, myšlienková kohéznosť diela aj jeho umelecký účinok.

V ilustrácii dobového spoločenského koloritu a širšej politickej situácie na sklonku 13. a začiatku 14. storočia sa autor aj napriek evidentnej snahe podať historicky vierohodne pôsobiace fakty (prostredníctvom enumerácie historických medzníkov a mien) nevyhol nezakryvanému hodnoteniu dejinných udalostí a súvislostí z pohľadu vlastného subjektu, respektíve z pohľadu celej romantickej generácie a vtláča im poznateľnú *pečať subjektívizmu*, respektíve tendenčnosti. Silná citová zaangažovanosť a neobjektívnosť rozprávača je registrovateľná cez využitie príznakových expresívnych a hodnotiacich výrazových prostriedkov. V súvislosti s percepciou diela súčasnou čitateľskou generáciou je otázne, do akej miery dokáže autor spomenutým spôsobom umeleckého stvárnenia emocionálne pôsobiť na súčasného čitateľa. Autor nenecháva recipientovi priestor na interpretáciu dobového diania z pohľadu

vlastného chápania, ale vovádza ho do hotovej, vopred pomenovanej situácie. Čitateľ dnešnej generácie môže mať dojem, že v pomenovaniach a hodnotení autor zachádza ad absurdum, zveličuje, jeho explicitnosť je skôr prehnaná a málo presvedčivá, navyše vzhľadom na nacionálno-ideologické pozadie neobjektívna.

Za najslabšiu stránku diela v otázke jeho umeleckej kvality možno označiť literárny postup v kompozičnom pláne postáv, vyznačujúci sa *ideovou schematickosťou*. V tejto súvislosti sa núkajú isté analógie s ideologicky poznačenými slovenskými dielami päťdesiatych rokov 20. storočia. Postavy v *Olejkárovi* sú stvárnené mechanicky, neplasticky, v závislosti od ideologického či národného kľúča a vopred pripravených schém, ich správanie i úloha, ktorej sú nositeľmi, a postoj autora k nim, to všetko je priveľmi vyhranené do jednoznačnosti a predvídateľné od okamihu opisu ich vonkajšieho výzoru, respektíve od okamihu poznania ich priameho či nepriameho vzťahu k postave Matúša. Hurban si v tomto smere zaistil pozíciu autora–autokrata, ktorý čitateľovi nedovoľuje spolupracovať na vytváraní (dotváraní) charakteru jednotlivých postáv (vrátane Matúša) a predostiera mu svoju koncepciu bez možnosti protirečenia.

Ideový a národnobuditeľský odkaz diela je adresovaný autorovej generácii, ním sa autor prihovára dobovému čitateľovi. Svojou aktuálnou výpovednou hodnotou však nepresiahol súradnice vtedajšej doby a pre čitateľa dnešnej generácie (ktorá nie je natoľko nacionálne vyhrotená) je skôr zdrojom informácie o štúrovskej koncepcii vzťahu jednotlivec (ako hrdý príslušník národa) ↔ národné spoločenstvo a jeho potreby.

2. Umelecké atribúty historickej povesti *Olejkár*

Vychádzajúc z tézy, že snahou autora pri stvárňovaní danej témy bolo vytvoriť hodnotné literárne dielo spĺňajúce dobové umelecké kritériá, sa v tejto časti príspevku zameriam na odkrytie (v dobovom kontexte) kreatívnych autorských postupov v jazykovej rovine diela, na rovine literárnych postáv, priestorového a časového ukotvenia príbehu.

2.1 Historické obdobie ako zdroj umeleckej inšpirácie

Ak zohľadníme, že literárne dielo je predovšetkým umeleckým produktom, potom interpretáciu výberu historickej témy v diele *Olejkár* výlučne z mimoumeleckých dôvodov (aktualizácia a ideologizácia) opodstatnene považujem za prvoplánovú. Podstatou ani ambíciou beletristického žánru historickej prózy (nielen v období romantizmu) nie je naplňať charakter historiografického diela so striktným vedeckým prístupom k hodnovernosti reprodukováných historických udalostí. Historická próza nepíše dejiny. Historická próza vytvára *alternatívny obraz dejín*, interpretuje dejiny

z pohľadu subjektu autora, do rekonštrukcie dejín vnáša (nepochybne účelovo) filozofické či náboženské interpretácie (BROOKE-ROSEOVÁ 1995: 133). Táto konštatácia, parafrázujúca náhľad Christine Brooke-Roseovej na charakter historického žánru ako palimpsestu, vytvára rámec legitimizujúci prítomnosť nacionálno-ideologických zložiek v ideovej rovine sledovanej historickej prózy *Olejkár*.

Výber historickej témy a voľné narábanie s historickými reáliami v *Olejkárovi* však nie je podmienené výlučne ideologickým zámerom. Temporálne ukotvenie deja do historického času, konkrétne do búrlivého obdobia mocenských zápasov na prelome 13. a 14. storočia, bolo vstupnou bránou k skonštruovaniu napínavého, dynamického, fantastického a v skutočnosti nereálneho, ale pritom historicky hodnoverne pôsobiaceho príbehu. Dejiny, ktoré Hurban predstavuje v historickej povesti, v niečom korešpondujú s historiograficky potvrdenými faktmi, v niečom sa v dôsledku ideových zámerov autora od historickej skutočnosti zásadne líšia, a to im vtlačá pečať fiktívnosti. Dejinné udalosti, či už hodnoverne alebo fiktívne prezentované, sú však len kulisou pre vytvorenie pútavého, čitateľsky atraktívneho príbehu. Dátum, ktorý si Hurban zvolil ako určitý rámec svojho diela, nie je vybraný náhodne, ale z určitého dôvodu. Posledný deň roku 1299 predstavuje rozhranie nielen medzi dvomi rokmi, ale až medzi dvomi storočiami. Tým pôsobí ako magický a zároveň aj tajuplný okamih, ktorý (navyše zosilnený expresívnym opisom silvestrovského večera) anticipuje búrlivosť a dramatickú dynamiku celého príbehu a vzbudzuje u čitateľa strach i očakávanie.

2.2 Poetika miesta

Zasadenie deja a postáv do konkrétneho miesta je dôležitým postupom pri výstavbe diela. Ukotvenie postáv do špecifického priestoru spĺňa v *Olejkárovi* minimálne dvojakú funkciu. Prvou je umelecky pôsobivo dotvárať osobnostný portrét jednotlivých literárnych protagonistov. Napriek tomu, že autor Hrabovca predstavuje ako váženého človeka, ktorého všetci rešpektujú, jeho domov a pôsobisko sú vsadené na samotu, do prírodného prostredia vzdialeného od ľudských obydľí koncentrovaných bližšie k mestu. Fakt, že Hrabovec (poznačený životnými sklamaniami a negatívne naladený voči svetu) sa stráni širšieho sociálneho spoločenstva a otvoreného kontaktu s ľuďmi, je signalizátorom jeho psychického prežívania a vnútorného charakteru.

Opis pôsobiska Matúša Trenčianskeho sa zásadne líši od predchádzajúceho opisu. Diferencia medzi priestorom, do ktorého autor vsadil postavu Hrabovca, a pôsobiskom Matúša Trenčianskeho je postavená na báze účinného *umeleckého kontrastu* (otvorenosť/skrytosť pred vonkajším svetom, prírodné/mestské prostredie). Kým pri Hrabovcovi sa Hurban zamerlal len na

strohý opis jeho domu (ukrytého na konci hrabovej doliny), tak pri Matúšovi predstavil celú jeho dŕžavu vo svojej veľkosti – od severu po juh, od západu po východ – „Od Kriváňa až po vtok Váhu do Dunaja [...], od moravských hraníc až za Nitru“ (HURBAN 1977: 28–29). V diele sa čitateľ zoznamuje aj so sídelným miestom Matúša – Trenčianskym zámkom s mocnými a nedobytnými hradbami, postaveným na vyvýšenej skale a neskrýтым pred verejnosťou. Atribúty priestoru (veľkosť, nedobytnosť a otvorenosť voči okoliu), v ktorom sa Matúš pohybuje, sú priamo aplikovateľné na charakter tejto postavy.

Podobne funkciou opisu tajnej zlatníkovej miestnosti je prispieť k celkovej sugestívnej charakteristike zlatníka ako negatívnej osobnosti. Charakter tajnej miestnosti pripomína jaskyňu bosoráka, ktorý pripravuje jedy: „[...] naprostriedku malé ohnisko so zlatníkovou pieckou, po ohnisku hranaté hrnčeky, rozličné nástroje; po stenách skrinky plné všakových skleničiek [...]“ (TAMŽE: 11–12).

Druhou funkciou poetiky miesta v sledovanej historickej povesti, ktorú považujeme v súvislosti s otázkou umeleckých kvalít diela a snahy autora zohľadniť čitateľské potreby za osobitne dôležitú, je prítomnosť prvku tajomna a záhadnosti, ktorý autor vnáša do diela prostredníctvom opisu miest. Na jednej strane opis tajomnej zlatníkovej pracovne vzbudzuje v čitateľovi napätie a pocit hrôzy. Na druhej strane výber špecifického, od civilizácie izolovaného miesta Hrabovcovho domu (sám autor naznačuje túto špecifickosť, keď sa v texte otvorene pýta, prečo si Hrabovec zvolil práve takúto samotu, keď by jeho práci prospelo miesto niekde bližšie pri ľudoch, v meste), čitateľa zneisťuje a vyvoláva v ňom otázky i očakávanie vysvetlenia (vysvetlenie príčin priestorového ukotvenia postavy olejkára prichádza až v závere povesti).

Umeleckými postupmi (kontrastné vykreslenie miest, tajomno a nedopovedanosť), ktorými sa otvára priestor pre čitateľovu fantáziu a individuálne dotvorenie príbehu, sa Hurbanovi pomerne efektívne podarilo vyvážiť umelecké nedostatky tých textových miest, ktoré vo veľkej miere podliehajú ideologickým zámerom (štátnopolitická línia).

2.3 Poetika postáv

V prvej časti príspevku sa v súvislosti s umeleckými spôsobmi ideologizácie diela a idealizácie postavy Matúša poukázalo na schematickú čierno-bielu polarizáciu literárnych postáv, ktorá sa negatívne odrazila na celkovej umeleckej hodnote tohto diela.

V tejto časti budeme v interpretácii funkčnosti čierno-bielej tonality postáv vychádzať z iného uhla pohľadu. Ak pri hodnotení funkcie vyhranenej polarizácie postáv zohľadníme celkový charakter povesti, pre ktorú je príznačná výrazná dejová dynamickosť, vyostrená napínavosť a stupňujúce sa napätie, tak platnosť výpovede o absencii umeleckej kvality

v stvárnení postáv sa značne zrelativizuje. Totiž napätie v diele nemusí byť vnímateľné výlučne na rovine epického deja nabitého množstvom vzrušujúcich udalostí. Napínanosť a dynamickosť sa môže dosahovať i prostredníctvom výraznej kontrastnosti postáv, ktorých vyhranené, preexponované konanie a myslenie zosilňuje i emotívne dojmy z príbehu u čitateľa. Za extrémnou vyhranenosťou postáv na osi dobro–zlo je teda možné hľadať konkrétny zámer autora tvorivo kombinovať viaceré umelecké spôsoby s estetizujúcou funkciou (kontrast, chromatický princíp, implementovanie prvku tajomnosti), smerujúce k dosiahnutiu napínavosti a dynamickosti diela.

Paradoxne, práve v pásme literárnych postáv (na ktorých neplastické zobrazenie bola v prvej časti príspevku vznesená kritika) sa ukazuje, že autor mal isté umelecké ambície, ktoré v povesti našli svoje naplnenie. Umelecky pôsobivým prostriedkom je funkčné využitie *chromatického princípu* a implementovanie *prvku tajomnosti* v oblasti zobrazenia postáv. Pri opise Hrabovca Hurban volil chromatické výrazy *čierny, havran, temný ako noc*, ktoré túto osobu stajomňujú a umocňujú v čitateľovi predstavy charakterovo zlej postavy. Opisuje jazdca takto:

Popredku cválal kôň čierny ako havran a na ňom sedel pán temný ako noc, iba na čiernom širáku so širokou strieškou belelo sa biele pero [...]. Cez plecía mal prehodený široký čierny kepeň a o ostrohy mu občas zaštrkal dlhý, rovný, naspodku oceľou okovaný meč.
(TAMŽE: 8)

Jednoznačný opis však autor sproblematizoval tým, že doň tvorivo vsadil *biele pero na klobúku*, ktoré môže v čitateľovi evokovať, že táto postava má v sebe aj niečo dobré. Ale je to len prchavý moment, pretože sa autor aj naďalej snaží v čitateľovi vyvolať pocit, že tajomná postava má čo skrývať: „Keď sa blížili k mestu, ten prvší si prehodil krídlo kepeňa až cez tvár [...]“ (TAMŽE: 8). Tajomnosť dosiahol Hurban tým, že dokonale utajil totožnosť olejkára (meno Hrabovec je odvodené od Hrabovskej doliny a jeho skutočné meno sa v diele vôbec neobjaví) a zatajil aj meno rodiny, z ktorej pochádzala jeho milá, a uviedol ho len vo forme „rodina ***ská“ (TAMŽE: 96).

Chromatickosť je bohato využitá i pri stvárnení postavy zlatníka:

Tu si opäť zahryzol do bradavice a jeho *zelená tvár* poliala sa jedovatou *červenou*, takže sa po nej premieňali *žlté škvrny* a *čierny* nábehy krvi.
(TAMŽE: 16; zvýraznila E. K.)

V texte sa zároveň nezriedka objavuje čierna ako symbol zla, alebo červená farba, ktorá symbolizuje pery mladého dievčaťa, ale aj zlatá, ktorá zas predstavuje lúče slnka.

Idealizáciu postavy Matúša nechápeme výlučne ako prostriedok ideologizácie, ale ako výsledok umeleckej tvorivosti. Komplexná idealizácia osobnosti Matúša sa realizuje cez

vytváranie jeho osobnostného profilu v dialektickej jednote vnútornej a vonkajšej krásy, smerujúcej k absolútnej dokonalosti v zmysle antickej kalokagatie. Obligátne superlatívne hodnotiace prívlastky či metaforické pomenovania, intenzifikujúce úlohu, ktorá je Matúšovi autorom vopred prisúdená, majú prevažne sakrálnu provenienciu, porov. Matúš ako „mocný anjel nad diabliami“, „strážny anjel krajiny“ či „požehnaný prorok“ (TAMŽE: 52). *Sakralizáciu* signalizujú viaceré textové časti: „Ale na také sväté túžby, na také obrovské zámery, aké sú Matúšove... požehnanie!“ (TAMŽE: 14–15), Matúš prehlasuje – „Čo sa strhlo nad mojou hlavou, to odvrátil boh...“ (TAMŽE: 91). V stvárňovaní tejto postavy nachádzame nielen pomenovania kresťanského pôvodu – „Matúšov horúci zápal“ pramení z „chcenia spasit' krajinu“ (TAMŽE: 14), ale dokonca *mytologizujúce prirovnania*, konotujúce údel hrdinov antických báji Sizyfa alebo Atlasu: „Zdalo sa, svet leží na jeho mohutných pleciah“ (TAMŽE: 30). Hurbanova *idealizácia, mýtizácia, či sakralizácia* Matúša siaha až do krajnej polohy tým, že autor intencionálne štylizuje túto postavu do pozície národného vykupiteľa, spasiteľa, záchrancu, ktorého priamo požehnáva najvyššia duchovná sila. Postava Matúša predstavuje *prienik antickeho, kresťanského i národného ideálu*.

2.4 Romantický konflikt

Ďalším ťažiskom Hurbanovej umeleckej tvorivosti a umeleckého vstupu je Púboštný vzťah Ľudmily, olejkárovej dcéry, a Víta, mladého olejkárovho učňa. Romantický konflikt, vyplývajúci z peripetií a metamorfóz ich vzťahu je ohniskom napätia a zdrojom dynamiky v deji. V Púboštnej línii Hurban efektívne pracuje s gradáciou, ktorá kulminuje v závere diela v podobe prekvapujúceho, bizarného riešenia citového vzťahu. Hurban si evidentne uvedomoval skutočnosť, že romantický konflikt je nepochybne čitateľsky atraktívnejší ako reflexívno-faktografický charakter diela v štátnopolitickej línii, a v dôsledku toho Púboštnej dejovej línii venoval značnú pozornosť.

Na rovine stvárnenia Púboštného vzťahu sa autorovi zároveň otvoril širší priestor na aplikovanie vznešeného, vzletného jazyka, ktorý sa v kontexte súdobých umeleckých kritérií podieľal na zvyšovaní umeleckej pôsobivosti diela:

Ale pohľad, ktorým sa stretli mladé oči týchto detí, už hodil semeno lásky do ich duší, a hoci sa vídali zriedka, jednako tento plameň vzrastal v ich prsiach, takže vzbĺkol razom a obapolné vyslovenie lásky spojilo duše oboch na večné veky [...]
(TAMŽE: 24)

Hoci súčasný čitateľ môže metaforický, poetický až patetický jazyk hodnotiť kriticky, v kontexte dobového chápania umeleckej hodnoty literárneho diela malo príznakové jazykové stvárnenie svoje opodstatnenie. Napokon, jazykové stvárnenie romantických častí, ktoré nesie pečať skôr

poetickosti a básnickej obraznosti než len chladnej enumerácie všetkých udalostí v Púbstnom vzťahu, mohlo fungovať ako prostriedok zosilňujúci emocionálny čitateľský zážitok.

2.5 Poetika jazyka a literárnodruhová a žánrová synkretizácia

Hoci z hľadiska žánrovej príslušnosti hovoríme o *Olejkárovi* ako o historickej povesti, v texte je identifikovateľná zmes prostriedkov obligátnych pre diferencované žánre, dokonca literárne druhy. Kombinujú sa tu postupy typické pre žánre *rozprávky* (magickosť, polarizácia postáv na osi dobro–zlo, víťazstvo dobra), *antickej báje* (heroický vzťah Matúša k národu), prostriedky *poézie* (poetizmy, rytmizujúce tendencie, úryvok prostoľudovej básničky, cudzojazyčné úryvky z umeleckej poézie ako mottá pred jednotlivými kapitolami), a napokon aj *drámy* (rozprávačské explanačné vstupy, dynamickosť, „herecká“ exaltovanosť reči a konania postáv, situovanosť deja do konkrétneho mikroprostredia tvoriaceho dejovú kulisu – napr. „krčmová scéna“).

Autor sa v prejave (nielen v Púbstnej línii, ale na ploche celého textu) neobmedzil len na poetické, básnicke prostriedky (synekdochy, synestézie atď.), ale intencionálne pracuje so širšou škálou výrazových prostriedkov rôznej proveniencie. Obohatením literárneho jazyka je jednoduchá prostoľudová báseň, konvenčné romantické a slovanské mytologické prirovnania – Feliciána prirovnáva k *sokolovi*, Miladu ku *krásnej holubičke* (TAMŽE: 16), nazýva ju tiež *dcéra večných nebies*, *sestra slovanských bohůň* (TAMŽE: 69), frazeologické spojenia – „nôž strčiť do srdca“, „z očí sa mu sypal oheň“ (TAMŽE: 14), „bežali sme s bubnom na zajaca“ (TAMŽE: 46).

Konklúzia

Názor, podľa ktorého je *Olejkár* demonštráciou faktu, že Hurban považoval umenie nie za cieľ, ale len za prostriedok mimoliterárnych (ideových, národných) potrieb (NOGE 1969: 301), je vzhľadom na prítomnosť tvorivých umeleckých prvkov spochybniteľný.

Hoci ideologizujúce nasmerovanie istých textových častí a ideové či ideologické poslanstvo diela nemožno poprieť, kreatívne umelecké postupy (literárnodruhový a žánrový synkretizmus, jazyková pestrosť, priestorové a časové ukotvenie príbehu, chromatický princíp, romantický konflikt, prepojenie charakteristiky priestoru a osobnostnej charakteristiky postáv, kontrastnosť) vypovedajú o úsilí autora vytvoriť umelecky hodnotne a presvedčivo spracovaný príbeh a sú dôkazom jeho ambície podriaadiť dielo dobovým umeleckým kritériám.

Kombináciou nacionálno-ideologickej či filozofickej interpretácie dejín a tvorivých umeleckých postupov Hurban posúva tradičnú líniu *historizmus–aktualizácia* k pólu, ktorý predstavuje *mytizácia* (BÍLIK 2005: 316). Cielená idealizácia Matúša Čáka v závislosti od

štúrovských ideálov sa realizuje prostredníctvom esteticky účinnej *antickéj idealizácie, sakralizácie, mytologizácie* či *poetiky kontrastu*.

Historická próza *Olejkár*, špecificky otázka korelácie umenia (či estetickej funkcie) a ideológie (utilitárnej funkcie) v tomto literárnom diele, otvára širšie pole interpretačných možností a môže byť impulzom k ďalšej analýze súvých literárnoumeleckých kritérií, vplyvov, determinánt a umeleckoprofesionálnych limitov tvorby J. M. Hurbana, ako aj k preskúmaniu dobovej reflexie a prijatia/neprijatia zo strany dobových posudzovateľov historickej povesti *Olejkár*. V tomto momente sa však domnievame, že obmedziť funkciu sledovaného Hurbanovho textu výlučne ideovými či ideologickými zámermi autora by znamenalo degradovať dielo s umeleckými kvalitami.

PRAMENE

HURBAN, Jozef Miloslav. *Olejkár*. Bratislava: Tatran, 1977 [1846]

LIERATÚRA

BÍLIK, René. „Vznik minulosti (Historický žáner v próze slovenského romantizmu).“ *Slovenská literatúra* 52, 2005, č. 4–5, s. 296–317

BROOKE-ROSEOVÁ, Christine. „Dejiny ako palimpsest.“ In *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 122–134

KRAUS, Cyril. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999

MANNOVÁ, Elena. *Krátke dejiny Slovenska*. Bratislava: Academic Electronic Press, 2003

NOGE, Július. *Slovenská romantická próza*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969

OSUSKÝ, Samuel Štefan. *Filozofia Štúrovcov I. Štúrova filozofia*. Myjava: Kníhtlačiareň Daniela Pažického, 1926

ŠTÚR, Ľudovít. *Reči a state*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953

RESUMÉ

Štúdia je zameraná na analýzu historickej novely J. M. Hurbana *Olejkár* (1846) ako jedného z reprezentatívnych diel romantickej historickej prózy vznikajúcich v špecifickom období zintenzívnenej národnej aktivity Slovákov. Príspevok je prezentáciou dvoch divergentných interpretačných pohľadov, skúmajúcich vzťah estetickej a pragmatickej funkcie analyzovaného textu. Prvá časť sleduje spôsoby aktualizácie historickej témy a včleňovania ideových a ideologických zložiek do motivickej a myšlienkovvej štruktúry literárneho diela. Druhá časť predstavuje interpretačnú sondu z poetologického aspektu, zameranú na odkrytie umelecky tvorivých, estetizujúcich prvkov a tendencií v diele. Výsledky skúmania zreteľne poukazujú na autorský zámer použiť beletristický žáner historickej prózy ako prostriedok na prezentáciu a popularizáciu národnej ideológie, konštruovanej vedúcou osobnosťou romantickej generácie Ľ. Štúrom. Štúdia zároveň sledovaním spôsobov umeleckého stvárnenia miesta, postáv a umeleckého jazyka upozorňuje na prítomnosť estetických zložiek v diele J. M. Hurbana.

SUMMARY

The essay presents an analysis of the historical short story *Olejkár* (1846) by J. M. Hurban, a typical work of the romantic historical prose fiction that came into being during the period of an intensive national activity of the Slovaks. Two divergent interpretive attitudes encounter here in order to inquire into the relation between the aesthetic and pragmatic function of the text in question. In the first part of the essay, the modes of updating a historical theme are analyzed, as well as the techniques of integrating ideological intentions into the structure of a work of fiction. The second part of the essay focuses on the poetics of the work, displaying the aesthetic qualities and the creative tendencies of the text. As a result, Hurban's intention is revealed: to use the genre of historical prose fiction in order to present and popularize the national ideology as introduced by the leading individuality of the Slovak romantic generation Ľ. Štúr; at the same time, particular aspects of the text are revealed to evidence Hurban's artistic merit.

***Petrolejáři* Jaroslava Rajmunda Vávry aneb jedna interpretace meziválečného světa**

LUKÁŠ BOROVIČKA

Cílem studie je interpretace románu Jaroslava Rajmunda Vávry *Petrolejáři* (1930) jako jednoho z diskursů meziválečné československé kultury. Tento text vnímám jako doklad dobového způsobu myšlení (*mentality*), jako doklad autorského *světového názoru* (*worldview*) a jako diskurs člena jisté *interpretační komunity*, totiž volného svazku socialistických realistů (jejichž příbuznost nebyla pocitována samotnými autory, spíše byla konstruována dobovými kritiky).

Z hlediska *dějin mentalit* se Vávřův text pozoruhodně blíží soudobým protidemokratickým diskursům výmarského Německa (majících svůj původ už v době Bismarckově). Tak má jeho náhled na svět jako prostor neustálých konfliktů mezi jednotlivými hospodářskými společnostmi svou filozofickou obdobu v tezi Carla Schmitta o přežitosti liberalismu a individualismu v době, kdy „moderní masová demokracie již není ovládána veřejnou diskusí o rozdílných názorech pomocí racionálních argumentů, jak chtěla liberální teorie, nýbrž organizovanými egoistickými *skupinovými zájmy*“ (LOEWENSTEIN 1995: 21).¹

Bedřich Loewenstein ve svém *Projekt moderny* (1985) analyzuje výmarskou mentalitu (společnou mnoha levicovým i pravicovým intelektuálům, kteří se shodovali také v sympatiích k revolučnímu Rusku), vymezující se vůči občanské společnosti, jejímž ztělesněním byla „kapitalistická“, „buržoazní“, „dekadentní“ a „židovská“ Anglie. Proti velkoměstu Londýnu staví Němci, přesvědčení o své duchovní převaze, romanticky idealizovaný venkov a jako protiváhu vnímají plánovanou kolonizaci rozsáhlých východních území (tento aspekt ve Vávřově ideologii z pochopitelných důvodů nenalezneme). Podle göttingenského publicisty a historika Augusta Ludwiga von Schlözera nelze akceptovat neomezenou volnost obchodu, protože obchodníková touha po zisku se musí podřídit obecnému blahu, abstraktní „vůli národa“ (TAMTÉŽ: 87). Tyto ideje obsahuje také Vávřův diskurs, přestože němečtí obchodníci v tomto fiktivním světě vystupují jako charakter negativní.

¹ Ústřední teze Vávřova románu, spočívající v poukazu na spojitost mezi kapitalismem a imperialismem, byla možná ovlivněna dílem známého rakouského sociálnědemokratického ekonomického teoretika Rudolfa Hilferdinga *Das Finanzkapital* (1910).

Světový názor můžeme definovat takto:

A world view is a system of co-ordinates or a frame of reference in which everything presented to us by our diverse experiences can be placed. It is a symbolic system of representation that allows us to integrate everything we know about the world and ourselves into a global picture, one that illuminates reality as it is presented to us within a certain culture.

(AERTS et al. 1994: 9)

Přeneseno na text Vávrova románu, světový názor je soubor postojů, názorů a hodnot, ukotvených v tomto díle. Světový názor (*worldview* / *Weltanschauung*) tedy nelze redukovat pouze na ideologii.² Na rozdíl od politických prohlášení spisovatelů, která logicky nemohou problematizovat příslušnost k dané politické straně, je světový názor složitým komplexem autorova pohledu na svět (kromě politických otázek sestává například i z otázek sociálních, náboženských, genderových atd).

V díle se bachtinovsky konfrontují různé „hlasy“ a různorečí díla je tak polyfonním obrazem světa. Rozdíl mezi „fiktivním“ literárním textem a „skutečností“ je umělý, neboť každý text pracuje s organizací materiálu a vychází z určité *perspektivy*, stanoviska svého původce.³

Co je to *interpretační komunita*? Pojem Stanleyho Fisha (FISH 1994), který byl propracován v obecně teoretické podobě, aplikuji na literárněhistorické pole. Zatímco ve Fishově pojetí čtou studenti text, v mém případě spisovatel třicátých let „čte svět“. Interpretační komunita symbolicky sdružuje autory s podobnými světónázory (ty nemohou být zcela identické, i ten nejdůslednější epigon se od svého vzoru liší stylem a různými individuálními akcenty). Interpretační komunita nereprezentuje žádnou reálně existující instituci (přístup analyzující institucionální rovinu kultury, totiž „literární kulturu“, je zde komplementárním).

Kód socialistického realismu nebyl v Československu třicátých let (na rozdíl od let padesátých) ještě kodifikován. Různé odchylky od normy sovětské ideologie lze pozorovat kromě Vávrových textů *Petrolejáři* (1930) a *Ahmed má hlad* (1935) například také v Kličkově „družstevnickém románu“ *Do posledního dechu* (1936), odsudku „bat'ovského kapitalismu“ z pera T. Svatopluka (*Botostroj*, 1933), historické fresce Antonína Trýba *Císař chudých* (1935) či v soudobé poezii (jejíž reprezentativní antologii sestavil Bedřich Václavek – *JSSR v československé poezii*, 1936).

² Michal Sýkora definuje *světový názor* za pomoci Györgyho Lukáče. Ten však v zajetí marxistické ideologie zatemňuje produktivní sociologickou potenci tohoto přístupu svým odkazem na *typično*, které musí autor v díle zachytit. Namísto marxistické tradice pracuji se současným belgickým konceptem *světónázoru*. Nicméně následující Sýkorova vlastní definice, kterou míří na postmoderní literaturu, je shodná s mým pojetím: „Pro hermeneutiku moderní prózy je třeba obsah pojmu *světový názor* rozšířit na mnohem širší spektrum otázek a postojů: metafyzických, filozofických, etických, morálních – i třeba aktuálně ekologických“ (SÝKORA 2008: 25).

³ V podstatě neexistuje text, v němž by nebyl formulován světový názor, kromě textů velmi krátkých či žánrů vyloženě formálních. I ty jsou psány z jisté perspektivy, nicméně nedochází zde k podrobnějšímu definování postojů.

„Pravda“ románu

První vydání Vávrova románu bylo doplněno přílohou s bohatým souborem pramenů, z nichž autor při psaní díla čerpal. V poznámce ke druhému vydání (1937) Vávra píše, že „Petrolejáři nebyli psáni jako jiné romány, neboť je podmiňuje kostra skutečných událostí“ (VÁVRA 1937: 301). Tímto způsobem vybízí k mimotextové referenci⁴ a snaží se vytvořit iluzi *realismu*, věrně kopírujícího skutečnost. V souladu s metodami realismu *socialistického* však nejde o náhodný výběr událostí, nýbrž o vědomou volbu materiálu, z jehož uspořádání vyplývá tendence: zobrazit zkažený svět velkých magnátů a jejich zkázonosný vliv na Evropu, včetně československého státu.

Čtenářskou přitažlivost *Petrolejářů* může současný čtenář pochopit, když vezme v úvahu oblibu různých textů pracujících s „konspiračními teoriemi“ v dnešní době (například Brownovu *Šifru mistra Leonarda*, 2003). *Realistický efekt* (Barthes) autor takového díla probudí referencí k obecně známým entitám, které však neobvykle interpretuje (v případě Vávry to jsou například aktivity lorda Rothermera či činnost finančníků Rotschilda a Rockefellera, v případě Browna obrazy Leonarda da Vinciho). Princip „uvěřitelnosti“ poté spočívá ve zdařilé konfiguraci takových událostí do vyprávění. V postmoderním literárněvědném myšlení převažuje názor, že neexistuje protiklad mezi *fiction* a *non-fiction*, ale existuje pouze *vyprávění* – které je vždy „výmyslem“ autora, je psané z určité názorové perspektivy a pracuje s výběrem určitých entit (a naopak opomenutím entit jiných). Z toho důvodu nelze mluvit o „záznamu skutečnosti“, ale pouze o dialogu různých perspektiv.

Podle Stanleyho Fishe jednotlivé interpretační komunity ze své perspektivy formulují definici *básně* a *ne-básně* (nebo *literatury* a *ne-literatury*).⁵ Tento argument můžeme rozvést o rozlišení mezi těmi komunitami, které respektují i jiné představy o podobě literatury, a těmi, které důsledně trvají na vlastní perspektivě a odmítají jakoukoliv toleranci ve vztahu k jiným diskursům (srov. odlišení *teorie* a *ideologie* v pracích Petera V. Zimy, např. ZIMA 1998). V tomto smyslu je Vávrova pobídka, jak číst jeho dílo, proklamací nároku na jediné „pravdivé“ zpodobení skutečnosti, ve smyslu lefovské reportážní konstrukce reality ve službách ideologie.⁶

⁴ Stejnou funkci plní také autorovy poznámky pod čarou, viz např. „Necht' si laskavý čtenář domyslí, koho autor takto pojmenoval“ (TAMTÉŽ: 83).

⁵ „Interpretive communities are responsible both for the shape of a reader's activities and for the texts those activities produce. [...] I propose to extend that argument so as to account not only for the meanings a poem might be said to have but for the fact of its being recognized as a poem in the first place“ (FISH 1994: 322).

⁶ „To the modern observer, at least, a glance at Lef's agitational art reveals that the material with which the group was working was not any immediate manifestation of ‚life‘, but the product of manipulation and simulation by mass media under the complete control of the party propaganda apparatus. [...] they regarded the photograph and the news article as a means for discovering reality and remained blind to the fact that such forms of information are an ideological operation“ (GROYS 1992: 29). Boris Groys se zde vyjadřuje k produkci skupiny kulturních pracovníků sdružených kolem časopisu *Novyj Lef* (vycházel v letech 1927–1929 a navazoval na dřívější časopis *Lef* z let 1923–

Skryté dění

V atmosféře hospodářské krize muselo působit Vávrovo dílo, v němž autor klade důraz na vliv ekonomických zájmů na politickou situaci, velmi naléhavě. Vávra čerpá zejména z článků komunistického národohospodáře Ludvíka Frejky, jehož text uveřejněný v *Rudém právu* (3. září 1927 pod pseudonymem L. Freund) slouží jako motto *Petrolejářů*:

Zpráva Berliner Tagblattu ze dne 31. srpna (1927) konstatuje, že mezi lordem Rothermerem a sirem Deterdingem, presidentem královské holandské petrolejářské společnosti a nejvýznamnější společností anglické Royal Dutch Shell, existují úzké styky. S tohoto hlediska nabývá celá akce Rothermerova nové tvářnosti. Stejně jako anglo-ruská akce lorda Rothermera páchne petrolejem také jeho Československá akce. Je známo, že Vacuum Oil Company (Rockefellerova, U.S.A., p. red.) má nejen pachtovní smlouvu s Kolínskou petrolejovou rafinerií, ale že nyní také zřizuje v Přerově jednu z největších petrolejových rafinerií v Evropě. Zde je nová příčina akce lorda Rothermera proti Československu.
(VÁVRA 1937: 5)⁷

V této perspektivě je svět ovládán komplikovanými machinacemi obrovských hospodářských společností. Jejich tajné služby pracují soustavněji než organizace vládní se stejným zaměřením. Dokonce i jeden z nejzkušenějších velkoobchodníků románového světa Lassen dává průchod pesimistickému postoji k možnostem individua orientovat se v tomto skrytém hospodářském zápolení: „Můžeme jenom nevěřiti, býti skeptickými, ale i tak jsme voděni za nos, ani tak nelze dohádnouti se pravdy“ (TAMTÉŽ: 157).

Zajímavou aktualizací tohoto způsobu myšlení v jiném kontextu přináší text Emanuela Moravce *V úloze mouřenína*, reagující na „československou tragédii roku 1938“. Ve shodě s obecnou tendencí kulturního života Druhé republiky nějakým způsobem se vyrovnat s krachem První republiky a v nové situaci prověřit aktuálnost hodnot, jež tento režim zastával, se Moravec ve zpětném pohledu na meziválečné období zaměřuje na chyby, které vedly k mnichovské katastrofě. Jednou z nich bylo podle něj to, že se českoslovenští politici činitelé vůbec neorientovali v provázanosti státníků Západu se světem kapitálu: „Platonova jeskyně a její stíny vedly naše politické představy o silách, které hýbají světem. Viděli jsme na stěnách jen odraz

1925), v jejichž programu stálo usilování o zachycení autentické skutečnosti (zejména za použití nových technologií – filmu, fotografie a podobně).

⁷ Dobový čtenář *Petrolejářů* by mohl identifikovat Rothermera v postavě Daimleryho a Deterdinga ztotožnit s Terningem (k této interpretaci svádí blízkost fonetické stavby daných jmen, navíc autor k mimotextové referenci na několika místech přímo vybízí). Motiv stavby petrolejové rafinerie v Československu se v románu rovněž objevuje. Samozřejmě není možné ztotožnit historické osobnosti jako psychofyzické bytosti s jejich obrazy v díle, nicméně je možné entity těchto dvou odlišných řádů zahrnout pod jediný pojem „dění“ (*Geschehen*), jak jej formuloval Wolf Schmid. *Děni* označuje „amorfní úhrn situací, postav a dějů, jež jsou v narativním díle explicitně nebo implicitně představeny nebo logicky implikovány“ (SCHMID 2004: 19). Z tohoto časově a prostorově neohrazeného *děni* (komplexní skutečnosti) spisovatel vybírá určité jeho elementy, které zpracovává v příběh. Čtenář naopak při aktu četby rekonstruuje ze své (dobově podmíněné) perspektivy elementy *děni* (Schmid zde píše o sémiotických procesech denotace a indikace).

toho, co se dělo před jeskyní, poněvadž k jejímu vchodu jsme byli obráceni zády. Málo jsme se starali o *politiku mezinárodních trustů*“ (MORAVEC 1940: 74; zvýraznil E. M.).

Moravec přičítá toto opomenutí provinciálnosti českého prostředí, jehož průmysl a peněžnictví představovaly v mezinárodním srovnání jen „drobné hokynářství“.⁸ Svět vidí jako rozdělený do jednotlivých hospodářských „sfér zájmů“,⁹ v nichž malé státy hrají roli objektu a nikoliv subjektu: „Hospodářsky slabé státy stěhují se z jedné ‚sféry zájmů‘ do druhé, aniž se jich kdo tázal. Často ani samy nezpozorují, že mají už nového patrona, který je kdesi získal na důvěrné licitaci světových trhů a strategických prostorů“ (TAMTÉŽ: 78).

Ve shodě s Vávrou akcentuje Moravec „skrytost“ hospodářských aktivit: „kapitáloví magnáti, kteří zasahují do osudů států, snaží se vyhlížet před veřejností co nejnevinněji“ (TAMTÉŽ: 77). Moravec domýšlí tento jev v tvrzení, že demokracie meziválečného světa byla pouhým trikem kapitalistů, opatrně tiskem a propagandou pěstovaným v lidu, který tato víra činila mírným a spokojeným.

Petrolej jako symbol zbrojení

V románu proti sobě vystupují dva trusty – společnost britsko-německá a sdružení sovětsko-americké. Jejich bezohledný souboj o petrolej přináší nebezpečí světovému míru. Německý úředník Keller hovoří o tomto boji takto:

Jsou dvoje peníze, které hubí svět, aby získaly moc, ukrytou v petroleji [...] Ze zápasu toho, jako z lázně naplněné po okraj, v níž se těla zmítají v souboji, rozlévá se veškeré dění hospodářské i politické, bída i bohatství...
(VÁVRA 1937: 28)¹⁰

Hlavní hrdina románu, Knut Berg, se náhodou stane významným pracovníkem sovětsko-americké korporace; respektive velkoobchodník Lassen využije tohoto mladého muže, načteného ze žhárství, pro své cíle. Knut začne působit pod falešnou identitou milionáře v centru finančních spekulací, v Londýně. Na počátku jejich spolupráce Knut k Lassenovi vzhlíží, postupem času, kdy se blíže seznamuje s praxí kapitalistů, však jeho sympatie mizí – až nakonec odsoudí

⁸ Příležitost aktivně se zúčastnit podnikání velkého kapitálu, totiž německého, vidí ve svém textu z roku 1939 *Jak po Mnichovu: můžeme jít s Německem?* Emanuel Vajtauer. Cílem tohoto hospodářského úsilí má být „povznesení jihovýchodního prostoru“ s respektem k jednotlivým národním hospodářským „organismům“ (kapitola „Národ v německém hospodářském prostoru“).

⁹ Tuto optiku přijímá za Druhé republiky také Vajtauer: „Mnichovský mír je dohoda velmocí, která má umožnit vybudování *sedmého* [ve středu ostatních šesti jsou Francie, Anglie, Itálie, Sovětský svaz, USA a Japonsko; pozn. L. B.] velkého hospodářského kruhu bez válečného nebezpečí, okruhu, jehož střed tvoří hospodářská mocnost Německa“ (VAJTAUER 1939: 42–43).

¹⁰ Analogicky Lassen, hovořící alegoricky o tom, jakým způsobem bude probíhat marný britský boj o udržení velmocenského statutu: „Velryba [tj. Británie; pozn. L. B.] se zahryzla do tučného sousta a ucítila háček v patře. Shání nyní ryby z celého rybníka, aby jí podržely ocas, až Amerika potáhne za šňůru. Na zemi stojí ruský medvěd Griška, bojí se vody, ale má chladné bílé zuby, které kdysi již poznal ‚přítel‘ Napoleon u Moskvy. A velryba nemá zubů, které by zač stály, ale má ocas a ploutve. Bude jistě bítí jimi vodu, aby převrátila člun a utopila rybáře“ (TAMTÉŽ: 200–201).

kapitalistické prostředí morální zkaženosti, v němž obzvláště zdařilý podvod je největším úspěchem v životě jedince, a projeví touhu po socialistické přeměně společnosti.

Lassen slouží americkému proudu zlata, který rozhodl už o výsledku první světové války. V soudobém zápase o levný sovětský petrolej podle něj pro morální převahu Američanů mluví jejich zásadní odmítnutí jakkoli se angažovat v politických záležitostech sovětského státu. Ideologie Američanů spočívá v ostré individualistické konkurenci – tuto kapitalistickou ideologii boje však Knut v závěru románu jednoznačně odmítne. Stane se příznivcem zcela protikladné snahy usilující o světový mír. Tuto tendenci v románu zastupuje sovětská diplomacie a mírumilovná země Čechoslováků.

Obraz novověkého Říma a jeho spojení

Velká Británie¹¹ se ve Vávrových *Petrolejářích* dočkala vskutku nelichotivého zobrazení. Největším zločinem britského impéria je *utlačování lidu* podmaněných území (Indie, Austrálie, Jižní Afriky či Severní Ameriky). Z potu a krve tohoto lidu žije londýnská smetánka, dobře živení gentlemani a krásné ladies na vysokých podpatcích. V Knutově obraznosti vystupuje Británie jako ohromná chobotnice, jejíž chapadla se rozlézají do celého světa a jejíž kamenné srdce neprojevuje žádnou lítost nad vraždami domorodců.¹² Britská pozice světového centra kultury je tímto zproblematizována, neboť impérium tuto kulturu odcizilo jiným.¹³

Typickým produktem tohoto prostředí, v němž *absentuje soucit s bližním*, je velkoobchodník Terning, „hrozný stroj“. Jeho vrcholným kouskem je výmysl o krádeži jakéhosi dokumentu z britského ministerstva války. Předvídanou reakcí nacionalistického ministerstva vnitra je příkaz k prohledání kanceláří sovětské obchodní společnosti, která sídlí ve stejném domě jako sovětské vyslanectví. Vávrovi tato epizoda nabízí příležitost k zobrazení ohromného ponížení sovětských úředníků a jejich odpověď na toto pokoření jménem lidu, který drží „pochodeň spásy pracujících na zemi“.

Jiný typ je lord Daimlery, majitel novinářského závodu. Bolševická revoluce jej významně finančně poškodila, ale především ohrozila jeho pocit stability. Daimlery si zamiloval *konzervatismus*, v němž je podle něj shromážděna „dějinná jistota“. Ze stejného důvodu, totiž

¹¹ V meziválečném československém diskursu jsou významy pojmů Velká Británie a Anglie synonymní.

¹² Alkohol, opium (v anglo-čínské opiové válce) a puška zde vystupují jako rovnocenné účelné zbraně pro podmanění „primitivních“ či „zaostalých“ národů.

¹³ „[...] na zelených ostrovech vyrůstají gentlemanové a ladies, jejichž otcové ve světě spáchali více zla, než lze unést jedinému svědomí; vyrůstají z indické úrody bavlnové a z čínské rýže, z jihoafrického zlata a z amerického žita, z balíků australské vlny, z tisíců tisíc nespravedlností, aby sami byli krásní a ušlechtilí, aby sami byli mírní a dokonalí, aby byli pěnou života. Shromáždí uží obrázky, budují katedrály, knihovny a muzea, vylupují hroby všech kultur a staletí, aby filosofové mohli říkat: tak nebo onak. Velká Británie! Civilizace světa!“ (TAMTÉŽ: 116). Novověký kolonialismus evropských velmocí kritizuje také Stephen Greenblatt (2004); v jeho koncepci hraje zásadní roli neporozumění jinakosti „přírodních národů“ a nezdočné přesvědčení kolonialistů o nadvládě vlastního diskursu.

snahy o udržení vlastních pozic a odporu ke všemu „novému“, obdivuje Mussoliniho fašismus.¹⁴ Mussolini podle Daimleryho dokázal zajistit pořádek, zabránil vzpouře davů, která by státu přinesla nárůst zločinnosti a všeobecnou anarchii.¹⁵

Presvědčení lidí typu Daimleryho o tom, že stávající zřízení je „nejrozumnější možné“ a že vláda proletariátu by znamenala nárůst brutality, nikoli však změnu základního kapitalistického zákona (boje o zisk), Vávra implicitně kritizuje a naopak akcentuje strach konzervativců z moderního zřízení, který se vybíjí v šíření antibolševické propagandy.¹⁶ Dobový čtenář mohl v osobnosti lorda Daimleryho rozpoznat lorda Rothermera. Prozrazují ho kontakty s maďarskou aristokracií, pod jejímž vlivem Rothermere prosazuje požadavek na obnovení jednání o trianonském míru. Okouzlení maďarskými šlechtici se nevyvaroval například ani lord Londonderry.¹⁷ Toto prostředí jemných mravů se s velkou úzkostí dívalo na vzestup vlivu bolševického „barbarství“.¹⁸

Britská politika je v románu *Petrolejáři* hodnocena jako neupřímné skrývání vlastních sobeckých zájmů: „*Předstírání je rys anglické politiky od války*. Nebýti toho, Anglie se rozpadla za čtyřicet hodin po světové válce, když bylo vyřčeno heslo o sebeurčení i barevných národů“ (TAMTÉŽ: 265; zvýr. J. R. V.). Vávra zde napadá britské nerespektování Wilsonovy teze

¹⁴ Ernst Nolte (1999) vidí podstatu fašistických hnutí (francouzského, italského a německého) v konzervativní obraně zavedených pořádků.

¹⁵ Bolševismus je v Daimleryho myšlení pojímán v optice pomsty lidu: „pravda [davů – pozn. L. B.] je urvatí co nejvíce; neboť jejich moc – jak viděti na Rusku – je krutší, neboť na dně bytosti jim stále žije zbabělé zvíře. To je revoluce“ (VÁVRA 1937: 136).

¹⁶ Antibolševickou propagandu v tisku na popud Daimleryho charakterizuje Lassen takto: „koncern Morning Mailu objednal od nejlepších fantastů anglického impéria nejlepší rudou barvu, rudé prapory a strašil nejrůznějšími mořskými hady. Každý mořský had měl za uchem jeden rudý prapor. Dnes to byly hromadné popravy v Číně, zítra hrůzný masakr nevinných bytostí v Moskvě a v Charbinu. Odstřelování bylo líčeno tak, aby ani hysterické londýnské sufražetky nevyšly naprázdno. A ostatním ladies byly popisovány kožichy a přepych v klenotech žen jednotlivých komisařů. Všechny tyto šperky byly uloupeny ovšem mrtvolám, z chladnoucích prstů mrtvol, všechny ony kožichy byly svlečeny z ramen v nejužších mrazech a na ulici. Londýnské dámy čtly hned pod touto zprávou, kolik že bývá v Rusku zimy a jak podobná zima vypadá. Na Rudém náměstí v Moskvě běhají vlci a koušou do lýtek ty, kdož nemají kožichů. Představte si, prosím! A matkám, kterým se ve vši počestnosti toho jara rodily děti, vykládáno bylo o stech tisících, ba o milionu promrzlých a hladových ruských dětí, jejichž rodiče zahynuli ve vražedných bolševických masakrech. Dcerám puritánů a vůbec dcerám v Anglii, tak úzko držným na obojku mravopočestnosti, byly vyprávěny povídky z Bocaccia o prostituci a dámy v londýnských halách uvažovaly, že kdyby byly v Rusku, mohly by si dovolit všelicos volně a ne za portiérou čajových dýchánek a nedělních výletů. A přirozeně nenáviděly, jako nenávidí žena ženu šťastnější“ (TAMTÉŽ: 201–202). V této souvislosti srov. filmovou komedii Lva Kulešova *Neobyčejný příkeljučenija mistěra Vesta v straně bolševikov* (1924), která pracuje se stereotypními obrazy „strašlivých bolševiků“, jež jsou šířeny v diskurzech oblastí Západu. V Kulešovově filmu se tato monstra v sovětském Rusku skutečně vyskytují – ovšem jenom jako místními podvodníky najatí herci; amerického turistu Mr. Westa poté z jejich spárů vysvobodí „skutečný bolševik“ (příznačně je to policista).

¹⁷ Ve své knize *Ourselves and Germany* se Londonderry zmiňuje také o ženevské konferenci a s obdivem se vyjadřuje o jejím nejlepším řečníku: „The best speaker at the Assembly was, in my judgment, Count Apponyi, the Hungarian representative“ (LONDONDERRY 1938: 55). Tendencí Londonderryho spisu je pokusit se přispět k definitivnímu srozumění „dvou vedoucích bílých ras“, Německa a Anglie.

¹⁸ V této souvislosti viz charakteristiku Londonderryho knihy z pera Julia Fučíka („Kousek historie“, in FUČÍK 1958), který ji považuje za doklad meziválečného „primitivního antikomunismu bez uvážení důsledků“ a jeden z důkazů o existenci „dvou centrál kapitalismu“ (Berlín a Londýn): „angličtí lordové [...] si na ochranu svých zisků vypěstovali Hitlera“ („Dvě fronty nepřátelské propagandy“, TAMTÉŽ: 103).

o sebeurčení národů ve vlastních koloniích. Za několik let po vydání románu se stejné heslo stane ideologickým ospravedlněním snahy německé minority v Československu o autonomii.

Spojencem Britů v ekonomickém bloku, jednom ze dvou hybatelů světového dění, jsou *Němci*. Otec a syn Langovi jsou v závěru románu obviněni ze zapálení Lassenových norských skladišť.¹⁹ V Langově vyjádření na adresu Ameriky zaznívá latentní *antisemitismus*: „Nejvíce ho zajímala Amerika, moderní Žid světa. Povrchnost života bez kultury se jim vymstí, chtěl by se toho dožít“ (TAMTÉŽ: 147). Hitler v této souvislosti hovoří v *Mein Kampf* o původním germánském obyvatelstvu Severní Ameriky, které bylo „nakaženo židovskou krví“; germánské rase Hitler připisuje atribut „kulturotvorná“, zatímco židovská kultura jako taková podle něj nikdy neexistovala.

Langovy zájmy ve Střední Evropě (které financuje Terning) ohrožují československé diplomatické vazby na Francii:

Německý kapitál budou [Lang a Terning; pozn. L. B.] rozsazovati po Malé dohodě a zvolna budou podchycovati francouzský vliv politický, až konečně Francie přestane být spolehlivou Anglii a až se Německo odvrátí od Ruska vyčerpajíc svůj úvěr.
(TAMTÉŽ: 268)

Tato předpověď Vávrovi dokonale vyšla: zejména Jugoslávie se na sklonku třicátých let odvracela od vazeb v rámci Malé dohody; ochlazení přátelských diplomatických styků Německa a bolševického Ruska přišlo s nástupem Hitlera na kancléřské křeslo.

Mýtus Sovětského svazu a Československa, „země budoucnosti“

Sovětský svaz je v románu zobrazen jako země, v níž přišly k moci síly, které radikálně účtují se „starým“ světem, omlazují jej a vysvobozují z úpadku.

Lassen i Daimlery, tedy zástupci obou hlavních hospodářských bloků, se shodují v tom, že bolševická diktatura proletariátu neodstraní základní lidský ideál, „ideál plného sejfů“. I když soupeři v podnikání, jsou oba zároveň stoupenci kapitalistické ideologie. Knut cítí potřebu rázně zúčtovat s oběma typy „starého světa“.

V tom s ním sympatizuje i vypravěč, zvláště když komentuje britské přerušování diplomatických styků se Sovětským svazem (na popud incidentu vymyšleného britským velkoobchodníkem):

30. května Sověty odmítly odpovědnost za přerušování styků a prohlásily, že se tím posiluje evropský chaos a že se světovému mírovému hnutí zasazuje nová rána.
(TAMTÉŽ: 293)

¹⁹ Tato detektivní zápletková *Petrolejářů* obsahuje také symbolický potenciál – sémiotické spojení postavy Němce a ohně se objeví například v Hostovského románu *Žbár* (1935), kde obava pohraničních vesničanů z Němcem zapáleného ohně znamená ve vyšším plánu obavu z válečného konfliktu.

Zatímco na jiných místech se Vávra snaží být demystifikátorem dění, ve vyjádření sovětských představitelů žádný skrytý smysl nehledá. Ve skutečnosti však citované vyjádření pramenilo ze sovětské obavy z možnosti eskalace válečného konfliktu, která po britském vypovězení styků v roce 1927 zachvátila bolševickou elitu. I nadále Sovětský svaz vystupoval jako zastánce principu „kolektivní bezpečnosti“, což mu získalo mezinárodní prestiž a vymanilo jej z diplomatické izolace (neocenitelnou roli zde sehrál ministr zahraničí Maxim Litvinov).

Vzhledem k tomu, že politika Sovětského svazu byla vždy zaměřena především na realizaci vlastních zájmů, je nutné toto prohlášení interpretovat tak, že představa války mezi imperialistickými státy nikdy nebyla v politických kruzích Sovětského svazu nepopulární, avšak válka některé mocnosti se Sovětským svazem byla zejména v období konsolidace („dohánění Západu“, zejména ovšem v těžkém průmyslu) pro Sověty nemyslitelná.

Československo je v románu představeno z perspektivy hlavního hrdiny Knuta a jeho partnerky Glorie, jejíž matka, Mařenka Rousinová, se v Čechách narodila. Prozápadní orientace První republiky je v této ideové optice zpochybněna: Československo „spělo v nitru nepřesvědčeno na Západ“ (TAMTÉŽ: 262). Proto Glorii nic nebrání v pění ód na „nejhezčí město na světě“ Prahu, československou „vizitku Slovanstva, postrčenou západu pod nos“ a „bohatou zemi s dovedným a houževnatým lidem“ (TAMTÉŽ: 119–121). Gloria zdůrazňuje český odpor proti „germánsko-maďarské pěsti“ a raduje se ze vzniku státu, který znamená setřesení tohoto jha. Samostatnost si Češi zasloužili, protože habsburská říše omezovala jejich schopnosti.²⁰ Vzápětí po této debatě s Knutem o krásách české země Gloria zjišťuje, že pracuje jako sekretářka – pro Knutova nepřítele, anglicko-německý blok. Pár si kvůli tomu projde menší krizí, ale jejich láska nakonec přemůže překážky a Gloria přispěje k oslabení svého vlastního zaměstnavatele, když varuje Knuta před akcí chystanou proti jeho společnosti.

V rámci svých obchodních povinností se v průběhu románu ocitne v Československu i Knut. Na zdejším lidu obdivuje jeho kulturní úroveň – v Praze vychází „třistapětašedesát novin ve všech světových jazycích“. Pomyslí si, že „tento lid čte více, než myslí“ (TAMTÉŽ: 232–233), uplatňuje tak stereotyp o Čechách jako *sečtělém národu* (stereotyp, který přestal být aktuální až po tzv. sametové revoluci).

Při pohledu na české ženy proběhne v Knutově mysli vzpomínka na dívky, které potkával za svého mládí v rodném Norsku: „I ony měly měkčí oči, lehce zdvižené nosíky, velká upřímná ústa a krásná ňadra, jež by jim mohly záviděti londýnské miss“ (TAMTÉŽ: 234). Oproti

²⁰ „Zatímco Češi pracovali do úmoru, Rakousko žilo z jejich mozolů. A přece jen nakonec dvě třetiny říšského průmyslu stály na české půdě, když praskly hliněné nohy dvojhavého habsburského orla“ (TAMTÉŽ: 122).

londýnským kráskám, reprezentujícím svým zevnějškem nečestně nabyté bohatství, zastupují české ženy *přirozenou krásu*.

Základem českého národa je (v duchu socialistické, ale zčásti i ruralistické ideologie) *lid*:

Tento lid má zajisté co chránit proti hladovým sousedům, takže ani nepomýšlí na to, aby loupil pod cizí střechou. Tento kmen je vpravdě kmenem šťastným a jeho těžké husitské vozy, toulající se maďarskými línými pustami i brodící se pobřežím Baltu, což nebyla to jen touha zvoniti selskými kosami po celém světě?
(TAMTÉŽ: 235)

Nenávistní sousedé baží po pokladech české země, závidí jeho lidu štěstí. Oproti tomu husitské spanilé výpravy jsou interpretovány jako pokus rozšířit české štěstí po celé Evropě (socialista Vávra zde v pásmu Knutovy řeči příznačně pozitivně hodnotí *husitské hnutí* a zcela pomíjí násilnou složku těchto výprav).²¹

České prostředí dokonce vytvořilo svou specifickou variantu křesťanství – spontánní a *radostnou* víru lidu v Ježíše, kterému nemohl rozumět nikdo jiný na světě (zvláště ne římskokatolická církev, která udržuje lid v porobě prostřednictvím svého modelu „asketického Krista“ a sama se opájí získaným „falešným zlatem“).²² Akcentace *optimismu* je v souladu s kódem socialistického realismu, ačkoli ve Vávrově textu pramení tento optimismus ze svobody lidu a národa, zatímco optimismus postav budovatelských románů souvisí s pracovním zaujetím.

Husitskou epochu vidí Knut jako zlatý věk minulosti, doba současná je však přípravou příchodu další slavné epochy v českých dějinách:

A ve výši roste nové město širokých ulic, nové století této pilné, strádající a rozumné země.
[...] Sem se jednoho dne otočí většina oken Evropy, jejíž obyvatelé budou si přátí teplého a mírného života. Neboť nikde nenaleznou jistějšího závětrí, upřímnějšího pohostinného stolu.
(TAMTÉŽ: 237)

Československo stojí v této perspektivě na jedné rovině se Sovětským svazem jako jeden ze dvou států usilujících o celosvětový mír (a následnou celosvětovou idylu).

Severní barbar jako osvoboditel

Knut Berg je Nor, což je skutečnost, která by neměla zaniknout. Vávra tímto situováním svého hrdiny a konstrukcí pojmu „severní barbar“ intertextuálně navazuje na Karáskovy texty z přelomu století.

²¹ Bílá Hora pak znamená konec této radostné epochy a počátek pádu do rukou „německého žoldnéře“.

²² „Ani gotika křesťanství se zde [v Čechách; pozn. L. B.] nemohla nepřetvořiti, falešné římské zlato na bosých nohou asketického Krista musilo zde ztratiti chorobný žár postících se mnichů, a nová víra zde zato musila nabýti hloubky a ryzosti. [...] Ve jménu jeho [radostného Ježíše; pozn. L. B.] rostl zdravý lid i zdravý bůh k dějinné nepřemožitelné slávě husitství“ (TAMTÉŽ: 235–236).

Karáskova obliba Skandinávie spočívala v tom, že z těchto krajin očekával příchod „barbarů“, kteří obrodí Evropu (ke kontextu viz PYNSENT 1989). Stejnou roli hraje barbar i ve Vávrově textu:

Což, kde jsou severní barbaři, aby rudé pyšné hvězdy otloukli o hlavu obrněným flotilám
[Británie; pozn. L. B.]? Říme, kde otálí den tvého konce?
(TAMTÉŽ: 116–117)

Knut sám sebe vnímá jako barbara, který má v ulicích novověkého Říma (Londýna) za úkol provést určitý druh sabotážní činnosti.

Knut je aristokrat ducha, kterému není volno v přepychu londýnské elity: „Byl uvnitř čistý a krásný. Míval mnoho nadějí v studentských letech a mnoho snů. Byla to severská povaha, hluboce opravdová, nádherná duše, šlechtaná a plná rodové inteligence“ (TAMTÉŽ: 64). Jeho snem je žít životem svých předků, ukotvených mezi severským prostým lidem. V působivé scéně si Gloria představuje takový společný život se svým milým („bude to jako v Betlému“, TAMTÉŽ: 173), avšak záhy je toto snění o konzervativním selském ráji narušeno *vpádem modernity*. Knut a Gloria se totiž zrovna nacházejí v londýnském klubu:

Vtom zrovna vedle zakvílel saxofon, jako duté housle a způli jako dětská plechová trubka.
„Chochochocho...“ zachrochtal jako podsvinče. [...] Všechno se smálo onomu imitovanému podsvinčeti, které jako by vylézalo troubou řehťajícího se hudebníka a naříkalo jako dítě. A vzácné publikum tleskalo a hudba hrála a tváře černocho, který foukal trombon, se nadouvaly, až praskaly...
(TAMTÉŽ: 174)

V daném kontextu působí jazzová hudba nepatřičně, až vulgárně, naopak představa života dvou milenců v malé venkovské jizbě má kontury idyly. Neustálenost socialistickorealistickeho kódu v rámci Vávrova románu se projevuje i zde – místo snu o komunistické společnosti jeho postavy touží spíše po ruralistické „smířlivé náruči rodné půdy“.

Knut není jednoznačně pozitivním hrdinou:

Měl velkou touhu, ideální touhu ibsenskeho hrdiny, a přece se rozpadal tak sám v sobě, jeho energií byla hrůza, jeho silou byl strach z vlastního osamělého stínu.
(TAMTÉŽ: 243)

Jeho existenciální nejistota je korigována americkými přáteli, kteří ho několikrát zachraňují z komplikovaných situací (a mají přitom stále úsměv na rtech). Americký způsob reakce na tragičnost existence je však v Knutových monolozích představen jako vylhávaný optimismus. Implicitně se objevuje víra, že v budoucí nové společnosti zajistí jedincovo štěstí odlišný společenský model, totiž sovětský.

V závěru románu Knut vyslovuje obavu, že se kapitalisté Rockefeller a Terning zítra dohodnou, ačkoliv jsou dnes ve sporu. Je mu z této komedie nevolno:

Byl by nejraději naplil do středu vši té pusté komedie naší civilizace. – Uspíšit to, řekl si; já i my všichni: každý tam, kde stojíme. Chtěl bych mít sto tisíc rukou a sto tisíc mozků, abych mohl vyhnati rázem penězoměnce z Domu člověka!
(TAMTÉŽ: 300)

Vědomí individuální nedostatečnosti je doplněno snem o kolektivu.

Zároveň zmínka o „penězoměnci“ upozorňuje čtenáře na intertextovou vázanost s Gidovými *Penězokazji* (1925) v rovině ideové: oba texty rozvádějí myšlenku o souvislosti bohatství a korupce mezilidských vztahů především mezi mladými lidmi.

Obraz ženy – orgie „starého“ světa a láska světa „nového“

Mravní zkaženost „starého světa“ způsobuje v románu také degradaci lásky v duchapusté orgie. Scéna Knutova svádění Glorie obsahuje v podtextu mravní obžalobu *dekadentního způsobu života* londýnských magnátů.²³ oba mladí lidé jsou znuděni řadou jídel, následný sexuální akt vyvolává v Glorii nervové zhroucení²⁴ a Knutovou reakcí na bolest milenky je cynický posměšek spojený s trochou soucitu. Scéna však pokračuje intimním dialogem – zatímco pouhý tělesný kontakt nepřináší ani jednomu pocit štěstí, pokus o pochopení druhého v rámci rozhovoru znamená duševní blízkost, počátky lásky. Knut a Glorie jsou ve chvíli rozhovoru „nevinní jako děti“.

V obecné rovině slouží tato scéna ilustrování nutného přechodu „od orgií k lásce“, tj. od egoismu k pochopení druhého. Oba milenci byli před stykem pod vlivem očekávání nemravného starého řádu (daného jednak společenským prostředím, jednak jejich vlastní zkušeností): Knutovi daná situace velela podmanit si dívku a Glorie pocítovala nutnost poddat se muži. Teprve poznáním, že takové jednání nepřináší jedinici štěstí, se Knut i Glorie dopracovávají k úsilí o změnu, které je v jejich případě úspěšné a potvrzuje, že člověk může nezlomným úsilím *překonat osud* (návyky chování v rámci starého řádu).

„Socialistická láska“ je tedy *oderotizována*. Takové pojetí nalezneme mimo jiné i v textech křesťanského socialisty Kličky nebo existencialisty Weila.²⁵ Robert Pynsent konstatuje, že tento

²³ Viz také stereotyp hýřivého života české exilové reprezentace v Londýně (např. v Moravcově textu *O český životě*): „Žid Stránský chce najednou bojovat. Neleká prý se ničeho prostě proto, že v londýnských barech ještě nalévají a že v Anglii pochybné dívky nejsou ještě na lístky“ (MORAVEC 1943: 208).

²⁴ Významný vliv „bláta vášni“, sexuálního styku, na křehkou ženskou psychiku dokumentuje v románu také osud Markéty Lassenové, která je svému muži nevěrná s Němcem Langem (se kterým žije „ve volném spojení, jež lze bez hluku uskutečnit jen ve společenské třídě, v níž oba žili, v konkubinátu, jež byl po léta veřejným tajemstvím“, VÁVRA 1937: 87). Markéta zažívá po sexuálním styku existenciální pocit zmaru, opuštěnosti a životní nenaplněnosti. V rámci starého řádu se tato emoční rozladění pokouší řešit psychoanalýza (takové léčení doporučuje Knut Glorii).

²⁵ Srov. typ obětavé a milující ženy Mařky z jeho románu *Na vinici Páně* (1938), která, přestože je jí muž na dlouhém studijním pobytu (trvajícím více než deset let!) nevěrný, nepodlehne svodům „mužného rytíře“ Krasnopěva: „Ne, ne! Neobtějuje radost ze života a štěstí z vítězství, jež znamená dítě [...] mdlobě fyzického přeskupování šťav a splínu

koncept lásky je dohledatelný kromě textů poválečných socialistů Milana Kundery či Pavla Kohouta také, poněkud překvapivě, u Ludovíta Štúra (PYNSENT 1996: 222–224).

Kromě návrhu reformování vzájemného vztahu muže a ženy obsahuje Vávřův text také komparaci postavení ženy v Americe a ve slovanských zemích. Gloria poznala prostředí Ameriky i Čech a zcela jednoznačně se vyjadřuje ve prospěch českých žen (a erudovaným diskursem tak potvrzuje závěry Knutova vlastního pozorování v Čechách):

Tyto mladé miss [v USA; pozn. L. B.] se jí zdály podivné a jejich dívčí profily hrubly den ze dne. Kořistnictví, hlad po přepychu, americkém přepychu beze stop kultivovanosti; mělkost v cílech i ve fanatické víře, na jejíž rozbor nebylo pokdy; výminečné postavení dívčí v anglosaském světě s množstvím drastických zákonů, jež ženě dávají moc až odpornou. [...] jasné zdraví, pod pokličkami puritanismu se rvoucí o svá práva šlachovitými lýtky, pažemi sportem otužilými; naprostý nedostatek citu, jenž je v Evropě nazýván studem a jehož rozkladné složky jsou zde zastírány kamarádstvím obou pohlaví, jež v občasném nestvůrném vývoji připomíná perverzi lesbické křeči.
(VÁVRA 1937: 252–253)

Tento odsudek americké ženy Gloria rozvádí do odsudku celé americké společnosti, složené z desítek připutovalých národů, zamořené „vášni po plochem standardu“, hnisající „všemi chorobami rychlého úspěchu bez zásluh“; tento „stomilionový národ bez dějin a vlastního umění“²⁶ podle ní „odstranil křížovou cestu intelektu po vyšší a hořké metě“ a nahradil ji byznysem. V sémantickém univerzu Vávřova románu stojí v opozici k povrchním a nekulturním Američanům rozumní a vzdělaní Češi.

Slovanská žena je charakterizovaná jistou zdravou smyslností (která je příčinou její přirozené krásy), především však obětavostí pro muže. V této perspektivě stojí „nezdravá emancipovanost“ americké ženy v cestě harmonii mezi pohlavími. Gloriina matka píše své dceři v této souvislosti:

Žádná pýcha, milé dítě, není tak pošetilá jako ta, která ženě našeptává, že jí je více zapotřebí u té, jak říkáme, svobodné práce, kterou urvááme mužům existenci, když stlačujeme podle zákona poptávky a nabídky výdělečnou jejich schopnost a snižujeme

nad rozlukou s lidským milováním. Ne, stačí jí docela, docela láskal“ (KLIČKA 1938: 520). Ve stejném textu se Prém a Olga „milovali [...] médii strany, bez jediného dotyku těl“ (TAMTÉŽ: 199). Hrdinka Weilova románu *Moskva – branice*: Ři „nevidí žádné milence, žádné ruce v pevném stisku, žádná těla přivinutá k sobě“ (WEIL 1937: 68). Doplňme ještě postřeh Julia Fučíka: „Právě prochází v ‚Komsom[olské] pravdě‘ anketa mladých o lásce. Velká většina si jich stěžuje, že na ni nemá kdy“ („82. Gusté do Prahy“ [Moskva 6. října 1934], FUČÍK 1963: 187).²⁶ „Posedlý národ bez národnosti, která by vydala básníky, malíře, hudebníky, která by vytvořila více, než je broadwayský hluk, broadwayská reklama, broadwayská židovská spekulace“ (TAMTÉŽ: 253). Vávra se v této tezi pozoruhodně přibližuje myšlenkám současného teoretika umění Jeana Claira: v eseji „Modrá a rudá“ (In CLAIR 2006) pojednávající o poválečném americkém umění se Clair vyslovuje pro preferenci umění, spjatého s rodným krajem umělce, namísto „nekulturnosti bezhlavé globalizace“ amerického umění, které znamená vyprázdňování identity a zploštění umění. Knutovi z Vávřových *Petrolejářů* také představuje ideál vlastní rodný kraj v Norsku, avšak můžeme pochybovat, zda je tomu tak z důvodu spjatosti vlastní identity s tímto krajem, nebo zda tato Knutova touha znamená spíše úsilí o jakousi abstraktní „lidovost“ (v rámci socialistické ideologie a jejího odporu ke kapitalistickému stylu života).

kapacitu jejich ženitelnosti [...] Jistě zdraví a dobří lidé mají největší povinnost snažiti se o stvoření nové generace zdravých a dobře vychovaných a lidských lidí.
(TAMTÉŽ: 256)

Také zde se Vávra odchyluje od definitivní podoby bolševické ideologie, která zdůrazňuje rovnoprávnost ženy a muže. Jeho akcentování soucitu s bližním znamená v důsledcích potlačení práva ženy na seberealizaci a stojí spíše v blízkosti konzervatistického ideálu ženy, jejíž funkci lze vyjádřit heslem „Kinder, Küche, Kirche“.

Vávruv román lze považovat za zástupce počátků českého socialistického realismu především v nejobecnějším ohledu – *Petrolejárři* se shodují s marxistickou ideologií v představě o nutnosti společenské přestavby světa. O způsobu této transformace se v románu konkrétně nehovoří.

Starý svět je charakterizován deformací vztahů mezi lidmi. Nedostatek lásky zamezuje lidem v dosažení šťastné harmonie.²⁷ Vávra se tu blíží k Fučíkovým myšlenkám z nedokončeného románu *Pokolení před Petrem* (1939): oba autoři z rozdílných důvodů²⁸ akcentují socialistickou *ideu*, jejíž následování podle nich povede k ozdravení světa. Pro Vávru je tato idea vysvozením z tragického pocitu života.

Petrolejárře můžeme považovat za socialistickorealistický text také kvůli tomu, že dominantní hlas textu (Knutův) se staví proti kapitalismu a preferuje lidovost před životem zámožných vrstev. Knut je však velice ambivalentním hrdinou.

Přesto ve Vávrově textu jednoho nesporného hrdinu, který snoubí lidovost (prostotu)²⁹ a schopnost vzbudit kolektivní nadšení, nalezneme. Je jím americký letec Lindberg[h], jehož úspěšný přelet přes Atlantik oceňuje v Le Havru „nejslavnější a nejupřímnější špalír, jaký snad nebyl do té doby s národnostní pestrostí a spontánností uspořádán dosud žádnému člověku tohoto století“ (TAMTÉŽ: 297). Umístění tohoto triumfu amerického pilota na neuralgickém bodě konce románu vyvolává pochyby o zdařilé realizaci autorského ideologického záměru, v němž přední roli hrála opozice slovanství a povrchního amerikanismu.

PRAMENY

BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*, přel. Zdík Dušek. Praha: Metafora, 2003

FUČÍK, Julius. *Korespondence*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963

²⁷ Přidejme v této souvislosti ještě jeden příklad: velkoobchodník Lassen v románu reprezentuje typ cílevědomého člověka, který díky své pracovitosti dosáhl nemalých úspěchů. Práce, „plná chytráckých vítězství“, je mu „válečnou vřavou, nutnou pro existenci“ (TAMTÉŽ: 89). Nepřináší mu štěstí, ale je spíše prostředkem zapomenutí na krach manželství s Markétou. V tomto kontextu můžeme zmínit text Bohuslava Brouka *O funkcích práce a osobitosti*, ve kterém autor používá Adlerova pojmu „komplex méněcennosti“ k vysvětlení motivačních zdrojů jedince k práci.

²⁸ K interpretaci Fučíkova projektu komunismu viz BOROVIČKA 2008.

²⁹ Tuto vlastnost vyjevuje Lindberghovo gesto, v němž před odjezdem z Francie přehodí přes rameno obyčejný pytel se svými svršky. Motiv Lindberghových sympatií k nacistům se v tomto románu neobjevuje.

Obraz dějin v české a slovenské literatuře. Edičně připravila Stanislava Fedrová. Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>

- FUČÍK, Julius. *Pokolení před Petrem*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1958
- GIDE, André. *Penězokazci*, přel. Josef Heyduk. Praha: Družstevní práce, 1932 [1925]
- HITLER, Adolf. *Mein Kampf*, přel. Slavomír Michalčík. Praha: Otakar II., 2000 [1925]
- HOSTOVSKÝ, Egon. „Žhár“. In Týž: *Černá tlupa – Žhár*. Praha: ERM, 1995 [1935]
- KLIČKA, Benjamin. *Do posledního dechu*. Praha: Družstevní práce, 1936
- KLIČKA, Benjamin. *Na vinici Páně*. Praha: Družstevní práce, 1938
- MORAVEC, Emanuel. *V úloze mouřenína*. Praha: Orbis, 1940 [1939]
- MORAVEC, Emanuel. *O český zítřek*. Praha: Orbis, 1943
- T., SVATOPLUK. *Botostroj*. Praha: Sfinx, 1933
- TRÝB, Antonín. *Císař chudých*. Praha: František Borový, 1935
- VÁCLAVEK, Bedřich (ed.). *SSSR v československé poesii*. Praha: Lidová kultura, 1936
- VAJTAUER, Emanuel. *Jak po Mnichovu*. Praha: Melantrich, 1939
- VÁVRA, Jaroslav Rajmund. *Abmed má blad*. Praha: Družstevní práce, 1935
- VÁVRA, Jaroslav Rajmund. *Petrolejáři*. Praha: Družstevní práce, 1937 [1930]
- WEIL, Jiří. *Moskva – hranice*. Praha: Družstevní práce, 1937

LITERATURA

- AERTS, Diederik et al. *Worldviews: From Fragmentation to Integration*. Brussels: VUB Press, 1994
- BOROVÍČKA, Lukáš. „Věčné dětství aneb Fučíkův sen o komunismu“. In *Julek Fučík – věčně živý!*, v tisku, 2008
- BROUK, Bohuslav. *O funkcích práce a osobitosti*. Praha: Edice surrealismu, 1939
- CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění – Odpovědnost umělce*, přel. Pavla Doležalová. Brno: Barrister & Principal, 2006
- FISH, Stanley. *Is There A Text In This Class?* Cambridge–London: Harvard University Press, 1994 [1980]
- GREENBLATT, Stephen. *Podivuhodná vlastnictví*, přel. Lucie Johnová. Praha: Karolinum, 2004 [1992]
- GROYS, Boris. *The Total Art of Stalinism*, přel. Charles Rougle. New Jersey: Princeton, 1992 [1988]
- HILFERDING, Rudolf. *Finanční kapitál*, přel. Vladislav Svěrák. Praha: ČSAV, 1961 [1910]
- LOEWENSTEIN, Bedřich. *Projekt moderny*, přel. Robert a Dana Kalivodovi. Praha: ISE, 1995 [1985]
- LONDONDERRY, Charles Stewart Henry Yane-Tempest-Stewart. *Ourselves and Germany*. London: Robert Hale, 1938
- NOLTE, Ernst. *Fasismus ve své epoše*, přel. Jan Dobeš a Blanka Pscheidtová. Praha: Argo, 1999 [1963]
- PYNSENT, Robert Burton. „Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation“. In Týž (ed.): *Decadence & Innovation*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989, s. 111–248
- PYNSENT, Robert Burton. *Pátrání po identitě*, přel. Blanka Hemelíková. Jinočany: H & H, 1996 [1994]
- SCHMID, Wolf. *Narativní transformace*, přel. Petr Málek. Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004
- SÝKORA, Michal. *Vize řádu světa v moderní próze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2008
- VOPRAVIL, Jaroslav Stanislav. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973
- ZIMA, Petr V. *Literární estetika*, přel. Jan Schneider. Olomouc: Votobia, 1998 [1990]

FILMOGRAFIE

The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of Bolsheviks (Neobyčajnyje priključenija mistěra Vesta v straně bolševikov; Lev Kulešov, Sovětský svaz, 1924).

RESUMÉ

Cílem studie je interpretace románu Jaroslava Rajmunda Vávry *Petrolejáři* (1930) jako dokladu dobové mentality, autorského světového názoru a diskurzu jedné „interpretační komunity“ (dle Stanleyho Fisha), a sice komunity socialistických realistů, která svůj náhled na svět své doby transformovala do literárních textů. Ve Vávrově románu sledujeme nejen prvky politické ideologie, ale též aspekty filozofické, mytologické a genderové.

SUMMARY

The aim of the essay is the interpretation of Jaroslav Rajmund Vávra's novel *Petrolejáři* (1930) to illuminate the mentality of the Czechoslovak society of the period between the world wars, as well as to display the representation of the writer's worldview in a work of literature, and, eventually, to reveal some features of the discourse of a certain “interpretative community” (according to Stanley Fish), i. e. that of the adherents of the method referred to as socialist realism. This is done by inquiring into a variety of ideological aspects of the novel (political opinions, gender attitudes etc.), as well as its philosophic and mythological background.

Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Mila Urbana

RADOSLAV RAFFAJ

Vznik prvej Československej republiky v roku 1918 predstavuje v živote Čechov a Slovákov výrazný spoločenský a politický medzník, ktorý na niekoľko desaťročí spečatil osudy oboch národov v spoločnom štáte. Napriek tomu, že historický výklad tohto obdobia je ovplyvnený mnohými ideologicko-politickými interpretáciami, respektíve dezinterpretáciami, pre náš záujem je dôležitý najmä obraz o prvej Československej republike, ktorý sa zachoval v dejinách národných literatúr. Obzrúc sa do slovenskej literárnej historiografie, môžeme konštatovať, že z tematického hľadiska v našej spisbe absentuje markantnejší a systematickejší pohľad na túto československú etapu s jej kultúrnou, spoločenskou, politickou a v neposlednom rade aj medziľudskou dimenziou. Napriek tomu v nej možno vystopovať aspoň elementárne tematické línie nášho problému, konkrétne v románe *Hmly na úsvite* (1930) prozaika Mila Urbana. Autor sa tu pokúsil zachytiť premeny poprevratového Slovenska v nastupujúcich spoločenských a politických podmienkach, pričom sa nevyhol vzťahu Čechov a Slovákov v novom štátnom zriadení. Vznik demokratickej Československej republiky, rozmáhajúce sa dosadzovanie českého štátneho aparátu, prenikanie kapitálu na slovenskú dedinu. Porevolučná eufória sľubujúca lepší život verzus sklamanie z vysnívaných a nenaplnených ideálov. Tu niekde sa začína tematická inšpirácia *Hmly na úsvite*. Autorom načrtnutý komplikovaný obraz povojnových vzťahov v rámci jednotného Československa zapadá do jeho zámeru konfrontovať jednoduchého človeka s novými pomermi a problémami. Úsilie o zachytenie povojnovej reality je tak v prvom kroku spojené s narúšaním svetonázorovej koncepcie obyčajného slovenského sedliaka.

Urban využíva širokú škálu deštrukčných impulzov z bezprostrednej reality, ktoré nabúravadajú iracionálne predstavy jednoduchého človeka. Jedným z nich je pád vysnívaného a rozprávkovo interpretovaného pohľadu slovenského sedliaka o veľkom a nekonečnom bratstve s českým národom. Gradácie napätia v česko-slovenských vzťahoch autor dosahuje jednoznačným preferenčným modelovaním politickej a spoločenskej skutočnosti z pohľadu prostého naivného človeka. Urban sa zameril na vertikálny posun na osi česko-slovenských vzťahov, ktorých kolízny charakter prehlbuje národné a sociálne aspekty tejto interakcie. Toto všetko sa v epickom priestore realizuje už z uvedenej pozície a perspektívy slovenského dedinského človeka, ktorého vedomie je poznačené naivitou a dezorientovanosťou v nových

podmienkach. Vstupné rámce románu *Hmly na úsvite* svojím rozprávkovým motívom evokujú šťastný a bezstarostný časopriestor v práve vzniknutej republike. Motív rozprávky ako tendenčného priestoru iracionálneho šťastia, fantázie a víťazstva dobra nad zlom v skutočnosti využil Urban na potvrdenie detského pohľadu sedliaka na svet. V takýchto kresbách psychickej dispozície sa prejavuje aj pozitívne prijatie Čechov slovenským dedinským kolektívom.

Nepočuli tu dosiaľ o Čechoch; nevedeli ani, že taký národ jestvuje na svete. [...] Slovo „bratia“ odznevšie kdesi ďaleko, zachytilo ich: bola v ňom sila opory, vedomie moci. Hľa, synovia inej zeme, blízki krvou i myšlienkami, hľa bratia, ktorí im prišli pomáhať! [...] Stará Praha zmenila sa v zlaté, rozprávkové mesto bez páry na zemeguli, v mesto preťaté potokmi flekovského piva, nad ktorými klenuly sa mosty z teplých párkov a ulice vydláždene boli pražskou šunkou.

(URBAN 1930: 18–19)

Urban svoje románové postavy zbavuje racionálnych a pragmaticky motivovaných úvah a momentov. Okresáva ich až do roviny figúrok premýšľajúcich a konajúcich často detinsky, groteskne a komicky. Prozaikom rozvíjaná metóda koncipovania postáv v podobe ich psychickej a racionálnej redukcie smeruje k elementárnej funkcii úvodnej kompozičnej jednotky románu. V zhode s autorským zámerom sleduje prvá kapitola s názvom „Život – biely kôň“ postupné rozbitie zidealizovaných rozprávkových predstáv a ilúzií, v ktorých žil poprevratový sedliak. Na počiatku zdanlivo bezstarostný časopriestor vstupuje do kontrastu s realitou nepoznaných problémov a existenčných skúseností. V dôsledku nových politicko-spoločenských udalostí dochádza k vyprchaniu povojnovej eufórie a nastáva pocit sklamaní. Dedinčanmi vyprojektované ideály a sny o duchovnom bratstve Slovákov a Čechov, bezodnej vzájomnej pomoci, rovnosti a spolupráci narážajú na konkrétne spoločensko-politické a kultúrno-náboženské rozdiely.

Ako prvý taký veľký príval na politickej ploche zjavil sa spor medzi Slovákmí a Čechmi. [...] Písalo sa, rečnilo, roznášaly sa staré heslá, prorockvá a podobenstvá, ktoré hodily do prachu nenávisť rozprávku o bratstve, o pomoci. „Vyžierat' nás prišli!“... ozvalo sa heslo nenávisť. [...] Česi boli na vine všetkému [...]

(TAMŽE: 34–35)

Rozklad česko-slovenskej identity a rozduchavanie národnostných pahrieb reflektuje Urban na dvoch úrovniach: v rovine mikrosveta a v rovine makrosveta. Mikrosvet reprezentuje uzatvorený dedinský kolektív so svojím bezprostredným vzťahom k českému učiteľovi Pařízkovi, českým financom a úradníkom. Makrosvet predstavuje štátotvorný politický aparát a ideologický boj medzi jednotlivými národnostnými stranami. Vo všeobecnosti však „postavy zo sféry politickej, na rozdiel od Ráztočanov, sú väčšinou určené a dané jednorozmerne. Nie sú zapojené do vzťahov dediny, do vzťahov k prírode, do systému hodnôt, ktoré reprezentuje zvyk, tradícia

i symbolika dedinského života, nie sú zapojené osudovo, ale len „účelovo“ (NOGE 1983: 223). A podľa toho i konajú.

Prvý impulz, ktorý zneistí dedinský kolektív vo vzťahu k českému spoločenstvu, vyrastá z náboženského rozdielu. Českí bratia bez vyznania sa ocitajú vo svetonázorovej opozícii voči konzervatívne a kresťansky formovanému vedomiu Ráztok. Teda Česi ako individuality vybočujúce z tradičnej religiozity, ako mikrosocieta, ktorá je v dôsledku svojej subjektívnej odlišnosti spoločensky vyselektovaná z dedinského kolektívu. Z hľadiska psychologického analýzy možno v literárnych obrazoch negatívneho prístupu Ráztok k náboženskej „inakosti“ vnímať intuitívny strach. Ten je výsledkom iracionálnej determinovanosti človeka uzatvoreným, konvenčným prostredím. Nový podnet a impulz sa potom automaticky spája s vycítením ohrozenia, akýmsi až živočíšnym „zavetrením“ nebezpečenstva.

Bez vyznania... bez vyznania... rozťahovali ľudia divné slovo medzi sebou. [...] Škrela ich, urážalo, že medzi nimi je ktosi iný než oni, ktosi, čo nedbá na ich odveké zvyky a azda sa im vysmieva v duchu.
(URBAN 1930: 29–30)

Religiozitu ako primárnu oblasť nastupujúcich rozporov v česko-slovenských vzťahoch Urban zvolil cielene. Svetonázorová koncepcia románových postáv sa stáva východiskom ďalšej selekcie. Až na platforme náboženskej diferenciacie dochádza v dedinskom kolektíve k sociálnej a predovšetkým národnej stratifikácii a vyčleneniu českého spoločenstva.

Sociálny aspekt narušených česko-slovenských vzťahov je literárne zakódovaný do obrazov rozrastajúceho sa českého štátneho aparátu a preferencie českého úradníctva v ňom. Urban načrtnutý pohľad opäť modeluje zo subjektívnej perspektívy slovenského človeka, pre ktorého je táto individuálna interpretácia reality objektívnou skutočnosťou. Aspektom sociálnosti v česko-slovenskej otázke prozaik sleduje niekoľko ideových rovín. Preexponovaná kritika českého štátneho aparátu dedinským kolektívom pôsobí na prvý pohľad antibohemisticky a nacionálne. V skutočnosti však Milo Urban nasycuje historické klišé o „utrpení a ubiedenosti“ slovenského národa, aby ho v neskorších kapitolách románu rozbil a odsentimentalizoval. Sociálny princíp autor zámernie redukuje, cez optiku sedliaka modeluje krivdy popáchané českými bratmi na Slovákoch. „Slovo ‚Česi‘ spájalo v sebe všetky nezdary, všetky krivdy a bolesti“ (TAMŽE: 42).

Pri literárnej reflexii česko-slovenských sporov autor nezotrváva iba v rovine verbálneho napätia, ale transformuje ho do konania románových postáv. Dedinský mikrosvet realizuje svoje činy živelne, nespútane a bez opory v racionálne východiská. Vo fabulačnej zložke diela sa potom stretávame s demonštratívnym vyhostením učiteľa Pařízka dedinským kolektívom, odmietnutím farára Sýkoru zosobašit' Čecha Beránka s mladou Belankou, česko-slovenským sporom na ich

svadbe a podobne. Charakterom svojho konania vstupuje mikrosvet do opozície premysleného a pragmatického priestoru makrosveta, ktorý zdeformované národné a sociálne aspekty česko-slovenských vzťahov utilitárne a situačne využíva. Komplikovanosť vzťahov ako dôsledok naivnej a obmedzenej percepcie povojnovej reality slovenským sedliakom je zakódovaná nielen do česko-slovenskej otázky. Ako uvádza literárny kritik Andrej Mráz, „slovenský sedliak chápal národné oslobodenie svojím spôsobom a od nových pomerov očakával uskutočnenie všetkých svojich maximalistických nárokov“ (MRÁZ 1984: 131). Urban degradované česko-slovenské vzťahy neizoluje, ale reflektuje ich v širšom spoločenskom kontexte. Spája ich a prelína cez ďalšie poprevratové javy, ktoré formujú ráztocký mikrosvet a jeho postavy. Prenikanie kapitálu do slovenskej dediny a úsilie jej obyvateľov o už spomínané uspokojenie maximalistických nárokov naráža na komplex štátnych predpisov, nariadení a prípadných sankcií. Nevyhnutné torzo stanovených regulátorov verzus detinská predstava sedliaka o slobode. A opäť je na vine český byrokratický aparát, ktorý konfiškujú a deložuje.

Na základe uvedeného môžeme konštatovať, že Urban do sociálneho aspektu česko-slovenských vzťahov implantoval kontrast reality a ireality. Reálnym, skutočným je priestor regulátorov spoločenského života a nadzmyslovým sa stávajú sedliakove predstavy o rýchlom a bezpracnom zbohatnutí v slobodnej krajine. Rozprávko-fantastické vízie slovenského človeka tak stroskotávajú na realnosti predpisov českého štátneho aparátu. Sociálny aspekt je postulovaný ako kolízia individuálneho, až pudového úsilia jedinca po majetku a všeobecne platných nariadení obmedzujúcich túto snahu. Diferenciácia v podobe slovenský človek a český zákon teda neobsahuje len aspekt národnostný, ale i princíp sociálny. Ten v epickom priestore kontrahuje k dvom územným bodom sujetu, ktoré sú z hodnotiacej perspektívy sedliaka vo vzťahu opozície. Rámcové postavenie českej Prahy a slovenských Ráztoč ako národnostne a sociálne kontrastných miest prechádza z pohľadu Urbanovej ideovo-filozofickej koncepcie procesom zmeny a vývinu. Vstupné predstavy slovenského človeka o rozprávkovosti Prahy na jednej strane a obraze chudobných ráztockých chalúp na strane druhej tendujú ku gradácii sociálneho aspektu v česko-slovenských vzťahoch. Obrazy dvoch diferencovaných svetov autor prehľbuje, podobne ako pri spomínanom probléme zákona verzus individuality, na princípe kontrastu ireality a reality. Prvý z nich reprezentuje zmýtizovaný pohľad slovenského človeka na rozprávkovú Prahu, ktorá svojím sociálnym aspektom predstavuje priestor životnej bezstarostnosti a bezproblémovosti. Obraz Ráztoč na druhej strane, koncipovaný cez optiku dedinského kolektívu, charakterizuje existenčná vyprahnutosť, nemennosť životných podmienok, deziluzívnosť a rezignácia. Determináciu románových postáv týmito atribútmi sa rozhodol Milo Urban riešiť svojskou koncepciou. Tak, ako v úvodných častiach literárneho textu

potreboval zvýrazniť dezorientáciu slovenského človeka v nových podmienkach nabúraním jeho predstáv, rovnakým spôsobom deštruuje i pocit jeho sociálnej frustrácie a nenaplnenosti. Prozaik tento rozklad realizuje metódou fabulačného umiestnenia reprezentatívnych ráztockých postáv do veľkomestského priestoru Prahy. Konfrontácia sociálneho prostredia českej metropoly a slovenskej dediny je koncipovaná na báze skutočnosti a bezprostrednej reality. Urban teda vysielal románové postavy do rozprávkového a zidealizovaného sveta, aby sa vlastnou skúsenosťou presvedčili o objektívnych pomeroch.

Vychádzajúc z autorovej koncepcie môžeme konštatovať, že jeho schéma sociálneho uvedomovania postáv vzniká krížením už uvedenej reality a ireality. Vo vstupných častiach *Hmiel na úsvite* sa z povojnovej reality rodia imaginárne a fantastické predstavy slovenského človeka. Tieto sa vo vývine románu postupne rozkladajú novou realitou a ich pozitívny charakter sa premení na existenčnú bezvýchodiskovosť. K jej deštrukcii dochádza prostredníctvom ďalšej reality, ktorá sa vzťahuje k pražskému prostrediu. Okolo sínusoidy objektívnej skutočnosti a jej subjektívnej interpretácie slovenským sedliakom teda Urban rozvinul fabulačnú zložku diela. Ideové a filozofické vypointovanie románu, ktorého súčasťou je i harmonizácia česko-slovenských vzťahov, realizuje prozaik práve v pražskom priestore, mimo domov.

Societa veľkomesta sa netradične stáva zdrojom sociálneho poznania a prehĺbenia sociálneho sebauvedomenia. Je to kvalitatívne nový medzník chápania mestského prostredia v slovenskej medzivojnovej literatúre. Urban pri literárnej reflexii sociálneho priestoru Prahy abstrahuje až na dno jej spoločenského života, aby zvýraznil sociálnu stratifikáciu vo vzťahoch vysokej vrstvy a okrajovej periférie. Zvolená metóda kumulácie sociálnych kontrastov prispieva k stupňovaniu ideového zamerania románu. Veľkomesto sa pre ráztocké postavy nestáva exotickým miestom, o výnimočnosti ktorého počuli v Ráztockách od českých žandárov. Praha sa ich príchodom nezmenila na zlaté, rozprávkové mesto, ale zostala priestorom boja o prežitie (ďalšia autorova konfrontácia: rozprávkovosť – realita). Sociálny aspekt je v Urbanovej koncepcii úzko spätý s otázkou morálky človeka. Nie je teda možné interpretovať ho izolovane, ale v súčinnosti s mravnou podstatou, ktorá ho formuje. Determinácia ľudskej osobnosti negatívnymi sociálnymi javmi sa transformuje do jeho konania, čo sa v románe prejavuje v pražskom i ráztockom svete. Autor síce poskytuje analytickejší pohľad do veľkomestskej spoločnosti a jej situačnej morálky, napriek tomu ani slovenská dedina nezostáva morálne bezúhonná. Urban narúša a odsentimentalizováva kliše o etickej čistote dedinského kolektívu, ktorý sa snaží zbaviť českej society bez racionálnejších dôvodov a ilegálne získava majetky. Paralelnosť morálneho princípu, ktorý je ovplyvnený negatívnou sociálnou determináciou, je prítomná v reflexii českého i slovenského spoločenstva. V ich pozadí stojí „zahmlená“ otázka

etického systému, ktorý umožňuje existenciu napnutých sociálnych vzťahov a výraznej spoločenskej selekcie.

V načrtnutých ideových súradniciach Urban prekonáva národnostnú diferenciáciu a kontrahuje k univerzalizmu a globálnosti. Tematizácia česko-slovenských vzťahov, ktorú prozaik rozohral v úvodných častiach románu, sa eliminuje, respektíve transformuje do všeľudskej a nadnárodnej problematiky. Toto tvrdenie môžeme podložiť pohľadom sociálne prebudenej ráztockej postavy Juraja Sedmíka. „Mal znova len príležitosť vidieť, že nielen v Prahe, nielen v jeho vlasti, ale na celom svete dejú sa veci, ktoré by sa nemaly diať“ (URBAN 1930: 460). V súlade s pôvodným charakterovým ustrojením Sedmíka očakávané východisko z komplikovanej spoločenskej situácie poskytuje revolúcia (vyrastajúca zo sociálne-morálneho a nie politického základu). Racionálne a materiálne uchopenie riešenia v podobe vzbury Urban nasmeroval do iracionálneho vyprojektovania skutočnosti. To prichádza po páde betónovej stavby pražského obchodného domu na Spálenej ulici, ktorého súčasťou je i zasypaný Juraj Sedmík. V symbolickom oblúku možno v najvšeobecnejšom význame vnímať kataklizmu zosypania budovy ako pád „chorého spoločenského poriadku“, ktorý je nevyhnutný na zásadný prerod. Národnostný aspekt českej a slovenskej society sa vo fabulačnej zložke stmeluje podobným osudovým indikátorom.

Paralelný motív katarzie využil Urban aj pri vnútornej očiste slovenského spoločenstva. Zatiaľ čo vo veľkomeste použil rekvizity „umelého“ sveta, betónu, v Ráztokách je prostriedkom katarzie prírodný živel, povodeň. Povodeň je v biblickej tradícii symbolom nového začiatku, prostredníctvom ktorého sa svet očistil od starých hriechov. Tento princíp prozaik uplatnil aj v samotnom románe, pretože v dôsledku zatopenia sa Ráztoky prebúdzajú k aktivite. V psychologickvej rovine je prírodná katastrofa generalizujúcim prostriedkom dediny, ktorá sa intuitívne integruje v čase ohrozenia. Determinovaná vonkajším negatívnym javom koná kolektívne, rovnako ako v predchádzajúcom románe *Živý bič* (1927).

Nielen fabulačne, ale i filozoficky sa kruh románu uzatvára. Konštituuje sa nová svetonázorová koncepcia života Urbanovho človeka. K jej vyvrcholeniu dochádza v pasážach diela, v ktorých je Sedmík zasypaný pod troskami obchodného domu. Ocitá sa v stave sna, respektíve akéhosi polovedomia. Dejovo je priestor Jurajovho čakania na záchranu vyplnený dialógom odohrávajúcim sa na rozhraní racionálneho a snového sveta. Do fabulačnej roviny vstupuje postava nadprirodzeného pocestného, v ktorom napriek jeho anonymite možno vyčítať alúziu na osobu Ježiša Krista a jeho poslanstvo. Sedmík, v snahe dopátrať sa koreňov nespravodlivého spoločenského poriadku, nadobúda „definitívne riešenie všetkých nahromadených, zobrazených a koniec koncov v románe i ostro odsúdených rozporov a sociálnej

nespravodlivosti“ (NOGE 1983: 235). Jeho subjektívne poznanie spoločenského života, sprostredkované postavou Krista, sa prelína do roviny všeobecne platnej axiomy univerzálneho charakteru. Potreba skutočného obrodenia človeka v zmysle eticko-kresťanských ideálov sa premieta do názorovej štruktúry pocestného, ktorá je v podstate identická s náhľadom samotného autora. Cez postavu Krista dochádza k všeobecnému odsúdeniu túžby po bohatstve, ktorá je pudovo zakorenená v každom človeku a stojí na počiatku hriechu. Urbanov aspekt sociálnosti vyrastá z koreňa ľudskej chamtivosti vlastniť čo najviac, ktorá je charakteristická pre človeka z oboch svetov, teda pražského mestského i ráztockého vidieckeho prostredia.

Načrtnutá problematika poznania a riešenie spoločensko-sociálnych rozporov sa v tomto zlome presunula z reálnej spoločensko-politickej sféry do oblasti abstraktnej morálnosti a iracionálnej mravnosti. Východisko zo siete komplikovaných vzťahov a problémov (vrátane česko-slovenských sporov) tematizovaných v románe neposkytuje ich revolučné uchopenie. Jediné východisko Urban postuluje v návrate slovenského človeka do domova ako prvotný moment prerodenia človeka v jeho primárnom existenčnom prostredí. Preto je posledná časť románu s názvom „Návrat“ priestorovo znova zasadená do rodných Ráztoč. Samotný názov v sebe implikuje dve podoby návratu: fyzický, reálny príchod do dediny a metaforické napojenie so zemou, návratom k pôde a tradičným hodnotám. „Bolo treba vrátiť sa do Ráztoč, rozpáliť a oplodniť tú nevernú zem svojou vierou“ (TAMŽE: 584). Citát svojou intencnosťou zapadá do kontextu mýtizovania pôdy a poskytuje interpretačnú viacvýznamovosť. Vychádzajúc zo samotnej podstaty mýtizovania sa konotačnosť nezastavuje len pri potrebe pretvárania fyzickej, hmotnej zeme. Posúva sa do roviny abstraktnosti, v ktorej je zdôraznená spätosť ľudskej individuality a zeme, poskytujúcej človeku životodarné sily skrz transcendentného kresťanského Boha. V najvšeobecnejšom význame je uvedený literárny obraz výrazom Urbanovej osnovy Boh–človek–pôda, pričom posledné dva elementy predstavujú jednotu a komplementaritu.

Harmonizáciu česko-slovenských vzťahov v románe *Hmly na úsvite* teda prozaik riešil morálnou projekciou a koncepciou nového človeka ako predpokladu úspešnej generačnej výmeny pri tvorbe nového sveta. Koncepciou opierajúcou sa o tézu, že „len osobným mravným preporením a dôverovaním sebe samému možno vytvoriť znesiteľnejšiu skutočnosť“ (MATUŠKA 1969: 24), prítomnosť a morálne čistejšiu budúcnosť.

PRAMENE

URBAN, Milo. *Hmly na úsvite*. Praha: Družstevní práce, 1930

LITERATÚRA

MATUŠKA, Alexander. *Od včerajška k dnešku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969

Obraz dějin v české a slovenské literatuře. Edičně připravila Stanislava Fedrová. Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>

MRÁZ, Alexander. „Milo Urban: Hmly na úsvite“. In *Slovenská literárna kritika* 4. Ed. Miloš TOMČÍK. Bratislava. Slovenský spisovateľ, 1984, s. 130–133

NOGE, Július. *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983

RESUMÉ

Príspevok poskytuje analytický pohľad na problematiku tematizácie česko-slovenských vzťahov v románe *Hmly na úsvite* (1930) prozaika Míla Urbana. Na základe konfrontačného pôdorysu uvedeného diela (slovenský človek v novovzniknutej Československej republike) je príspevok zameraný na špecifiká národných a sociálnych aspektov česko-slovenskej interakcie. Koncipuje sa na primárnom princípe variability obyčajného človeka, ktorého povojnová eufória z veľkého bratstva v spoločnom štáte sa mení na dezilúziu a sklamanie. Referát si všíma široký komplex deštruktívnych impulzov, s ktorými je slovenský človek konfrontovaný v novej spoločenskej realite. Zároveň postuluje elementárne prvky a východiská Urbanovej koncepcie, ktorou prispieva k harmonizácii česko-slovenských rozporov.

SUMMARY

The representation of the Czecho-Slovak relations in the novel *Hmly na úsvite* (1930) by Slovak author Milo Urban is the main topic of the analysis here. The point of departure is taken from the confrontational scheme of the novel – the position of a Slovak in the new Czechoslovak republic – in order to create a basis for observing particular national and social aspects of the Czecho-Slovak interaction. The post-war euphoria of the simple man expecting equality and brotherhood in the united state gradually shifts into disillusion and disappointment, boosted by a number of destructive impulses resulting from the new social reality. At the same time, single elements and devices may be observed in the novel that take effect towards a harmonization of the Czecho-Slovak tension.

Dezertér. Zbehnutie z Uhorského vojska počas prvej svetovej vojny nielen ako literárny fenomén

FILIP PACALAJ

Jedným z najvýznamnejších zlomových bodov v historickom príbehu stredoeurópskych národov bola prvá svetová vojna. Niektoré sa v tom čase emancipovali a vytrhli z područia iných, iné po rozpade rakúsko-uhorskej monarchie stratili vedúcu úlohu v regióne. Na pozadí tohto veľkého historického príbehu môžeme sledovať dva základné osobné príbehy.

Prvý z nich je príbehom revolucionára, ktorý sa zapojil do odboja proti starej vlasti s víziou vlasti novej, človeka nasadzujúceho svoj život pre určitú vec. Hrdinom druhého príbehu je muž lojálny a zodpovedný, ktorý dokáže prijať a zohrať pridelenú úlohu.

Prvý príbeh

Súčasťou prvého príbehu sú medzi inými aj traja slovenskí spisovatelia a zároveň hrdinovia svojich autobiografických próz. Jozef Gregor Tajovský (1874–1940) so svojimi *Rozprávkami z Ruska* (1920), Janko Jesenský (1874–1945) v knihe *Cestou k slobode* (1933) a Mikuláš Gacek (1895–1971) v *Sibírskych zápiskoch* (1936).

Rozprávky z Ruska sú zbierkou krátkych próz, poviedok, črt, úryvkov z prednášok a zápiskov z plavby z Vladivostoku domov do Československa cez Japonsko a Ameriku. Niektoré z nich vyšli krátko po začiatku vojny v Uhorsku, viaceré boli počas Tajovského legionárčenia vydané v Amerike a distribuované medzi slovenskými vojakmi, iné mali premiéru až v súbornom vydaní.

Jesenský, Tajovského rovesník a v tom čase už rovnako etablovaný spisovateľ, si počas vojny píše denník, ktorý po vojne spracúva do podoby cestopisu a vydáva pod názvom *Cestou k slobode*.

Gacek, ktorý sa neskôr zapíše do dejín ako prekladateľ z ruštiny a kultúrny atašé prvej Slovenskej republiky, je od predchádzajúcich spisovateľov o dve generácie mladší, na vojnu odchádza ako stredoškolač, dopisuje si so svojou prvou ruskou platonickou láskou, vedie si denník, pôsobí ako zapisovateľ na schôdkach slovenských dôstojníkov.

Všetci traja budujú jeden príbeh, na počiatku ktorého stojí obžaloba vlasti a obžaloba nezmyselnej vojny. Obhajcovia v príbehu nemajú miesto, a preto je len prirodzené, že rozsudok

prichádza hneď a hneď sa aj vykonáva. Je ním to staré „non serviam“, odmietnutie služby, zbehnutie z vojska, vzdanie sa nepriateľovi. Nasleduje zajatie, ktoré je len krokom na vzostupnej ceste k slobode, a služba formujúcej sa novej vlasti v jej zahraničnom vojsku. Kľúčovú úlohu v tomto príbehu zohráva práve moment prechodu z jednej strany frontu na druhú – dezercia.

Dezercia

Literárny vedec Peter Zajac na pomenovanie situácie slovenského spisovateľa po roku 1989 používa batesonovský termín „double bind“.¹ Ide o dvojitú slučku okolo človeka stojaceho na rozhraní medzi dvoma historickými epochami, keď je nutné vybrať si medzi dvoma navzájom si protirečiacimi modelmi správania. Na jednej strane stoja hodnoty, ktoré boli roky pokladané za správne, na druhej je vízia nového usporiadania sveta, ktorá má však ešte ďaleko od uskutočnenia.

Podobný rozpor dvoch možností reagovania vo vyhranených situáciách nájdeme v románe *Moby Dick* (1851). Jeho autor Herman Melville tu ústami dôstojníka Stubba dáva radu veľrybárskemu učňovi Pipovi: „Základným heslom veľrybárstva je Drž sa člna, ale vyskytujú sa prípady, keď je lepšie riadiť sa heslom Vyskoč z člna“ (MELVILLE 1987: 378). Stubb po neúspešnom pokuse vysvetliť, na základe čoho možno v konkrétnej situácii rozoznať, ktorý prípad práve nastal, končí svoju reč slovami: „Zapamätaj si to a už nikdy nevyskoč!“ (TAMŽE: 378).

Dezercia je zbehnutie z vojska, zrada, vlastizrada, velezrada, porušenie zákona, porušenie vojenskej prisahy skrátka odsúdeniahodný čin. Dezertér je zradca, vlastizrada, vierolomník a zaslúži si opovrhnutie a trest. Ale čo ak práve začalo platiť pravidlo „Vyskoč z člna“?

Keď sa zrádza vlast', je namieste položiť si otázku, aká vlast' sa to zrádza a kvôli čomu sa zrádza. V prvej svetovej vojne sa zrádzala dožívajúca rakúsko-uhorská monarchia. To je dnešný pohľad. Zo súdobého pohľadu išlo o štát, ktorý mohol ešte nejaké to storočie fungovať. Navyše to bol štát zabúdajúci na práva svojich menších, ktoré mu túto nepriazeň oplácali svojou nelojalitou. V prvej dekáde dvadsiateho storočia zarezonovali v slovenských stolicích Uhorska také udalosti ako strieľanie do davu veriacich pri vysviacaní kostola v Černovej či fiasko pri hlasovaní o používaní slovenčiny ako vyučovacieho jazyka.² Pokusy o zmiernenie silných

¹ „Situácia, ktorú označil Gregory Bateson ako double bind, spočíva v tom, že človek alebo zviera musí naraz reagovať na dva typy signálov rozdielnych logických úrovní (alebo systémov)“ (ZAJAC 1995: 179).

² „Keď v čisto slovenskej župe Liptovskej slovenskí členovia stoličného výboru navrhovali, aby im podľa platného zákona umožneno bolo používanie ich materčiny, vtedy sa uplatnenie tohoto prirodzeného a i v zákone zabezpečeného práva slovenského zdalo ešte i tak vynikajúcemu členovi slovenskej národnej spoločnosti, akým bol už v tých dobách Andrej Hlinka, tak utopistické a nereálne, že sa zdržal hlasovania s výslovnou poznámkou ‚nem szavazom‘ (nehlasujem)“ (z prednášky Ivana Dérera, ktorú cituje Peter MACHO 2001: 321).

maďarizačných tendencií zlyhávali. Nečudo teda, že vojaci z horného Uhorska neprechovávali prehnanú úctu k ideálom, za ktoré mali položiť svoj život.

Traja vojaci, dvanásť útekov

Tajovský aj Jesenský sú odvedení a odchádzajú na front ako zrelí štyridsiatnici, poznačení istou životnou skúsenosťou vo svojej nehodnej vlasti. Obaja začínajú príbeh jej obvinením, zdôvodnením svojho neskoršieho úteku.

Jozef Gregor Tajovský, známy už pred vojnou ako spisovateľ – ruralista, vníma vojnu predovšetkým ako sociálne zlo. Jeho výber z textov začína črtou zo slovenskej dediny, konkrétne prácou na poli, pri ktorej chýba každá pomocná ruka. Jej hrdina, starký, si povzdychne: „Keby bol náš Ondrej nažive, ten by nás ratoval“ (TAJOVSKÝ 1956: 15). Hneď nasleduje náboženský motív, keď v črte „Na vojnu“ zobrazuje odvedených slovenských mužov ako „Jeden sa modlí, druhý píše list, tretí chodbou hvízda si ‚Hej Slováci‘“ (TAMŽE: 19). Rozprávač vyslovuje nádej, že toto je azda počiatok novej nábožnosti, lepšej, než je používanie božieho mena vo vojnovnej propagande („v jednej ruke meč a v druhej kríž“, TAMŽE: 19). Na náboženskú strunu Tajovský zahrá ešte zopárkrát. Maďarov zobrazuje výhradne ako kľajú a rúhajú sa, Slovákov spravidla pri modlitbe alebo inej bohumilej činnosti. To len logicky vyúsťuje do zvolania: „Sú to muky pre statočného Slováka: mlčať, pretvarovať sa priateľom Maďarov, keď ich duša nenávidí ako hriech“ (TAMŽE: 57).

Hoci sa medzi Tajovského *Rozprávkami z Ruska* nachádzajú aj hodnotné texty („Hluchán“, „Kuchár Jurek“), umelecky najnepresvedčivejšou je patetická agitka „Janko Vrábel“. Hrdina dostáva patróny a premýšľa: „Však mi ich nadelili... Blázni! Myslia si, že ja na nich i len jeden vystrelím...“ (TAMŽE: 20). Chce sa priamo protiviť svojim nadriadeným, ale na radu strýca („tu máš smrť istú a tam môžeš sa dostať do zajatia“, TAMŽE: 21–22) sa rozhoduje pre dezerciu. Nasleduje prísaha, ktorú sa nechystá vyplniť: „Janko pristúpil a ústami ‚prisahal‘ [sic] a v srdci zapieral, prosiac Boha odpustiť mu“ (TAMŽE: 22). Janko sa nakoniec „dostal do túženého zajatia“ (TAMŽE 1956: 21). Podobne sa do túženého zajatia dostáva aj autor, ktorému sa útek vydaril až na desiaty pokus (cf. MIKULOVÁ 2005: 141).

Jankovi Jesenskému vyšiel hneď prvý útek. Podobne ako Tajovský, aj on cíti potrebu zdôvodniť ho pred čitateľom svojej knihy. Namiesto úvodu ponúka epizódu zo začiatku svojej advokátskej kariéry v Bánovciach. Spojili sa tam malomestské pomery s maďarónstvom a proti perspektívnemu konkurentovi sa prisahali všetci miestni advokáti, pričom mu prischla prezývka „pansláv“. Ako sám píše, „Slúžnovské a vojenské úrady ma viedli v evidencii politicky nespoľahlivých“ (JESENSKÝ 1946: 11). S hrôzami vojny sa stretáva ešte pred odchodom na front,

keď slúži v armádnej nemocnici, kde vidí umierať chorých a ranených vojakov. Sociálny aspekt však nie je v jeho diele prvoradý. Odpor k vojne zobrazuje pomocou symbolu, sentimentality vojakov. Na cvičisku Ľudia, ktorí Ľudí zabíjali alebo budú zabíjať, ochraňovali život malého chrobáčka. Jesenský to komentuje takto: „Vlast' a kráľ, myslím, že im boli ďalekí, neviditeľní, neznámi. Chrobák so svojim krátkym životom blízky, ako ich vlastné životy. Sentimentálnosť? Dobré. Ale i tichý protest proti nezmyselnej vojne“ (TAMŽE: 30). Pri odchode na front si opäť pomáha symbolom. Tentoraz je to hrudka, ktorú si vojaci berú do vrečka ako symbol vlasti. „Hrudka zeme v našich vreckách sa obrátila na prach a on sa pomaly presypával cez plátno. Po čase nezostalo vo vreckách ani prachu“ (TAMŽE: 35).

Po narukovaní do armády sa kvôli svojmu presvedčeniu veľmi skoro dostáva do väzenia a čaká na popravu. Namiesto toho sa dostáva na front, kde nečaká na smrť, ale prebieha na druhú stranu. Tu ho už smrť bezprostredne neohrozuje. Dostane sa mu blahoželania od ruského vojaka, ktorý ho zatýka: „Pre vás sa už vojna skončila, pôjdete do Ruska, keď aj na Sibír. V Rusku je dobre i na Sibíri“ (TAMŽE: 32).

Jesenský svoje dojmy z Ruska vydáva pod názvom *Cestou k slobode*, čím má na mysli tak slobodu národa ako aj slobodu osobnú. Ani jedna z ciest nemá lineárny priebeh, zatiaľ čo o národnú slobodu sa bojuje za hranicami, k osobnej sa Jesenský dostáva takisto okľukou, cez ruské zajatie.

Najmladší člen odboja z nášho výberu je Mikuláš Gacek. Na front odchádza zo strednej školy a útek na rozdiel od starších kolegov od začiatku berie ako samozrejmosť, preto je jeho expozícia skrátená. Začína in medias res pri známej scéne zajímania, pričom ho mrzí, že neprebehla tak, ako si to predstavoval cestou vo vlaku. S „nepriateľskými“ dôstojníkmi si síce podali ruky, ale nepozdravil sa ako plánoval: „Na mnogaja i blagaja leta!“ a „Už tu bola hora – naša záchrana – Rusko! Zajatie!“ (GACEK 1936: 9)

Všetci traja sa neskôr stretávajú v československých légiách v Rusku. Prehodnocujú svoj vzťah k tejto zemi, ktorý si vytvorili na základe obdivu k jej literatúre. Odpor k vojne tu z nich čiastočne vyprchá, pretože nebojujú viac po boku nenávidených Maďarov a majú pred sebou víziu slobodnej vlasti.

Druhý príbeh

Oproti trom postavám hrdinského príbehu revolucionára, ktorý všetko vsádza na neistú kartu, stojí príbeh obyčajného človeka, ktorý necíti potrebu meniť chod dejín. Jeho reprezentantom je Gacekov rovesník (obaja narodení v roku 1895), vojak Ondrej Murín. Pre tento príbeh je príznačné, že tu moment dezercie chýba.

Ondrej Murín v roku 1983 ako osemaosiemdesiatiročný učiteľ vo výslužbe posielal svoje tridsaťstránkové pamäti do Vojenského historického archívu. Z textu tušíme inšpiráciu jednak učebnicou dejepisu (začína od atentátu Gavrilla Principa v 1914), jednak vlastnými zápiskami a spomienkami. Ako devätnásťročný študent učiteľského ústavu je odvedený do armády. Vo víťaznej bitke pri Grliciach sa dostáva do zajatia. Sibírske túžby po domove sa mu splnia v roku 1920, keď sa šťastne dostáva na Slovensko, kde doštuduje a až do dôchodku pôsobí ako učiteľ.

Na rozdiel od predchádzajúcich textov objavujeme v Murínových pamätiach vyhýbanie sa vyhraňovaniu národnostných tém. Neodchádza na front ako uvedomelý národnár, odpor k boju proti vyššie menovaným „bratom Rusom“ vníma iba zvonka. Spomína, ako videl na českých vagónoch nápis „Červený šátečku, kolem se toč, ideme na Rusi [sic!], nevíme proč“ (MURÍN 1983: 4), rozprávač príbehu však nezaujíma k tomuto heslu nijaký postoj, podáva ho ako holú objektívnu informáciu. Podobne (len s mierne negatívnym hodnotením) informuje svojho čitateľa aj o československých légiách. Ich vzdialené boje predstavujú prekážku pri ceste zajatcov smerom na západ.

Murín predstavuje sám seba ako lojálneho občana, jeho lojalita ale neznamená, že by bol menej aktívny než jeho uvedomelí spolubojovníci (uvedomujem si vratkosť tohto pomenovania). Ešte pred odchodom na front žiada o prevelenie do iného pluku (pričom je príznačné, že sa chce dostať z pluku s nemeckým velením do pluku so zrozumiteľnejšou maďarčinou). Z boja nezuteká, zajmú ho ako raneného, v zajateckom tábore organizuje spevokol, so spoluzajatcami hrá divadlo pre miestnych sibírčanov, venuje sa športu. Keď sa počas občianskej vojny naskytne príležitosť, s niekoľkými spoluzajatcami zuteká z tábora, dostávajú sa do Leningradu, odkiaľ ich v roku 1920 rakúsko-uhorské veľvyslanectvo nasmeruje do Viedne, tu sa náš hrdina rozlúči so svojimi spolustrpiteľmi maďarskej národnosti a pokračuje domov na Sliač.

V krátkosti zhrnuté, v Murínovom príbehu odchádza na front lojálny občan Rakúsko-Uhorska a vracia sa lojálny občan Československej republiky, ktorý videl Leningrad, „revolučnú pôdu, kde zaznel výstrel Aurory ako povel“ (TAMŽE: 25). V závere jeho pamätí si neodpustí poznámku, ktorá opäť znie ako citát z učebnice dejepisu: „Rakúsko-Uhorská monarchia, žalár národov, zmizla z dejín sveta. Vznikli mnohé samostatné štáty. Medzi nimi ťažko vytúžená, vydobytá Československá republika. Splnilo sa proroctvo básnika: ‚Slováci ožili, pravda za stôl sadla‘“ (TAMŽE: 27).

Nie je ľahké posúdiť Ondreja Murína ako historickú postavu. V každej časti svojej životnej cesty sa správal úplne korektne. Ak sa naňho pozrieme z pohľadu monarchie, bol skvelý vojak, z pohľadu prvej republiky a iste aj samostatného Slovenska a povojnového Československa bol výborný učiteľ. V jeho texte však nájdeme určité nezrovnalosti, hlavne čo sa týka otázky

národného povedomia a vzťahu k formujúcej sa republike. Ospravedlniť ho sčasti môže to, že na rozdiel od prvých troch autorov nebol spisovateľ. Navyše jeho text vzniká s najväčším odstupom, do veľkej miery čerpá zo spomienok, ktoré podľa Kunderu nie sú opakom zabúdania, ale jeho formou (KUNDERA 2004: 16).

Záver

Podčiarknuté a zhrnuté, máme tú česť so štyrmi historickými postavami, z ktorých si traja v situácii double bindu vybrali progresívnejšiu možnosť, a jednu, ktorá ostala pri overenom modeli správania. Ak sa vrátíme k obrazu z Melvilla, traja vyskočili z člnu, aby hľadali nový a jeden sa presne podľa Stubbovej rady držal člna, až kým sa tento nepotopil.

PRAMENE

GACEK, Mikuláš. *Sibírske zápisky*. Martin: Matica slovenská, 1936

JESENSKÝ, Janko. *Cestou k slobode*. Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius, 1946

MELVILLE, Herman: *Biela veľryba*. Bratislava: Tatran, 1987 [1851]

MURÍN, Ondrej. *Spomienky účastníka prvej svetovej vojny*. Vojenský historický archív Bratislava, spis SZ-X-404 [vložené 1983]

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor. „Rozprávky z Ruska“. In Tajovský, Jozef Gregor. *Dielo V*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956 [1920]

LITERATÚRA

KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. [Brno: Atlantis, 2004](#)

MACHO, Peter. „Štefánik ako mýtus a symbol v historickom vývoji“. *Slovenský národopis* 49, 2001, č. 3, s. 314–327

MIKULOVÁ, Marcela. *Tajovského obrodenecká moderna*, Bratislava: Kalligram, 2005

PANOVOVÁ, Ema. „Sociálne motívy v slovenskej literatúre a ich ruské stimuly“. In Panovová, Ema. *Stopäťdesiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov*. Bratislava: Veda, 1994

ZAJAC, Peter. *Sen o krajine*. Bratislava: Kalligram, 1995

RESUMÉ

Príspevok sa venuje fenoménu dezertérstva z rakúsko-uhorskej armády na ruskú stranu počas prvej svetovej vojny tak, ako bol zachytený vo vybraných dielach slovenských spisovateľov tohto obdobia. Vybrané texty sú z diel rovesníkov Jozefa Gregora Tajovského a Janka Jesenského, narodených v roku 1874 a vtedajších gymnazistov Mikuláša Gacka a Ondreja Murína, oboch narodených v roku 1895. Traja z autorov sa počas vojny rozhodli opustiť armádu nepriateľskej vlasti, aby sa pridali na stranu milovaného „nepriateľa“, k zahraničným légiám. Posledný z menovaných až do poslednej chvíle zachovával vernosť armáde, do ktorej bol odvedený. Príspevok reflektuje komplikovanosť vypätej historickej situácie, v rôznej miere zachytenú v dielach uvedených autorov. Nesnaží sa moralizovať, ale načrtáva možnosť morálneho hodnotenia postojov historických i literárnych postáv z tohto obdobia.

SUMMARY

The main issue of the essay is the desertion from the Austro-Hungarian Army to Russia during the World War I as represented in selected works by Slovak writers of that period. Two of the authors, Jozef Gregor Tajovský and Janko Jesenský, were born in 1874; the other two, Mikuláš Gacek and Ondrej Murín had to face the war as high school graduates at the age of nineteen. During the war, three of these authors decided to abandon the army of their hostile homeland to join the beloved „enemy“, i.e. the Czechoslovak legions in Russia, while only one of them retained his loyalty. The paper focuses on the complicated character of the historical situation and its reflection in literature, avoiding direct moralizing but trying to outline possible ethic evaluation of the attitudes attributed both to fictional characters and real individuals of the cataclysmal period.

Paměť' poznamenaných – o dějinách v románech Ladislava Fukse

MAREK JAGIELSKI

Hovoříme-li o válce, hovoříme ve skutečnosti o vzpomínce na ni. Generace, které druhou světovou válku nepamatují a nejsou ani v kontaktu s pamětníky, ji považují za tragédii, jejíž příčiny, důsledky i průběh mají především politický charakter. A přece je to jen část pravdy: neexistovaly by vzpomínky na drama – nebýt onoho dramatu, neexistovaly by vzpomínky na bolest – nebýt oné bolesti. A právě v tomto bodě začíná problém dějin vnímaných z perspektivy jedince. Taková perspektiva je možná méně exaktní, ale nelze ji předem odsoudit jako méně pravdivou. Ladislav Fuks v románu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980) ukazuje obě stránky dějin prostřednictvím vzpomínky na přátelství přetržené druhou světovou válkou. Ačkoli by se mohlo zdát, že rozměr válečných událostí přesahuje každého jednotlivého člověka, jsou právě ony dílem lidí. Můžeme si dovolit říct, že z druhé světové války nevyšel žádný člověk jako nevinný, a proto se problém viny těch, kteří přežili, netýká pouze Židů (koneckonců se o něm nehovořilo jen ve válečném kontextu), ale každého národa. Kdo má však právo nebo dokonce povinnost mluvit o vině v souvislosti s událostmi, jichž se sám nemusel účastnit? Kdo může připomínat zločincům to, čeho se dopustili, a obětem bezpráví, které na nich bylo páčáno? Historická paměť' je společným majetkem všech, každý člen národa dědí jeho dějiny, jeho viny, pocit vítězství i prohry. Můžeme tedy na sebe vzít cizí viny a přijmout tvrzení, že náš život se odehrává ve světě vrahů – a na všechny, kteří přežili, pohlížet jako na ty, kdo se provinili přežitím?¹

Problém těchto otázek nespočívá pouze v obtížnosti odpovědí, ale také v náročnosti diskuse, kterou chceme vést: nutné jsou úvahy etické i historické, nezbytné jsou pokusy o novou definici problému. Musíme však mít na paměti, že každá hodnotící definice je chybná, a pokud bychom dějiny chtěli uchopit z odstupů, jako by se nás osobně nedotýkaly, obelháváme sebe i ostatní. Jak upozorňuje Zbigniew Kuderowicz, na místě a blíže pravdě je spíše nejistota a prověřování či zpochybňování argumentů, jako doklad osobního angažmá v diskusi; nejde totiž o přesný popis historických událostí, ale spíše o to, ukázat je jako skutečnou lidskou tragédii, obraz bolesti, důsazný i pro jeho vnímatele (KUDEROWICZ 2004: 47–53). Nejpřesvědčivější metodou takové diskuse je literatura.

¹ „A on nechápe můj fatální, neodpustitelný omyl, když dělám, jako kdyby svět nebyl světem vrahů, a chci se v něm pohodlně zabydlet“ (KERTÉSZ 2006: 105).

Ladislav Fuks dokázal ve svém románu nejen předeštit čtenáři závažný problém, ale také na něj zapůsobit tak, aby románové situace a tragédii jako celek prožíval osobně. Na způsob uchopení problému měla vliv i autorova historická situace: komunistickému režimu totiž nevyhovovaly nejisté odpovědi o tom, kdo je viník a kdo by si měl odpykat trest nebo jej být zproštěn. Mlčení či zakázaná symbolika v pozadí románu tak ukazují na jeho vlastní dobový rozměr.

Nutnost uniknout cenzuře motivovala umělce v obdobných podmínkách komunistických zřízení k užití specifických nástrojů. Uvedme jako příklad sovětského režiséra Andreje Tarkovského, který skrze konstrukci prostorů filmovým obrazem skrytě poukazoval na přítomnost *sacrum* v zobrazené realitě a dodával jí morální dimenzi: jak upozorňuje filmová kritika, projevují se tyto komplexní záměry často dílčím či implicitním způsobem: teprve když si ve filmu *Andrej Rublev* povšimneme gesta umírajícího, který žehná svému vrahovi, nebo když v uspořádání prostoru postřehneme souvislost s metafyzickým řádem, teprve pak můžeme pochopit závažnost sdělení (ŠNITKO 2008: s.8-9). Obdobně subtilním způsobem ukazuje sakrální prostor Ladislav Fuks.

Sakrální prostor vymezují v souladu s konceptem Mihalyho Sukosda pouze jako druh prostoru symbolického, který zdaleka ne vždy má přímou souvislost s náboženstvím (SUKOSD 1975: 174 ad.). Předměty s religiózními konotacemi, gesta, symboly, to všechno dostatečně dokazuje přítomnost *sacrum* – nejde tu tedy o přímou souvislost s chrámovým prostorem, spíše o uvedení znaků, které charakterizují tento prostor jako výjimečný. Závažnost existence *sacrum*, Boha nebo milované zemřelé osoby se ukazuje jako nezvykle důležitá v okamžiku zúčtování s minulostí. Každá přítomnost transcendence vede hrdinu ke krajním zkušenostem, nutí ho, aby hledal morálku jiným způsobem, ale především obohacuje rozhodnutí o další rozměr – vůči třetí osobě, která se dívá a participuje emocionálně. Nejde o pocit absolutna, které soudí dějiny, ale spíš o možnost, že bude přítomno, když budou soudit lidé. Nechci zde rozebírat vize dějin z hlediska křesťanského vidění světa, v němž přítomnost Boha ospravedlňuje současné utrpení budoucím spasením. A nechci ani vést polemiku s takovým viděním spravedlnosti. Mým cílem je soustředit se na okamžik soudu, na vynesení rozsudku nad dějinami a nad důležitostí, jakou může v tomto okamžiku mít přítomnost *sacrum*.

Chtěl bych poukázat na to, jak jsou sakrální prostory vystavěny v románu *Obraz Martina Blaskowitze* a upozornit, že takové prostory se objevují v přímé spojitosti s postavou svědka, jehož existence nese znamení *sacrum*. Poslední částí argumentace bude ukázat, jak morální rozhodnutí hrdinů ovlivňuje jejich přítomnost v sakrálním prostoru.

Historické podmínky, v nichž Fuks usazuje příběh, mají zcela jistě důležitý vliv na průběh fabule. Historická situace není jen pozadím příběhu – ona jej spoluvytváří. Lze se ale ptát, zda můžeme u Fukse mluvit o pojmu sakrálního prostoru? V románu *Příběh kriminálního rady* (1971) je sakrální prostor spojen pouze s jediným pohledem na kostel. Když protagonistu knihy doprovází na místo exekuce jeho vrah a otec v jedné osobě, říká mu, aby se díval na kostelní věž, a připomíná mu matku, která byla věřící. Je to pouze náznak sakrálního prostoru, možná má nahradit kněze chybějícího u exekuce. Samotný fakt zdůraznění vzdálené kostelní věže jako součásti krajiny na pozadí exekuce mi připadá velmi podstatný.

V románu *Spalovač mrtvol* (1967) se objevuje jediný chrám – chrám smrti. Dobrý člověk, to je podle názoru pana Kopfrkingla ten, který správně plní své povinnosti, třebaže jejich podstata spočívá v systematickém přetváření lidských těl na popel. Není to podle něj žádná úchylnka, jen činnost podivného, ale slušného měšťana. Díky stupňované absurditě románové situace můžeme pochopit historickou absurditu. Svět, v němž falešně chápaná morální povinnost zabíjí schopnost vnímat cizí křivdu, je světem bez sacrum, který se soustřeďuje na bužky, kolem nichž se lidé snaží vystavět morální hierarchii.

V *Příběhu kriminálního rady* je patrný jasný vliv historických podmínek na osudy hrdinů, zobrazované na pozadí blahobytu neznámého západního státu, tedy v kulisách pro literaturu sedmdesátých let netypických. Vikiho otec má kromě vily a auta také služebnictvo, jeho přátelé jezdí jaguárem. Autor velmi podrobně popisuje i jejich oblečení a dietní stravování. Jak to, že cenzuře tento popis výjimečně bohatého života nevadil? Patrně proto, že kriminální příběh se odehrává v meziválečné době, v buržoazním státě, a ukazuje na škodlivost podmínek, v nichž se hrdinové, kteří nemusí řešit každodenní starosti, ale jen své vlastní ambice a morální střety, ocitají – zdá se totiž, že tento blahobyt právě je jednou z příčin tragédie. V jednoznačném kontrastu stojí Vikiho mládí a chlapecké touhy po velké cestě a dramatický konflikt mezi ním a otcem a zločin, jehož se oba dopouštějí. Půvabná dekorace je patrně použita právě proto, aby zločin ještě více vynikl.

Ve *Spalovači mrtvol* historické pozadí metaforicky zobrazuje biedermeierovská výzdoba interiérů spojená s chováním pana Kopfrkingla, který se snaží předstíranou delikátností a ohleduplností zakrýt nedostatek morálních hodnot.² Neustále opakované banální „pravdy“ o štěstí lidstva podle něj ospravedlňují každou křivdu, až se největší nespravedlnost, obecně považovaná za nutnost, začne jevit jako morální imperativ. Používá Goebbelsova tvrzení, že

² Piotr Ślusarczyk k tomu ve své studii o Fuksovi píše: „Trvalým rysem biedermeierovské kultury bylo připoutání ke zdánlivým hodnotám [...] Mravnost přestala být sférou, v níž se prokazuje svoboda jednotlivce, který cílevědomě činí mravní rozhodnutí, stala se katechismovou sbírkou zákazů a příkazů – nástrojem represe a zotročení“ (ŚLUSARCZYK 2008: 152,153)

mnohokrát opakovaná lež se stává pravdou. Pan Kopfrkingl se chce jako dobrý člověk jevit jen sám pro sebe, pro své uspokojení, takže při změně historických podmínek se mění také jeho vize dobrého člověka, jehož chce hrát.³ Tato situace ukazuje plynulou proměnu od měšťanské vize dobroty a veřejného pořádku k obrazu člověka zformovaného fašismem, ke které došlo nejen v Kopfrkinglově myslí.

Mimořádně zajímavě Fuks využívá hru se sakrálním prostorem v románu *Obraz Martina Blaskowitze*. Pro hrdiny mají velký význam také dějiny Evropy, které jsou v nejhlubším smyslu slova také jejich vlastní historií. V nejvýznamnějším okamžiku příběhu vypravěč soudí člověka – pravděpodobného spoluviníka smrti jeho přítele, který zemřel při bombardování Drážďan. A právě této scéně bych chtěl věnovat více pozornosti.

Fabule románu se odvíjí v čase vyprávění příběhu Martina Blaskowitze, ale do něj vstupuje i čas příběhu samého tedy čas války. Proto začnu analýzou místa, kde je Martinův příběh vyprávěn, tedy v pracovně vypravěče Michala. Popis této místnosti je utvářen postupným přidáváním dalších předmětů, které zaplňují prostor: symbolů činnosti, které se tam budou odehrávat. První zmínka o něm zní takto:

Pak jsem šel do podkroví chaty, kde jsem měl jakousi pracovníčku, byl tam navíc i nízký kulatý stůl a pohodlná křesla, a přichystal jsem si pistoli. [...] Pohodil jsem ji na kulatý stůl, ale tak, aby byla vidět, až se mi to bude chodit.“
(FUKS 2004: 8)

Následující částí zařízení pokoje jsou obrazy:

V pracovně visely dva originály, tentokrát malířů známých a již slavných, které jsem na tuto neděli dovezl z Prahy.
Byl to obrázek Jana Zrzavého a zátiší německého secesního malíře, u nás téměř neznámého, Saschy Schneidera [...].
Pak tam visela další reprodukce, a to *Žena na divanu*.
(TAMTÉŽ: 10)

V pokoji se nachází ještě jeden, a to velmi důležitý obraz – obraz Martina Blaskowitze.

„A teď koukněte semhle“, vyzval jsem ho a zavedl k oknu, u něhož stál psací stůl s petrolejovou lampou.
Visel tam portrét asi šestnáctiletého hochy.
Byl to velice krásný portrét.
(TAMTÉŽ)

³ Takový svět viděl a ukazoval markýz de Sade jako skutečný a současný. Svět, v němž se zavraždění Boha dělo vědomou negací dobra a zla, v němž člověka řídí jen potěšení z mechanicky opakovaných činností. De Sade ale nechtěl nahradit mrtvou teologií jiným systémem, chtěl pouze zůstat ve světě, kde se hodnoty měří měrou pádu, kdežto pan Kopfrkingl všemu dává jiná, romantičtější jména, dokonce si přeje být jmenován jako Roman namísto Karel, a oproti Sadovi svou obludnost nevnímá a nepohrdá sám sebou. Vraždí právě proto, že se považuje za spasitele lidstva.

Autor poukazuje také na umístění hrdiny v prostoru ateliéru:

„vyzval [jsem] ho, aby se se mnou vrátil nahoru do té mé malé podkrovní pracovny, v níž visel nad psacím stolem u okna chlapcův portrét. [...] Rozsvítil jsem petrolejovou lampu, která stála u okna na psacím stole, měla načervenalé stínidlo, a nabídl mu křeslo u kulatého stolku. Tím se stalo, že měl před sebou na stěně tu nahou Ženu na divaně, zatímco Zrzavý a Schneider nebyli v jeho dohledu stejně jako obraz u okna, a protože já u stolku seděl přesně proti němu – čelem ke dveřím – měl jsem tu dost kyčovitou bledou reprodukcí Venuše za svými zády [...]“

(TAMTÉŽ: 13)

Nic dalšího se již o tomto pokoji nedovíme – je pouze zdůrazněno, že stůl a okno dělí přesně pět kroků. Hrdinové se v něm budou pohybovat dvěma odlišnými způsoby: za první budou vstávat a chodit po pokoji, druhý typ pohybu se bude dít jen skrze pohledy. Daniel Potocký se dívá hlavně na ženský akt, který má před sebou, Michal na obraz přítele. Pozoruhodné je však rozmístění obrazů: dva z nich jsou totiž mimo zorný úhel Potockého. Tvar, který kreslí hrdinův pohled, je uzavírá do ještě menšího prostoru, kde se nachází jenom Daniel a Michal a dva obrazy – možno tedy říct, že kvalitou, již má sugerovat umístění akce do podkroví, je intimita. Kulatý stůl stojí uprostřed pokoje, na jedné z bočních stěn se nachází okno, vedle něho visí portrét a stojí psací stůl. Na něm svítí červená petrolejka, která ani na chvíli nezhasne.

V tak jednoduchém prostoru má pro interpretaci každý předmět důležitý význam (SUKOSD 1975: 159). Červená petrolejka na psacím stole může být interpretována buď jako smuteční svíčka, zažehnutá před obrazem zesnulého, nebo jako věčné světlo v kostele. Povšimněme si také pohybu na vertikální ose – kvůli přísaze scházejí přátelé dolů z podkroví Koubkova domu na dvorek, když mají vykonat přísahu, vracejí se do podkroví Michalovy vily, tedy také směrem nahoru. Zatímco svědkem přísahy je obloha plná hvězd: „Kdybych tě ztratil, byl by to můj konec, [...] přísahám, Michale, tady pod nebem.“ (FUKS 2004: 57), moment jejího provedení osvětluje červená petrolejka – věčné světlo nebo svíčka. Zdá se tedy, že oba okamžiky akce jsou spojeny symbolickým prostorem. Lze již v tomto okamžiku hovořit o přítomnosti sakrálního prostoru?

Francouzský filozof Louis Lavelle popisuje víru jako akt dvou subjektů, které se jí účastní, – Boha a člověka. Člověk ve světě existuje díky času, to čas ho determinuje (srov. GADACZ 2007: 25–34). Jak to vyjádřil Krzysztof Michalski: „Člověk je neustálým minulým nedokonavým časem“ (MICHALSKI 2007: 7). Okamžik vzniku existence, okamžik pomíjivosti, ty jsou pro člověka nedostupné. Teprve sacrum tuto hranici u Lavella přesahuje v aktu víry, u Fukse v okamžiku pozorování. Význam tohoto pozorování a svědkova postoje má rozhodující roli pro význam celé scény. Michal mluví o posledním soudu, u něhož vrazi nebyli potrestáni, zatímco nevinní umírali. Nepokládá otázku, kde byl v tu chvíli Bůh, ptá se jen, kde byla spravedlnost.

Místo této chybějící spravedlnosti chtěl Michal vykonat soud – sacrum jako by tu nebylo třeba, avšak jeho přítomnost se dá vycítit. Zde bychom měli zmínit Mircea Eliada, podle něhož je důležitým rysem sakrálního prostoru otevřenost vůči transcendenci, možnost spojení sféry božské a pozemské (ELIADE 2005: 86–113). V setkání Michala s historií jeho života, který překračuje přítelovu smrt, se sacrum stává svědkem lidského činění díky otevřenosti prostoru, která umožňuje Martinovi přítomnost nejenom ve vzpomínkách Michala, také ale jako svědkovi a osobě. Teprve v posvátném prostoru jsme schopni spatřit hodnotu našich činů z perspektivy přesahující život jednotlivce. Díky výjimečnosti prostoru a situace jsme schopni uvědomit si naši vlastní morální sílu a hodnotu našich rozhodnutí – to, co děláme, je důležité vzhledem k věčnosti. Chování Michala, který chce vyřešit to, co je pro něj nejdůležitější, a také záměrné rozvržení prostoru, sugerují, že pokoj v podkroví splňuje výše uvedené podmínky. Objevuje se i opačný mechanismus: prostor, v němž mělo dojít k vraždě (zde rozvrácení hrdinovy psychiky), se stává sakrálním prostorem.

Skutečnost, že zločin je vždy odhalitelný, zdůrazňuje Fuks i v jiných románech: ve *Spalovači mrtvol* je svědkem vraždy kočka pana Kopfrkingla, vraždu syna tuší chlapcovi přátelé, když se ptají, kam ho vede. V románu *Pan Theodor Mundstock* je svědkem tragédie Židů celý český národ, reprezentovaný postavami sousedů pana Mundstocka, svědkem jeho vlastní tragédie pak jeho stín a také Šimon, syn jeho přítel. Jaká význam má tedy postava svědka?

Aleš Kovalčík v monografii *Tvář a maska* poukazuje na význam postavy upíra ve Fuksově tvorbě (KOVALČÍK 2006: 30–36). Projekcí strachu hrdiny *Variací na temnou strunu* (1966) Michala je podle něj postava, která se velmi podobá upírovi a současně i chlapcovu otci, který je pravděpodobně důvodem tohoto strachu. Chlapec je neustále pozorován postavami jen částečně reálnými, uhnízděnými zřejmě jen ve světě jeho fantazie, například žebrákem, kterého vidí na nádraží, nebo obrazem své babičky. Stejně tak Mon, stín pana Mundstocka, je nepochybně projekcí jeho vlastního strachu: „Upír má v něčem blízko k postavě Mona, stínu z románu *Pan Teodor Mundstock*. Oba se zjevují ve chvílích krize duševního stavu protagonistů a jsou jejich preludy. Je v nich nakumulována jejich veškerá nejistota a strach. Jsou spojeni s atmosférou válečné, respektive předválečné doby“ (TAMTÉŽ: 36). Ve dvou případech jsou imaginární postavy svědky: strachu a úpadku pana Mundstocka a také hrůzy vnitřního Michalova světa. Také v *Portrétu Martina Blaskovitze* sledujeme dobu spojenou s válkou a strachem, ačkoli hrdinu tohoto románu od ostatních zcela jistě odlišuje alespoň zdánlivá psychická rovnováha. Celá situace soudu jako by měla původ ve velkém šoku, který Michalovi způsobila zvěst o smrti jeho přítele, také závěrečný Martinův monolog svědčí o jeho skutečné přítomnosti v Michalově mysli.

Postava svědka je nejen znakem krize hrdinů. Je také důkazem paměti na zesnulého a vraždy, ukazuje na odpovědnost toho, který byl pozorován, vůči těm, kteří pozorovali. Emmanuel Lévinas tvrdí, že nejhorší, co se nám může přihodit, není být zabit, ale spíše zabít a nebýt za to potrestán (srov. GADACZ 2007: 121). Michal přemýšlel o vraždě, ale Potockým pohrdal natolik, že mu nestál za následující problémy s policií. Proto ho obvinil a odsoudil, ale před vykonáním rozsudku jej uchránil přítelův pohled, jeho „existence zvenčí“. Vzpomínka na přísahu, a tím živá Martinova přítomnost, mu dávají šanci vraždu nespáchat a zůstat tak morálně čistým.

Jako v ostatních zmíněných románech je svědek svědkem zla. Nejde však o zlo, které se týká jen zlého úmyslu. Michal chce pomoci spravedlnosti. Celá tragédie není důsledkem nešťastné náhody nebo zlé vůle, příčinou je dějinné násilí, před nímž nelze uniknout. Historické události, zde velmi precizně popsané, nejsou jenom pozadím fabule. Dokládají převahu, jakou nad námi má historie, která nás nutí volit z vějíře zel. Přátelé se stali svědky zla, museli se ho také účastnit a teď má Michal rozsoudit, co bylo nutným kompromisem vůči fašistům a co už byla kolaborace. Vede ho láska, této pojem se v románu objevuje hned několikrát. Sexuální orientace protagonisty, který je ve stejném věku, kdy Fuks objevil svou homosexualitu, není nijak sugerována. Hovoří se jen o hlubokém a čistém přátelství. Osobní autorův vztah k hrdinovi vyplývá z použití jména Michal, které je druhým Fuksovým křestním jménem. Tento fakt bychom mohli bagatelizovat, kdybychom nevěděli o jeho hluboké víře, kterou si uchoval až do smrti (KOVALČÍK 2006: 7–22).

Přechod od dějin národa k osobní historii odhaluje ještě jeden prostor, o němž je třeba se výslovně zmínit. Tímto prostorem, tentokrát v metaforickém významu, je láska Martina Blaskowitze a Michala. Všechno, co pro sebe přátelé dělají a co si říkají, je pro ně důležité, a to až do konce života. Každou jednotlivost svého společného světa chrání před násilím historie tak dlouho, dokud je to možné:

Copak požadavky a povinnosti, s nimiž jsem se střetával jako Němec, nerozbouřily můj dosavadní chlapecký život a svět, neuvrhávaly mě do krizí a různých duševních tísňů, strastí a bojů... neměl jsem bolestný strach z vašeho zavržení, nenesl jsem jako své neštěstí Hitlerovu mládež, která mě uchvátila a strhla jako bezmocnou mouchu před pavučinou, když na ni pustí vítr...
(FUKS 2004: 128)

Svým vstupem do hájot se Martin stává součástí velikého soukolí, jehož konečným cílem byla „likvidace“ nebo germanizace Čechů. Byl by tedy spoluvíníkem smrti anebo ztročení svého přítele, kdyby Hitler opravdu zvítězil. Za podobný čin Michal odsuzuje k smrti jiného člověka. Potocký mohl mít podle Michalova názoru špatné úmysly, ale copak by nezávislý pozorovatel zvnějšku nemohl říct o Martinovi totéž? V románu ho přece odsuzuje i Prokop, jeden z jeho

přátel. Zachoval se tedy Michal jako Čech dobře, když nepřerušil veškeré svazky se svým potenciálním vrahem? Podle mého názoru z obsahu románu vyplývá něco jiného:

Nás oba vzkřísíš tím, co skutečně bylo mezi námi, ne zlem a pomstou, ale tím, co jedině přetrvává i smrt. Na to pamatuj, to si uschovej, to si chraň.

(TAMTÉŽ: 130)

Michal, který chtěl vinu za přítelovu smrt shodit na Daniela Potockého, v sobě nakonec nachází sílu nést ji sám. Vše nasvědčuje tomu, že uvnitř jejich historie je právě jejich přátelstvím oním posvátným prostorem, tím, co je opravdu cenné, co je třeba chránit před násilím, před mstou, neboť to je možná jediná dostupná spravedlnost. Můžeme se domnívat, že by k tomu nedošlo, nebýt živé Martinovi přítomnosti.

Ladislav Fuks umístil hrdiny svého příběhu do tragické historické situace, která se stala příčinou tragédie. Pokus vyřešit problém morální zodpovědnosti za zločin směřuje k soudu, který nemůže být spravedlivý. Avšak pozorovatel, zpřítomňovaný skrze prostor, umožňuje Michalovi pohlédnout na své rozhodnutí, jako by mělo přetrvat věky: „co jedině přetrvává i smrt“ (TAMTÉŽ). Nejprve se objevuje sakrální prostor, teprve pak lze doufat, že se objeví i Martin. Z pohledu lásky dvou hrdinů se msta stává jen dalším zločinem, a jediná cesta, kterou se můžeme dát, je patrně ta nejobtížnější – cesta paměti. Michal je tak přinucen, aby vinu, jíž neměl být zatížen, vzal na sebe a smířil se smrtí svého přítele jako s faktem.

Měli bychom tedy přestat hledat viníky a za vinné uznat jen neosobní dějiny nebo jednotlivé politiky? Pro takovou tezi nelze nalézt v románu argumenty. Spíše naopak jsou vedle bezmoci vůči dějinám ukázáni jednotliví lidé, kteří je spoluvytvářejí. Imre Kertész píše v *Člověku bez osudu* (1975) o pochodu smrti Židů, že „nešlo se, to my jsme šli“ (KERTÉSZ 2003: 263). Podobný pocit lze mít při četbě *Obrazu Martina Blaskowitze*. Právě rozhodnutí jednotlivých lidí tvoří dějiny, jejich odvaha nebo odevzdanost mají vliv na osudy států a národu, což velice dobře vědí jak Češi, tak Poláci. Najdeme-li omluvu pro každou naši vinu, ocitneme se mimo soud, ale také mimo dobro. Tím bychom se obrnili proti morálce jakožto kategorii čistě lidské. Rozhodneme-li se pro život, rozhodneme se i pro zodpovědnost a paměť.⁴ Ale pouze v případě, že se odřízneme od historického kontextu a pokusíme se na vše podívat z perspektivy hodnot, které v nás přetrvávají nejdéle, z perspektivy nevinnosti a strachu, můžeme dosáhnout spravedlnosti. Takto lze románovou situaci interpretovat jako ekfrázi – popis zničeného obrazu, z jehož pozadí byla vyříznuta postava chlapce.

⁴ Leszek Kolakowski tak např. ukazuje, že „dokud žijeme dobrovolně [...], akceptujeme svět nabízený, tedy akceptujeme ho se všem, co v sobě zahrnuje“ (KOLAKOWSKI 2000: 140), na druhé straně píše o nutnosti ustavičného srovnávání svých činů s dobrem, které je věčné, nedovoluje věřit, že někdo „učinil dobře, jestliže jenom učinil v dané situaci nejlépe“ (TAMTÉŽ: 166).

Tuto interpretaci potvrzuje také fakt, že vypravěč dvakrát nazývá Martina Blaskowitze svým Dorianem Grayem. Věčně krásný obraz mladého chlapce, o němž Fuks i Wilde s takovou něhou, jako by byl namalovanou vzpomínkou. Nevinný a krásný Dorian Gray, který uvěřil v cynismus Lorda Harryeho, a Martin, jehož bratr bojoval za vítězství velkoněmecké říše a kterého by možná okolnosti přinutily bojovat za cizí ideály, oba zůstanou navždy krásní a navždy – mimo svět. Ale pozadí obrazu, poslední soud města, ta část historie leží na Michalových kolenou. Zničený portrét Doriana Graye byl svědectvím toho, jak daleko došel ve své krutosti. Zničený obraz Martina Blaskowitze je spíše svědectvím krutosti dějin.

Poslední Michalovo rozhodnutí, tedy odložení výkonu rozsudku, nepřináší úlevu z potrestání viníka. Ukazuje mnohem obtížnější cestu: „Možnost proměny směrem ke spravedlnosti existuje v takové míře, v jaké mezi lidmi existuje šílenství lásky“ (WEIL 1985: 223). Pocit ztráty i pocit viny k těm, s nimiž soucítíme, se neztrácí. Michal může zůstat Martinovým přítelem jen tehdy, pokud tyto pocity ponese v sobě jako část vzpomínek na svého přítele.

PRAMENY

- CAMUS, Albert. *Pád*, přel. Miloslav Žilina. Praha: Garamond, 2006 [1956]
FUKS, Ladislav. *Obraz Martina Blaskowitze*. Praha: Odeon, 2004 [1980]
FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel, 1967
FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. Praha: Československý spisovatel, 1971
FUKS, Ladislav. *Variace pro temnou strunu*. Praha: Československý spisovatel, 1966
KERTÉSZ, Imre. *Likvidace*, přel. Dana Gálová. Praha: Academia, 2006 [2003]
KERTÉSZ, Imre. *Člověk bez osudu*, přel. Kateřina Pošová; Praha: Academia, 2003 [1975]

LITERATURA

- ELIADE, Mircea. „Sacrum, mit, historia. Wybór esejów.“ In: Mencwel, Andrzej, *Antropologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005 [1995], s. 86–113
GADACZ, Tadeusz. *Filozofia Boga w XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2007
KOŁAKOWSKI, Leszek. *Kultura i fetysze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2000 [1967]
KUDEROWICZ, Zbigniew. *Nietzsche*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2004
GODLEWSKI, Grzegorz – MENCWEL, Andrzej, *Antropologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005 [1995]
MICHALSKI, Krzysztof. *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków: Znak, 2007
ŚLUSARCYK, Piotr. „Ladislava Fuksa diagnozy współczesności“. In: *Z polsko-czeskich zbliżeń literackich XX wieku*, edd. Grzegorz P. Bąbiak, Joanna Królak, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 147–167
ŚNITKO, Małgorzata. „Film Andrieja Tarkowskiego *Andriaj Rublow*, jako współczesna opowieść o świętym.“ In: http://www.dk.uni.wroc.pl/texty/varia_10.pdf (přístup 2009-04-02)
SUKOSD, Mihaly. *Variacje na temat powieści*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975 [1971]

RESUMÉ

Příspěvek se v první řadě zabývá okruhem motivů souvisejících s stálým pocitem ohrožení a utrpení, jakož i motivy něhy spojenými s popisem homosexuální lásky. Poukazuje na funkce sakrálních prostorů, které jsou ve Fuksových prózách interpretovány primárně jako znak přítomnosti transcendence. Svědomí a historická vina, tj. klíčové problémy protagonisty *Obrazu Martina Blaskowitze* (1980), ilustrují představu dějin jako „dramatu jednotlivce“ (jakou nacházíme v kontextu Lavellovy či Nietzscheho filozofie) a zpochybňují důvěru v historii jako vědu o minulosti.

SUMMARY

The topics inquired into here inhere motifs of distress and ongoing feeling of danger, as well as motifs of an affectionate description of a homosexual relationship in the novels of Ladislav Fuks. Further, the function of sacral space in the fictional world is revealed, consisting primarily in signifying the presence or possibility of transcendence. The conscience and historical guilt, i.e. the main problems suffered from by the protagonist of *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), illustrate the idea of history as a drama of the individual (a concept that may be found e.g. in Lavell's or Nietzsche's philosophy) subverting the traditional concept of history as a science of the past.

Dějiny v eseji Sylvii Richterové „Jeden československý rok“

MALGORZATA KALITA

Esej Sylvie Richterové „Jeden československý rok“ z knihy *Místo domova* (2004) zpracovává téma dějin zvláštním způsobem: jednak jsou to dějiny Československa v určitém časoprostoru, jednak – ve vztahu ke Kolářovu dílu – dějiny české literatury. Je pozoruhodné, že se autorka eseje zabývá problémy, které můžeme považovat za univerzální, a její text proto není uzavřen ani časově, ani prostorově. Povaha žánru, který Richterová zvolila, jí také nechává svobodu ve výběru témat a formě vyjádření.

Jirímu Kolářovi se Richterová ve svých esejích věnuje často: zabývala se etickým a estetickým aspektem jeho deníků (RICHTEROVÁ 2004: 36–49), rozebírala pojmy ticha, smíchu a proměny v jeho poezii (RICHTEROVÁ 1997: 165–190), jeho osud ukázala jako příklad života spisovatele v komunistickém státě (RICHTEROVÁ 2004: 15). Prostřednictvím Kolářových deníků popisuje Richterová realitu přelomu čtyřicátých a padesátých let. Zmiňuje události z různých oblastí a rovin, například smrt Františka Halase, „ženy bijící na dvorech do koberců, důvody k vraždám, vysílání londýnského rozhlasu [...]“ (TAMTÉŽ: 25). Všechny události jsou však líčeny z hlediska jednotlivce, vedení argumentace o deníku jako žánru nebo popis Kolářových koláží jsou podřízeny jednotící myšlence o člověku. První věty *Očitého svědka* (1949) a rovněž úvodní slova Richterové poukazují na to, že „hlavním *dějištěm pravdy* je člověk, jeho nitro, jeho podstata“ (TAMTÉŽ: 18; zvýraznila S. R.).

Nahlédneme-li do eseje české spisovatelky hlouběji, můžeme sledovat postup její interpretace. Cestu si otevírá hlavní myšlenkou Kolářova deníku: „Vždyť se dnes zdá největší zvráceností, výstředností, nesmyslností mluvit pravdu a vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je!“ (TAMTÉŽ), kterou vnímá jako bezprostřední komentář k politické situaci tehdejšího Československa. Těmto slovům však můžeme rozumět také jako sociologické, psychologické nebo kulturologické úvaze o 20. století. Richterová tento stav spojuje s morální stránkou a mluví o pravdě, vraždě a spoluvině. Vzpomíná Hamleta a také slov Halasových. Pak přivolává poslední záznam deníku, který pojednává rovněž o pravdě, ale o té individuální, intimní; sama na tento rámeček také upozorňuje (TAMTÉŽ: 8).

Je zajímavé, jakým způsobem Kolářovy deníky fungují v dějinách literatury a ve vědomí čtenářů. Politická situace se totiž změnila k nepoznání a mladí lidé, kteří čtou *Prométheova játra* (1950) jako povinnou školní četbu, možná ani nerozumějí hrůze tohoto období. Obraz dějin se

v deníkové tvorbě Jiřího Koláře občas odsouvá do pozadí a pozornost se soustřeďuje hlavně na formální novátorství. Podobnou situaci lze v polské literatuře pozorovat u díla Czesława Miłosze *Ztročený duch* (1953). Dramatické události let 1945–1950 jeho text značně ovlivnily, dnes však působí hlavně bohatstvím literárních prostředků, které Miłosz čerpal z různých druhů a žánrů literatury. Historický, politický, publicistický a polemický obsah, nesmírně důležitý během psaní, ztratil svůj původní význam a do popředí vystoupily literární hodnoty textu opomenuté před padesáti lety: kontrasty, protiklady a pomezí prvky (srov. DUTKA 2002: 93).

Ne náhodou Richterová zdůraznila větu: „Vidět tvář světa takovou, jaká vsutku je“ (KOLÁŘ 1997: 122). Považuje ji za vyjádření univerzálního problému komunistických států, kde se oficiální jednání neshoduje s tím, co si lidé myslí. U Koláře najdeme příklady tohoto dvojího života, když popisuje schůze literátů nebo různé dobové paradoxy, například že vzdělaný člověk nedostane práci, protože není členem (komunistické) strany a podobně. Tomuto problému věnovala Richterová pozornost v eseji „Sémiotický vesmír: centra a periferie“ (RICHTEROVÁ 2004: 9–17), kde vystihuje nemožnost komunikace v totalitním systému a rozpory, které z toho vyvstávají.

V eseji „Jeden československý rok“ autorka po krátkém úvodu pokračuje vyjmenováním možností, které s sebou nese žánr deníku a které prvky zdůrazňuje ona sama. Nastoluje vztah času a promlouvajícího subjektu: „Deník vytváří zvláštní prostor minulého času spojeného s jeho současným smyslem; při četbě nevzniká historický odstup, ale neruší se ani vědomí časové vzdálenosti“ (TAMTÉŽ: 19). Každý zápis má své datum a čtenář tak může odhadovat a sledovat souvislosti mezi světem reálným a tím, který nacházíme v uměleckém textu. Významy věcí se zpřítomňují pokaždé, když saháme po díle – byť jsme vzdáleni od doby, kdy tvořil Kolář. Sylvie Richterová se v textu ptá, čím nás deník tolik upoutává. A hned sama odpovídá: „[...] sugeruje čtenáři neukončenost, neurčenost, naprostou subjektivní svobodu každého dne, každého okamžiku. Kolář dny naplňuje tak, že je darovává – se svrchovanou volností tvoří a dává“ (TAMTÉŽ: 22). Autorka upozorňuje na svobodu, kterou umožňuje právě zvolený žánr a kterou Kolář v nejvyšší míře využívá.

Časový aspekt je nejčastěji používaným prostředkem v definici deníku. *Encyklopedie literárních žánrů* ho popisuje jako: „Chronologicky řazené, zpravidla datované osobní záznamy, pořizované v krátkých intervalech a bez časového odstupu“ (MOCNÁ 2004: 98). Proto je deník důležitým svědkem své doby. Záznamy obsahují určitý čas a prostor, a přitom se ocitají nad nimi, přesahují svou dobu. Teoretikové také poukazují na to, jak problematika času ovlivňuje různé části díla: chronologie tvoří v deníku jen mechanický pořádek, posloupnost jednotlivých

momentů, ale nenese s sebou kompoziční uspořádání (GAZDA – TYNIECKA-MAKOWSKA 2006: 191).

V eseji „Jeden československý rok“ se můžeme dočíst, že subjektivní okamžik a historicky vymezená chvíle se v deníku projevují jako ustrnutí času. Objevuje se problém lineárního času a nadčasového významu věci (srov. RICHTEROVÁ 2004: 20–21). Richterová ukazuje řešení, která Kolář použil k popsání světa v určitém období. Podle ní jeho deník má „moc zachytit stav jako děj a děj jako stav. Vyvádí tím člověka z dvojího optického omylu: z pocitu, že jeho situace, okolnosti, ve kterých žije, jsou naprosto výjimečné, a za druhé z pocitu, že jsou naopak normální, což znamená ztrátu vnímavosti vůči vlastní situaci, a tím její mechanické přijímání“ (TAMTÉŽ: 19). Kolář takový odstup dokázal získat. Na druhé straně čteme, že jeden československý rok je „bezmoc a zaručenější trvalost nesnesitelného“ (TAMTÉŽ: 24). Pokud to srovnáme s větou, že deník má moc zachytit děj jako stav, pak lze říci, že nesnesitelný stav Československa roku 1949 je trvalý.

Titul *Očítý svědek* na první pohled poukazuje k určitým událostem; než přečteme Kolářovo dílo, předpokládáme, že se bude jednat o významné události, které tvoří dějiny. Richterová dává přednost tomuto staršímu textu před neznámějším Kolářovým deníkem *Prométheova játra*. Srovnáme-li *Očítého svědka* a *Prométheova játra*, vyznačuje podle autorčina názoru právě první text větší nemohoucnost člověka v historické situaci: „Deník se za takových okolností stává především vůbec subjektivním důkazem života odolávajícího systematickému společenskému znicotňování“ (TAMTÉŽ).

Ponižování lidské důstojnosti komentuje Richterová i v jiných textech. Ve sbírce esejů *Slova a ticho* uvádí jako příklad „sémiotické smrti“ dopis Karla Kosíka Jeanu-Paulu Sartrovi. Je to situace, kdy spisovatel oficiálně neexistuje, nemá právo účastnit se schůzí literátů, a nemá proto šanci vysvětlit svou nevinu. Sémiotickou smrt prožil také Jiří Kolář. Jeho knihy byly likvidovány a jeho jméno se nesmělo veřejně objevovat: jeho slova se pak stala způsobem, jak odolávat umenšování lidské hodnoty. Právě tento pohled Richterová zvolila ve svém eseji za primární: ukazuje, že deník má schopnost představit děj jako stav, ale poté mluví o trvalosti nesnesitelného. Hruzu dějin popisuje Kolářovými slovy jako *bezmoc, znicotňování, tichou smrt stovek lidí*.

Encyklopedická definice říká, že tématem deníku je „aktuálně prožívané drama lidské existence (v rovině nejen intimní, ale obvykle také občanské a filozofické), jehož další průběh pisatel na rozdíl od memoárů nezná“ (MOCNÁ 2004: 99). Richterová zná pokračování dějin, které Kolář popisoval v aktuální situaci, a upozorňuje čtenáře svých esejů na největší hodnoty *Očítého svědka*, k nimž nepochybně patří pojetí času.

Jiří Kolář nechává záznamy různých hlasů v jejich vlastní podobě, nepřidává zbytečné komentáře – ponechává čtenáře s textem samým (srov. RICHTEROVÁ 2004: 20). V *Očitém svědkovi* můžeme číst hlas tehdejší propagandy nebo novinovou zprávu, vedle nich najdeme básnický fragment a analýzu románu (srov. KOLÁŘ 1997: 158, 208, 185, 174). Richterová přivádí pozornost k této polyfonii hlasů. Vícehlasí jako řešení pro deník netypické však tento text v rámci žánrové tradice podle jejího názoru nediskvalifikuje. Naopak, dokazuje jeho přednosti a novátorství.

Polyfonie hlasů, polytematicnost a využívání prvků různých žánrů koresponduje s koncepcí postmoderních *silva rerum*. Tento termín navrhl polský badatel Ryszard Nycz a pojmenoval tak otevřené formy v současné próze. Navázal jím na staropolská díla *silva rerum* (doslovně „les věcí“), která plnila funkce domácích kronik a zapisovaly se do nich rodinné a veřejné události, recepty, rady či útržky poezie.

V postmoderních *silva rerum* nacházíme eseizaci vyprávění, fragmentárnost a využívání jiných textů, schopnost absorbovat paraliterární žánry. Otevřená kompozice těchto forem odpovídá potřebám epochy. Donedávna byly tyto formy považovány za příznak přechodného stavu v próze, která se už nevměstná do tradičních žánrů a hledá nová tvarová řešení. V postmodernismu se však tento jev přiřadil k „jazyku doby“ a vedle parodie je hlavním způsobem dialogu s žánrovou tradicí. Především se osvobozuje od jejích omezení. Postmoderní *silva rerum* připomíná diskusi, kterou teoretikové vedou v otázce oprávněnosti genologie. Polský badatel Stanisław Balbus v textu *Zagłada gatunków* (2000) poznamenává, že v romantismu začíná a od té doby pokračuje „záhuba“ tradičních žánrů, které se už nevejdou do dobového světonázoru a estetických potřeb. Definitivní záhuba by podle Balbuse zrušila taxonomické kategorie, které překážejí individuálním tvůrčím procesům (srov. BALBUS 2000: 19–33).

Pro dílo Jiřího Koláře a esejistickou tvorbu Sylvie Richterové je příznačné, že oba autoři balancují mezi žánry a využívají je. Kolář však přesahuje pravidla deníkového žánru ve větší míře než Richterová – esejistický tvar je totiž uvolněnou formou už ze své podstaty (srov. PETERKA 2004: 175).

Petr Šrámek v úvodu k souboru esejů Sylvie Richterové *Místo domova* napsal, že je to kniha „žánrově rozrůzněná, časově rozlehlá, příležitostně rozptýlená a mluvící několika jazyky“ (ŠRÁMEK 2004: 7). Je zajímavé, jak současní autoři používají žánry. V kritických a akademických textech lze sledovat jakýsi literární pohyb, na druhé straně nacházíme úryvky esejistických nebo odborných textů v krásné literatuře (srov. POSPÍŠIL 1998: 8). Jiří Kolář vybíral texty z různých oblastí a nechal je v takové podobě, jakou měly dříve. Richterová také pracuje s různorodými

texty, ale vtahuje je ve svůj homogenní tvar. Její akademické bádání se spojuje s esejistickou kritikou, což je také symptom současné literatury.

Jako čtenáři nemáme možnost poznat dobové reálie bezprostředně – i když český umělec popisuje realitu co nejpřesněji, skrze hlasy své doby, naše poznání dějin je zprostředkováno dvojrstevným textem. Za prvé dílem Kolářovým, za druhé esejem Richterové. Richterová vypráví o dějinách skrze jiné texty. Je výsadou eseje pojednávat o několika věcech zároveň a používat k tomu texty jiných autorů; vyvstává tak celá síť návazností a spojení. Kolář píše o Františku Halasovi, o Bohumilu Hrabalovi, zmiňuje se o Josefu Hiršalovi nebo Kamilu Bednářovi a řadě dalších. Když čteme jeho deníky, poznáváme dějiny tehdejšího Československa a dějiny literatury, neboť ti, které Kolář jmenuje, zanechali po sobě významnou tvorbu. Všechny záznamy mají svérázný autorský ráz. Richterová zdůrazňuje „neohraničenost promlouvajícího subjektu“, která poukazuje na „nové pojetí autorské funkce v deníku“ (RICHTEROVÁ 2004: 20). Tyto dvě vlastnosti jsou společné deníku i eseji. Realizace autorské funkce v eseji se shoduje s tou, jakou má Kolář v denících. To, co Richterová napsala o *Očitém svědku a Prométheových játrech*, platí i pro její esejistickou tvorbu: pevná, jasná a zřejmá postava autora je podmínkou těchto textů (TAMTÉŽ: 22). Čas a subjekt jsou prvky, jež česká badatelka ve svém rozboru upřednostnila.

Promlouvající subjekt je u Koláře zprostředkován „vypravěčem v 3. osobě, přímým záznamem pouličního dialogu či svědectvím autorského já“ (LANGEROVÁ 1998: 47). Polyfonie hlasů, kterou zdůrazňuje Richterová, slouží Kolářovi jako důkaz, že lidský osud není vysvětlitelný jenom z jednoho hlediska. Slouží také jako vyjádření osobního zaujetí a účasti, ale přitom bez používání postavy lyricko-narcisistního já (srov. RICHTEROVÁ 2004: 25). Richterová charakterizuje deník jako součást skutečného člověka. Podle ní „nese pečeť každodenního styku s autorem a všechny zamlčené nebo prostě nesdělené motivy jako důvody výběru [...] mají svůj původ a důvod v autorovi a k němu přímo je také čtenář deníku odkázán“ (TAMTÉŽ: 22). Titul *Očitý svědek* odkazuje přímo k autorovi. Svědek má vidět a má svědčit o tom, co viděl. Kolář zdůrazňoval, že by člověk měl být „dějištěm pravdy“ a měl by „vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je“.

Když se podíváme na esej „Jeden československý rok“, zjistíme, že lze v tematické šíři snadno vymezit dominanty. Richterová sice popisuje rok 1949 a 1950 skrze deníky, současně charakterizuje deník jako žánr, odvolává se na literární dějiny, nabízí analýzu Kolářova díla, nejvíce prostoru však vymezuje situaci jednotlivce. Celý text směřuje k předvedení člověka jako „dějiště pravdy“, od první věty po poslední citace z Kolářova deníku: „[...] poznávat v pravdě svět, žít upřímně události, které se mně nejen vnucují, ale které musím žít, vidět věci světa v jejich

čistočistém světle ‚věci‘ a hledat v lidech to, co je v nich lidské, to, co z nich ještě dělá podoby obrazu božího [...]“ (TAMTÉŽ: 27–28).

Kolář svým způsobem popisuje dějiště historických událostí, ale hlavní dějiště je podle něj lokalizováno v každém člověku. A mělo by to být dějiště pravdy, ne lži, kterou pozoroval všude kolem sebe. Jeho pozorování „odehrávajících se dějin“ zrodilo komentář naplněný vzpourou. „Místem děje je lidské vědomí, a to nepodléhá, nebo aspoň *nemusí* podléhat geopolitickým, ideologickým a jiným odlidšťujícím omezením“ (TAMTÉŽ: 25; zvýraznila S. R.).

Dějiny se v eseji „Jeden československý rok“ vyjevují z několika hledisek. Ukazují se jako nesnesitelný stav politický a sociální, jako úvaha o pravdě a morální povinnosti a zaujetí stanoviska k ní. Jsou prezentovány jako spojení navzájem propojených a závislých prvků, a to subjektivního okamžiku, historické chvíle, lineárního času a nadčasových významů. Toto všechno potřebuje odstup, který se v deníku zdá být nemožný. Kolářův *Očitý svědek* je proto neobvyklý. Autor vystupuje z tradičních žánrových rámců v několika rovinách: překonává je vnitřní transformací literárního žánru a také přecházením od poezie k próze a odborné literatuře (srov. POSPÍŠIL 1998: 124). Současně se v centru pozornosti ocitají pomezí formy – všechny tyto postupy nabízejí cestu k uchopení mnohotvárného světa. Esejistický text takovou způsobilost má, deník vzhledem ke své subjektivní povaze tuto schopnost omezuje. Avšak forma, kterou vytvořil Jiří Kolář, ukazuje svět v celém spektru jeho rozmanitosti.

PRAMENY

- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Místo domova*. Brno: Host, 2004
RICHTEROVÁ, Sylvie. *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997
KOLÁŘ, Jiří. *Očitý svědek*. Praha: Mladá fronta, 1997 [1949]
KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2000 [1950]

LITERATURA

- BALBUS, Stanisław. „Zagłada gatunków.“ In Bolecki, Włodzimierz – Opacki, Ireneusz (edd.). *Genologia dzisiaj*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000, s. 19–33
BAUER, Michal. „Jiří Kolář: Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých.“ *Tvar* 12, 2001, č. 14, s. 6–7
DUTKA, Czesław Paweł (ed.). *Gatunki okolo-literackie. Materiały z konferencji naukowej*. Wałbrzych: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Wałbrzychu, 2002
GAZDA, Grzegorz–Tyniecka-Makowska Słownia (ed.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków: Universitas, 2006
LANGEROVÁ, Marie. „Samobáseň.“ In táž. *Fragmenty pohybu*. Praha: Karolinum, 1998, s. 35–57
MOCNÁ, Dagmar. „Deník.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2004, s. 98–106
NYCZ, Ryszard. *Sylny współczesne*. Kraków: Universitas, 1996

Obraz dějin v české a slovenské literatuře. Edičně připravila Stanislava Fedrová. Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>

PETERKA, Josef. „Esej.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2004, s. 174–183

POSPÍŠIL, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998

ŠRÁMEK, Petr. „Předmluva.“ In Richterová, Sylvie. *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s.7–8

RESUMÉ

Východiskem příspěvku je esej Sylvie Richterové „Jeden československý rok“ z knihy *Místo domova* (2004), jehož hlavním tématem je deník Jiřího Koláře *Očítý svědek* (1949). Autorka ukazuje možnosti obou žánrů, jak deníku, tak eseje. Zdůrazňuje schopnost deníku zachytit stav jako děj a děj naopak znehybnit, na druhé straně dokazuje způsobilost eseje zaznamenat myšlenkové rozpory nebo prolínání různých rovin. Autorka se zabývá také vztahem mezi způsobem zobrazení dané doby (rok 1949) a historickou zkušeností.

SUMMARY

The point of departure of the inquiry presented here is the essay by Sylvie Richterová „Jeden československý rok“ (published in *Místo domova*, 2004), which comments on the diary of Jiří Kolář *Očítý svědek* (1949) while displaying and analyzing the multiple potential of the literary diary and essay. Richterová emphasizes the capability of the diary to express a state as an action and vice versa, and the ability of the essay to represent both contrasts in thought, and the permeation of various levels of problems. The 1949 remains a year arousing questions until today; Richterová's essay focuses on the literary devices of representing the specific qualities of the period concerned.

Obraz totalitnej spoločnosti v tvorbe Dušana Mitanu

EVA URBANOVÁ

Literatúra a totalitný režim

Prvé zásahy totalitného režimu do oblasti kultúry sa prejavili už v roku 1949, keď bol „utvorený výberový ideový Zväz československých spisovateľov s tzv. Slovenskou sekciou (podmienkou prijatia za člena bol písomne potvrdený súhlas s metódou socialistického realizmu)“ (MARČOK 2004: 26). Bol to začiatok približne štyridsaťročného pevného puta režimu s literatúrou. Po páde tzv. kultu osobnosti nastalo isté uvoľňovanie tohto zničujúceho spojenectva, ale nie na dlho. „Tento nádejný rozbeh k pluralitnému typu literárnosti bol však prerušený vpádom vojsk Varšavskej zmluvy do Česko-Slovenska v auguste 1968 a následnými zmenami politického systému, ktorých súčasťou bol aj program ‚konsolidácie‘ literatúry v duchu doktríny socialistického realizmu“ (TAMŽE: 40). Ideologický nátlak sa navracia k cenzúre časopisov a vydavateľských plánov. „Boli vytvorené centrálné zoznamy autorov, ktorým bola zakázaná publikačná činnosť, a systém cenzúry bol zosilnený o ďalšiu medzivrstvu – superlektorov, ktorých vyberal priamo sekretariát ÚV KSS“ (TAMŽE: 41). Autori nemali veľa možností, ako takémuto vplyvu uniknúť. Mohli voliť cestu väčšieho či menšieho kompromisu, mlčanie (tzv. zásuvkovú tvorbu) alebo doslovný únik (emigrovanie), prípadne typ tvorby, ktorá síce ideologicky nevyhovovala požiadavkám socialistického realizmu, ale ani ho nijako priamo „neohrozovala“ a ak sa jej podarilo dostať „von“, bola označovaná ako „ideovo aj mravne scestná“ (TAMŽE: 43).

Do tejto poslednej „kategórie“ patril aj Dušan Mitana. Jeho spisovateľská dráha začína koncom šesťdesiatych rokov v časopise *Mladá tvorba a Romboid*, kde pôsobil ako externý redaktor a publikoval svoje prvé poviedky. Knižne debutoval zbierkou poviedok *Psie dni* (1970). Spolu s ním publikujú aj ďalší začínajúci autori ako napríklad Alta Vášová, Dušan Dušek, Jozef Puškáš, Milan Zelinka, Ľuboš Jurík. Mitanova zbierka sa okamžite po vydaní stretáva s odmietaním zo strany socialistickej kritiky. „Nečudo, vyšla v čase, keď sa normalizačný kolotoč roztáčal a neskrýval úmysel zásadovo sa vysporiadať s výsledkami atmosféry hriechnych šesťdesiatych rokov. V takejto situácii Mitanov debut zákonite pôsobil ako päť na ako: autor zjavne staval na hriechu“ (KRNOVÁ 1995: 3). Autorovi je vytýkaná nejednoznačnosť, náznakovosť, nedopovedanosť, prítomnosť absurdity, tajomstva a pod. Ani ďalšie zbierky nespĺňali požiadavky tzv. socialistického realizmu a svojimi „zvláštnosťami“ vyprovokovali vlnu kritiky, založenú na obviňovaní z „kafkovčiny“ a „z protirečivého videnia reality – iba ako prepadliisko absurdity –

a tým evokujúci historicky nepravdivý obraz reality“ (OKÁLI 1981: 58). V protiklade s Okáliho kritikou sa pokúsim dokázať, že nešlo o „nepravdivý obraz reality“, ale naopak o obraz reality až nápadne podobný vtedajšej totalitnej spoločnosti.

Skôr ako prejdem k samotnej analýze konkrétnych poviedok, pokladám za dôležité zdôrazniť, že spomínané atribúty Mitanových poviedok sú jedným z dôvodov, prečo sú literárnou kritikou interpretované na toľké spôsoby. To, že sa v práci zameriavam na skrytú alegóriu totalitnej spoločnosti a pokúsim sa ju na konkrétnych príkladoch dokázať, neznamená, že redukujem *Psie dni* a *Nočné správy* (1976) na jednu správnu interpretáciu. Nakoniec aj zúžený pohľad na Mitanove poviedky ako na záznam historickej doby zákonite odhalí aj mnohoznačnosť týchto textov.

Poviedky *V električke* a *Horúce popoludnie*

Už samotná sujetová jednoduchosť oboch poviedok – hoci sú svojou témou zaujímavé a prít'azlivé – naznačuje, že by bolo príliš zjednodušujúce a povrchné vnímať ich len cez dejovú líniu.

Kostra príbehu poviedky „V električke“ by sa dala zhrnúť na: nástup do električky, inkriminovaný moment – pohlavný styk s neznámou v električke a vystúpenie z električky. Pri hľadaní niečoho „viac“ ako len atraktívneho príbehu sa okolnosti deja, jednotlivé úvahy hlavného hrdinu a opisované detaily atmosféry v električke javia aj ako možná alegória totalitnej spoločnosti.

Všimnime si prvých vet protagonistu, v ktorých opisuje, ako sa pod vplyvom akéhosi „silného tlaku“ „umiestnil“ – stal sa súčasťou električky:

Možno však, že to predsa spôsobil len a len tlak, ktorý bol skutočne veľký. Vyniesol ma, doslova ma vyniesol hore schodíkmi a umiestnil ma v priestore medzi prednými a zadnými dverami električky.
(MITANA 2001a: 74)

„Tlak“, ktorý spôsobil jeho nástup, začína nadobúdať nový rozmer v súvislosti s následným opisom atmosféry v električke, ktorá sa „ako jedno telo nakláňala dozadu, dopredu“ (TAMŽE: 75) a uprostred ktorej máte pocit stiesnenosti, až máte dojem, že sa udusíte pod vonkajším tlakom:

Mal som pocit, že sme v ponorke, v ktorej sa vyčerpali všetky zásoby kyslíka, a s neskonalou netrepezivosťou som čakal na zastávku, keď sa otvorenými dverami dostalo dnu aspoň niekoľko hltov čerstvého vzduchu.
(TAMŽE)

Už tento úvodný opis nápadne pripomína „dusnú“ a „stiesnenú“ atmosféru normalizačných rokov, kde električka je alegóriou totalitnej spoločnosti a cestujúci jej občanmi. Akákoľvek snaha

ovplyvniť svoj stav v spoločnosti, urobiť vlastné rozhodnutie, ktoré by nebolo v súlade s jej „tempom“, je nemožné: „[...] takže som bol úplne bezmocný proti mohutným trhnutiam pri spomalení, zrýchlení, zastavení, rozbehnutí“ (TAMŽE). Ako neskôr dodáva: „[...] bolo to mimo nás“ (TAMŽE: 76). Autor v alegórii pokračuje tým, že do nej zakomponúva, nazvime to, ľúbostný motív. Hlavný hrdina sa uprostred masy ocitne tesne za chrbtom „nejakého dievčaťa (alebo to bola už žena?“ (TAMŽE). Okamžitá fyzická náklonnosť hlavného hrdinu vytvára trápnu situáciu, ktorá sa však závratne mení na vzájomné porozumenie:

Uvedomil som si komickosť situácie, chytil ma jej nákazlivý smiech, a už sme sa smiali obaja. V stisku tiel, smrade, v hluku v zmesi rôznych hlasov sme sa smiali oslobodzujúcim smiechom a v tej chvíli nič neexistovalo, boli sme iba my naše mladé, chvejúce sa telá. Nikto si nás nevyšímäl.
(TAMŽE: 77)

Toto stretnutie sa začne javiť ako spojenectvo dvoch ľudí s rovnakými pocitmi a názormi. Ich názorovú príbuznosť vyjadrujú textové detaily ako napríklad: „[...] smiech nás spojil, oslobodil“, „[...] okamžite som vedel, že je to jej dľaň; vedel som to, hoci to mohla byť dľaň hocikoho iného“, „V tom parnom kúpeli, kde bol každý do nitky premoknutý, sa stretli naše úplne suché dlane [...]“ (TAMŽE: 78). Po takomto duševnom zblížení nasleduje zblíženie fyzické – pohlavný styk priamo vo vnútri dopravného prostriedku, pri ktorom sa protagonista kvôli mase ľudí nemôže pozrieť partnerke do tváre. Ak budeme vnímať tento styk ako prejav citu, ako prejav slobodného rozhodnutia uprostred spoločnosti – viz „smiech nás spojil, oslobodil“ – zistíme, že spoločnosť, v ktorej tento vzťah vznikol, neumožňuje jeho ďalšiu realizáciu. Zárodok vzťahu je napriek počiatkovej nezávislosti („Nikto si nás nevyšímäl“, TAMŽE: 79), napokon determinovaný vonkajšou situáciou:

Keď sa električka s trhnutím zastavila a ľudia sa začali tlačiť k východom, keď nás odtrhli od seba a niesli každého k iným dverám, vtedy som ju iba na okamih zbadal z profilu. S úpornou zúfalosťou sa snažila vzopnúť mase, ktorá ju tlačila von [...]
(TAMŽE)

Keď sa hlavný hrdina pokúša urobiť slobodné rozhodnutie, spoločnosť mu v tom bráni:

Keď som mal vystúpiť, keď som bol na poslednom schodíku, zvonku sa začali hrnúť noví cestujúci, ktorí ma zatlačili opäť dovnútra, a hoci som kričal, hoci som reval: Vystupujem, preboha, vystupujem, nikto si to nevyšímäl.
(TAMŽE)

Táto záverečná situácia završuje obraz spoločnosti a navyše zvýrazňuje postavenie individua, muža, ktorý ovládaný masou nemôže vystúpiť z anonymity. Ostáva súčasťou spoločnosti, čo znamená ostať „všedný“ a „všeobecný“, a jeho pokus realizovať sa ako individualita, odhaliť

svoju identitu (ako aj identitu ženy) je zastavený. Navyše akákoľvek snaha vyhľadať danú osobu, „odkryť“ svoju tvár, je absurdná.

Zdá sa, že ešte priezračnejšou alegóriou totalitnej spoločnosti je poviedka „Horúce popoludnie“. Hlavný hrdina sa v jedno horúce popoludnie ocitne v krčme, v ktorej plánuje len krátku zastávku (kúpu cigariet). Problém nastáva hneď po vstupe do podniku, ktorý „je enklávou kolektívne odsúhlasenej totality [...]“ (KRNOVÁ 1995: 13). Mitanov hrdina prichádza do tejto society a odmieta sa podriadit’ základnému pravidlu – objednaníu si piva. Nad týmto nepísaným zákonom nikto neuvažuje, nikto sa nepýta prečo.

Prišiel som na rad, a skôr než som stihol povedať, aké chcem cigarety, stál predom mnou
plný polliter s pretekajúcou penou.
Marice bez filtru, – povedal som.
Marice a pivo, – obrátil sa výčapník k čašníčke a automaticky posunul nový pohár pred
ďalšieho v rade.
(MITANA 2001a: 63)

Takáto absurdná situácia sa v súvislosti s vtedajšou dobovou situáciou postupne javí ako niečo až príliš reálne. Keď si predstavíme vtedajšie obmedzenie, ktoré bolo autorovi najbližšie, teda obmedzenie slobodnej tvorby, môžeme uvažovať o tom, že toto „pravidlo“ mohlo byť pre Mitanu – autora slobodnej mysle – rovnako absurdné ako nemožnosť hlavného hrdinu odísť len s cigaretami. Následný pokus protagonistu uskutočniť svoju voľbu, protest, môžeme chápať ako demonštráciu toho, čo by sa bolo v skutočnej spoločnosti stalo, keby sme chceli narušiť jedno zo základných pravidiel režimu:

[...] ukázal na mňa prstom a hlasno, aby všetci počuli, ma obvinil:
– To on nechce pivo!
Zdalo sa, že celá krčma na chvíľu zmeravela od urážky. – To je on, to je on, nechce pivo,
nechce pivo – nieslo sa od stola k stolu, iskra preskočila aj do záhrady.
(TAMŽE: 64)

Takýmto počínaním nielenže spôsobuje značný rozruch, ale navyše sa dostáva až do hraničnej situácie:

Vtedy som bol už skoro vo dverách. Rýchlo vypadnúť! Vtom mi však cestu zastúpil
vysoký, tučný chlap, jeho stokilové telo zatarasilo celé dvere.
– Kamarátko, nerozumiete? Máte tam pivo.
(TAMŽE: 65)

Napokon je nútený podriadit’ sa – objednať si pivo (dokonca si na uzmiernenie okolia neskôr objedná aj vodku), čím síce zo seba strasie časť obvinenia: „priznaním viny som unikol hrdelnému trestu“ (TAMŽE: 66), čo ale stále nestačí na jeho záchranu. Pomocnú ruku mu podáva známy, ktorého v krčme-societe stretáva. Ak sa doteraz javila situácia iba ako absurdná, prítomnosť ďalšej osoby jej relevantnosť zvyšuje. Známy nejaví žiadne známky údivu nad tým,

z čoho je jeho priateľ obvinený, dokonca sa tvári veľmi vážne a pokúša sa o obhajobu, ale bezvýsledne:

Teraz už hovoril len výčapník, priateľ iba prikyvoval. Vedel som, že obhajoba sa mu nepodarila. Naopak. Aj on sa dostal medzi obžalovaných.
(TAMŽE: 70)

Všimnime si, ako okolnosti začínajú stále viac a viac pripomínať sled reálneho procesu s obžalovaným, tzv. vykonštruované procesy totalitného režimu. Najprv je protagonista obvinený, potom akoby prichádza jeho „obhajca“, ktorý má zrejme pozitívne styky s režimom, ale napriek tomu neuspeje, dokonca sa sám stáva podozrivým a obžalovaným. Dovršením tohto procesu je záhadné odvedenie priateľa dvomi mužmi do skladu, kde je „nezamestnaným vstup zakázaný“ (TAMŽE: 72). Po chvíli sa zo skladu podozrivo vracajú len dvaja muži bez priateľa a zamieria rovno k výčapníkovi. Hlavný hrdina túto situáciu opisuje takto: „Bratia zašli k výčapníkovi, jeden z nich mu povedal niekoľko slov. Výčapník sa uškrnul a spokojne prikývol“ (TAMŽE). Záhadné zmiznutie priateľa, je završením – vykonaním rozsudku. Poviedka napokon končí šťastným únikom hlavného hrdinu, keď využije neprítomnosti výčapníka.

Mitana dokázal svojou originalitou – a v týchto poviedkach najmä originalitou po tematickej stránke – podať obraz tak pútavý a situáciu hlavného hrdinu tak absurdnú, že odhaľovaná alegória je dokonale zastretá atmosférou poviedok. Ako konštatoval Tomáš Horváth: „Práve táto silná konkrétnosť situácie spôsobuje, že vnímame skôr absurditu tejto štandardnej situácie než alegorický význam“ (HORVÁTH 2000: 22).

Poviedka *Nočné správy*

Najkonkrétnejšiu ukážku vplyvu totalitnej moci nachádzame v rovnomennej poviedke zbierky *Nočné správy*. Poviedka je však typicky „mitanovská“, čo znamená, že v nej sú prvky tajomnosti a náznakovosti, a preto konečné vyznenie až paranoidného pocitu hlavného hrdinu zo strachu pred vonkajšou mocou dokazuje predovšetkým jedna časť poviedky, ktorá bola z pôvodnej verzie vyškrtnutá. „V autorskom výbere poviedok *Prievan* (1996) sa údajne nachádza pôvodná verzia textu, ktorú autor nemohol v poviedkovom súbore v roku 1976 uverejniť“ (HORVÁTH 2000: 83). V prvýkrát publikovanej verzii tak nie je pasáž, kde hlavného hrdinu v noci prepadnú „esenbáci“ a odvedú ho na policajnú stanicu. Opäť máme pred očami absurdnú situáciu, pretože hlavný hrdina je odvedený v pyžame a župane a je obvinený zo straty kľúčov: „Rozhodol som sa, že si dám župan dolu a zostanem len v pásikavej pyžame, ktorá sa ponášala na trestanecké oblečenie (MITANA 2001b: 87). Práve v súvislosti s touto scénou vyznievajú predošlé náznaky – ako konflikt s upratovačkou, strata kľúčov v kine, kde bol na surrealistickom filme, klamstvo

šatniarke a napokon blcha, ktorú si prinesie z kina a ktorej sa nemôže zbaviť – ako náznaky smerujúce k pocitom neustálej kontroly hlavného hrdinu. Nejasnosť predchádzajúcich situácií sa stráca, začínajú do seba zapadať a uzatvárať sa. „Svet sa javí ako jedno veľké sprisahanie, je poprepájaný konšpiračnými zväzkami: rozprávač je katalogizovaný, všemocný policajný režim o ňom vie všetko – že bol v kine na režisérovi nie príliš vyhovujúcim režimu, že podviedol šatniarku, že stratil kľúče. Šatniarka je spojená s policajnou mocou, aj tá najnápadnejšia osoba je vždy agentom“ (HORVÁTH 2000: 84). Je zrejmé, že opis takejto policajnej kontroly nemohol v čase normalizácie vyjsť.

Hlavný hrdina a spoločnosť

Dôležitým záznamom skutočnosti sedemdesiatych rokov je aj samotný hlavný hrdina poviedkových kníh *Psie dni* a *Nočné správy*. Toto konštatovanie je o to hodnovernejšie, keď si uvedomíme jeho podobnosť s autorom. „Spisovateľove životopisné údaje nápadne korešpondujú so životopismi protagonistov jeho prózy, respektíve s biografiou postavy, o ktorej sú všetky jeho knihy. Preto napriek akceptovaniu konvenčnej dištancie medzi autorom a rozprávačom vníma čitateľ Mitanove texty v bezprostredných súvislostiach s jeho životnou realitou“ (KRNOVÁ 1995: 2). Potom môžeme vetu protagonistu v poviedke „Posledný termín“: „Nechceme sa priznať, že vnútorný nepokoj, zdanlivo vonkajškovu nedeterminovaný, je naším najprirodzenejším stavom“ (MITANA 2001a: 50), pochopiť ako dobové priznanie autora, že spoločnosť je faktor, ktorý „vnútorný nepokoj“ vyvoláva, dokonca dodáva, že takýto stav je bežnou súčasťou každodenného života – „naším najprirodzenejším stavom“. Chápeme potom aj nasledujúce ukážky ako sebavýpoveď autora, ako vyznanie sa z vlastných pocitov, ako opis jeho vzťahu k spoločnosti: „Najviac sa mi páčilo, že som v tej redakcii pracoval iba externe. [...] Vo všetkom som vlastne iba externe“ (TAMŽE: 48). Myslím si, že táto poznámka – hoci znie v danom kontexte „nevinne“ – je veľmi výstižná a mohli by sme ju interpretovať rôzne, napríklad aj ako autorov pokus o „externý“ vzťah k spoločnosti, o snahu zachovať si určitý odstup, vlastnú tvár. Snaha a záujem šéfa, aby protagonista stíhol posledný termín a nemusel dostať výpoveď, potom pôsobí ako manipulácia, ako túžba prekaziť jeho snahu byť nezávislý, nepodliehať príkazom spoločnosti. K tejto interpretácii smeruje aj vnútorný monológ protagonistu:

Keby som bol zlomyseľný, mohol by som tvrdiť, že ich altruizmus je vlastne prejavom egoizmu najhrubšieho zrna, že sa vo mne so zaľúbením kochajú ako záhradník v nejakej vzácnej ruži, že im ide iba o samotný proces altruizmu, pričom ja, objekt, som zanedbateľnou veličinou. Tak sa vžijú do samotného procesu, že ich strhne jeho mechanizmus a celkom zabudnú, o koho sa to vlastne starajú, stanem sa pre nich vlastne imaginárnym, takže ja na to doplácam; [...] Keby som pred nich predstúpil a oni by zistili, aký skutočne som, keby som prestal hrať svoju úlohu a splňať ich režijné pokyny, vymkol by som sa z ich moci, presiahol by som ich, vstúpil by som do ich vlastných životov,

totálne by som sproblematicoval ich vlastnú existenciu. Nerozoznajú už reálne od ireálneho, nevedia, čo si vymysleli a čo je skutočnosť. Splnili svoju úlohu, vytvorili vlastnú skutočnosť, ale keby som sa vynoril z hmly, zrazu by ich začala zhrýzat' otázka – čím sme zaplatili za vytvorenie novej skutočnosti? A to by možno bol prvý krok ku katastrofe.“ (TAMŽE: 45)

Hlavný hrdina svoj vzťah k spoločnosti „narúša“ aj v ostatných poviedkach. Komicky, ale zároveň najexplicitnejšie je to vyjadrené v poviedke „O krk“, kde naznačuje „vyčlenenie“ zo spoločnosti stratou identity, keď je „donútený“ rozlúčiť sa s ňou v chúlостivej situácii na toalete: „No čo, načneme ďalší preukaz totožnosti, nič sa nedá robiť – rezignovane vyt'ahuje peňaženku“ (TAMŽE: 55). V zapätí po „incidente“ sa pozrie do zrkadla a pochybuje o svojej osobe: „Dôkladne si poumýva ruky, hrabne prstami vo vlasoch a z niekoľkých pozícií sa obzerá v zrkadle. Je to on! Je to on?“ (TAMŽE). Akoby sa touto stratou posledného dôkazu svojej individuality stal ako jeden z mnohých súčasťou masy, len anonymným občanom spoločnosti, a preto si ho pokojne môžeme pomýliť s niekým iným, čo je napokon aj jadrom celej poviedky „O krk“.

Záver

Na záver by som zhrnula, že Mítana nám nepriamo ponúka jednak obraz, ale aj fungovanie spoločenského systému, policajné praktiky, ukážku, čo sa stane, keď sa pokúsime nesúhlasiť s režimom, ako aj postavenie a pocity človeka v spoločnosti. Aj samotný výber poviedok smeroval k tomu, aby som ukázala, že naozaj ide komplexné zachytenie vtedajšej reality, že môžeme hovoriť o umeleckom zázname historickej doby.

Veľmi presne to vystihol Tomáš Horváth, keď napísal, že Mítanove poviedky „majú štruktúru rébusu, a to rébusu, ktorý umožňuje viacero alternatívnych riešení“ (HORVÁTH 2000: 14). Ja som v tejto práci zvolila len jeden z možných smerov „lúštenia“ týchto rébusov. Keby som mala naznačiť iné možné čítanie, uvažovala by som napríklad o Mítanových prózach ako experimentálnych, o ich podobnostiach s poetikou nového románu a odlišnostiach od nej. Mohla by som hľadať v jeho prózach to, čo tak veľmi „dráždilo“ vtedajšiu kritiku – „kafkovčinu“: napokon spomínaná poviedka „Horúce popoludnie“ je konštruovaná ako absurdný proces, kde sa obvinenie síce vysloví, ale čitateľ za ním môže tušiť úplne iný prečin než „neobjednanie si piva“. Aj samotné prívlastky, ktoré som používala pri interpretácii próz (existenciálny, absurdný), a to aj nevyslovené, ale napriek tomu prítomné v „nálade“ citovaných ukážok (ako nepochopený hrdina, outsider) a napokon aj taký vonkajší znak ako neznesiteľná horúčava, ktorá núti uprednostňovať biologické potreby a robí z človeka zviera, to všetko a ešte mnohé iné detaily odkazujú na literárno-filozofický prúd existencializmus a konkrétne na Alberta Camusa a na podobnosti s jeho prózou *Cudžinec* (1942). Ďalšou možnou interpretáciou by bolo sledovanie poviedok, v ktorých má tajomstvo mysterióznu, až hororovú príchuť. Zaujímavá by

mohla byť aj komparácia Mitanových poviedok zo sedemdesiatych rokov s jeho súčasnými dielami. Už len fakt, že sa vo svojich terajších knihách stále vracia k poviedkam zo zbierok *Psie dni* a *Nočné správy*, je dôkazom, že boli a sú prínosné a dôležité nielen pre literatúru, ale aj pre autora samotného.

PRAMENE

MITANA, Dušan. *Psie dni*. Levice: L. C. A., 2001a [1970]

MITANA, Dušan. *Nočné správy*. Levice: L. C. A., 2001b [1976]

LITERATÚRA

HORVÁTH, Tomáš. *Dušan Mitana*. Bratislava: Kaligram, 2000

KRNOVÁ, Kristína. *Prozaike Dušan Mitana*. Banská Bystrica: Metodické centrum, 1995

MARČOK, Viliam. *Dejiny slovenskej literatúry* III. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006 [2004]

OKÁLI, Daniel. *O prekonávaní krízy v našej literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981

RESUMÉ

Mnohovýznamové zbierky poviedok Dušana Mitana *Psie dni* (1970) a *Nočné správy* (1976) poskytujú čitateľovi možnosť pohľadu z rôznych strán. Štúdiá využíva spôsob čítania, ktorý interpretuje Mitanove poviedky zo sedemdesiatych rokov ako možnú alegóriu totalitného režimu. S týmto zámerom v nich dešifruje jednotlivé opisy prostredia, dialógy a absurdné situácie – márne pokusy konať podľa vlastného rozhodnutia, nie ako súčasť anonymnej masy, odkazy na neustálu kontrolu režimu, ktorá zasahuje celé súkromie jednotlivca, spôsob, akým spoločnosť prijíma diktované pravidlá. Dôležitá je aj nápadná podobnosť hlavného hrdinu týchto poviedok a ich autora, ktorý tak vypovedá o pocitoch jednotlivca vo vtedajšej spoločnosti.

SUMMARY

Ambiguity is typical of the collections of stories by Dušan Mitana *Psie dni* (1970) and *Nočné správy* (1976), thus providing the reader with a variety of possible interpretations from various points of view. The alternative approach at Mitana's stories from the 1970s' is to observe them as allegories of the totalitarian regime of that time. This hypothesis is backed by deciphering the descriptions of the setting, the ways of communication and absurd situations displayed within the fictional storyworlds. The main character - who obviously has a lot in common with the writer himself – becomes the main means of conveying the evidence of individual emotions experienced in a society of such kind.

Mýtizácia slovenských dejín v románe Petra Jaroša

Tisícročná včela

MARTIN TVRDÝ

Témou tejto práce je pokus identifikovať prvky mýtizácie v textovej štruktúre románu Petra Jaroša *Tisícročná včela*. Práca je teda zameraná na fungovanie a realizáciu mýtu v štruktúre textu i v kultúrnej pamäti recipientského publika. Vychádza z teoretických a literárnohistorických štúdií viacerých slovenských a českých literárnych vedcov a historikov, najmä Petra Zajaca, Tibora Pichlera, René Bílika, Vladimíra Macuru a ďalších.

Pojem mýtus a jeho možné obsahy

Slovo mýtus odkazuje na grécky pojem mythos, čo v tom najvšeobecnejšom význame znamená rozprávanie, príbeh, povesť, báj. Ak by sme chceli ešte vyššiu mieru zovšeobecnenia, mohli by sme povedať, že mythos je usporiadanie slov. V takto širokom chápaní by išlo o dosť nepraktické vymedzenie obsahu slova, preto sa pojem mýtus vymedzuje užšie. Nad základným, akoby neutrálnym významom sa konštruuje význam sekundárny. Ten poukazuje najmä na preddiskurzívne či predvedecké obdobie reflexie sveta ľuďmi a zároveň odkazuje na rozprávania s určitou mierou závažnosti pre ľudské spoločenstvá. Mýtus je prvým pokusom, ako vyložiť otázku človeka, ktorá je organicky začlenená do kozmologickej problematiky. Je teda prvým pokusom o vysvetlenie sveta a prvotným pokusom, ktorý určitým spôsobom typologizuje človeka. Hľadá jeho miesto vo svete, snaží sa vysvetliť jeho správanie, jeho hodnoty a postoje. Mýtus nemá autora, iba rozprávača. Takto reflektuje problematiku mýtu filozofia. V starovekých civilizáciách bola mytológia východiskovým bodom rozvoja filozofie a literatúry. Mýtus možno považovať za formu kolektívneho myslenia, uchovávaného v kolektívnej pamäti. Literatúra je s mytológiou spojená predovšetkým cez folklórne epické rozprávania.

Mýtizmus je prítomný aj v modernej literatúre, a to nielen ako umelecký postup, ale aj ako životná „filozofia“ či koncepcia života, kódovaná estetickým textom. Tento typ mýtizmu či mýtizácie odhaľuje „odveké“ princípy, pozitívne aj negatívne, ktoré presahujú hranice empirického poznania života. „Takýmto spôsobom sa sujet románu dostáva za sociálno-historický a časopriestorový rámec. Dialo sa tak prostriedkami symboliky a prenosu základného deja románu do ľudského vnútra“ (MELETINSKIJ 1989: 196). V načrtnutom chápaní potom slovo mýtus znamená aj príbehy a rozprávania, ktoré spoločnosť má poznať a nesmie zabudnúť. Ide

o tú zložku kultúrnej pamäti, ktorú, podľa Jana Assmana (2001: 72), konštruujú tzv. fundujúce príbehy, teda také, „které si lidé vyprávějí, aby se zorientovali v sobě samých a ve světě“ (TAMŽE: 70). Pomáhajú umiestňovať prítomnosť do prúdu ľudských dejín, zakladajú zmysel prítomného času jeho umiestnením do prúdu dejinného trvania. Súčasne plnia aj funkciu, ktorú Assman označuje ako „kontraprezentnú“, tá „vychází z prožitku nedostatku v přítomnosti a vyzývá ve vzpomínce určitou minulost, která obvykle získává rysy heroické doby“ (TAMŽE: 72). Na tejto úrovni chápeme potom mýtus ako sociálne závažné – a často aj vo svojej intencii zaväzujúce – rozprávanie.

S takýmto chápaním mýtu často súvisí aj ten jeho rozmer, ktorý formuluje Roland Barthes vo svojich esejach. Túto dimenziu možno označiť ako falošný obraz sveta. Pohybujeme sa akoby na druhom krajnom póle problematiky mýtov. Kým prvé mytológie vznikali ako výklady založené na obmedzenom, nedokonalom poznaní sveta, nové mytológie vznikajú často ako zámerné mystifikácie, ako zámerne „upravené“, de-formované verzie a výklady sveta. Sú to rozprávania z určitého uhla pohľadu (často ideologicko-politické), orientované – podobne ako prvé mýty – na určitý cieľ a vybavené istou (dost' vysokou) mierou záväznosti. „Mýtus nic neskrývá a nic neukazuje: mýtus deformuje; mýtus není lži ani přiznáním: je inflexí“ (BARTHES 2004: 127). Aká je funkcia tohto typu mýtizácie? Odpoveď ponúka reflexia Vladimíra Macuru: „Pro mýtus je příznačný ovšem i silný sakrální prvek. Už sama představa zrodu kultury je obalována mytickou představou ‚vzkříšení‘, ‚znovuzrození‘ [...]. Sakralizují se četné vlastenecko-nacionální reálie, vlast se stává ‚svatou‘, vlastenecká společnost je viděna v analogii k církvi [...], jednotliví vlastenci jsou ‚kněží‘, ‚apoštolové‘ ‚vlastenecké víry‘ [...], vlastenecká práce se obaluje obřadnou symbolikou oběti. Důležitá je i formální stránka mytické výpovědi, která bývá označována výrazem konotovaná výpověď, sekundární znakový systém, tj. systém budovaný ze znaků znaků. Mýtus ‚vytváří tedy na primárním znakovém systému jako na své základně druhotnou strukturu, s jejíž pomocí artikuluje svou výpověď...“¹ V praxi to vede k významovému zvrstvení mytické výpovědi, pomocí něhož se pak dotýká současně různých sfér života kolektivu, vytváří mezi nimi analogické vztahy a potlačuje věcné diference na úkor pocíťované podobnosti“ (MACURA 1995: 81). Z predošlých riadkov sa môže zdať, že mýtus nemá ďaleko od klamstva. Považovať však mýtus za klamstvo by bolo omylom. Spoločnú by mohli mať len pragmatickú intenciu. Tak isto ako lož, aj mýtus vzniká za určitým účelom. Samozrejme, mýtus nie je voči klamstvu a mylným interpretáciám rezistentný. Rozdiel je už však v samotnej podstate. Mýtus, ako už bolo spomenuté, je mýtom (a nie niečím iným) práve kvôli tomu, že je kanonizovaný a sociálne

¹ Cit. podle M. Otruba. „Mýtus a ritus. Pokus o sémantickou interpretaci obran pravosti RKZ“. *Česká literatura* 18, 1970, s. 217.

závazný. Mýtus ohýba a formuje skutočnosť. Klamstvo skutočnosť zamieňa za výmysel. Klamstvo fabuluje, mýtus deformuje.

Symbolika včely ako zdroj plebejskej verzie slovenských dejín

Na reflektovanom pozadí si všimneme niektoré kľúčové mýty slovenskej nacionálnej mytológie a ich následnú transformáciu do štruktúry románu Petra Jaroša *Tisícročná včela*. Pre túto konferenčnú príležitosť nie je možná rozsiahlejšia analýza, uspokojíme sa preto len s enumeráciou mýtov či mýtických symbolov a ich následnou identifikáciou v románovom texte a jeho sujete. V sledovanom kontexte ide predovšetkým o tieto tradované prvky slovenskej národnej mytológie: *mýtus o slovenskej pracovitosti*, kódovaný v symbole včely a s ním spojený *mýtus o práci ako zdroji dejinnej existencie* Slovákov a zdroji ich dejinného pretrvania. Na tejto úrovni je symbol včely rozšírený o tú časť svojej sémantiky, ktorá odkazuje na *plodivosť, schopnosť reprodukcie a regenerácie*. Sústreďenie sa na symboliku včely a jej sémantické polia umožňuje aj odkrytie zdroja tejto symboliky v jeho pôvodnom národnoobrodeneckom kontexte (pozri MACURA 1983: 92) a tiež predĺženie týchto národnoobrodeneckých významov v mýtickom koncepte slovenských dejín v druhej polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia. Ten je zastúpený najmä esejou Vladimíra Mináča „Tu žije národ“, ktorá vznikla v šesťdesiatych rokoch, no popularitu nadobudla až v spomínaných rokoch sedemdesiatych. Centrálnym momentom tejto koncepcie je chápanie slovenských dejín ako dejín práce a plebejstva: „Ako sa to stalo, že sme pretrvali? Ako sa to stalo, že existujeme napriek takzvaným dejinám? „Začali sme nové domy stavať [...] Na tom mieste, kde teraz stojí dedina, vtedy bol hustý les: kto kde st’al drevo, tam si dom postavil... To je prostý pátos znovuzrodenia. Ľudia padali ako muchy, ale znovu vstávali a stavali nové domy, nové dediny, novú krajinu. Vždy znovu a znovu. Vytrvalosť, stálosť, samozrejmosť a všadeprítomnosť tejto sily, to je základná odpoveď na základnú otázku. To je poézia našich dejín. Z krvi a potu, z utrpenia a práce sa rodila civilizácia na tomto úseku. Nevstávali sme pevne: ale vždy znovu sme vstávali“ (MINÁČ 1972: 17). Filozof a historik Tibor Pichler explikuje Mináčov koncept týmito slovami: „Mináč tematizuje plebejizmus ako svojsky pozitívnu tradíciu a typ sociálnej kultúry, ktorá súvisí s absenciou štátneho vedomia, ako aj s prítomnosťou vedomia väzby na celok sprostredkovaný zákonmi. [...] Mináčovo voluntaristické zúženie slovenskosti na plebejskosť buduje mýtus chlapstva a paradoxného hrdinstva kolektívnej existencie, ktorej púha výskytovosť neprípúšťa možnosť tradičného historicky zaznamenaného hrdinstva“ (PICHLER 1999: 54–55).

Zmysel najmä Mináčovho konceptu sa potom štruktúruje na dvoch ideologických úrovniach:

- a) na nacionálnej – vnášaním národného kritéria aj tam, kde historicky nefungovalo – vzniká národné plebejstvo;
- b) na marxisticko-materialistickej, podčiarkujúcej prácu (a ľudí práce) ako „hybnú silu“ dejinného pohybu a ako dôkaz „dlhého trvania“. Vzniká zárodok či verzia socialistického plebejstva.

Jarošova *Tisícročná včela* a jej mýtický základ

V záujme ľahšej orientácie v období, v ktorom vzniká román *Tisícročná včela*, a v záujme ľahšieho chápania jeho ideologicko-spoločenského pozadia priblížime niektoré literárnohistorické charakteristiky druhej polovice sedemdesiatych rokov 20. storočia.

Viliam Marčok toto obdobie vo svojich *Dejinách slovenskej literatúry* nazýva „konsolidačným“ (MARČOK 2006: 330). Dotýka sa aj problému Mináčových esejí, zaraďuje ich do literatúry faktu a tvrdí, že boli „zavŕšením národno-emancipačného procesu šesťdesiatych rokov vo federatívnom usporiadaní štátu“ (TAMŽE: 331). René Bílik v štúdiu v *Slovenských pohľadoch* z roku 1990 popisuje dobovú situáciu takto: „Na jeho samom začiatku [siedmeho desaťročia 20. storočia] prišla opäť ‚na pretras‘ problematika vzťahu ideológie a literatúry. [...] konštatovali síce absenciu ideologického v literatúre, ba priam ‚odmietanie plniť tvorbu spoločenské funkcie‘, no súčasne priznávajú umeniu aj právo na experiment. [...] Vidíme opäť pokus vnucovať tvorbe tému – objektivizovať energetický princíp komunizmu – opäť sa prejavuje snaha zužovať funkcie literatúry na tzv. historické poslanie. Sympóziu teda naznačilo dva spôsoby uvažovania o umeleckej literatúre a jej vzťahu k sociálnopolitickej realite. Ten prvý obsahuje suverénosť literatúry a ukazuje možnosti rovnoprávneho dialógu medzi umením a spoločenským systémom bez podstatnejšieho prekračovania kompetencií vlastných jednej i druhej strane. Druhý spôsob autoritatívne vymedzuje literatúre priestor pôsobenia, uhol pohľadu na životný svet i spoločenskú funkciu. Práve on sa naplno uplatnil v budúcich rokoch“ (BÍLIK 1990: 59–60). Spornou sa pre ideologicky motivovanú literárnu kritiku nestáva iba autora tvorivá iniciatíva, ale aj samotná sloboda tvorby. Autori boli postavení pred možnosť písať podľa šablóny, podľa „čierneho-bieleho“ videnia sveta, v ktorom dominovalo napätie medzi pokrokovým a konzervatívnym/reakčným, alebo sa účasti na oficiálnej literárnej komunikácii vzdať. Bílik tu odkazuje na stat' Stanislava Šmatláka „Strana a literatúra“ (1971), podľa ktorej sa takáto „sloboda“ „zhodnocuje ako pojem pozitívny a činný, teda ako možnosť byť pri niečom, ako možnosť zúčastniť sa na dosiaľ najväčšom experimente ľudských dejín“ (TAMŽE: 60).

So slobodou tvorby potom úzko súvisí aj diskusia na stránkach *Nového slova* v roku 1975, zameraná na konštruovanie obsahu pojmu kladný hrdina či hrdina dneška. Potvrďuje, že literatúra dostáva jasný príkaz na produkciu textov „zo súčasnosti“, na produkciu textov

naviazaných na súčasnosť a súčasného človeka. Tvorba však „zareagovala po svojom.“ Niektorí autori sa vyhli „projektovaniu ‚hrdinu dneška‘ a zamierili do minulosti, k sledovaniu vývinových podôb obrazu človeka v literatúre. A práve toto ‚zamierenie do minulosti‘ je základnou črtou, ktorá charakterizuje slovenskú literatúru po roku 1975“ (TAMŽE: 62). V tomto období vzniká rad románov tematicky orientovaných na minulosť, dobová kritika, volajúca po „obrazu dneška“, hovorí o „prehmatávaní koreňov súčasnosti“. Medzi takéto romány, okrem iných, patria hlavne román *Jedenáste prikázanie* (1975) z pera Jána Jonáša, Šikulov román *Majstri* (1976) a aj Jarošova *Tisícročná včela*.

Romány z obdobia druhej polovice sedemdesiatych rokov s historickou tematikou sa dajú čítať rôznymi spôsobmi. Dalo by sa aj povedať že je to „súčasť ich krytia“. Inak to nie je ani v prípade *Tisícročnej včely*. Na jednej strane sa dá čítať veľmi jednoducho – povedzme ako obraz svetonázorovej zmeny rodiny Pichandovcov, realizované prostredníctvom postavy Sama Pichandu, na začiatku románu obyčajného sedliaka z obce Hybe, na konci človeka smerujúceho k „uvedomelému socialistovi“. Takáto vzorka jednej rodiny z jednej slovenskej obce by sa potom dala chápať ako pars pro toto slovenského ľudu. Túto líniu románu charakterizuje Peter Zajac, s použitím už citovaných zistení Tibora Pichlera, ako líniu *utopickú*. Druhou je línia *mýtická*. „V epickej podobe spája tieto dve vlastnosti kľúčový topos či emblém tisícročnej včely. Obraz včely obsahuje základ kolektívnej identity národa a triedy a obsahuje tak obe zložky, mýtickú aj utopickú. Má tri vrstvy: biologickú (sex), plebejskú (práca) a reflexívnu (dejiny)“ (ZAJAC 1998: 494–497).

Názov románu prezrádza autorovu orientáciu na obrodenecké kollárovsko-štúrovské koncepcie dejín a na Mináčov koncept. Jaroš v názve románu skombinoval Mináčove „teoretizovanie“ o plebejskosti národa a o spásonosnej a dejinotvornej sile práce s národnoobrodeneckým rozmerom symbolu. Symbol včely – pracovitého a odolného tvora, zároveň tvora slobodného a disciplinovaného – tu funguje ako prostriedok na označenie Slovákov a už spomínaného mýtu ich tisícročnej poroby. Plebejskosť Slovákov predstavuje dejinotvorný princíp a funguje ako úspešná odpoveď na pokus o národnú likvidáciu.

Román je formálne delený na deväť kapitol, ale dá sa rozdeliť aj na dve základné časti. Možno ich označiť ako *čas otcov*, v ňom je určujúcim prvkom životná existencia Martina Pichandu, a *čas synov*, ktorý „nastupuje“ po smrti Martina Pichandu. Na začiatku románu, v prvej kapitole, je život v polovici 19. storočia na slovenskej dedine konštruovaný do podoby malebného obrázku. Chlapi sa venujú prácam na poli, zväžajú drevo do dvorov, všetko, čo potrebujú, im dá príroda, žijú síce v chudobe, ale vystačia si. Po skončení prác na lúkach a okolo statkov, odchádzajú chlapi na jeseň na „múračky“ – sezónne stavbárske práce. Čas má podobu

cyklického, každoročne sa opakujúceho pohybu v priestore *doma* (jeho rytmus je „diktovaný“ časom prírodných cyklov a s nimi súvisiacich prác) a pohybu medzi *domovom a cudzinou* (inou časťou Uhorska) na osi sever–juh. Rytmus tohto pohybu je na jednej strane odvodený od predchádzajúceho (z domu sa odchádza vtedy, keď to dovoľuje stav pravidelne vykonávaných prác), na strane druhej je to pohyb určený sociálnou nevyhnutnosťou (materiálnym nedostatkom). Zúčastňuje sa ho rovnako generácia otcov ako aj generácia synov. Chodil tak Martin Pichanda a neskôr aj jeho najstarší syn Samo. Ten sa v práci na železnici stretáva s Jánom Anostom a Bírom Tolkým a práve cez tieto dve postavy sa zoznamuje so socialistickou myšlienkou. Úlohou Anostu a Tolkého v sujete románu je „premeniť“ Sama Pichandu na „vedomelého“ socialistu. Potenciálny úspech tohto „obrátienia“ podporuje aj Samove odvracanie sa od viery v Boha, ktoré vrcholí v otvorenom konflikte s miestnym farárom a v sebavedomom vyhlásení protagonistu: „Pomôžem si aj bez boha“ (JAROŠ 1982: 339).

Z hľadiska našej témy sú kľúčové postavy Martina Pichandu a jeho syna Sama, preto zostávame len pri nich. Román zachytáva celospoločenské fenomény hlavne cez životy týchto dvoch postáv a ich rodín. V symbole včely, napojenom na tieto dve postavy, možno identifikovať jeho dve dimenzie, mužskú a ženskú. Prvá vytvára spojenie medzi Kollárom a jeho toposom včely a Mináčom. „Sme ako tie včely, [...] iba robota nás spasí“ (TAMŽE: 83), hovorí v románe Samo Pichanda a v jeho výpovedi sa spája hneď niekoľko rovín sledovaného symbolu. V prvom rade je to alúzia na tradovanú pracovitost' Slovákov. Slovák = človek pracovitý ako včela. Ďalšou rovínou je osudové spojenie dejinnej existencie Slovákov a práce. Jaroš spája a podmieňuje prežitie Slovákov s pôdou a prácou. „Murár je na to, aby budoval. Včely ťahajú robotu dole a murári hore. Kto muruje, ten buduje“ (TAMŽE: 295). Opäť vnímame pulzovanie medzi obrodeneckou kollárovskou víziou a Mináčovou koncepciou pretrvania prostredníctvom práce. Je tu ešte jeden aspekt posilňujúci plebejský motív. Mináčov koncept stojí na tvrdení, že Slováci sú národom bez kráľov a bez významnejšej vrstvy bohatých. V slovenskej literárnej tradícii tento moment podčiarkuje vždy figúra chudobného či schudobneného zemana. Tu, u Jaroša, je reprezentantom bohatých postava s menom Haderpán. Už meno signalizuje, že nepôjde o prvok narúšajúci pospolitost' úľa – dedinskej society z Hybe. Handrový pán, pán s chatrnou, handernou podstatou (či po česky „hadrník“), to sú konotácie, ktoré zoslabujú triednu vydelenost' postavy z dedinskej society. Naopak, Haderpán tvorí jej prirodzenú súčasť, čo potvrdzuje jeho priateľstvo so starým Pichandom a aj Haderpánova manželka, ktorá ho v jednej zo scén – manželských hádok, označí za „jedného z nich“. Opačným príkladom je Pál Szokolik – priekupník, odnárodnený Slovák, maďarón. Je to jediný negatívny obraz Maďara v tomto diele, v sujete však

patří mezi producentov jeho tragizujícíj dimenzie. Včela vo svojej mužskej dimenzii je teda v románe symbolom a paralelou *mýtu přežitia* na osi včela – práca – spása.

Ženská dimenzia odkazuje na sémantiku plodivej sily a večnej reprodukcie. Kým mužský princíp je ten, ktorý hýbe veci dopredu, je epicky nápadnejší, je v popredí, ženský princíp funguje na platforme zázemia pre mužský svet. V určitých momentoch diania ženy evokujú úľ. Sú väčšinou späté s domovom, s miestom, kam sa môžu muži vrátiť. Ich miesto je v strede základného spoločenstva – v strede rodiny. Takýmto spôsobom sa vyjasňuje alúzia úľa a jeho kráľovnej, včelej matky – paralela s rodinným domom ako priestorom, okolo ktorého možno „krúžiť“, ako krúžia včely okolo úľa, a do ktorého sa možno v prípade potreby vždy vrátiť.

Naše čítanie románu *Tisícročná včela* ukazuje, že je v ňom možné identifikovať tri navzájom poprepájané roviny; mýtizujúcu, utopickú a historickú, pričom tá posledná (historická), je „vpletená“ do dvoch kľúčových – mýtckej a utopickej. Za podstatné konštrukčné prvky, z ktorých sa štruktúruje zmysel *Tisícročnej včely*, môžeme označiť historické koncepty pochádzajúce z čias národného obrodienia, pričom dominuje koncept o pretrvaní národa vďaka jeho prírodnej podstate. V pozícii spolukonštituenta či spolukonštruktéra je koncept Vladimíra Mináča zo šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia o práci ako dejinotvornom princípe. Aj keď román nemožno pokladať za čisto tendenčný, jeho „ideologická výbava“ je integrálnou súčasťou jeho recepčného zmyslu. Ten sa rodí ako interakcia mýtckého (obrodeneckého) a utopického (socialistického a socialistickorealistickeho, čo v románe zastupuje predovšetkým sujetový pohyb Sama Pichandu po „ideologickej osi“ od nevedomelého k uvedomelému/socialistickému). Oba tieto konštrukčné princípy sú integrované v hyperbolizovanom topose – symbole včely.

PRAMENE

JAROŠ, Peter. *Tisícročná včela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1982 [1979]

LITERATÚRA

ASSMAN, Jan. *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001

BARTHES, Roland. *Mytologie*, přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004 [1957]

BÍLIK, René. „O zmysle jedného paradoxu.“ *Slovenské pohľady na literatúru a umenie* 106, 1990, č. 10, s. 57–66

BÍLIK, René. „Vznik minulosti (Historický žáner v próze slovenského romantizmu).“ *Slovenská literatúra* 52, 2005, č. 4–5, s. 296–318

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Jinočany: H & H, 1995 [1983]

MARČOK, Viliam. a kol. *Dejiny slovenskej literatúry* 3. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006

MATUŠKA, Alexander. *Štúrovci*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*, prel. Viera Šabíková. Bratislava: Pravda, 1989 [1976]

MINÁČ, Vladimír. *Dúchanie do pabrieb*. Bratislava: Tatran, 1972

PICHLER, Tibor. „Hľadanie stratenej pamati. K politike spominania v strednej Európe.“ In: Csáky, Moritz – Manová, Elena (edd.). *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. Bratislava: Historický ústav SAV, 1999, s. 51–60
ZAJAC, Peter. „Literarizácia slovenských mýtov na konci dvadsiateho storočia.“ *Slovenská literatúra* 45, 1998, č. 5, s.340–347

RESUMÉ

Práca je zameraná na fungovanie a realizácia mýtu v spoločnosti (aj v súčasnej spoločnosti), ďalej sa sústreďuje na vznik národných mýtov na Slovensku (hlavne obdobie romantizmu) a ich aplikácie do národnej literatúry v období rokov 1970 až do konca osemdesiatych rokov (obdobie tzv. „prehmatávania koreňov súčasnosti“). Čerpá z mnohých dobových aj súčasných kritik románu, využíva literárne pramene pochádzajúce od rôznych literárnych historikov, teoretikov a kritikov. Súčasťou práce je interpretácia využívania mýtu a dejín v umeleckom dobovom vykresľovaní reality, sústreďuje sa na tri generácie rodiny Pichandovcov, prostredníctvom ktorých sa mýty a realita stretávajú a ovplyvňujú sa na pôdoryse románu *Tisícročná včela* (1979). Cieľom je nielen porovnanie faktov mýtov a faktov dejinných, ich vzájomné ovplyvňovanie, či spolupráca na poli románu, ale aj ich pôsobenie na každodenný život obyčajnej slovenskej rodiny a rázovitej slovenskej dediny Hybe, ktoré sú modelové a prostredníctvom ktorých sa zobrazujú postoje Slovákov k svetu, k nastávajúcim spoločenským, kultúrnym, politickým a sociálnym zmenám, v období končiacieho sa 19. storočia a v ťažkých vojnových začiatkoch 20. storočia a rozpadu monarchie.

SUMMARY

The functions of myth in the modern society in general are observed here, particularly the emergence of the national Slovak myth during romanticism, and its projection in the Slovak literature of the 1970s and 1980s, of which is typical “inquiring into the roots of the present”. A salient example of this tendency is the novel *Tisícročná včela* (by Peter Jaroš, 1979). After giving a survey of critical opinions on the novel, the author of the essay describes the interaction of historical facts and mythological plots in the story of the novel, and its effects on the representation of the Slovak rural life. The village Hybe becomes a model space for representation of the attitudes of the Slovaks towards the outer world, towards the dynamic changes of the society in the last decades of the 19th century, and the fatal events of the World War I, and the decline of the monarchy

Odraz dejín v Slobodovej *Krvi*

ZUZANA IŠTVÁNFYOVÁ

V príspevku sa zaoberáme individuálnym reflektovaním dejín Československa po roku 1989 z pohľadu špecifického slobodovského rozprávača. Vychádzame pritom z tézy Thomasa G. Pavela o maximalizácii otvorenosti textu v obdobiach reálnych životných zmien, pričom môžeme konštatovať, že v prípade Rudolfa Slobodu a jeho textov vydaných po roku 1989 platí. Špecifická náracia jeho próz v spojitosti s ich biografickou odvodenosťou sú (v slovenskej literatúre) ojedinelou kombináciou, ktorá sprostredkováva dejinnú skúsenosť „malého“ človeka vo „veľkých“ dejinách. Bázou pre naše interpretačno-analytické úvahy bude primárne román z roku 1991 s názvom *Krv*.

Rudolf Sloboda patrí k tomu málu porevolučných slovenských spisovateľov, ktorí vedia s detailnou presnosťou zachytiť a zobrazit' stav vedomia postáv v umeleckom texte. Čo je však ešte obdivuhodnejšie, robí to tak, že čitateľ má pocit, akoby ani nečítal román, ale priamo niečí život. Takýto dojem môžeme nadobudnúť najmä pri čítaní Slobodových posledných textov – románov *Krv* (1991), *Jeseň* (1994) a *Pamäti* (nedokončený román z pozostalosti, 1996), ale aj pri čítaní dosiaľ vydaných fragmentov z jeho denníkov. Sloboda vo svojich prózach po roku 1989 – ale predtým aj v románe *Rozzum* (1982) – kreuje vskutku komplexnú postavu/rozprávača, pretože na jednej strane zaznamenáva najobyčajnejšie situácie ľudského života, no zároveň vytvára ďalšie línie subjektu v texte, ktoré sú založené na filozofovaní nad životom a smrťou, náboženských úvahách, reflektovaní historického aspektu, uplatnení sna a pod. Je zrejmé, že práve kvôli tomu sa zorný uhol presúva predovšetkým na postavu. Dôležitosť postavy sa odráža osobitne na jej dominantnosti v porovnaní s fabulou, ako na to poukazuje Marta Součková: „Dominantnosť postavy v Slobodových prozaických textoch súvisí s oslabením dejovosti a tým aj posilnením personálnej témy, s autobiografickosťou próz a napokon so zložitou povahou hlavnej roly, ktorá sa len ťažko dostáva do fabulačných a sujetových vzťahov“ (SOUČKOVÁ 2001: 88). Sloboda sa snaží experimentovať v oblasti sujetu a najmä jeho vybočovanie z chronológie na osi horizontálnej a pohyb z reality literárnej postavy do sna, vízie a späť na osi vertikálnej dodáva jeho prácam špecifický ozvlášťujúci ráz.

Ako sme si na to zvykli vlastne už od debutu *Narvis* (1965), protagonisti Slobodových próz nepochybne nepatria medzi harmonické typy. „Slobodova postava je dramatická, pričom tento jej znak vyplýva z konfliktu individua s kolektívom“ (TAMŽE: 92). Konflikt, o ktorom píše

Součková, rezultuje zo špecifického pohľadu postavy (alebo autora) na svet, z „iného“ prežívania bytia. Takáto konštatácia by však nebola celkom úplná, pretože nejde len o periférnosť postavenia protagonistu, o jeho outsiderstvo¹ voči okoliu. Slobodova postava-rozprávač je totiž dramatická aj (či najmä) preto, že konflikt nastáva vnútri jej samotnej. Dalo by sa uvažovať pravdepodobne o tom, že konflikt „individua s kolektívom“ vyplýva práve zo samotného vnútorného konfliktu tohto individua. Slobodove postavy totiž *neprežívajú* svoje okolie tak intenzívne, ako vnímajú a *prežívajú* samy seba. To sa samozrejme nevyklučuje s tým, že dokážu byť precíznymi („objektívnymi“) pozorovateľmi aj sveta okolo seba a dokonca svojho vlastného *ja*. Naopak. Ale je to práve kontrast medzi racionálnym vnímaním sveta a seba a jeho emocionálnym protipólom, ktorý rezultuje do charakteristického a jedinečného Slobodovho rukopisu. Najšpecifickejšieho práve v prózach po roku 1989.

Ako hovorí Thomas G. Pavel, „autori a kultúry majú možnosť minimalizovať alebo maximalizovať nevyhnutnú neúplnosť/otvorenosť fiktívnych svetov; kultúry a obdobia „stabilného sveta“ majú tendenciu minimalizovať túto neúplnosť/otvorenosť, kým obdobia „zmeny a konfliktu“ ju zas maximalizujú (DOLEŽEL 1995: 108–109, podľa T. G. Pavela).

Uvedená téza pre texty Rudolfa Slobodu platí. Ťažko však zistíme, či autorov prechod k hĺbkovému zobrazovaniu vedomia subjektu v texte (ale zároveň paradoxne aj k prehľbovaniu otvorenosti textu) a k minimalizovaniu fabuly súvisí s politickou zmenou z roku 1989, alebo ide len o prirodzený vývoj autora ako individuálnej ľudskej bytosti. V každom prípade však môžeme v literatúre hovoriť o väčšej slobode a v prípade Slobodu aj o istej biografickej inšpirácii autora v kontexte jeho (najmä) porevolučných textov. Ako píše Zora Prušková: „Biografická odvodenosť Slobodovej epiky je evidentná už od jeho debutu; pričom v procese vývinu a premeny jeho literárneho diela sa niektoré zložité významové konotácie zredukovali a spriazračníli tematickou nadväznosťou neskoršej tvorby na debut“ (PRUŠKOVÁ 1990: 51). Najmä znalosť celej autorovej prozaickej tvorby a istých informácií o jeho skutočnom živote prispieva k presvedčeniu, že Sloboda svojím písaním prináša obraz „hrdinu“ (seba) vo všetkých fázach jeho (svojho) života. „Čitateľ sa takto dostáva do kontaktu so špecifickým druhom polopríznanej autobiografie, v ktorej môže didakticky zacielené „obrazy zo života“ paralelne kódovať ako mystifikáciu, ironickú sebareflexiu, ale tiež ako nástoječivé, takmer terapeutické eliminovanie (odpisovanie) frustrujúceho zážitku existencie“ (PRUŠKOVÁ 2001: 13). Nemožno však zabúdať, že autor sa nikdy nerovná svojmu literárnemu konštrukt, aj keď čítanie

¹ „Outsiderova úloha proti spoločnosti je pomerne zrejmä. Všetci muži a ženy majú tieto nebezpečné, nepomenovateľné impulzy, avšak zotrvávajú v pretváрке – voči sebe, voči druhým – ich úctyhodnosť, ich filozofia, ich náboženstvo sú všetko len pokusy zakrývať, predostierať niečo ako civilizované a racionálne, aj napriek tomu, že je to primitívne, neorganizované, iracionálne. Človek je vtedy outsiderom, keď zastáva pravdu“ (WILSON 1956: 13; prel. Z. I.).

a dekodovanie takejto postavy a jej vedomia, umocneného navyše redukciovou dejom, môže zväzdať k zamieňaniu autora za postavu.

Slobodove posledné prózy (*Krv, Jeseň, Pamäť*) však na dej v tradičnom ponímaní rezignujú. Umožňuje im to práve úvahová forma textov, ktorú autor v týchto prípadoch využil najviac, a takisto väčšia (či menej skrytá) blízkosť biografickej „skutočnosti“ autora.

Definitívny prechod k „radikálnemu biografizmu“ prináša teda román *Krv*. Sloboda svoju prózu konštruoval s cieľom opísať duševný stav úradníka-gazdu, bývalého zamestnanca na ministerstve kultúry, ktorý po nežnej revolúcii, čiže po novembri 1989, zistil, že je odpísaný, odstavený a odstrčený do úzadia. Politický krach a poznanie, že je už starcom, sú dôvodom na mnohé filozofické úvahy. V románe sa kumulujú viaceré (ak nie všetky) dovtedajšie hlavné témy. „Vznikla tak veľmi sugestívna tematická brikoláž, v ktorej sa kaleidoskopickým spôsobom striedajú charakteristické slobodovské problémy: vzájomná komplementárnosť a nerozhodnuteľnosť vzťahov k rodičom, súrodencom, manželke, vlastným deťom, milenkám, priateľom a ostatným ľuďom; napriek úpornej snahe nemožnosť zážitkovo, citovo a najmä názorovo fixovať vlastné postoje a psychické reakcie; z toho vyplývajúce obsesívne motívy životnej frustrácie, starnutia, smrti a samovraždy; vzájomná zaklesnutosť jednotlivca a spoločnosti, zla a dobra, sna, vízie a ilúzie s realitou atď. a pritom si stále zachovávajú prekvapivosť a sviežosť“ (MARČOK 1998: 11).

Ak sa na *Krv* pozrieme z hľadiska teórie možných svetov, zistíme, že protagonistovo vedomie mu umožňuje „existovať“ paralelne vo viacerých úrovniach. A práve toto špecifické rozprávanie mu otvára rôzne možné svety bytia:

1. Z časového hľadiska (na horizontálnej osi) sa gazda pohybuje vo svete svojho detstva, vo svete, keď je „výrastok“, keď je študent, keď je baník a napokon vo svete teraz (z hľadiska prózy samotnej) – práve časový aspekt umožňuje najväčšiu gazdovu otvorenosť, keďže jeho vedomie má možnosť vyvíjať a meniť sa (napríklad aj v chápaní a hodnotení sveta, seba, mravnosti a pod.).
2. Z ideového hľadiska (na osi horizontálno-vertikálnej) gazda neustále balansuje medzi svetom náboženstva a svetom filozofie marxizmu. To, v ktorom z týchto dvoch „svetov“ sa práve nachádza, zásadným spôsobom ovplyvňuje aj jeho postoj k sebe samému, k ľuďom okolo seba a aj k druhému „svetu“, v ktorom práve nie je. „Horizontalita“ tohto jeho bytia úzko súvisí so zmenou, ktorá sa mu (tak ako všetkým ľuďom v tejto próze) z politického hľadiska udiala, a má u neho časový charakter. Vertikalita sa zas spája s jeho filozofickým a emocionálnym poňatím daného stavu.

3. Z hľadiska vedomia (na vertikálnej osi) gazda prechádza medzi svetom dennej reality, ktorá je spojená s jeho rodinou, známymi a susedmi, ale má aj úzky súvis s politickou zmenou zobrazenou v próze, ďalej ku svetu filozoficko-náboženských úvah (prepojenie s predošlým bodom), až ku svetu sna – čiže zmeneného vedomia až nevedomia.

Takéto zložité štruktúrovanie postavy v konečnom dôsledku pôsobí, ako by Sloboda zobrazoval akési blúdiace, neustále sa pohybujúce a predovšetkým až nebezpečne úprimné gazdovo vedomie. Zora Prušková v ňom vidí snahu o „psychoterapeutické seba-prepisovanie a seba-vpisovanie“ (PRUŠKOVÁ 2001), Milan Jungmann zas „potrebu sebaskúmania, sebaskúšania, vášnivú túžbu prísť až na koniec zla v človeku, dopátrať sa všetkých možností jeho mravných pádov a zlyhaní“ (JUNGMANN 1992: 11).

Román *Krv* predstavuje z uvedených troch neskorých próz najintenzívnejší vnútorný boj hlavnej postavy-rozprávača. Do istej miery je tento fenomén spôsobený charakterom narácie, ktorá je odlišná od nasledujúcich dvoch textov. Rozprávanie v tretej osobe s využitím polopriamej reči personálneho rozprávača, teda akési balansovanie medzi postavou-subjektom a postavou-objektom, vytvára dojem, že rozprávač hovorí o sebe, ako by sa pozoroval zvonku i zvnútra, ale snažil sa zachovať si od seba akýsi odstup. Absencia vševedúceho rozprávača poskytuje jednak voľnosť postave-subjektu v texte, ale aj čitateľovi, ktorý nie je determinovaný autorským rozprávačom v jeho „vysvetľovacej“ funkcii.

Gazda je do značnej miery determinovaný kantovským vnímaním časopriestoru. Empíria u neho zohráva dôležitú úlohu, je prepojená s prirodzeným plynutím času. Gazda však čas vníma výberovo, „ako má každé obdobie svoje tienisté miesta a zákutia, cestičky, má aj chvíle svetlé: na tie svetlé neradi zabúdame, na tienisté by sme radi zabudli“ (SLOBODA 1991: 286). Napriek tomu nikdy nezabúda a ani nechce zabudnúť, aký svetonázor či morálku zastával v tom-ktorom období svojho života, pretože dobro a zlo sa v jeho ponímaní nevzťahuje na čas či politický systém. Zdá sa, že zastáva akýsi vyšší mravný princíp, aj keď ho nedodržiava úplne – čoho si je plne vedomý. Kým sa ako dieťa nechal viesť mravnosťou kresťanského náboženstva a za zlé (resp. nemravné) považoval to, čo za také proklamovala cirkev, vo veku „výrastka“ urobil vo svojom vedomí akýsi filozofický obrat a stal sa priam „ortodoxným“ ateistom, obdivovateľom marxistickej filozofie – mravnosť vtedy súvisela s ňou. V zrelom veku sa na tieto roky pozerá s ironickým úsmevom na tvári. Pravda nie je taká jednoduchá a svet nie je čierno-biely:

„Gazda veril, že marxizmus nie je bezperspektívny, že má svoje silné stránky, porovnateľné s veľkými učeniami svetových ideológií a náboženstiev. [...] Pravda, nesmie sa stať učením pánov, ale naopak, učením vrstiev, ktoré budú nejakým prenasledované, dolu, inde, všetkých slabých, ba aj neschopných. Preto nemôže mať vo svojom programe uchopenie moci, lebo práve mocní majú byť terčom marxistických útokov – za predpokladu, že moc je vždy nejakým spôsobom amorálna a neschopná súcitu. [...]

Marxisti musia byť vždy v menšine, potom splnia svoju dejinnú úlohu. Ako je nepríjemná vláda cirkví, nech už sú aké bohumilé, tak je odporná aj vláda slabých, bezmocných. Marxizmus má nechať vládu silnej podnikateľskej vrstve, ale musí mať vždy toľko sily, aby sa z vlády podnikateľov nestala diktatúra.
(TAMŽE: 62)

Na druhej strane, o náboženstve sa vyjadruje takto:

[...] katolicizmus si musí ponechať svoje hlavné poslanie: vychovávať v ľuďoch pocit spolupatričnosti, zodpovednosti za svoju dušu, za svoje deti a národ, malo by sa prejsť z kostolov do rodiny a nebazírovať na rôznych čudných „hriechoch“, akými sú antikoncepcia, rozvody a podobne.
(TAMŽE: 99)

Podobných úvah je v románe *Krv* pomerne veľa, dalo by sa povedať, že v nepravidelných a chronologicky neusporiadaných častiach sa prózou vinú od začiatku až do konca. Nie je to však nič neočakávané, keďže autor reaguje na nedávne (z hľadiska tvorivého písania textu) udalosti z novembra 1989. Špecifickosť románu spočíva v zámernej sebaironizácii hlavného hrdinu a v cyklickej návratnosti jednotlivých motívov. Sloboda vedome vytvára vedomie gazdu vo forme pohybu na akejsi imaginárnej priamke – priamke mravného vedomia subjektu, na priamke, ktorá tvorí opozície ľudstvo–príroda, ja–oni, život–smrť, vtedy (komunizmus)–teraz (začínajúci sa kapitalizmus), „normálnosť“–„abnormálnosť“ (t. j. psychická choroba: vlastný alkoholizmus, ženina schizofrénia) a pod.

Je zrejmé, že usporiadanie jednotlivých tematických plánov románu má svoje opodstatnenie. Ak by autor konštruoval *Krv* inak, nepochybne by sa z neho vytratila radikálna (resp. až fatálna) irónia. Prelínanie filozofických úvah a ich priam paranoická návratnosť (najmä čo sa týka gazdovho jednodňového konfidentstva a jeho humorne „neboráckeho“ priznávania sa k neexistujúcemu prečinu, ktoré implicitne poukazuje na nepomer k výčitkám svedomia iných ľudí kvôli iným – väčším – prečinom proti ľudskosti) s takmer denníkovým zaznamenávaním gazdovho života, v ktorom aj oslovenie „gazda“ vyznieva smiešne a ironicky, spôsobujú, že túto prózu a mravné vedomie jej hlavnej postavy musíme vnímať akosi postmoderne. Smejeme sa na jej vážnosti a plačeme nad jej vtipom. V každom prípade nás to aj núti zrevidovať naše názory, podobne ako gazda:

Dnes sa gazda snaží svoje postoje formulovať a zdá sa mu, že je úplne na začiatku cesty.
Neverí ničomu. Ani duši v sebe, ani komunizmu.
(TAMŽE: 138)

Čo však zostáva v gazdovom ponímaní konštantne rovnako mravné a na čo nemá chronos nijaký vplyv, je mravnosť prírody. Tú gazda nikdy nespochybňuje, naopak, neustále v nej nachádza dokonalosť a príklad pre (svoj) život. V prírode vidí takmer ideálny svet, do ktorého sa

neraz utieka pred bezočivosťou a ťažkosťou života s ľuďmi – či už blízkymi, alebo úplne neznámymi, ktorí však ovplyvňujú jeho život cez médiá. „Postavíte sa k stromu, opriete sa o kmeň a vtedy zafúka vietor, lístie zašumí a kmeň sa vás jemne dotýka, drgá vám priateľsky do pleca, akoby sa prihováral, obtiera sa o vás, žije. Smútok vás prejde.“ (TAMŽE: 93) Inde sa zas o gazdovi tvrdí: „Ľudia ho nikdy nezaujímal. Rád rozmýšľal o veciach, ktoré sa ľuďmi netýkali“ (TAMŽE: 283).

Prístup k prírode gazda v dospelom veku konfrontoval s prístupom amerického filozofa a spisovateľa Henryho Davida Thoreaua (1817–1862), ktorého vplyv na Rudolfa Slobodu je nepochybne veľký. V románe *Krv* sa síce menovite spomína len raz: „Gazda si darmo zaumienil, že dnes strávi nedeľu ako H. D. Thoreau“ (TAMŽE: 326) – v *Jeseni* však o ňom postava uvažuje oveľa častejšie, cituje z jeho diela, otvorene ho obdivuje a priznáva sa k jeho vplyvu. Zdá sa, že táto filozofická autorita neovplyvňuje len gazdov pohľad na prírodu a obdiv jednoduchosti života, ktorý v prípade Thoreaua čiastočne vychádza z obdivu k východným učením (najmä jeho poetická esej *Walden, čiže život v lesoch*, 1854), ale že sa odrazil aj v osobe spisovateľa Rudolfa Slobodu a jeho tendovaní k eklektickému štýlu písania, typickému pre tohto amerického spisovateľa-filozofa.

Ďalšou príbuznou vlastnosťou oboch autorov je akási „morálna potreba spravodlivého jednotlivca neposlúchať nespravodlivé zákony“ (VANSPANCKEREN 1994: 30), ktorú Thoreau predostrel vo svojom diele *Občianska neposlušnosť* (1849) a ktorá sa u Slobodových postáv transformuje do kvázi skrytého špecifického postoja voči autoritám a moci ako takej (pozri vyššie uvedený citát o marxizme).

S touto (síce v podstate bezvýznamnou) revoltou hlavnej postavy možno spojiť aj gazdovu toleranciu voči ľudskej slabosti. Je zrejmé, že má vo svojom zrelom (či staršom) veku viac-menej jasne určené hranice ľudskej mravnosti a dokonale pozná svoje vlastné vnútro (ktoré ho však práve preto občas zaujímavo prekvapí). Skúsenosť s konfidentstvom v ňom mnohé zmenila:

Gazda sa stal tolerantným k ľudskej slabosti. Naučil sa odpúšťať. Človek je hrozne malý a krehký. Možno ho zmanipulovať. A preto aj gazda dokázal všetičo odpustiť. Keďže si dodnes nevie vysvetliť onen nešťastný krok, keď sa policajtom ponúkol, že im pomôže hľadať narkomanov – a popri nich by sa iste zviezli aj rôzni politickí delikventi – usudzuje, že v každom človeku je temné miesto, duch zla, ktorý, nevedno ako, môže človeka strhnúť do priepasti.
(TAMŽE: 63)

Zmena je očividná, pretože ešte ako „výrastok“ uvažoval inak. Zdalo sa mu

[...] smiešne hľadať príčiny zla v ľudskej duši, v indivíduu, ba aj vo výchove, v rodine, v škole. Bol si istý, že ekonomické zmeny spôsobia aj zmeny v kvalite indivídua, a preto

sa aj rozhodol, že sa prestane modliť, spytovať si svedomie, ospravedľňovať sa, kajáť sa a inak sa týrať.
(TAMŽE: 137)

Časový a ideový aspekt u gazdu teda úzko súvisia – prechádza z katolíckeho detstva do marxistického dospievania, až napokon smeruje k empiricky vypestovanej tolerancii. To, že toleruje zlo, však neznamená, že ho prestáva vnímať, uvažovať o ňom a nachádzať ho nielen v iných, ale aj v sebe. Je tolerantný a mieni dobre svoje skutky, snaží sa aplikovať „lásku k blížnemu a službu iným“ (TAMŽE: 132–133), na druhej strane je však aj „pomstivý a krvilačný“ (TAMŽE: 136). Možno je to práve táto vnútorná rozorvanosť, ktorá spôsobuje, že gazda je taký fascinovaný smrťou a úvahami o nej.

Ďalším dôležitým aspektom pri interpretácii postavy gazdu je reflektovanie jeho fóbií, pretože tie do istej miery súvisia s jeho outsiderstvom, s tým, ako vidí a chápe svet okolo seba. V Slobodovom ponímaní nadobúda strach zvláštne špecifiká. Zvyčajne totiž nebýva postavou, resp. rozprávačom explicitne vyjadrený, tak ako to je v prípade pojednaní o jadrových zbraniach. Autor (rozprávač?) tu zároveň na seba poukazuje pomocou ich-formy:

Mladý muž prichádza na absurdnú, ale rozšírenú predstavu: aby nebola vojna, treba zlikvidovať armády a zbrane. Táto mierová myšlienka nie je cudzia ani veľkým svetovým hnutiam za mier. Za väčšie zlo sa začne považovať zbraň, a nie človek so zbraňou, a *ja dodávam*, mali by sme sa lepšie pozrieť aj na človeka bez zbrane a na jeho dobrotu.
(TAMŽE: 25; zvýraznila Z. I.)

Zvyšok textu je rozprávaný v 3. osobe.

Gazda nehovorí o vonkajškovej podstate problému (či problémov), ide k podstate, ku koreňu vecí. Filozofické úvahy a najmä ich frekvencia a neustále opakovanie vytvárajú dojem, že jednotlivé témy ho zaujímajú, vzrušujú, znepokojujú a pod. Nehovorí teda o svojom strachu priamo, implicitne ho tam však cítime. Snaží sa však prekonať svoje strachy a frustrácie racionálnym zdôvodnením, hľadaním príčin a dôsledkov, hypotetickými úvahami, ich verbálnym vyprázdnením.

Dnes už každý bez váhania prijme teóriu, že jadrové zbrane sú niečo nad človekom, a treba ich bezpodmienečne zlikvidovať. To je pravda, lenže túto teóriu môžeme vzťahovať na všetky zbrane. Ak nebude na svete nijaká zbraň, ozaj sa nemôže začať vojna. Teória však zabúda na to, že nijaká veľmoc nemá donucovacie prostriedky voči inej veľmoci. Dokonca veľmoc dnes prestáva vládnuť aj nad maličkou susednou krajinou, ktorá ju ničí terorizmom a atentátmi – ako sa to deje v Severnom Írsku.
(TAMŽE: 26)

Okrem tohto gazda verbalizuje aj iné strachy – strach súvisiaci s politikou („politika je jeho duševným životom tak ako modlitba, [...] nie je apolitický, a preto aj frajerky posudzuje nielen ako človek, ale aj ako politik. A preto sa mu zdala Čiňanka až podozrivo apolitická. [...])

Preto sa s ňou rozišiel, lebo sa jej bál“, TAMŽE: 91), strach z budúcnosti („Ja sa bojím každej budúcnosti, lebo už mám svoje roky a na predošlý režim som si ako-tak zvykol“, TAMŽE: 142), strach zo sklamaní („brzdil v sebe pokusy s niekým sa spriatelit’. Teda najmä so ženami. Bál sa sklamaní“, TAMŽE: 283), strach zo staroby a zo smrti (posledné menované však ťažko nazvať strachom; v pocite, ktorý postava má voči starobe a smrti, totiž možno nájsť aj radosť, útechu, a ďalšie pozitívne emócie – dokazuje to aj vymýšľanie motívu vlastnej samovraždy: „Jedným z *pseudomotívov* bol strach zo staroby“, TAMŽE: 206; zvýraznila Z. I.).

Celkovo však možno tieto strachy zastrešiť jedným jediným – a to strachom z nepríjemností. Keď sa vrátíme ku gazdovmu konfidenciu a k tomu, ako Sloboda funkčne využil návratnosť tohto motívu v celej knihe – čím vytvoril zrejmu paranoickú črtu svojho protagonistu – uvedomíme si onen ironický podtón textu, ktorý je aj originálnym odrazom jedného historického obdobia a obyčajného človeka v ňom. Sloboda píše:

Gazda na tej polícii nenavrhol nijaké konkrétne postihy: išlo mu iba o techniku, akou by sa mohol zachovať socializmus čistý, bez narkomanov. Neuvedomoval si, že policajti už asi o ňom vedia, že veľa pije, a teda sám je blázon, preto nemôže liečiť iných. [...] spoznal, že veril vo víťazstvo socializmu a prial si ho. Zistil konečne, na čej strane bojuje. Prekvapilo ho to a naľakalo. Aký boj? Naopak, musí držať hubu, aby si ho nevšimli.
(TAMŽE: 320)

Inde sa za zamýšľa takýmto spôsobom:

Udržať jazyk za zubami je veľké umenie. Zrejme však nestačí iba silná motivácia, ale treba aj cvik. (Gazda si držanie jazyka za zubami trénoval denne – najmä počas návštev.)
(TAMŽE: 307–308)

No zmenu politickej situácie – ktorú mimochodom umelecko-dokumentárnym spôsobom zachytáva na veľkej ploche textu – reflektuje aj z iného zorného uhla:

„Som veriaci katolík, pre komunistov bezcenný, ak nie nebezpečný. To oni dobre vedia. Možno až začnú zase fungovať konfidenti, pridám sa k nim, ale tentoraz iba za peniaze,“
doprial si žart náš hrdina, gazda a katolík.
(TAMŽE: 315)

Na základe analýzy románu *Krv* sme sa pokúsili poukázať na to, ako Slobodov protagonistu reflektuje seba a iných v dejinnom kontexte, ale i v kontexte mimočasovom. Ľudská skúsenosť a filozofická fundovanosť autora pomohli vytvoriť postavu, ktorá je kombináciou každodenných banálnych problémov na jednej strane (spolu s príznačným slobodovským „rozumkárčením“ o nich) a ontologických problémov na strane druhej. Historická ruptúra ako problematizácia témy sa ukázala byť vynikajúcim zdrojom pre prácu s „malým“ človekom vo „veľkých“ dejinách.

PRAMENE

SLOBODA, Rudolf. *Krv*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991

LITERATÚRA

DOLEŽEL, Lubomír. *Fictional worlds: density, gaps, and inference*. 1995,

http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n2_v29/ai_17842021/pg_1 [prístup 2009-04-02]

JUNGMANN, Milan. „Autoportrét slovenského intelektuála.“ *Kultúrny život* 26, október 1992, s. 11

MARČOK, Viliam. „Úprimný rozum Ruda Slobodu.“ *Literárny týždenník* 11, 1998, č. 43, s. 11

PRUŠKOVÁ, Zora. „Od Narcisa k rozumu.“ *Slovenské pohľady na literatúru a umenie* 106, 1990, č. 9, s. 44–57

PRUŠKOVÁ, Zora. *Rudolf Sloboda*. Bratislava: Kalligram, 2001

SOUČKOVÁ, Marta. „K problematike modelovania postáv v prozaických textoch Rudolfa Slobodu.“ In: *Personálna téma v prozaickom texte*. Prešov: Náuka, 2001

VAN SPANCKEREN, Kathryn. *Outline of American Literature*. United States Information Agency, 1994

WILSON, Colin. *The Outsider*. London: Victor Gollancz Ltd., 1956

RESUMÉ

Príspevok poskytuje analytický pohľad na problematiku „veľkej“ histórie tematizovanej v umeleckom texte Rudolfa Slobodu *Krv* (1991). V súvislosti s historickou zmenou politického režimu a zásadnými spoločenskými zmenami vyvstáva kontrast voči „malému“ literárnemu hrdinovi, no podnetným je najmä spôsob, akým sa možno individuálne vyrovnávať so svetom okolo seba i so sebou samým, a to, ako možno uvedenú situáciu umelecky zobrazit' a následne interpretovať. Pôsobivosť protagonistu spôsobuje najmä to, že autor ho zobrazuje ako nedokonalého človeka a priam minuciózne rozoberá jeho vedomie. Príspevok tiež poukazuje na literárnovedný potenciál takejto problematizácie zobrazovaného časopriestoru a postmoderné tendencie analyzovanej Slobodovej prózy.

SUMMARY

An analysis of „grand“ history contrasted to the private dimension of protagonist's life in the story of Rudolf Sloboda's *Krv* (1991), depicting a substantial change of establishment and the influence exercised on the individual, is presented here. The main character is displayed as a person trying to cope both with the challenges of the world around him, and to understand himself. A conspicuous feature of the character's representation is not only his human imperfection but also the narrative device used, an extremely detailed analysis of his consciousness. Also fictional time and space are inquired into to reveal the interpretive potential of these dimensions; eventually, postmodern aspects of Sloboda's writing are identified.

Poetika krehkej moci – človek a dejiny

ZUZANA TURZOVÁ

Problematika umeleckého zachytenia, stvárnenia či umeleckej interpretácie dejinnej udalosti sa v tvorbe Ivana Kupca dostáva nezriedka na popredné miesto. A tak sa pokúsime – aspoň parciálne – načrtnúť a charakterizovať špecifiká obsahových a formálnych princípov v jeho tvorbe. Sústreďme sa najmä na tú časť, v ktorej možno badať tendovanie k zobrazovaniu ľudského fenoménu v historicko-spoločenskom odraze. U Kupca totiž môžeme upriamiť pozornosť na postupy umeleckého stvárňovania historickej skutočnosti výrazovým inštrumentárium modernej slovenskej poézie. Analýza nám tak v jeho poézii ukazuje stratégie a postupy umeleckého stvárňovania dejín ako takých, treba však zdôvodniť ich funkciu a miesto.

Naším interpretačným priestorom bude básnický cyklus *Kníha tieňov* (1990), nesúci v sebe stopy hlbavého autorského subjektu, a tak anticipujúci filozofickosť a mnohoznačnosť veršov.

Áno, sme len herci na vlastnom piesočku,
z Macduffových úst vypúšťajúci Macbethove zvrátenosti.
Ale sme v dejinách. Ale sme v dejinách.
(KUPEC 1992: 340)

Lyrický subjekt tu blúdi či putuje po svete plnom ľudí, ktorí sa stali, respektíve stávajú sa odsúdencami v čase, zajatými dejinným pôsobením. Následne sa do centra záujmu autora dostáva človek. Človek ako individuum determinované spoločenskými podmienkami, predstaviteľ historického etnika vyvíjajúceho sa a niekam smerujúceho. Nevyhýba sa dôležitým bodom ľudskej existencie v jej časovosti, ako sú osamelosť, strata lásky či blízkeho a následný strach zo staroby a smrti, ba čo viac, opiera sa o ne. Jeho básne sú odrazom – sú akýmsi nastavením zrkadla človeku v jeho základe, človeku takému, aký existuje vo svojom čase a určitom priestore, pričom sa opiera o vlastnú životnú empiriu, doloženú skúsenosťou predkov. A tak človek, ktorý tu je, tu vlastne byť musí, lebo je zajatý dejinnou osudovosťou a predurčenosťou byť na tomto svete. Opakovať, hľadať a nachádzať východiská z bludného a nekončiacего sa kruhu:

Osamelý kruh na vode, ako keď sa vyjde k tichej hladine
nadýchať ryba: čo ti pripomenul ten osamelý kruh
na nevyspytateľnej rieke pamäti?
(TAMŽE: 327)

Lyrický subjekt hľadá podobnosť, vracia sa do minulosti, tá však je históriou, aktuálnou len v daný moment, a v okamihu prítomnosti sa iba odráža jej dávny základ. Minulosť sa stáva

súčasťou kruhu, nositeľa nekonečného pohybu, umocnená obrazom rieky ako plynutia v čase. Plynie za jediným cieľom, všetko, čo sa deje, je dané a opakujúce sa, no rôznorodo sa variujúce na rôznych úrovniach života. Lebo aj rieka, lebo plynie, mení sa v závislosti od vonkajších okolností, tak i ľudský život – lebo vieme, vo vízii kruhu, čo sa stane (koniec je vopred daný) – je determinovaný spoločenskými faktormi ovplyvňujúcimi jeho momentálne pokračovanie.

Osudovosť či životná ukotvenosť človeka vo svete je v Kupcových veršoch tematizovaná v bolesti, smútku či clivote, je výrazom intenzívneho prežívania lyrického subjektu, existujúceho v spoločenskom „kruhu“. Zložitá obraznosť sa dostáva na hranu medzi spoločenským a prírodným determinizmom, nesie v sebe cyklickosť.

Básnický cyklus je kompozične rámcovaný obdobím jedného roka, čo nám dokladá kozmicko-prírodný rytmus zmeny ročných období. Ten rok však nie je žiadnym konkrétnym rokom. Ide o výsek, *pars pro toto* pohybujúci sa stále na úrovni existencie, ľudskej individuality zasahovanej a zasiahnutej. Cyklickosť tak zbierke dodáva náboj, ucelenosť, ukotvenosť, čo však nie je celkom kategorické. Myšlienky lyrického subjektu sa totiž stále pohybujú na určitom pomedzí. Zložitá mapovateľnosť sa tak prelína a „prepisy básnikových životných situácií sa prelínajú s ostro, neidylicky videnou prírodou s priamou, gnómicou úvahou: za všetkým je hĺbkovo prítomné vedomie spoločenskej a civilizačnej krízy a vedomie konca ideologických utópií, čo si namýšľali byť zavŕšením dejín“ (MATEJOV 1993: 31). Tak sa pomyselné pomedzie stáva ťažšie definovateľným kvôli prelínaniu dvoch vyššie spomínaných princípov, ktoré potom upevňujú pocit zložitej šifrovanosti a mnohoznačnej obraznosti.

Už samotný názov ako iniciačná fráza konfigurujúca systémové pole následnej semiózy v nás umocňuje pocit tajomnosti, či zastretosti, ktorý dáva priestor rôznym spôsobom vnímania v dôsledku nastolenia „absolútnych právd“ o človeku. Ten sa stáva entitou žijúcou v prostredí, alebo aj tieňom, ktorý blúdi po krajine. Tieň, zdôraznený aj v názve knihy, tak neplní len prvoplánovú funkciu niečo skryť či zakryť. Jeho funkciou je takpovediac „všehľadnutie“ a spoznanie. Následne sa aj človek stáva istým zostatkom, náznakom niečoho, čo tu zostáva veky – predstavujúc podstatu a prvotný základ. Nie je však tým, ktorý riadi – je tu a prežíva nastolené:

náš človek nie je viac miesičom osudu,
ale len požieračom osudov
(KUPEC 1992: 292)

Kupcovo vnímanie ľudskej civilizácie predstavuje špecifickú formu vnímania – ide o pohľad cez prizmu kolobehu života v priebehu dvanástich mesiacov, prostredníctvom ktorej sa, vždy majúci na pamäti ľudský subjekt, vytvára obraz dejín – dejiny ako dráma odohrávajúca sa

neustále. Podľa A. Bokníkovej si Kupec vytvára „víziu dejín ako drámy so scenárom budúcich trýchlohier ľudstva i osobných smútkov a vytriezvení“ (BOKNÍKOVÁ 2000: 66). Ide tu tak vlastne o prelínanie, povedzme „veľkých“ a „malých“, privátnych dejín autora.

Tak môžeme v jeho diele hovoriť o akomsi antropocentrickom pohľade na dejiny, zaraditeľnosť v dobe totiž nie je až taká podstatná ako človek sám:

Svit sa nevylomí z času
ani z večnosti, keď si nemôžeš kúpiť deň slnca
za dukát, za päť ani trýzeň zohnutej šije.
(KUPEC 1992: 249)

Autor síce dejinnú skutočnosť vníma, rozohráva ju, odkazuje na ňu, ale nie je jeho východiskom, je len prostriedkom zobrazenia:

necháme prst dávnovekosti ďalej odpočívať
v prsti. My vydáme zo všetkého toho účet
v budúcich trýchlohách
(TAMŽE: 254)

Môže sa zdať, že spomenutú skutočnosť nepotrebuje, že mu je len kulisou, ale dôkladnejšou analýzou môžeme dospieť k tomu, že bez nej nie je možné človeka ukotviť, následkom čoho je človek predsa istým odrazom. Tak tu musí fungovať kauzalita na úrovni *okolnosť – prostredie – človek*, keďže história ako taká je vlastne istým odrazom spoločnosti (⇒ determinizmus). Historický vertikalizmus od najstaršieho k mladšiemu tu teda nevystupuje do popredia, je iba náznakom – možným spôsobom zobrazenia stavu:

Nestalo sa nič, len hora ustúpila do zeme
s plazmi a nebo kamsi vyššie,
kam samo môže iba po zmŕtvychvstaní vesmírneho
striebra
(TAMŽE: 249)

Nie je dôležitým elementom, je iba akýmsi hodnotiacim ukazovateľom, a tak nás vovádza do stavu, ktorý bol a je.

Je dôležité si všimnúť aj funkciu lyrického subjektu, ktorý sa stáva solitérom, pustovníkom (pozri: KAMENČÍK 2007: 537) vychádzajúcim, „z krajiny, ktorá ostala bez Orfea“ (TAMŽE: 247). Jeho podoba sa variuje – ale zostáva neustále pri podobe filozofa opierajúceho sa o poznané. Lyrický subjekt sa tak ocitá „v pozíciách tuláka, svedka, či spoločníka“ (BOKNÍKOVÁ 2000: 66), čo umocňuje aj hovorový začiatok niektorých básní. Jeho pozícia tak vychádza z celkovej koncepcie básnickej zbierky – je určitým spojivom, no zároveň aj neobjaveným bodom v zmysle citátu: „Človek nezašiel ešte príďaleko po závitoch mozgu“ (KUPEC 1992: 245). Na tomto mieste sa tak môžeme pokúsiť uplatniť teóriu Michela Foucaulta o epistemickom raste

a epistemickej redukcii, a to práve v tom zmysle, že Kupec hovorí o „mozgu“. Ak vravíme o pútnikovi, tak pri púti sa putujúcemu otvára horizont nového poznania – to je epistemický rast (nadobúdanie vedenia niečoho nového), keď však Kupec píše, že „človek ešte nezašiel príďaleko“, znamenalo by to, že jeho epistemický rast je v podstate iba na začiatku, respektíve nemusíme v tejto súvislosti hovoriť ani tak o skutočnej fyzickej alokácii, premiestňovaní, ale o duchovnom pútnictve. Kupcovi tak ide o uvedomenie si niečoho podstatného – je to púť v hlavách, zmena myslenia. U Kupca dochádza k disproporcii akcidentu,¹ pretože na jednej strane hovorí akoby v zajatí túžby, že má snahu dostať sa ďalej, horlí po zmene, hoci postupnej, takpovediac „krôčik za krôčikom“ – preto aj hovorí, že človek nezašiel ďaleko, ale na druhej strane sa objavuje obraz budúcich „trúchlohier“, čiže východiskový bod je akoby pozitívnejší než v budúcnosti predpokladaný stav, ku ktorému sa dopracoval akcidentálnym posunom.

Poznanie je rozsiahle, možnosť determinácie poskytuje široký priestor na uplatnenie, ale zároveň aj obmedzuje možnosti ľudského vnímania kvôli silným vplyvom spoločnosti. Myšlienkam transformujúcim sa do slov sa tak „z času na čas zachce byť / prapôvodným pohľadom na svet, a teda aj nadhľadom / i podhľadom metafory“ (KUPEC 1992: 309), ale nie je im to umožnené v plnej miere, lebo „najmä na pozadí noci strácajú svit pravýznamov“ (TAMŽE).

Koncepcnosť a tematickosť zbierky tak síce nevyviera jednoznačne, ale možno v nej odhaliť autorský postoj, respektíve nastolenie otázky tiahnucej sa celým dielom. Ide tu o pozíciu človeka v priestore a čase, ktorý nemusí byť konkretizáciou prítomnosti či minulosti. Toto postavenie sa nám tak traktuje do niekedy až ironického zobrazenia, majúť tým na mysli nezmyselnú podriadenosť vonkajším okolnostiam:

Sme v dejinách, sme v nich nezmazateľne.
Sme v nich len odovzdanosťou osudu s vlastným
zbabelstvom, s barlamí prirastenými v podpazuší
(TAMŽE: 340)

Celá báseň sa tak stáva akoby zrkadlom ľudskej bojzlivosti a nemožnosti meniť to, čo je vopred dané, pričom však pokus o zmenu by bol možný, len by sa musela zmeniť podstata vnímania sveta, lebo inak sa všetko bude diať tak, ako čítame v jednej z básní:

Sú chvíle,
keď niet prítomnosti a márnomyseľná minulosť šľahá
do budúcich dejov, kým ich nespáli fénixov popol.
(TAMŽE: 244)

¹ Akcident – termín, ktorý používa L. Doležel, v jeho ponímaní znamená uskutočňovanie zmeny, ktorej výsledok môže byť od pôvodného stavu pozitívny alebo negatívny.

Na tomto mieste tak nachádzame a zároveň potvrdzujeme negatívne vyznenie akcidentu, ktorý sme spomínali vyššie. Možno tu nájsť akýsi apokalyptický kód v súvislosti so spojením „fénixov popol“, respektíve jatrí sa tu snaha očisty, pretože oheň znamená očistu a popol vo svojej homogenite je kompaktným tmelom všetkého, čo zhorelo a bolo pôvodne rôznorodé, heterogénne.

Našou čiastočnou analýzou Kupcovej zbierky *Kníha tieňov* sme sa pokúsili podať náčrt dejinnej skutočnosti, respektíve jej vnímanie a zobrazenie v poetickom texte. Interpretálny priestor nás do tejto problematiky voviedol a pomohol nám tak vytvoriť akýsi antropocentrický model v poézii Ivana Kupca. Jeho vnímanie človeka a dejín je poznačené – možno snáď povedať do veľkej miery determinované – spoločensko-prírodnými faktormi, transformujúcimi sa v texte do polohy existencionálnych úvah s kalendárnou cyklickosťou času, zobrazujúcimi neustály kolobeh, fluenciu bytostí a vecí ústiacu do zániku. Tento zánik definuje aj Fedor Matejov. „I. Kupec s agnostickou zdržanlivosťou voči ‚posledným veciam‘ rozvíja sekulárnu eschatológiu bez tradične, zásvetne chápanej viery a nádeje. Zmaru tu človek čelí primknutím sa k archaicky uchováajúcej hĺbke času, pamäti, krajiny [...]“ (MATEJOV 2000: 306). Jeho negativistický postoj sa pohybuje v medziach zaradenosti do určitej doby, ale len v zmysle vedenia istého stupňa dialógu medzi prítomnosťou a minulosťou.

Podoba denníka-knihy tak dáva dostatočný priestor na rozohranie dialógu, alebo skôr monológu či spovede solitéra k tomuto svetu. Z hľadiska priestorového členenia ide o komplikované zobrazenia – súhra „chronologického radenia a komponovania do sekvencií spolu s deklarovávaným tvorivým zámerom autora dovoľuje hovoriť o [...] metažánrovom zmysle“ (TAMŽE: 303). Naliehavosť výpovede sa tak v súvislosti s touto skutočnosťou dostáva do polohy obrazného zachytenia s magickým ladením, a tak sa vlastne krajina, ktorú zobrazuje, stáva nositeľom tieňových skutkov – tých, ktoré vládnu a hýbu týmto svetom od začiatku vekov. Jeho paralelizácia s prírodným motívom tak v čitateľovi umocňuje dojem, že všetko, čo je na svete dané, je podmienené niečím viac – nejakým absolútnym bytím, ktoré sa nedá opísať, ale je čiastočne zachytiteľné:

prosemená, prvovýtrusy, prvosperry,
prvoplodnice, lenže tie sú len podhubím protozákonov.
Ba ani korene nie sú provopočiatkom zrodu, nemôžu byť [...]
(KUPEC 1992: 257)

Prírodne ladené motívy prekrývajúce sa a dopĺňované výjavmi z ľudského jestvovania na existencionálnom základe s emocionálnym prežívaním tak v zbierke vytvárajú čiastočne kompaktný náčrt uvažovania o svete, a tak z nej „presahuje historická skúsenosť človeka, hoci konkrétne historické udalosti sa tu vôbec nemusia spomínať“ (HOCHÉL 1991: 4). Pritom aj tak

v nej dokážeme vytušiť istú historickú akciu, respektíve schopnosť človeka využívať skúsenosti predchádzajúcich generácií a ich transformáciu v danej skutočnosti. Toto všetko je umocnené nadrealistickou obraznosťou široko koncipovaného obrazu obohateného o „civilný“² aspekt. Ale aj tak možno povedať, že celá zbierka v sebe nenesie len skúsenosť individua, no zahŕňa v sebe etické posolstvo – platnosť prvotných poznání, že „život treba chrániť ako najväčšiu hodnotu a povinnosťou človeka je prežiť ho dôstojne a zachovať si ľudskosť“ (MATEJOV 1993: 31).

PRAMENE

KUPEC, Ivan. *Básne*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992

LITERATÚRA

BOKNÍKOVÁ, Andrea. „Ivan Kupec.“ In: *Portréty slovenských spisovateľov 2*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000, s. 57–72

CARR, E. H. *Co je historie?* Praha: Nakladatelství Svoboda, 1967

HOCHEL, Igor. „Tvárou v tvár životu i smrti.“ *Literárny týždenník* 4, 1991, č. 38, s. 4

KAMENČÍK, Marián. „Utkané z veršov domova – autor a poetika regiónu.“ *Let* 3, 2007, č. 29, s. 536–541

MATEJOV, Fedor. „Kniha tieňov po 10 rokoch.“ *Slovenská literatúra* 47, 2000, č. 4–5, s. 303–309

MATEJOV, Fedor. „Malá úvaha nad poéziou I. Kupca.“ *Tvorba T* 3, 1993, č. 2, s. 31

RESUMÉ

Problematika umeleckého zachytenia dejín sa u Kupca dostáva nezriedka na popredné miesto. V našej práci sme sa pokúsili načrtnúť a charakterizovať špecifiká obsahových a formálnych princípov v tvorbe tohto autora. Sústredíme sa najmä na tú časť tvorby, v ktorej možno badať tendovanie k zobrazovaniu ľudského fenoménu v historicko-spoločenskom odraze. Následnou analýzou sa nám tak v jeho poézii ukazujú stratégie a postupy umeleckého stvárňovania dejín ako takých, no preto musí na viacerých miestach prísť k zdôvodneniu ich funkcie a miesta. Interpretáčnym priestorom tohto príspevku je zbierka *Kniha tieňov* (1990).

SUMMARY

Ivan Kupec belongs to the prominent authors of modern Slovak poetry. A representation of the relation of an individual and the historical circumstances may be observed in his work quite frequently. Thus, special attention is paid to the topics and poetic devices connected with this tendency as employed in the collection of poems *Kniha tieňov* (1990).

² O scivilnení v poézii I. Kupca sa zmiňuje Fedor Matejov (1993: 31).

Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre

MARTIN BOSZORÁD

„Všetko, čo v tejto chvíli robíme, je determinované minulosťou viac, než sme ochotní pripustiť a dnešok je len prehrabovaním sa v jej mrviacich sa črevách.“
(KLIMÁČEK 2007: 87)

Vo všeobecnosti platí nepísané pravidlo, že názov textu by mal čitateľa, resp. poslucháča relatívne presne oboznámiť s jeho tematickým smerovaním, a teda síce stručne, zato však výstižne, anticipovať obsah. V mojom prípade však už samotné pomenovanie príspevku obsahuje istý prvok protirečivosti. Hoci predznamenáva, že sa zaoberám dvoma tvármi mystifikácie dejín v slovenskej literatúre, nazerajúc na povahu pozorovaného javu by hádam bolo na mieste použiť skôr slovné spojenie „dvoma podobami“. Mystifikácia totiž práve odhaleniu tváre vecí a možnosti jej pozorovania zabraňuje. Slovo tvár v sebe síce automaticky nezahŕňa kvalitu pravosti, pravdivosti, ale koncept maska–tvár je pomerne výstižnou paralelou k mystifikácii, ktorej základným funkčným princípom je práve maskovanie, kamufláž. Jedným dychom však treba uviesť, že najčastejšie nedochádza k úplnému, konzekventnému skrývaniu. Práve naopak, komplexný obraz je zahaľovaný len čiastočne, pričom teda v konečnom dôsledku vzniká akási syntéza pozostávajúca na jednej strane zo samotnej masky, na strane druhej zo zlomku toho, čo je pod ňou. Táto charakteristická črta mystifikácie je transparentná pre všetky jej formy, takže platí aj pri tematizovaní histórie a dejín.

Predmetom záujmu mojej práce nie je interpretácia tradičných podôb literárnej reakcie na historické skutočnosti, ale reflexia tých polôh evidovania minulosti, ktoré podliehajú autorskej hre – mystifikácii.

Východiskové texty môjho bádania, prózy Igora Otčenáša a Viliama Klimáčka, nie sú v súčasnom slovenskom literárnom diskurze jedinými dokladmi využívania mystifikačných postupov. Dokonca si myslím, že by nebolo úplne v poriadku hovoriť o nich ako o reprezentatívnej vzorke. Keďže je spektrum narábania s mystifikáciou v literatúre široké, možno uviesť najrôznejšie príklady. Vzhľadom na to, že s ňou ďalej operujem prioritne ako so súčasťou literárneho textu aj autorovho tvorivého procesu, spomeniem jej dve charakterovo odlišné podoby.

Prvú predstavuje postava slovenskej poetky Petry Malúchovej, ktorej meno je vlastne gynonymom literáta Petra Macsovszkého. V roku 1996 „im“ vyšla zbierka konvenčne ladenej lyriky *Súmrak cudnosti*, pričom tento debut ženského alter ega asi najradikálnejšieho predstaviteľa súčasnej slovenskej poézie výrazne podliehal mystifikačnej hre.

Druhým príkladom, ktorý pokojne môžeme označiť za extrémny prejav mystifikačných stratégií, je pokus podhodit' svetu literárne podvrhy. Boli nimi napríklad dva dokumenty, rukopisy českej proveniencie: „Mystifikace literární mimořádného společenského dosahu byly obrozenské padělky Václava Hanky a Josefa Lindy, *Rukopis královédvorský* (1817), kladený falzifikátory do 13. století a *Rukopis zelenohorský* (1818), které ztvárnily idealizující dobové představy o kulturní úrovni a heroismu české národní minulosti“ (VLAŠÍN 1977: 242).

Skôr než pristúpim k samotnému jadrú práce, musím sa vyrovnat' s niektorými pojmami, ktorých isté významové vrstvy sú absolútne relevantné pre zaoberanie sa problematikou mystifikácie. Ostávajú verný paralele mystifikácie ako postupu umeleckej tvorby, v ktorom tvár zahaľuje maska, nemôžem nezodpovedat' otázku, čo v umení, konkrétne v literatúre, aj pri reflektovaní dejinných udalostí predstavuje tvár, a čo masku. Odpoveďou sú výrazy *realita* a *fikcia*, pričom konečnú podobu výsledku dominantne určuje vzťah týchto podstat.

Francois Jost charakterizuje vzťah medzi fikciou a realitou prostredníctvom recepcnej prítomnosti dvoch svetov, „jedného vymyšleného, druhého skutočného, toho nášeho, ktorý vymyšlenému svetu slouží jako ontologický základ, protože čtenáři nebo divákovi poskytuje opěrné body“ [...] „fikce nespočívá tolik v referenční iluzi a klamání diváka, ale spíše v schopnosti poskytnout nám referenční rámec blízký způsobu nášeho života“ (JOST 2006: 22).

Hoci si uvedomujem, že referenčné pole slova *realita* ako takého by mohlo byť predmetom ďalekosiahlych diskusií, pokúsím sa okresať jeho významové vrstvy natoľko, aby bolo zrejmé, v akom zmysle je dôležité tu.

V prvom rade ju chápem ako blízku, temer identickú s pojmom *skutočnosť*. Tá je pre svoju významovú jednoznačnosť a väčšiu významovú uzavretosť možno dokonca vhodnejšia, aj napriek tomu, že väčšinou sa pracuje s opozičným vzťahom *realita*–*fikcia*. Obidve synonymické pomenovania – *realita* a *skutočnosť* – označujú určitý druh ontologického statusu, v žiadnom prípade nestotožniteľného s tým, ktorým disponuje literárne dielo.

Na lepšie uchopenie rozdielu je možné používať protipóly *mimotextová realita* a *realita textu*, samozrejme odhliadajúc od toho, že za istých okolností môže byť aj svet skutočnosti chápaný ako text.

Ďalším dôležitým pojmom sa vzhľadom k uvedenému úplne prirodzene javí *fikcia*. „Fikce (z lat. fictus – vytvorený, smyšlený) je pojem spjatý s otázkami poznávací funkce a s otázkou

pravdivosti literárního díla“ (VLAŠÍN 1977: 112). Otázka pravdivosti so sebou prináša isté riziká, preto je možno na mieste nahliadať na dané skôr prostredníctvom kategórie mimézis. Hoci fikcia ako taká môže preberať isté črty reality v zmysle napodobňovania svojej predlohy, nemusí to tak byť a väčšinou zohráva dôležitejšiu úlohu nie to, čo je podobné, ale to, čo je odlišné. Ďalej má podľa *Slovníku literární teorie* fikcia tradíciu už v antickom umení, kde v súvislosti s literatúrou figuruje ako akýkoľvek nesúhlas s tým, čo je nazývané skutočnosťou. „Vývoj pojmu na jednej strane vedl k rozšírení jeho obsahu, fikce pak označuje celý významový komplex literárního díla odlišný od empirické skutečnosti mimoliterární, rozumí se jí tedy v souladu s etymologií spíše ‚výtvor‘“ (TAMŽE: 112).

Ako kľúčové sa teda javí byť v podstate veľmi presné stanovenie hraníc a oddelenie umenia, v rámci neho literatúry – umeleckej fikcie, od mimotextového reálna.

Problematickému vyrovnávaniu sa s umeleckými artefaktmi z hľadiska akejsi vnútrotextovej kontrastnej štruktúry realita–fikcia môže napomôcť uvažovanie o stupňoch fiktívnosti danej výpovede, a to buď na úrovni parciálnej, alebo v komplexnosti diela. „Zdá se, že při konfrontaci s písemným útvarem je pro čtenáře nejdůležitějším rozlišovacím znakem to, zda pojednává o reálných, či vymyšlených situacích a událostech“ (CULLER 2005: 3). Culler ďalej hovorí o rozlišovaní dvoch pólov textov v literatúre. Na jednej strane sú to tie, ktoré v našej tradícii nazývame *beletrion*, pričom v angloamerickom kontexte je jej ekvivalentom výraz *fiction*. Druhú polohu predstavujú texty prislúchajúce literatúre faktu (*non-fiction*).

Aj napriek uvedenému sa však domnievam, že to, čo kedysi bolo absolútne nepoškrvnenou realitou, zmenilo transformáciou do podoby literárneho textu svoj status. Samozrejme, že pri literatúre faktu je referenčná väzba na realitu silná. Napriek tomu je však prinajmenšom spochybniteľné, či to, čo čítame, skutočne realitou je, respektíve bolo. Na účely tohto príspevku však možnosti spochybnovania odsuniem bokom. Mohlo by totiž prostredníctvom nich dôjsť k pojmovému chaosu. Ďalej teda používam výraz *fikcia* výlučne ako protipól ku *skutočnosti*, k realite, pričom jej dominantným atribútom je kategória vymysleného.

Významnou formou koexistencie reality a fikcie je bez pochyb aj *mystifikácia* (z gréckeho *mystés* – znály tajomstva a latinského *facere* – robiť). *Slovník literární teorie* tento jav definuje ako „záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře“ (VLAŠÍN 1977: 241). Vlašín ďalej uvádza, že *mystifikácia* môže existovať v rôznych podobách. Počnúc rozmanitými formami nepriznaného autorstva (pseudonym, anonym, allonym, gynonym), v extrémnych prípadoch končiac až pri falzifikátoch a literárnych podvrhoch.

V istom zmysle je príznakovou črtou mystifikačného postupu aspekt *hry*. Chápať mystifikáciu a hru ako záležitosti, ktorých podstata je identická, by však bolo viac ako nepresné. Dôvodom je fakt, že hra nemá ambíciu nahrádzať realitu, vydávať sa za ňu, pričom mnou sledovaný jav práve s týmto pracuje. Základným a zároveň najvýraznejším prejavom uvedeného aspektu je v tomto prípade hra autora s recipientom literárneho textu – čitateľom. Zámerné prekrúcanie reality a pohrávanie sa s ňou vytvára novú dimenziu literárneho diela. Vzniká akýsi herný priestor spojený hlavne s dešifrovaním napísaného, z čoho vyplýva, že mystifikácia podobne ako hra vyžaduje aktívnu účasť recipienta.

Hoci platí, že „umelecká fikcia je herný model, recipient je v roli hráča, hra ho zahŕňa už pri svojom vzniku (napríklad v roli modelového recipienta) a práve on napĺňa jeho zmysel aktívnou recepciou, podobne ako hráč dáva hre zmysel jej realizáciou, teda v hernej udalosti“ (MALÍČKOVÁ 2008a: 63), v prípade mystifikácie sú nároky umeleckého artefaktu na recipientskú aktivitu ešte o čosi zosilnené. Aspekt hry sa výrazne zvyznamňuje aj na komunikačnej úrovni. V duchu tradície nitrianskej školy vychádzam z teórie, že umelecká tvorba a následné recipovanie jej produktov je druhom komunikácie. A to v ktorejkoľvek podobe, fixovaná v ktoromkoľvek druhu jazyka, či už prostredníctvom obrazov (statické – výtvarné umenie, pohyblivé – film), alebo pre túto prácu najpodstatnejším, slovom (literatúra).

Okrem komunikačnej trojčlenky autor – text – príjemca je podstatnou záležitosťou aj recepčný kód. Umelecká výpoveď je vždy výpoveďou kódovanou. Mystifikačná stratégia je legitímnou internou súčasťou recepčného kódu. Mystifikácia vlastne neruší väzbu medzi realitou a fikciou, ale skôr vytvára neexistujúce referenčné väzby, ktoré predkladá ako existujúce, rovnocenné s tou primárnou. Čitateľ jednoducho musí disponovať schopnosťou dekodovať určité vrstvy textu, verifikovať prečítané na základe predošlej empirie (či už priamej alebo sprostredkovanej), teda ak má ambíciu rozpoznať mystifikované. Čaro mystifikácie však spočíva práve v tom, že realita a fikcia môžu vytvoriť natoľko homogénny organizmus, že k odhaleniu ani nedôjde. To je samozrejme aj prvotná ambícia mystifikácie.

Hoci sa možno v podstate celkom pochopiteľne domnievať, že mystifikácia je výhradne záležitosťou postmodernistických prejavov v umeleckej tvorbe, v skutočnosti nejde o nič nové. Mystifikácia síce v postmoderne nachádza živnú pôdu, parazitujúc na jej základných motívoch, akým je napríklad spochybňovanie všeobecne platnej konštanty pravdy, no k jej prvým prejavom došlo dávno predtým, než vôbec uvedená spoločenská a kultúrna paradigma prichádzala do úvahy. V kontextoch uvažovania o miere inovatívnosti mystifikačných postupov je teda na mieste hovoriť o novátorstve v rámci podôb samotného javu a jeho využívania pri aktuálnej umeleckej tvorbe.

Tematickou alfu a omegu mého příspěvku však představuje iba istý druh týchto mystifikačných postupov – mystifikácia dejín. Samozrejme, od mnohých faktov a kritérií (napríklad od žánrovej špecifikácie) sa odvodzuje stupeň jej využitia v konkrétnych textoch.

V oblasti vedecko-fantastickej literatúry mystifikácia minulosti figuruje ako absolútne dominantný postup v relatívne populárnom subžánri alternatívnych dejín. Jedným z autorov tohto subžánru je britský historik Niall Ferguson, ktorý v roku 1997 zhromaždil a vydal zborník esejí pod názvom *Virtuálne dejiny* (HAŠKOVEC – MULLER 2007: 522).

Aj v súvislosti s alternatívnymi dejinami existuje čosi, čo môžeme nazvať špecifickými žánrovými postupmi, ktoré sa naplňajú na úrovni formy aj obsahu. Ide teda o isté dištinkívne príznaky, ktoré signalizujú ich autonómiu v rámci literárnej tvorby. Parafrázujúc autorov doslovu publikácie českej proveniencie *Imperium Bohemorum*, kľúčovým termínom v kontexte žánru alternatívnych dejín je *kontrafaktuál*. Ide o bod, v ktorom dochádza k zlomu v dovtedajšej trajektórii udalostí alebo minimálne k tomu, že sa možnosti ďalšieho vývoja rozvetvujú. Je teda momentom, kedy sa pomyselná „chronorieka“ rozdeľuje na dve ramená a zároveň predstavuje bod, z ktorého vyteká prameň alternatívnych dejín.

Uvedená kniha je zborníkom kratších textov autorov sci-fi literatúry, ktorí v duchu floskuly „co by se stalo, kdyby...“ do bodky naplňajú postup mystifikácie dejín. „Jen několik málo autorů zkoumá podobně jako Poláček negativní alternativy českých dějin: Ondřej Neff nechal dobýt Prahu Turky, v povídce Jany Rečkové dodnes trvá totalitní režim, u Ivony Březinové nám vládnou ještě teď zcela zdegenerovaní Přemyslovci... Většina autorů se však snažila naše dějiny spíše glorifikovat, hledat svět, který je lepší než ten ‚nejlepší možný‘. Hledání naděje pro ‚věrných Čechů národ‘ tak pokračuje v širokém rozpětí – od dávných mýtu Vilmy Kadleckové až po dálnou budoucnost ‚posledního Čecha‘ v příběhu Jana Jama Oščádala“ (TAMŽE: 526).

Prvou tvárou literárnej mystifikácie dejín v slovenskom kontexte je text Igora Otčenáša *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska* (1998), ktorý je svojou podstatou podobný uvedenému českému zborníku. Výstižne zhodnocuje túto knihu vo svojich interpretačno-analytických štúdiách aktuálneho stavu slovenskej literatúry Zoltán Rédey a presne pomenúva jej príznakové črty. „Jeho kuriózna publikácia koncipovaná ako učebnica dejepisu a zároveň zjavná ironická alúzia na kontroverznú knihu historika Milana Ďuricu *Dejiny Slovenska a Slovákov* (1995) predstavuje však zvláštny druh fikcie, akúsi ‚retrospektívnu distopiu‘. V nej totiž Otčenáš na pozadí fiktívnych dejín Slovenska v rokoch 1945–1960 po víťazstve fašizmu paroduje ideologicky motivovaný

jazyk histórie a poukazuje na relativitu dejín“ (RÉDEY 2007: 22). Kuriozita tejto publikácie spočíva v tom, aký časový interval tematizuje. Ide totiž o obdobie, ktoré je zo strany Slovákov často podrobované akejsi autotabuizácii a ktoré predstavuje hneď celý rad a komplex neuralgických bodov našej histórie.

Prejav mystifikačných stratégií autora sa ukazujú na niekoľkých úrovniach publikácie. V prvom rade, samozrejme, samotným výberom žánru. Otčenášove dejiny sú podriadené predlohe a zároveň predmetu ironizácie, čo je na jednej strane určujúce pre stylistické postupy, na strane druhej silne podopierajúce v pozícii čitateľa vzniknutý mystifikačný efekt.

Ten je o to silnejší, čím slabšie sú vedomosti recipienta o reflektovanom období, pretože nedostatok faktografických znalostí sa automaticky odráža v celkovom obraze dejín vytvorenom po prečítaní knihy. Napriek výrazne reportážnej povahe textu, i keď pod nadvládou silne ironizačného módu, dochádza k navodeniu dojmu dokumentárnosti, objektívnosti a autenticity. Tieto kvality textu posilňuje aj fakt, že v ňom figurujú autentifikujúce referenty, napríklad reálne osobnosti uvedeného obdobia, samozrejme, sčasti vo fiktívnych kontextoch.

Hoci je príslušnosť k subžánru alternatívnych dejín v prípade Otčenáša neodškriepiteľná, nedisponuje kontrafaktuálom v pravom zmysle slova. Momentom, ktorým sa začínajú písať nové, iné dejiny Slovenska totiž nie je žiadny konkrétny a presný časový údaj. Východiskovým sa stáva koniec druhej svetovej vojny, čiže sa na pomyslenej časovej osi nachádzame kdesi v máji 1945. Radikálny zásah do toku dejín, ktorý predstavuje víťazstvo Hitlerovej Tretej ríše, umožňuje autorovi úplne nanovo obsahom naplniť tematizované obdobie pätnástich rokov, pričom však anticipujúc to, čo bude nasledovať ďalej, do značnej miery prekračuje reálny rozsah a obsah jeho knihy.

Príznačnou črtou Otčenášovho románu je relativizovanie dejín, pričom ani zmena ich trajektórie v konečnom dôsledku nič nemení na vyústení povojnových slovenských dejín. V duchu parodizácie reálnych udalostí toto tvrdenie zosobňuje postava neskorumpovateľného mladého robotníka Vladimíra Mečiara, ktorý sa na protest proti presídľovaniu Slovákov na Krym reťazou priviazal k svojmu sústruhu a neskôr viedol Slovákov v oslobodzovaní sa od fašistickej diktatúry, vďaka čomu bolo „nad slnko jasné, kto sa stane štvrtým slovenským prezidentom“ (OTČENÁŠ 1998: 98).

„Referenčne inú, ‚miernejšiu‘, ‚recesisticko-hravú‘ polohu ironizačného módu a nazerania na aktuálny stav vecí vôbec predstavuje svojím žánrovo i druhovo mnohostranným dielom scenárista, dramatik, prozaik i básnik Viliam Klimáček“ (RÉDEY 2007: 21).

Druhú tvár mystifikácie dejín predstavujú tri jeho romány. Tie tvoria na jednej strane dostatočne reprezentatívnu vzorku jeho tvorby, na druhej sú všetky výsledkom mystifikácie. Pochopiteľne, využitej nie v rovnakej miere, pričom však spôsob jej dosahovania je rovnaký.

Tvorí ho jednak subjektívizovanie objektívneho, osobná história protagonistu ovplyvňuje dejinné udalosti globálne. „Zvýznamňovanie osobného na úkor celospoločenského vyúsťuje až do prevrátenia pôvodnej determinácie jednotlivca spoločnosťou v pravý opak“ (MALÍČKOVÁ 2001: 49), čo je dominantné hlavne v jeho románovej prvotine *Panic v podzemí* (1997). Hoci v nej spracúva vo forme reinterpretácií viacero aj po rokoch stále silne rezonujúcich dejinných udalostí (nastolenie totality po šesťdesiatom ôsmom, v podstate iba nedávny pád berlínskeho múru, vývoj postkomunistických krajín), absolútne dominantným prejavom mystifikácie je piaty obraz „Višňový kat“, s podtitulom „Rok 1968, podkarpatská melodráma“. „Pravým dôvodom agresie susedných štátov v podobe Višňového kata, teda vpádu spojeneckých vojsk, bola likvidácia preslávenej likérky, rodinného podniku viktorovskej rodiny“ (TAMŽE: 49).

O čosi menej sa tento prejav mystifikácie dostáva k slovu pri jeho ďalších dvoch textoch *Nadľa má čas* (2002) a *Námestie kozmonautov* (2007), kde sú protagonisti s dejinami v Klimáčkovom ponímaní skôr len zľahka konfrontovaní.

Druhým spôsobom docieľovania mystifikačného efektu je reinterpretácia dejín formou využívania rôznych fantastických a ireálnych motívov. Aj napriek tomu, že irealitou až bizarnosťou najvypuklejšie oplýva jeho spomínaná románová prvotina, s ohľadom na objekt dejín sa tento postup javí byť najsilnejší v texte *Nadľa má čas*. Dva najvýraznejšie momenty pritom predstavujú predpoklady, že Cyril a Metod boli v skutočnosti pilotmi vesmírnej ríše Hvezdoňov, kultivujúci našu planétu písmom a vzdelaním a šokujúci objav z oblasti literatúry, štúrovský pornoromán „Marína, radodajnou djeuča“.

Tretí Klimáčkov text *Námestie kozmonautov* tematizuje síce minulosť, najmä tú nedávnu komunistickú, fantastickosť je však v súvislosti s dejinami slabšia. Ide totiž o text, ktorý sa svojimi charakteristikami voči predchádzajúcim dvom pomerne značne vyčleňuje. Dominantným problémom je tu vzťah minulosti, prítomnosti a možno dokonca aj budúcnosti, ktoré však nefungujú ako akési tri pevne diferencované časové úseky. Podstatným je totiž ich spojenie do jedného celku. Obraz priestoru Veľkých Rojov, kde sa odohráva dej, je natoľko realistický, sugestívny, že čitateľ môže podľahnúť túžbe uvedené miesto, „ktoré dejiny obišli“ (KLIMÁČEK 2007: 11), vyhľadať. Predstavujúc iba jednu konkrétnu podobu, je výsledkom mystifikačných stratégií vo vnútri samotnej narácie napríklad aj existencia tajnej ruskej vojenskej základne blízko mesta, prezentovanej ako meteorologická stanica.

Atraktivitu dodáva textom Viliama Klimáčka jeho osobitý štýl. Ten je nasiaknutý až rozprávkovým, snovým „magičnom“, hravým poskakovaním ponad hranicu reálnosti a fantázie a v neposlednom rade grotesknou optikou pozorujúcou svet jeho postáv. Miešaním reality a fantázie vzniká dimenzia absurdity, ktorá sa okrem iného významne podieľa na autorovom prepisovaní dejín. Všetky tieto kvality sú aj charakteristikami jeho práce s reflektovaním dejinných udalostí a takisto ich mystifikovaním. Humor, zveličenie, recesia, ale v prvom rade nadhľad sú symptómy jeho tvorby, ktoré umožňujú spracúvať aj problémové témy z minulosti. Klimáček to dosahuje taktiež prostredníctvom odľahčovania a infiltrácie komiky aj do tragických kontextov.

Pri porovnávaní týchto dvoch spôsobov operovania s mystifikačnými stratégiami zastúpenými pars pro toto na jednej strane Otčenášom, na druhej Klimáčkom, vystupuje na povrch viacero odlišností, a to aj bez ohľadu na konkrétne literárne prevedenie. V súvislosti s predmetom môjho záujmu – dejinami – je napríklad zaujímavé sledovať, nakoľko sú uvedení autori s ich mystifikáciami takpovediac čitateľní pre neslovenského recipienta. Napriek tomu, že pre Otčenáša je podstatný najmä odraz udalostí v rovine lokálnej – slovenskej –, spracúva dejinné kontexty globálnejšieho rázu. Tak dochádza k tomu, že jeho publikácia oproti Klimáčkovým prózam nedisponuje čímsi, čo môžeme nazvať „insiderstvom“. Nielenže u Klimáčka nejde o mystifikáciu dejín par excellence ako v prípade knihy *Keby...*, niektoré narážky na skutočnosti a udalosti minulé v podaní Klimáčka znemožňujú neslovenskému recipientovi zložiť masku a odhaliť tvár. Emblémovým dôkazom tohto tvrdenia je román *Námestie kozmonautov*. Niektoré jeho pasáže sú z uvedeného recepčného hľadiska úplne kryptické.

Ďalším momentom, ktorý sa začína kryštalizovať už v procese recepcie a aj po jeho skončení má silný vplyv na charakter zážitku z prečítaného, je fakt, že kategória fiktívnosti nie je v prípade uvedených dvoch autorov na rovnakej úrovni. Jednoducho povedané, Otčenášov text oveľa pregnantnejšie predstiera, že to, o čom rozpráva, bola skutočnosť. Jeho nároky na akceptáciu ním predostretých faktov sú oveľa silnejšie ako v Klimáčkovom prípade. Text *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska* totiž s faktami pracuje, a pokiaľ by jej základným symptómom neboli irónia a paródia, jej celkové vyznenie by bolo oveľa vierohodnejšie. „V dokumente, reportáži, biografických projektoch a ďalších útvaroch, ktoré vychádzajú z faktov a majú snahu o faktoch aj vypovedať, je nežiaduce, aby pôsobili fiktívne a fiktívnosť nie je v ich prípade ani súčasťou recepčných očakávaní. Tento účinok je často využívaný práve v prípadoch, keď veľkolepé fikcie, prípadne mystifikácie nemajú prezrádzať svoju fiktívnu povahu, a preto využívajú postupy typické pre dokumentárne žánre“ (MALÍČKOVÁ 2008b).

Naproti tomu v Klimáčkových románoch *Panic v podzemí* a *Nadža má čas* je fiktívnosť oveľa jednoznačnejšia a navyše vzhľadom na žánrovú povahu próz pôsobí absolútne prirodzene, je súčasťou recepcných očakávaní. „Zdrojom fiktívnosti často býva zjavná manipulácia so známymi faktami, ich reinterpretácia (nový výklad), falzifikácia, spochybňovanie, využitie princípu hyperbolizácie (zveličenia) a absurdnosť vyplývajúca so stretu skutočného, možného s neskutočným, nemožným. Románová tvorba slovenského dramatika a prozaika Viliama Klimáčka využíva tieto formotvorné postupy v plnej miere“ (TAMŽE).

Dve tváre mystifikácie dejín predstavujú dve formy vyrovnávania sa s minulosťou, s dejinnou skúsenosťou. Celá sledovaná problematika je len ďalším z mnohých potvrdení toho, že umenie disponuje veľkou mocou, a to na mnohých úrovniach. V súvislosti s mystifikáciou dejín a v závislosti od zvolenej optiky môže na jednej strane fungovať ako terapia (pre niekoho ako terapia šokom), na tej druhej môže inšpirovať ku kladeniu si otázky, či to v skutočnosti nemohlo byť aj inak, či to, čo poznáme ako fakt, je skutočne nespochybniteľnou a jedinou verziou histórie ako záznamu dejín.

PRAMENE

- KLIMÁČEK, Viliam. *Nadža má čas*. Levice: L. C. A., 2002
KLIMÁČEK, Viliam. *Námestie kozmonautov*. Levice: L. C. A., 2007
KLIMÁČEK, Viliam. *Panic v podzemí*. Levice: L. C. A., 1997
OTČENÁŠ, Igor. *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska*. Levice: L. C. A., 1998

LITERATÚRA

- CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. Prel. Jiří Bareš a kol. Brno–Praha: ÚČL AV ČR, 2005
HAŠKOVEC, Vít – MÜLLER, Ondřej. „Doslov aneb Co by se stalo, kdyby...“ In *Imperium Bobemorum. Fantastické dějiny země Koruny české*, ed. O. Müller. Praha: Albatros, 2007
JOST, Francois. *Realita/Fikce – říše klamu*. Prel. Ladislav Šerý, Praha: AMU, 2006
MALÍČKOVÁ, Michaela. „Bizarná výpoveď vyvoleného zatratenca 20. storočia (Možná podoba súčasnej grotesky)“. In Plesník, Lubomír (edd.). *O interpretácii umeleckého textu 23. Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov umenia II*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2001, s. 41–51
MALÍČKOVÁ, Michaela. *Hra(nie) len ako estetický fenomén. Hra, filmová fikcia a problém estetickej distancie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2008a (Dizertačná práca)
MALÍČKOVÁ, Michaela. Fiktívnosť. In: *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2008b (v tlači)
RÉDEY, Zoltán. *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2007
VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977

RESUMÉ

Predmetom príspevku nie je interpretácia klasických spôsobov literárneho reagovania na historické skutočnosti, ale reflexia tých polôh evidovania minulosti, ktoré podliehajú autorskej hre – mystifikácii. Prvým príkladom takejto podoby hry sú vybrané diela súčasného prozaika Viliama Klimáčka, ktorý vo svojich krátkych prózach reinterpretuje o. i. aj nedávnu slovenskú minulosť, a to formou využitia rôznych ireálnych a fantastických motívov. Druhým príkladom sú texty Igora Otčenáša a jeho mystifikačná predstava alternatívnych dejín Slovenska.

SUMMARY

The essay avoids the interpretation of conventional forms of conveying historical facts in literature but focuses on texts that operate in the sphere of the past in a playful way usually referred to as mystification. One type of this play is represented by a selection of fictions by Viliam Klimáček, a contemporary Slovak writer, who provides his readers with reinterpretations of recent Slovak history employing a variety of fantastic motifs. Another form may be encountered in Igor Otčenáš's novel presenting an alternative history of Slovakia after 1945 in the disguise of a class-book.

Obraz dějin v románu Stanislava Komárka *Černý domeček* a jeho místo v současné české literatuře

PETRA KOŽUŠNÍKOVÁ

Pro to, co jsem se rozhodla demonstrovat na knize Stanislava Komárka *Černý domeček* (2004) je důležité, abych nejprve nastínila několik zdánlivě nesouvisejících otázek. Co jsou vlastně dějiny lidstva? Proč se jimi zabýváme? Co se v nich pokoušíme nalézt?

Chápu je jako nadřazený pojem pro dějiny kultury. Člověk je v nich zachycen jako součást vyvíjejícího se společenského systému. Cyklus lidského života je však natolik krátký, že společnost se pak jeví jako masa poznamenaná ztrátou paměti a neschopností povznést se nad okolnosti vlastního života. Proti této ztrátě paměti bojují historikové psaním dějin. Je však důležité, že tato snaha není samoučelná a má svůj jistý cíl. Již nejstarší dochované památky od bible přes středověké kalendáře a kroniky po fundovaná historická díla novověku o této pradávnejší snaze vypovídají. Shrnují zkušenosti a poznatky společenského vývoje, aby dokázali pochopit minulost, což je určující pro uchopení a interpretaci současnosti a může být podkladem pro možné výhledy do budoucnosti. Rozpoznat v tom černém vakuu, co se stále rozprostírá před námi, alespoň šeravé obrysy zítřků.

Zvláštní roli hraje v popisu dějinného procesu krásná literatura (zde myšlena jako specifická součást umění vůbec). Každé dílo, ať poezie či próza nám – oproti napsaným dějinám, jejichž rysem je snaha o maximální objektivizaci popisu „skutečnosti“ – zprostředkovává subjektivní představu jistého životního fenoménu, jedinečnou lidskou zkušenost, kterou publikováním nabízí zájemcům k interpretaci a možnému obohacení, ale která si nečiní nárok na „univerzální“ platnost jako výsledek faktografického výzkumu. Kritérium pravdivosti je zde však určující jen v rámci daného fikčního světa. Beletrie tedy svébytným způsobem zaznamenává i poznamenává střípky dějin lidstva.

Černý domeček je jedním z beletristických děl, které se pokouší o vlastní svébytnou interpretaci úseku historie překračující rámec jednoho života. Dostává se tak do kontextu s románem *Sto roků samoty* (1967) Gabriely Garcíi Marqueze nebo s *Pravěkem a jinými časy* (1996) Olgy Tokarczukové. V rámci tuzemské tvorby pak uvádí Erik Gilk paralely s prózou Jiřího Kratochvila *Nesmrtelný příběh* (1997) či románem *Patriarchátu dávno zhaslá sláva* (2003) Pavla Brycze (GILK 2006: 73).

Již nástin některých okolností autorova života může napovídat, co vše by se mohlo

v tomto díle objevit. Pokud bych vycházela z představy o autorově nadhledu, jistě by ho neurazila takováto zjednodušená charakteristika: Životní cyklus Stanislava Komárka začal 6. srpna roku 1958 v lokalitě Jindřichův Hradec. Jeho životní vyzrávání bylo poznamenáno silnou touhou po poznání, což se odráží v množství oborů, které dokázal proniknout. Jmenujme například: biologii, etymologii, etologii, antropologii, psychologii, dějiny přírodních věd a filozofii. Ve svém puzení a jisté vykořeněnosti se nebál vymknout ze společenského systému, který omezoval jeho růst. V roce 1983 z tohoto důvodu přesídlil do Rakouska na celých sedm let. Zde se mohl dále duševně rozvíjet a své znalosti uříci na významných postech. Po návratu v roce 1990 jeho činnost neustala a dnes je již podložena řadou publikací směřujících k syntéze nabytých informací, ať již odborného či esejistického rázu. Svě znalosti a názory také již dlouhá léta přednáší na Karlově univerzitě. Krátce po příchodu nového milénia se pustil rovněž do fabulace, kterou představil již ve třech románech: *Opšlístisově nadaci* z roku 2002, dále zmiňovaným *Černým domečkem* a nově románem *Mandaríni* z roku 2007.

Černý domeček bývá většinou charakterizován jako rodinná sága, či spíše románová kronika. Osobně bych se přikláněla k druhému termínu, neboť hlavními pilíři v podání životních drah jsou všeobecně významné životní zvraty a nezvyklé události jako narození, smrt, nemoc, psychický otřes ap. Tedy připomínají aspekty kronikářských zápisků. Autor zde líčí osudy čtyř generací rodiny Vodrážků napříč celým 20. stoletím. Vyprávění se však nezaměřuje pouze na model výkladu individuálních osudů několika jedinců. Velmi brzy je zřetelné, že autorův záměr je jiný. Snaží se vytvořit obraz velkých či obecných dějin střední Evropy a ilustrovat jejich odraz v životě malých a bezvýznamných postav. Jak sám autor uvádí, jeho kniha pojednává „o povaze moci a nemoci“ (KOMÁREK 2004: 7). Boj o moc jako základní aspekt dějinného kontinua zde zprostředkovává právě na kontrastu dvou sfér, v nichž se uplatňuje: politicko-společenské a rodinné. Jejich vzájemným pojítkem jsou pak vazby jednotlivých postav k dalším občanům městečka Kropáčovy Blatnice.

Komárek nás tímto vývojem provází v roli zasvěceného vypravěče a bohaté vědomosti, které v příběhu neskromně zužitkovává mu poskytují azyl vysokého nadhledu. Pohotovým způsobem provádí čtenářem lineárně líčeným 20. stoletím a s někdy až ironickým patosem vědce komentuje životní sudby svých malých hrdinů či dalo by se říci pokusné skupiny, což je patrné v níže uvedené ukázce. Nemohu však sdílet tvrzení recenzenta Romana Kandy o Komárkových postavách, že jsou „pouhými reprezentanty vyabstrahovaných vzorců chování“ (KANDA 2004: 239). Naopak, ačkoli jsem rodinu Vodrážkových nazvala pokusnou skupinou, která má být do jisté míry typickým představitelem maloměstských obyvatel své doby, nepopírám, že každá z postav nese jisté individuální povahové vlastnosti. Naopak bych řekla, že i když Komárek své

postavy studuje a „vědecky“ komentuje jejich jednání, neupírá jim pomyslné právo na vlastní individualitu.

Dalším z příznačných rysů této prózy je výrazné tíhnutí k esejistické formě, jež jí také bylo kritikou opakovaně vytýkáno. Za jiné uvádím názor Antonína K. K. Kudláče a hbitě přítakávajícího Romana Kandy, že se nejedná o román, ale „přebujelý esej“ (KUDLÁČ 2004: 47; KANDA 2004: 239). Zde bych zohlednila autorovu vyslovenou vůli přistupovat k textu jako k románu. To, že je zasazen do reálných dějin a využívá částečně vědecké argumentace, by nám nemělo zabránit posuzovat jej jako beletrii. Vždyť míšení žánrů, forem a postupů není v postmoderní éře ničím překvapujícím. Oproti odborné literatuře zde však chybí odkazy na uvedené autority, tedy přednášené důkazy si nekladou nároky na odbornou přijatelnost. Pro nás by mělo být důležité, že v rámci jím vytvořeného fikčního světa působí jeho doklady jako oprávněné a v průběhu děje nedevalvují.

Zajímavým aspektem je také prolínání esejistických pasáží s vlastní fabulí. Nepopírám, že Komárek často užívá postupy či prostředky odborného pojednání jako cizojazyčné termíny a výkladové pasáže, nicméně jsou pro něj spíše prostředky ionizace a devalvace „závažné skutečnosti“ než prostředkem skutečného vědeckého popisu. Převládá zde hravost nejen myšlenková, ale i formální a jazyková s osobitým smyslem pro humor, již lze představit na delším úryvku:

Časy už pokročily natolik, že s mistrem nebydleli jeho tři tovaryši a dva učedníci, jak bývalo v nedávné a místy ještě v přítomné době zvykem – ještě kolem roku 1850 bylo lze v některých starorakouských řemeslnických domcích spatřit obrovské vyvýšené pódium, kde všichni společně spali, vzájemně se zahřívající pod obrovskou duchnou – tehdy se také tovaryši, o učních nemluvě, ještě nesměli ženit. Žili pak v rodině podobně jako tzv. helpers, pomocníci, u „královského“ páru vlků či vran, nerozmnožující se, často mladí jedinci, pomáhající se stavbou a čištěním hnízda, zahříváním vajec, krmením mláďat atd. – to všechno dělali ostatně učňové taky. Odlišnost byla snad v tom, že na rozdíl od pohlavně neaktivních helperů se za příznivých okolností mohli stát chvilkovými favority paní mistrové.
(KOMÁREK 2004: 19)

Tato próza, jak je i z ukázky patrné, právě svým někdy až dráždivě ironickým, ale mnohdy vtípně nadsazujícím humorem dokáže zaujmout a udržet si čtenářovu pozornost. Jak jsem uvedla, jazyková hravost se neomezuje pouze na užívání hovorové řeči, archaických vazeb či deklaraci exotických dialektických prvků v kontrastu k odborným termínům. Využívá také významových posunů v lexiku, např. když hovoří o problematice dětského sadismu a přechází k příkladům, kdy děti házely do ohně šneky, užívá k popisu rychlosti, s níž si mučená zvířata snažila zachránit život, slovesa „hasí si to“ nebo „upalují“ (TAMTÉŽ: 34).

Ironické tendence nejčastěji užívá ke zvýraznění absurdity a podtržení implikované osudovosti. Bezmocnost hrdinů je zde pochopitelná s přihlédnutím k faktu, že jejich životy se

vyvíjejí na pozadí obecně známých dějin. Nicméně tato podmíněnost se ukazuje jako uplatnitelná i ve sféře dějin obecných, které rukou autora nabývají podoby přírodních cyklů.

Zde bych se chtěla vrátit k úvodní části svého referátu. Hovořila jsem o funkci dějepisu, jako podkladu pro možné interpretační přesahy týkající se budoucích událostí. Vladimír Novotný Komárkovi vyčítá, že jeho líčení obecně známé historie vyznívá samoučelně. Tomuto názoru bych ráda oponovala, protože autorovo poselství sice není v textu vyjádřeno explicitně, ale jasně vyplývá z celku. Již svéráz a sebevědomí, s nímž Komárek vykresluje plynoucí epochy, nenechává čtenáře na pochybách, že v jejich obrysech se skrývá záměrné, postupně vyplývající poselství o budoucnosti. Pro mne je jím právě ona zdůrazněná cykličnost, která urputně vystupuje na povrch a již Vladimír Novotný patrně přehlédl. Poselství, že každá změna má svůj předobraz, ať již v dějinách Čech nebo v dějinách některé cizí kultury. Komárek však je – v rozporu s tvrzením Novotného – oduševnělým vypravěčem, který důvěřuje čtenářově vnímavosti a ponechává výsledný efekt svého příběhu na jeho osobité interpretaci. Naopak bych kladně hodnotila, že se autor nepouští do vyjevování vševědoucích proroctví, pouze předkládá své pozorování a syntézy, kterými čtenáře lehce směřuje. Nicméně výsledné úročení ponechává jeho vlastnímu potenciálu.

Stanislav Komárek v *Černém domečku* dokázal snoubit možnosti vědce s poutavým fantazírováním romanopisce. Jeho dílo je syntézou, která proti vážnosti a dramatickosti zvrátů 20. století staví nadsázku a humor. Autor v něm také zprostředkovává mnoho zajímavých poznatků a kontroverzních názorů, které dokáže živě zasadit do fabule, aniž by nudil či nadměru retardoval děj.

Můj příspěvek je více než vlastním rozbořem díla reakcí na většinou odmítavou kritiku, které se mu zpočátku dostalo. Přečtení *Černého domečku* pro mě znamená přínos a věřím, že i pro mnoho dalších čtenářů. Udivuje mě, že se ho chtěla literární kritika zříci. Osobně jej chápu jako svébytnou součást moderní české krásné literatury.

PRAMENY

KOMÁREK, Stanislav. *Černý domeček*. Brno: Petrov, 2004

LITERATURA

GILK, Erik. „Tematizace maloměsta v nové české próze.“ *Český jazyk a literatura* 57, 2006/2007, č. 2, s. 69–74

KANDA, Roman. „Potíže s románem.“ *Aluze* 8, 2004, č. 2/3, s. 239–240

KARFÍK, Vladimír. „Dvacáté století v Komárkově Blatnici pod drobnohledem.“ *Hospodářské noviny*, 2004, č. 114, (10. 6.), s. 10

KUDLÁČ, Antonín. K. K. „Dvacáté století na maloměstě.“ *Host* 20, 2004, č. 9, s. 47–48

- MAREŠOVÁ, Milena. M. „Velké dějiny a Kropáčova Blatnice.“ *Lidové noviny* 17, 2004, č. 140, (16. 6.), s. 18
- NOVOTNÝ, Vladimír. „Jarní a letní lákadla z původní beletrie.“ *Český jazyk a literatura* 55, 2004, č. 1, s. 29–32
- PEŇÁS, Jiří. „Knihovnička.“ *Literární noviny* 15, 2004, č. 20, (10. 5.), s. 16
- PEŇÁS, Jiří. „Stanislav Komárek: Černý domeček.“ *Týden* 11, 2004, č. 25, (14. 6.), s. 91
- PLESKA, Gabriel. „Kronika domečku a světa.“ *Tvar* 16, 2005, č. 9, (5. 5.), s. 20

RESUMÉ

Úlohu krásné literatury v popisu dějinného můžeme posuzovat s jedním základním předpokladem: kritérium pravdivosti lze uplatňovat pouze v rámci fikčního světa, nikoli jako u díla faktálního ve vztahu k danostem reality. Z tohoto rozdílu vyvstává i podstatný rozdíl v interpretaci a hodnocení literárního díla zobrazujícího historické události.

Vladimír Komárek o své próze *Černý domeček* (2004) výslovně uvádí, že se jedná o román, ačkoli v nezvyklé míře využívá esejistických postupů. Stanoviska a názory obsažené v románu je tak třeba vnímat spíše v jejich vztahu k výstavbě děje než s ohledem na věcnou správnost či oprávněnost jeho argumentů. Právě podcenění tohoto netypického strukturního rysu románu může stát v pozadí některých příkrých kritik. Polemika s negativními kritickými stanovisky zde má za cíl odhalit jejich neadekvátní východiska a ukvapenost hodnocení, a především prokázat, že *Černý domeček* má své místo v současné české próze.

SUMMARY

In order to estimate the role of fiction in the description of historical processes a crucial presupposition has to be taken into account: the truth criteria may be applied only within the fictional world, and not, as may be done with a factual text, to the relation of the text to reality. As a result, an essential difference in interpretation of the particular texts arises.

According to Vladimír Komárek, his text *Černý domeček* (2004), which inheres references to a number of important events of the Czech 20th century history, is supposed to be considered a novel, though the author employs devices typical of an essay or argument in a large extent. Thus, his opinions and attitudes should be evaluated rather in relation to the construction of the plot than to the factual evidences. The brusque criticism that the novel has induced may result from underestimating exactly this specific quality of the textual structure of the novel.

The intention of the dispute with the opinions of some critics presented here is to reveal the inadequate premises of their evaluation and to locate *Černý domeček* within the context of contemporary Czech fictional writing.

Historie v románu *Sedmikostelí* Miloše Urbana

SABINA PYTEL

Nejprve bych se chtěla zamyslet nad existencí hranice mezi historickou a fikční literaturou. Kdy můžeme ještě dílo zařadit k historické „pravdě“ a kdy už se v něm projevuje autorova *licentia poetica*? Tímto problémem se zabýval Roland Barthes a definoval historická díla jako formu diskurzu, v níž jsou přítomné typické jednotky jak formální, tak tematické. Hlavním cílem jeho eseje o diskurzu historie bylo zpochybnění opozice mezi historickým a fikčním narativem. V závěru pak rozvíjí dvoustupňový argument, podle něhož: 1. historická díla musí sahat k narativu jako k vyšší struktuře, aby učinila svůj diskurz smysluplným a přesvědčivým, protože sám jazyk v podstatě není schopen referovat k čemukoli mimo sama sebe, 2. historie si vypůjčuje narativ z fikce, a proto se historický narativ stává nerozeznatelným od fikčního. Což je vlastně prohlášení o smrti historické pravdy v literatuře (podle DOLEŽEL 2002: 341–342).

Na Barthesovou koncepci navazuje ve své *Metahistorii* Hayden White. Podle něj je nejdůležitější transformace, jíž prochází historická událost v literárním procesu – tedy kdy se z historických událostí utváří příběh a ten je přetvořen v syžet. Díky tomu je každá historická událost zakódována jako určitý druh příběhu, například jako romance, tragédie, komedie nebo satira (viz TAMTÉŽ: 344).

Barthesova a Whiteova koncepce, založené na tom, že mezi historický, literární a fikční narativ můžeme položit rovnítko, byla vytvořena na základě historie a literatury 19. století. Jenže historie 20. století byla bohatá na traumatické události, které spisovatelé chtěli nějak převést do literatury, a také historiografie je musela uzavřít ve slovech, podat svědectví o minulosti pro budoucí generace. Koncepce, že mezi historickým a fikčním narativem není rozdíl, tedy neobstála. White se pokoušel svou teorii zachránit a rozčlenil historický diskurz do dvou úrovní. První by měla obsahovat jenom fakta, druhou konstituují básnické a rétorické prvky, jimiž se seznam faktů přetváří v příběh. Zda lze tu kterou knihu zařadit k dílům historickým nebo fikčním, by rozhodoval vztah mezi první a druhou úrovní, tedy která je rozvinutější a v díle důležitější. Problém spočívá ovšem v tom, že hlavní kritérium, podle něhož by představené události měly být hodnoceny jako historická fakta nebo jako fikce, je „věrnost“ a „celistvost“ – což nejsou kritéria objektivní. A právě to bylo podle Doležela slabou stránkou Whiteovy teorie (TAMTÉŽ: 345–346).

Ve studii o fikčním a historickém narativu Lubomír Doležel dále vykládá pokusy o popsání toho rozdílu pomocí teorie fikčních a historických světů. Historická narace je podle něj omezena na světy reálné, fyzicky možné – a může se odehrávat pouze v minulosti nebo současnosti. Fikční narativ není omezený vůbec a každý svět je pro něj možný. V historických světech je počet činitelů určen množinou těch, kteří se zúčastňovali minulých událostí a jejichž existence je historicky doložená. Fikční svět nezávisí na odhalených dokladech a počet hrdinů je libovolný, dokonce většina jeho postav nikdy neexistovala. Pokud vedle sebe v nějakém díle žijí postavy fikční a historické, jedná se o historickou fikci, ne o historický svět. Dalším rozdílem je to, že historické světy závisí na stavu poznání historických pramenů, zatímco fikční pouze na autorově fantazii. A nakonec ani historické, ani fikční světy nejsou úplné, mají mezery, některé věci jsou zobrazeny jen zhruba, některé naopak popsány velmi podrobně. Ve fikčním světě ale přesnost popisu závisí na autorově fantazii, zatímco v historickém musí být vše podloženo doklady (TAMTÉŽ: 350–355). Realismus 19. století s důkladnými popisy je tak snahou maximálně vyplnit mezery a vytvořit dojem úplnosti popisu, chce se přiblížit historickému psaní. Tuto část svého eseje končí Doležel poznámkou, že: „Čtyři rozdíly v makrostrukturních vlastnostech fikčních a historických světů [...] se dají shrnout do často zmiňovaného obecného protikladu mezi svobodou tvůrce fikce a omezeními vloženými na historika. Vědomí těchto omezení vede vědce ke standardní formulaci, že historie je rekonstrukce minulosti. Z pohledu sémantiky možných světů je tato formulace nezávadná, pokud chápeme, že historická rekonstrukce znovu nevytváří minulost v její aktualitě, ale v reprezentované možnosti“ (TAMTÉŽ: 355). Rozdíl mezi historickou a fikční literaturou pak podle Doležela určuje pravdivostní funkce. Historická literatura „užívá psaní k tomu, aby konstruovala modely minulosti, která existuje (existovala) před aktem psaní“ (TAMTÉŽ: 357), zatímco fikční literatura „konstruuje možný svět, který neexistoval před aktem psaní“ (TAMTÉŽ).

Ve 20. století, kdy nejsou hranice mezi literárními žánry už tak zřetelné jako v předchozí době, spisovatelé často využívají záhady minulosti jako fabule pro své romány. Podle vztahu k historické látce rozděluje Doležel tato díla do tří skupin: 1. v „historické fikci“ se historické postavy a události se mísí s fikčními hrdiny; 2. „kontrafaktuální historie“ je variací na historická fakta, při níž tvůrce zajímá, co by bylo, kdyby..., historie je tu pouze východiskem pro jeho fantazii a v centru pozornosti nestojí fakt samotný, ale možnosti a alternativy, které nabízí; 3. „literatura faktu“ („faktuální narativ“) nakonec zobrazuje současnost a tváří se jako její přesný záznam, v rámci této kategorie Doležel vykládá tzv. „nový žurnalismus“ (TAMTÉŽ: 359–363).

Miloš Urban ve svých románech často využívá historická fakta, a to několika způsoby. Svou první knihu, *Poslední tečku za Rukopisy* (1998) označil přímo v podtitulu za „novou literaturu

faktu“ – měla by tedy patřit k Doleželem vymezené třetí skupině. Urban využívá některá všeobecně známá fakta týkající se rukopisného sporu a života Boženy Němcové. Vytváří pro čtenáře iluzi, že jeho cílem je definitivní rozluštění záhady Rukopisů, a proto hlavní hrdina, podobný spíš detektivovi než vážnému vědci, ještě jednou vstupuje do archivů a hledá pravdu. Aby pravděpodobnost ještě posílil, spisovatel pojmenoval hrdinu vlastním příjmením – a navíc využil okolnosti, že jeden ze současných významných účastníků sporu o Rukopisy se rovněž jmenuje Urban. Je tady řeč o Jiřím Urbanovi, zakladateli nakladatelství Neklan, které se specializuje na odbornou literaturu o Rukopisech (viz GAGAN). Miloš Urban, který *Poslední tečku* vydal pod pseudonymem Josef Urban, spletl touto mystifikací i nejednoho literárního kritika, kupříkladu Jaromír Slomek v *Mladé Frontě Dnes* psal, že: „Jméno Josef Urban si spojuji s urputnou, až fanatickou snahou vyvracet nyní, vskutku ‚po sezóně‘, dávno prokázané výhrady proti pravosti údajně staročeských památek, tradičně nazývaných *Rukopisy královédvorský a zelenoborský*. Ve svém nakladatelství Neklan vydává Josef Urban dosti bizarní obranářské publikace. A že by teď pronikl do Arga, podniku, který si vybudoval dobrou značku?“ (SLOMEK 1998: 22).

Kromě toho si Urban celou dobu hraje s fakty. Pokud čtenář dává bedlivě pozor, zjistí, že v *Poslední tečce* se popisuje scéna pohřbu Karla Havlíčka Borovského na Slavíně, přestože ve skutečnosti je pohřben na Olšanech. Dále Urban „cituje“ dopis Josefa Němce, který měl být napsán po Boženině smrti – i ten je samozřejmě mystifikací. Urbanův román má tak víc známek charakteristických pro kontrafaktuální historii než pro literaturu faktu.

Zcela jinak Urban zachází s historickou látkou ve svém druhém románu, *Sedmikostelí* (1999). Tady už neklame čtenáře, pokud jde o literární žánr – tentokrát označil knihu jako „gotický román z Prahy“, a nehraje roli dokumentátora. Gotický román – nazývaný taky černý nebo strašidelný, román hrůzy, krvavý román nebo krvák – jistě patří k fikční literatuře. Nový literární žánr vznikl v roce 1753, když Tobias Smolett vydal své dílo *Ferdinand Count Fathom* (ŠWIERKOCKI 2003: 9), ačkoli do dějin literatury se jako hlavní pramen gotické románu zapsal až o jedenáct let mladší *Otrantský zámek* Horace Walpola.

Maria Janion při charakterizování „románu hrůzy“ vysvětluje několik determinant tohoto žánru. Jedním z nich je specifický čas a prostor, události se dějí ve středověku (odtud název gotický román), v tajemném zámku, klášteře nebo opatství (JANION 1962: 43–74). Pro Walpola byly nejdůležitější emoce vyvolávané podivným a strašidelným příběhem odehrávajícím se v gotickém zámku. Strach a zvědavost lákaly čtenáře a vedly je po stopách tajemství a zločinů (KUPCOVÁ 2004: 219–222).

Zde bychom tedy měli dílo z Doleželovy první skupiny, v němž historická fakta existují vedle fikčních postav a událostí. Jenže Urban z této systematiky opět vyklouzává, protože jeho

román se odehrává v Praze na přelomu 20. a 21. století, a ne ve středověku, jak by si žádal pravý gotický román. A pokud jde o prostor – celý příběh, až na malé výjimky, je lokalizován do Nového Města pražského, založeného Karlem IV. V centru všech událostí se nachází šest, vlastně sedm, gotických chrámů. Na začátku románu je autor popisuje jako stavby ve velmi špatném stavu, které však budou obnoveny díky Matyáši Gmündovi, mecenáši a obdivovateli gotického slohu. Jedinou rytířovou podmínkou (tento titul mu náleží jako potomku Jindřicha z Házmburka, který zasedal v městské radě Lübecku) byl při obnově kostelů návrat k čistotě gotického slohu a k původní katolické víře. Stavby pak začínají žít vlastním životem a jejich špatný stav popsaný na začátku se radikálně mění i bez opravy:

Jak podivné – omítka, která ještě před pár týdny v puklinách hostila šváby, byla nyní zcela neporušená. Zmizely i skvrny vzlínající vlhkosti, stejně jako zelený mech dole u země. Kostel zářil novotou a kypěl zdravím, svítil do mléčného oparu jako nabitý sluneční energií. Věž se zdála tak vysoká, že jsem nedohlédl vrcholu. Stačilo zavřít oči, abyste spatřili širokou otcovskou náruč, kterou před vámi Apolinář otvírá.
(URBAN 2004: 283)

Děje se tak postupně. S každou chvílí, kdy Matyáš a tajemné Bratrstvo Božího těla nabývají na síle – i kostely získávají účinek i krásu. Díky postupně přibývajícím vraždám gotické zdi získávají znovu moc a začínají plnit svou funkci. Tak jako v středověku jsou svatyně zase centrem života. Chrámy vždycky byly dominantou prostoru a krajiny vůbec, díky nim je Praha dnes stověžatou. Podle Urbanových hrdinů dnešní stavby nemají charakter, jsou neosobní. Paneláky v Ostravě se podobají panelákům v Brně nebo v Praze. Světská architektura je univerzální a neidentifikuje města. Oproti tomu staré stavby, zvláště ty posvátné, dodávají místům specifickou tvář.

Urban nejednou vyjadřuje, že právě kostely jsou stavbami, které se budují pro budoucí generace, a proto jsou to nejen nejtrvalejší budovy, které se zachovaly bezmála v každém městě i ve většině vesnic, ale i nejstarší svědkově historických událostí. A právě této vlastnosti spisovatel využívá ve svém románu.

Hlavní hrdina, Květoslav Švach je člověk pokud jde o dějiny velmi citlivý. Dokonce studoval dějepis na univerzitě, jenže univerzitní způsob zacházení s historií jako povinným učivem a látkou pro zkoušky se neshodoval s jeho názorem na minulost. Nebyla pro něj důležitá data pro biflování, ale živá historie. Zajímalo ho, jak lidé žili, jaké měli názory, co dělali a proč, co pro ně bylo významné a co ve své existenci naopak zcela pomíjeli. Dějepis není podle něj seznamem bitev, pohrom a katastrof, které zasáhly lidi během staletí. A kolektivní historie lidstva je vlastně historií individuálních životů:

V tom, co nám předkládali jako dějiny, jsem nespatořoval víc než výčty politických rozhodnutí a jejich důsledků, soupisy panovnických rodů a statistiky válek, které s jinými

rody vedly. Já hledal historii jinou, živou; historii – časoprostor, v němž bych se pohyboval se stejnou jistotou jako ve svém každodenním bytí. Co s ním mají společného jacísi králové, jakési bitvy? Co mají společného se mnou? Ano, právě sem mne vedl můj zájem. Hledal jsem historiografii, jejímž předmětem zkoumání budou ti, kteří jako já nemají jméno. Hledal jsem dějiny sebe sama, bezejmenného a nedobrovolného příslušníka lidského rodu.

(TAMTÉŽ: 58)

Švach je běžný člověk, pro kterého je zajímavé, jak vypadal život jiných běžných lidí před stovkami lety. Chodí po kostelech, aby prozkoumal lidská díla, a díky nim se může něco dovědět o mentalitě svých předků. Chrámy pro něj nejsou jen surovými zdmi s troškou výzdoby uvnitř, ale právě tyto budovy mohou říct nejvíc o svých stavitelích, o jejich vkusu, pojetí krásy a ošklivosti, o jejich majetku a velkorysosti, významu místa a města, v němž jsou budovány atd. Právě zdi chrámů jsou pro hrdinu knihou, ze které se čte. Při procházce v katedrále sv. Víta tak vidí, čte minulost:

[...] kamenné kružby protínaly sklo v roztodivných obrazcích, přípory šplhaly po sloupech a vysoko nade mnou přecházely v klenební žebra, jež se ohýbala v poslušné, a přece radostné úkloně, svědomitě podírající strop, podkroví a střechu svatyně. Měly v sobě vtesánu pokoru středověkého člověka, od kněze a vojáka po dělníka – ale i tvůrce katedrál.

(TAMTÉŽ: 56)

A toho využije Matyáš Gmünd, když odhalí Květoslavovy schopnosti stát se médiem. Při příznivých okolnostech Švach upadá do transu a vidí minulost a zvláště věci důležité pro stavbu, v níž právě je. Jednou to je útok v době husitské, jindy návštěva Karla IV. atd. Díky fenomenálním schopnostem bývalého policisty rytíř poznává osudy svého předka Václava Hazmburka. Dosud věděl jen o přízni, kterou císař rytíře zahrnoval, a také že jej pak kvůli nějaké události dal Karel IV. popravit. Teprve Květoslavova vize mu vysvětlí záhadu minulosti.

Sedmikostelí ale není jen román o minulosti. Příběh samotného Švacha nebo inženýrky Pendelmanové je také svědectvím proměn poslední doby, začátku devadesátých let. Pro oba hrdiny to byl čas neobvyklý. Květoslav si vždycky myslel, že v klidu vystuduje dějepis, obhájí magisterskou práci a bude pracovat v nějakém nezajímavém zaměstnání, ale dál bude rozvíjet své pojetí historie:

A tu se změnilý časy, má smutná země už byla jinou zemí, kolem ní jiná Evropa a kolem té jiný svět.

(TAMTÉŽ: 59)

Kvůli proměnám v národním hospodářství a příchodu kapitalismu musí hledat jinou práci a jinou cestu ve svém životě. Také inženýrka Pendelmanová, v době komunismu zaměstnaná na prominentním pracovišti, musí odejít do penze a smířit se s novým řádem. Příznačný je i osud samotného Matyáše a jeho rodičů, kteří před druhou světovou válkou bydleli v Česku, ale v roce

1948 emigrovali do Anglie, kde rytíř studoval a bydlel. Teprve po politických proměnách se vrátil, ale nežádá vrácení svého původního majetku na Novém Městě.

Sedmikostelí nám ukazuje ještě jeden model historie. Jedná se mi teď o názor, že dějiny jsou jako kolo a po nějaké době se události opakují, možná v jiném prostředí a s jinými výsledky, ale neexistuje na světě věc, která by se už dřív nestala. I Miloš Urban navazuje na tento způsob myšlení. V poslední scéně knihy tak sledujeme návrat středověku. Matyáš odlišuje Nové Město od ostatních čtvrtí Prahy a zavádí tam nový starý pořádek podle vzoru řádu ze 14. století. Dějiny přetočily plný okruh a vrátila se minulost.

Vztah Miloše Urbana k dějinám v *Sedmikostelí* je dosti komplikovaný. Používá některá historická fakta a samy dějiny se v jeho tvorbě objevují na čtyřech úrovních. Jednak je nedávná minulost charakterizována v osudech hrdinů románu. Nejdůležitější události poslední doby měly významný vliv zároveň na život Matyáše, Švacha nebo Pendelmanové. Dále pak velmi vzdálená minulost je v Urbanově románu přítomná díky popisům středověkých staveb, zejména chrámů. Důležitou úlohu tu hraje Květoslav a jeho vize minulých událostí. Ke třetí úrovni patří Švachova koncepce živé historie a pátrání po zdrojích vlastní totožnosti v minulosti. A konečně na čtvrté úrovni se odehrává návrat středověkého způsobu života a jeho ideologie, jak jej zakoušejí obyvatelé Nového Města.

PRAMENY

URBAN, Miloš. *Poslední tečka za Rukopisy*. Praha: Argo, 2005 [poprvé pod pseudonymem Josef Urban, 1998]

URBAN, Miloš. *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy*. Praha: Argo, 2001 [1999]

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír. „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou.“ *Česká literatura* 50, 2002, č. 4, s. 341–367

JANION, Maria. *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1962

KUPCOVÁ, Helena. „Gotický román.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka 2004, s. 219–224

SLOMEK, Jaromír. „Prvotina, která se přečte s potěšením.“ *MF Dnes* 9, 1998, č. 264 (11. 11.), s. 22

GAGAN, Jaroslav. „Kdo je kdo v rukopisném sporu.“

<http://kix.fsv.cvut.cz/~gagan/jag/rukopisy/kdojekdo/kdojekdo.htm> [přístup 2009-04-02]

ŚWIERKOCCI, Maciej. „Magia gotycyzmu.“ In Gazda, Grzegorz – Izdebska, Agnieszka – PLUCIENNIK, Jarosław (edd). *Gotycyzm i groza w kulturze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003, s. 9–14

RESUMÉ

Východiskem několika poznámek k funkci historie ve dvou románech Miloše Urbana – *Poslední tečka za Rukopisy* (1995) a *Sedmikostelí* (1999) – jsou koncepce R. Barthesa a H. Whitea pojednávající rozdíly mezi historickou a fikční

historickou literaturou. Ukazuje se, že již v průběhu 20. a zvláště na začátku 21. století se zásadně změnil přístup spisovatelů k literárním žánrům; v důsledku toho Barthesova teorie ztrácí svou zřetelnost.

V *Poslední tečka* Urban si hraje s konvencemi literatury faktu, obratně využívá některá všeobecně známá fakta, aby zmátl čtenáře – a jak ukázala kritická recepce, dosáhl tohoto účinku i u literární kritiky. Zcela odlišně zachází s historickou látkou ve svém druhém románu, *Sedmikostelí*. Knihu označil jako gotický román z Prahy a už na počátku tak signalizoval, že jde o fikční literaturu. I tentokrát se však k dějinám vrací, a to na čtyřech úrovních. Zprv je to nedávná minulost a její vliv na osudy protagonistů románu (Matyáše, Švacha či Pendelmanové). Vzdálená minulost je v románu zpřítomněna prostřednictvím popisů středověkých staveb, zejména chrámů; důležitou úlohu zde hraje postava Květoslava a jeho vize dávných událostí. Ke třetí úrovni patří Švachova koncepce živé historie a pátrání po zdrojích vlastní totožnosti v minulosti. Na čtvrté úrovni se odehrává návrat středověkého způsobu života a jeho ideologie, jak jej zakoušejí obyvatelé Nového Města.

SUMMARY

The point of departure for a few remarks on the function of history in Miloš Urban's novels (*Poslední tečka za Rukopisy*, 1995, and *Sedmikostelí*, 1999) are Barthes' and White's theoretical concepts of the differences between historical and fictional writing. Obviously, the attitude of the writers to literary genres changed significantly during the 20th and particularly in the beginning of the 21st century; as a result, Barthes' theory has lost its distinctness.

In the novel *Poslední tečka za Rukopisy* Urban employs notorious facts and conventions of non-fiction in a playful way in order to bewilder his readers; the critical reflection of his work proved that he had even succeeded in misguiding some renowned literary critics.

In his second novel, *Sedmikostelí*, which he refers to as a "gothic novel from Prague" (i. e. a fictional work of literature), Urban employs history in quite a different way. He recurs to history on four levels, the first one being the contemporary events of the past few years that have significantly influenced the lives of the protagonists (Matyáš, Švach and Pendelmanová). The medieval past is represented in the descriptions of the gothic buildings, particularly churches, connected with the character Květoslav and his visions of the past. Švach's concept of the "living history" and his search for his own identity in the past belongs to the third level. On the fourth level, the middle ages are restored in the New Town and the adequate ways of life and ideology adopted by its inhabitants.

Téma rodu a hledání kořenů v současné české próze

IVETA MINDEKOVÁ

Česká literatura se po roce 1989 ocitá na rozhraní daném nejen změnou politické situace, ale i souvisejícími proměnami poetiky literárního díla, jež se vlivem náhlé totální svobody obsahu i formy stává žánrovou, stylovou, tematickou mozaikou. Porevoluční literární „boom“ zahrnuje nejen překotné vydávání knih zamítnutých totalitním režimem, ale i nebývalý rozkvět tzv. populární literatury a v neposlední řadě také rozrůstající se zástupy začínajících spisovatelů. Situace v české literatuře po roce 1989 se tak jeví jako do jisté míry chaotická. Prvořadým porevolučním úkolem literární kritiky a historie (ale i ambicí umělecké literatury) je snaha vyrovnat se s dezinterpretacemi, mýty a prázdňými místy způsobenými předchozím režimem, reflexe nově vycházejících děl a směřování současné literatury se po dlouhou dobu omezuje na časopisecké recenze a kritické studie (viz například HAMAN 2001). Zatímco česká literární produkce dosahuje v devadesátých letech jakéhosi kulminačního bodu, kompaktní pohled na současné literární trendy je právě touto rozmanitostí limitován. Do českého literárního (a kulturního) kontextu se po roce 1989 začíná výrazně promítat fenomén postmoderny zdůrazňující právě pluralitu a originalitu hledisek a staví českou literaturu na rozhraní – nejen na hranici století a tisíciletí či svobody a nesvobody tvorby, ale i na předěl mezi modernou a postmodernou, což příznačně ilustrují i názvy studií věnovaných literatuře po roce 1989 – Machalova *Literárního bludiště* (2001) či Novotného knihy *Mezi moderností a postmoderností* (2002). Obraz současné české literatury jako bludiště do značné míry koresponduje se soudobým uměleckým a filozofickým konstruktem postmoderny, je v něm obsažen nejen chaos hledání pravdy a smyslu v současném světě, ale i mnohost cest k poznání. Texty akcentující téma rodu a hledání kořenů představují oblast průsečíku tradičních a postmoderních tvůrčích metod. Důraz na vztah s generacemi předků a existenciální tázání spojené s hledáním osobních kořenů, tematika paměti a ožívování minulosti reprezentují hodnoty a ideje kolidující s postmoderní nedůvěrou k tradičním pravdám a hodnotám a s představou textu jako nezávazné asociační hry.

Česká literatura v „postmoderní situaci“

V českém kontextu funguje v posledních letech adjektivum „postmoderní“ do značné míry jako ekvivalent výrazu „současný“ (postmoderní doba, postmoderní literatura, postmoderní román) a bývá v tomto smyslu používáno i vydavateli a recenzenty pro označení v podstatě libovolného právě vycházejícího textu, což ještě více znesnadňuje už tak složité literárněteoretické vymezování pojmu. Uvažování o současné české literatuře proto vyžaduje v první řadě vyrovnání se s termíny postmoderna a postmoderní literatura, jejichž užívání a mnohdy i nadužívání v literárněvědných studiích, kritických komentářích, ale i na záložkách knih je přímo úměrné množství definic těchto pojmů samotných. Na otázku „Co je postmoderno?“ (LYOTARD 1993) existuje řada odpovědí oscilujících od úvah o stavu lidské společnosti na počátku 21. století, přes snahy o formální vymezení rysů postmoderny jako umělecké epochy až k pokusům stanovit základní předpoklady pro určení postmoderního textu. Šíře tohoto spektra pak vede ke vnímání postmoderny jako „vágně mnohoznačného pojmu“ (PECHAR 1999: 549).

Postmoderní relativismus a polysémie však kromě absolutní svobody tvůrčího gesta skrývá i nebezpečí, které Aleš Haman pojmenovává jako „ztíženou možnost dorozumění“, z literárního hlediska zvláště potenciální překážku v komunikaci na ose autor–čtenář (HAMAN 2001: 6). Převládající životní zkušeností současného člověka, vystaveného působení nejrůznějších ideologií a zároveň přemáhaného globalizačními tlaky a univerzální masovou kulturou, je pocit chaotičnosti a absurdity světa, prázdnoty bytí a z něj vyplývající nemožnost ztotožnění se světem, pocity osamělosti a vykořenění. Fenomén protestu proti absurditě světa zahrnuje postmoderní dekonstrukci tradičních idejí a hodnot (literárních forem), ale podmiňuje i následující proces hledání východisek a útočišť, tedy pokus o rekonstrukci či novou interpretaci tradice.

Nejcharakterističtějším projevem situace postmoderní společnosti je (podle často citovaných vyjádření Jeana-Françoise Lyotarda) nedůvěra k velkým pravdám, velkým příběhům, hrdinům a hodnotám (LYOTARD 1993). S tímto východiskem operuje řada teoretických konceptů ohlašujících v literatuře nástup malých příběhů a jazykových her. Postmoderní text je dialogem vedeným s literární minulostí, tradicí, stává se znakovým odrazem reality. Úhel pohledu vyprávěče se přesouvá od nitra subjektu do nadosobní roviny, k pojetí textu jako intelektuální hry, které umožňuje začít chápat literární dílo jako „dění smyslu“ mezi autorem a textem a textem a čtenářem: „Text, do něhož byly zapojeny akt tvorby a akt četby a drama semiózy, přestal být vnímán jako ‚kámen‘, ‚skála‘, ‚tkanina‘ a začal být vnímán spíše jako ‚voda‘, ‚plynutí‘, jako ‚tkáň‘ a tkaní [...]“ (HODROVÁ 2003: 543). Jiří Trávniček upozorňuje na postmoderní obrat od obsahu k formě, od zkoumání možností vědomí a bytí vůbec (éra moderny) ke zkoumání možností vyprávění jako takového (TRÁVNIČEK 2003). V návaznosti na Rolanda Barthesa Trávniček píše,

že „podle všech postmodernistických a poststrukturalistických teorií by měl být autor mrtev; personální *kdo* je nahrazeno za textové *co*, postup, způsob psaní [...]“ (TAMTÉŽ: 35).

Promítání „postmoderní situace“ společnosti do oblasti literatury a definování textových strategií postmoderní prózy se systematicky věnuje teoretik tzv. nitranské školy Tibor Žilka. Jeho teoretické práce volíme jako výchozí zdroj pro vymezení charakteristických znaků postmoderního textu. Představa postmoderního textu jako palimpsestu navazuje na Bachtinovu teorii literárního dialogu a zahrnuje dvě hlavní tendence postmoderní prózy: intertextualitu a fragmentárnost. Intertextová komunikace, „intertextualita jako přijetí faktu, že všechno už bylo někde řečeno a že se nacházíme lapeni do neviditelné sémantické sítě slov, citátů a diskurzů [...]“ (TRÁVNÍČEK 2003: 37), a fragmentárnost, roztržitost, mozaikovitost uměleckého textu odráží neustálý dialog s literárním kontextem a zároveň směřování k dekonstrukci, rozpadu tradičního příběhu, epického vyprávění. „Pokiaľ v modernizme fragment bol časťou celku, v postmodernizme sa celok vytvára z fragmentov“ (ŽILKA 1989: 22).

Typickým projevem zmíněných trendů je mísení, proměna a parodie dosavadních žánrů a stylů. Tibor Žilka stejně jako například Stanislav Hubík (*Postmoderní kultura*, 1991) řadí mezi příznačné výrazové prvky postmoderních textů citaci, parodii, perzifláž, plagiát, travestii.

Labyrinty a průsečíky české literatury po roce 1989

Literárněhistorická reflexe literatury po roce 1989 staví ve většině případů na vzájemném ovlivňování dvou literárních proudů koexistujících i v předchozím období – moderny a postmoderny (viz například NOVOTNÝ 2002, TRÁVNÍČEK 2003, HAMAN 2001). Rozhraní mezi dvěma panujícími literárními směry se zostruje v souvislosti s vědomím konce století (a tisíciletí) předurčeného k bilancování a značího v dějinách literatury většinou přelomové období, kdy pod vlivem startu nové periody lidských dějin nastupují i nové životní a kulturní (a tedy i literární) trendy. Dualita moderny a postmoderny se odráží ve všech studiích interpretujících literární dění po roce 1989 – Aleš Haman už v roce 1995 stanovuje jako dvě tendence prozaické tvorby linii „autentizační“ a výrazněji se vymezující linii „fantaskní, v níž se vyprávěcí subjekt dává unášet svobodnou hrou představitosti k tvorbě ‚nepravděpodobných‘ fikcí“ (HAMAN 2003: 57). U zrodu obou proudů lze předpokládat porevoluční opojení svobodou autorského vyjádření, fascinaci náhle objevenou možností vymanit literaturu ze služebného postavení, do něhož byla zatlačena v komunistickém režimu, ale v podstatě už dlouho před ním, kdy fungovala jako průmětna obrozeneckých ideálů, byla určena k obhajobě národní identity nebo limitována normami uměleckých manifestů.

V tvorbě autorů první linie zaměřené na autentičnost, demystifikaci skutečnosti, plné využití možnosti konečně nazývat věci pravými jmény se uplatnily tradiční žánry dokumentární povahy s výrazným tíhnutím k autobiografičnosti, memoárovosti, kronikářskému zachycení osobních i kolektivních dějin, objevují se tedy paměti, deníky, román jako rodová či rodinná kronika. Tento trend je po roce 1989 samozřejmě determinován prvním oficiálním vydáním mnoha próz publikovaných v samizdatu či exilu, z nichž mnohé mají podobu svědectví o době, režimu a každodenní existenci člověka v něm (*Události* Jana Hanče, 1991; Divišova *Teorie spolehlivosti*, 1994; *Paměti* Václava Černého, 1992, 1994; *Celý život* Jana Zábrany, 1992, 1993; či Vaculíkuv *Český snář*, 1995). Žánr rodové kroniky reprezentují prózy Josefa Jedličky (*Krev není voda*, 1991), Jiřího Marka (*Lásky mých předků*, 1995), rodinnou historii reflektuje i Vaculíkuv román *Jak se dělá chlapec* (1993) či Vieweghova *Báječná léta pod psa* (1992).

Totální rezignace na „funkčnost“ literatury, nezávazná hra se styly, žánry i jazykové experimentátorství pak charakterizují linii děl s tendencí „k ‚zničení‘ příběhu a jeho nahrazení mozaikovou ‚skládačkou‘ souvisící s postmoderní skepsí vůči dějinné (a dějové) kontinuitě“ (HAMAN 2001: 14). V rámci tohoto prozaického směru můžeme mluvit o početném a velmi různorodém okruhu děl založených na imaginaci a vytváření fantazijních světů, na žánrovém či jazykovém experimentátorství. Oproti proudu „autentizačnímu“ se sklonem respektovat tradiční narativ stojí tedy linie „imaginativní“, založená na formálních a jazykových experimentech. Neomezená fabulační a asociativní hra vyjadřuje individuální autorské vnímání světa, které v mnoha případech generuje texty na hranici srozumitelnosti. Důraz na originalitu tvůrčí metody (a fiktivní reality) tak sice napomáhá autorské sebereflexi, zobrazení nejniternějšího „já“, ale znesnadňuje čtenáři průnik do fiktivního světa, nutí jej k vlastní interpretaci díla, „spoluvytváření“ světa textu. Multižánrovost postmoderních textů vede paradoxně až k otázkám o smysluplnosti jejich žánrové klasifikace. S ožíváním klasických či zapomenutých literárních žánrů (gotický román) či využíváním žánrů „populární literatury“ (detektivka, horor, pornografie) je spojena transformace a parodie. Integrace několika žánrů do jednoho prozaického celku a rezignace na tradiční příběhovou linii se často odráží i v kompozici a podporuje vnímání textu jako souboru fragmentů, nespojitých částí. Zdůrazněna je intertextová komunikace, metatextovost, výrazná je například inspirace francouzským novým románem či latinskoamerickým magickým realismem, text se však stává neustále přepisovaným palimpsestem, v němž probleskují odkazy na literární vývoj od starověku až po současnost, objevují se nejen citace či aluze na pretexty, ale i variace zavedených motivů či topoi. Snaha o ozvláštnění jazyka prozaické výpovědi směřuje v mnoha případech k prolínání prózy s poezií, k aplikaci poetických prostředků a básnického jazyka na prozaický text – k lyrizaci, využití symboliky. Vnitřní perspektiva vypravěče, výrazně směřujícího

k analýze sebe sama a vlastního způsobu psaní a jeho možností, odkazuje literární postavy do pozice objektů sloužících k zobrazení absurdních mechanismů vyprávěného světa. Význam románového prostoru (města) a častou tematizací jeho magických a mytických atributů v současné próze dokumentují teoretické práce Daniely Hodrové.

Spektrum textů vykazujících popsané prvky je v literatuře po roce 1989 velmi široké. V této době se ke slovu dostávají prózy dopsané už za minulého režimu. Po samizdatovém vydání vychází oficiálně *Medvědí román* (1990) autora programově se hlásícího k poeice postmoderny, Jiřího Kratochvila, který svou tvůrčí metodu popisuje v knize *Vyznání příběhovosti* (2000) a neodklání se od ní ani v další tvorbě (*Uprostřed noci zpěv*, 1992; *Avion*, 1995). Pojetí textu jako tříště fragmentů či živé rostoucí tkáně je typické pro romány literární teoretičky Daniely Hodrové (*Trýznivé město*, 1999; *Perunův den*, 1994; *Ztracené děti*, 1997). K této linii „fantaskně (de)mystifikující tvorby dnešních padesátníků“ můžeme společně s Alešem Hamanem přiřadit i romány Vladimíra Macury a prózy Michala Ajvaze (HAMAN 2001: 130).

Při reflexi tvorby mladších autorů v průběhu devadesátých let využívá Lubomír Machala dvou protichůdných přístupů k textu (a přeneseně i ke světu), první je charakteristický sklonem k parodizaci, druhý k poetizaci (Machala 2001). Jako první tendenci příznačnou pro tvorbu mladých autorů Machala uvádí užití prvků populární literatury ve spojení s klasickými žánry, nahlíženými s ironickým nebo až parodickým odstupem. Jan Jandourek, Petr Ulrych, Miloš Urban, Roman Ludva (ale i Marian Palla či Michal Ajvaz) s oblibou obohacují své prózy postupy detektivního románu či hororu – vzpomeňme Ludvovu *Ženu sedmi klíči* (1997) či *Jezdce pod slunečníkem* (1999), Jandourkovy romány *Škvár* (1999), *Mord* (2000), *Vražda je krásná* (2004), Urbanův „gotický román“ *Sedmikostelí* (1999), *Stín katedrály* (2003) nebo *Santinibo jazyk* (2005) či prózu *Spratek a krásná Danuše* (1996) Petra Motýla. Opačný „trend“ v současné próze Lubomír Machala charakterizuje jako tendenci k lyrizaci výpovědi, autoři podle něj sázejí „na obrazné kvality, na jazykové pokusnictví, na vazby mezi slovem a atmosférou místa, náladou chvíle“ (Machala 2001: 176). Této charakteristice odpovídají například prózy Petra Hrbáče (*Kalhotový pahýl*, 1997; *Jeden den stárnutí*, 2000), Václava Kahudy (*Houština*, 1999), zčásti i experimentální texty Jana Vranka (*Obyčejné věci*, 1998; *Osm hlav*, 2000; *Potom*, 2003).

Prozaická linie postmoderního experimentu se zdá být po roce 1989 určujícím trendem české literatury, nejnovější literární vývoj však dokazuje pomalé vyčerpávání této tendence, která se může lehce proměnit v programové gesto a hrozí v současné české próze přerůst až v jakousi „postmoderní manýru“ autorů neustále opakujících ověřené postupy čtenářsky úspěšných či kritikou oceněných prvotin. Miloš Urban po úspěchu románů *Sedmikostelí* a *Hastrman* vykročil cestou stále méně přesvědčivých variací v románech *Stín katedrály* a *Santinibo jazyk*, stejně jako Jan

Jandourek, Roman Ludva, ale i Michal Ajvaz či Jiří Kratochvíl. V okamžiku, kdy textový, jazykový či žánrový experiment neustálým opakováním dávno ztratil punc originality a příslovečná hravost postmoderního textu se vyčerpává v uměle konstruovaných ornamentech, autoři logicky přecházejí k opačnému pólu a snaží se přes nános postmoderních gest vrátit „k pramenům“. Zdá se, že se zvolna odklánějí od zobrazování bezvýhodnosti „postmoderní situace“, od pasivní rezistence vůči absurditě reálného světa či útěků do světů fiktivních a směřují k hledání *východisek* z „postmoderní pasti“. Tematizaci rodové historie, nápadně často využívanou v české literatuře po roce 1989, můžeme chápat jako jednu z cest umožňujících návrat od formálního experimentu k příběhu. Hledání osobních kořenů a rodových vazeb jako by odráželo základní lidskou potřebu „někam patřit“, nebýt jen loutkou ve vleku černobílé grotesky přítomnosti. Tváří v tvář nemožnosti konsensu se soudobou „univerzální“ společností hledat svá „místa s pamětí“, proti velkým příběhům dějin postavit osobní historii.

Evokace rodových vazeb v české próze po roce 1989

„sestup do noci a do minulosti musí být vždy také sestupem k předkům, na nichž nás fascinuje a zneklidňuje podoba s námi“ (HODROVÁ 1999: 420)

Zmíněná linie prózy s tendencí k autobiografičnosti, autentičnosti tedy (možná překvapivě) nekončí v první polovině devadesátých let a nezahrnuje pouze starší generaci autorů, román jako (rodová) kronika se objevuje i nadále také v tvorbě mladších autorů, v druhé polovině devadesátých let a po roce 2000 prochází transformací ovlivněnou střetáváním s postmoderním způsobem psaní. Vychází například Drašnarova sága *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (*1948; 1996), *Obyčejné věci Jana Vranka* (*1967; 1998), *Hovůda, český hovůda* Petra Vacka (*1949; 2002), román Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zhaslá sláva* (*1968; 2003) či rodinná kronika Jana Nováka *Děda* (*1953; 2007). Podobu mezigeneračního dialogu má i próza Emila Hakla *O rodičích a dětech* (*1958; 2002). Tendence k autentičnosti a autobiografičnosti vyprávění spojuje texty celé řady autorů blízkých datem narození a debutujících po roce 1989, stejně jako tematizace problematických rodinných vztahů či zvýznamňování románového prostoru (města). Marta Ljubková upozorňuje na identické rysy hlavních hrdinů próz Pavla Brycze, Jiřího Hájíčka, Emila Hakla, Jaroslava Rudiše a zálibu těchto autorů ve vyprávění v hrabalovském stylu hospodských historek (LJUBKOVÁ 2006).

K tématům spojeným s nedávnou historií českého národa přistupují autoři mladší generace jakoby s jistou ostýchavostí, klíčové okamžiky dějin jsou většinou zobrazovány jako neurčitě mlhavé pozadí individuálních osudů a jejich fatální vliv na lidské životy prezentován řetězem groteskních příhod románových postav (*Potom* Jana Vranka, *Patriarchátu dávno zhaslá sláva*

Pavla Brycze, *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* Jiřího Drašnar). Záznam minulosti v lidské paměti může fungovat jako útočiště před realitou a na druhé straně jako jakási sýpka božích mlýnů uchováající hříchy minulosti, tento rozměr je naznačen v románech zobrazujících problematická období českých dějin, například normalizaci v *Selském baroku* Jiřího Hájíčka (2005) či poválečný odsun Němců v próze Radky Denemarkové *Peníze pro Hitlera* (2006). Jednou z možností uchopení problematických dějinných období je „pohled dětskýma očima“, který eliminuje morálně hodnotící aspekty a umožňuje vyprávěči mnohdy humornou a čtenářsky vděčnou hru na nevědomost (*U útulku 5* Edgara Dutky, 2003; *Hrdý Budžes* Ireny Douskové, 1998; *Kráčel po nestejně napjatých lanech* Olgy Walló, 2007). Specifickým případem využití historického tématu jako nezávazného podkladu k fabulační hře jsou některé texty Jáchyma Topola (polemika s dějinami v románu *Kloktat debet*, 2005).

„Rezignace na hledání pravdy, na sílu lidského poznání, na hodnocení a rozlišování dobra a zla, krásy a hnusu, vznešenosti a nízkosti [...] je sebevražedná, ponechává postmoderního člověka bez možnosti orientace“ (CHVATÍK 1996: 5). Citaci ze studie Květoslava Chvatíka „Postmoderna jako sebekritika moderny“ volíme jako výchozí pro úvahu o motivaci vedoucí u mnoha současných prozaiků k tematizaci rodových kořenů a vazby k rodině, generacím předků a (rodným) místům, která v dnešní pluralitní společnosti pomáhá jedinci analyzovat vlastní existenci a své místo ve společnosti a v dějinném proudu. Právě ztížená možnost orientace ve světě a na druhé straně její bytostná potřeba, nespokojující se s konstatováním nekonečného množství možností a nezávaznou hrou s významy, mohou vysvětlovat stále výraznější tendenci k opouštění cesty vyhraněného postmodernismu v české próze.

U autorů dospívajících v době komunismu, kteří vstupují do literatury po roce 1989, je patrná a pochopitelná snaha zhodnotit vlastní existenci a společenskou situaci doby minulé. Oproti starším autorům aktivně se zapojujícím do protirežimních protestů se tak děje nikoli z důvodu „vydání pravdivého svědectví“ o době nesvobody, ale mnohdy na základě zkušenosti dítěte a optikou rodinných příběhů. Pevné zakotvení v osobní minulosti se zdá být předpokladem pro život v dnešní společnosti, kde byly oficiální pravdy komunistické propagandy vystřídány tlaky (post)moderní společnosti, které Vladimír Novotný uvádí do souvislosti s „nesmírnou konjunkturou produkce tzv. masové kultury“ (NOVOTNÝ 2002: 36). Vnímání procesu „masmedializace“ pak podle Novotného zakládá v české literatuře dva přístupy k tomuto fenoménu, popsané v Ecových *Skeptících a těšitelích* (1964) – na jedné straně odmítání masové kultury, na straně druhé ztotožnění s jejími principy a projevy. Právě nemožnost integrace do komercializované společnosti je jedním ze společných témat jednoho okruhu současných prozaických počínů.

Blízkost data narození, prožitek dětství a dospívání v komunistické éře a literární debut po roce 1989 spojuje skupinu prozaiků, v jejichž tvorbě je možno hledat styčné body a vymezit tak některé aspekty charakterizující širší okruh autorů současné české prózy. Texty Emila Hakla (*1958), Pavla Brycze (*1968), Jiřího Hájíčka (*1967), Jaroslava Rudiše (*1972) či Jana Balabána (*1961) spojuje sklon k autobiografičnosti a jisté míře autentičnosti vyprávění, směřování k sebereflexi, zvýznamnění role subjektu vyprávění. V případě Pavla Brycze, Emila Hakla či Jiřího Hájíčka můžeme mluvit až o typu autorského alter ega, k jehož základním charakteristikám patří deprese z nemožnosti sebeuplatnění a začlenění do společnosti, poloha „zneuznaného intelektuála“ nuceného v rámci přežití „prostitovat“ své (literární) schopnosti či člověka vědomě se vyčleňujícího z horečky „nové doby“, s ironickým nadhledem rezignujícího na honbu za penězi a postavením. Vzpomeňme na postavy reklamních textařů v *Intimní schránce Sabriny Black* (2002) Emila Hakla či v novele *Sloni mlčí* Pavla Brycze (2002), i hrdinové Jiřího Hájíčka – „hledáči vltavinů“, „knihomolové ze sklepení archivů“, Rudišovi „sčítači mraků“ a Balabánovi „outsideri“ (Foldyna 2004: 53) spadají do kategorie ne-li přímo vydědenců společnosti, pak alespoň „osamělců z přesvědčení“.

Vypravěč utvářený osobní intencí je však zároveň schopen v duchu hrabalovské tradice dokumentovat situace lidské existence prostřednictvím tragikomických historek, reflektovat životní peripetie, rozpad vztahů, lidskou osamělost a rozpolcenost mezi rezignací a hledáním smyslu života. Spojitost nabízí i kompoziční rovina jednotlivých textů, všichni autoři tíhnou spíše k povídkové tvorbě a i jejich románová či novelistická díla mají podobu souboru navazujících povídek (*Patriarchátu dávno zašla sláva* Pavla Brycze, *O rodičích a dětech* Emila Hakla). Nezastupitelnou roli hraje v mnoha prózách zmíněných autorů genius loci, spojení hrdinů s místy a jejich vzájemné zrcadlení, ožívání měst jako prostorů spjatých s lidskými příběhy, stačí si připomenout Bryczův „povahopis“ města (*Jsem město*), Rudišovo *Nebe pod Berlínem* či Balabánovu „Ostravu duše“, místo „bez paměti s kovovými monstry šachetních věží“ (KUBIČEK 2004: 51).

Spojnicí podstatnou pro naše uvažování je tematizace rodinných vztahů a rodových kořenů (a vztahu k rodným místům), vymezování se vůči generaci otců a reflexe problematičnosti vztahu otce a syna. Rodová historie představuje přímou cestu do minulosti a možnost definovat sebe sama v návaznosti na generace předků, současně umožňuje odkrývat tajemství lidských osudů v běhu dějin a poskytuje tak klíč k vlastní interpretaci historie, obsahuje však také rozměr konfliktu odlišného způsobu života a myšlení generace otců a synů.

K ilustraci zmíněných tendencí nám poslouží podrobnější rozbor dvou prozaických počinů, které po roce 2000 vzbudily čtenářskou i kritickou pozornost – *Selskýho baroka* Jiřího Hájíčka jako prózy pohrávající si s postmoderním relativismem i tradičními hodnotami a rodové

ságy Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zaslá sláva* vybízející navíc k interpretaci v souvislosti s širším okruhem textů využívajících žánrový půdorys rodové kroniky.

Hájíčkovu *Selský baroko* na první pohled zcela zapadá do kontextu charakteristik postmoderního textu – využití detektivní zápletky s postavou „detektiva-archiváře“, který s pomocí krásné blondýny odhaluje souvislosti dávné udavačské aféry jedné jihočeské vsi, mozaikovitá kompozice příběhu, práce s vloženými texty (tomašická kronika, spis o tomašických zvonech). Pozvolna se odhalující tematika lidské paměti, rodové historie, „pokrevenství“ a tajemství spojených s individuálními osudy vnáší do textu rozměr přesahující „povrchní dějovou osnovu, pod níž se skrývá [...] hlubinný vztah přítomnosti a minulosti“ (HAMAN 2005: 18).

Otevřenými okny protahoval čerstvý vzduch a vynášel ven zatuchlinu, plíseň a sto let
starý smutek.
(HÁJÍČEK 2005: 100)

V moderním „bezproblémovém“ světě je pavučina lidských rodových vazeb popsána jako neoddělitelná součást osobnosti, podvědomá přínáležitost k rodnému místu, od níž není možné se oprostit, stejně jako je nemožné zapomenout staré křivdy. Motiv vzpomínky jako mlhavé součásti skládačky minulosti prochází celým románem a spolu s ní motivy stárí, smrti a viny přecházející z generace na generaci. Opakující se slova a fráze („Nedonutili mě nenávidět“; „Tatínek se na tebe moc zlobí“ TAMTÉŽ) tvoří v textu významová ohniska, od nichž se odvíjejí úvahy o smyslu vyřčeného, o slovech ztrácejících obsah, o slovech jako nespolehlivých záznamech paměti.

„Na mezi najdete starej patník, v archivu slovo, o kterým už nikdo neví, co znamenalo.
A něco nenajdete nikde. A nikdy...“
(TAMTÉŽ: 61)

Letní ospalá atmosféra jihočeských vesnic se v *Selským baroku* pojí s „vyvoláváním duchů“, bolestivým ožíváním „staré nenávisti“. Akční spád genealogického pátrání hlavního hrdiny Pavla Straňanského se odráží na pozadí detailních popisů připomínajících filmové záběry, kde lakonický a téměř dokumentární styl vyprávění občas přechází k lyricky imaginativnímu způsobu vyjádření typickému pro Hájíčkovy povídkové soubory.

Vyprávění se pohybuje v neustálém víru kontrastního zobrazení dvou prostorových dimenzí, vesnického prostředí s tradičními konotacemi místa uchovávání tradice, jistot, ale i stojaté neměnnosti hodnot a způsobu myšlení, a města jako místa svobody, a zároveň anonymity a chladu moderní civilizace. Venkovský „otevřený kraj“ je protipólem chladných domků uzavírajících lidské osudy a stará nepřátelství, z tmavého archivu uzamykajícího lidskou

paměť vychází hlavní hrdina do oslepujícího slunce, letní louka je zobrazena v protikladu ke hřbitovu. Kontrast je obsažen i v samotné konfrontaci minulosti a přítomnosti, uplynulého času zakonzervovaného ve vzpomínkách, který zanechává svůj otisk v lidských osudech, je přítomný v každém jedinci jako memento nezrušitelného pouta s generacemi otců a dědů.

Hlavní hrdina románu se pohybuje někde uprostřed tohoto víru, na hranici mezi prostředím vesnice a města, na rozhraní mezi přítomností, v níž žije, a minulostí, jejíž tajemství odhaluje. Pavel Straňanský má svůj předobraz v předchozích Hájičkových textech. Charakterizuje ho naivní idealismus a přepjatá morálnost, neschopnost zařadit se do vesnické komunity ani splynout s odcizeným městským prostředím, stylizace do role dobrovolného outsidera moderní společnosti a zneuznaného intelektuála, ale zároveň rozjímání nad životními pravdami a lidskými vztahy, polaritou dobra a zla, viny a trestu skrytou pod povrchem dávných událostí a podstatou vazeb poutajících moderního člověka k minulosti.

Aktualizace žánru rodové kroniky, ságy v české próze po roce 1989

Kronika rodu či rodová sága se v české literatuře objevuje v různých variantách od téměř klasické podoby přes vyhraněně experimentální postmoderní mozaiku k obnovené tradici. Podstatu přitažlivosti zobrazení rodové historie vystihuje Lubomír Machala – o románech oživujících žánr ságy či rodové kroniky píše: „V těchto prozaických dílech bývá návrat k rodovým kořenům (jejich hledání) motivován v prvé řadě snahou ověřit, upevnit osobní identitu a integritu, nezanedbatelný je rovněž žánrový potenciál umožňující postihnout cestu, vývoj společnosti k současným poměrům a v neposlední řadě tyto exkurzy do rodinné minulosti dovolují reflektovat základní otázky lidské existence, problémy partnerského a příbuzenského soužití“ (MACHALA: 2001: 112).

Paralelní zobrazení rodových a evropských dějin představuje román Josefa Jedličky *Krev není voda*, který vychází z původního kronikářského záměru a postupně se stává rozsáhlou rodovou ságou, upomínající epickým rozmachem a archaizovaným stylem vyprávění na tradiční žánrové polohy. S tradicí souzní také zobrazení dvou maloměstských lokalit a jejich obyvatel jako reprezentantů určité společenské vrstvy a jejího hodnotového systému a promítání historie do rodinných příběhů, stejně jako chronologický postup vyprávění (narušený pouze popisy prázdninových pobytů hrdiny-vypravěče). Tradičnímu vnímání žánru odporuje pouze výrazná osobní motivace a bilanční charakter vyprávění, vypravěč románu si nečiní nárok na vševědoucnost, snaží se sice o autentické zachycení rodové historie, ale v případě „bílých míst“ v rodinném příběhu prarodičů se přiznává k fabulaci. Přesto je vybaven neobvyklým nadhledem a schopností hodnotit s odstupem a filozofickou reflexí jednání postav i důsledky dějinných událostí.

V rovině textového experimentu na základě žánru rodové kroniky se pohybují prózy *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* Jiřího Drašnara a *Obyčejné věci* Jana Vraka. I když oba texty staví na experimentu, výrazně je odlišuje *point of view* – vypravěčské hledisko příběhu – u Jiřího Drašnara převládá pozice reflektora či komentátora dění a vnitřní pohled a zainteresovanost vypravěče prozrazuje až závěrečná pasáž, v případě *Obyčejných věcí* Jana Vraka sice dochází ke střídání *ich-* a *er-*formy, ale vnitřní vypravěčskou perspektivu naznačuje už hlavní hrdina a příležitostný vypravěč Jan Vrak (pseudonym autora). Oba texty však spojuje fragmentárnost kompozice, porušování chronologie příběhu a vkládání „textů do textu“ (u Jana Vraka celý poznámkový aparát). Obě prózy také charakterizuje napětí mezi fakty a fabulací, v *Obyčejných věcech* (i v jiných textech Jana Vraka) je obsažen kontrast historie či pravdy zachycené v dobových dokumentech a relativity těchto kategorií v lidském životě, text je koláží vzpomínek, snů, imaginace, subjektivizovaného vidění světa a (stylizovaných?) úryvků z městských kronik a odborných historických publikací. Stejně tak se v krátkých, složitě nazývaných kapitolách Drašnarovy prózy mísí rovina historických faktů s různými formami vizí, snů, vzpomínek a halucinací.

Žánrovým útvarem na pomezí tradice a postmoderny je román Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zaslá sláva* složený z povídkově pointovaných kapitol rámovaných žánrem rodové ságy. Postmoderní inspiraci v textu prozrazují některé aspekty kompoziční roviny (vložené texty) a tendence k originalitě výpovědi a významové hře (například s aluzivními jmény postav a míst). Komplex Bryczova románu však těží z tradice, postmoderní principy ožívují, ale neovládají výsledný románový tvar. Román představuje syntézu tradičního vyprávěcího postupu na půdorysu rodové ságy a využití tvůrčích metod typických pro postmoderní prózu, na jeho pozici „na rozhraní“ poukazuje Aleš Haman už titulem své recenze: „(Post)moderní rodinná sága“ (HAMAN 2004: 20). Příběh mapuje osudy ukrajinského rodu Berezinků od doby první světové války po současnost, sleduje přesun jednoho z potomků do Čech a osudy několika generací rodu v severočeském kraji a život rodového patriarchy Jefima v ukrajinské vesnici Ozero až do okamžiku, kdy dojde k symbolickému vyvrcholení příběhu setkáním Jefima s benjamínkem rodu Vladimírem. Rodová vazba je v románu povýšena do roviny téměř archetypálního spojení, což je zvýrazněno i márquezovským motivem rodového prokletí, které si Theodor Berezinko odnáší do Čech z rodného Ozera, a ani pokus o změnu příjmení ho nezachrání před groteskním koloběhem rodových katastrof.

A tu jsem pochopil, že od pupeční šňůry minulosti se člověk neodstříhne bez kapky krve, [...]
(BRYCZ 2003: 21)

Obraz dějin v Bryczově románu tvoří pozadí pro lidské osudy, „velké“ dějinné události poháněné různými ideologiemi jsou promítány do lidských životů jako procesy fatálně a absurdně zasahující do života jedince (Effenbergův útek na bruslích před domnělými bolševiky, Rolandovo bloudění kolem hraničního kamene a jazzband v komunistickém lágru Nikolaj), ale bez většího vlivu na (národní) kolektiv s jeho neomylným pudem k přežití v jakékoli době.

Pro postavy (a to nejen mužské) je charakteristické neustálé hledání (ať už lepšího místa pro život či vlastní identity), těkání a zoufalé upínání k jakékoli naději. Většina postav budí dojem, že jsou pouze figurkami podléhajícími proudu vypravěčské aktivity, pro hlubší pohled do nitra postavy nezbývá ve víru poeticky okomentovaných a často dramatických dějových situací volný prostor, „postavy vystupují spíše jako účastníci a hybatelé dění než jako komplexní charaktery“ (HAMAN 2004: 20). Výjimkou je v tomto směru Vladimír Berezinko. V okamžiku, kdy se hlavní postavou vyprávění stává Vladimír, proměňuje se i vypravěčské hledisko, do děje vstupuje Bryczův typický hrdina, „nemužný muž“, zneuznaný básník, reklamní textař z donucení. S objevením této postavy se zvyšuje míra autobiografičnosti a vypravěč ztrácí odstup od příběhu, což negativně poznamenává dosud plynulé rozvíjení děje.

Významné je tu i zobrazení románového prostoru, kontrast města a vesnice, šedého uzavřeného prostoru průmyslových center a otevřené ukrajinské stepi. Právě vzájemné zrcadlení postav a románového prostoru odráží v nekonečných obměnách motiv vykořenění a osamělosti. Hrdinové opouštějí svá rodná místa (Theodor utíká z „kanibalské vesnice“, Roland z „malého provinčního světa“), aby hledali jinde lepší budoucnost, ale škodolibá hra osudu (či tíha rodového prokletí) je vždy zavede do „měsíční krajiny, místa kyselých dešťů, čpavkových vůní a smogu“ (BRYCZ 2003: 84). Všechny Bryczovy postavy určuje pocit nepatříčnosti vlastní existence, neschopnosti začlenit se do společnosti, splynout s okolním prostředím, která ústí v neustálé odchody či různé formy útěku před realitou (Rolandův pokus o odchod do Ameriky a následná opilecká anabáze, Vladimírkův únik z rodného města ke strýci do Drážďan, odchod z východního Německa do Freiheimu, porevoluční návrat do Prahy a beznadějná existence v „pevnosti If“ a nakonec cesta na Ukrajinu). „Kam vlastně patřit?“ ptá se Roland znovu sám sebe a hledí na dědečka Jefima.“ (TAMTÉŽ: 48)

Putování hrdinů za lepší budoucností má podobu jakési „iniciační cesty“, jediným „adeptem“, dosahujícím relativního úspěchu, je Vladimírek, který se vrací na místo rodových kořenů a setkává se s „patriarchou rodu“. Otevřený konec ponechává naději ve šťastný obrat rodového příběhu, v konečné nalezení smyslu a místa v životě prostřednictvím lásky Vladimíra a Yasiry.

Prózou potvrzující literární vývoj směrem k prostému vyprávění příběhu bez nutnosti tematizace a ozvláštňování samotného aktu vyprávění je román Jana Nováka *Děda*, většinou kritiků přivítaný jako „poutavý příběh vlastní rodiny formovaný [...] zlomovými obdobími soudobých českých dějin“ (FIALOVÁ 2007: 20). Výstavba Novákova románu jako „fabulačně-faktografického kompromisu“ (TRÁVNÍČEK 2007: 46), založeného z velké části na autentické osobní zkušenosti, však nebrání vypravěčské invenci (například ve jménech postav: děda betonové srdce, babička kobra královská, strýc pýcha rodiny). Tematizace kontroverzní minulosti, její vazba na přítomnost a potřeba jejího uchopení skrze autentický prožitek, věrohodnost psychologie i jednání postav je podkladem Novákova vyprávění.

Z uvedených skutečností vyplývá, že proti klasické rodové kronice dochází v české próze po roce 1989 k zesílení podílu osobní autorské motivace na výsledném tvaru, což souvisí s užitím ich-formy či střídáním ich- a er-formy, objevením autobiografického hrdiny anebo také prolínáním vnější a vnitřní perspektivy vypravěčského hlediska. Autentická zkušenost formuje román Josefa Jedličky a vrací se k ní i Jan Novák, u Pavla Brycze a Jana Vraha je autobiografičnost některých pasáží zřejmá, výjimkou je v tomto směru pouze Drašnarova sága, kde je vypravěč programově prezentován jako vševědoucí a povznesený nad svět postav. Potenciál rodové kroniky odrážet prostřednictvím rodinných příběhů chod dějin zůstává zachován, někde je jakoby vedlejším produktem zachycení rodové historie, produktem zrcadlení obecných jevů v individuálním příběhu (Jedlička, Novák), jinde je záměrně zdůrazněna absurdita a neuchopitelnost dějin a společenských proměn (Brycz, nejvýrazněji Drašnar). Zachování tradiční lineární kompozice podporuje už přirozená lineárnost rodové linie, která je v různé míře respektována ve všech textech, i v mozaikovitě komponovaných prózách Jiřího Drašnara a Jana Vraha je spojnicí dějů rodová historie. Podobně je narušována chronologie událostí, objevují se návraty v čase ve formě vzpomínky, podstatné je také prolínání „reality“ a snů (vizí, halucinací). Tradičním atributem rodové kroniky je i určující význam zobrazení románového prostoru, „kronikové lokality“ (POSPÍŠIL 1986). V textech Josefa Jedličky, Pavla Brycze a Jana Nováka se objevuje příznačný kontrast mezi vesnicí (maloměstem), přírodou a (velko)městem, civilizací, i když ne vyhraněně v dimenzích vesnické idyly a městské zkaženosti. Podstatnou roli má prostor i v próze Jana Vraha (vesnice Náklo). Výrazným styčným bodem v poetice textů je tematizace osudovosti rodové vazby a z ní pramenící mytický rozměr textů (nabízí se inspirace Márquezovým prokletým rodem Buendíových). „Dědictví krve“ je výrazným motivem v Jedličkově románu, osudová vazba pojí i členy rodu Berezinků v Bryczově *Patriarchátu*, v próze Jana Vraha se objevuje neurčitý „zlý duch“ rodu, u Jiřího Drašnara zase „genetický kód“.

Závěrem

Téma rodu a hledání kořenů se v české próze po roce 1989 objevuje v nejrůznějších variacích. Setkáváme se s ním nejen v textech programově vyznávajících autenticitu a příběhovost či v dílech formovaných autobiografickou tendencí, ale i v prózách imaginativních a experimentálních. Pokusme se nyní pojmenovat podoby, v jakých se rodová historie objevuje v současné české próze.

Období dějinných zvrátů a společenských proměn s sebou přináší potřebu tyto procesy generalizovat v literárním zpracování – rodová historie představuje jednu z možností zachycení dějinného a společenského vývoje prostřednictvím konkrétního lidského příběhu. V autorském přístupu k danému tématu se odráží řada faktorů formujících jednotlivé prozaické texty, od zvolené textové strategie, přes obecné konotace spojené s tématem, po individuální autorskou motivaci a úhel pohledu. Rodová historie tak může předznamenávat životní bilanci, hledání sebe sama a svého dědictví po předcích, postihnout minulost jako východisko pro pochopení přítomnosti (Josef Jedlička: *Krev není voda*). Na druhé straně v době gnozeologické skepse může být historie interpretována jako řetěz neuchopitelných procesů mimo dosah lidského chápání (Jiří Drašnar: *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*).

Deziluze spojená s vývojem společnosti však podněcuje i hledání možných záchytných bodů v chaosu „postmoderní doby“, zobrazení osamocení a vykořenění současného člověka tak determinuje obrat k rodové historii jako garanci kořenů a obnovení archetypální vazby k lidem i místům (Pavel Brycz: *Patriarchátu dávno zašlá sláva*).

Evokace rodových vazeb v české próze po roce 1989 je spojena s oživením žánru rodové kroniky, ságy, který zákonitě podléhá proměně – objevuje v různých variantách od téměř klasické podoby přes vyhraněně experimentální postmoderní mozaiku k průsečíku postmoderní inspirace s obnovenou tradicí.

Pokud se pokusíme o charakteristiku převládajících tendencí v zobrazení rodové historie v české próze po roce 1989, můžeme konstatovat, že většinu analyzovaných textů spojuje výrazná osobní intence vypravěče a tendence k sebepoznávání a existenciálnímu tázání, sklon k autobiografičnosti, snaha o originalitu vyjádření (archaizace, poetizace jazyka) i důraz na zobrazení románového prostoru (mytizace). Můžeme také pozorovat postupné upouštění od textových experimentů (Jan Vrak, Jiří Drašnar) a návrat k příběhovosti, i když postmoderní inspirace přetrvává – spíše však jako oživující prvek vypravěčské metody, nikoli jako formující faktor (Pavel Brycz, Jan Novák).

PRAMENY

- BRYCZ, Pavel. *Patriarchátu dávno zašlá sláva.* Brno–Most: Host–Hněvín, 2003
- DRAŠNAR, Jiří. *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu.* Brno: Atlantis, 1996
- HÁJÍČEK, Jiří. *Selský baroko.* Brno: Host, 2005
- HAKL, Emil. *O rodičích a dětech.* Praha: Argo, 2002
- HODROVÁ, Daniela. *Tržní město.* Praha: Hynek, 1999
- JEDLIČKA, Josef. *Krev není voda.* Praha: Československý spisovatel, 1991
- NOVÁK, Jan. *Děda.* Praha: Jiří Krechler – bookman, 2007
- VACEK, Petr. *Hovada, český hovada.* Brno: Petrov, 2002
- VRAK, Jan. *Obyčejné věci.* Olomouc: Votobia, 1998

LITERATURA

- BACHTIN, Michail Michailovič: *Román jako dialog.* Praha: Odeon, 1980
- FIALOVÁ, Alena. „Zn. hledá se hrdina.“ *Tvar* 18, 2007, č. 18, s. 20
- FOLDYNA, Lukáš. „Zjevení podle Jana (Balabána).“ *Host* 20, 2004, č. 7, s. 52–53
- HAMAN, Aleš. „Postmoderna v české próze 90. let a nedůvěra k příběhu.“ In Vladimír Novotný (edd.): *Postmodernismus v umění a literatuře.* Plzeň: Pro libris, 2003, s. 50–58
- HAMAN, Aleš. „(Post)moderní rodinná saga.“ *Tvar* 15, 2004, č. 5, s. 20
- HAMAN, Aleš. *Prozaické surfování.* Olomouc: Votobia, 2001
- HAMAN, Aleš. „Zaprášené příběhy o rozkulačování.“ *Lidové noviny* 18, 2005, č. 280 (1. 12.), s. 18
- HODROVÁ, Daniela. „Text mezi texty.“ *Česká literatura* 51, 2003, č. 5, s. 537–545
- HRTÁNEK, Petr. „Soumrak mužů v Bryczově podání.“ *Host* 20, 2004, č. 6, s. 43–46
- HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky.* Olomouc: Votobia, 1991
- CHVATÍK, Květoslav. „Postmoderna jako sebekritika moderny.“ *Tvar* 7, 1996, č. 7, s. 4–5
- JANOUSEK, Pavel. „Time-out aneb Zhroucená tradice.“ *Tvar* 1, 1990, č. 43, s. 1, 4–5
- KUBÍČEK, Tomáš. „Ostrava uvnitř.“ *Host* 20, 2004, č. 7, s. 50–51
- LJUBKOVÁ, Marta. „Státní cena in spe. O knihách Pavla Brycze.“ *Souvislosti* 16, 2005, č. 1, s. 33–38
- LJUBKOVÁ, Marta. „Několik tendencí současné české prózy: Poznámky z četby.“ *Wales* 27/28, 2006, s. 136–140
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu.* Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993
- MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy.* Praha: Brána, 2001
- NOVOTNÝ, Vladimír. *Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí.* Praha: Cherm, 2002
- PAPOUŠEK, Vladimír. „Konfrontace osobních dějin a velké historie v české literatuře 2. poloviny 20. století.“ *Tvar* 12, 2001, č. 11, s. 1, 4–5
- PECHAR, Jiří. *Dvacáté století v zrcadle literatury.* Praha: Filosofia, 1999
- POSPÍŠIL, Ivo. *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru.* Brno: Blok, 1986
- TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy.* Brno: Host, 2003
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Tenhle příběh se stal a je o lidech, kteří opravdu žili.“ *Host* 23, 2007, č. 8, s. 46
- WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota.* Praha: Koniasch Latin Press, 1993
- ŽILKA, Tibor. „Modernismus a postmodernismus.“ *Tvar* 6, 1995, č. 1, s. 4–5
- ŽILKA, Tibor. „Postmodernismus v próze.“ *Romboid* 24, 1989, č. 9, s. 18–24
- ŽILKA, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderně.* Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

RESUMÉ

Príspevek je zaměřen na analýzu a interpretaci vybraných děl současné české prózy spojených tématem rodu a hledání kořenů. Výchozím bodem je úvaha o převládajících vývojových tendencích v české próze po roce 1989. Podoby zobrazení rodové historie a žánrové varianty spojené s daným tématem v dílech Pavla Brycze, Jiřího Hájíčka, Josefa Jedličky, Jiřího Drašnar a či Jana Vranka implikují tázání po proměnách subjektu v literatuře po roce 1989 a vlivu postmoderní fikce na texty využívající klasického žánru rodové kroniky. Pozornost je soustředěna na prolínání osobních a kolektivních dějin v analyzovaných textech, opakující se motivy vykořenění, osamocení, lidské a historické paměti.

SUMMARY

The intent of the essay is to interpret a selection of contemporary Czech fiction, the kinship of the texts consisting in the representation of the individual's search for his or her roots and the relation of the individual identity to the lineage. The point of departure is identifying the dominant tendencies that may be observed in the contemporary Czech fiction. A variety of genres as well as modes of depicting the lineage may be found in texts by Pavel Brycz, Jiří Hájíček, Josef Jedlička, Jiří Drašnar or Jan Vrank. All of them imply the necessity of pondering on the transformations of literature brought about by the political changes after 1989 and on the influence of postmodern writing exercised on the classical genre of family chronicle. Special attention is paid to the intertwining of individual and collective history in the texts concerned, and to motifs of extirpation and isolation, as well as singular and historical memory.

CENA VLADIMÍRA MACURY byla udělena **Markovi Jagielskému** (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.) za referát *O dějinách v románu Ladislava Fukse Obraz Martina Blaskovitzze*

ČESTNÉ UZNÁNÍ VLADIMÍRA MACURY bylo uděleno **Lukáši Vlachovi** (Slezská univerzita, Opava, FPF, 1. roč.) za referát *Lidská paměť v nelidských dějinách. Nad románem Pavla Kolmačky Stopy za obzor* a **Radoslavu Raffajovi** (Trnavská univerzita v Trnave, PedF) za referát *Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Míla Urbana*

SEZNAM ÚČASTNÍKŮ

PaedDr. Zuzana Bariaková (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Tereza Barvínková (Univerzita Karlova, Praha, FF)

doc. PaedDr. René Bílik, CSc. (Trnavská univerzita, PedF, vedoucí Katedry slovenského jazyka
a literatury – Ústav slovenskej literatúry SAV)

PhDr. Kateřina Bláhová, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Lukáš Borovička (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Martin Boszorád (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF)

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

Adéla Dobešová (Univerzita Karlova, Praha, PedF - Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Veronika Erdélyiová (Univerzita Karlova, Praha, FF)

Prom. fil. Vratislav Färber (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

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

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

PhDr. Blanka Hemelíková (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

prof. PhDr. Mojmír Horyna (Univerzita Karlova, Praha, prorektor pro akademické kvalifikace)
husitské ženy a slatinské staré dívky

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

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

Marek Jagielski (Uniwersytet Warszawski, ISZP)

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

Juraj Jánošík

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

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

Vojtěch Jedlička (Obchodní akademie Náhorní, Praha)
PhDr. Alice Jedličková, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Małgorzata Kalita (Uniwersytet Śląski, Katowice, IFS)
Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
Markéta Kovaříková (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Petra Kožušníková (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
Jan Kraml (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Miroslava Kyselová (Katolícká univerzita v Ružomberku, FF)
Eva Kvantíková (Katolícká univerzita v Ružomberku, FF)
Mgr. Vojtěch Malínek (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Zdeňka Menšíková (Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem, PedF)
Iveta Mindeková (Ostravská univerzita, FF)
doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (Univerzita Karlova, Praha, PedF, vedoucí Katedry
českého jazyka a literatury)
Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF)
Petr Plecháč (Univerzita Palackého, Olomouc, FF)
Tomáš Poušek (Masarykova univerzita, Brno, PedF)
PaedDr. Eva Příhodová, Ph.D. (Katolícká univerzita v Ružomberku, FF)
Mgr. Marek Přibil (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Mgr. Sabina Pytel (Uniwersytet Śląski, Katowice, IFS)
Mgr. Radoslav Raffaj (Trnavská univerzita v Trnave, PedF)
Mgr. Miroslava Režná, Ph.D. (Univerzita Konštantína filozofa, Nitra, FF)
Kateřina Skoupá (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Mgr. Zdeněk Smolka, Ph.D. (Ostravská univerzita, FF)
Lenka Suchá (Prešovská univerzita, FF)
PhDr. Petr Šámal, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
Dušana Štandtová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Martin Šuraba (Prešovská univerzita, FHPV)
Ivan Tichý (první tajemník Veľvyslanectva SR v ČR)
Mgr. Filip Tomáš (nakladatelství Akropolis)
Mgr. Zuzana Turzová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF)
Martin Tvrđý (Trnavská univerzita v Trnave, PedF)
Eva Týrová (Univerzita Karlova, Praha, FF)
Eva Urbanová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV)

Obraz dějin v české a slovenské literatuře. Edičně připravila Stanislava Fedrová.
Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>

Vojtěch Varyš (Univerzita Karlova, Praha, PedF/FF)

Zdeňka Veličková (Ostravská univerzita, FF)

doc. PaedDr. Eva Vítězová, PhD. (Univerzita Konštantína filozofa, Nitra, FF)

Lukáš Vlach (Slezská univerzita, Opava, FPF)

doc. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. –
Univerzita Karlova, Praha, FF)

Mag. Dr. Michael Wögerbauer (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Alena Ziebikerová (Univerzita Karlova, Praha, PedF–Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

Jan Žižka z Trocnova



Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i.,
ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy
pořádají ve dnech **9. a 10. dubna 2008**

7. ročník studentské literárněvědné konference

Obraz dějin v české a slovenské literatuře

středa 9. dubna

8.30–9.00 prezentace

9.00–9.10 zahájení

9.10–10.10 **Naše republika**

Lukáš Borovička (Univerzita Karlova, Praha, FF, 6. roč.): Žité dějiny. Nástin nových kulturních dějin Československa třicátých let

Mgr. Radoslav Raffaj (Trnavská univerzita v Trnave, PedF): Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Míla Urbana

Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF, 4. roč): Dezertér

10.10–10.40 diskuse

10.40–11.00 přestávka na kávu a čaj

11.00–11.40 **Báseň, čas, dějiny**

Zdeňka Veličková (Ostravská univerzita, FF, 4. roč.): Historický čas u Jana Skácela

Mgr. Zuzana Turzová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF): Poetika krehkej moci –
človek a dejiny

11.40–12.00 diskuse

12.00–13.30 přestávka na oběd

13.30–14.10 **Jiná perspektiva**

Lukáš Vlach (Slezská univerzita, Opava, FPF, 1. roč.): Lidská paměť v nelidských dějinách. Nad románem Pavla Kolmačky *Stopy za obzor*

plán B – host konference: Jan Žižka z Trocnova a Juraj Jánošík v jedné osobě

14.10–14.30 diskuse

14.30–14.50 přestávka na kávu a čaj

14.50–15.30 **Průvodce inteligentního čtenáře dějinami**

Petra Kožušníková (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 1. roč. NMgr.): Obraz dějin v románu Stanislava Komárka *Černý domeček* a jeho místo v současné české literatuře

Vojtěch Varyš (Univerzita Karlova, Praha, PedF/FF, 2./4. roč.): „Na vši minulosti je nejlepší to, že už minula“: české 20. století v prózách Jiřího Drašnara *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* a Stanislava Komárka *Černý domeček*

15.30–15.50 diskuse

15.50–16.10 přestávka na kávu a čaj

16.10–16.50 **Žité a alternativní dějiny**

Mgr. Zuzana Ištvánfyová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV): Odras dejín v Slobodovej *Krvi*

Martin Boszorád (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, 4. roč.): Dve podoby mystifikácie dejín v slovenskej literatúre

16.50–17.30 diskuse

19.00–?? společenský večer

čtvrtek 10. dubna

9.00–9.40 **Aktualizace kolektivní paměti**

Miroslava Kyselová – Eva Kvantíková (Katolícká univerzita v Ružomberku, FF, 3. roč.):

Historizujúce a aktualizujúce tendencie vo vybraných dielach J. M. Hurbana

Mgr. Sabina Pytel (Uniwersytet Śląski, Katowice, IFS): Dějiny v románech Miloše Urbana

9.40–10.00 diskuse

10.00–10.20 přestávka na kávu a čaj

10.20–11.40 **Individuální zkušenost**

Martin Šuraba (Prešovská univerzita, FHPV, 2. roč.): Druhá světová vojna v slovenskej a českej literatúre

Marek Jagielski (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.): Paměť? oběti. O dějinách v románu Ladislava Fukse *Obraz Martina Blaskovitzze*

Mgr. Małgorzata Kalita (Uniwersytet Śląski, Katowice, IFS): Dějiny v eseji Sylvie Richterové *Jeden československý rok*

Eva Urbanová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV, 3. roč.): Obraz totalitnej spoločnosti v tvorbe Dušana Mitanu

11.40–12.10 diskuse

12.10–13.40 přestávka na oběd

13.40–14.20 **Kořeny a ratolesti**

Martin Tvrdý (Trnavská univerzita v Trnave, PedF, 5. roč.): Mýtizácia slovenských dejín v románe Petra Jaroša *Tisícročná včela*

Iveta Mindeková (Ostravská univerzita, FF, 5. roč.): Téma rodu a hledání kořenů v současné české próze

14.20–14.40 diskuse

14.40–15.00 přestávka na kávu a čaj

15.00–15.40 **Realita a znak**

Lenka Suchá (Prešovská univerzita, FF, 3. roč.): Rodový aspekt v prózách Silvie Lispuchovej. K problému osobnej pamäti

Petr Plecháč (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 4. roč.): Přízvuková kontura veršů J. H. Krchovského jako intertextový znak

15.40–16.00 diskuse

16.00–16.20 porada členů poroty, mezitím podněty, dotazy, informace o sborníku, káva, čaj

16.20 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, slavnostní závěr

Za redakci anglických resumé děkuji Alici Jedličkové,
za korektury slovenských referátů Zuzaně Ištvánfyové.

Obraz dějin v české a slovenské literatuře

7. ročník studentské literárněvědné konference

K vydání připravila Stanislava Fedrová
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

2009