



ČESKÁ LITERATURA NA KONCI TISÍCILETÍ II

Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky

Česká literatura na konci tisíciletí



© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001

ISBN 80-85778-30-0 (2. svazek)

ISBN 80-85778-31-9 (soubor)

Obsah

III.

Herta Schmidová (Universität Potsdam)

Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona / 437

Veronika Ambros (University of Toronto)

**Přesýpací hodiny – aneb pražská sémiotika divadla a dramatu
v kontextu soudobých sémiotických teorií / 457**

Irina Wutsdorffová (Universität Potsdam)

**Umělecký text jako fenomén překračující hranice.
Koncepte konstituce smyslu u Michaila Bachtina
a v pražském strukturalismu / 471**

Birgit Krehlová (Universität Potsdam)

Jaroslav Durych o rytmu české prózy / 481

IV.

Pavel Gan (Göttingen)

**Dobrodružství asijského světového
revolucionáře Jaroslava Haška cestou
od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920 / 497**

Jiří Holý (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Apokalyptické a křesťanské motivy ve Vančurově díle / 519

Urs Heftrich (Universität Trier)

Weilův Život s hvězdou a evropská literární tradice / 525

Bohumil Fořt (Masarykova Univerzita, Brno)

Geneze díla Jana Weisse po roce 1945 / 535

Donka Rousová (Skopje)
Česká literatura padesátých a šedesátých let / 543

Bohuslav Hoffmann (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)
Na hrázi věčnosti – výtvarné reflexe díla Bohumila Hrabala / 551

Zuzana Stolz-Hladká (Universität Bern)
Text jako tvořivá paměť u Věry Linhartové / 557

Rajendra A. Chitnis (University of Bristol)
Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé / 567

Kyu Chin Kim (Han Kuk Univerzita cizích jazyků, Soul)
Analýza Kunderovy *Knihy smíchu a zapomnění* / 575

Reinhard Ibler (Universität Marburg)
Na hranicích románu: Kunderovy *Směšné lásky* / 595

V.

Jekatěrina Aizpurvitová
**Rusko jako futuristický model očima
Jaroslava Seiferta a Karla Teiga** / 603

Clarice Cloutierová (Princeton University)
Obraz matky v poezii Jaroslava Seiferta / 611

Jaromír Hořec (Praha)
Generace 1945? / 619

Petr Komenda (Univerzita Palackého, Olomouc)
**Hranice umělecké události
v Halasových textech** / 625

Leszek Engelking
**Text jiného a text vlastní
(Texty v díle Jiřího Koláře)** / 635

Kenichi Abe (Tokyo University of Foreign Studies)
Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění / 645

Zdeněk Kožmín (Masarykova univerzita, Brno)
Problémy interpretace Holanových Zdí / 653

Vladimír Justl (Praha)
Láska je skutečně smrtelná / 657

István Vörös
Vladimír Holan, umělec bytí / 669

Annalisa Cosentinová (Univerzita di Udine)
**Skácelovy konce a začátky.
Pokus o interpretaci / 673**

Alexandra Korda-Petrovičová (Filologická fakulta, Bělehrad)
Srbské překlady české poezie 20. století / 685

Catherine Servant
O jednom vášnivém pohledu na Bohuslava Reynka v současné Francii / 693

Iva Málková (Ostravská univerzita)
Kasalův *Jám* (Úvodní poznámky k interpretaci) / 699

VI.

Petr Mareš (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)
Vícejazyčné texty Jana Křesadla / 709

Jana Hoffmannová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)
**Sklepací a spol.
Jazykový a textový maximalismus a minimalismus / 719**

Wolfgang F. Schwarz (Universität Leipzig)
**„Neofantastika“ v novější české literatuře.
Kratochvil – Borges – Čapek / 727**

Joanna Czaplińska

Proč scifisté nejsou optimisté

– znamená konec 20. století konec antiutopie? / 737

Aleš Haman (Jihočeská univerzita, České Budějovice)

Historické motivy a postmoderní próza / 747

Jiří Urbanec (Slezská univerzita, Opava)

Devadesátá léta

– vyvrcholení vývoje 20. století? / 757

Helena Kosková

Fenomén rozostřené hranice v současné české próze.

(Körner, Sidon, Macura, Hodrová) / 765

Alessandro Catalano

Některé sondy do české prózy devadesátých let

aneb pokus o pohled zvenčí / 777

Lubomír Machala (Univerzita Palackého, Olomouc)

Česká próza na konci tisíciletí / 785

Gertraude Zandová (Universität Wien)

„Výbuch času“ 1989.

Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra* / 793

Jelena Kovtunová (Moskevská univerzita)

Michal Viewegh – literatura umělecká, nebo populární? / 801

Libor Martinek (Slezská univerzita, Opava)

Současná tvorba polské národnostní menšiny v České republice / 807

VII.

Jaroslav Toman (Jihočeská univerzita, České Budějovice)

Typologické proměny moderní české poezie pro děti

(šedesátá až devadesátá léta) / 825

Svatava Urbanová (Ostravská univerzita)

Meandry v dětské literatuře v devadesátých letech 20. století / 833

Naděžda Siegllová (Masarykova univerzita, Brno)

Kritika literatury pro mládež – cesty minulé, současné a budoucí / 843

VIII.

Závěrečné poznámky / 853

(Program kongresu, Účastníci kongresu,
Seznam vyobrazení, Ediční poznámka)

Rejstřík / 867

Dva proudy v myšlení

Romana Jakobsona

HERTA SCHMIDOVÁ

Kritická díla Romana Jakobsona, kterého lze považovat za jednoho z nejvýznamnějších teoretiků jazyka a komunikace, byla vydána v češtině v roce 1976 v nakladatelství Odeon. Tato kniha je první z díla, které bylo vydáno v rámci sbírky "Věda a umění". Dílo je rozděleno do dvou částí: první část je věnována lingvistice a druhé části literárnímu jazyku. V první části jsou uvedeny základní principy lingvistického strukturalismu, které byly rozvíjeny v jeho díle "Lingvistika a komunikace" (1957) a "Jazyk a komunikace" (1960). V druhé části je analyzován literární jazyk a jeho vztah k komunikaci. V knize jsou uvedeny příklady z literatury různých kultur a období, které jsou analyzovány z hlediska jejich lingvistické struktury a komunikační funkce. Kniha je určena především pro odbornou veřejnost, ale může být užitečná i pro širokou veřejnost, která se zajímá o jazyk a komunikaci.

III.

Jakobsonova teorie komunikace je založena na předpokladu, že komunikace je proces, při kterém je zpráva přenesena od vysílajícího k příjemci prostřednictvím kanálu. Tato teorie je rozvíjena v jeho díle "Lingvistika a komunikace" (1957) a "Jazyk a komunikace" (1960). V knize jsou uvedeny základní principy této teorie, které jsou rozvíjeny v jeho dalších dílech. V knize jsou uvedeny příklady z literatury různých kultur a období, které jsou analyzovány z hlediska jejich lingvistické struktury a komunikační funkce. V knize jsou uvedeny příklady z literatury různých kultur a období, které jsou analyzovány z hlediska jejich lingvistické struktury a komunikační funkce.

První část knihy je věnována lingvistice a druhé části literárnímu jazyku. V první části jsou uvedeny základní principy lingvistického strukturalismu, které byly rozvíjeny v jeho díle "Lingvistika a komunikace" (1957) a "Jazyk a komunikace" (1960). V druhé části je analyzován literární jazyk a jeho vztah k komunikaci. V knize jsou uvedeny příklady z literatury různých kultur a období, které jsou analyzovány z hlediska jejich lingvistické struktury a komunikační funkce. V knize jsou uvedeny příklady z literatury různých kultur a období, které jsou analyzovány z hlediska jejich lingvistické struktury a komunikační funkce.

Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona

HERTA SCHMIDOVÁ

Recepce díla Romana Jakobsona je dosud převážně v zajetí jeho lingvistického, racionalistického funkcionalismu. Již ruský formalismus, ježž Jakobson před svou emigrací do Prahy spoluutvářel, byl v lingvistice i literární vědě orientován funkcionalisticky. Pražský lingvistický kroužek, k jehož zakládajícím členům v roce 1926 Jakobson náležel, ve funkcionálním myšlení pokračoval. Charakteristický pro tento způsob myšlení je „model prostředku a cíle“,¹ který nahrazoval starší model příčiny a následku, jenž v duchovních vědách převládal až do přelomu století a jenž byl nyní odmítán jako spekulativní a logicky nečistý. Lze to odvodit z Aristotelovy úvahy, podle níž z daného účinku nikdy nelze zpětně usuzovat na jednoznačnou příčinu. Na Aristotela se odvolává i spojení funkcionalismu s teleologií, které bylo pro Jakobsona zvláště relevantní.² Teleologie připouští k dosažení určitého cíle vždy více prostředků, mezi nimiž je třeba provést výběr. Zde se ohlašuje problém vztahu mezi cílem funkce, formou a materiálem, jímž se forma uskutečňuje, který byl pro Jakobsonovu lingvistikou i poetiku svízelný.

Polemika proti kauzálnímu zkoumání, příznačnému pro starší vědu, vyrůstala z úsilí o metodologickou čistotu a objektivitu a spadalo do ní i vymezení disciplíny vůči jiným oborům, vzdálenějším i sousedním. Vyproštění literární vědy z pout sociologie, filozofie, psychologie nebo také náboženství bylo již v intencích vůdčích formalistů jako Jurije Tyňanova, Viktora Šklovského, Borise Tomaševského a Borise Ejchenbauma a pokračovalo v Praze prací Jana Mukařovského. Pokud jde o vědeckou čistotu a nahrazení příčinného bádání zkoumáním zaměřeným k cíli, je důležitý článek z roku 1925, jenž se obrací k československé umělecké skupině poetistů. V Konci básnického umpru-

¹ Srov. Jakobson 1988 (1963).

² Aristoteles (1978) rozlišuje mezi různými druhy příčinností. V oblasti akcidentálního (věci) nelze řetěz příčin jednoznačně rekonstruovat. Příčinnost zaměřená k cíli byla pro něj spolehlivější. Mezi ruskými filozofy se spojením teleologie s aristotelovskou entelechií zabýval Gustav Špet (1914). Srov. též Schmid 1993; 1996. K Jakobsonovu pojmu teleologie srov. mj. Schmid 1988 (1975). Filozofický přehled odluky od kauzálního myšlení podává Elmar Hostenstein 1984.

máctví a živnostnictví radí Jakobson poetistům, aby – jestliže chtějí dosáhnout teoreticky proklamované autonomie poezie – rozbili význam a referenci jazyka a obrátili se k „zaumné řeči“ (transmentální jazyk) a etymologii, což implikuje redukci jazykových znaků na zvukovou rovinu a vnitřní formu.³ Obě redukce slouží cílové orientaci estetické funkce, která v básnickém sdělení ruší praktické cíle.⁴ Spor mezi kauzalizmem a teleologismem převádí Jakobson na prosté formule „proč“ a „nač“. Pátrání po „proč“ zavedlo jazykovědu druhé poloviny 19. století do slepé uličky. Estetické „nač“ obhazuje především pojetí poezie S. K. Neumanna, podle něhož má literatura sloužit potřebám proletariátu. Vědecký impetus vystupuje zřetelně v Jakobsonově ujištění, že vědecká analýza získá v „zaumu“ a v etymologii „železobetonový základ“.⁵ Toto halasné tvrzení ovšem vzbuzuje pochybnosti, neboť od negace referenční funkce v poezii se Jakobson sám později distancoval⁶ a etymologizování básníků, kteří nejsou jazykovědci, často, jak známo, končí v lidové etymologii a mytologii.

Také ve věci přísného vymezení jednotlivých disciplín vzbuzuje Jakobson pochybnosti. Svědčí o tom dvě stati. Proslavená stať *Co je poezie?* (1933–34) pokračuje na jedné straně v představě autonomie poezie, zdůvodňuje estetickou funkci, na druhé straně se do ní plíživě vrací biografismus, jež ruší formalisté v literární vědě stigmatizovali.⁷ Poezie českého romantika Karla Hynka Máchy se podle Jakobsona rozděluje do dvou oblastí, deníkových záznamů, z cenzurních důvodů neuveřejněných, a cenzurně přijatelné uveřejněné poezie. V obou

³ Učení o vnější a vnitřní formě jazyka, jak je koncipoval Wilhelm von Humboldt, propagoval v Rusku A. A. Potěbha. Špet a ruští formalisté se Potěbhou intenzivně a kriticky zabývali. K tomuto srov. Schmid 1982.

⁴ K Jakobsonovu pojmu tehdy ještě „estetické funkce“ (později preferuje výraz „poetická funkce“) srov. Jakobson 1972.

⁵ Srov. Jakobson 1995 (1925): 566. Železobeton si oblíbil i polský avantgardní spisovatel a filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz, ovšem v kompozici svých dramát. Ve filozofii zastává kontinuitu metafyziky, kterou chtěl v Praze Jan Mukařovský z estetiky odstranit. K Mukařovského stanovisku k tomu srov. zejm. Mukařovský 1966 (nepřesně datováno, počátek čtyřicátých let), kde se probírá i proměna kauzálního vědeckého myšlení v myšlení cílové.

⁶ V Lingvistice a poetice (uveřejněno 1960, napsáno 1958) Jakobson systematicky rehabilituje obsah tím, že Bühlerovo „zobrazení“, jež označuje jazykově pojmovou a předmětnou funkci, integruje do svého modelu. Existují tři označení této funkce: „referenční“, „denotativní“, „kognitivní“.

⁷ Srov. k tomu zvl. Tynjanov 1969/1988, 1969/1988a. Srov. též kousavý pamflet Borise Ejchenbauma (1969), který se obracel proti tomu, jak v minulosti i v přítomnosti literární věda sloužila sousedním oborům. Pro tehdejší současnost konstatoval službu aplikované publicistice, k čemuž dnes opět najdeme četné paralely.

tvůrčích odvětvích zpracoval Máchu osobní zkušeností. Jednak tu Jakobson sugeruje genetický výklad poezie, jenž se spojuje s monokausalitou, na druhé straně přichází zkrátka i vymezení poetických prostředků, jež jsou zvoleny k dosažení funkčního estetického cíle: namísto „zaumu“ a etymologie nyní Jakobson doporučuje postup deformace jakéhokoli druhu. Sama deformace ovšem nestačí k tomu, aby zajistila estetickou funkci, spíše k ní musí přistoupit – jak už zdůraznil Jurij Tyňanov – pozitivní princip „konstruktivního faktoru“, který se stane poetickou dominantou díla. Je zřejmé, že z nedocení korelace mezi deformací a konstrukcí vyplývá, proč mohl Jakobson považovat za poezii i Máchův deník.⁸

Další krok k psychologii učinil Jakobson ve stati z roku 1935 Poznámky k dílu Erbenovu. Pro srovnání obou romantiků, Erbena a Máchy, zde volí psychologické kritérium. Oba básníci reagovali na tutéž situaci sociálního a politického útlaku zcela odlišně. Erben si podle Jakobsona z oportunismu vybral fylogenetický, mytopoetický fatalismus, Máchu naproti tomu vytvořil ontogenetický kosmopolitismus, který se spojil se skrývaným revolucionářstvím. Stejně jako Jakobson přisoudil i Jan Mukařovský oběma hlavním reprezentantům českého romantismu ve studii Torzo a tajemství Máchova díla fatalismus a maskovaný titanismus, přesto však odmítá psychologické pojmy fylogeneze a ontogeneze a vytýká Jakobsonovi překročení hranic mezi literární vědou a psychologií.⁹ Pro psychologii obecně je příznačné právě kauzální vysvětlování.

Čtvrtá stať, která je významná pro posouzení Jakobsonova stanoviska ke genetickému kauzalizmu a vědecké přísnosti, je Socha v symbolice Puškinově, dosud málo připomínaná, vydaná roku 1937 ve *Slovu a slovesnosti*, orgánu Pražského lingvistického kroužku.¹⁰ Pro nás je tato studie o básníkovi významná ve dvojitým smyslu. Jednak zde Jakobson, který rozlišuje mezi „vulgárním biografismem“ a právě tak vulgárním „antibiografismem“,¹¹ zaujímá přímo bojové stanovisko za začlenění biografismu do poetiky (v dialozích mezi Romanem Jakobsonem a Krystynou Pomorskou z roku 1980, jež jsou facitem jeho životního díla, zmiňuje Jakobson právě tuto stať – vedle svých analýz Majakovského

⁸ Novější posouzení Máchových deníkových zápisků srov. Mojmir Grygar 2000, jenž se tu vyrovnává i s Mukařovského stanoviskem.

⁹ Přesnější hodnocení in Schmid 2000.

¹⁰ Stať záslužně otiskl Miroslav Červenka ve svazku Roman Jakobson: *Poetická funkce*, 1995, str. 579–621. Jedno z mála zásadních hodnocení Jakobsonovy stati viz Senderovích 1980.

¹¹ Jakobson 1995 (1937): 578.

z třicátých let – jako snahu rehabilitovat smysluplné zkoumání biografie).¹² Jednak tu s programovým biografismem souzní i mytopoetika: podle Jakobsona Puškin v letech vzniku tří děl, soustředěných kolem motivu sochy (1829–1834), vytvořil „básnickou mytologii“, jejíž pomocí se pokoušel zvládnout problémy, které byly spojeny s tím, že se ucházel o Natalii Gončarovovou. Pouze v této době využíval Puškin ve svém díle motivu sochy. Tato tři díla jsou malá tragédie *Kamenný host*, poema *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*. Jakobson považuje – oproti názorům tehdejších badatelů – sochu, jež je vždy uvedena v titulu, za hrdinu, ne však za lidského protagonistu (Don Juan v *Kamenném hostu*, Evžen v *Měděném jezdcí*, car Dadon v *Pohádce o zlatém kohoutku*). Podle Jakobsona mytologická motivika soch v ruské poezii pokračuje u Alexandra Bloka, Viktora (Velemira) Chlebnikova a Vladimira Majakovského. Mýtus Jakobson nezačal zkoumat až ve svých studiích o Máchovi, Erbenovi, Puškinovi a Majakovském ve třicátých letech.¹³ Už na samém počátku své akademické dráhy – již v roce 1915 – zkoumal z pověření nově založeného Moskevského lingvistického kroužku, společně s Petrem Bogatyrevem (jenž pak stejně jako Jakobson emigroval do Prahy a jako etnolog se stal členem Pražského lingvistického kroužku) a N. F. Jakovlevem, živý folklor, který ještě existoval v okolí Moskvy a k němuž patřily archaické rituály a zvyky.¹⁴ Biografie, psychologie a mytologie, to jsou tedy tři oblasti hraničící s lingvistikou a poetikou, v nichž Jakobson překračuje hranice oborů. Tím se ovšem jeho reprezentativní role v pražském literárněvědném strukturalismu stává spornou. Ve stati *Co je poezie?* Jakobson zmínil vedle Šklovského, Tyňanova a sama sebe také Jana Mukařovského jako kongeniálního myslitele estetického funkcionalismu.¹⁵ Opatrná, kritická distance k Jakobsonovu psychologismu ze strany Mukařovského byla ovšem viditelná již ve zmíněné stati Torzo a tajemství Máchova díla. Přitom však diskrepance mezi oběma příslušníky pražské školy sahá hlouběji. Její

¹² Srov. k tomu kapitulu *Životopis básníka, poezie a mýtus*, in Jakobson 1993: 133–46. Zde se rekapituluje stať o Puškinovi. Elmar Holenstein (1975: 120–21) přesně analyzuje roli psychologismu v Husserlově fenomenologii a v pražské škole, přičemž upozorňuje na Jakobsonovo postavení v tomto směru. Šlo mu (jako Husserlovi) o „přiměřenou formu“, jež by respektovala „zůstávající psychologické otázky“ (121). Pojmy fylo- a ontogeneze, jež se u Jakobsona vracejí, zde Holenstein rovněž uvádí do jejich vědeckého a historického kontextu.

¹³ Přehled o folkloristických studiích, zpracovaných a uveřejněných především s P. Bogatyrevem, podává Jakobson 1988 (1966); viz též 2. kap. in Jakobson 1993: 17 a n.

¹⁴ Srov. k tomu v pozn. 12 uvedený příspěvek *Životopis básníka, poezie a mýtus*.

¹⁵ Srov. Jakobson 1995 (1933–34), zvl. str. 32.

důkazy spatřuji především v Jakobsonově pojmu symbolu, který aplikuje na motivu sochy. Zde je také druhý důvod, proč je ona studie tak závažná.

Dále se budu zabývat rozdíly mezi strukturalismem Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Cílem bude vymezit v Jakobsonově myšlení dvě linie, z nichž jedna se kryje s Mukařovským a druhá se od něho odklání. Souhlasnou linií je teleologický funkcionalismus, zvláště přesvědčení o autonomní funkci jako bytostném určení umění. K ní náleží hledání sémiotiky umění a uměleckých druhů, tedy hledání estetické funkce příslušných estetických znaků. Odklánějící se, druhou Jakobsonovu linii tvoří mytologismus, k němuž se přidružuje vlastní funkce, kterou Jakobson označuje jako „magickou“. Této linii dosavadní jakobsonovské zkoumání věnovalo jen málo pozornosti.¹⁶ Vlastní problém není v tom, že se Jakobson zajímal o magii a mýtus jako takové, protože se jimi zabýval i Mukařovský, a to – pokud jde o tzv. „magicko-religiózní funkci“ a její specifickou znakovost – fundamentálním způsobem.¹⁷ Problematický je spíše podružný, marginalizující způsob, jakým Jakobson mýtus a magii probírá. Asi právě to způsobilo, že tato oblast myšlení téměř nenašla rezonanci ve vědeckém ohlasu Jakobsonova díla. Dále budeme sledovat Jakobsonův pojem symbolu, který vychází z Puškina, v souvislosti s magií a znakem. Posléze budeme analyzovat aspekty Jakobsonova funkcionalismu, jeho sémiotiky a jejich skryté kontury, které zakreslují linii protikladnou vědeckému racionalismu Mukařovského.

1. Jakobsonův koncept symbolu ve studii Socha v symbolice Puškinově

V analýze tří Puškinových děl Jakobson programově spojuje básnickou symboliku s „básnickou mytologií“. Jí pak rozumí takovou poetickou obraznost, která má motivaci v autorově osobním životě, tj. v jeho liaison s Natalií Gončarovovou. Puškin podle Jakobsona v trojí variaci opakující se konstelace vyjádřil svou vlastní touhu po klidu po boku ženy, po spořádaných sociálních poměrech, ale také svou úzkost. K tomu patří mužský protagonista – Don Juan, Evžen, car Dadon, vytoužená žena – Doňa Anna, Paraša, carevna sousedního království,

¹⁶ Srov. ovšem pozn. 10 (výše).

¹⁷ Tak ve studii *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942, in Mukařovský 1966). Srov. k tomu též Herta Schmid: *Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský* (v tisku).

a také socha, jež se staví mezi muže a ženu a způsobí mužův zánik: nadživotní mramorový komturův portrét na jeho hrobu, Falconetův bronzový jezdecký portrét Petra Velikého a malý zlatý kohoutek starého kastráta a hvězdáře. Hledání konstantního a variabilního je v souladu s lingvistickým i literárněvědným strukturalismem, čemuž odpovídá uveřejnění v časopise *Slovo a slovesnost*.

V rámci opakující se konstelace je to vizuální obraz sochy, jenž se stává nositelem symboliky. Jakobsonovo pojetí symbolu prozrazuje dvojí religiózní složku. To vyplývá ze strukturální analýzy symbolu. Symbol se konstituuje ze tří znakových termínů a ze specifických vztahů mezi nimi. Materiální obraz sochy je signifikantem pro obrážený signifikát, signifikát sám obráží denotát. Specifičnost spočívá jednak v tom, že signifikant a signifikát se vztahují k sobě navzájem ve formě poetického tropu – sochy komtura a Petra Velikého, jež zobrazují lidi v nadživotní velikosti, jsou spojeny se zobrazeným metaforickým vztahem podobnosti, maličký kohout se váže logickou strukturou vlastníka (kastrát) a majetku (kohout) metonymicky s jednajícím postavou. Vztah mezi signifikátem a denotátem je však rovněž realizovaný mytický tropus: nadpřirozená entita, označovaná jako „modla“ (kumir) a „démon“, v predikativních výpovědích obrůstá dějovými událostmi pohybu a smrti, takže vznikají mytémy, které vplývají do epického, narativního děje (sochy, jež se začnou pohybovat, vždy usmrcují lidské protagonisty Dona Juana, Evžena a cara Dadona).¹⁸ První religiózní dimenze symbolu tak spočívá v mytologicko-religiózní interpretaci denotátu.

Druhá religiózní dimenze se týká materiálního signifikantu. V této souvislosti Jakobson poukazuje na spor o obrazy v dějinách církve. Ruská ortodoxie nepřipouštěla ve svých kostelích trojdimenzionální sochařská umělecká díla, neboť ta jsou prý zatížena pohanským kultem démonů. Neuvádí přitom *expressis verbis* skutečnost, že ortodoxní církve nesouhlasila s hnutím obrazoborectví, jež se obracelo proti dvoudimenzionálním malbám, a spíše trvala na ikonách jako nutné součásti vlastního kultu.¹⁹ V ikoně je inkarnována božská, transcendentní entita, materiál ikon (dřevo), jejich barva a pojící materiál (pozlátka a barvy ředěné vejcem) stejně jako technika nanášení barev byly předepsány po-

¹⁸ Pojmem protagonista nemusí být nezbytně myšlen pozitivní hrdina. Car Dadon se u Puškina vyznačuje negativními aspekty, Don Juan je zobrazen jako velmi rozporný charakter. K tomu srov. Herta Schmid: *Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien* (v tisku), kde je jako Juanovo umění lži analyzováno zneužívání slova a nerozumění ve vztahu k umění. Dále v rozporném charakteru Donu Juana zdůrazňují (vedle Evžena z Puškinova *Měděného jezdce*) i pozitivní rysy.

¹⁹ Srov. k tomu Florenskij 1994; srov. též Kuchinke 1984. Tato populární monografie zdůrazňuje ve více ruského lidu v ikony archaičnost a magičnost. Florenskij zavádí důležitý pojem materiální příčina, který v dalším textu používám jako kruhová příčina.

dle přísných zákonů, každá odchylka od předpisu se považovala za hříšnou, za zlou magii. Pojem „zlé magie“ používá Jakobson ve vztahu k badateli v oboru mytologie Johnu Frazerovi, který rozlišoval mezi imitativní a kontagiózní (infekční) magií. Oba tyto typy magie uvádí Jakobson do souvislosti s tropy metafor a metonymií, které vcházejí do symbolické struktury soch. V konečném důsledku vzniká z Jakobsonových úvah symbolická struktura s kruhovou motivací termínů: materiální signifikant sochy je motivován „zlou magií“, ten sám motivuje „zlé“, démonické stvoření denotované transcendentní bytostí, jež může zase interpretovat metaforicky, případně metonymicky zobrazeného člověka jakožto nositele entity, která přináší démonickou zkázu.

Ještě jeden Jakobsonův výrok k Puškinově symbolické struktuře se mi zdá důležitý. Konstatuje zde techniku znakové transpozice: vizuální obraz sochy je v jazyce verše oněch tří děl převeden do jazykových znaků, takže vzniká „znak znaku“ nebo „obraz obrazu“. Transpozicí se podle Jakobsona zvýrazňují jinak latentní antinomie prvního znaku. Přitom jde o dva páry antinomií: sochu vyznačují dvojice vlastností nepohyblivý vs. pohyblivý a neživý vs. živý. Oba póly dvojic, které se logicky a ontologicky vylučují, jsou postaveny v jednotlivých fázích děje všech tří děl vedle sebe jako stejně platné. Socha je nejprve nepohyblivá a neživá, potom pohyblivá a oživlá. Jakobson v této souvislosti tvrdí, že antinomie jsou „základem veškerého znakového světa“.²⁰ Tím vzniká dojem, že svět vůbec, pokud je pro lidské vědomí konstruován znakově, je antinomický, tj. logicky rozporný. Vzniká tak otázka po vlastním Jakobsonově pojetí světa: je svět „o sobě“ znakový, a tedy antinomický, nebo je to svět „pro nás“, jež máme znakově strukturovat?²¹ Myšlení v dialektických antinomiích, kdy výraz dialektika znamená ontologizaci antinomií, je příznačné pro náboženské stanovisko ruské ortodoxie.²² Jakobsonovým vlastním vztahem k ortodoxní církvi jeho rodné země se zde nechceme ani nemůžeme zabývat. Snad pro něj platí totéž,

²⁰ Přesné Jakobsonovo vyjádření (1995/1937: 594) zní: „nutným, nezbytným základem veškerého znakového světa“.

²¹ Srov. rozlišení mezi „an sich“ a „für sich“ u E. Hostensteina (1975: 129). Z tohoto rozlišení je zřetelné, že v dialektice dochází k ontologizaci logicky exkluzivních opozic.

²² Viz k tomu P. A. Florenskij (1994: 37–153), zvl. kap. Ikonostas. Zde Florenskij probírá vztahy mezi různými sférami bytí, v nichž se antinomie odehrávají. Co je v jedné sféře logicky rozporné, může platit ve vztazích jednotlivých sfér. Pojem dialektiky vymezuje zřetelně Florenskij 1991. Zejména v kap. Bilance (209–222) kde se zabývá vztahem mezi dialektikou a symbolikou. Symboly nejsou pro něho konvenční, ale existují objektivně. Obec, která utváří kulturu, je jejich subjektivním nositelem. Podobné názvuky najdeme u Jakobsona, třeba když ve stati Socha v symbolice Puškinově vykládá Puškinovy symboly ne ve vztahu k individualitě básníka, ale ke kolektivně tradované kultuře.

co tvrdí v Soše v symbolice Puškinově o „ateistickém“, ale „pověřivém“ Puškinovi. Ten byl podle Jakobsona infikován ruskou kulturní tradicí a démonologickými představami.²³

Jakobsonova analýza tří Puškinových děl, která činí z titulních postav namísto lidských protagonistů magicko-symbolické hrdiny a z jejich autora spolunositele démonologické ruské kulturní tradice, je zpochybnitelná. Podle Jakobsona jde o díla, jež v rovině děje předvádějí pomstu oživlé sochy, vedoucí ke smrti lidí, jako odplatu za jejich opovážlivou výzvu. Pokud však vycházíme z kulturněhistorických úvah Wilhelma Wundta, potom by mohl být hrdinou děl ryze lidský vyzývatel a jeho čin by se mohl stát východiskem heroického jednání, které by bylo centrem děje.

Podle Wundta probíhalo vymaňování naší kultury z počátečního magicko-náboženského obrazu světa vývojově ve dvou rovinách. Jednak v rámci umění se výtvarná umění odpoutala od magicko-náboženských jevů, jež je doprovázely, a za druhé v rámci kulturních norem sociálního chování se proměňovaly etické a právní vzorce. Zde se přenášely démonické a božské motivy do světské oblasti, přičemž se jejich posvátnost sice vytrácela, ale ponechávaly si svou vázající, autoritativní sílu. Zvláště zřetelná byla tato transpozice ve vývoji právních symbolů.²⁴

Sochy komtura, jenž za života zastával ve společnosti mocné postavení, a cara Petra Velikého, jež se tyčí do nadživotní velikosti, lze pak pojímat jako heroicky stylizované produkty sekularizovaných dějin umění, které vyžadují autoritu, ale slouží představitelům mravů a státu k účelům zcela neposvátným. Zlatý kohout, který je v Puškinově poémě umístěn na špičku kostelní věže jako strážce hranic proti nepřátelům, ztělesňuje tuto službu, již představitelé posvátného vykonávají pro stát.²⁵ Výzva Dona Juana, případně Evžena, adresovaná mramorové soše a jezdeckému portrétu by nebyla jen trestuhodnou opovážlivostí, spí-

²³ Jakobson (1995/1937) staví Puškina do jedné řady s „kacifem“ Blokem a Majakovského „protináboženskou poezií“. „[...] ruští básníci vyrostli ve světě pravoslavných návyků a jejich dílo je bezděky prosáknuto *symbolikou východní církve*“, s. 603; zdůraznil R. Jakobson. Holenstein staví Jakobsona do tradice tzv. ruské ideologie, k níž mj. náleží přesvědčení, že poezie je nejdokonalější formou řeči. Holenstein se jen okrajově zabývá religiozními a magickými prvky v Jakobsonově teorii jazyka a básnictví. To je ovšem třeba také počítat k „ruské ideologii“. Jakobson sám se nehlasí k žádné ideologii: zajímavé je, že americkému behaviorismu vytýká ideologii, jež je mu prý cizí (in Jakobson 1993: 36–37).

²⁴ Srov. Wundt 1920, zvl. kap. Prostory kultury (180–231).

²⁵ Podle Florenského je závazným materiálem základu ikon zlato (není vnímáno jako barva), které je součástí slunečního svitu a součástí Boha. Ostatní rudy patří do okrsku démonického a jsou zakázány. Vlastní barvy ikony prostřednictvím odlesků světla mají podíl na zlatu, přičemž má opět každá barva pevné významy. Dokonce i lití barev je religiozně motivováno.

še revoltou proti zneužívání mravního práva a státní moci ze strany jejich představitelů. Komtur totiž vyžaduje od své ženy, Doni Anny, věrnost až za smrt, chce být tedy jejím majetníkem. Petr Veliký způsobil svým násilným budováním hlavního města Peterburgu v bažinách Něvy katastrofu, při níž je město zaplaveno a při níž ztrácí Evžen nevěstu. Kohout je zase předmětem smlouvy mezi carem Dadonem a kastrátem, podle níž za kohouta, ochraňujícího stát, car kastrátovi slibuje, že mu po záchraně země splní jeho první, libovolné přání. Svůj slib car poruší tím, že kastrátovi vyčiní a zabije jej, a stane se tak narušitelem práva a vrahem, za což jej kohout, v metonymickém zastoupení zavražděného, potrestá smrtí. Zjistným motivem carova porušení práva je touha po ženě, carevně sousední říše, která je přitom nepřitelem státu, neboť Dadonovu říši opakovaně ničí válkou.²⁶ Při takovém pohledu na tři Puškinova díla nedochází jen k posunutí hrdinů, rovněž symbolika motivu sochy se dostává – vzhledem k autorově kritice společnosti a státu – do kategorie poetické masky. Namísto obrazu autora, spoutaného mýty a pověrami, jenž z Puškina činí dobového druhá „oportunistického“, fatalistického Karla Jaromíra Erbena, by vznikl zcela jiný obraz a Puškin by se spíše ocitl vedle „skrytého revolucionáře“ Máchy.²⁷

Jestliže jsme vypodobnili Jakobsonovu analýzu jednání v Puškinových dílech pomocí Wundtových kulturněhistorických myšlenek, můžeme nyní pomocí dvou členů Pražského lingvistického kroužku pohlédnout kriticky na Jakobsonův výklad znaků a symbolů. Jindřich Honzl, divadelní teoretik pražského kroužku, zastával názor, že všechny divadelní znaky lze navzájem nahradit při

²⁶ Kastrace jako charakteristika hvězdáře tak získává rýze politickou motivaci: kastrát chce carevnu nikoliv jako Dadon z erotické touhy, ale zřejmě z týchž politických důvodů, které jej zřejmě už přiměly k vydání strážního kohouta. Dadon naproti tomu přiváží carevnu, nepřitele státu, kvůli níž se už oba jeho synové zabili, přímo do centra říše, ohrožuje tedy říši zevnitř. Kastrát se stává ochráncem národa před jeho vlastním ochráncem (carem Dadonem). Zlato materiálu zde má (jinak je tomu u zlata ve *Skoupém rytíři* nebo v *Rusálce*) pozitivní základní význam. Tento význam, vycházející ze sféry politiky, odporuje ortodoxnímu učení o materiálu a symbolech – ortodoxie se podle Florenského vůbec neplete do politických a společenských záležitostí. Přísluší jí jen religiózní kult a metafyzická dimenze.

²⁷ Jakobson tvrdí (Jakobson 1993: 109): „[...] např. nelze pochybovat, že existují spojovací články mezi obdobími Puškinových pokusů sžít se s nikolajevským Petrohradem a básnickovým mýtem o trestající soše.“ Zvláště v *Pohádce o zlatém kohoutku*, v níž kohoutek, který se mstí za kastráta, zabíjí křivopřísežného a zrádného cara, nemůže být o takovém druhu modu vivendi z Puškinovy strany řeč. V sérii malých tragédií, jež vznikaly především v letech 1830–32, tedy v době, kdy Puškin hledal modus vivendi s vládou, je nepřehlédnutelná kritika státu a svévole panujících stavů. Poslední hra, napsaná v roce 1835, *Scény z rytířských časů*, končí povstáním kupcova syna France, podvedeného rytířem. bojem vedeným kosami a meči, který sice Franc a jeho sedláci prohrávají, z něhož však panující stav neodchází jako morální vítěz. Pohádkové drama *Rusalka* opět staví do protikladu svévoli stavů a utopický stát rusalek, jenž jediný může nižším stavům zaručit spravedlnost. Modus vivendi s oporami státu se tak nedaří.

uchování jejich funkce.²⁸ Znaky divadla nejsou proto motivovány materiálně a nejsou omezeny ve svých významových funkcích, jsou konvenční. Konvenční znaky označují Charles Sanders Peirce a Ferdinand de Saussure jako „symboly“, čímž pojem symbolu vyprošťují z tradiční sféry náboženství a metafyziky a situují jej do mezilidské sféry komunikace nebo zvyku. Proti této neomezené zaměnitelnosti znaků se ohrazuje Jakobsonovo pojetí transpozice („znak znaku“²⁹), stejně jako výše zmíněná kruhovost jeho symbolického konceptu znaku, jenž v sobě obsahuje i sféru nábožensko-metafyzickou.

Naopak u Jana Mukařovského lze metafyzický pojem symbolu najít jen v omezené míře. Ve stati *Genetika smyslu v Máchově díle*, napsané v roce 1938, rozvrhuje strukturu symbolu, kde na první slovesný znak, nelomeně se integrující do textového kontextu, navazuje druhý, jenž je spojen jak s básnickou motivikou, tak se sítí vztahů poukazující k transcendentnímu systému idejí. Slovesné znaky formují poetické konstrukční principy rytmické a zvukové, které postrádají jakoukoliv metafyzickou motivaci. Principem spojujícím první a druhé „patro“ symbolických znaků je básnické „sémantické gesto“, jež všechny vrstvy znaků činí izomorfními. Podle Mukařovského mají veškerá poetická díla takové svébytné sémantické gesto, které se sice vztahuje k náboženské nebo jiné ideologii nebo k biografii autora, ne však v podobě jednostranné, monokauzální motivace. Mohli bychom jít tak daleko a říci, že v oněch dvou letech po vydání Jakobsonovy stati o Puškinovi s ním Mukařovský vede interní polemiku proti biografismu, psychologizaci a mytologismu.

2. Postavení magické funkce v Jakobsonově systému funkcí

Ačkoli Roman Jakobson během svých dlouholetých výzkumů folkloru přišel ještě do styku s živou magickou praxí, jsou jeho výroky k „magické funkci“

²⁸ Podle Honzla jsou významové funkce konstantní jen ve vztahu k dramatickému jednání, zatímco všechny divadelní prostředky, jež je vyjadřují, lze volně těmito funkcím přiřadit. Rozpory mezi významovou funkcí a vlastnostmi materiálních znaků slouží emocionálně estetickému vidění, které probíhá zároveň s rozuměním. Srov. k tomu mj. J. Honzl: *Hra a její proměny*, in Honzl 1963: 43–71; *Pohyb divadelního znaku*, 1940.

²⁹ Petr Bogatyrev používá Jakobsonova označení znaku znaku, vtiskuje mu ale jinou interpretaci. Materiální motivaci znaku a jeho významu, jež je pro Jakobsona důležitá, se zde nezabývá (1971: 146, pozn. 2), poukazuje jen na Jakobsonem zkoumanou transpozici znaku jednoho umění do jiného. Pro Bogatyreva je v sémiotice divadla relevantní dvojakost „znaku znaku“ a „znaku věci“. Ty druhé jsou znaky objektu, první uchopují některé momenty v označování objektu oklikou prostřednictvím znaků, jež jsou zvoleným momentům běžně přiřazovány.

vzácné. Jeden z básníků, kteří pro něj byli nejdůležitější, Viktor (Velemir) Chlebnikov, vložil rituály zaklínání a zařikání do své transmentální, experimentální poezie, ovšem Jakobson v roce 1921 subsumoval tyto experimenty pod „estetickou funkci“. Šlo mu, stejně jako ruským formalistům, při průzkumu magického „zaumu“ o zákonitosti a objektivní techniky uměleckého literárního díla, ne o magii jako takovou.³⁰

Stát, která je v naší souvislosti důležitá, je Lingvistika a poetika uveřejněná roku 1960. V ní Jakobson rozvíjí šestifunkční komunikační model, jehož jednotlivé funkce jsou určeny vždy jednou ze složek, které komunikaci konstituují. Metoda, odvozující funkce jazyka ze složek řečového projevu, navazuje na Karla Bühlera, který vytýčil model jakožto organon se třemi funkcemi. Jakobson přejmenovává Bühlerovy funkce a přiřazuje k nim funkci fatickou, tj. zaměřenou na kontakt, metajazykovou, směřující ke kódu, a poetickou, zaměřenou na sdělení jako takové. Poetickou funkcí jako čtvrtou doplnil Bühlerovu třídu již Jan Mukařovský, sám ji však nazýval estetickou funkcí.³¹

Při diskusi o systému funkcí se Jakobson zmiňuje i o „magické funkci“. Integruje ji do Bühlerova triadického modelu, z něhož se prý dá „lehce odvodit“. Bühler vycházel ze vztahového systému osobních zájmen v jazyce, tedy já, ty a on (ona – ono), přičemž vztah ke třetí osobě dal vzniknout funkci zobrazující-

³⁰ Jakobson zdůrazňuje na Chlebnikovovi hledání univerzálního jazyka, který je možné rekonstruovat z jednotlivých písmen, jestliže se vyhneme významům etablovaného znakového jazyka. Podobné myšlenky lze najít u Florenského, který předpokládá ideografický znakový jazyk, nezávislý na jednotlivých národních jazycích, jenž je všem lidem srozumitelný. U Antonina Artauda je to hieroglyf. spisovný jazyk a spisovnou kulturu Artaud odsuzuje, protože se podle něho vzdálily od posvátného. Pro Jakobsonovy rané i pozdější názory je významné, že i přesto, že je dědicem „ruské ideologie“, zasazuje se za dominanci estetické funkce v umění a literatuře. Srov. k tomu i jeho stať *Dominanta*, napsanou 1935, kterou v roce 1995 poprvé otiskl v plném znění Miroslav Červenka.

³¹ Viz Jan Mukařovský 1941 (1938). Zde také Mukařovský probírá vztah estetické funkce, jež sama o sobě není funkcí jazykovou, k řeči vůbec a ke třem vlastním (Bühlerovým) jazykovým funkcím. Podle Mukařovského přejímá estetická funkce všude tam, kde se objevuje jako protiklad praktických funkcí, jejich charakter. Jako dialektický (negující) protiklad ke třem praktickým Bühlerovým funkcím jazyka je pak rovněž jazykovou funkcí. Jakobson naproti tomu odvozuje estetickou/poetickou funkci ze „sdělení“ (message) jakožto jedné ze složek komunikativní situace (1960. *Lingvistika a poetika*), a to z ní činí původní jazykovou funkci. Chybí tu antropologický základ estetické funkce, jež Mukařovský (1942) rozvíjí. Ve stať *Dominanta* z roku 1935 estetickou funkci jako protipól zobrazení vůbec nezmiňuje a vytýčuje obecně jen tři funkce: referenční (zobrazení), expresivní a estetickou funkci. Bühler není přitom zmíněn. V r. 1956 v *Metajazyku* jako lingvistickém problému (in Jakobson 1980) s odkazem na Karla Bühlera rozvíjí funkční model se šesti funkcemi a funkcí magickou, jež k nim přistupuje a je od nich odvozená. Těžiště je tu v metajazykové funkci. Ta v projektu vytyčeném v *Lingvistice a poetice*, který je založen na teorii dvou os, ještě zcela chybí. Co Jakobsona s Mukařovským spojuje, je hledání objektivních zákonitostí poetické funkce jazyka. Mukařovský v tom smyslu stanovil v roce 1940 ve stať *O jazyce básnickém tři zákony poetického utváření kontextu*; Jakobson předkládá v *Lingvistice a poetice* zmíněný projekt. Jsou to velmi odlišná řešení téže otázky.

cí, vztah k „já“ mluvčího funkci expresivní a k „ty“ posluchače funkci apelativní. Magická funkce podle Jakobsona vzniká tehdy, jestliže se ze třetí osoby stává „ty“ adresáta, nehledě na to, zda je tato třetí osoba v komunikační situaci přítomna nebo zda je vůbec naživu.³² Magická funkce je v tomto smyslu přechýlením apelativní a zobrazovací funkce.

Cílem, k němuž míří stát Lingvistika a poetika, není magická, nýbrž estetická, jmenovitě „poetická“ funkce. Jakobson chce vymezit „místo poetické funkce mezi ostatními funkcemi jazyka“. Tento program vědomě či nevědomě obměňuje úvahy z jedné Mukařovského studie s názvem Místo estetické funkce mezi ostatními (1942). Mukařovský se tu nezabývá jazykovými, ale antropologickými funkcemi, které jsou zde čtyři: praktická funkce, teoretická, religiózně-magická nebo také „symbolická“ funkce a estetická funkce. O jazykových funkcích se vyslovuje jinde; jak už řečeno, připojuje ke třem Bühlerovým funkcím jako čtvrtou estetickou – jazyková magická funkce se u Mukařovského nevyskytuje.³³ U Jakobsona zase nenajdeme odkaz k antropologickému funkčnímu modelu; v rámci systému jazykových funkcí se ovšem nachází funkce magická, i když nemá primární statut. Ve srovnání s Mukařovského studií z roku 1942 je rovněž nápadné, že nedojde k ohlášené analýze znakové struktury magické funkce. Mukařovský naopak postavil magickou a estetickou funkci jakožto podstatně znakové proti oběma ostatním antropologickým funkcím, jež svou podstatou nejsou znakové, a analyticky srovnával odlišný způsob utváření znaku ve funkci magické a estetické.

Zdá se však, že v dialozích s Krystynou Pomorskou u Jakobsona přece jen zazní antropologické stanovisko. Když se ohlíží za svým bádáním, jež po celá desetiletí věnoval mýtu v literatuře a folkloru, pozvedává – bez použití vědeckých termínů, jako je funkce či znak – mýtus a poezii na úroveň „elementárních sil“.³⁴ Podle Jakobsona je obojí spojeno navzájem velmi úzce a existuje v kontradikčním vztahu. Liší se tím, resp. spočívá v tom, že poezie směřuje k variaci, zatím-

³² Srov. k tomu Lingvistika a poetika a Metajazyk jako lingvistický problém. Srov. též Ladislav Matějka in Jakobson 1980. U Holensteina (1975: 152), se nachází důležitý odkaz na Jakobsonovu stať Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch (1965). Jde o významný pokus, který se snaží spojit vymezení dvou os s Frazerovým odlišením imitativní (metaforické) a kontagiózní či infekční (metonymické) magie. Na místo zobrazovací funkce (viz pozn. 31) se tedy pro Jakobsona posouvá funkce magická, která plní úlohu antinomického protipólu funkce poetické.

³³ Mukařovský 1941 (1938). Srov. též pozn. 31.

³⁴ „[...] poezie a mýtus jsou dvě síly těsně navzájem spojené a ostře protikladné. Rozpor mezi oběma těmito živly je dán zaměřením poezie k variaci a mýtu naopak k invariantnosti.“ (Jakobson 1993: 111, zvyraznila H. S.)

co mýtus tíhne k invariantnosti. Jakobson tak navazuje na hledání konstant a variant „básnické mytologie“, jak ji rozvrhl ve studii o motivu soch u Puškina.

Jakobson se v mezinárodní lingvistice proslavil svým vymezením fonologie jako disciplíny osvobozené z pout fonetiky. Jeho koncepce fonému jako spojujícího svazku distinktivních rysů má východisko v modelu binárních opozic. Rovněž mimo fonologii hledal specifické, různorodé vztahy opozic a přitom jej nejspíš provázelo dialektické myšlení, které – jak konstatuje jakobsonovský badatel Elmar Hostenstein – je zakotveno v „ruské ideologii“.³⁵ Kontradikce je jistá negace jednoho pólu binární struktury pólem opačným, tato negace přitom umožňuje myšlenkově uchopit i pól negovaný.³⁶ Poezii tak nelze pochopit bez pochopení mýtu, který je poezií negován, mýtus se stává univerzálií poezie. Takovou relevanci výzkumu mýtu u Jana Mukařovského zjistit nelze. Jelikož však magie a mýtus spolu navzájem úzce souvisejí, je překvapující, že „magická funkce“ zaujímá v Jakobsonových úvahách o funkcích tak marginální postavení.³⁷

3. Magický znak u Jakobsona

Pokus o systemizaci Jakobsonovy představy o znaku, který je spojen s magickou funkcí, nás vede k tomuto zjištění: magická funkce činí z předmětnosti, vesměs věcné, entitu, která se dostává do kauzálního vztahu k jiné, osobnostní entitě; tento vztah způsobuje částečnou identifikaci. Operace spojené s první předmětností tak působí na druhou, přítomnou či nepřítomnou instanci osoby. Typická pro verbální operace jsou rituální zaklínání a zařikání. Vrátime-li se k příkladům ze tří Puškinových děl *Kamenný host*, *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*, zjistíme u všech porušení ritu: Don Juan zve komturovu sochu na religiózně zatíženém místě, na hřbitově, v přiměřené roli mnicha, jenž by byl k takové roli povolán, k světskému dostaveníčku v domě Doni Anny a vykazuje se šose provokativně úlohu hlídače při plánovaném svedení Doni Anny. Evžen ve stavu šílenství ohrožuje jezdeckou sochu respektované osoby cara Petra nejprve verbálně a potom zdviženou pěstí. Car Dadon zase, rozběsněný vztekem,

³⁵ Srov. Hostenstein 1975: 56 a n.. Hostenstein mluví na tomto místě o „ruské ideologické tradici“.

³⁶ Naproti tomu u pouhých kontrastů není opačný pól myšlenkově nezbytný, je jen věci asociativní zvyklostí nebo možností. Kontrastní binární páry, jako jsou třeba lexémy, nejsou ve všech jazycích stejně rozvinuté.

³⁷ Je to tím nápadnější, že dialog mezi Pomorskou a Jakobsonem (1993) takřka leitmotivicky protkává pojem „lingvistické mytologie“ (ta podle Pomorské vzniká tehdy, když mluvčí násilně užívá určité gramatické jazykové kategorie).

urazí posvátnou osobu hvězdáře – kastráta a zabije jej žezlem. Porušení pravidel ritu působí, že účinky magie se obracejí proti narušiteli, dochází k jeho smrti. V obou prvních případech je vzývaná osoba přítomna, ve třetím případě nepřítomna (kohoutek na špicí kostelní věže nahrazuje při aktu pomsty zabitého hvězdáře, slétne dolů a uklová cara k smrti). Síla magického působení se může tedy minout účinkem a ohrozit toho, kdo ji sám uvedl do pohybu. Magie se tak vyznačuje přísnými pravidly. Přísná pravidelnost se však týká také materiálnosti objektu, jenž se stává magickým znakem – jak jsme už konstatovali výše u sochařských a malířských děl v souvislosti náboženského sporu o obrazy.

Jedna Jakobsonova poznámka ve studii *Socha v symbolice Puškinově* je důležitá z hlediska dimenze vědomí toho, kdo používá magické znaky. Znaky jako takové podle Jakobsona konstituují vnitřní dualismus mezi materiálním nositelem a významem. Porušením tohoto dualismu mizí i dualismus znaku a označovaného významu, znak sám se stává označovaným předmětem. Například u sochy to vede k tomu, že její „konvenční“ prostor se prostupuje s „reálným“, v důsledku toho rovněž dochází k přechodu ne-časové sochy do časového kontinua, což je předpokladem toho, že socha může jednat.³⁸ Magický znak tak v subjektivním modu vědomí uživatele není vůbec znakem, ale živoucí entitou, její materiální věcnost není pouhou mrtvou materií. Právě tato živá síla požaduje dodržování přísných pravidel, aby ochránila toho, kdo je používá. Jakobsonovo pojetí se do značné míry kryje s tím, co píše o magickém znaku Jan Mukařovský. Také Mukařovský předpokládá „živý“ vztah mezi magickým znakem a označovaným objektem. Shoduje se také jejich pojetí, podle něhož v umění, kde vládne estetická funkce a estetický znak, je právě vědomí statutu znaku zvlášť intenzivní. Tím pak ale umělec ruší magický znak, předvádí jej jako takový v jasném vědomí. Umění by pak znamenalo zrušení magického ritu.

Jakobsonův zájem o všestranně motivovaný, přísně regulovaný magický znak se setkává s jeho hledáním pravidel estetické funkce a estetického znaku v umění. Zvláště zřetelné je intenzivní hledání svébytných pravidel umění ve stati *Lingvistika a poetika*, vystřídavši dřívější, jen negativní teze o deformaci ve stati *Co je poezie?*. Jádrem jeho poetiky je v *Lingvistice a poetice* teze o jinakém způsobu užívání paradigmatické a syntagmatické osy jazyka v literatuře,

³⁸ Vnitřní strukturu mytologizovaných tropů se pokouší na příkladu povídek Bruna Schulze analyzovat také Artur Sandauer (1985). Pro něho je charakteristickým příznakem mytologizující symbolické techniky odvození predikátu z metaforicky pojmenovaného subjektu. Dimenze akcí jsou čas a prostor. Vzniká obecná otázka vymezení mytického časoprostoru u autora. Důležité jsou i způsoby kontaktu mezi reálným a mytickým časoprostorem. U Schulze jsou přechody člověka do mytického časoprostoru spojeny s transformacemi těla, jež však mohou být i zvrátitelné, mýtus a realita nejsou konotacemi smrti vs. života. U Puškina jsou tyto kontakty a přechody pro člověka smrtelné a nezvratitelné.

v jehož důsledku je paradigmatický vztah podobnosti projektován do syntagmatického vztahu kontiguity (soumeznosti). V tom Jakobson spatřuje, jak zdůrazňuje v rozhovoru s Krystynou Pomorskou, objektivní univerzální básnického umění.³⁹ Tato teze o projekci se spojuje s jeho tezí o poetických tropech jakožto postupu básnického pojmenování a se zkoumáním paralelismu jako postupem jazyka verše a poetické gramatiky v tzv. „bezobrazové“ poezii.⁴⁰ Právě zde také vystupuje jasně i vědomí odlišnosti mýtu, magie a ritu od poezie. Jestliže ve folkloru, pokud se ztotožňuje s tradiční vírou, je paralelismus kanonicky nezbytný, v poetice zůstává latentní. Paralelismus náleží k „lingvistické mytologii“⁴¹ nebo, jak to formuloval Elmar Holenstein, k pouhé „dané podobnosti“;⁴² nepodléhá tedy už nábožensko-metafyzické konvencionalitě estetických znaků. V oddělení poetiky i estetiky od metafyziky se Jakobson shoduje s Mukařovského estetikou.⁴³

Jestliže se pokusíme shrnout Jakobsonovy výpravy do hraničních polí různých disciplín, především však do prostoru mezi mytologií a poetikou, zdá se nám, že přinejmenším v některých fázích je Jakobsonovo myšlení ovlivněno „ruskou ideologií“. Ruská ortodoxní nauka o ikonách a Jakobsonův průzkum ikoničnosti jazyka a poezie, jenž se stal, v návaznosti na Charlese Sanderse Peirce, v sémiotice pojmem, konstituují svébytnou myšlenkovou linii. Nebudeme zde rozebírat otázku, do jaké míry vyrůstá tato linie z osobní Jakobsonovy

³⁹ Srov. Jakobson 1993, kap. 13 (Podobnost a soumeznost v jazyce a literatuře, ve filmu a v afázii). Jakobson zde lituje, že literární vědci pochopili jeho proslulou teorii projekce, tj. princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace, jako pouhou charakteristiku jedné básnické školy, a ne jako univerzální zákonitost básnictví. Každodenní řeč, třeba novinový článek, nemá podle Jakobsona poetické tropy, jež vznikají projekcí vztahu podobnosti z paradigmatické osy na osu kontiguity (soumeznosti), nýbrž vyznačuje se nepoetickou tropikou. Na důležitý rozdíl mezi poetickou a nepoetickou tropikou upozornil ve své *Poetice* již Aristoteles. Jakobson již v raných dvacátých letech vytýkal Potebňovi ztotožnění poetické a praktické, každodenní obraznosti.

⁴⁰ Obraznost a z toho plynoucí sémantická dvou- či víceznačnost nejsou znaky básnického jazyka jen u Potebni. Ruští formalisté a Jakobson bojovali proti Potebňovi tím, že poukazovali na neobraznou poezii. Jakobson později zvláště důrazně v *Poezii gramatiky a gramatické poezie* (1961). Specificky poetická „gramatika“ konstituuje poetickou obraznost jako jeden z možných, ne však závazných básnických postupů pojmenování. V rétorice a každodenní řeči poetická „gramatika“ chybí. Wolf-Dieter Stempel (1972) podle mě nechápe objektivní poetiku ruských formalistů (a tím i Jakobsonovu), když jim – s odvoláním na Renate Lachmannovou – vytýká, že se nedostatečně vymezují vůči rétorice.

⁴¹ Srov. pozn. 37.

⁴² Viz E. Holenstein in Jakobson 1988: 108. Zde stojí „thetická podobnost“.

⁴³ Srov. Mukařovský 1966 (počátek čtyřicátých let).

víry. Pro zkoumání mnohotvárnosti funkcí a typů znaků zůstává stále významná Jakobsonova inspirace praxí i teorií mýtů. Obě myšlenkové linie, magicko-myologická a racionálně vědecká, se setkávají – jak konstatoval Elmar Holenstein – také v reakci nynější redukce funkční mnohosti na jednodimenzionální, pragmatickou funkčnost a v ochuzování při poznávání znaků. Jan Mukařovský zase poukázal na nebezpečí manipulace moderního člověka při nepřehledné hypertrofii znaků v naší kultuře, proti níž skýtá ochranu estetická znakovost umění a zvláště umění básnického.⁴⁴ V tomto směru je také Roman Jakobson, vedle Jana Mukařovského, jedním z velkých reprezentantů pražské školy.

Literatura

ARISTOTELES

1978 *Metaphysik* (Stuttgart: Reclam)

BOGATYREV, Petr

1971 [1938] „Znaky divadelní“, in P. B.: *Souvislosti tvorby* (Praha: Odeon), str. 146–60

EJCHENBAUM, Boris

1969 [1929] „Literaturnyj byt'“, „Das literarische Leben“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 462–81

FLORENSKIJ, Pavel A.

1991 *An den Wasserscheiden des Denkens* (Berlin)

1994 *Ikonostas* (Moskva: Iskusstvo)

GRYGAR, Mojmír

2000 „Zur semiotischen Deutung des Körperlichen bei Mácha“, in *Karel Hynek Mácha. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, ed. H. Schmid (München: Verlag Otto Sagner), str. 223–47

HOLENSTEIN, Elmar

1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus* (Frankfurt am Main: stw 116)

1980 *Von der Hintergebarkeit der Sprache* (Frankfurt am Main: stw 316)

⁴⁴ Srov. Holenstein 1980; Mukařovský 1934; 1938.

1984 Roman Jakobson – Hans-Georg Gadamer – Elmar Holenstein: *Das Erbe Hegels II* (Frankfurt am Main: stw 440)

HONZL, Jindřich

1940 „Pohyb divadelního znaku“, *Slovo a slovesnost* 6, str. 177–98

1963 „Hra a její proměny“, in J. H.: *Základy a praxe moderního divadla* (Praha: Orbis), str. 43–71

JAKOBSON, Roman

1960 „Linguistics and Poetics“, in *Style in Language* (Cambridge, Mass.), str. 350–77

1972 [1921] „Novejšaja ruskaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov“/„Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov“, in *Texte der russischen Formalisten II* (München: Wilhelm Fink Verlag, München), str. 18–135

1980 „Metalanguage as a Linguistic Problem“, in R. J.: *The Framework of Language* (Michigan Studies in the Humanities), str. 81–93

1988 *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, ed. E. Holenstein (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Zde (1963) „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit“, str. 440–47; (1966) „Russische Folklore“, str. 303–14; (1975) „Strukturalismus und Teleologie“, str. 448–51

1993 [1980] R. Jakobson, K. Pomorska: *Dialogy* (Praha: Čs. spisovatel)

1995 *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Praha: Nakladatelství H + H). Zde (1925) „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“, str. 562–66; (1935) „Dominanta“, str. 37–41; (1937) „Socha v symbolice Puškinově“, str. 575–604; (1933–34) „Co je poezie?“, str. 392–417; (1935a) „Poznámky k dílu Erbenovu“, str. 500–30

KUCHINKE, Norbert

1984 *Gott in Rußland* (Aschaffenburg: Pattloch Verlag)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1938 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, ed. J. M. (Praha), str. 13–110

1941 *Kapitoly z české poetiky. Díl první* (Praha: Melantrich). Zde (1938) „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, str. 180–88; (1940) „O jazyce básnickém“, str. 79–142

- 1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon). Zde (1934 a 1938) „Dvě studie o Nezvalovi“, str. 374–99; (počátek 40. let) „Úkoly obecné estetiky“, str. 76–80; (1942) „Místo estetické funkce mezi ostatními“, str. 80–94

SANDAUER, Artur

- 1985 „Szkola mitologów“, in A. S.: *Pisma zebrane 4* (Warszawa), str. 423–38

SCHMID, Herta

- 1982 „Der Beitrag der russischen Formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung“, in *Beschreiben, Interpretieren, Werten*, ed. B. Lenz, B. Schulte-Middelich (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 66–94
- 1993 „Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literaturgeschichtsschreibung“, in *Periodisierung und Evolution, Wiener Slawistischer Almanach*, sv. 32, ed. W. Koschmal, str. 33–38
- 1996 „Gustav Špets Theatertheorie im Kontext der historischen Avantgarde der Künste“, in *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, sv. 2, str. 1, 88–116
- 2000 „Der Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla* als Dokument des Prager linguistischen Kreises“, in *Karel Hynek Mácha. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, ed. H. S. (München: Verlag Otto Sagner), str. 195–222
- (v tisku) „Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský“, in *Tendenzen in der Erforschung und in der Vermittlung von Sprache ausgangs des 20. Jahrhunderts*. Beiträge zu Ehren des 65. Geburtstags von Prof. Dr. Walter Witt, ed. R.-R. Lamprecht (Universität Potsdam), vyjde pravděpodobně 2000
- (v tisku) „Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien“ (určeno pro Festschrift für Renate Lachmann, Konstanz)

SENDEROVICH, Savely

- 1980 „Rhythm, trope, myth: The early poetics of Roman Jakobson“, in *Two Reviews of Roman Jakobson's Poetics* (New York-Ithaca: Cornell Soviet Studies, Reprint No 51), str. 347–70

STEMPEL, Wolf-Dieter

- 1972 „Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache“, in *Texte der russischen Formalisten II* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. IX–LIII

ŠPET, Gustav

1914 *Javlenie i smysl* (Sankt Peterburg)

TYNJANOV, Jurij

1969/1988 [1924] „Literaturnyj fakt“/„Das literarische Faktum“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 392-431, česky in J. Tyňanov: *Literární fakt* (Praha: Odeon), str. 125–42

1969/1988a [1927] „O literaturnoj evoljucii“/„Über die literarische Evolution“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 432–61, česky in J. Tyňanov: *Literární fakt* (Praha: Odeon), str. 189–201

WUNDT, Wilhelm

1920 *Völkerpsychologie*. Zehnter Band Kultur und Geschichte (Leipzig: Alfred Kröner Verlag)

Přesýpací hodiny – aneb pražská sémiotika divadla a dramatu v kontextu soudobých sémiotických teorií

VERONIKA AMBROS

[...] tvrdošijně se snažím pochopit mechanismus, jehož prostřednictvím dáváme smysl obklopujícímu nás světu.

(Umberto Eco)

Pojem světovosti se od dob Goethových značně změnil. Dnes by asi i on mluvil spíše o přenosu kultur či interkulturalismu. To činí např. francouzský teoretik divadla Patrice Pavis, jehož metaforu jsem si vypůjčila pro název tohoto příspěvku. Pavis používá pro koncept přenosu kultur obraz přesýpacích hodin (Pavis 1992: 4), o kterých říká, „že jsou konstruovány tak, aby mohly být obráceny vzhůru nohama, aby byla vzata v pochybnost za a znovu každá usazenina, aby došlo k proudění z jedné kultury do druhé“.¹ Pokud jde o interkulturalismus, opírám se o tzv. praktický interkulturalismus, ne tedy o „ten, který by reprodukoval existující (a tedy politicky kódované) představy (images) kulturního rozdílu; spíše [ten, který] by vytvořil zkušenost rozdílu. Místo vypočítávání a omílání klišé o tom, jak se ta která kultura liší od ‚západu‘, [...] ukázal by stupně a formy skutečného kulturního prostoupení ve světě“ (Chaudhuri 1991: 196). Z tohoto hlediska mne nezajímá skutečnost, že sémiotika divadla a dramatu pražské školy nabyla vskutku mezinárodního věhlasu, ale způsob, jak tyto myšlenky byly uplatněny mimo určitý myšlenkový kánon, vytržené z kontextu a přeložené autory často neznalými použité terminologie. Vlastní popud k tomuto zamyšlení vyšel z druhé strany přesýpacích hodin – tedy z četby několika českých odborných časopisů, ve kterých se myšlenky pražské školy takřka neobjevují.

¹ „The hourglass is designed to be turned upside-down, to question once again every sedimentation, to flow indefinitely from one culture to the other.“ (Pavis 1992: 5).

Vývoj českého myšlení o divadle sice nevytvořil nějakou jednodušou teorii divadla,² ale na druhé straně tzv. pražská škola položila základy, na kterých stavějí některé soudobé sémiotické studie soustřeďující se na výzkum jak dramatu, tak i divadla.³ Přinejmenším se jména jejich příslušníků objevují ve velké většině prací v tomto oboru. Pomínou extrémní případy určitého druhu recepce pražské školy, jako je poznámka Susan Melroseové, která ve své knize o sémiotice dramatického textu odbude Mukařovského koncept znaku tím, že i když „divadelní kritici a učitelé mohou protestovat, neřká nám nic nového“.⁴

Přínos Iva Osolobě, Miroslava Procházky, právě tak jako německých badatelů, hlavně Herty Schmidové, a francouzské sémiologie,⁵ zejména Patrice Pavis, jenž by si zasloužil delší studii, zde nelze dostatečně ocenit. Pro nedostatek místa se zde mohou soustředit jen na stručný přehled několika děl, která buď z pražské školy vycházejí, nebo se jí přímo zabývají. Jde o práce Keira Elama, Elaine Aston, George Savony a Michaela Quinna. Všichni autoři, o kterých tu chci mluvit, vyjma Quinna, se opírají o značně omezený výběr textů pražské školy. Většinou jde o texty publikované ve sborníku *Semiotics of Art (Sémiotika umění)*, vydaném Ladislavem Matějkou a Irwinem Titunikem.⁶ Kniha je rozdělena do 5 oddílů, které obsahují články věnované několika aspektům prací členů Pražského lingvistického kroužku. Jedna část obsahuje texty Petra Bogatyreva, jiná články Karla Brušáka, Jindřicha Honzla, Jiřího Veltruského s výňatky z jeho stati *Drama jako básnické dílo* a studii Romana Jakobsona o úpadku filmu. Scházejí zde články Jana Mukařovského⁷ věnované otázkám dialogu, jakož

² Slawinska (1977) mluví o „sémiologii in statu nascendi“.

³ Michael Quinn dává své knize *The Semiotic Stage* (1995) podtitul „Divadelní teorie pražské školy“. František Deák ve své o téměř deset let starší studii dochází k závěru, že strukturalismus v divadle nebyl nikdy plně vyzkoušen (tested) ani českými, ani současnými francouzskými a italskými strukturalisty (Deák 1976). Řečeno slovy Hugo Pludka, oba mají tak trochu pravdu a také tak trochu ne.

⁴ „Theater critics and teachers might protest – not telling us anything new at all.“ Toto je její jediný odkaz k pražské škole (Melrose 1994).

⁵ Patrice Pavis rozlišuje mezi sémiotikou peirceovského ražení a sémiologií saussureovského původu. Tohoto pojmu používala také pražská škola (Pavis 1993).

⁶ K. Brušák: Signs in the Chinese Theater, in Matejka–Titunik 1976: 59–73, pův. *Slovo a slovesnost* 5, 1939; Bogatyrev 1938: Costume as sign, in Matejka–Titunik 1976: 13–19, pův. Kroj jako znak, *Slovo a slovesnost* 2, 1936. Forms and Functions of Folk Theater, in Matejka–Titunik 1976: 51–56.

⁷ Mukařovský, Veltruský, Brušák, Bogatyrev a Jakobson nejsou zastoupeni ani v knize *Odkaz české divadelní avantgardy* vydané v roce 1991 Divadelním ústavem (Klosová–Klofáčová 1991).

i jeho studie o hereckém zjevu, které byly uveřejněny jinde.⁸ Honzlova práce o divadle a obřadu je součástí sborníku vydaného Petrem Steinerem pod názvem *Prague School (Pražská škola)*.⁹ Na rozdíl od Matějkovy a Titunikovy antologie uvádí Steinerova edice každý příspěvek krátkou předmluvou, která čtenáři stručně informuje jak o autorovi, tak i o kontextu toho kterého článku, zato však nemá samostatnou sekci věnovanou dramatu, divadlu nebo filmu. Je s podivem, že tomuto důležitému aspektu pražské školy nebyla věnována patřičná pozornost. To platí i o velmi informativní studii Jurije Striedtera, která srovnává ruské formalisty s pražským strukturalismem (Striedter 1989a). Právě pohled na ruské formalisty vede k poznatku, že zatímco jejich ruští kolegové vycházeli z avantgardních tendencí současné ruské poezie, tzn. především z futurismu, pro autory pražské školy podobnou roli hrálo soudobé české divadlo.¹⁰ Proto lze souhlasit s Quiniovým tvrzením v úvodu jeho knihy, podle něhož sémiotika divadla a dramatu byla primární oblastí výzkumu pražské školy. Je k tomu třeba dodat, že obdobně jako někteří formalisté i čeští teoretikové nejen divadlo zkoumali, ale také s ním těsně spolupracovali.¹¹

K nejdůležitějším současným textům o sémiotice dramatu a divadla patří kniha Keira Elama z roku 1980, která se opírá nejen o uvedené anglické prameny (tzn. Matějka – Titunik a Steiner), ale také o některé překlady prací pražské školy dostupné v italštině a francouzštině (Elam 1980). Připojen je, právě tak jako u další práce, o které bude řeč, velmi užitečný seznam literatury k jednotlivým tématům.

Elam označuje rok 1931 za důležité datum v historii divadelních studií, protože v tomto roce vyšla jak Zichova *Estetika dramatického umění*,¹² tak i Mu-

⁸ Paul Garvin např. uveřejnil Veltruského studii Člověk a předmět na divadle (*Slovo a slovesnost* 6. 1940, str. 153–59) spolu s Mukašovského statí o lyrickém dialogu v próze Karla Čapka. Bohužel v tomto vydání je vynechán první odstavec, který článek uvádí jako de facto nekrolog (Garvin, ed. 1964).

⁹ „On the Current State of the Theory of Theater“ (Steiner, ed. 1982: 201–19; přednáška v Kroužku přátel D 41 vyšla v *Programu D 41*, č. 7. 1941). „A Note on the Aesthetics of Film“ (Steiner, ed. 1982: 178–90. pův. *Listy pro umění a kritiku* 1, 1933, knižně in *Studie z estetiky*, 1966, str. 172–78); J. Mukašovský in Steiner, ed. 1982: 171–77.

¹⁰ O tomto vztahu, který si zaslouží rozsáhlou studii, se zmiňuji jinde (Ambros 1999).

¹¹ Např. Bogatyrev s E. F. Burianem, Mukašovského přednášky pro Klub přátel divadla E. F. B. na jedné straně a na straně druhé Honzl a Burian jsou autory mnoha zajímavých příspěvků v časopise PLK *Slovo a slovesnost*. Viz také J. Veltruský: Sémiologie a avantgardní divadlo in Veltruský 1994: 25–33; srov. Ambros 1999.

¹² Miroslav Procházka poznamenává, že ačkoli Zich nepoužil slova znak, jeho dílo, jež je ve své podstatě sémiotické, položilo základy sémiotiky divadla (Procházka 1980).

kařovského studie o hereckém zjevu (Mukařovský 1966a). Elam vychází z Mukařovského konceptu estetického objektu a dochází k závěru blízkému Zichovi, že představení je „sítí sémiotických jednotek, které patří k různým kooperačním systémům“ (Elam 1980: 7).¹³

Ačkoli v názvu své knihy Elam uvádí i drama, přece jen jeho hlavní pozornost platí divadlu. To se vztahuje i na kapitolu nazvanou Logika dramatu (Dramatic logic), věnovanou především dramatickým fikčním, neboli možným světům, což je „prostorově-časové jinde reprezentované obecnství jako skutečně přítomné (present)“ (ibid.: 99). Na rozdíl od Elama Lubomír Doležel rozlišuje mezi představením a čteným textem, když říká: „Poznámky vyvolávají ve čtenáři rekonstrukci fikčního světa ve stejné míře jako představení; jsou jen zpracovávány jinak, tj. jako promluva vypravěče v narativním žánru. Čtení nesémiovizuje hmotný předmět, ale nehmotné obrazy (mental images) těchto předmětů“ (Doležel 1991: 4).¹⁴

Pro konstrukci fikčních světů právě tak jako pro dialog je důležitá deixe. Elam se v souvislosti s dramatickou promluvou odvolává na Honzlovu studii Hierarchie divadelních prostředků.¹⁵ Z jednotlivých druhů deixe vyzdvihuje osobní, u níž se opírá o Benvenistovu dialektiku vztahu mezi já a ty, resp. vy (you and I, Benveniste 1966: 230). Použití lingvistického modelu poukazuje na to, že Elam rozvíjí podněty pražské školy, i když v mnohém vychází z peirceovské sémiotiky. Lingvistika hraje také roli v Elamově převodu Bogatyrevova poznatku, že předměty na jevišti jsou znaky znaků. Podle Elama tu jde o konotace a „divadelní semióza především konotuje sama sebe“ (Elam 1980: 12). Vyvozuje z toho, že „konotativní označovatel (marker) ‚divadelnosti‘ je připojen k celému představení [...] a ke každému jeho prvku, jak se to Brecht, Handke a mnozí jiní snažili zdůraznit – a dovoluje obecnství vydělit (bracket off) to, co je mu předváděno z normální sociální praxe, a tak vnímat představení jako síť významů, tj. jako text“ (Elam

¹³ Dramatické umění je pro Zicha souhrnem představení: „Dramatické dílo je dílo divadelní a úhrn dramatických děl, tj. dramatické umění patří do umění divadelního.“ „Spřežení obou složek, viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) je však nejen charakteristické, nýbrž i nerozlučné, a to právě pro díla dramatická [...]“ Toto provedení čili „hra“ je „děj reálný, tzn. že jej provádějí reální lidé (herci) v reálném prostoru (na scéně) a že tento děj probíhá v reálném čase“ (Zich 1986: 14 a n., 62).

¹⁴ Doležel je ve svém postoji zajedno s Veltruským. Srov.: „Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo“ (Veltruský 1941–43).

¹⁵ „According to Jindřich Honzl, verbal deixis serves as a semantic filter that enables the dramatist to create an image of the world and of people [...]. Such a semantic filter, which does not admit images undesired by the dramatist, alters the profile of those real elements out of which the representation of a human being and his behavior is created in a play.“

ibid.: 12). To, co zde Elam popisuje, je mechanismus tzv. suspension of disbelief (dočasného přerušení nebo odročení nedůvěry), která podle autora tohoto výroku, Coleridge, vytváří poetickou důvěru (belief, Frye a kol. 1985: 450).

Dobrym příkladem, jak se Elam pokouší sloučit několik pojmů v jeden souvislý celek, je např. jeho pojednání o aktualizaci, ozvláštnění a zcizení, tedy o konceptu ruských formalistů, českého strukturalismu a brechtovské divadelní teorie. Elam zvláště vyzdvihuje přínos pražské školy vzhledem k dynamice hierarchie. Dále tvrdí, že i když je koncept aktualizace lingvistického původu, přesto jde vlastně „o prostorovou metaforu, kterou lze dobře přizpůsobit divadelnímu textu“ (Elam 1980: 18). Vcelku Elamova kniha ukazuje nejen přínos pražské školy k modernímu myšlení o divadle a dramatu, ale i možnosti, které poskytuje jeho dalšímu rozvoji.

Více než deset let po Elamovi vydala dvojice autorů Elaine Aston a George Savona příručku pro začínající studenty dramatu (Aston–Savona 1991). Svým zaměřením se trochu podobá velmi důkladné knize německého vědce Manfreda Pfistera *Das Drama*, která byla vydána v Německu v roce 1977 a přeložena do angličtiny v roce 1988. Na rozdíl od Pfistera, který se soustřeďuje na dramatický text a divadlo se mu jen občas vloudí do myšlení, Aston a Savona, věrni názvu své knihy, ji rozdělují na dvě části, věnované oběma aspektům. Na rozdíl od Elama je tato kniha méně teoretická, bere ohled na historický vývoj jak divadla, tak i dramatu. Přitom se výslovně odvolává na pražskou školu a její požadavek, aby byly oba texty podrobeny sémiotické analýze. V knize se uvádí mnoho příkladů z deseti více či méně známých textů, které pomáhají ilustrovat určité žánrové a historické aspekty.¹⁶ Tak je tomu v kapitole, která se zabývá zcizením, kde je citována reakce anglického kritika Kennetha Tynana po zhlédnutí Beckettova *Čekání na Godota*: „Donutilo mne to prověřit (re-examine) pravidla, která až doteď vládla dramatu; a poté, co jsem tak učinil, prohlásil jsem je za nedostatečně pružná“ (Aston–Savona 1991: 33). Autoři zdůrazňují důležitost pražské školy i pro jiné obory jako např. pro antropologii, jmenovitě pro Lévi-Strausse. Podle nich se teorie pražské školy pokoušela spíše určit znaky než je rozřadit vzhledem k představení (Aston–Savona 1991: 9). Ačkoliv v části o textu používají pojmu obsah, své vývody opírají o Veltruského anglicky psanou studii *Drama as Literature (Drama jako literatura)* z roku 1977.¹⁷

¹⁶ Jde o tato díla – Sofokles: *Oidipus, an.;* *Everyman*, Shakespeare: *Jak se vám líbí*, Racine: *Faidra*, Hazlewood: *Tajemství Lady Audley*, Čechov: *Višňový sad*, Ibsen: *Hedda Gablerová*, Brecht: *Matka*, Beckett: *Konec hry*, Churchill: *Špičkové dívky (Top girls)*.

¹⁷ Jde o přepracovanou verzi statě z roku 1942 vydané J. Mukařovským a B. Havránkem ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*. Srov. ediční poznámku v nové české verzi, vydané v Brně roku 1999 (Veltruský 1999: 150).

Zatímco v kapitole o dialogu schází reference k Mukařovskému či Veltruskému, i když vlastní analýza ukazuje na znalost jejich vývodů, kapitola o scénických poznámkách výslovně odsuzuje literární teoretiky, jmenovitě Terryho Eagletona, za to, že tento důležitý aspekt dramatického textu ignorují. Přitom se autoři odvolávají na Veltruského a poznamenávají, že „kritici se znalostí a zájmem o dramatické operace hry pravidelně podrobně zkoumají poznámky, pokud jim jde např. o to odhalit podtext“ (Aston–Savona 1991: 71).¹⁸ Jak Aston a Savona píše, většina divadelních praktiků s výjimkou Schechnera a Brooka, kteří ovšem nesdělují svou analýzu textu, není ochotna podrobit proces inscenace psanému slovu (ibid.: 72). Právě tak jako u Pfistera i zde je citován Ingarden a jeho rozdělení dramatu na hlavní a vedlejší text.¹⁹ Na rozdíl od Ingardena Aston a Savona rozlišují mezi extra-dialogickým a vnitřně-dialogickým textem.²⁰ Tyto dvě složky textu hrají také roli v historickém přehledu vybraných her, které autoři dělí na klasické, buržoazní a radikální. Přechod „od prvního stadia k druhému je označen vznikem extra-dialogického způsobu scénických poznámek, jako funkce ve vývoji divadla iluzí; k posunu od druhé ke třetí fázi dochází svržením (subversion) tohoto způsobu kladením důrazu na divadlo jako takové a porušením konstrukce iluze“ (ibid.: 93).

K problematice poznámek se oba autoři vracejí znovu v části o sémiotice představení. Tam také patří kapitola o herci jako znaku. Vycházejí z Veltruského studie o člověku a předmětu na jevišti, která navazuje na Zichovy myšlenky o herecké postavě (Zich 1986: 45, 104). Zich rozlišuje mezi postavou herce a dramatickou postavou, která je vytvářena divákovým pozorováním.²¹ S ohledem na Zichovu latentní sémiotickou tendenci redaktoři posledního vydání Zichovy knihy mluví o rozdílu mezi znakem a jeho odkazem, tzn. významem (Zich 1986: 341). Herecká postava sjednocuje dva druhy představ: technickou, založenou na znalosti hereckého řemesla, a obrazovou, předsta-

¹⁸ V českém kontextu lze uvést např. poznámky v Čapkově *RUR*, kde jen sám seznam postav a popis scény jsou hodny zvláštní studie.

¹⁹ Podle Martina Esslina, dalšího teoretika divadla uvedeného autory, je to jen hlavní text, který je přístupný divákům představení jako producent (producer) významu, zatímco vedlejší text se objevuje ve formě non-verbálních znakových systémů (srov. Esslin 1987: 80).

²⁰ Mimořádně o extradialogickém textu už mluví E. Dam-Havelková ve svém článku „In Between a Play and a Story: Smoček's Píkník“, in Steiner–Červenka, ed. 1986: 63–93.

²¹ Ve své studii o záměrnosti v umění Mukařovský hovoří o podobné dualitě uměleckého díla, které je současně jak věcí, tak znakem (Mukařovský 1966b).

vující někoho nebo něco (Zich 1986: 43).²² Aston a Savona pokládají herce v průběhu dějin za vrchol hierarchie divadelních složek. Totožnost představi-tele přitom hraje důležitou roli. Jeho proslulost přispívá k procesu zvýznamnění (signification). Autoři zde citují článek Michaela Quinna o proslulé osobě (celebritě) a sémiotice herectví (Quinn 1990: 154–61) a zmiňují se o tom, že od něj očekávají delší studii o roli hereckých hvězd jako znaků (Aston–Savona 1991: 103).

Bohužel Michael Quinn, právě tak jako František Galan a Miroslav Procházka, delší studii už nemohl napsat, zemřel a zanechal za sebou kromě již zmíněné knihy o české divadelní teorii také několik slibných a zajímavých článků. Zde se zaměřím na jeho největší práci, která je, podle mého, přínosem i pro studium pražské školy jako takové. *The Semiotic Stage* postuluje převahu pražského strukturalismu nad mnohem přitažlivějším francouzským. Podle něj mezinárodní charakter pražské školy předjímal současné tendence postmodernismu a interkulturalismu. Její mezinárodní charakter dokládá Quinn mj. citátem z Milady Součkové, která se zmiňuje o tom, že při setkání kroužku nebylo téměř slyšet češtinu bez cizího přízvuku (Součková 1978: 1).

Quinnovým cílem je podat historický přehled pražské divadelní teorie a současně se pokusit najít pro ni výraz přístupný širšímu publiku. V první kapitole se zabývá strukturalismem všeobecně, kdežto druhá platí divadelní teorii. V obou případech neopakuje známé skutečnosti, ale pokouší se jednak odhalit nové souvislosti, případně poukázat na roli často opomíjených osobností jako Karvaš, Kouřil a Sychra, jednak představit poznatky pražské školy ve světle současné teoretické diskuse. V části o teorii divadla zdůrazňuje jeden z jejích největších přínosů, předjímání později vyvinuté teorie komunikace. Zájem o roli publika spojoval teoretiky s praktiky, Mukařovského s Vodičkou, Buriana s Voskocem a Werichem a položil základy recepční teorie.²³

Pro Quinna spočívá „teoretická adekvátnost (adequacy) teorie pražské školy v otevřeném konceptu struktury, její přizpůsobitelnosti zájmům a pohledům různých skupin“ (Quinn 1995: 134). Neméně důležitá je pozornost věnovaná pečlivému zkoumání vztahů mezi prvky struktury v souvislosti s jejich historickými a změnami. Kouřilovy záznamy představení považuje za jeden z přínosů k teorii divadla, které lze využít k popisu jednotlivých charakteristik každého

²² „[...] herecká postava je útvar rázu fyziologického, dramatická osoba útvar rázu psychologického“ (Zich 1986: 45).

²³ Tak např. vidí Mukařovský umění „as an intermediary (sign) between the creator and the community“ (Mukařovský in Deák 1976: 90).

jednání, scény, konverzace atd. Mezi další patří estetika recepce, filozofie kompozice a teorie komunikace. Quinn končí svou práci poukazem na to, že pražská škola nebyla teorií slonovinové věže.

Quinnova práce i texty ostatních uvedených autorů ukazují relevanci pražské školy v současné sémiotice divadla a dramatu. Současně podtrhují potřebu obrátit přesýpací hodiny a prozkoumat souvislosti mezi teorií a praxí české divadelní avantgardy a zařadit je do jejich historického kontextu.

Literatura

AMBROS, Veronika

1999 „Czech Performance Theory“, in *The Performance Text*, ed. D. Pietropao-
lo (New York–Ottawa), str. 113–25

ASTON, Elaine – SAVONA, George

1991 *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance* (Lon-
don–New York: Routledge)

BENVENISTE, Émile

1966 *Problems of General Linguistics* (Miami: Miami University Press)

BOGATYREV, Petr

1938 „Znaky divadelní“, *Slovo a slovesnost* 4, str. 138–49

BURIAN, Jarka

1976 „E. F. Burian: D 34–D 41“, *The Drama Review* 20, č. 4, December, str.
95–116

DEÁK, František

1976 „Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution“, *The Drama
Review* 20, č. 4, December, str. 83–94

DOLEŽEL, Lubomír

1991 „Innovation as world transformation“, in *Slavic Drama. The Question of
Innovation. Proceedings*, ed. A. Donskow, R. Sokolski (Ottawa: University
of Ottawa), str. 1–9

- ECO, Umberto
1977 „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Review* 21, č. 1, str. 107–15
- ELAM, Keir
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama* (London–New York: Methuen)
- ESSLIN, Martin
1987 *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen* (London: Methuen)
- FRYE, Northrop (a kol.)
1985 *The Harper Handbook to Literature* (New York: Harper & Row)
- GARVIN, Paul (ed.)
1964 *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington: Georgetown U. P.)
- HONZL, Jindřich
1934 „Přirozenost jevištní mluvy“, *Kmen*, str. 25
1939 „Herecká postava“, *Slovo a slovesnost* 5, str. 145–50
1976 „Dynamics of Sign in the Theater“, in *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka, I. R. Titunik (Cambridge: MIT P), str. 75–94
1976a „The Hierarchy of Dramatic Devices“, in *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka, I. R. Titunik (Cambridge: MIT P), str. 118–27
1982 „Ritual and Theater“, *The Prague School. Selected Writings 1929–1946*, ed. P. Steiner (Austin), str. 135–73
- CHAUDHURI, Una
1991 „The Future of the Hyphen. Interculturalism, Textuality and the Difference Within“, in *Interculturalism and Performance*, ed. B. Marrance, G. Dasgupta (New York: PAJ)
- KESTEREN, Aloysius van – SCHMID, Herta (ed.)
1975 *Moderne Dramentheorie* (Kronberg – Ts. München: Scriptor)
- KLOSOVÁ, Ljuba – KLOFÁČOVÁ, Ludmila
1991 *Odkaz české divadelní avantgardy* (Praha: Divadelní ústav)

MARINIS, Marco De

1993 *The Semiotics of Performance* (Bloomington: Indiana University Press)

MATEJKA, Ladislav – TITUNIK, Irwin R. (ed.)

1976 *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, Mass.: MIT P)

MELROSE, Susan

1994 *A Semiotics of the Dramatic Text* (Houndmills: Macmillan)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky* (Praha: Svoboda)

1964 „Karel Čapek's Prose as Lyrical Melody and As Dialogue“, in *Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, ed. P. L. Garvin (Georgetown: Georgetown UP), str. 133–49

1966 „Jevištní řeč v avantgardním divadle“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 161–62

1966a [1931] „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu: Chaplin ve Světlech velkoměsta“, in J. M. *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 184–87

1966b [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 89–108

1977 „Two studies of Dialogue“, in *The Word and Verbal Art. Selected Essays by J. M., Foreword by R. Wellek*, ed. J. Burbank, P. Steiner (New Haven: Yale UP), str. 81–115

1978 *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by J. M.* (New Haven: Yale UP)

OSOLSOBĚ, Ivo

1979 „On Ostensive Communication“, *Studia Semiotyczne IX* (Warszawa)

QUINN, Michael L

1987 „Jakobson and the Liberated Theater“, *Stanford Slavic Studies* 1, str. 153–55

1989 „The Prague School Concept of Stage Figure“, in *The Semiotic Bridge. Trends from California*, ed. G. Carr, I. Rauch (Berlin: Mouton de Gruyter), str. 75–85

1990 „Celebrity and the Semiotics of Acting“, *New Theatre Quarterly*, Nr. 22, str. 154–61

1995 *The Semiotic Stage* (New York: Peter Lang)

- 1995a „Satellite Drama. Imperialism, Slovakia and the Case of Peter Karvaš“, in *Theatrical Forms, Imperialism and Theater. Essays on World Theatre, Drama and Performance*, ed. J. E. Gainor (New York: Routledge), str. 214–29
- PALEC, Milan
- 1989 „The Semiotics of Theatrical Setting“, in *The Semiotic Bridge. Trends from California*, ed. G. Carr, I. Rauch (Berlin: Mouton de Gruyter), str. 57–64
- PAVIS, Patrice
- 1984 „Notes Toward a Semiotic Analysis“, *The Drama Review* 28, str. 93–103
- 1987 „Production, Reception, and the Social Context“ in *On Referring in Literature*, ed. A. Whiteside, M. Issacharoff (Bloomington: Indiana UP), str. 122–37
- 1992 *Theatre at the Crossroads of Culture* (London–New York: Routledge)
- 1992a *Theatre at the Crossroads of Culture* (London: Routledge)
- 1993 [1982] *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Art Journal Publications)
- 1998 *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, (Toronto: Toronto University Press)
- 1998a „From Text to Performance“, in *Performing Texts*, ed. M. Issacharoff, R. F. Jones (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), str. 86–100
- PFISTER, Manfred
- 1991 [1977] *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge UP)
- PLADOTT, Dinnah
- 1988 „Semiotics of the Theatre: The Prague School Heritage“, in *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*, ed. Y. Tobin (Amsterdam: Benjamins), str. 290–301
- PROCHÁZKA, Miroslav
- 1980 „U základů sémiotiky divadla II. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 5, str. 117–44
- SCHMID, Herta
- 1982 „Der Funktionsbegriff des Tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der Literaturwissenschaftlichen Analyse am Beispiel vom Havels Horský Hotel“, in *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička*, ed. M. Červenka, R. Vroon, *Linguistic &*

Literary Studies in Eastern Europe (LLSEE), vol. 8 (Amsterdam–Philadelphia: Benjamins), str. 454–81

SCHMID, Herta – KRÁL, Hedwig (ed.)

1991 *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte* (München: Otto Sagner)

ŚLAWINSKA, Irena

1977 *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931–1941*. Roczniki humanistyczne XXV/1 (Lublin)

SOUČKOVÁ, Milada

1978 „The Prague Linguistic Circle: A Collage“, in *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, ed. L. Matejka (Ann Arbor: MIT P)

STEINER, Peter (ed.)

1982 *The Prague School. Selected Writings 1929–1946* (Austin)

STEINER, Peter – ČERVENKA, Miroslav (ed.)

1986 *The Structure of Literary Process* (Amsterdam–Philadelphia: Benjamin)

STRIEDTER, Jurij (ed.)

1969 *Texte der Russischen Formalisten I, II* (München: Fink)

1989 „From Russian Formalism to Czech Structuralism“, in *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge Ma.: Harvard UP), str. 83–119

1989a *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge Ma.: Harvard UP)

VELTRUSKÝ, Jarmila

1991 „Composite Dramatic Character. (The Conjunction of Heterogenous Images in Some Dramatic Characters from the Middle Ages to the Seventeenth Century)“, in *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, ed. H. Schmid, H. Král (München: Otto Sagner), str. 238–55

TORO, Fernand De

1995 *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre* (Toronto: University of Toronto Press)

VELTRUSKÝ, Jiří

1941–43 „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* 7–9, str. 132–44

1976 „Contribution to the Semiotics of Acting“, in *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, ed. L. Matejka (Ann Arbor: MIT P), str. 553–606

1977 *Drama as Literature* (Lisse: The Peter de Ridder)

1980/81 „Jan Mukařovský's Structural Poetics“, *Poetics Today*, str. 117–57

1991 „Sound Qualities of the Text and the Actor's Performance“, in *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, ed. H. Schmid, H. Král (München: Otto Sagner), str. 238–55

1994 *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav)

1994a „Sémiologie a avantgardní divadlo“, in J. V.: *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav), str. 25–33

1999 *Drama jako básnické dílo* (Brno: Host)

ZICH, Otakar

1986 *Estetika dramatického umění* (Praha: Panorama)

Umělecký text jako fenomén překračující hranice

Koncepce konstituce smyslu u Michaila Bachtina a v pražském strukturalismu¹

IRINA WUTSDORFFOVÁ

Konstituce smyslu literárního díla se stále znovu stává předmětem literární teorie. Ze sémiotické perspektivy se touto otázkou zabývala pražská strukturalistická škola, z kulturněfilozofické ruský teoretik Michail Bachtin. Oba modely tvoření smyslu v procesu recepce chci porovnat z hlediska možností jejich vzájemného doplňování. Pozdní Bachtin, jakož i pražská škola a především její pokračovatel Milan Jankovič totiž dospívají k dynamickému otevřenému pojetí díla, jež se manifestuje v Jankovičově formulaci díla jako dění smyslu (Jankovič 1992) a v Bachtinově představě, že dílo se účastní nekonečného otevřeného, smysl tvořícího dialogu, kterým je pro Bachtina kultura.

Bachtin, podobně jako Mukařovský, rozlišoval už ve svém kritickém rozboru formalismu ve dvacátých letech (Bachtin 1975) mezi artefaktem a estetickým objektem vznikajícím v recepci.² Podle Bachtina kompozice, tedy materiální organizace díla, jeho struktura, teleologicky směřuje k estetickému objektu, který se však realizuje až estetickou činností zaměřenou na kompozici, jež se tak stává architektonikou díla (ibid.: 16–17). Bachtin vidí tuto estetickou činnost autora, jakož i vnímatele, v kontextu celistvé lidské kultury, a tím v jednotě s jinými dvěma oblastmi, totiž s etikou a noetikou. Obě posledně jmenované mají primární vztah ke skutečnosti. Naproti tomu výsledky této noetické a etické in-

¹ Za pomoc při překladu svého referátu do češtiny děkuji Libuši Heczkové.

² Ve své obsáhlé studii o kategorii estetického objektu staví Čivikov (1987) proti sobě také koncepci pražského strukturalismu a pojetí Bachtinovo. Mathauser (1999) vyhrocuje otázky vyplývající z Mukařovského prací týkajících se estetického objektu prostřednictvím konfrontace s Bachtinem a ukazuje dalekosáhlé implikace tohoto pojmu pro literární teorii, ať už sémioticky, fenomenologicky či hermeneuticky orientovanou: modelování estetického objektu má vždy rovněž důsledky pro pojetí uměleckého textu.

terakce estetická činnost přijímá pozitivně, individualizuje je a obohacuje (ibid.: 26–29). Obohatit a dokončit to, na co esteticky nazírali, mohou jak autor, tak i vnímatel díla na základě své pozice vně (vnenachodimost – nacházení se vně; k tomuto pojmu srov. Bachtin 1979). Bachtin tedy formuluje kategorie artefaktu a estetického objektu v rámci rozsáhlé kulturní filozofie, kdežto Mukařovský jich užívá jako sémiotických kategorií v rámci pojetí uměleckého díla jako autonomního estetického znaku. Artefakt, materiální danost díla, pak odpovídá signifiantu Saussureovy terminologie, realizace estetického objektu ve vnímatelově vědomí je potom signifié. Svou autonomii získává estetický znak na rozdíl od jiných znaků tím, že nemá bezprostřední vztah ke skutečnosti.

Oba teoretikové ve svých dalších úvahách o problému vytváření smyslu ho rostoucí měrou považují za dynamický proces. Bachtin na začátku zhodnocuje dokončující, uzavírající charakter estetické činnosti vůči nazíranému pozitivně jako založení smyslu; oproti tomu v jeho konceptu dialogičnosti, který rozvinul nad dílem Dostojevského, smysl vzniká až ze vzájemného vztahu aspoň dvou personálně svázaných výpovědí. Mukařovského pojetí díla jako znaku implikuje pohled na dílo jako na komunikát, a tím na role původce i vnímatele v této specifické komunikační situaci. Jestliže Mukařovský ve svých raných pracích akcentuje direktivu realizace estetického objektu uloženou v díle, později se zabývá nejednotným přístupem vnímatelů při konstituci estetického objektu. Je to vývoj, který najde svůj vrchol v článku Záměrnost a nezáměrnost v umění (1943). Opíraje se o „běžnou“ větu, Mukařovský ve studii O jazyce básnickém (Mukařovský 1948) ještě rozebíral významovou výstavbu jako proces, jehož základem je vzájemné napětí mezi slovem jakožto statickou jednotou a celým jazykovým projevem jakožto jednotou dynamickou. Každé slovo je přetvářeno realizujícím se kontextem a zároveň mu klade odpor a ovlivňuje ho svým významem. Pro literárněvědný rozbor to znamená:

„Kompoziční rozbor“ není odsouzen ke strnulé statičnosti, budou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl podán při rozboru významové výstavby větné; nabývá tak možnosti vyústit ve zjištění „formálního“, a přece konkrétního „sémantického gesta“, jímž je dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu.

(Mukařovský 1948: 120)

Při svých úvahách o záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém díle pak Mukařovský už nevychází z významové jednoty, které se koneckonců dosáhne dyna-

mickým procesem, ale vidí základní napětí mezi momenty směřujícími k významovému sjednocení a momenty, jež se mu neustále vyhýbají a vzdorují mu. Pro analýzu uměleckého díla Mukařovský tentokrát vyvozuje:

Záměrnost a nezáměrnost jsou jevy sémantické, nikoli psychologické: významové sjednocení díla a popření tohoto sjednocení. Skutečně strukturální rozbor uměleckého díla je proto sémantickým; [...] Nesmí však přihlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu.
(Mukařovský 1966: 108)

Jankovič (1992a) své kritické úvahy navazuje na onu oscilaci mezi předpokladem jednotného smyslu uměleckého díla na straně jedné a zdůrazněním tomu odporujících tendencí v uměleckém díle na straně druhé. „V hierarchii probíraných aspektů“ se podle Jankoviče najde „pokaždé nějaký posun“:

Představa jednoty díla se stále dynamizuje jednak ohledem na rozpory ve významové výstavbě díla (včetně prvků nezáměrnosti v ní), jednak stále důraznějším připomínáním podílu vnímatele, bez jehož aktivní spoluúčasti je významové sjednocení pojaté jako úkol nemyslitelné.
(Jankovič 1992a: 162)

Je to způsob čtení, kterým Jankovič zároveň formuluje svůj vlastní program otevřeného, vždy se dějícího a jenom v tomto dění pochopitelného smyslu. Jádrem je pojetí díla jako zdroje stále nového, nikdy neukončeného dění smyslu. To je na straně díla garantováno těmi jeho momenty, které se vyhýbají sjednocujícímu významu, a ze strany vnímatelů vždy novými konkretizacemi smyslu díla. Jankovič staví svůj model proti představě dosažitelnosti jednotného uzavřeného smyslu, která ještě byla obsažena v Mukařovského modelu významového sjednocení, jak je rozvinul na příkladě „významové výstavby větné“. Přesto však Jankovič svůj model znovu svazuje se svým učitelem tím, že popisuje Mukařovského zaměření na jednotnost a uzavřenost smyslu jako jednu část antinomického konceptu, jehož druhou část tvoří – alespoň v jeho pozdním strukturalistickém myšlení – moment nejednoznačně určené nezáměrnosti smyslu.

„Význam“ díla, lépe řečeno sjednocující významová intence je zde obrácena dopředu, je pojata nikoli jako výraz něčeho daného, ale jako projekt lidsky sjednocujícího smyslu; projekt obsahově nutně nedourčený, a pře-

ce ve svém formujícím účinku konkrétní a nezaměnitelný; projekt, který přestal být pouhým záměrem a stal se bytím díla; projekt, který nachází své naplnění v dalších a dalších setkáních s vnímatelem.

(Jankovič 1992: 63)

V této Jankovičově interpretaci Mukařovského se najde řada shod s pojetím vytváření smyslu, které z jiných východisek a jinou cestou vyvinul Michail Bachtin. Je v ní implicitně obsaženo terminologické rozlišování mezi významem a smyslem, které je principiální pro jeho dialogický koncept: podle Bachtina je význam staticky zakotven v systému jazyka, a tím je opakovatelný, smysl oproti tomu vzniká vždy individuálně a jedinečně z dynamického střetnutí alespoň dvou výpovědí. Přitom každá výpověď je personální, to znamená vázaná časoprostorovým a sociohistorickým výpovědním postavením a z toho vyplývajícím specifickým hodnocením jejího původce. Taková výpověď ve svém zaměření na předmět je nucena vypořádat se s množstvím jiných/cizích výpovědí o stejném předmětu a s jejich hodnotovými akcenty tím, že se k nim dialogicky vztahuje (Bachtin 1975a). Dialogičnost Bachtin původně vypracoval na příkladu románu jako intratextuální kategorii. Zejména v románech Dostojevského našel exemplárně umělecky zobrazenou reálnou rozmanitost hlasů (raznogolosica), a to v rovnoprávném vzájemném vztahu bez hierarchizujícího zásahu autora (Bachtin 1963). Dialog mezi hrdiny a jimi zastupovanými ideami proniká až do výpovědí jednotlivých hrdinů, v nichž se zkříží vlastní a cizí slovo; dialog mezi autorem a hrdinou se manifestuje jako interference v nevlastní přímé řeči. Tímto způsobem se – podle Bachtina – Dostojevskému daří podávat obraz idejí v živých střetnutích.

Ve svých pozdních pracích Bachtin rozšiřuje tento koncept dialogičnosti směrem ke kulturní teorii tím, že textem se mu stávají veškeré formy kulturního vyjadřování člověka („Čelovek v jeho čelovečeskoj specifike vseгда vyražajet sebja /govorit/, to jest, sozdajet tekst /choťja by i potencialnyj/.“; Bachtin 1979a: 285). Zůstává prioritou dialogu před monologem, to jest, Bachtin vidí monologické tendence nebo fáze v jazyce a kultuře jen jako přechodné deformace, které jsou koneckonců uschovány v dialogu všeho lidstva, přesahujícím epochy. Také zachovává personalistický aspekt svého dialogického konceptu, to znamená, že text rozvíjí svůj potenciální smysl ve styku vnímatelovy osoby s autorem osobou stojící za textem. „Sobyťije žizni teksta, to jest jeho podlinnaja suščnosť, vseгда razvivajetsja na rubeže dvuch soznaniij, dvuch subjektov“ (ibid.: 285). Vytváření smyslu ve specifickém případě literárního díla pozdní Bachtin pojednává v souvislosti s revizí svého pojmu chronotopu, kterým chtěl popsat

vzájemné pronikání času a prostoru v různých historických žánrech románu. Tento pojem zde už nepoužívá jen jako intratextuální kategorii, ale slouží mu také k uchopení recepčního aktu jako setkání dvou časově a prostorově oddělených vědomí: „ot ljubovo teksta, inogda projdja čerez dlinnij rjad prostedstvujuščich zvenev, my v konečnom sčote vsegda prijdjom k čelovečeskomu golo-su, tak skazať, uprjomsja v čeloveka“ (Bachtin 1975b: 401). Tato myšlenka v sobě zahrnuje synchronizaci diachronního, a proto Bachtin v recepčním aktu vidí rozvinut chronotop sui generis. Existuje principiální hranice mezi chronotopem v textu zobrazeného světa a chronotopy text tvořícího, zobrazujícího světa, ke kterému počítá Bachtin autora i čtenáře, protože oba patří k „jednotnému reálnému a nezavršovanému historickému světu“. Tato hranice však není nepropustná, jelikož obě strany, které rozděluje, se nacházejí ve vzájemném vztahu, který je sám chronotopický:

Proizvedeniije i izobražennyj v nem mir vchodjat v realnyj mir i obogaščajut jego kak v processe jego sozdanija, tak i v processe jego posledujuščej žizni v postojannom obnovljenii proizvedeniija v tvorčeskom vosprijatii slušatelej-čitatelej.

(Bachtin 1975b: 402)

Tento vztah chronotopů implikuje i vzájemný vztah mezi původcem a vnímatelem zobrazeného. Bachtin totiž staví autora na hranici mezi zobrazeným a zobrazujícím světem, „na tangentu“ (ibid.: 404), přičemž dílo získává kompozičním zásahem autora uzavřený charakter; proto je zobrazený chronotop, na rozdíl od reálného, ohraničen. Jako výpověď se však dílo zúčastňuje velkého, čas a prostor přesahujícího dialogu, otevřeného dopředu a dozadu. V Bachtinově raném modelu uměleckého díla estetická činnost to, co uchopila, vyvázala z oblastí etiky a noetiky, které jsou člověku dány jako neukončitelný úkol, a takto zevně uchopenému dala formu, a tím uzavřený smysl. V pozdních pracích Bachtin vyčleňuje ideu uzavřenosti díla jen pro chronotop zobrazeného světa. Smysl v jeho dialogickém modelu je pak vždy jen přechodně završený. Každá výpověď ve svém střetnutí s dosavadními výpověďmi o stejném předmětu tvoří individuální jedinečný smysl, zároveň je však článkem nekonečného řetězu výpovědí, v jehož rámci odpovídá jak na dosavadní, tak i na budoucí výpovědi. Touto otevřeností dopředu a dozadu je jí garantována účast na nekonečném velkém dialogu.

V napětí mezi chronotopickou uzavřeností a potenciální otevřeností díla vidím paralelu k napětí, formulováno s Mukařovským, mezi momenty záměrnosti a nezáměrnosti díla. Podobně jako podle Jankoviče z tohoto napětí vyplývá

„dění smyslu díla“, tak podle Bachtina z napětí mezi chronotopy vzniká „událostní plnost“ díla:

[...] pered nami dva sobytija – sobytije, o ktorom rasskazano v proizvedenii, i sobytije samogo rasskazyvanija (v etom poslednjem my i sami učastvujem kak slušatěli-čitatěli); sobytija eti proizchodjat v raznyje vremena (različnyje i po dlitelnosti) i na raznych mestach, i v to že vremja oni nerazryvno objedinjony v jedinom, no složnom sobytii, kotoroje my možem oboznačit kak proizvedenije v jego sobytijnaj polnote [...]

(Bachtin 1975b: 403–404)

„Sobytije“ v bachtinovské terminologii není jen událost, ale vzhledem k sémantickým konotacím morfologických částí i spolubytí, současné bytí, a tím implikuje účast každého člověka na velkém dialogu v momentu výpovědi, která střetnutím s jinými lidskými výpověďmi má vždy charakter události. Chronotop, kterým je označován právě tento moment „spolubytování událostí“, ve kterém čas a prostor získávají specifický, individuální smysl, zároveň garantuje spojení tohoto smyslu s reálným časem a prostorem sociální zkušenosti:

Kakovy by ni byli eti mysli, čtoby voiti v naš opyt (pritom socialnyj opyt), oni dolžny prinjat' kokoje-libo vremenno-postrannstvennoje vyraženie, to jest, prinjat' znakovuju formu [...] Sledovatelno, vsjakoje vstuplenije v sferu smyslov soveršajetsja tolko čerez vorota chronotopov.

(Bachtin 1975b: 406)

Nepřímý vztah k vněliterární sociální skutečnosti, který Bachtin vyvozuje ze znakové struktury chronotopu, vysvětluje pražská škola jako změnu postoje vnímatele ke skutečnosti, která je zprostředkovávána specificky znakovým vztahem uměleckého díla ke světu, tzn. specifickým způsobem vnímání.³ Pražští

³ Přímá názorová výměna mezi členy pražské školy a Bachtinovým okruhem neproběhla. Podle Kožinových vzpomínek se dokonce Bachtin v pozdním věku záměrně vyhnul setkání s Jakobsonem v Moskvě (srov. Todorov 1997). Bachtin strukturální literární vědě vyčítal, že abstrahuje od dialogické životnosti každého vyjadřování, a tak redukuje vztah mezi mluvčím a posluchačem, resp. mezi autorem a čtenářem, na mechanický (Bachtin 1974). Implikace této omezení, v podstatě monologické recepcce strukturalismu rozvádí Murašov (1995): princip dialogičnosti je pro Bachtina fenoménem živoucí řeči, který se v písemné formě vědeckého diskursu nutně ztrácí. K podobnému zjištění dochází Lachmannová (1996: 78–81): jestliže u Derridy nese písmo stopy svého užívání a do té míry podvrací domnělou původní přítomnost, kterou sugeruje hlas, u Bachtina naopak je slovo stopami svého použití formováno v jiných kontextech. Pouze ve slovesném uměleckém díle, v dialogickém románu, se může tato životnost uchovat.

strukturalisté však na rozdíl od Bachtina vztahují své úvahy na veškeré žánry. To znamená, že Mukařovského antinomie záměrnosti a nezáměrnosti, která je zdrojem vždy nového a normy přehodnocujícího tvoření smyslu, platí pro všechny druhy umění. Bachtin se oproti tomu zabývá hlavně románem, protože jen tomuto žánru přiznává potenciální dialogičnost. Jedině román může uměleckým zobrazením množství hlasů ve vzájemném dialogickém vztahu uvést společenskou realitu v pochybnost tím, že ji konfrontuje s ideálním dialogickým stavem lidského soužití, a to bez posledního uzavírajícího slova autora. Oproti tomu Mukařovský tvrdí, že každé umělecké dílo tím, že stojí vně uzuálně normovaného systému společenských hodnot, má potenciální schopnost vyvolávat takovou recepci, která ho reviduje. Herta Schmidová vidí i v této myšlence implikován koncept dialogičnosti. Na realizaci estetického objektu se totiž podílí i intence původce vepsaná do díla jako sémantické gesto i individuální pozice vnímatele uvnitř jeho současného horizontu norem a hodnot (Schmid 1997: 292 a n.). To znamená: estetický objekt vzniká z kvazialogického střetnutí dvou individuálních pozic. S ohledem na pojetí umění v pražském strukturalismu lze překonat Bachtinovo omezení dialogické konstituce smyslu na román, aniž by bylo třeba vzdát se jádra jeho konceptu: vzniku smyslu ze vzájemného vztahu aspoň dvou personálně svázaných výpovědí. Nejen při recepci dialogicky strukturovaného románu, nýbrž při recepci uměleckého díla vůbec se pak může rozvíjet komplexita smyslu, která emancipačně odkazuje na ideální dialogický stav lidské kultury, jenž staví individuálního vnímatele před úkol znovu zhodnotit reálně existující systém norem a hodnot. Pokud se takovým způsobem usouvzažní oba modely, dá se říci, že Jankovičovo pojetí díla jako dění smyslu není pouze pokračování Mukařovského, nýbrž představuje i v bachtinovském smyslu slova dialogický koncept konstituce smyslu.

Literatura

BACHTIN, Michail M.

1963 *Problemy poetiki Dostojevskogo* (Moskva: Iskusstvo)

1974/75 „K metodologii literaturovedeniija“, *Kontekst* (Moskva), str. 203–12

1975 [1924] „Problema soderžaniija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve“, in M. M. B.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* (Moskva: Chudožestvennaja literatura), str. 6–71

1975a [1934–35] „Slovo v romane“, in M. M. B.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* (Moskva: Chudožestvennaja literatura), str. 72–233

- 1975b [1937–38] „Zaključitelnye zamečanja“ k „Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike“, in M. M. B.: *Voprosy literatury i estetiki*. Issledovanija raznych let (Moskva: Chudožestvennaja literatura), str. 391–407 (234–407)
- 1979 [1922–24] „Avtor i geroy v estetičeskoj dejatelnosti“, in M. M. B.: *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Moskva: Iskusstvo), str. 7–180
- 1979a [1959–61] „Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnych naukach. Opyt filosofskogo analiza“, in M. M. B.: *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Moskva: Iskusstvo), str. 281–307

ČIVIKOV, Germinal

- 1987 *Das ästhetische Objekt. Subjekt und Zeichen in der Literaturwissenschaft anhand einer Kategorie des Prager Strukturalismus* (Tübingen: Stauffenburg)

JANKOVIČ, Milan

- 1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)
- 1992a „Ještě k pojmu ‚sémantické gesto‘“, *Česká literatura* 40, str. 158–65

LACHMANN, Renate

- 1996 „‚Ritorika i dialogičnost‘ v myšlenii Bachtina“, *Ritorika* 3, č. 1, str. 72–84

MATHAUSER, Zdeněk

- 1999 „Das ästhetische Objekt in der Geschichte der Phänomenologie und der Hermeneutik“, in *Jan Mukařovský and the Prague School/und die Prager Schule*, ed. V. Macura, H. Schmid (Potsdam: Universität Potsdam), str. 131–41

MUKAŘOVSKÝ, Jan

- 1948 [1941] „O jazyce básnickém“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Svoboda), str. 78–128
- 1966 [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 89–108

MURAŠOV, Jurij

- 1995 „Vosťanie golosa protiv pisma. O dialogizme Bachtina“, *Novoe literaturnoe obozrenie* 16, č. 1, str. 24–31

SCHMID, Herta

1997 „Das Problem des Individuums im tschechischen Strukturalismus“, in *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*, ed. W. F. Schwarz aj. (Frankfurt am Main: Vervuert), str. 265–303

TODOROV, Tzvetan

1997 „Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés“, *Esprit* 21, č. 1, str. 5–30

Jaroslav Durych o rytmu české prózy

BIRGIT KREHLOVÁ

Studie Jaroslava Durycha *Rytmus české prózy* vyšla v Olomouci třicet let po jeho smrti v roce 1992. Počátky práce na ní však spadají daleko do minulosti, do dvacátých a třicátých let, kdy Durych vystoupil – třebaže značně nesystematicky – s celou řadou příspěvků zaměřených k poetologickým otázkám. Článek Poznátky o českém jambu,¹ publikovaný v roce 1928, stejně jako Durychova předmluva k výboru z Erbenovy *Kytice* však ukazují, že ho tehdy otázky metra a rytmu velice zajímaly.

Studie *Rytmus české prózy* vznikla v době, kdy se Durych intenzívně zabýval tvorbou K. J. Erbena. Erbenovy *České pohádky* považoval za „základní, pokračovací i mistrovskou školu české prózy“ (Durych 1992: 5), z které vzešly takřka všechny doklady úplného rytmického systému české prózy. Ve studii, která má nepochybně normativní charakter,² si Durych vytkl úkol zkoumat takový systém, který je konstituován na základě „rytmických vzorců“. Specifikum jeho výzkumů však spočívá v „empiricko-normativním“³ přístupu, který je spojen s velkou věrností analyzovanému materiálu. Otázky však vzbuzuje nejen oněch 23 rozdílných rytmických vzorců, vykazovaných na konci studie, jejichž

¹ V tomto příspěvku nejde, jak se lze dočíst v doslovu ke studii *Rytmus české prózy*, o práci, která by vycházela z intenzívního studia Erbenova díla; Durych se zde podrobně zabýval Vrchlického jambickými verši. Jakobson hovořil o tomto příspěvku jako o „hluboké studii“, na kterou se odvolával jak ve své kratší stati O překladu veršů (Jakobson 1995: 146), tak v máchovské studii K popisu Máchova verše (Jakobson 1995a: 464 a n.).

² V úvodních poznámkách ke své studii Durych píše: „Je třeba se přiznat k tomu, že v poznávání a úspěšném užívání pravidel rytmu české prózy se obecně ještě ani zdaleka nedosáhlo té dokonalosti, která by byla úměrná stáří a vývoji české řeči a slovesné tvorby, ačkoli sláva a velebnost řeči spočívá právě v jejím rytmu“ (Durych 1992: 6).

³ Pojem „empirická poetika“ užil Jakobson v souvislosti s příspěvkem Otakara Zicha O typech básnických, kde Zich hledá ty z „hodnot“, které jsou podstatné z hlediska „básnického“ („básnický“ zde Zich užívá jako označení pro básníka stejně jako pro básnické dílo), „požitku“; tyto hodnoty se stávají pravidly, která zásadně nejsou spekulativní, nýbrž jsou založena empiricky (Zich 1917: 108). Jakobson sice odmítl Zichovu empiricko-normativní poetiku stejně jako normativní poetiku Josefa Krále, založenou na neobjektivních estetických požadavcích; jako pramene pro svá následující funkční pozorování však vícekrát využil „empiricky“ založených výsledků Zichových (Jakobson 1974: 22 a n., 37. pozn. 39). Východisko Durychovy metody je blízké empiricko-normativnímu přístupu Otakara Zicha, avšak nenavazuje na jeho psychologizující tendence.

rozšíření Durych nevyklučuje, ale také jeho metaforické vyjadřování, které jako by se do značné míry míjelo s vlastním účelem jeho práce, spočívající v čistě systematickém výzkumu rytmu: „A posléze by tu byl ještě rytmus [...]. Ale ten už nelze měřit, ani zavírat do tvarů, poněvadž je svrchovaně svéprávný a jeho vzorcem jest jen voda a vítr.“

Přesto však Durychova práce, která se pokouší nalézt „tajemství“ rytmu v próze, nabízí řadu postřehů a poznatků, jež můžeme rozvrhnout do tří následujících problémových okruhů:

1. Představují Durychovy úvahy v kontextu své doby, tedy především ve dvacátých a třicátých letech, originální příspěvek v rámci výzkumu rytmu, ovlivněného zejména formalistickými a strukturalistickými názory?

2. Mohou z Durychovy studie vzejít impulsy pro aktuální výzkum a má ještě dnes jeho krédo „vypravěčské umění spočívá v rytmickém ladění“ provokující energii?

3. Do jaké míry se promítají Durychovy teze, které jsou opřeny o analýzu Erbenových textů, do jeho vlastní umělecké tvorby? (Jako ukázky zde poslouží vybrané části z cestopisu *Plížení Německem*.)

V rámci tohoto příspěvku však přirozeně jde pouze o nastínění možných přístupů k těmto třem problémovým okruhům.

Ad 1) Rozpětí, ve kterém vznikaly Durychovy výzkumy rytmu, ústící do studie o rytmu v próze, bylo určeno především pracemi o vztazích rytmu v próze a poezii a o vztazích metra a rytmu. Na základě výzkumů ruských formalistů, kteří těmto otázkám přiřkli zásadní význam, formuloval Tyňanov jako první myšlenku, že rytmus prózy je funkčně velice vzdálen rytmu verše: „Nelze studovat systémy rytmu v próze a verši stejným způsobem, jakkoli by se zdály být blízké. V próze budeme mít cosi velmi neadekvátního rytmu verše [...]“ (Tyňanov 1987: 464). Rozdíl viděl v tom, že ve verši se „princip simultánního znovusjednocení řečových prvků (slovních skupin a slov)“ podřizuje „deformujícímu vlivu“ – principu rytmických zákonitostí, zatímco konstruktivní princip prózy je založen na „převaze sémantického určení řeči“ a rytmus si podřizuje. „Rytmižace“ prózy, tedy zvýraznění funkce rytmu, se proto z tohoto důvodu počítuje jako narušující.⁴ Názor, že ve verši působí rytmus jako dominující princip, kdežto v próze je určen (syntakticko-)sémantickou výstavbou, sdílel později s Tyňanovem také Jan Mukařovský; pro Mukařovského však není funkce rytmu ve verši deformující, podřízená, nýbrž strukturující: „[...] rytmická orga-

⁴ Tyňanov cituje v této souvislosti mj. L. Trockého, který rytmickou prózu Andreje Bělého srovnával s boucháním okenic za bezesné noci, tzn. pořád čekáš, kdy opět bouchnou. To je však moment blízký sukcesivní veršové řeči, a proto je próze vlastně cizí (Tyňanov 1987: 463).

nizace není omezena jen na onu složku jazykovou, která je přímým nositelem metrické osnovy (např. přízvuk, kvantita), ale [...] rytmickým nositelem jsou všechny prvky jazykového systému a [...] rytmická organizace zasahuje i samo téma básně“ (Mukařovský 1948: 200).

Diference v názorech obou literárních vědců vyplývá z podstatně rozdílných pozic, z nichž přistupují ke vztahu metra a rytmu. Tyňanov viděl ve verši metrum jako hlavní složku rytmu; pro Mukařovského není rozhodující podmínkou pro vznik rytmického impulsu metrum nebo „metrický impuls“,⁵ nýbrž intonace.⁶ V intonaci verše vidí nositele jeho jednoty. Také větná intonace však zůstává ve verši důležitá: „Verš lze charakterizovat jako intonační jednotku řízenou současně dvojí intonační normou, rytmickou a větnou. Obojí intonace je v podstatě dvojdílná, avšak dvojdílnost větná se nemusí krýt s dvojdílností veršovou; než i tehdy, shodují-li se střední předěly, se obě schémata neztotožňují a je pocítováno jejich vzájemné napětí, které je charakteristickým znakem veršového rytmu“ (Mukařovský 1948a: 19).⁷ Z tohoto vztahu Mukařovský odvozuje: „V rytmické próze nepůsobí dvojí intonační schéma, nýbrž toliko jedno, intonace větná, a rytmus vzniká přiřadováním podobných úseků této jediné intonace“ (ibid.: 19).

Durych nevnímá předěl mezi rytmem prózy a rytmem verše tak jednoznačně jako Tyňanov a Mukařovský; nevidí rytmus prózy a rytmus poezie přesně a důsledně rozdělen. Přesto pracuje s oběma jako se svébytnými prostředky (Durych 1992: 5). Za základ rytmu považuje přízvuk, který právě proto, že v češtině nezaujímá centrální pozici (není zavazující ani pro délku slov, ani pro délku slabik, není rovněž spojen s kmenovou slabikou a nevznáší nárok na pohodlné místo v přirozeném zvukovém těžišti slova), hraje aktivní roli a může fungovat jako nástroj „rovnováhy“ (ibid.: 7). Roman Jakobson ve svých výkladech fonologických aspektů veršových systémů definoval jako fonologickou

⁵ Pojem používaný Tyňanovem (1987: 516); Tomaševskij používal především pojmu rytmický impuls. srov. Tomaševskij 1972: 265 n.

⁶ Už Tomaševskij poukázal na význam intonace pro veršový rytmus a viděl verš jako intonační celek, v němž má metrum pouze „pomocnou funkci“. Zdůrazňuje však, že sice nadhazuje otázky v souvislosti se vztahem verše a rytmu, řešení ovšem nenabízí (srov. Tomaševskij 1972: 243, 271). Tyto Tomaševského podněty rozvíje ve svých statích teprve Mukařovský (srov. mj. Mukařovský 1948a: 12 a n.).

⁷ Srov. k funkci intonace také Mukařovského studii Intonace jako činitel básnického rytmu: „Dvojnásobná intonační dvojdílnost verše je podkladem jeho rytmické organizace; ostatní prostředky této organizace jsou vzhledem k intonaci sekundární v tom smyslu, že jediná intonace je s to, aby charakterizovala verš jako vrcholnou formu jazykového rytmu [...]“ (Mukařovský 1982: 204).

bázi rytmu českého verše mezislovní předěl; dynamický přízvuk⁸ tu funguje pouze jako průvodní mimogramatický nástroj, neboť rozdíl mezi silou akcentované slabiky a neakcentované slabiky (neakcentovaných slabik) je nepatrný (Jakobson 1974: 57 a n.). Ze „slabosti“ dynamického přízvuku v češtině Durych odvozuje možnost zesílit přízvuchnou slabiku prostřednictvím „bezpřízvuchného prostoru“; proto také pokládá funkci dynamického přízvuku ve větě za podstatnější než tutéž funkci ve slově (Durych 1992: 8).

Střídání přízvuchných (těžkých) a nepřízvuchných (lehkých) slabik v „nevázané řeči“ Durych vystihuje prostřednictvím pojmu z metriky, tzn. používá označení taktů, resp. iktů (stop), které pocházejí z řečtiny. Na rozdíl od poezie však v próze nevede střídání těžkých a lehkých slabik k formování řady, která vytváří metrum, nýbrž ke vzorcům, které se však nesmějí opakovat příliš často nebo jen s obměnami. Durychovy představy o rytmu v próze vykazují nepehlédnutelné paralely s antickým pojetím, zejména Aristotelovým:⁹ „Co se týče úpravy prózy, nebudiž ani metrická, ani nerytmická [...]. Proto řeč má mít rytmus, ale ne metra, sice to bude báseň. A také rytmus má mít ne zcela přesně; toho se dosáhne, bude-li se jevit jen do jisté míry“ (Aristoteles 1948: 201 a n.). Jako nejvlastnější pro promluvu určuje Aristoteles peon, „neboť z něho jediného z uvedených rytmů se neskládá metrum, takže nejvíce zůstává skryt“ (ibid.: 202).

Durych naproti tomu připouští zvláštní, mimořádné postavení daktylu; každý prozaický rytmický vzorec musí obsahovat přinejmenším jeden daktyl. Náznorný příklad toho, proč daktylu přísluší takový význam, můžeme v Durychově studii hledat pouze tam, kde specifikuje jednotlivé ikty: „Trojslabičnost stopy daktylské umožňuje různé obrazce zvukové nebo dálkové souměrnosti [...] nebo i záměrné nesouměrnosti a právě tím může řada daktylská působit výrazněji a živěji než řady stop dvojslabičných. Tím spíše, že ve stopě trojslabičné jsou dvě místa, kde se může tvořit přerývka, zatímco ve stopě dvojslabičné je takové místo jen jedno“ (Durych 1992: 17). Vzhledem k utváření vzorců se zdá být podstatnější ještě následující vlastnost daktylu: „Stopy daktylské mají značnou vzájemnou přitažlivost se stopami trochejskými a tvoří řady daktylotrochejské“ (ibid.: 18). S tímto mísením daktylu a trocheje se Durych dostává opět do blíž-

⁸ Přízvuk (Akzent) a důraz (Betonung) mohou vystupovat vzhledem k českému slovu „přízvuk“ jako synonyma; ovšem v současných překladech je často upřednostňováno slovo „Betonung“, neboť „Akzent“ evokuje spíše význam „slovní přízvuk“.

⁹ Přímý odkaz na antické písemnictví se vyskytuje v Durychově studii stejně zřídka jako explicitní odkazy k impulsům ze soudobých teoretických textů. Zmínka o Josefu Královi a jeho díle, umístěná na konci Durychova textu (1992: 82), která bezesporu odkazuje ke Královým pracím obsaženým v knize *O prozodii české*, připouští domněnku, že si Durych prostřednictvím své studie nepřimo vyměňoval názory na sporné otázky s jinými teoretickými pracemi.

kosti peonu, neboť ten je sestaven z pěti mór, tzn. jedné dlouhé (dvě móry) a tři krátkých slabik, přičemž dlouhá slabika se může vyskytovat v každé pozici.¹⁰

Durychův vzorec je utvářen vždy třemi ikty. Tento trojčlenný vztah Durych považuje za nutný proto, aby mohlo být dosaženo buď rovnoměrnosti, nebo vze-
stupnosti přízvuku a s tím spojené stabilizace rovnováhy, nebo odchylky od ní.¹¹ Rytmus rovnováhy je pro něho statickým rytmem, jemuž vládne pouze daktyl, který musí zaujímat vždy centrální pozici a může být z obou stran kryt dvěma trocheji.¹² Dynamický rytmus je rytmem pohybu a napětí; je složen z jednoho nebo také z několika daktylů, přičemž ale jeden z nich musí stát na počátku nebo na konci. Durych pokládá statický rytmus za základní a pracuje s ním jako se základním vzorcem, tzn. „pravidla rytmu statického jsou přesná, je nutno je pečlivě zachovávat“ (ibid.: 51); považuje ho z hlediska „umění rytmu“ nepochybně za nejhodnotnější: „Podstatnou jeho vlastností je ráz zevního klidu, rovnováhy a pevnosti. To je ovšem jen obraz zevní, neboť děj uzavřený ve vzorci statickém může překypovat daleko větším napětím než děj uzavřený ve vzorci dynamickém [...] Rytmus statický projevuje a udržuje velkolepost a velebnost, a proto je třeba s ním zacházet s patřičnou úctou“ (ibid.: 51). V Durychově vlastní umělecké tvorbě hraje statický rytmus velkou roli a nabývá ve slovesném díle rozhodujícího významu. Tato dimenze Durychovy tvorby však nemůže být v tomto příspěvku dále rozvíjena.

Durychův ojedinělý rytmický vzorec, který může být podroben kritické analýze zejména pro pojmenování teoretických východisek, jež nejsou vždy podložena přísnou vědeckou terminologií, však zohledňuje v rámci problematiky rytmu jeden aspekt, který byl pro ruské formalisty a pražské strukturalisty do té míry irelevantní, nakolik zase Durych neusiloval o rozdělení rytmu verše a rytmu prózy. Nárok formulovaný titulem Durychovy studie, podrobuující rytmus prózy systematickému popisu, nemohl být přirozeně splněn. Mnohovrstevnatost a komplexnost problematiky rytmu, která byla rozvinuta formalisty a později pak především – v souvislosti s výzkumy intonace – strukturalisty (srov. k tomu také

¹⁰ Aristoteles se nicméně odvolával jen na dvě rozdílné varianty, a sice – že dlouhá slabika je jednou na počátku a jednou na konci ikty (Aristoteles 1995: 185).

¹¹ Durych porovnává prózu s pravidly mechaniky, kdy se tělo může nalézat buď v klidovém stavu a rovnováze, nebo ve stavu pohybu a napětí (Durych 1992: 25).

¹² Část variant ve vzorcích je dána tím, že trochejské ikty, které stojí na počátku nebo na konci, mohou být neúplně akcentovány, popř. je možné, že jsou na počátku vzorce úplně nepřizvučné. Příklady takového redukci se nalézají v jeho přehledu rytmických vzorců, mj. .-.-. jako statický vzorec, u něhož je první iktus neúplně akcentován (Durych 1992: 83).

následující bod 2), nejsou v Durychově studii podrobně reflektovány (jen mimochodem Durych poukazuje například na to, že také syntaktické struktury ovlivňují rytmus). Na druhé straně však Durych vyzdvihuje to hledisko umělecké prózy, které se v těchto širších souvislostech vytrácí – její *metričnost*.¹³ Durych toto hledisko nijak neomezuje na pouhé „rachtání okenic“ (srov. k tomu pozn. 4), nýbrž je chápe jako skryté a přitom konstitutivní pro rytmus umělecké prózy. Je pochopitelné, že jak pro formalisty, tak pro pražské strukturalisty rytmus představoval vždy komplexní i komplikovaný problém. Zdá se však, že jednoznačné rozdělení verše a prózy na základě intonace nezohledňuje tu skutečnost, že se totiž uvnitř prózy opětne zahlazují hranice, a to mezi uměleckými a neuměleckými texty. V tomto kontextu mohou považovat Durychův „koncept metričnosti“, který on sám přirozeně takto nepojmenoval, za naprosto originální příspěvek ve spektru diskusí o rytmu, a to nejen ve dvacátých a třicátých letech.

Ad 2) Durychova studie se nesetkala po svém zveřejnění v roce 1992 s větším ohlasem, takže se mohou dostavit oprávněné pochybnosti o aktuálnosti Durychových výzkumů. Milan Jankovič odmítl ve svém příspěvku Poznámky k rytmičnosti prózy Durychovu studii jako koncept rytmu; prozaický text podle něho „dýchá“ a pulsuje ve svých makrostrukturách a nejen v rozdělení přízvučných a nepřízvučných (nebo dlouhých a krátkých) slabik (Jankovič 1998: 41). Jankovičova kritika Durychovy studie však má spíše váhavý charakter, stejně jako by – vycházejí z těchto pozorování – šetřila fascinací, neboť celý Durychův koncept je neslučitelný s jeho vědeckými postoji: „Durych, citlivý znalec českého jazyka, rozpoznává v Erbenových pohádkách bezpečně *přirozený mluvní rytmus*, a ukazuje, jak bohatě je využíván ve stylizované řeči vypravěče i postav. Přiznat takovému pojetí obecnou platnost bych se však neodvažoval. Rytmus prózy je zapotřebí hledat v organizaci *jí vlastních* základních jednotek. A těmi nejsou organizované slabiky, stopy (takty), i když mohou hrát v uspořádanosti prozaického textu určitého typu nemalou roli“ (ibid.: 39, zvýraz. Jankovič). Za takovou „základní jednotku“, která organizuje prózu, Jankovič považuje členění na promluvové úseky a odvolává se přitom na jazykovědce Františka Daneše. Tento vztah k jazykovědě odkazuje k vývoji výzkumu rytmu a bezpochyby upozorňuje na deficit literárněvědného výzkumu, který Jankovič také krátce pojmenovává. Zájmy literární vědy vedly v posledních desetiletích k silně specializovaným disciplínám – versologii, zabývající se výzkumem rytmu, a naratologii, zkoumající problematiku fiktivního zobrazení. Mezi nimi zůstala „země nikoho“, jak říká Jankovič, kam byly odkazovány nečetné poznatky o rytmu

¹³ Tyňanov zdůrazňuje, že metričnost (Metrizität) nemůže být ztotožněna s metrem a rytmičnost (Rhythmität) s rytmem (Tyňanov 1987: 463).

v próze.¹⁴ V literární vědě nenacházela Danešem formulovaná definice rytmu odezvu, ačkoli její praktická realizace, spočívající v zjištění, že se ve větě nacházejí dvě roviny rytmického členění,¹⁵ které spolu s významovou výstavbou výpovědi a sémantickou strukturou jazykového projevu člení jazykový projev na „promluvové úseky“ (Daneš 1957: 17), mohla působit jako rozhodující modifikace Mukařovského výroku o rytmu prózy. Již samotný pohled na seznam sekundární literatury k Jankovičově studii ukazuje, že v padesátých až osmdesátých letech nevznikly práce věnované rytmu v próze a celá tato oblast byla vnímána jen jako okrajový problém.

V návaznosti na Hrabalovy texty,¹⁶ kterými se intenzívně zabýval, Jankovič ukazuje, jak těžké je někdy rozhodnout o rozdělení verše a prózy, popř. najít možné „přechody“ (Jankovič 1998: 30) této hranice prostřednictvím rytmických nebo rytmitizujících činitelů. Tyto přechody se blíže vyznačují tím, že udržují rytmus v kontextu epiky jako druhu. Důležitou roli přitom u Jankoviče hraje polemika s Miroslavem Červenkou, která spočívala v debatě o rozlišení dvou typů „uspořádání“ resp. „uspořádanosti“ literárního díla.¹⁷ V prvním typu, který se projevuje

¹⁴ Problematika rytmu byla spojována jazykovědci Vilémem Mathesiem (1948) a na něho navazujícím Františkem Danešem (1957) především s jejich výzkumy intonace.

¹⁵ Daneš popisuje obě roviny následujícím způsobem: „Souvislý jazykový projev představuje po stránce zvukové plynulý proud probíhající v čase. Tento časový postup se člení, má rytmus. Časovou jednotkou tohoto členění je v češtině slabika a rytmus je založen na střídání slabik výrazných a nevýrazných (přizvučných a nepřizvučných). Opakování není zcela pravidelné proto, že slabika není jen jednotkou plánu zvukového, nýbrž též plánu sémantického a mluvnického (slovo), plánu to v celkové stavbě jazyka centrálních, s nimiž se musí rytmus vyrovnávat [...] Tímto způsobem vzniká základní rytmický půdorys výpovědi; na něj se však vrství druhé rytmické členění, členění na promluvové úseky (obdobou toho jsou periody nebo fráze hudební). Je v podstatě založeno na více méně pravidelném opakování (objevování se) intonačního centra (s možností pauzy) [...]. S rytmickým členěním první vrstvy (taktovým) se vyrovnává tím, že rozhraní úseků se vždy kryje s rozhraním taktů. Základní časovou jednotkou úseku je opět jednak slabika, v druhé řadě tu však přistupuje i takt, tj. spolupůsobí tu počet taktových přízvuků; čím je jich více, tím je úsek „delší“ – projevuje se to v jisté nechtí k úsekům jednotaktovým a v úsecích s přibližně stejným počtem slabik, ale různým počtem taktů (slov). I v členění na úseky se projevuje tendence k pravidelnosti, tj. k izochronnosti úseků (to znamená prakticky k jejich izosylabičnosti a stejnotaktovosti) a opět jistá nepravidelnost tohoto rytmu je dána tím, že materiálem úseku jsou jednotky jazykové, tj. jednotky nejen zvukové, nýbrž především sémanticko-mluvnické [...]; s tím se musí rytmus vyrovnávat (je to ovšem vyrovnávání vzájemné)“ (Daneš 1957: 15 a n.).

¹⁶ Srov. knihu *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, kterou Jankovič zveřejnil v roce 1996.

¹⁷ Jankovič polemizoval s Červenkovým příspěvkem *Verš a poezie*, který byl publikován ve sborníku *O poetice literárních druhů*. Červenkou užívaný pojem „uspořádanost“ se vrací k pojmu Tzvetana Todorova řád, resp. systém uspořádání. Todorovovy pojmy nepodněcují Jankoviče k další diskusi; chápu je tak, že „uspořádanost“ odpovídá Todorovovu pojmu „systém uspořádání“ a stejně tak Jankovičem užívaný pojem „uspořádání“ odpovídá Todorovovu pojmu „řád“ (srov. k tomu Todorov 1972: 289 n.).

především v lyrice, je rytmus rozhodující a dominující složkou ve zvukové rovině; v druhém typu to je fiktivnost, která bývá uplatňována především v rovině zobrazení a jejím nejvlastnějším žánrem je román. Podle Červenky jsou oba typy uspořádání v textu přítomny, avšak jsou závislé na dominanci typu druhových specifik. Jankovič, kterému jde o „přechody“, spojuje nyní oba tyto typy s časem ve vyprávění (následnosti nebo dění a okamžiku). Zatímco pro prózu (zde by byl určitě výstižnější pojem epika) zůstává určující systém tematického a kompozičního uspořádání, manifestovaný „v následnosti vět a motivů, děje, vyprávěného příběhu“, pro druhý systém uspořádání podle něho platí: „Ta druhá, rytmická uspořádanost (v různých rovinách díla) se může v určitých okamžicích vyvazovat z pouhé služebnosti jako nadměrná, osamostatňující se, k sobě strhující síla samotného aktu pojmenování, nevšedního výběru slov, jejich řazení ve větách, v prostorových konfiguracích těch vět. Tato uspořádanost začíná už opakováním, paralelismy nejrůznějších druhů“ (ibid.: 41). Jankovič ve svém inspirativním příspěvku nepochybuje o tom, že také v (umělecké) próze můžeme mluvit o rytmu a nejen o „rytmičnosti“; rytmus se svým „pulzováním v makrostrukturách“ získává pro literárněvědný výzkum zcela nové dimenze.

Spojení makro- a mikrostruktur se však může, podobně jako „pulzování v mikrostrukturách“, setkat se zájmem literárněvědného výzkumu, neboť komplexnost a mnohostrannost problematiky rytmu v próze bude vždy znovu navozovat nové otázky. Patří sem také otázka „přechodů“ rytmu do mikrostruktur literárního textu. Výzkum otázek metriky, kterými se v posledních letech intenzivně zabýval Miroslav Červenka, ukázal, že také tento úhel pozorování rytmu může vzbudit pozornost. Červenka se v těchto pracích zaměřuje zejména na verš, proto v jeho textech – zvláště v práci o daktylu (Červenka 1999) – nenalezneme o Durychově studii ani zmínku; vedle velkého prostoru pro polemiku se však nacházejí mezi oběma představami také shodné body, neboť daktylské, resp. daktylotrochejské formy jsou očividně nejdůležitějším prvkem ve spektru „přechodů“.

Daktyl platil ve výzkumech metra v českém verši dlouhou dobu za formu odvozenou z jambu (Mukařovský 1948a: 70) nebo u jiných vědců z trocheje. Červenka s tímto názorem polemizuje tak, že na jedné straně upozorňuje na znovuzrození daktylu v sylabickém systému, na druhé straně poukazuje na vliv Heineových básní (Červenka 1999: 39 a n., 44). Durych ve své práci nepojednává o dějinách daktylu v české poezii, spojuje však daktylský, popř. daktylotrochejský vzorec s živým jazykem lidu a upozorňuje na melodičnost tohoto vzorce (Durych 1992: 9 aj.). Červenka opakovaně připomíná v souvislosti s Nerudovou básnickou sbírkou *Písň kosmické*, v níž se daktyl a daktylotrochej rozvinuly „v celé slávě“, jednak „písňovost“, jednak „mluvnost“ (blízkost hovorové řeči)

(Červenka 1999: 48 a n.) těchto forem. Tyto evidentní paralely se mohou zkoumat také napříč; mohou být využity jako možný přístup k výzkumu rytmických „přechodů“ v mikrostrukturách prózy a poezie, tj. v oblasti metra, resp. taktu.

Další návaznosti vzhledem k Durychově studii nabízejí Červenkovy výklady o „rytmickém slovníku“, pod čímž rozumí „popis repertoáru přízvukových celků, přičemž u každého celku je vyznačena jeho relativní četnost v úhrnu všech celků“ (Červenka 1999: 23). Dále Červenka říká, že rytmický slovník sice popisuje text, a ne jazykový systém; protože se ale četnost taktů od textu k textu příliš nemění, „můžeme jisté fixované ponětí o (českém) rytmickém slovníku pokládat za součást sdíleného jazykového povědomí uživatelů jazyka – alespoň v tom smyslu, že vnímatel je s to intuitivně rozeznat texty, které jsou po této stránce od běžného stavu výrazně odlišné. Jsou to povýtce texty veršované (možné jsou i stopy záměrné rytmičace v umělecké próze). Tato odlišnost rytmických slovníků patří k signálům poetičnosti, odstupu od běžné řeči a jejího světa, knižnosti, nepřirozenosti apod.“ (ibid.: 24). Odkaz k pěstování „poetična“ v umělecké próze prostřednictvím odchylek od „rytmického slovníku“ představuje myšlenku, která je vyjádřena (byť v modifikované podobě) také v Durychových rytmických vzorcích. Tento signál však zůstává nepřehlédnutelný v Durychových vlastních uměleckých textech.

Ad 3) Jelikož zde není místo pro podrobnou analýzu ojedinělého problému rytmu v Durychově *Plížení Německem*, mohu pouze upozornit na základě rozboru menšího úryvku textu¹⁸ na některé rytmické zvláštnosti. V souvislosti s Durychovým uměleckým dílem bývá vyzdvihováno neobvyklé uspořádání jazykových prostředků. Jak konstatuje – bez jakéhokoli negativního hodnocení – Jiří Holý (1999: 281), jde například o „barokní znásilňování jazyka“ v Durychově románu *Bloudění*.

Pro první větu Durychova cestopisu však nemá toto zjištění zdánlivě žádnou platnost: „Napsal jsem kdysi úvahu O nesmyslu cestování.“ A přesto jako by vyvěralo z této lakonické věty znepokojení, které směřuje naši pozornost nejprve na její grafickou realizaci. Předložka „O“ napsaná velkým písmenem odkazuje v tomto úseku věty na titul; po slově „úvahu“ tak dochází k intonačnímu zlomu, ačkoli spojení „úvahu o nesmyslu cestování“ tvoří ze syntaktického hlediska celek. Bez grafického signálu nelze nahlížet tento obsáhlý výrok jako úsek promluvy, která se skládá z většího množství taktů. Jelikož členění na takty stejně jako členění na úseky řeči vytváří izochronní strukturu (srov. Daneš 1957: 15 a n., zde pozn. 15), může se rytmický zlom realizovat pouze po slově „úvahu“.

¹⁸ Následující příklady textu jsou všechny převzaty z prvního odstavce vyprávění. Toto vymezení je opodstatněno tím, že chceme sledovat symptomatické jevy, a nikoli je „vydestilovat“ z dlouhého souvislého textu.

Na jedné straně sice není dosti důsledné, že tento zlom může nyní fungovat také v rovině intonace, neboť ani uvozovky, ani dvojtečka za „úvahu“ nemotivují jednoznačně velké písmeno předložky. Napětí mezi rytmickou a intonační realizací však vzniká nejen v grafické rovině. Vyjděme nyní z toho, že se věta člení do dvou úseků; podle Daneše se tak musí také každý úsek podřídit zvukovému centru, které tvoří přízvučná slabika slova, a to posledního slova úseku. Každá odchylka od této automatizované pozice je chápána jako zvláštnost a strhuje pozornost na sebe. Nadto jde o centrum výpovědi, které se nalézá opětovně na jejím konci, tedy bývá reprezentováno posledním úsekem. Odtud vyvozuje Daneš vlastní sémantický význam zvukového centra v posledním úseku. Centry přízvukování byla ve vybraném příkladu z Durychova textu tedy slova „úvahu“ a „cestování“, přičemž centrem výpovědi muselo být „O nesmyslu cestování“. V okruhu zvukového centra tak dochází v citované úvodní větě cestopisu ke změnám, které se pak přirozeně promítají také do posunů v centru výpovědi.

V prvním úseku jde o zřetelnou odchylku od automatizovaného pořádku slov, kterému odpovídá konstrukce „kdysi jsem napsal úvahu“. Se změnou pozicí slova „napsal“ je nejen syntakticky založený přízvuk, který souvisí s počátkem věty (počátky vět vykazují v automatizovaném jazykovém projevu určité sémantické zdůraznění, které je vlastně podstatně slabší než důraz na konci věty), nýbrž také – protože po koncové slovesné formě následuje ještě rytmicky nedůrazný personální morf – rytmické (taktové) zdůraznění první slabiky: přízvučný celek totiž nyní obsahuje vedle přízvučné dvě nepřízvučné slabiky. Ukončení úseku slovem „úvahu“ tím ztrácí jako (automatizované) úsekové centrum úseku na síle, čímž se však otevírá možnost rytmického zdůraznění počátku druhého úseku (o *nesmyslu*). Tato možnost je podepřena jak v rytmické rovině prostřednictvím obměňovaného opakování trojslabičnosti taktu (nebo taktového přízvuku), stejně jako v sémantické rovině (napsat o *nesmyslu*), čímž však není zcela zrušen druhý úsek jako centrum výpovědi. „Cestování“ si udržuje pozornost v neposlední řadě prostřednictvím své čtyřslabičnosti a s tím spojeného relativně silného taktového přízvuku ve funkci intonačního ukončení výpovědi. Vypuštěním dalších podstatných rytmických jevů (poměru počtu slabik a slov v jednotlivém úseku atd.) dochází k tomu, že zneklidňující účinek zdánlivě lakonických vět je založen na jedné, napětím nabitě rytmicko-intonační struktuře. Rytmické přesuny v rovině taktu nevedou k úplnému zrušení rytmicko-intonačního centra promluvového úseku, ale k vytváření dalších rytmických center. Aniž se promění ve verš, získává tak jazykový projev poetický charakter. Umělecká próza se projevuje u Durycha od první věty jako konkurence a kontrast „poetičnosti“ a „mluvnosti“ (využijeme-li ještě jednou Červenkou užívaných pojmů) – ja-

ko boj, kterým chtěl Durych svému rytmickému vzorci očividně dodat charakter obecnějšího vyjádření. Úvodní věta cestopisu představuje ve spektru svého rytmického vzorce spojení dynamického se statickým vzorcem (—.—.— / —.—.—).¹⁹

Impozantnější, a proto možná názornější příklad rytmického utváření nalezneme v Durychově cestopisu jen o několik málo vět dále: „Ano, přišlo pokušení temné, dráždivé, sladké, vonné, světélkující, dusivé, škrtivé, vábné, šustící hedvábním, šeptem, tlumeným smíchem, probleskující nebezpečím, ale nač bych o tom dále mluvil.“ Kontrast mezi oběma posledními úseky už nemůže být větší.

Každé z Jankovičem zmíněných opakování a paralelismů, které mohou vést k osamostatnění „rytmického uspořádání“ v próze, lze v Durychově textu skutečně najít v rozdílných rovinách (včetně roviny taktů); avšak tato opakování, resp. paralelismy, vždy obsahují také moment odchylky nebo protipohyb, který zabraňuje zvratu směrem k poezii. Jako příklad mohou být uvedeny dvě následující věty: „Láska i pokušení mají své záhadné rozmary. Není třeba krásných žen a krásných zemí.“ Doslova poslední slabika zde zabraňuje přemíře rytmických paralelismů. Durych se pohybuje na samých hranicích, aniž je překročil. Může tak činit především proto, že je mistrem rovnováhy, která se v makrostruktuře textu projevuje například jako rovnováha patosu a ironie.

Literatura

ARISTOTELES

1948 *Rétorika* (Praha: J. Laichter)

ČERVENKA, Miroslav

1999 *Z večerní školy versologie IV. Daktyl* (Praha: Alfaprint)

DANEŠ, František

1957 *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

DURYCH, Jaroslav

1928 „Poznatky o českém jambu“, *Akord* 1, str. 106–10

1992 *Rytmus české prózy* (Vranov n. Dyjí: Votobia)

1994 [1926] „Plížení Německem“, in *Tři cesty Evropou* (Praha: KRA) str. 7–58

¹⁹ Ve své studii Durych dospěl k názoru, že základním pravidlem umění je úspornost: „Podaří-li se vhodnou volbou vzorce uspořít třebas i jen jedinou slabiku, je to úspěch, kterým se vyváží celá hodina přemýšlení“ (Durych 1992: 51).

HOLÝ, Jiří

1999 „Durychovo *Bloudění*, baroko a Komenského *Labyrint*“, in G. Zand (ed.): *Tschechisches Barock* (Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag), str. 279–93

JAKOBSON, Roman

1974 [1926] „Die Grundlagen des tschechischen Verses“ (Základy českého verše), in *Postilla Bohemica* 3, Heft 8–10

1995 [1930–32] „O překladu veršů“, in *Poetická funkce* (Praha: H & H), str. 145–47

1995a [1938] „K popisu Máchova verše“, in *Poetická funkce* (Praha: H & H), str. 427–76

JANKOVIČ, Milan

1998 „Poznámky k rytmičnosti prózy“, *Česká literatura* 46, str. 30–45

MATHESIUS, Vilém

1947 „Mluvní takt a některé problémy příbuzné“, in V. M.: *Čeština a obecný jazykozpyt* (Praha: Melantrich)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 [1934] „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* II (Praha: Svoboda), str. 199–208

1948a [1934] „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“, in J. M.: *Kapitoly z české poetiky* II (Praha: Svoboda), str. 9–90

1982 [1933] „Intonace jako činitel básnického rytmu“, in J. M.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), str. 191–204

TODOROV, Tzvetan

1972 „Die Kategorien der literarischen Erzählung“, in *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (Köln)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1972 [1928] „Vers und Rhythmus“, in *Texte der Russischen Formalisten* (München: Fink Verlag), str. 223–71

TYŇANOV, Jurij Nikolajevič

1987 *Literární fakt* (Praha: Odeon)

ZICH, Otakar

1917 „O typech básnických“, *Časopis pro moderní filologii a literatury* 4, str.
1–19, 97–112, 202–14

IV.



Jaroslav Hašek (2) na nádraží v Irkutsku 24. října 1920, za ním (10) stojí jeho přítel Váňa Čang, vedle něho (1) sedí vedoucí politického oddělení štábu 5. armády Mojsej Volfovič...

Dobrodružství asijského světového revolucionáře Jaroslava Haška cestou od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920¹

PAVEL GAN

I.

Fotografie na rozloučenou z irkutského nádraží z 24. října 1920² při pozornějším pohledu prozrazuje na tváři rotmistra Jaroslava Haška stejně jako na tvářích jeho spolupracovníků ze štábu 5. armády zklamání a zármutek.

19. října 1920 totiž byly Haškovi a burjatskému učiteli a překladateli Inno-kentiji Tunuchanovovi, kteří připravili 1. kongres revolučních bezpartijních Burjatů v Irkutsku, náhle odejmuty všechny jejich funkce v politickém oddělení 5. armády: Protože „v zale zasedanija net plakatov i portretov voždej revoljuciji“? Kromě toho bylo v části 5. armády, kde Hašek působil, slyšet heslo „Da zdravstvujet mirovaja socialnaja revoljucija!“.³ Připomínalo to přece původní Leninovy a Trockého cíle, stejně jako cíle do ofsajdu zatlačených levých sociálních revolucionářů a anarchistů, kteří toužili po demokratické účasti všech stran a občanských organizací na moci sovětů – a ne po „diktatuře proletariátu a „proletářské světové revoluci“ bolševiků a jejich Kominterny v Kremlu, po diktatuře jedné strany a „komisaroděržaví“.

Co natolik svéhlavého tedy mohl vykonávat Jaroslav Romanovič Gašek (od zimy do léta 1918 spolubojovník anarchistů a levých sociálních revolucionářů

¹ Srovnávací práce k Haškovu skazu Velké nedorozumění z února 1921 a ke kapitole S rudými kovboji v zemi Čingischánově z románu *Dobrodružství humoristy Jaroslava Haška alias Švejka v říši carů a komisařů*.

² Číslovaná irkutská skupinová fotografie se sedícím Haškem v uniformě a s rudou hvězdou na čepici sloužila jako osnova mého výkladu (Gan 1987: 437–50). Za Haškem stojí čínský civilista a jeho intimní přítel Čen Čang-chaj alias Váňa Čang, kolem spolupracovníci ze štábu 5. armády v Irkutsku (stejně jako rudý setr u Haškových nohou).

³ Srov. Sanžiev 1986: 123–26.

na Ukrajině, v Moskvě a na Volze)⁴ na sklonku léta a na podzim 1920 u Bajkalu a mezi ústím mohutné řeky Selengy a Mongolskem? Hrozilo snad, že jeho iniciativa naruší suverenitu „Dálněvostočnoj republiky“? Ta byla jako prosovětská nárazníková zóna založena na Leninův návrh a diplomaticky uznána 14. května 1920; rozprostírala se podél řeky Selengy k Mongolsku a zbavila se vlivu Číňanů. Pro Japonce, Sunjatsenovu Čínu na jihu stejně jako pro pekingská okupační vojska v Mongolsku po 14. květnu 1920 platilo:

V republice jest narodno-revoljucionnaja armija, no net krasnoj armiji [...] V nejo (DVR) nelžja vmešivatsja vooružennym silam drugih gosudarstv.⁵

A netoužil vlastně Jaroslav Hašek se svým čínským přítelem a překladatelem Váňou Čangem (na irkutské skupinové fotografii jako civilista stojící za Haškem) spíše po „sociální revoluci“ v Tung-fang kung-šu (Komuně Východu) v Číně než po bolševickém „proletářství“? Nejprve ale musel projít (s 5. Rudou armádou z Irkutsku) Dálněvýchodní republikou od Bajkalu k rusko-mongolskému pohraničnímu městu Kjachta a osvobodit Mongolsko od pekingských Číňanů. To však následně mohlo vyvolat diplomatický konflikt mezi Japonskem, Pekingem, Moskvou, popř. se Sunjatsenem v Šanghaji.

Tak tedy k Haškově poslední asijské světově revoluční švejkjiádě cestou od Bajkalu do Mongolska a do Číny – a to konspirativně!⁷

⁴ K tomu srov. Gan 1989: 45–131.

⁵ Persic 1962: 33–34.

⁶ Podle Kreibicha (1963) a Olbrachta s Ančikem (1953). Český spisovatel Ivan Olbracht byl v červnu 1920 hostem II. kongresu Komunistické internacionály v Moskvě, Karel Kreibich byl v ČSR předsedou Německé komunistické strany. Oba si vzpomněli, že Hašek chtěl po válce v ČSR svého Švejka přivést do Číny. Haškovy snahy dostat se od Bajkalu přes Mongolsko do Číny měly vysvětlit články, které Hašek zveřejňoval od léta do podzimu 1920 v čínském časopisu *Tung-fang kung-šu* (Komuna Východu), který vycházel u 5. armády v Irkutsku a redigoval ho Hašek se svým čínským přítelem a překladatelem Čen Čang-čajem alias Váňou Čangem. Bohužel tento čínský časopis stejně tak jako burjatský *Ur* (Ranní červánky) ze září 1920 není zaznamenán v bibliografii, neboť tyto časopisy nejsou uloženy ani v Irkutsku, ani v Ulan-Ude (kde jsem se na to ptal v Muzeu burjatské literatury v roce 1991), ani v archivech v Petrohradě a v Moskvě.

⁷ Jak bylo Mongolsko v letech 1920–1921 infiltrováno a dobyto z Irkutsku a z „neutrální“ „Dálněvostočnoj Republiky“, se lze dozvědět, kromě od Sorokovikova, také z publikace *Bojevoje sodružestvo trudjaščichsja zarubežnych stran s narodami soverskoj Rosii 1917–1923* (viz *Bojevoje sodružestvo* 1957: 390), kde jsou citovány rozkazy V. K. Bljuchera Iz instrukcii Voennogo Soveta Narodno-Revoljucionnoj armii i flota vojskam Dálněvostočnoj Republiky o porjadke vvoda vojsk na territoriju Mongolii dlja likvidacii band Ungerna ze zimy 1920–1921. K Bljucherově konspirativní „světově revoluční“ činnosti poté v Číně srov. Persic 1962, Širendyb 1971, Heinzig 1978 a Bljucher 1984.

Nejprve byl Jaroslav Romanovič Gašek 7. října jmenován zástupcem velitele nejvyššího politického oddělení 5. armády.⁸ Měl snad v úmyslu – v době nepřítomnosti velitele Mojseje Abramoviče Volfoviče (na irkutské skupinové fotografii č. 1) – spolu s netrpělivými kurýry nejvyššího mongolského buddhy a vládce, bogdgegéna, v Irkutsku, žluto-rudými revolucionáři Chorlogínem Čojbalsanem a Damdiny Sühbátarem (rusky Suche Bator)⁹, vydupat ze země překvapivé plnění do Urgy?

Hašek a jeho žluto-rudí mongolští soudruzi obdrželi totiž v den jeho jmenování nejvyšším komisařem politického oddělení 5. armády v Irkutsku neblahou zprávu, že tam byla 2. října poražena čínská okupační armáda bělogvardějskou projaponskou „asijskou kavalerií“ generálporučíka von Ungern-Sternberga, čítající bez jednoho 800 mužů! Poloslepý bogdgegén – „který měl být během šedesátí dnů vysvobozen Rusy z domácího vězení“, jak zněla lámova věštba – jmenoval proto osvoboditele uprostřed velikých oslav nejvyšším chánem Mongolů. Za to měl baron a buddhista poděkovat následujícími slovy:

Ja přibyl v vašu stranu, čtoby vzrodit jej byluju mošč i slavu [...] Ja buddist. Ja přišel k etoj mudřejšej religii samostojatelno, vopreki tradicijam vospitanija.¹⁰

Jestliže tedy předešel Hašek se svými „rudými Rusy“, Burjaty a žluto-rudými Sühbátarovými jezdci bělogvardějského barona von Ungern-Sternberga v Urze, jestliže porazil čínskou okupační armádu a osvobodil bogdgegéna před šedesátým dnem z domácího vězení – koho měl potom jmenovat nejvyšší mongolský buddha a vládce nejvyšším chánem Mongolů: Sühbátara, nebo Gaška, velitele rudých Rusů z Bajkalu?

Náčelník špionážního a kontrašpionážního oddělení 5. armády v Irkutsku I. I. Sorokovikov připomněl, že odvážný jezdec Sühbátar předal v půli srpna v Irkutsku zástupcům sovětské vlády a Kominterny dopis nejvyššího mongolského buddhy a vládce, bogdgegéna, z Urgy. Ukryval jej před čínskou okupač-

⁸ Podle Štastného (1960) a Brikcia (1936).

⁹ Pudovkinova mystifikace z roku 1929 v černobílém filmu *Potomok Čingiz-chana*. Damdiny Sühbátar, nar. 1883 (jako Hašek), vyrůstal jako syn pastevece v mongolských stepích. Po vypuknutí „panmongolské revoluce“ v roce 1913 byl topičem v jurtě „vůdce a hrdiny 1. třídy Magsarjava“ a jeho sluhou (jako Švej, popř. jeho prototyp Strašlipka). Po roce 1920 byl Sühbátar jako zakladatel Mongolské lidové republiky oslavován, v roce 1923 byl otráven. Stalinovým místodržícím v Mongolsku se poté stal „marxista“ Chorlogín Čojbalsan.

¹⁰ Citováno podle Tudeva (1968: 153–54).

ní armádou v talismanu zavěšeném na řetízku na krku. Dopis, podepsaný polepším bogdgegénem v Urze 25. července 1920 a opatřený jeho pečeti, obsahoval plnou moc pro zahájení osvobozovacího tažení do Urgy:

V pisme govorilos, čto Bogdo-Gegen preterpevajet ot kitajskich okkupačionnych vlastej unizitelnye pritesnenija, čto suščestvujet mnogo opasnostej dlja želtoj verry i dlja starinnych mongolskich obyčajej i tradicij.

Pismo zakončivalos zajavlenijem o želaniji mongolov obrazovat' samostojatelnoje gosudarstvo, vozvesti Bogdo-Gegena chanom, vručiv jemu upravlenije cerkovju i gosudarstvom, i prosboj učest' bezvyčodnoje položenije i okazat' pomošč mongolam.¹¹

Zatímco velitel 5. armády Tuchačevskij na příkaz Kominterny zaútočí se svými elitními jednotkami na Varšavu a dobude Polsko – Sorokovikov měl do té doby se zbytkem 5. armády z Irkutska provést úspěšnou infiltraci Mongolska s „rudou dobytčí expedicí“, čítající 400 mužů. U mongolských pastevců měli obstarat levněji než konkurence dobytek pro irkutskou gubernii a hnát ho podél Selengy k Bajkalu.

„Úplatky“, s jejichž pomocí měli získávat u Mongolů sympatie pro Sověty na sever od Bajkalu, si mohl Sorokovikov dovolit především díky části carského pokladu z 29 Pullmanových vagonů na transsibiřské magistrále. Tento poklad zanechaly československé legie v zimě 1920 anarchistům ze Stěpno-Bardžejské partyzánské republiky, která se oddělila od bolševiků. Tím si měli Čechoslováci (mnozí s pruty zlata v tornách) vykoupit volnou cestu do Vladivostoku:

The 6th (Czech) regiment reported that the insurgents at Nishne Udinsk had demanded (among other things) that Koltchak should resign: that the Gold Reserve and the Admiral's armoured train should be handed over to them [...] These simple fellows came in the expectation that the gold was to be weighed in their presence: when it was explained to them that such a process would take more than two months to complete, and that there were in any case no scales available, they peered sagely at a few ingots taken from one of the twenty nine waggons and went back, wondering, through the silent frozen darkness into the little town.¹²

¹¹ Sorokovikov 1965: 32; neobsahuje Haškovu bibliografii.

¹² Fleming 1963: 189.

„Příteli anarchistů“ a komisaři 5. Rudé armády Jaroslavu Gaškovi se pak podařilo to, že v doprovodu své nadřízené Sofie Gončarské a maďarského internacionalisty Mátého Zalky, který patřil k partyzánům, vedl jednání s veliteli anarchistické jednoty inženýrem A. D. Kravčenkem a E. M. Ščetininem a carský poklad převzali. S větší částí carského pokladu odjeli poté Haškova nadřízená Sofie Gončarská a maďarský internacionalista Máté Zalka slavnostně do Moskvy (kvůli Leninovým 50. narozeninám v dubnu a financování 2. kongresu Internacionály a světově revolučního tažení Tuchačevského přes Varšavu do Německa).¹³ Revolucionářům v Irkutsku přitom zůstala pro jejich činnost jen část carského pokladu. Sorokovikov měl tedy počátkem roku 1920 pro svoji „dobyččí expedici“ do Mongolska „z irkutské banky 3 524 778 zlatých rublů, 80 pudů stříbra, čaj, spotřební zboží aj. zboží“.

K největším úspěchům spojeným s infiltrací Mongolů prostřednictvím Sorokovikovy „dobyččí expedice“ patřilo založení ilegální „Mongolské revoluční lidové strany“ v Urze, která si – uprostřed slídících čínských okupantů – zajistila přístup k bogdgegěnovi, nejvyššímu mongolskému buddhovi a vládci:

Finally on 25 July, 1920, O. Jam'yan, accompanied by the Da Lama Punt-sagdorj, had an audience with the Bogd, who placed his seal on the letter prepared by the Party [...] The Mongol standard history gives the impression that the Bogd placed his seal on the Party's Letter immediately after he had done the same with letters of request to Japan and Amerika.¹⁴

Sotva unikl Damdiny Süchbátar, který patřil již od dob svého dětství stráveného u pastevců svého otce a za vojenské služby u panmongolského vůdce a hr diny první třídy Magsarjava mezi nejlepší jezdce, s bogdgegěnovým dopisem z Urgy k ruskému pohraničnímu městu Kjachta a k řece Selenze, překazili Číňané v Urze spiknutí Mongolské revoluční lidové strany a nařídili bogdgegěnovi domácí vězení:

Damdindsüren and Magsarjav were arrested in early August, and two days later the Chinese proceeded to arrest members of the People's Party. It is said that Jam'yan, under torture, revealed the secret mission of the seven delegates to Russia [...] On the 15th of the last month of autumn, at two o'clock, the Head of the Gamin (Chinese) Yamen, Sambuu, accompanied

¹³ Srov. Zalka 1950; Fleming 1963; Sorokovikov 1965; Pospíšil 1977.

¹⁴ Lattimore-Isono 1982: 98.

by troops, went to the Tsagaan Süm (White Temple) on the River, seized the Bogd, brought him to the General's Headquarters, and detained him [...] The Chinese detained Bogd, suspecting that he already had secretly contacted Ungern and would continue this contact. Then Bogd was detained for 50 days under a kind of housearrest [...] When Sambuu became the Chief, he promptly reported to Peking requesting troops to repress and hold North Mongolia, whereupon the Peking Government despatched 30 000 troops.¹⁵

Rudo-žlutá katastrofa v Urze roku 1920 však zapříčinila také náhlou proměnu světově revolučních priorit Kominterny. V srpnu, v rámci bombastických oslav u příležitosti 2. kongresu Komunistické internacionály v Petrohradě a v Moskvě, měl vrchní velitel elitních jednotek 5. armády Tuchačevskij (na Leninův a Trockého rozkaz, ačkoli tažení nebylo dobře zajištěno) dobýt Varšavu útokem a zmocnit se Německa jako předmostí pro světovou revoluci v Evropě! Což polská Piłsudského armáda před Varšavou a polští sedláci ze zálohy, často ozbrojeni jen vidlemi a kosami, v polovině srpna 1920 zmařili.

Uprostřed světově revoluční kocoviny v Kremlu vyslal náhle Josif Džugašvili – Stalin mimořádný vlak (s prostitutkami, podivíny a slavnými novináři jako Johnem Reedem na palubě) do Baku.¹⁶ Stalin tu počátkem září v Divadle opery zahájil světově revoluční kongres asijských národů, který uvedl do života „Internacionálu východu“. Kominternu byla vzhledem k bakuské iniciativě postavena před otázkou: Kdo se jako první protlačí nejhluběji do žluté Asie – světově revoluční „turkestánská fronta“ pod komandem z Frunze přes Afghánistán k Perskému zálivu, nebo 5. armáda irkutského ústředí Kominterny přes Mongolsko?

Neporažený zbytek 5. armády v Irkutsku spolu s rudo-žlutými burjatskými jezdci Süchbátarovými vyrazil z Bajkalu k osvobození Mongolska a přešel v Urze bělogvardějské Rusy barona a buddhisty von Ungern-Sternberga.

Sorokovikov totiž obdržel v září 1920 od svých „naháněčů dobytka“ z Urgy v obranném a osvětovém štábu 5. armády následující šifrovaný telegram:

„TOVAR DEŠEVEJET. TOROPITES. OPOZDAJETE – PONESETE UBYTOK.“

Což Čojbalsan v Irkutsku dešifroval takto:

¹⁵ Onon 1976: 129.

¹⁶ Podle Drabkinové 1968: 17–23.

„SILA OKKUPACIONNOJ ARMII UPALA. NUŽNO TOROPÍTSJA, ČTOBY NE UPUSTITĚ MOMENT.“¹⁷

Místo aby bez odkladů zaútočilo na Číňany okupující Mongolsko, přinutilo ústředí Kominterny v Irkutsku mongolské revolucionáře, aby nejprve prodiskutovali nový stranický program:

Some said, that since we already had the document with the Bogda's seal, there was no need for a document with Party's seal. There was a dispute between these two diverging views. [...] the two groups would not speak to each other, or even walk on the street (of Irkutsk) together [...] The contents of this declaration, written through the direct urging of Sukebatur, proposed in a remarkable way a policy for the Mongol People's Revolutionary Party for the immediate present and the future.

We men of the People's Party, having received great help from Russia in the name of the People's Party, and having formally concluded friendship with the elected (Russian) officials, after having made use of their military strength to obtain autonomy will elevate the Hutukhtu (Bogda) to be a sovereign with limited power. Relying on their (the Russian's) power, we shall use the method of destroying most of the hereditary aristocracy. When we have entirely escaped from the hands of others, simultaneously with obtaining the power in our own country, we shall follow with all our strength the road of giving to one and all a culture which will include foreign civilisation and especially the rights of the people.¹⁸

U vzniku tohoto Süchbátarova mongolského stranického dokumentu byl přítomen také Jaroslav Hašek:

J. Gašek byl načalnikom internacionalnogo otdelenija politodela armii [...] Dlja menja soveršenno bylo jasno liš odno, čto zdes, u Jaroslava Gaška, mongolskije tovarišči tak ili inače takže učilis i gotovilis k bojevym revoljucionnym delam v Mongolii.¹⁹

¹⁷ Sorokovikov 1965: 38.

¹⁸ Lattimore 1955: 140–41.

¹⁹ Kuzjan 1960. Cituje podle Sorokovikova (1965: 36).

Kromě toho stál Hašek v Irkutsku u zrodu mongolského časopisu *Mongolyn Unen*:

Když *Unen* slavil (1920) padesát let svého trvání, našli v archivních dokladech o tom zmínku v zápiscích zakladatele Mongolské lidové republiky Süchbátara. První čísla *Mongolyn Unen* (Mongolská pravda) vyšla na podzim 1920 v Irkutsku. Nu, a Jaroslav Hašek tam byl v té době politickým komisařem Rudé armády a radil Süchbátarovi a dalším mongolským soudruhům, jak se noviny dělají. Z Irkutsku se *Unen* tajně dopravoval do Mongolska, kde ti, kteří uměli číst, ho předčítali v jurtech Aratům.²⁰

Mezitím, co láмова věštba z poloviny srpna o vysvobození bogdgegéna z domácího vězení v Urze tikala v Irkutsku jako časovaná bomba, odhodlali se roztroušení delegáti Mongolů k tomu, že v září odjeli nejprve s bogdgegénovým dopisem a pečeti a se Süchbátarovým stranickým programem do Moskvy k Leninovi.

V Kremlu možná ještě nevěděli, že se generálporučík von Ungern-Sternberg se svými 800 bělogvardějskými kavaleristy vypravil z města Čita obsazeného Japonci po transsibiřské magistrále do hlavního města Mongolska Ury, aby tam (v zájmu Japonska) porazil čínskou okupační armádu. Co se však 2. října přihodilo, pochopil nadmíru unavený Lenin (po ztroskotání srpnového světově revolučního tažení do Německa a Evropy přes Varšavu a po smrti své intimní přítelkyně Inessy Armandové, která zemřela v září na cholera) jako šanci; chtěl uzavřít se Sunjatsenem na jihu a Pekingem na severu vzájemnou dohodu, kterou by čelil expanzi Japonců. V polovině října přijela tedy čínská vojensko-diplomatická mise generála Čang Cuo-lina přes Irkutsk do Moskvy, aby Leninovi předala pradávnu čínskou šavli a aby dohodla společný postup proti Japoncům v Asii.²¹ Koncem října 1920 pak představil výbor pro zahraniční záležitosti RSFSR prezidentu Čínské republiky Sunjatsenovi návrh sovětsko-čínských obchodních styků.²²

Dříve než byl Hašek 7. října 1920 jmenován v Irkutsku nejvyšším politickým komisařem u štábu 5. armády, musel vědět o pokusu sblížit RSFSR s Čínou. Usiloval tedy o to, aby udělal vše možné pro mongolského revolucionáře Süchbáta-

²⁰ Gemdezacyn 1971: 1.

²¹ Lenin 1978: 432.

²² Pyn 1957: 35.

ra v Irkutsku a východně od Bajkalu,²³ aby osvobodil Mongoly od projaponských bělogvardějců – a aby mohl z Urgy, spolu se svým čínským přítelem a překladatelem Čen Čang-chajem alias Váňou Čangem, dále pokračovat do Šanghaje? Do-
provázen „kitajským polkem vo glave s tovariščem Sunfu“? Přeložení tohoto čín-
ského pluku z hlavního města Dálnévýchodní republiky Verchne-Udinsk
(Ulan-Ude) do Irkutsku v půli srpna 1920 zaznamenal Persic; cituje také tajný
rozkaz 5. armádě z 29. 9. 1920 k podpoře soudruha Sun Fu: „Š1. Komandírom
i vojenkomom internacionalnogo polka V armii naznačajetsja s 28 sentjabrja
s(ego) g(oda) tov. Sun Fu.“²⁴ Můžeme se domnívat, že tento čínský pluk pod ve-
dením rudého Číňana Sun Fua mohl být vyslán k Bajkalu jako rezerva „Vostoč-
noj Krasnoj armii“²⁵ pro pozdější světově revoluční tažení do Urgy, a ne pro na-
stávající osvobozovací tažení žluto-rudého Süchbátara a jeho soudruhů.

Odvážný jezdec Süchbátar byl sice, jako jeho vrchní velitel v panmongolské
revoluci a hrdina první třídy Magsarjav, prvotřídním vůdcem; pro osvobozova-
cí tažení do Urgy mu však u Bajkalu chyběla burjatsko-mongolská pěchota
a jízda! Hašek tedy mobilizoval 13. jízdní divizi a 26. dělostřeleckou divizi
5. armády, které podle rozkazu²⁶ byly nasazeny u Burjatů jako pracovní armáda
při žňových pracích. Dále založil a redigoval s burjatským učitelem a překlada-
telem Innokentijem Tunuchanovem v Irkutsku burjatský časopis *Ur* (Ranní čer-
vánky). Poslal podle rozkazu²⁷ z 11. října 1920 instruktora svého mezinárodní-
ho oddělení Dava Damdincyrenova, znamenitého jezdce, který byl krátce před-
tím ještě u 7. jízdní divize na Kavkaze, aby vykonával nutnou „politicko-osvė-
tovou práci“ v údolí Selengy, kde měl údajně Hašek být již předtím se svou mla-
dou ruskou ženou Alexandrou a Tunuchanovem:

Prostřednictvím Tunuchanova se Hašek seznamoval se životem Burjatů
a Mongolů, mezi nimiž vlastně žil. Se svou manželkou Alexandrou Gav-

²³ Způsob, jakým Leninův a poté Stalinův nejdůležitější člověk v hlavním městě Dálnévýchodní republiky Verch-
ne-Udinsk (dnes Ulan-Ude), ministr obrany V. K. Bljucher, dobyl Mongolsko z „neutrálního“ teritoria tohoto mos-
kevského nárazníkového státu. lze odvodit z Bljucherova rozkazu Iz instrukciji Voennogo Soveta Dalnevostočnoj
Respubliki o porjadke vvoda vojsk na territoriju Mongolii dlja likvidaciji band Ungerna a jiných rozkazů z roku
1921 (otištěno in: *Bojevoje sodružestvo* 1957: 251); srov. k tomu Persic 1962, Širendyb 1971, Heinzig 1978.

²⁴ Persic 1962: 171.

²⁵ *Bojevoje sodružestvo* 1957: 251.

²⁶ Sanžiev 1961: 56.

²⁷ Sanžiev 1961: 26–27.

rilovnou podnikal cesty do okolí až k mongolským hranicím; znali prý kraj kolem Bajkalu, okolí Ulan Ude, Kjachty (u rusko-mongolských hranic), kde navštěvovali obydlí prostých kočovníků a jezdili na malých stepních konících.²⁸

17. října 1920 konečně zahájil Hašek s Tunuchanovem 1. kongres bezpartijních Burjatů v Irkutsku, kde se hovořilo pouze burjatsky a kde chyběly plakáty a portréty vůdců revoluce! Byl to však skutečný důvod, proč byli Hašek s Tunuchanovem uprostřed kongresu 19. října zbaveni všech funkcí u štábu 5. armády? O tom Sorokovikov pomlčel; z jeho zprávy o kongresu si však lze mnohé domyslet:

Sjezd trudjadščichsja burjat Irkutskoj gubernii i Sovetskogo Zabajkalja prinjal rešenije, v kotorom govorilos, čto „nachodjaščijsja na teritorii Sovetskoy Rosii i DVR burjatskije massy dolžny prijti na pomošč narodu Mongolii“ [...] Suče-Bator i Čojbalsan poseščali štab 5-j Armii, znakomilis s jego rabotoj, znakomili rabotnikov štaba s osobnostjami mongolskogo placdarma. Oni zachodili v informotdelenije razvedotdela, čto by izučit' opyt Krasnoj armii v razvedyvateľnoj rabote, uslyšať vojennuju informaciju. [...] Istoričeskaja missija delegacii Mongolskoj narodnoj partii v Sovetskiju Rossiju byla vypolnena. Komitet upolnomočennych Mongolskoj narodnoj partii prinjal rešenie: centr dejatel'nosti partii pere- nesti iz Urgy v rajon Kjachty.²⁹

Můžeme předpokládat, že se Hašek jako aktivní spoluorganizátor Süchbátarova osvobozovacího tažení z Bajkalu do Mongolska mohl nadít, že neunikne výzvě československého ústředí Kominterny v Moskvě, které ho vybralo ke konspirační práci v Československu. Historik Křížek³⁰ cituje mj. telegram č. 4932 Sibiřského československého ústředí v Omsku z 27. 9. 1920, který nařizoval urychlený návrat všech československých komunistů ze Sibiře přes Moskvu do Československa. Tento telegram přišel do Irkutsku teprve 6. října – načež byl Hašek dalšího dne jmenován zástupcem velitele politického oddělení 5. armády! Šlo o akt solidarity ze strany velitele politického oddělení Mojseje Volfoviče (na irkutské pamětní fotografii z 24. října 1920 č. 1), který chtěl Haška za-

²⁸ Šima 1966: 238.

²⁹ Sorokovikov 1965: 39–40.

³⁰ Křížek 1957: 294–310.

chránit před hrozící „proletářskou světovou revolucí“ v Čechách a otevřít mu cestu do vysněné „Tung-fang kung-šu“ (Komuny Východu) v Asii?

Krátce před svou smrtí koncem roku 1965 řekla Haškova ruská žena Alexandra o jeho vnitřních pohnutkách na Bajkale toto:

V Irkutsku začínal Jaroslav po mnoha měsících chodit zachmuřený. Způsobila to zpráva, že i on má jet domů [...] Ale čím víc nad tím uvažoval, tím se stával nedůvěřivější myšlence, že by v Československu mohla být stejná revoluce jako v Rusku.³¹

Proto tedy onen zármutek a zklamání na tváři rotmistra Jaroslava Haška a jeho spolupracovníků ze štábu 5. armády na pamětní fotografii ze 24. října 1920 na irkutském nádraží.

2.

Po tajném „světově revolučním“ školení u Kominterny opustil 26. listopadu 1920 Jaroslav Hašek se svou mladou ruskou ženou Alexandrou Gavrilovnou Lvovou-Haškovou (která se měla vydávat za „kněžnu Alexandru Lvovou“)³² Moskvu.³³ Pro svoji konspirativní činnost v Praze byl Hašek československým ústředím Kominterny vybaven 1600 švédskými korunami a falešným pasem na jméno Jusuf Šteidl: začátkem prosince se měl zúčastnit právě začínající „proletářské světové revoluce“ v Praze a v blízkém kladenském uhelném revíru.

Do Prahy přijel (lodí z Estonska do Štětína a vlakem) agent Kominterny Hašek se svou „kněžnou“ 19. prosince – poté, kdy byl potlačen komunistický puč z počátku prosince v Praze a na Kladně.

Tedy opět jedna z katastrof rotmistra Haška, které shromáždil vlastně jako Švejkyovy „dějiny lidských trampot“³⁴ v *Osudech dobrého vojáka Švejka za svě-*

³¹ Lvová-Hašková 1965.

³² Alexandra Lvová, s níž se Hašek oženil, aby ji mohl přivést do Československa, a zachránit ji tím před bolševiky, se měla vydávat za neteř prvního ministerského předsedy Ruské federace knížete G. J. Lvova.

³³ Podle *Anketnyj list* 1959.

³⁴ Elegantní, avšak nepřesný německý překlad textu *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* Grety Reinerové z dvacátých let (Rowohlt 1977) vlastně neumožňuje – podle všeho, co na konci 20. století víme o Haškovi v Rusku – „dekódovat“ Haškovy výroky, které se týkaly jeho švejkiád v ruské uniformě.

tové i obč(anské) války zde i v Rusku (o dva roky později, krátce před smrtí), v nedokončeném 4. díle Pokračování slavného výprasku a následujícím způsobem je „konspirativně“ zašifroval:

Když konečně předvedli Švejka, major žádal na něm vysvětlení, jak to bylo tam [...] a co vlastně je s tou ruskou uniformou. Švejk to náležitě vysvětlil, podepřel to několika příklady ze svých dějin lidských trampot. Když se ho potom major zaptal, proč to již neřekl při výslechu před soudem, Švejk odpověděl, že se ho na to vlastně nikdo neptal, jak se dostal do ruské uniformy, ale že všechny otázky byly: „Přiznáváte se, že jste se dobrovolně a beze všeho nátlaku oblékl do uniformy nepřitele?“

Ve stejné době, koncem února 1921, a stejným způsobem jako v *Osudech dobrého vojáka Švejka* za světové i obč(anské) války zde i v Rusku, které byly napsány jako zábavná četba pro lidové vrstvy a autor je prodával v sešitech na pokračování v pražských hospodách, pokouší se chytrý Hašek „zašifrovat“ také svůj debakl u Bajkalu – jako Malé nedorozumění.

Vypravěč v této krátké humoresce popisuje (zde otištěn úplný text), jak se se svými takřka 30 000 muži vypravil z Irkutsku podél řeky Selengy do hlavního města Mongolska Urgy, aby tam „uvítal“ čínského generála Sun Fua, což ale skončilo katastrofou:

Byl jsem vyslán sibiřským revolučním komitétem v Omsku, abych se okamžitě vypravil z Irkutsku do Urgy v Mongolsku a uvítal tam zástupce Čínské republiky generála Sun-Fu a vyjednal s ním vše, co se týkalo obnovení obchodních styků čínské republiky s východní Sibiří. Druhého dne obdržel jsem druhý telegram, abych přivezl generála Sun-Fu do Irkutsku, aby reprezentant lidového komisariátu zahraničních záležitostí tovaryš Gabranov mohl s ním projednat smlouvu týkající se hranic sovětského Ruska s Mongolskem a Čínou.

Tak se stalo, že jsem vzal s sebou dva batalióny pěchoty a eskadronu jízdy jako čestný průvod a pro všechny případy jednu baterii lehkého dělostřelectva.

Z Irkutsku vystoupili jsme pěším pořádkem a nenarazili nikde na odpor. Burjati všude vycházeli nám vstříc s pečenými berany a kumysem.

Tak jsme postupovali beze všech překážek až do Selengy, újezdního města selengenského ajmaku. V Selenze se situace změnila trochu v náš neprospěch. Neznámí agitátoři poštvali proti mně několik okresů zabaj-

kalských Burjatů. Prohlašovali, že jdu rekvírovat dobytek. V Šudjaru na stepi objevili se první ozbrojení burjaští jezdci, a když jsme přibyli k jezírku Ar-meda, našli jsme proti sobě na tři tisíce vzbouřenců, kteří vyslali k nám parlamentáře s laskavou nabídkou, abychom se jim vzdali, a když už budeme všichni pohromadě, abychom se vypravili k altajskému hřbetu a živili se až do zimy loupeží.

V zimě že se můžeme rozejít do svých domovů.

Nabídku jsem odmítl a dal nový návrh vzbouřencům: aby se oni nám vzdali a připojili se k našemu průvodu. Měl to býti diplomatický trik, abychom byli zachráněni přítomností burjatských jezdců v našem průvodu od útoku domorodců, taktéž Burjatů.

Mohu říci, že se mně to nepovedlo tak, jak jsem očekával. Vzbouření se nám opravdu vzdali, když uslyšeli, že máme s sebou dělostřelectvo, a tak můj čestný průvod byl rozmnožen o tři tisíce divokých burjatských jezdců.

Z krajanské lásky se k nám počali přidávat kočovníci barkuginského, mešegelského a tamirského ajmaku (okresu), a když jsem byl vzdálen od mongolských hranic asi tři sta verst, bylo nás dvanáct tisíc mužů.

V Kale-Yzýru, malém městě v stepi, přidali se k nám loupežníci burjatského atamana Ló-Tum v čísle osmi set mužů, pod horou Mane-Omi banda Chunguzů počtem šest set mužů, a tak to utěšeně stoupalo, až konečně na hranice Mongolska přibyl jsem s dvaceti tisíci muži. Obyvatelstvo uděšeně prchalo před námi, na horách hořely výstražné ohně nocí. Měli jsme ohromná stáda hovězího dobytka, ovcí, koz a koní, které můj čestný průvod pečlivě všude sbíral po cestě.

Když jsme přišli do hlavního města mongolské provincie Pej-húr We-ramu, přišli nám vstříc zástupce mongolské vlády s lámy (buddhistickými knězi) a prosili nás, abychom jim nechali holé životy. S Mongolskem že si můžeme dělat co chceme, nic nemají proti tomu, jakou vládu chceme nastolit. Velice dlouho trvalo, než jsem jim vysvětlil, že mám jen přátelské, mírumilovné myšlenky, že mám schůzku v Urze s čínským generálem Sun-Fu. Byli upřímně překvapeni a dali mně čestný průvod, sestávající z dvou pluků mongolských vojsk, takže k Urze jsem se blížil nakonec s třiceti tisíci muži. Čínská vláda byla velice překvapena a jala se stavovat vojska na hranice Mongolska.

Zástupce japonské vlády v Pekingu cítil se uražen takovým chováním Číny, poněvadž Japonsko má v Mongolsku své zájmy.

A tak se stalo, že bylo vyměněno několik velice ostrých telegramů mezi Pekingem i Tokiem. Mezitím zcela klidně blížil jsem se k Urze, abych

tam uvítal generála Sun-Fu, který stejně znepokojen počal stahovat k Urze posádky z čínských hranic a nakonec měl v Urze proti mně tři divize čínské pěchoty, pluk japonské jízdy a dva divisiony dělostřelectva.

Pod Urgou došlo k osudné bitvě, která zuřila po dva dny. Složili tam kosti všichni moji Burjati.

Byl jsem rozbit na maděru. Urga připadla Číně i s celou mongolskou provincií Pej-húr. Vrátil jsem se do Irkutska se dvěma muži, a když se mne reprezentant lidového komisariátu zahraničních záležitostí tovaryš Gabranov optal, kde mám generála Sun-Fu, řekl jsem: „Stalo se mně malé nedorozumění. On zůstal v Urze...“³⁵

Na základě porovnání cílů Kominterny a Haškových aktivit u Bajkalu v pozdním létě a na podzim 1920 můžeme usoudit, čemu tajný agent Kominterny a spisovatel v Malém nedorozumění v ČSR mohl přiřítat cenu a čemu ne. To platilo také pro Haškovy humoristické bugulmské povídky *Velitelem města Bugulmy* s podtitulem *Z tajemství mého pobytu v Rusku* z konce ledna 1921³⁶ – mystifikace, kterou bavil zvědavé pražské občany. Honoráře Haškovi zajišťovaly živobytí; povídky však přitom skrývaly hořkou realitu na Volze roku 1918 a v Bugulmě.³⁷

Humoreskami *Malé nedorozumění a Velitelem města Bugulmy (Z tajemství mého pobytu v Rusku)*³⁸ začal Hašek „mapovat“ svoji (Švejkovu) cestu přes evropské Rusko do Asie: jako vypravěč v 1. osobě. Takto vystupuje také o dva měsíce později v povídce (skazu) *Čen-si, nejvyšší pravda*, kde popsal své první setkání s „čínským generálem Sun-Fu“, zkorumpovaným patolízalem, jehož čín-

³⁵ Citace podle Haška (1963, 2. vydání); 1. vydání vyšlo se stejným titulem na jaře 1921 v nakladatelství Tribuna v Praze. V obsáhlé, avšak neúplné *Bibliografii Jaroslava Haška*, jejímž autorem je Boris Mědílek (1983), nebyly zmíněny ani Sorokovikovy vzpomínky v Ulan-Ude z roku 1965, ani objevené Haškovo Malé nedorozumění.

³⁶ Uveřejněno na pokračování v pražském periodiku *Tribuna* koncem ledna 1921; jako kniha se stejným titulem a podtitulem.

³⁷ Srov. k tomu Gan 1989. Jako kurýr a emisar Hašek působil mezi Sibiřskem a Bugulmou již od počátku července 1918, jak prohlásil sociální revolucionář a sovětský vrchní velitel Povolžské sovětské republiky Michail Muravjov, který chtěl se všemi jednotkami (také s Čecho-slováky; tehdy psanými s pomlčkou), táhnout proti Leninovi a Trockému do Moskvy. Zavraždění Muravjova bolševiky ze zálohy 11. 7. 1918 v Sibiřsku znamenalo zvrat v ruské revoluci směrem k diktatuře komunistické strany. To všechno se pokusil Hašek již v sovětském Rusku utajit.

³⁸ Humoresky vyšly v knize *Tři muži se žralokem a jiné poučné historky*; ilustroval V. Košvanec, uspořádali A. Sauer a J. Hašek, Praha 1921, a se stejným knižním titulem v 8. svazku *Sebraných spisů Jaroslava Haška, 1924–1929*, ilustroval J. Lada.

ský pluk „nám poslali do Irkutsku na krk z buferu Východní sibiřské republiky“. Vypravěč provádí u tohoto čínského pluku podle rozkazu osvětovou práci.

Počátkem března 1921 – poté, kdy bylo v Kronštadu potlačeno povstání sociálních revolucionářů a anarchistů proti Leninově a Trockého „komisaroděržavi“ – začal Hašek psát po hospodách proletářské čtvrti Žižkov své (Švejkovy) *Osudy dobrého vojáka za světové i obč(anské) války* zde i v Rusku – jako vypravěč v 1. osobě formou skazu. Hned první věty předmluvy, datované 3. března 1921, však autor zašifrovává jako (své) tajemství:

Veliká doba žádá velké lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy a historie Napoleona. Rozbor jejich povahy zastínil by i slávu Alexandra Makedonského.

Koho tu měl Hašek před očima, kdo byli v době jeho ruské odysey oni „neznámí, skromní hrdinové, bez slávy a historie Napoleona“, či „povaha by zastínila slávu Alexandra Makedonského“?

Byli to povstalci z Kronštadu, kteří bojovali za „sociální revoluci“ a proti diktatuře strany kremelských komisařů stejně jako Hašek na Volze roku 1918? Žluto-rudý vůdce Süchbátar, dříve pastevec z jurty a oficírský burš, který si přál pro své Mongoly všechno jiné než „komisaroděržavi“ Kremlu? Nebo byl oním skromným nepoznaným hrdinou Haškův čínský přítel Čen Čang-chaj alias Váňa Čang, s nímž se vypravil na tajnou výpravu do „Tung-fang kung-šu“ (Komuny Východu)? Neboť Hašek, pozdější legionář a světový revolucionář, skutečně zažil během pouhých pěti měsíců, kdy trval postup c. k. 91. dělostřeleckého pluku do Haliče a na Volyň, výmluvnost, vychytralost, modré oči a chvastounství Franze Strašlipky, burše nadporučíka Rudolfa Lukáše, zatímco všechny ty shora zmíněné hrdinské činy, katastrofy a švejkjády během svého pobytu v evropském a asijském Rusku sám nezažil, i když se s jejich aktéry poznal a pobýval s nimi. Hašek si tedy sám připadá – po všem, co se událo, při jeho kabaretním vystoupení³⁹

³⁹ Bývalý ředitel pražského kabaretu Červená sedma Jiří Červený informoval ve stejnojmenných vzpomínkách (Červený 1959: 256–57) o tom, že dal Haškovi 500 korun zálohu a na plakátech oznámil, že Hašek bude mluvit v Červené sedmě. Když Hašek poté 16. 1. 1921 v 11 hodin dopoledne vystoupil na scénu Červené sedmy s přednáškou na téma „O čínských a mongolských mravech a obyčejích“ a publikum pouze škádlil a mystifikoval (díval se do svého mongolského slovníku a pojmenoval koně „čo“, pár koní „čočo“ a stádo koní „čočo-čočočo“), vyvolalo to skandál a J. Červený musel Haška rychle propustit. (Haškův text O mravech a zvyklostech v zemi mongolské byl v *Bibliografii Janoslava Haška* od R. Pytlíka a M. Laiskeho (1960: 157) sice zachycen, avšak v pražském archivu dodnes nebyl nalezen.) Hašek si pak vydělával tím, že od ledna 1921 psal pro pražské noviny a nakladatelství Tribuna humoresky se senzačním podtitulem Z tajemství mého pobytu v Rusku, mj. Malé nedorozumění, Velitelem města Bugulmy a Čen-si, nejvyšší pravda.

v Praze, kdy je ohlášen jako „Švejk mezi bolševiky“, resp. kdy je tupen jako „bolševický Čingischán“⁴⁰ – jako dobrý voják Švejk:

Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže, který sám ani neví, co vlastně znamená v historii nové velké doby. Jde skromně svou cestou, neobtěžuje nikoho, a není též obtěžován žurnalisty, kteří by ho prosili o interview. Kdybyste se ho otázali, jak se jmenuje, odpověděl by vám prostince a skromně: „Já jsem Švejk [...]“

3.

Když mě koncem srpna 1991 nově založená Obec spisovatelů delegovala do Moskvy k rozpadajícímu se sovětskému spolku spisovatelů, mohl jsem s Aeroflotem navštívit nejdůležitější místa pobytu Jaroslava Haška v evropském a asijském Rusku: také Ulan-Ude za Bajkalem.

Měl jsem v paměti Haškovo Malé nedorozumění s jeho cestou od Bajkalu do Mongolska a svoji kontextovou práci *Mit Hašeks chinesischen Freund Chén Chang-hai alias Vanja Čang unterwegs zum Bajkal* (Gan 1987), abych mohl nyní pozorovat Burjaty a Mongoly v jejich zemi: pro kapitolu *Mit den roten Cowboys ins Land des Dschingis-Khan* románu *Abenteuer des braven Anarchisten Jaroslav Hašek alias Švejk im Reich der Zaren und Kommissare*.⁴¹

Jel jsem z Ulan-Ude (taxíkem jen za čtyři americké dolary) přibližně 30 kilometrů nejprve podél splavné řeky Selengy k renovovanému buddhisticko-lamaistickému klášteru v Ivolginsku, jehož zlaté střechy se třpytily v podzimním slunci; odtud jsem pokračoval dalších 100 kilometrů k bývalému „filozofickému centru buddhismu – lamaismu“ v klášteru u Husího jezera, který byl přeměněn v pracovní tábor Gulagu a ještě nebyl zrenovován. Za vyprázdněnými

⁴⁰ Dodnes není v Haškově bibliografii zmíněn seriál šifry AST. Švejkův otec Jaroslav Hašek (Ast. 1927)

⁴¹ První znění vydané s titulem *Abenteuer des braven Soldaten Hašek im Weltkrieg und Weltrevolution*. Buch I: *Das große Erwachen* (Göttingen: vl. nákl., září 1989, 241 stran s mapou); komentováno H. Prossem: „Späte Gerechtigkeit“, *St. Galler Tageblatt* 29. 12. 1989, str. 3, a „Kreuz und quer durch das aufgewühlte Rußland: Auf den Spuren des Soldaten Hasek (Bislang unerforschtes Kapitel aus dem Leben des Švejk-Autors)“, *Augsburger Allgemeine* 13. 1. 1990, s. 13; české vydání (po návratu z mezitím rozpadlého Sovětského svazu) nově napsaného šelmovsko-haškovského románu vyšlo pod titulem *Osudy c. k. anarchisty Jaroslava Haška v říši carů a komisařů*. Kniha první: *K černánkům v carské říši*, Havlíčkův Brod 1995, 152 stran; 2. německé vydání mohlo vyjít pod titulem *Abenteuer des Humoristen Jaroslav Hasek alias Švejk im Reich der Zaren und Kommissare sowie im Land des Dschingis-Khan und daheim in Böhmen*.

monumentálními třístupňovými pagodami, které čnely do nebe, ležely dva z nedávno vykopaných šamanských kamenů. Poznal jsem (dále také ve skansenu u Ulan-Ude), že dříve než militantní marxismus-ateismus (po Haškově nuceném přesídlení z Bajkalu roku 1920 a po otrávení zakladatele Mongolské lidové republiky Süchbátara v roce 1923) bezmála zničil tradice a kulturu šamanismu a lamaismu v údolí Selengy společně s mladou burjatsko-mongolskou literaturou dvacátých let, formovalo život Burjatů a Mongolů jak šamanství, tak buddhismus-lamaismus.⁴²

V jednom z dalších slunečných dnů jsem pak jel z Ulan-Ude podél mohutné Selengy k jejímu ústí – dráhou, autobusem a autostopem (asi 130 km), a představoval si postup vypravěčova burjatsko-mongolského vojska v Malém nedorozumění z Bajkalu („když jsem byl vzdálen od mongolských hranic asi tři sta verst“) do Urgy v Mongolsku.

V rybářské vesnici Posolskoje u Bajkalu, kde už jen holubi obývají ruiny ruského ortodoxního kláštera, v jehož blízkosti trčí do nebe buddhisticko-lamaistické obelisky, jsem hleděl přes Bajkal tím směrem, kde leží Irkutsk (vzdálený odtud ještě 327 km). Ptal jsem se sám sebe, co se zde všechno asi Hašek dozvěděl na výzvedné cestě s burjatským učitelem a překladatelem Tunuchanovem? A kolik času potřebovali odvážní jezdci a vůdci, jako byl Süchbátar, aby s burjatsko-mongolským vojskem vypravěče v Malém nedorozumění překonali takové vzdálenosti (z Irkutsku přes Ulan-Ude do Ulánbátaru asi 1000 km)?

Cesta k malé nádražní stanici Posolskoje na transsibiřské magistrále, která se vinula podzimmím sluncem a barevnou nádherou a večerním mrazem tajgy, mě přivedla k zamyšlení, kdo by mohli být ti hrdinové I. třídy a kdo protivníci v kapitole *Mít den roten Cowboys ins Land des Dschingis-Khan* mého šelmovsko-haškovského románu.

Především to měl být Süchbátar, který se ve slunečném podzimu 1920 společně s „rudým Rusem“ Haškem vypravil rychlostí blesku z Irkutsku do Urgy, aby tam předstihli 800 bělogvardějských kavaleristů barona a buddhisty von Ungern-Sternberga. Süchbátar za to byl – uprostřed buddhisticko-lamaistických oslav a pod Čingischánovou korouhví, která byla od roku 1913 zahrabána a ukryta před Čiňany – jmenován nejvyšším mongolským buddhou a vládcem prvním chánem Mongolů. Přitom měl poloslepý bogdgegén „Rusovi a osvobo-

⁴² Spolupracovnice v Muzeu burjatské literatury v Ulan-Ude mně řekla počátkem září 1991, sotva tři týdny po rozpadu SSSR, že se právě protlačila do archivu KGB na Leninově náměstí, kde mohla spatřit dokumenty o likvidaci mladých burjatských spisovatelů na konci dvacátých let. (Na Leninově náměstí se dodnes nachází veliká Leninova hlava na obrovském černém kvádru z granitu, vytesaná rovněž z černého granitu; připomíná do tmava ugrilovanou skopovou hlavu, fěklo by se žertem, kterou servírujeme vzácnému hostu na podnose.)

diteli Mongolů“ Haškovi, jak to předepisovala tradice a dvorský ceremoniál, přehodit bílý hedvábný šál na vztažené ruce na znamení, že mu je otevřena cesta k jeho srdci i do Mongolska. A to proto, že jej „Rus z Bajkalu“, jak to předpověděla lamova věštba, ještě před šedesátým dnem osvobodil z domácího vězení a od Číňanů. Hašek se svým přítelem Váňou Čangem, „dobrým“ Číňanem, směli přitom zůstat u chána Süchbátara – navzdory všem telegramům československého ústředí Kominterny z Ruska – a mohli se připravovat na cestu do Tung-fang kung-šu (Komuny Východu) v Šanghaji. Co však čert nechtěl: československé komunisty z Kominterny, kteří chtěli mít Haška při svém puči v Praze, zkorumpovaného a lstivého plukovníka Sun Fua v Irkutsku, který neměl rád Burjaty a Mongoly a zpronevěřil výstroj pro tažení do Urgy, a konečně také mladou Šuročku, s níž se Hašek oženil v květnu 1920 v Krasnojarsku, a její matku, věštkyni a čarodějku formátu burjatsko-mongolských šamanek, která se obávala, aby jí Jaroslavčik zase nezmizel se svým intimním přítelem Váňou Čangem (jak se to ostatně stalo už při svatební noci v krasnojarské tajze).

Došlo tak k tomu, že baron a buddhista von Ungern-Sternberg se svými 800 bělogvardějskými kavaleristy osvobodil počátkem října 1920 bogdgegéna v Urze z domácího vězení a od Číňanů a byl jmenován prvním chánem Mongolů. Süchbátar z toho zklamání onemocní, ocitne se zpátky ve své jurtě u Angary – a nechá se pak „utěšovat“ mladou burjatskou šamankou.⁴³ Tvrdohlavého Haška potom vyšlou do Moskvy (vše odpovídá kouzlům a proroctvím jeho tchyně: odveze Šuročku pryč z divokého východu do své civilizované vlasti) a probudí se tak ze snu o „Tung-fang kung-šu“, který sdílel s Váňou Čangem.

Takto musel být osamostatněn syžet kapitoly *Mit den roten Cowboys ins Land des Dschingis-Khan* mého šelmovsko-haškovského románu. Přitom však respektuje princip reálných míst děje, skutečných postav a doby stejně tak jako klíčové události z Haškova života. Poté, co byly prostřednictvím odborné literatury a masmédií odtabuizovány velké revoluce končícího 20. století, čtenář opět upřednostňuje napínavá dobrodružství, švejkjiády a milostné historie s věšt-bami, kouzly a asijskou lstivostí. Proto musela opět dostat šanci fantazie, čarovný způsob, jak se přiblížit k ještě neznámému, ale pravděpodobnému, resp. překvapujícímu...

⁴³ Ve zničeném „filozofickém centru buddhismu-lamaismu“ u Husího jezera, které leží před mongolskými hranicemi, jsem obdivoval přednedávnem vykopaný šamanský kámen. Zeptal jsem se burjatského taxikáře, jestli ještě v současnosti existují šamaneky. Odpověděl, že poslední burjatská šamanka zemřela v Zakamensku, které je od Husího jezera vzdáleno 280 km, před patnácti lety.

Literatura

ANKETNYJ LIST

1959 „Anketnyj list Nr. 1721 češsko-slovackogo kommunističesko člena P.K.P. (bolševiki)“, in *Jaroslav Hašek ve fotografii* (Praha)

AST.

1927 „Švejsk Vater Jaroslav Hašek“, *Der Abend*, č. 70–79

BLJUČER, V. V.

1984 *V. K. Bljučer* (Sredne-Uraľskoje izdatel'stvo)

BOJEVOJE SODRUŽESTVO

1957 *Bojevoje sodružestvo trudjaščichsja zarubežnych stran s narodami sovet'skoj Rosii 1917–1923* (Moskva)

BRIKCIUS, L. V.

1936 „Bolševik Hašek a legionář Brikcius“, *Národní osvobození* č. 202, 30. 8.

ČERVENÝ, Jiří

1959 *Červená sedma* (Praha)

DRABKINA, E. J.

1968 „I know John Reed“, *New World Review*, č. 36

FLEMING, R. P.

1963 *The Fate of Admiral Kolchak* (London)

GAN, Pavel

1987 „Mit Hašeks chinesischem Freund Chén Chang-Hai alias Vanja Čang unterwegs zum Bajkal“, in *Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen*. Gesammelte Aufsätze für A. de Vincenz zum 65. Geburtstag (München)

1989 „Jaroslav Hašek als Rotarmist an der Wolga 1918 (Überlegungen zu Hoffnungen, Enttäuschungen und Švejkjaden inmitten der Russischen Revolution)“, in *Jaroslav Hašek 1883–1983*. Proceedings of the International Hašek-Symposium Bamberg. June 24–27, 1983, West Slavic contributions, Bd. 1 (Frankfurt am Main), str. 45–131

1998 „Jaroslav Hašek in der Ukraine 1917–18 und im Frühjahr 1919 (Von Ko-

ntextuntersuchungen zum Roman *Abenteuer des braven Anarchisten Jaroslav Hašek im Reich der Zaren und Kommisare*. Ein Erfahrungsbericht“, *Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas*, Bd. 38 (München), str. 131–160

GEMDEZACYN, D.

1971 „Hašek u zrodu Unenu“, *Rudé právo*, č. 94, 22. 4.

HAŠEK, Jaroslav

1921 *Velitelem města Bugulmy. Z tajemství mého pobytu v Rusku* (Praha)

1921 *Tři muži se žralokem a jiné poučné historky* (Praha)

1963 *Pepíček Nový a jiné povídky* (Praha)

HEINZIG, D.

1978 *Sowjetische Militärberater bei der Kuomintang 1923–1927* (Baden-Baden)

KREIBICH, Karel

1936 „Jaroslav Gašek“, in *Literatura mirovoj revoljucii* 6

KŘÍŽEK, Jaroslav

1957 *Jaroslav Hašek v revolučním Rusku* (Praha)

KUZJAN, N.

1960 „Pamjatnyje vstreči“, *Sovetskaja molodjož* 3. 7.

LATTIMORE, Owen

1955 *Nationalism and Revolution in Mongolia* (Leiden)

LATTIMORE, Owen – ISONO, Fujiko

1982 *The Diluv Khutagt. Memoirs and autobiography of a Mongol Buddhist (1911–1921)* (Wiesbaden)

LENIN, V. I.

1978 *Biografičeskaja chronika*, sv. 9 (1920) (Moskva)

LVOVÁ-HAŠKOVÁ, Alexandra

1965 „Jaroslav Hašek ve vzpomínkách své ženy“, *Průboj*, č. 21, 24. 1.

- MĚDÍLEK, Boris
1983 *Bibliografie Jaroslav Haška* (Praha)
- OLBRACHT, Ivan – ANČÍK, Zdena
1953 *O životě Jaroslava Haška* (Praha)
- ONON, Urgunge
1976 *Mongolian Heroes* (New York)
- PERSIC, M. A.
1962 *Dalnevostočnaja respublika i Kitaj* (Moskva)
- PYN, Min (PIONG, Ming)
1957 *Kratkaja istorija družby narodov Kitaja i Sovetskogo Sojuza* (Moskva)
- PYTLÍK, Radko – LAISKE, Miloslav
1960 *Bibliografie Jaroslava Haška* (Praha)
- POSPÍŠIL, Josef
1977 *Znal jsem Haška* (Hradec Králové)
- SANŽIEV, B. S.
1961 *Jaroslav Gašek v Vostočnoj Sibiri* (Irkutsk)
1986 *Jaroslav Gašek – internacionalist. Dokumental'nyj očerk ob učastiji pisatelja v borbe za sovětskiju vlast v Sibiri* (Ulan-Ude)
- ŠIRENDYB, Bazaryn
1971 *Istorija Mongolskoj narodnoj revoljuciji 1921 goda* (Moskva)
- SOROKOVIKOV, I. I.
1965 „Na zare sovětsko-mongolskoj družby (po ličnym vospominanijam i materialam)“, in *Materialy po istoriji i filologii Centralnoj Azii* (Ulan-Ude)
- ŠÍMA, Jiří
1966 „Jaroslav Hašek a dálný Orient“, *Nový Orient* 21. 8., str. 236–39
- ŠŤASTNÝ, Zdeněk
1960 „Hašek na Sibiři“, *Sokolovo*, č. 15, 16. 4.

TUDEV, Londongín

1968 *Za Poljarnoj zvezdoj. Povešť o Suche-Batore* (Moskva)

ZALKA, Máté

1950 *Doberdo. Autobiographischer Roman* (Berlin)

Apokalyptické a křesťanské motivy ve Vančurově díle

JIŘÍ HOLÝ

V množství děl vzniklých ve 20. století, jejichž tématem je zánik světa (např. Karl Kraus: *Poslední dnové lidstva*; Gabriel Gárca Márquez: *Sto roků samoty* – srov. Apokalypse 1986), mají Vančurovy prózy zvláštní postavení. Lze je nejspíše srovnat s texty jiných revolučně orientovaných autorů, zejména v ruské literatuře počátku století (Hansen–Löwe 1996). Nabízí se zvláště Majakovskij, jehož verše („v divokém zničení / odplavíme staré / chceme do světa vhmít / nový mýtus“) na podkladě tradičních křesťanských a biblických motivů reaktualizují mytický pohled na svět, usilují o nový poetický mýtus revoluce (Striedter 1971).

Vančurův jazykový styl zakládají nejen velkolepé periody a zdobnost slovních figur – posuzováno z věcného hlediska „nadbytečnost informací“ –, ale stejnou měrou i lakonická strohost a zlomkovitost, tedy „nedostatek informací“. Právě střídání věcnosti a monumentalit, důvěrnosti a patosu, rétoričnosti a nedořečenosti je příznačné. Autor sám psal o podnětnosti čtení Bible v dopise Karlu Novému již v roce 1915, o vlivu kralického překladu Písma na Vančuru se uvažovalo mnohokrát – i v souvislosti s evangelickým původem rodu Vančurů.

V přednášce Jak čist, psané za druhé války, Vančura píše:

Nelze totiž míti příliš velký prospěch u četby, při níž s větší pozorností sledujeme jednotlivé složky než celek. Dovolte mi, abych se u tohoto tvrzení chvíli pozastavil a abych jako příklad citoval jedno z nejepičtějších a zároveň i z nejkrásnějších míst, co jich kdy bylo napsáno. Je to druhá kapitola evangelia svatého Lukáše: „I porodila Syna svého prvorozeného, a plénkami ho obvinula, a položila jej v jesle, neb neměli jiného místa v hospodě.“

Přihlédneme-li k slohu citátu, nemůžeme nepoznati, že evangelista (či přesněji překladatelská redakce kralická) se vyjadřuje archaickým slohem, který je našemu jazykovému cítění už cizí a který právě proto tak zvláštním účinem působí. Patetické sdělení o narození Spasitelově je uvozeno běžnou spojkou, jejíž nadměrné užívání v biblickém textu dokonale oslabilo její specifickou příchuť. Nicméně toto „I“ sem patří a nemůže být vypuštěno, neboť jeho běžnost spjatá s patosem propůjčuje textu zvláštní

napětí a uvádí slova ve vzájemný vztah. Totéž platí i o spojení vět vedlejších a o deformovaném slovosledu a o střídání vzosné věty první s deminutivními větami ostatními a vposled s připojenou vysvětlivkou.

(Vančura 1972)

Vančura v uvedené přednášce mluví o zřeteli k celku, ne k jednotlivostem. Právě směřování k celistvé, obecné výpovědi o světě je pro jeho tvorbu – zvláště v letech dvacátých – charakteristické. Vychází z celkové hodnotové představy o univerzu, nikoli z dílčích jevů a postřehů, které by postupně skládaly celek. Toto impersonální významové schéma připomíná staré mýty, báje a pohádky. Jeho konkrétním důsledkem jsou antiiluzivní postupy (jimiž se autor zároveň spíná i s kubistickým a postkubistickým uměním), zejména kompoziční. Je-li např. závěr příběhu prozrazen již na počátku – jako je tomu v případě hrdinovy smrti v povídce *Nenadálá smrt v Amazonském proudu* (1923) nebo poté v *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924) – není to jen hra se zklamaným očekáváním čtenáře, ale také projev předem daného rozvržení světa a hodnot, které próza manifestuje.

V závěrečné próze *Amazonského proudu* nazvané *Býti dělníkem* se líčí stavba Panamského průplavu, kde kořistnictví a bezohledná nelidskost stavební společnosti („netvorný záměr“ a „obludný výpočet“) zničily tisíce dělnických životů. Autor v explicitu, který je i posledním slovem knihy, využívá monumentalizace stylu s biblismy a aluzí na Apokalypsu:

Dělníci viděli nebesa ohnivá a zmar slétal šire jako paprsek denní... Bojte se! Na nebi se jeví naše znamení. Ať Panama padne, na krásné hoře stůj dům! Astleyi, věrný příteli, hoříš u mrtvoly jako pohřební svíce. Neplač, vstaň a střilej! Silný, silný, silný zástupe, rozpoutej svoji velikost, nalehni na ně, udeř! Tiší a mírní, vyrazte proti nepříteli divě a nejmocněji! Ať již přijde, ať již přijde obecný pokoj!“

(Vančura 1985)

Tento závěr je v průběhu knihy několikrát předznamenán, nepřímou (metaforickými obrazy rudé barvy, tmy, hvězdy) i bezprostředně (v závěru povídky *Samotný chlapec*: „Již nastává večer a město podobno výhni vzplane [...]“).

V prvním Vančurově románu *Pekař Jan Marhoul* se uplatňuje výrazněji také zvuková rovina jazyka, opakování hlásek a hláskových skupin („je tedy Jan hlupák a hlupota jej obestírá jako plášť a plápolá na jeho rtech“ – Vančura 1984). Rytmičká a fonická organizace je zvláště patrná v rétorických exklamacích a apostrofách („hola, kéž se již snáší jasný světloňoš s rukama plamennýma

a s hlavou hořící“, „hle, veliký oblak a oheň plápolající“), často ve spojení s biblickou dikcí (srov. Kožmín 1968). Nejzřetelnější je to na počátku románu, kde jsou také pojmenovány klíčové motivy, které pak jako metaforická označení provázejí celý text: na jedné straně „noc“, „mráz“, „tma“, „mlčení“, „smrt“ – na druhé straně „hvězda“, „anděl“, „jas“, „zpěv“, „chléb“.

V incipitu je také prozrazena hrdinova smrt, kterou se pak román uzavírá. Není to ojedinělý postup, takové anticipace se objevují častěji. Např. v první hlavě se píše: „Kdysi uprostřed jara, v neděli, jež se belhala náměstím, šejdíř, muž s tváří pudivousa, přišel k Marhoulovi, aby ho podvedl o tisíc zlatých“ (Vančura 1984). Až poté je vylíčena návštěva, půjčování peněz atd. Dějová a kompoziční přerývanost narušuje tradiční vypravěčskou iluzi a zdůrazňuje souvislost románu s typem starých bájí, pohádek a biblické epiky. *Pekaře Jana Marhoula* lze tak vyložit jako mytické podobenství o životě, utrpení a slávě chudých a ponížených.

Jako již v *Amazonském proudu* jsou také zde využity starozákonní a novozákonní aluze (Jób, „maličko pospíš“ z *Knihy přísloví*, Jeruzalém, těsná brána, dobrý boj). Většinou však jsou biblické a tradičně křesťanské motivy polemicky přehodnocovány – v průběhu textu stále zřetelněji: „čert dávno vzal anděla...“; „vstaň, vezmi lože své a choď, kdo vyřkl toto strašné rouhání?“; „Jericho nepadne křikem“; „pět zlatých stál tento zázrak a každá zlatka vydala méně než rybička a chléb, když divotvorce sytil zástup“. Polemika vrcholí v představách prázdného nebe, z něhož padá mráz, a zpuštěného, šíleného boha, který opustil svět. Obrazy „nepohnutých polí“ a „závor bídy“, jež hrdinu uzavřely navěky, předznamenávají následující román *Pole orná a válečná* (1925). Právě tak vize přelomu času a nového věku: „Kráčí noc a odmlčení smrti. Jedenkráté přetékaající povodní vpadne Tábor na toto místo, bude zoráno jako novina a chudí přijdou ke cti.“

Pozadí *Polí orných a válečných* tvoří opět četné biblické aluze, využitě jednak polemicky a blasfemicky (o Danowitzově cestě: „odchází a po jeho pravici není než ďábel a po levici Bůh“ – Vančura 1984), jednak v návaznosti na jejich původní smysl. Opakují se obrazy kříže, Ježíšova utrpení („provázky hlenu visely mu z čela jako tránsně potupné koruny“; „smečka zbila bok chlapa, jehož tvář siná, jenž kradl chléb a jenž se praví býti synem člověka“), „křižování chudých“ a Golgoty (9. a 12. kapitola). Jsou spojeny s motivy tmy, nehybného času a uzavřeného prostoru. V závěru se prostor otvírá a nastává nový věk. „[...] temnoty se pootvíraly. Hnusné ukřižování zvětšené do nedozírna, až Golgota dosahovala k ledovcům, se třásla a opona věků se trhala ve dvě.“

Světová válka, zpřítomněna v krátkých dokumentárních záběrech a sugestivních obrazech, v nichž se vrací bubnování, oheň a krev, je nazvána „apokalyptickými hrůzami“. Motiv apokalypsy je přitom spojen nejenom s katastrofou, např.

v narážkách na starozákonní Danielovo vidění (roh jednorozcův v 6. a 7. kapitole) a na Zjevení Janovo (jezdec na plavém koni znázorňující smrt – 8. kapitola), ale také s posledním soudem a nadějí na vykoupění. „Vznikala apokalypsis, na kterou se dnes již zapomíná. Básnila se pověst s krásným koncem a především počínal se soud, který nazývá věci pravým jménem a soudí spravedlivě“ (Vančura 1984).

Zmíněný motiv ohlašuje následující román *Poslední soud* (1929), který jako by se k *Polím orným a válečným* vracel už první větou: „Vše, co lze dáti [...] všechny příčiny válek leží na hromadě města“ (Vančura 1929). Mezi vydáním obou děl však uplynuly čtyři roky a Vančurovo vidění světa se proměnilo. Mnohé motivy zůstaly zachovány, ale jejich hodnotové vnímání se posunulo. Svědčí o tom už citovaná úvodní věta, která v úplnosti zní: „Vše, co lze dáti, milostná růže, slova, chléb, všechna poblouznění lásky, všechny příčiny válek leží na hromadě města.“ Vedle motivů „chleba“ a „války“, které hrály klíčovou roli v předchozích románech, se objevuje „milostná růže“ a také „poblouznění lásky“. Jsou to právě „milost“ a „láska“, které určují vyznění *Posledního soudu*. Když je v závěru – při líčení Ramusova vidění ve chvíli jeho smrti – tato věta variována, jsou z ní vypuštěny „příčiny válek“: „Skoro-li se probudíš? Kdy vstaneš? Copak nezpívají již ptáci? Je bílý den. Vydři se z ruky mráкотy, vstávej. Milostná růže, slova, záviděný chléb, všechna poblouznění lásky jsou odpuštěna, proč se bojíš? Spatř oblaka, jež se třpytí“ (Vančura 1929). V *Pekaři Janu Marhoulovi* nad „červnovým dnem“ převládla „zimní noc“. V *Polích orných a válečných* převládaly „odmlčení života“ a hrůzy vraždění a jen v závěru prosvítala neurčitá naděje. V poslední kapitole *Posledního soudu* se sice objevují podobné obrazy jako v *Polích*, zvýrazněné zvukově: „zvířata, jimž děs dal vystoupiti z propasti, zvířata a hrozná údy se hýbou v popelu dějin“; „po poli popelů zní polnice, duní tuba a dupot bubnů“ (podle vzpomínky Ludmily Vančurové se autor inspiroval Beethovenovou *Missou solennis*, kterou v Praze dirigoval Toscanini). Poté však zazní zvon, „hlahol hlasů“, „krkavec svěsil své křídlo“, „pod mosty duh vylétá holubice“. Nastává červnový den, poslední soud se proměňuje v odpuštění a smíření. V samém závěru se pak opakuje motiv dítěte, který zazněl na začátku („myslil jsem na líbeznou hračku nejmenšího dítěte“). Objevuje se v podobě tradičního křesťanského obrazu dítěte hrajícího si s jablkem (obvykle Ježíš na klíně Mariině), které zde sedí v soudcově náručí: „Dítě, hrající si s jablkem, potlačovalo úsměv, ale nakonec obnažilo mléčné zoubky a všichni, kdo byli přítomni, opětovali tento milostný vzkaz“ (Vančura 1929).

Na konci dvacátých a na počátku třicátých let se Vančura vzdaluje ideologii komunistické strany, především její stalinistické podobě, která se v Československu projevila nástupem nového, Gottwaldova vedení KSČ. Podle Bedřicha

Fučíka vyjadřoval v té době skepsi vůči všem ideologiím a hledal nadosobní pevný bod („Copak ty – ale co si má počít našinec, který nevěří ani v Boha, ani v národ, ani v třídu [...]“ – Fučík 1992). I když nepřijmeme výklad Václava Havla, založený na rozmluvě s Fučíkem, podle něhož se Vančura tehdy radil s Fučíkem o možné konverzi ke katolicismu (ve fučíkovském nekrologu *Život na vidrholci*), je zřejmé, že mu určité polohy katolické spirituality – stejně jako Halasovi – byly blízké. V anketě o literatuře 1931 se Vančura vymezuje vůči liberalismu a soudí, že katolicismus má „starou a překrásnou tradici“ a „skýtá svým básníkům klidné zaujetí, ba jakousi klidnou vášnivost“ a „jednotnost“ (Vančura 1972).

Vnitřním příznakem této situace je proměna autorova estetického projektu světa. Formulace z polemiky s Peroutkou, podle níž „úkolem literatury je básniti a vyvolávati básnivé stavy u čtenářů“, naznačuje posun hodnotových dominant: právě básnivé uchvácení je vrcholnou hodnotou *Posledního soudu*, *Hrdelní pře* (1930) a dalších děl. Autor vycítil, že v přísné hierarchizaci světa, jak se projevila v předchozích románech, se skrývá nebezpečí apriornosti, abstraktního postoje vůči proměnlivému a pulsujícímu životu. „Básnivost“ je u Vančury protipólem chladného, přesného, plně projasněného vidění a také jednání vázaného k ryze praktickým účelům a funkcím. Je to uchvácení životem, někdy intenzivní a jindy něžné, mladistvé zaujetí, sounáležitost s přírodou i druhými lidmi. Takové životní naladění má blízko k hře i zamilovanosti. Podle Vančury je to obdoba umělecké (i jiné) tvorby, především její iniciační fáze, pro niž je charakteristické ovzduší zrodu a utváření smyslu.

V *Posledním soudu* se prolíná dvojí prostředí. Především v kontextu postavy Pilipanince se mísí divoké karpatské lesy s reálnou Prahou, láska k Iliadoře a náklonnost k pražské dívce Odetě. S tímto rozdílným prostředím je spojeno dvojí odlišné pojmání času a hodnot. Civilizovaná a reálná Praha je přesně časově určena (1928), je charakterizována některými příznaky upadlosti a je s ní spojen čas pragmatického soudu a také zániku („hodinky jako nástroje soudu“; „čas, jímž se trestá [...] čas, který listuje v knihách hodnostních tříd [...] čas, jenž nás obrátí břichem vzhůru“). Čas Karpat je naopak přírodní, cyklický, vesmírný („hvězdy se stráží dubů [...] to vše trvá!“). Kontrapozice „neřád města“ – „řád Karpat“ ovšem neplatí absolutně. Vedle Pilipanince a Iliadory se v postavě Mejgeše ukazují hlubiny živelné přírodnosti, „zuřivosti lesa a jízvy“ – zároveň v postavě Weila, „rybáře příhod, rušitele tříd“, kladné polohy opačného pólu života.

Vševědoucnost autorského vypravěče, který vládl v předchozích románech, zde zčásti přejímá postava stoletého žebráka a „zahradníka příběhu“ Josefa Ramuse – figura napůl reálná a napůl nadpřirozená, jaksi mimočasová, obdařená prorockým darem. Ramusova smrt je – na rozdíl od umírání protagonistů *Peka-*

ře Jana Marhoul a *Polí orných a válečných* – spojena s vykoupením a milostí, radostným jasem, rozevřením hlubších dimenzí skutečnosti. Předznamenává tak několik dalších scén smrti ve Vančurově tvorbě, které patří k vrcholům jeho díla, popravu loupežníků v *Markétě Lazarové* (1931), nemoc a umírání paní Myslibekové v *Útěku do Budína* (1933), smrt starého vozky Damiana v *Rodině Horvatové* (1938) a další.

Literatura

APOKALYPSE

1986 *Apokalypse*. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, ed. G. E. Grimm, W. Faulstich a P. Kuon (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

FUČÍK, Bedřich

1992 *Čtrnáctero zastavení* (Praha: Melantrich)

HANSEN-LÖWE, Aage A.

1996 „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, in *Poetik und Hermeneutik XVI. Das Ende*, ed. K. Stierle, R. Warning (München: Fink Verlag), str. 183–245

KOŽMÍN, Zdeněk

1968 *Styl Vančurovy prózy* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně)

STRIEDTER, Jurij

1971 „Poesie als ‚neuer Mythos‘ der Revolution am Beispiel Majakovskijs“, in *Poetik und Hermeneutik IV. Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, ed. M. Fuhrmann (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 409–34

VANČURA, Vladislav

1929 *Poslední soud* (Praha: Odeon)

1972 *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka, Š. Vlašín (Praha: Svoboda)

1984 *Pekař Jan Marhoul. Pole orná a válečná*, ed. J. Víšková (Praha: Čs. spisovatel)

1985 *První prózy a první pokusy*, ed. M. Pohorský (Praha: Čs. spisovatel)

Weilův *Život s hvězdou* a evropská literární tradice

URS HEFTRICH

Život s hvězdou je sice fiktivní, avšak značnou měrou osobně podložený příběh. I ten, kdo zná jen vnější fakta Weilova životního dramatu, najde v osudu Josefa Roubíčka dostatečné množství autobiografických rysů. Právě poukazem na autentičnost podnikl Jan Grossman v ovzduší blížícího se pražského jara pokus o to, aby nové vydání románu bylo přijatelné pro cenzuru. „Weil vyšel z literatury dokumentaristické, z literatury faktu,“ napsal Grossman v novém doslovu k vydání z roku 1964 (Grossman 1991: 360). Zařadil ho tím do sovětské literární tradice dvacátých let – obratný manévr pro jeho rehabilitaci. Taková nálepka ovšem snadno zastře, že fakta jsou pro zkušeného novináře Weila sice vždy důležitým východiskem, avšak proměňují se v jeho románech v pouhý materiál ovládaný suverénní hrou umělecké inteligence.

Že chce být *Život s hvězdou* něčím jiným než ořesným svědectvím, prokazuje už srovnání s dokumentárním *Žalozpěvem za 77 297 obětí*, který líčí zčásti tytéž epizody, je však daleko zdrženlivější ve stylizaci. Především to však dokazuje historie vzniku románu. Během práce na textu byly téměř všechny údaje, které děj přesněji situovaly do prostoru a času, škrtnuty nebo nahrazeny neurčitými: z „Terezína“ se stalo „pevnostní město“, z „Němců“ „oni“, z „koncentračního tábora“ „cirkus“, „menažerie“ či „maškaráda“. Úplně Weil tabuizoval klíčový pojem celého díla – slovo „Žid“ se objevuje pouze jedenkrát, a to s cílem šokovat: „Já ti dám affidavit, ty židovský prase, vystěhovat se můžeš jen horizontálně“ (Weil 1990: 73). Konkrétní názvy jsou uvedeny jen tehdy, pokud mohou – jako v případě pražské čtvrti Střešovice, sídla ústředního registračního místa pro Židy, nebo v případě české fašistické organizace Vlajka – vyvolat alespoň u zasvěcených historické konotace. *Život s hvězdou* se tak odehrává jakoby na území nikoho.

Toto území nikoho má však jméno: světová literatura. Když se drobný bankovní zaměstnanec se jménem z pražských židovských anekdot, Roubíček, vydává na dlouhou cestu ze své mansardy do podzemí, nastupuje vpravdě pouť po vrcholcích západních duchovních dějin: od Shakespeara přes Komenského, Kanta, Dostojevského, Kafku až po Thomase Manna. Kdo ho chce na této cestě sle-

dovat, musí ovšem z faktů rozptýlených v dějové rovině vystoupit do oné výše, kde se jednotlivosti spojují ve větší vzory. Jestliže pozorujeme materiál, na němž je *Život s hvězdou* (cit. jen číslem strany) postaven, nejprve zblízka a poté z kulpole románové budovy, ukáže se, že mnohem důležitější než historická fakta o sobě jsou pro Weila literární vazby, které jimi lze ustavit. Zastavme se u tří takových reálií, jež v textu hrají ústřední roli: hvězdy, cibule a cirkusu.

Hvězda

V desáté kapitole dostává Roubíček žlutou hvězdu a pokouší se vyložit si sám pro sebe tuto pohanu jako vyznamenání – v oné době krutě každodenní zkušenosť. O kapitolu dříve je přidělen k noční pohotovosti a poprvé se tak dostává do hovoru s druhy v utrpení. Zdá se, že se mezi nimi nachází intelektuál. „Chybí nám vůle, ale máme ještě dost vůle, abychom podléhali vůli jiných. A jestliže Kant...“ říká člověk s brýlemi, který sedí na pelesti. „Přestaňte s Kantem,“ přeruší ho bývalý obchodní cestující, „nevím, kdo to je“ (62). Ani slůvkem Weil neprozradí, zda Josef Roubíček ví, kdo je Kant, ba zda snad dokonce nezná filozofův slavný náhrobní nápis: „Dvě věci naplňují mysl stále novým a rostoucím obdivem a úctou, čím častěji a usilovněji se jimi myšlení zabývá: hvězdné nebe nade mnou a morální zákon ve mně.“ Avšak vzápětí posílá svého hrdinu na balkon, aby o samotě pozoroval noční hvězdné nebe: „Musím se dívat jen na [hvězdy] [...]. Patří mi a vždy mi patřily, nikdo mi je nemůže odejmout“ (63). Úplně na konci Roubíček pochopí, že mu nikdo nemůže vzít ani vůli. Odmítne nadále „podléhat vůli jiných“ (62). Sotva vypověděl poslušnost „jejich“ zákonům a opět v sobě obnovil platnost morálního zákona, dokáže se „jim“ i smát. Vnitřní svobodu vůči totálnímu ovládnutí jinými získá však – tak tomu chce Weil –, právě když prohlédne, jak se sám podílí na plánovitém omezování vlastní svépřávnosti. Řídí se tak do písmene onou slavnou Kantovou radou, kterou osvícenství povýšilo na své heslo: odváží se „vystoupit z nespřávnosti, kterou si člověk sám zavínil“.

Tváří v tvář sadistickému ujařmování a vraždění milionů musí taková zásada znít zprvu jako výsměch. Nepřekvapuje proto, že *Život s hvězdou* narazil v židovské obci na nepochopení. Přináší snad kniha poselství, že ani sebestrašnější činy lidské duši neublíží, dokud si člověk zůstane věren a směje se – *La vita è bella?* Nikoli, Jiří Weil nebyl ani dost naivní, ani dost cynický, aby tvrdil něco takového. Měl jen bolestně pronikavý pohled pro podlost teroru, který chce své oběti připravit nejen o život, nýbrž i o jejich morální nevinu. Střízlivě

sleduje autor případ od případu, jak se pronásledovaní stále hlouběji vmyšlejí do logiky svých pronásledovatelů, v marné naději, že tak ujdou příští fázi trýznění. Nevyhnutelně tak do své vlastní vůle přejímají část zákonů, jež byly vynalezeny k jejich zničení. Tak ona „vůle podléhat vůli jiných“ (62), o níž je řeč v deváté kapitole, pomáhá udržovat teror v chodu. Že Weil tento názor vkládá do úst muži s brýlemi, má hlubší důvod: on sám nosil brýle. Zjevně tu promlouvá autor – autor, který jen s odřenou kůží přežil dva totalitní režimy. Snad proto mohl už roku 1949 popsat tak precizně onu hrůznou symbiózu mezi oběťmi a pachateli, která od těch dob stále znovu zaměštnává moderní viktimologii. Ve své době tím Weil musel mnohé čtenáře pobouřit.

Přítom z původců zla nijak nesnímá jejich vinu, právě naopak. Nutí nás, abychom pohlédli do očí nejděbelnějšímu účinku teroristických systémů: záměrnému vtahování obětí do viny pachatelů. Tam, kde každé rukojmí ručí za mlčení druhých, ohrožuje ten, kdo jedná na vlastní pěst, zkázou i ostatní. Každý impuls k uchování vlastní důstojnosti se tak automaticky obrací ve vinu. *Život s hvězdou* to předvádí ve všech odstínech. Je jedno, jestli někdo hájí svůj život (jako továrník Froehlich) nebo jej sám ukončí (jako Robitschek) – ortel druhých vždy zní: vinen. A právě proti této ďábelské univerzalitě viny se vzepře Roubíček. Aby zachránil svůj vlastní život, musí riskovat životy těch, kdo mu poskytnou přístřeší. Že a jak té příležitosti využije, je přímou odpovědí na osudovou nemožnost vymknout se vině: vezme tedy vinu za své přežití na sebe *vědomě, zvolí si ji*. Tím vystoupí ze světa, který člověka už za čistou vůli k životu žene do výčitek svědomí, ven na svobodu. Připomeňme si: první krok tímto směrem ho zavedl, bezprostředně před jeho stigmatizací žlutou hvězdou, pod světlo hvězd tak obdivovaných Kantem. Od samého počátku se tak symbol role oběti stává symbolem hrdinova vzpurného přehodnocení, neblahá hvězda se stává hvězdou vůdčí, která mu ukazuje cestu k sobě samému.

Cibule

Hlavní postavě *Dřevěné lžice* dá na cestu do vyhnanství najíst sedlák svých cibulí. Tak prosté gesto soucitu se jen tak nevynalezne, jistě je Weil zakusil na vlastním vyhladovělém těle. Hovoří pro to přinejmenším fakt, že se neobával je literárně zopakovat. Cibulí se pokouší Roubíček, když sám prozatím transportu unikl, vyzbrojit svého poněmčeného jmenovce Robitscheka na cestu do strašlivé nejistoty. Avšak Robitschek nic nepotřebuje: je rozhodnut k sebevraždě a neodradí ho od ní žádné přemlouvání. Roubíček sní tedy cibuli sám.

Právě tak jako hvězda není pouhým „kouskem látky z umělého hedvábí“ (64), není ani tato cibule jen potravinou z nouze. Weil opět posune do středu dění reálii s výrazně symbolickou hodnotou a opět toho docílí tak, že ji obdaří asociacemi ze světové literatury. Neboť cibule v Roubíčkově kapse (116) se při bližším pohledu ukáže jako rostlina ruská. V *Bratrech Karamazových* vypráví Dostojevskij pod titulem Cibulka lidovou pověst: zlá stařena dostane po smrti od Boha za jediný dobrý čin svého života příležitost uniknout zatracení. Pomocí cibulky, kterou kdysi darovala žebračce, ji má anděl strážný vytáhnout z pekelného ohnivého jezera. A stane se zázrak: cibulka drží! Avšak stařeny se zachytí i ostatní hříšníci, aby byli také zachráněni. A tu je stařena od sebe nohama odstrčí: „Mne vytahují, ne vás, je to moje cibulka, a ne vaše.“ Sotva to řekne, cibule se přetrhne a všichni se zřítí zpět do jezera. Křesťan Dostojevskij, který vidí veškeré lidstvo sjednoceno v hříchu, tím chce říci: jen když si všichni hříšníci podají ruce a budou ochotni nést univerzální vinu společně, může boží dobrota přivodit zázrak vykoupení.

Marxista Weil, jak jsme viděli, nevěří na univerzálnost viny. Proto staví proti Dostojevského legendě o cibuli legendu opačnou. Poselství jeho variace na téma cibule zní: nikoli lidská snaha o sebezáchovu je špatná, nýbrž bůh, který ji za špatnou prohlašuje. Názor, „že bohové jsou zlí“ – jak se praví u Sofokla –, uvedl Weil jako motto už v *Dřevěné lžici*. Ve světě, kde vládnu takoví bohové, se už nelze nadít, že by člověka vykoupil ze zla zázrak. Hned v úvodu patnácté kapitoly, v níž do dění vstupuje cibule, vyhání také Weil svým čtenářům chuť na zázraky důkladně z hlavy: zřejmě nejbrutálnější scénu celé knihy – strážník střelí do ucha chromému člověku na pojízdné židli – stylizuje jako nové vydání Kristova uzdravení chromého. Jak záměrně tím míří proti Dostojevskému, se ukáže, když svému hrdinovi o kapitolu dále dovolí, aby syrovou cibulí obtížnou symbolikou „nakrájel na tenké plátky na chléb“ (123) a o další kapitolu později zvěstoval: „Musím se naučit odvaze přijmout na sebe vinu, musím odrazit natažené ruce, které se po mně vztahují“ (129).

To není žádné bezohledné „Zachraň se, kdo můžeš!“ Kdo už by se tak dlouho jako Roubíček mučil rozhodováním, zda smí kvůli vlastní kůži riskovat kůži druhých? A on přece právě nechce „odrážet“ ruce těch, kdo bojují o svou záchranu, on chce pravý opak: vymanit se z odevzdanosti utrpení. Když se Weil tohoto rozhodnutí chápe jako příležitosti, aby podobenství o cibuli vyprávěl nově a proti dosavadnímu významu, vyjadřuje tak vůli k rozchodu s Dostojevským. Drsné odmítnutí autora, který naléhavěji než kdo jiný hlásá smysl utrpení, má svůj důvod: chtít podsunout utrpení, jež líčí *Život s hvězdou*, ještě nějaký *smysl*, by znamenalo pohrdat člověkem. Pocit, že tu stojíme před dimenzí

hrůzy, která prolamuje všechny obvyklé kategorie, nás neopouští dodnes. Weilovi současníci se pokusili své zoufalství nad smyslem dění shrnout pojmem „absurdna“. I *Život s hvězdou* byl čten jako výraz absurdního pohledu na svět. Stále znovu byl proto Weil srovnáván se svým nejslavnějším pražským kolegou: Franzem Kafkou. Na první pohled to má něco do sebe. Weil, který se s Kafkou a Milenou Jesenskou osobně znal, zmiňuje v jedné přípravné verzi svého románu zeměměřiče ze *Zámku* dokonce výslovně. A nepůsobí snad mnohé v *Životě s hvězdou* kafkovsky – od byrokratického soukolí, jež roztáčí někdo, kdo zůstává zvolna drceným obětím navždy neviditelný, až po proměnu člověka v součást menažerie, v cirkusovou atrakci?

Cirkus

Původní popud přirovnat deportaci k cestě do cirkusové arény neposkytla však Weilovi zřejmě literatura, nýbrž – jako už u hvězdy a cibule – brutální próza dějin. Kvůli hlučným výjevům spojeným s transportem označovaly samy pražské oběti hrůznou podívanou jako „cirkus“ (Rothkirchenová 1991: 43). A opět Weil povýšil reálii na počátek pouti světovou literaturou – Kafka je jen jednou, poslední stanicí této obchůzky. Předtím však krátce navštívme dvě dřívější: Shakespeara a Komenského.

V posledním dějství *Hamleta* připravují dva hrobníci hrob sebevraždkyni Ofélii a mluví přitom o morální přípustnosti dobrovolné smrti. Zvnějšku na nich jejich řemeslo není vidět, neboť Shakespeare je oděl do hábitu šprýmařů: „dva klauny, s krumpáči a rýčí“, tak je posílá na jeviště. V sedmnácté kapitole *Života s hvězdou* pohřbívají Roubíček a jeho kolegové ze hřbitova sebevraha Robitscheka a prou se přitom, zda je jeho čin mravně ospravedlnitelný. Narážku na Shakespeara nelze přeslechnout. Avšak nechybí tu nejdůležitější detail: klauni? Nikoli, Weil měl jen dost vkusu na to, aby šprýmaře převlékl za hrobaře: neboť bez výjimky všichni, kdo pracují na hřbitově, jsou tu přece proto, aby svými „kozelníci a přemeti“ obveselovali – v „cirkus“!

Paralela mezi *Hamletem* a *Životem s hvězdou* sahá však ještě mnohem dále; začíná už v páté kapitole. Zatímco strýc a teta lamentují nad průběhem války, hloubá Roubíček v tichosti: „Možná že jsem vinen, že Dánsko nechce bojovat.“ Absurdní domněnka – na první pohled. Neboť na druhý pohled má princ dánský, který svou pomstu na násilném uzurpátorovi Claudiovi odkládá tak dlouho, až se sám stane obětí jeho záluďného soupeření, rozhodně cosi společného s Weilovým hrdinou: couvání před konečným rozhodnutím. Když svým váhá-

ním promeškává příležitost k útěku do Shakespearovy vlasti, je Roubíček v postavě herce Porgese konfrontován s osudem Hamletovým. Porges musí nyní vytouženou tragickou roli sehrát místo na jevišti ve skutečném životě, a nakonec kvůli tomu zemře. Roubíček, který na počátku románu jen střídá stavy hladu a únavy, který by nejradyji „všechno zaspal“ (68) a touží „být zvířetem“ (32), tento Roubíček by se mohl od Hamleta o sobě samém hodně dovědět: „Co je člověk, / když výpalné a smysl jeho dnů / je jíst a spát? Dobyčče, pouhé zvíře“ (Hamlet, IV, 4; Shakespeare 1981: 115). Avšak vzpoura proti přisouzenému mu zezvířetění je jen jednou z lekcí, které má *Hamlet* pro Roubíčka připraveny. Nevysloveným poučením mu musí být i zvrát dramatického umění v dramatickou skutečnost, jak mu jej v životě předvádí Porges (ostatně toto překročení hranice mezi fikcí a realitou je přichystáno už u Shakespeara: tam je vrah Hamletova otce odhalen za pomoci vraždy na jevišti).

Roubíčková rozhodná duševní proměna spočívá v tom, že tragickou skutečnost, která ho obklopuje, přijme, místo aby se stáhl do myšlenkových her; jinak řečeno: že nepodlehne svodům Hamletova nejslavnějšího monologu: „Zemřít – spát – / Spát. Snad i snít?“ (Hamlet, III, 1; Shakespeare 1981: 70). Zpráva o smrti Růženy, fiktivní partnerky jeho rozhovorů, všechno jeho denní snění náhle ukončí. A je to paradoxní: jakmile sám sebe začne vnímat jako zodpovědného aktéra v reálném dění, proměňuje se mu světodějná hra, již se má účastnit, v pouhou komedii. Najednou je schopen se „jejich bubnům a píšťalám, jejich cirku“ smát. Tento smích má ovšem tísnivou ozvěnu: vrací se ve ztuhlém mrtvolném úsměvu na tvářích židovské rodiny, která se otráвила (178), a je tak předveden jako jediná alternativa k sebevraždě.

Brát svět už jen jako komické představení, aby nad ním člověk nepropadl úplnému zoufalství – tuto duševní strategii přežití ztvárnil v román již tři století před Weilem jeho krajan Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce* z roku 1631. Je zarážející, jak mnoho ze *Života s hvězdou* tato barokní alegorie předjímá. Komenského poutník, který bloudí absurdním divadlem tohoto světa a už už z něho chce o své vůli odejít, když ho „temný hlas“ z nicoty napomene k obratu a zahájí jeho duchovní obrodu – tento poutník je do písmene Roubíčkovým předchůdcem. Krok za krokem sleduje Weilův hrdina stopy ztracence v bludišti, jemuž teprve boží hlas ukáže cestu zpět k sobě samému. Tak popisuje například svou vlastní cestu nejprve jako „klikatou“ – a na konci zjišťuje, že zbloudit vůbec *nemůže*, protože cíl nosí v sobě: „Ne, nemohlo se mi nic stát na oné silnici, ať jsem šel jakýmkoli směrem“ (177). Barokní předloha prosvítá Weilovým textem také všude tam, kde vypravěč (v obou případech v první osobě) vidí, jak zlý cirkus světa opanovala žádostivost po pomíjivých věcech – nebo tam,

kde ho pozoruje zdánlivě tak naivně, jako by netušil, jak se věci mají. Komenský, specialista na takové ozvlášťující efekty, dokázal popsat celou loď jako povoz, od oje až po rozvoru. Weil to dělá po něm, když líčí Terezín jako „druh mezažerie“ pro „tahouny“. I skrytě autobiografický charakter *Života s hvězdou* připomíná *Labyrint*. Bez váhání by mohl Weil podepsat úvodní poznámku Komenského „ke čtenářům“: „vymaloval jsem tu na větším díle své vlastní příhody, s nimiž jsem se v nemnohých těch letech života svého již potkal, některé pak při jiných spatřil aneb o nich sobě návštěvní dané měl“ (Komenský 1892: 5).

Velká literatura je vždy odpovědí – na literaturu. Originalita autora se neměří závislostí na jeho zdrojích, nýbrž tím, jak inteligentně si s nimi hraje. Weilova odpověď Komenskému spočívá v obratném přehodnocení jeho religiozního záměru. Pro Weila není pravým poučením z holocaustu ani obrat do nitra, ani návrat k Bohu, který pacifistický biskup českých bratří doporučoval jako lék proti hrůzám třicetileté války. Jeho hrdina vystupuje právě naopak z vnitřních prostor duše, „ráje srdce“, ven a zařazuje se do řad bojujícího lidstva.

A Bůh? Katastrofa, která dokonce i věřící vedla k pochybnostem o jeho existenci, byla asi sotva způsobilá, aby k němu obrátila autora s Weilovým světónázorovým pozadím. Tím nápadnější proto je, jak výrazně nese Roubíčkovu nově smyšlení rysy náboženského probuzení. Zarámováno je křtem vodou a ohněm: na počátku dvacáté první kapitoly se hrdina koupe v řece, na konci dvacáté třetí spaluje všechny osobní doklady. Duchovní znovuzrození a smrt dosavadního já symbolizují mezitím Roubíčkovy narozeniny a střepy jeho zrcadla (183). A při rozhodujícím otřesu, amplionové zprávě o Růženině popravě na konci dvacáté první kapitoly, jako by se zastavil sám čas – základní rys veškeré mystické zkušenosti. Ba ještě významněji: Josefa Roubíčka, přesně jako hrdinu *Labyrintu*, volá k obrácení *hlas*, jehož původce zůstává neviditelný! U Komenského tento hlas mnohmluvně slibuje věčný život – u Weila ovládá už jen jedno kovové slovo: „Zastřelení!“ Tvrději, vyostřeněji už ani nemohl vyjádřit, o čem ho poučil Sofokles a diktátoři 20. století: „že bohové jsou zlí“.

Josef v doupěti

Proč potom Weil pokřtil svého hrdinu jménem vysloveně božího dítěte: *Josef Roubíček*? Připomeňme si: starozákonního Josefa zachrání Pán před zkázou hned dvakrát. Nejprve hodí bratři samotáře do jámy, dají pak ale přednost tomu, aby ho za tučný peníz prodali do ciziny. Tam slouží, je nespravedlivě uvězněn a zázrakem se osvobodí, aby nakonec celý svůj kmen zachránil před hladem. Thomas Mann

převyprávěl ten krásný příběh ve třicátých a čtyřicátých letech jako vývojový román o cestě od egocentrismu k sociální odpovědnosti. Román *Josef a bratři jeho*, polemiku proti nacistickému zneužívání mýtů, ohrožení Češi vděčně přijali a rychle přeložili. Weil jistě onu látku znal v její biblické i moderní verzi.

Sdílí snad malý bankovní úředník Josef Roubíček s „Josefem živatelem“ něco víc než jen jméno? Rozhodně je tu podoba v základním pohybu jejich existence. Oba projdou pozoruhodnou metamorfózou: z pavučin snivé osamocnosti, do nichž jsou zakukleni, vyjdou oba nakonec jako lidé, kteří se vědomě berou za věc lidstva. Tím to však nekončí: nejen egyptský, ale i český Josef unikne smrti o vlásek hned dvakrát. V sedmé kapitole mu hrozí – jako jeho předchůdci v jámě – vyhladovění; zachrání ho však... peníze. Je povolán do služby za věc cizinců, nejprve u takzvané „pohotovosti“, poté na hřbitově. V patnácté kapitole mu hrozí odeslání do pevnostního města, jemuž unikne pravým zázrakem náhody. Znovuzrozený Josef užívá svého úřadu jako hřbitovní zahradník, aby mezi hroby pěstoval zeleninu. Tak se stane, i když jen v nejsrovnějším rámci, živatelem hladovějících Židů.

Hluběji než ke společnému biblickému zdroji spřízněnost mezi strohým protokolem o přežití Jiřího Weila a bezbřehým eposem Thomase Manna protkaným číselnou mystikou, zdá se nesahá. Nebo snad přece? Vždyť i u vzdálených příbuzných nás někdy překvapí ojedinělý rys, který prozrazuje bytostnou spřízněnost. U Weila a Manna se tato afinita nachází tam, kde bychom ji čekali nejméně: v přísné kompozici sledující systém svatých čísel. Oněch dvacet tři kapitol *Života s hvězdou* sice na první pohled působí, jako by byly „dost volně řazené“ (Pohorský 1990: 380), avšak tento dojem klame. Právě josefovská látka skýtá klíč k Weilově románové stavbě, která je zkonstruována daleko rafinovaněji, než dává tušit povrchní pohled.

Než si Josef Roubíček umíní, že svůj život nevydá bez boje, je mu dvakrát prodloužena životní lhůta, poprvé v *sedmé* kapitole. O kapitolu později vyhledává muže, kterému nakonec svěří svou záchranu: je to Materna, *Josef Materna*. *Tento* hrdinův jmenovec ztělesňuje očividně možnost jeho znovuzrození (ve slově *Materna* zaznívá latinské *mater* stejně jako starší český výraz pro dělohu, *materník*) – tak jako druhý, *Robitschek*, už poněmčením svého českého jména signalizuje, že se svou přizpůsobivostí cizímu elementu vymaže ze světa. V rozhovoru se svým světlejším *alter ego* si Roubíček zpřítomňuje nebezpečí duševní smrti: „Asi jsem již mrtev, řekl jsem si [...] Možná že dovedu mluvit jen s mrtvými, protože mají jinou řeč než ostatní lidé“ (58). A jakoby na potvrzení tohoto ortelu je Roubíček o málo později přidělen k pohřební službě, k práci v řiši mrtvých. *Sedm* kapitol poté, co udělal onu metaforickou čáru za svým dosavadním životem, obda-

řuje osud Roubíčka druhou lhůtou z milosti. A on se rozhoduje předat zástavu svého vlastního přežití, cibuli, svému druhému jmenovci. V následující kapitole se dozvíme výsledek: Robitschek volí sebevraždu, Roubíček hned nato cibuli. A sotva se symbolicky odloučí od svého temnějšího *alter ego*, sotva je tento pohřben – proměňuje Roubíček pole mrtvých v zeleninovou zahradu. Od rozhodnutí, že sám cibuli sní, vede tedy přímá cesta ke konečnému rozhodnutí nepoddávat se pasivně osudu – cesta obsažená opět přesně v *sedmi* kapitolách!

Poutí Josefa Roubíčka se proto dokonává ve třech krocích po sedmi kapitolách, přerušovaných pokaždé krátkým zastavením: 7–1–7–1–7. Jednotlivé vsunuté kapitoly ukazují Weilova Josefa dvakrát v doupěti a slouží k určení jeho postavení mezi životem a smrtí. Že velké bloky sestávají zrovna ze sedmi kapitol a že jsou celkem tři, neudiví nikoho, kdo zná Josefův příběh: trojka a sedmička tam hrají mimořádnou roli. Avšak nevkládáme takovou biblickou číselnou symbolikou do moderního textu příliš mnoho tajuplnosti? Přezkoušejme si to: 3×7 dá 21 – a to je přesně číslo kapitoly, v níž vyšší mocnosti oznamují popravu Roubíčkovy milenky!

„Všechno bylo možno dokázat čísly, číslem bylo možno proměnit slabého člověka v siláka nebo člověka ve zvíře v cirku,“ (185) říká Josef Roubíček, kterého učinil jeho tvůrce nikoli bez důvodu bankovním úředníkem, počtářem z povolání. I Jiří Weil věděl, kolik toho lze dosáhnout pomocí čísel: *Život s hvězdou* precizně vykalkuloval až do číselného označení kapitol – aby člověku proměněnému v číslo opět navrátil jeho lidskou tvář.

Literatura

GROSSMAN, Jan

1991 [1964] „Weilův Život s hvězdou“, in J. G.: *Analýzy* (Praha: Čs. spisovatel)

KOMENSKÝ, Jan Amos

1892 *Jana Amose Komenského Labyrint světa a ráj srdce* (Praha)

POHORSKÝ, Miloš

1990 „Doslov“, in J. Weil: *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn* (Praha: Čs. spisovatel)

ROTHKIRCHENOVÁ, Livie

1991 „Osud židů v Čechách a na Moravě v letech 1938–1945“, in *Osud židů v protektorátu 1939–1945* (Praha)

SHAKESPEARE, William

1981 *Hamlet, králevic dánský*, přel. E. A. Saudek (Praha: Čs. spisovatel)

WEIL, Jiří

1990 *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn* (Praha)

Geneze díla Jana Weisse po roce 1945

BOHUMIL FOŘT

Tématem mého příspěvku je zmapování poválečného díla Jana Weisse, autora mnoha tváří a výrazů, z nichž jsou právě ty po roce 1945 spojeny s jeho konečným příklonem k idejím rodícího se praktického socialismu a s vidinou komunismu. Zabýval jsem se zevrubně Weissovým dílem předválečným a domnívám se, že přestože se od pozdějšího liší dosti diametrálně – a to v nejrůznějších rovinách –, můžeme mezi nimi najít jakási přemostění a styčné body, jež se pokusím načrtnout.

Schematicky můžeme rozdělit Weissovu tvorbu z let 1927 (datum vydání jeho první povídkové knihy *Barák smrti*) až 1944 (*Povídky o lásce a nenávisti*) do tří hlavních skupin podle určitých žánrových a tematických rysů:¹ do skupiny první by patřily povídky se silným protiválečným apelem, inspiračně vycházející z autorovy zkušenosti ze zajateckého lágru v době první světové války. Do skupiny druhé bychom pak mohli zařadit povídky a romány s motivy vědecké fantastiky – sem by mj. patřil i Weissův nejslavnější román *Dům o tisíci patrech* (1929). Prózy těchto dvou skupin se vyznačují především pestrou fabulací, až naturalistickým smyslem pro detail, svižností děje, použitím široké vrstvy slovní zásoby, pečlivou volbou a diferenciací jazykových prostředků. Užití velkého množství synonymních shodných přívlastků a volba jednočlenných vět slouží k navození rychle se střídající atmosféry horečnatého snu a reality, tím je zřetelně podtržena expresivní výstavba, konfliktnost dialogů a gradace děje. Skupinu třetí pak vyplňují prózy s výraznou sociální kritikou (buržoazní společnosti) – v nich je neustále přítomen velmi silný sociálně mravní aspekt, a to v těch nejrůznějších obměnách. Je však třeba doplnit, že prvky jakési motivické exkluzivity, potažmo fantastiky, můžeme vysledovat ve všech zmíněných skupinách – jsou to prostředky, které autorovi slouží ke konstrukci dějového napětí, jež tvoří specifické pozadí fikčního světa jednotlivých příběhů. Takovým principem je např. už naznačený protiklad reality a snu, který se pak objevuje jako téměř nepřerušovaná linie v celé autorově předválečné tvorbě antimilitaristického a antiimperialistického zaměření.

Ale abychom se vrátili k našemu zájmu: obecně lze říci, že Weissova poválečná tvorba je žánrově i stylisticky méně rozmanitá, postrádá předválečný sil-

¹ Pro podrobnější charakteristiku viz Fořt 1999.

ně expresivní podtón i složité grafické členění, skladbu, dramatickosti dialogů i děje obecně. Weiss po roce 1945 vydává v podstatě několik povídek a jeden román s válečnou tematikou a čtyři původní povídkové knihy, které bychom mohli označit za vědecko-fantastické.

Zastavme se nejprve u fikci s tematikou válečnou nebo s druhou světovou válkou úzce spojených. Nejdůležitější a nejrozsáhlejší je v této skupině román *Volání o pomoc* (1947). Dalo by se říci, že tu Weiss zpracovává aktuální tematiku starými postupy a prostředky. Román líčí zásadní změnu a přerod mladíka v průběhu několika válečných let – na pozadí skutečných válečných událostí se odehrává zásadní proměna původně duševně chorého mladíka, který se bojí světa i lidí v něm, v uvědomělého odbojáře, rusofila a komunistu. Autor zde užívá několika motivů, které jsou charakteristické pro jeho prózy dřívější. Je to především mentální abnormalita hlavní postavy plynoucí hlavně z dysfunkce rodinného prostředí, v němž se tato nachází – tento motiv můžeme nalézt např. v autorově předválečném románu *Škola zločinu* (1931),² ale i v některých *Povídkách o lásce a nenávisti* (1944).³ I další postavy jsou tu typicky weissovské: inteligentně i vědomostně vynikající domácí učitel a především obyčejné děvče, nositelka přirozeně dobrých vlastností – ta se rozhodující měrou podílí na přerodu uzdraveného a tápajícího mužského hrdiny k dobru: v tomto případě komunistickému. Můžeme zde sledovat vývojovou linii fatálního pádu charakteru: skromný mladíček intelektuál přičichne v rodině svého svěřence k blahobytu (pokud tak můžeme mluvit o relativním dostatku ve válce), propadne oprávněnému pocitu, že v kapitalistické společnosti vládne sociální nespravedlnost, co se týče nepoměru schopností a odměn, a využije tedy možnosti dosáhnout dostatku, byť za cenu zrady národa. Weiss takto paralelizuje sociální nespravedlnost s předpoklady zrady národa. Pravý opak můžeme vidět na dvou kladných charakterech, které pocházejí ze skromných poměrů, žijí v nich a uvědomují si, že nelze myslet sobecky na dostatek jednotlivce, ale naopak, je nutno vidět nikoli přítomnost, ale pohlízet do budoucna s vidinou národa a obecného blahobytu – ti jsou chudí a prostí, o to více přirozeně chápou polaritu dobra a zla a prostředky boje proti režimu, který národ dusí, i proti režimu, který vytvořil pro tento stav předpoklady – navíc oba hledí zasněně do budoucna směrem k Sovětskému svazu.

Zastavme se u druhé Weissovy poválečné knihy, jíž je povídkový soubor *Příběhy staré i nové* (1954), obsahující jak povídky předválečné a válečné, tak po-

² Od druhého, pozměněného vydání z roku 1944 pod názvem *Zázračné ruce*.

³ Pro porovnání rozdílů prvního a druhého vydání některých povídek viz Fořt 1997.

vídky zřetelně poválečné. Ty jsou v knize tři a jako leitmotiv všemi prostupuje už zmíněný přerod hlavní postavy v postavu uvědomělého komunisty. V první povídce, Milostpaní, sledujeme postupující konflikt mezi matkou stranicí starým pořádkům a dcerou – komunistkou. Matka se při odchodu od dcery mimoděk včleňuje do prvomájového průvodu a v tomto průvodu posléze prohlédá entuziasmus a odhodlání mladých budovatelů, přerozuje se a stává se komunistkou. V samém závěru se též usmiřuje s dcerou. Obě tyto hlavní postavy poskytují zcela odlišný retrospektivní pohled na předválečnou realitu – zatímco matka tuto realitu do poslední chvíle chápe jako normotvornou, dcera v ní opět vidí sociální nespravedlnost, která je základem zla ve světě.

Druhá povídka, O věrnosti (je přepracováním starší povídky Lojzka), se dotýká problematiky kolektivizace venkova. Lojzka je odedávna služkou u bohatého sedláka a božímú řádu věcí oddaná křesťanka. Ovšem s nadcházejícím stářím a s narůstající fyzickou bolestností práce si začíná klást otázky po spravedlnosti – navíc začíná tyto otázky klást i Bohu a začíná s ním vést veskrze polemický dialog. V tomto konání ji jenom utvrzují názory jejích spolutrpiteľů, kteří postupně odcházejí do nově založeného kolchozu. Vše dochází tak daleko, že se Lojzka definitivně vzpěčuje sedlákově libovůli, zůstává v družstvu a slavnostně slibuje svou věrnost řádu novému, řádu komunistického budování.

Povídka třetí, Opustiš-li mne, zcela potvrzuje vyslovený předpoklad o tom, že poválečný Weiss si vypůjčuje svá vlastní fikční schémata předválečná. Tato povídka je zcela evidentně jistou modifikací i románu *Zázračné ruce* – objevíme tu podobně strukturovaný fikční svět i charaktery a totožné motivy –, jenom hlavní idea je jiná. Jestliže jsou *Zázračné ruce* románem se silnými psychologickými a existenciálními prvky, je tato povídka jen poplatná budovatelské agitaci. Pro Weissovu tvorbu typický váhající mužský hrdina je opět typicky umístěn mezi dvěma naprosto protikladnými ženami: první je a priori sexuální a pro-radná a druhá je prvotně přátelská, lidská a dobrá. Ústřední postava, zedník Antonín Buchar, se skrze touhu po první z nich zaplétá do sítě diverzantů a reakcionářů organizovaných zahraničím. Jeho úkolem je vetřít se mezi komunisty, a bojovat tak proti nim zevnitř. K tomu mu má dopomoci žena druhá. Buchar se tak ocitá mezi dvěma ženami reprezentujícími nejenom dva rozdílné světónázory, ale i dva morální principy. Volba jedné z nich znamená i volbu dobra či zla. Jeho váhání podtrhuje několik protikladných vlivů: je nespokojen s komunistickým rovnostářstvím (vzpomíná na výděľky z černých staveb hned po válce), ale přitom nepatří mezi buržousty – nerozumí jejich mluvě ani chování; příklon k západním špiónům přináší materiální výhody, ale zároveň se tím on sám zaprodává bez možnosti návratu, zatímco komunisté nabízejí klid a čisté svědo-

mí; první si s ním jenom pohrává a zneužívá ho, druhou může mít, pokud se nad sebou zamyslí a včas přerodí. Zajímavým okamžikem je zřetelná inspirace motivů, lexika a stylu povídky reálnými politickými procesy padesátých let – to vyznívá naplno hlavně v poslední její části, která má formu deníkových záznamů a vykazuje celou tragiku přiznání padlé ovce. Závěr povídky je naprosto ne-weissovský – nechává Antonína Buchara sejít ze světa jeho vlastní rukou –, žádný přerod z něho už nemohl smýt reakcionářskou prohnitost: zašel příliš daleko na to, aby mohl dostat druhou šanci.

Pokud jsme mohli vysledovat předpoklad „bohaté“ a „dobré“ a „mírummylovné“ budoucnosti ve fikcích předválečných, je tento optimismus ve Weissových textech poválečných výlučný – v rámci marxisticko-leninské doktríny je komunistická budoucnost lidstva naprosto pohádková.

Tak je tomu i v povídkové knize *Země vnuků* (1957). Autor opět sahá k formě deníkových záznamů, které se střídají s jednotlivými povídkami. Jednotčím principem celé knihy je touha autora deníkových záznamů psát o budoucnosti – chce popsat budoucnost především skrze možného budoucího člověka. Deník popisuje spisovatelovo setkávání s různými typy lidí a jeho přemýšlení o nich jako o možných lidech budoucnosti; jednotlivé povídky pak vypovídají o přenesení těchto typových lidí do budoucnosti a jejich možné budoucí existenci – ve skutečnosti nejde o nic jiného než ukázat, jak má vypadat ideální člověk ideální komunistické budoucnosti. Mohli bychom říci, že se Weiss do určité míry navrácí k žánru vědecko-fantastické povídky, ale je třeba zdůraznit, že se odchyluje od svého „starého“ způsobu psaní o fantastických věcech – nepíše o naprosto fantastických interiérech, stavbách, přístrojích a schopnostech, ale drží se daleko více při zemi –, spíše poněkud předjímá možnosti technického pokroku v blízké budoucnosti, než by vytvářel fikční svět budoucnosti na naprosto jiných technických základech. Daleko více si všímá socialistického srdce budoucího člověka než světa, který ho obklopuje. Na druhé straně i zde můžeme nalézt některé motivy, které se objevují ve Weissových fantastických prózách předválečných: létající ostrovy plující v oblacích, neuvěřitelně vysoké mrakoškraby, vystavěné z kovu váhy vzduchu, jejichž vrcholu není možno dohlédnout, rozmanité formy života na ostatních planetách, odepínací křídla umožňující lidem létat v oblacích jako ptáci aj. Jedinou výjimkou, která se v jeho textech objevuje nově, je skutečnost pilotovaných letů k jiným planetám a hvězdám – ta ostatně souvisí s další motivizací skutečného kosmického výzkumu padesátých let. Ale vraťme se k budoucímu člověku: ten bude bratrem a soudruhem lidem všech národů a národností, kteří budou spolu s ním budovat lepší budoucnost – právě skrze práci s druhými a pro druhé; ta je tím fenoménem, který člověku plně

umožňuje smysluplně se realizovat v kolektivu a nebýt vně společnosti – nebýt zbytečný. I takovou práci lze v budoucnu získat jen za odměnu. Z hlediska budoucího světa se též můžeme dozvědět mnohé o vývoji lidské cesty ke komunistické společnosti.⁴

Ve své následující knize *Družice a hvězdoplavci* (1960) se Jan Weiss nechává zcela zřetelně inspirovat vlastními psychologizujícími a fantastickými prózami předválečnými – to se projevuje hlavně v jisté exkluzivitě námětů, přítomnosti hluboké psychologizace postav, použití výrazových prostředků, experimentálních narativních postupů. Děj většiny fantastických povídek se odehrává v blízké budoucnosti. Můžeme zde nalézt především zobrazení světa raketového věku – povětšinou první fáze kosmické kolonizace. Ve většině případů můžeme vidět realistický obraz skutečného soupeření a vzájemného předhánění se kosmických programů dvou světových velmocí v průběhu padesátých a šedesátých let 20. století – není nutno zdůrazňovat, která z nich slaví rozhodující úspěchy. Pro naše zkoumání je důležité, že se v těchto povídkách setkáváme se světem, který opět koresponduje s autorovou vizí komunistické budoucnosti, avšak zároveň jsou jeho hrdinové celkově jaksí barvitější, niternější, lidštější – nejsou už jen prvoplánovitou ideologickou projekcí komunistických ideálů do budoucnosti: touha člověka letět ke hvězdám nesouvisí toliko s kolonizačními socialistickými tendencemi, ale má i jiné, individuálně podmíněné kořeny, lidské sny tu jsou opět schopny stvořit barvitě, mnohorozměrné světy; matky a milenky neposílají své syny ke hvězdám s lehkým, hrdým srdcem, ale bojí se o ně sobeckou láskou.

Poslední kniha, o které se chci dnes zmínit, *Hádání o budoucím* (1963), však opět znamená návrat k úvahám o obyčejných lidech budoucnosti – je oslavou každodenního života socialistického člověka, bratrství komunity, zodpovědnosti za svět a kolektiv. Na jedné straně zde nalezneme zcela evidentní agitační představy komunistů o budoucím světě, na straně druhé objevíme i motivy, které domýšlejí určité problémy komunitního života v dostatku do konkrétních možných důsledků – těmi jsou určité ekologizující momenty poukazující na to, že ve světě pokroku, tedy ve světě se stále se zvyšující potřebou konzumace

⁴ Příkladem mohou být trosky kdysi pyšného imperialistického města New Yorku: „Manhattan se pomalu rozpadával a jednalo se o další osud tohoto podivuhodného sídliště, opuštěného lidmi i věky, odsouzeného k pozvolnému zániku [...] tento babylón věží, namačkaných na sebe do výše, jako by nebylo dost místa pod sluncem pro všechny, jako by se už nedostávalo pro lidi země. Dávno – dávno ustalo hemžení na úpatí stametrových gigantů, které kdysi tak zdůrazňovaly nicotu člověka. Padaly omítky, římsy, sypalo se sklo s paláců, v nichž bývaly banky, soudní dvory, burzy a pojišťovny [...] Broadway sloužila i budoucnosti jako muzeum zaniklé epochy, jako zvlášť ohydný případ lidského prokletí“ (Weiss 1957: 57). Paralela s pádem Mullerdómu, fantastického domu o tisíci patrech je tu více než nápadná.

(v souladu s marxisticky chápaným pojmem vývoje) se nutně objeví i problémy ekologické. Dalo by se tedy říci, že Weiss dodržuje základní dogmatické představy komunistické budoucnosti, ale zároveň tento budoucí svět vidí jako svět obydlený rozmanitými typy lidí, takže se daleko více soustřeďuje na jejich konkrétní prožitky, konkrétní životní osudy a jejich specifické potřeby a sny – byt příslušné jiné časové dimenzi. Toto směřování si můžeme ukázat opět na několika příkladech: v rámci teď už pro Weisse typického předpokladu o nedostatku práce v budoucnu a jejím přidělování zde za odměnu nalézáme několik podivuhodných pokusů o zaměstnání a seberealizaci; totéž platí i o podivuhodných výrobcích, které jsou takto produkovány – slouží daleko více realizaci jednotlivce než nezbytným materiálním potřebám celé komunity. V rámci této teze autor na několika místech rehabilituje povolání básníka (v knize minulé bylo básnění pouhým doplňkem vytváření materiálních hodnot) – přímo oslavuje jeho obrazotvornost, schopnost dávat věcem jména, která je činí exotickými, a proto lákavými. Vůbec tu můžeme sledovat nejenom velmi zřetelné rozšíření slovní zásoby a posílení estetických kvalit Weissovy poetiky, ale dokonce najdeme v textu pasáže o básnickém jazyku, o jeho zákonitostech a o nutnosti jeho rozvíjení. Weiss však zároveň rozvíjí některé motivy načrtnuté v knihách nedávno minulých: např. pokračuje ve vizi vzkvétající bratrské Afriky začleňující se do světové komuny⁵ a i nadále řeší znovu a znovu vztah společnosti a jejího řádu a lidí z této společnosti vydělených.⁶

Závěrem snad lze podotknout toto: nemá smysl tvrdit, že Weissovy poválečné texty jsou v dějinách české literatury nějak výjimečné nebo snad pro její vývoj nepostradatelné, jsou však důležité, zaměříme-li se právě na zkoumání změn poválečné poetiky, které pozitivně existují a jsou vymežitelné na mnoha dílech percipovaného období.

Literatura

FOŘT, Bohumil

1997 „Zamyšlení nad dvěma verzemi Weissových *Povídek o lásce a nenávisti*“, *Tvar* 8, č. 18, str. 13

⁵ Pro důkaz posílení erotických a psychologických motivů v tomto kontextu nabídneme motiv bezdětného manželství, které vrcholí umělým oplodněním právě černošským dárcem.

⁶ Jako by o několik let takřka přesně předpověděl hnutí hippies svými ptačími lidmi, jejich snem obydlet středomořský ostrov a jejich pádem – tento pád je ve Weissově povídce samozřejmě zapříčiněn opět neochotou začlenit se a být dobrovolně prospěšný celému kolektivu.

1999 „Některé poznámky k typologii ženských postav v díle Jana Weisse“, *Česká literatura* 47, str. 637–44

WEISS, Jan

1927 *Barák smrti* (Praha: Volná myšlenka Československa)

1929 *Dům o tisíci patrech* (Praha: Melantrich)

1931 *Škola zločinu* (Praha: Družstevní práce)

1944 *Povídky o lásce a nenávisti* (Praha)

1944a *Zázračné ruce* (Praha: Hynek)

1947 *Volání o pomoc* (Praha: Borový)

1954 *Příběhy staré i nové* (Praha: Čs. spisovatel)

1957 *Země vnuků* (Praha: Mladá fronta)

1960 *Družice a hvězdoplavci* (Praha: Čs. spisovatel)

1963 *Hádání o budoucím* (Praha: Čs. spisovatel)

Česká literatura padesátých a šedesátých let

DONKA ROUSOVÁ

V tomto příspěvku se zabýváme vývojem české prózy a poezie padesátých a šedesátých let 20. století. Obecně vzato, jde o velice dynamické století, a to nejen v literatuře, ale ve všech oblastech, ve všech sférách kulturního žití, o století, ve kterém se udály dvě světové války, dvě kulturní revoluce v českých dějinách a v české literatuře. Tyto události silně zapůsobily na českou literaturu, jejíž vývoj v těch letech zaznamenal velké vzestupy a velké pády.

Významným krokem vkročili do literatury básníci a prozaikové dvacátých let (Wolker, Dyk, Hora a mnozí jiní). Byli to básníci, kteří nebyli známi jen ve své vlasti, ale i za hranicemi, poněvadž svými básněmi povzbuzovali dělnické hnutí, povzbuzovali vlastenecké cítění. Wolkerova proletářská poezie nezůstala nepovšimnuta ani v bývalé Jugoslávii, kde byla pro středoškoláky povinnou četbou.

Nemůžeme přeskočit význam díla světoznámých prozaiků Jaroslava Haška a bratří Čapků. Román Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka* vznikl jako výsledek nesmyslné první světové války. Haškův román není jen o hrůzách války a osudech malého člověka v této válce, ale také o pádu rakouské monarchie. Nikdo do té doby tak jako Hašek nezesměšnil rakouský byrokratický systém, který byl založen na moci a síle policie a vojska. O hrůzách první světové války psalo velmi mnoho známých světových prozaiků (Remarque, Barbusse aj.), ale Hašek je svým románem překonal, a to jak popularitou, tak i trváním. Ve světové literatuře Hašek svým dílem vytvořil typ hrdiny, Švejka, a dal novému pojetí název *švejkovina*, který dodnes existuje jako název tvorby tohoto typu.

Jestliže Hašek napsal válečný román s velkou dávkou satiry, K. Čapek napsal román – varování před přicházející druhou světovou válkou. Je to po Haškovi druhý nepřekládanější český autor. Témata, která si volil Čapek ve většině románů a divadelních her, byla futuristická – šlo o témata, v nichž se zračí předpověď budoucnosti. Fantastika v jeho dílech ve skutečnosti nebyla fantastika sama pro sebe, ale byla varováním před tím, co přichází. S velkou obavou se díval na budoucnost své vlasti a vůbec celého lidstva v rapidním technickém vývoji, s předtuchou nástupu nacismu. Cítil to nebezpečí pořád, a varoval. Chvála

bohu, může-li se to tak říci, že zemřel těsně před příchodem Němců, jinak by byl první na nacistickém seznamu.

Těsně před válkou zemřel K. Čapek, ke konci války zemřel J. Čapek a za války tragicky zahynul V. Vančura. S nimi česká literatura ztratila své vůdčí osobnosti. Skončila válka a začínala nová doba i v literatuře. Próza svým způsobem zůstala ochuzena. Objevili se někteří noví nebo se přihlásili starší prozaikové jako Jiří Weil, Jan Čep, Jan Drda a jiní. Většina z nich vystoupila jako svědkové hrůz druhé světové války. Forma jejich próz je krátká povídka nebo novela. Mnoho prozaiků, kteří za války byli v exilu, se vrátilo domů: Viktor Fischl, Egon Hostovský, Jan Werich nebo Zdeněk Nejedlý. Jejich poválečná činnost byla ohromná, ale pro některé z nich trvala krátce, poněvadž přišla léta padesátá.

Poválečná poezie zdá se být aktivnější, úrodnější než próza. Ve své činnosti pokračovala Skupina 42. Orientace autorů Skupiny byla poněkud jiná než předválečné a meziválečné avantgardy. Hledali inspiraci v angloamerické kultuře. Jejich vzory byli T. S. Eliot, J. Joyce a jiní. Čeští autoři z těch dob, Josef Kainar, Jiří Kolář, Ivan Blatný a jiní, jako členové Skupiny 42 po únoru 1948 nemohli publikovat anebo jako Blatný opustili vlast a psali v exilu.

Přicházejí léta padesátá 20. století. Doba stalinismu, doba totalitarismu pro celou východní a částečně jižní Evropu. Vedení, jak v politickém, tak i v kulturním životě, má komunistická strana, která nejdříve ze všeho zamítla jakoukoli demokracii. Mít jiné názory nebo mít jiné myšlení než strana znamenalo strávit pěkný kus života ve vězení, na Sibiři nebo na Golém Otoku. Za takových okolností, v takových podmínkách se nedalo čekat na něco zázračného ani v literatuře. Každý byl podezřelý. Byli kritizováni jak surrealisté, tak i existencialisté, prostě všichni, kdo měli jiné myšlení, jiné názory. Mnozí z nich byli odsouzeni nebo popraveni (Kalandra, Horáková) a zakladatele českého poetismu K. Teiga zachránila předčasná smrt.

Literatura padesátých let, jak je všude uváděno, byla literaturou budovatelskou, angažovanou. To byl směr vyhlášený jako socialistický realismus, směr, který vznikl před válkou, v třicátých letech v Sovětském svazu. To byli spisovatelé věrní moci. Mimo jiné k nim ze začátku patřily M. Majerová a M. Pujmanová. To byla doba, „kdy se potlačovalo nejen samostatné myšlení, ale i jakákoli osobitost stylu. I známí starší autoři – jako Pujmanová, Řezáč, Drda, básníci Nezval a Biebl, divadelník E. F. Burian, literární vědec Mukařovský upadli do plytkých schémat [...],“ píše Jiří Holý (Holý 1996: 41). V takových politických podmínkách ne každý mohl psát, ne každý mohl být činný. Mnozí se ocitli v cizině a tvořili v exilu. Ani tam je nečekal velký blahobyť. Většinou měli omezené možnosti psaní, tentokrát ne z politických, ale z jiných, existenčních

důvodů. I ti, co psali, psali eseje nebo krátké povídky a básně (Jan Čep, Milada Součková a jiní).

Literatuře v exilu se dařilo velice špatně. Situace se zlepšila jak se vznikem československého vysílání Svobodné Evropy v roce 1951, tak s vydáváním měsíčníku *Skližeň* (1953) v Hamburku pod vedením Antonína Vlacha a Roberta Vlacha. Další takové zázemí čeští politikové a spisovatelé měli v Tigridově časopisu *Svědectví*, jehož první číslo vyšlo v New Yorku roku 1956 a ke konci padesátých let se redakce přesunula do Paříže.

Doma, ale v skrytu pokračovali s tvorbou Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Durych, Zahradníček a mnoho jiných. Hned po válce jak Holana, Nezvala, tak i Seiferta a mnoho jiných básníků uchvátilo budovatelské nadšení, které netrvalo dlouho. U Holana to jsou básně *Radost*, *Dík Sovětskému svazu*, o něco později *Rudoarmějci* nebo sbírka *Tobě*. Tato sbírka byla poslední před jeho patnáctiletým odmlčením. Bylo mu zakázáno publikovat, ale nemohli mu zakázat psát. Holan se znovu ozval v šedesátých letech. Ani Seifertova poválečná tvorba nebyla taková, jak se očekávalo (*Píseň o Viktorce*), a proto i on byl přinucen na několik let se odmlčet. Jejich znovuzrození nastalo po šedesátém roce. Nezval v těch letech „seděl na dvou židlích“. Na jedné straně vyzdvihoval Stalina, na druhé straně obhajoval Seiferta, Demla nebo Langra. Jeho avantgardní poetika (*Chrpy a města*, 1955) však přece jen zůstala příkladem pro mladší autory: M. Kunderu, Šotolu, Floriana, Závadu a jiné.

V padesátých letech tvořila Skupina 42 (Kolář, Hauková, Hanč) i mladší spisovatelé a básníci, kteří byli inspirováni její tvorbou: Hrabal, Škvorecký, Bondy, Hiršal a jiní. Na rozdíl od poetistického a surrealistického vidění je Kolářovo vidění jiné, prostší, jako je prostší i jeho jazyk, jeho verš, bez bohaté symboliky a metaforičnosti, s důrazem na přímé pojmenování věcí a faktů. Po roce 1968 se vrací do oblasti poezie svou básní-esejem *Nový Epiktet*, v němž nezapomene připomenout, že „moderní poezie je sestrou svobody a rizika [...]“.

Mladí prozaikové Hrabal, Škvorecký, Zábrana aj. psali v padesátých letech, ale jejich tvorba spatřila světlo světa teprve v šedesátých letech. V polovině padesátých let zvláštní skupinu prozaiků tvoří spisovatelé, kteří, jak píše J. Holý, stojí „na polovině cesty mezi schematismem a skutečnou literaturou [...]“ (Holý 1996: 41). Tam můžeme zařadit Karla Ptáčníka a jeho první román *Ročník jednadvacet*. Román vypravuje o osudech českých chlapců, kteří byli ve svých 21 letech posláni za války do Německa na nucené práce. Dále tam patří Jan Otčenášek románem *Občan Brych*, Norbert Frýd románem *Krabice živých* a hra Pavla Kohouta *Záříjové noci*. U všech je společným tématem válka, válečné nebo vojenské prostředí. Taková díla porušovala normy padesátých let.

Po příchodu Chruščova do čela komunistické strany Sovětského svazu přichází nová doba i v celém kulturním životě nejen v ČSSR, ale i v celé východní Evropě. Nastává uvolnění, které bylo cítit skoro ve všech oblastech kulturního žití, ale cenzura se ještě stále prováděla „pečlivě“.

Koncem padesátých let (1958) vyšel román *Zbabělci* J. Škvoreckého, brzy však byl stažen z prodejen a z knihoven, kvůli tomu, že, jak napsal časopis *Tvorba*, spisovatel „plivá do tváře hrdinům odboje“.

Šedesátá léta jsou důkazem tohoto uvolnění. Vychází tvorba, která byla schovávána v zásuvkách. Velkou roli v kulturním každodenním životě v šedesátých letech sehrály časopisy a noviny. Vycházely *Literární noviny*, které byly vždy ihned vyprodány, což svědčí o jejich tehdejší popularitě. Do *Literárek* psali tehdy mladí esejisté a spisovatelé: M. Kundera, Vaculík, I. Klíma a mnoho jiných. Na Moravě, v Brně vycházel měsíčník *Host do domu*, ve kterém publikovali Trefulka, Skácel, Klíma. Další, velice populární a oblíbené byly časopisy *Plamen*, *Květen* atd.

V těchto časopisech básníci mohli opět tisknout svou tvorbu. Vyšly Holanovy *Příběhy* (1963), *Noc s Hamletem* (1964) atd. V *Květnu* pak vycházely básně Holubovy, Šotolovy, Kainarovy a dalších. Svě místo v šedesátých letech našla i poezie Halasova, Ortenova, Zavadova aj.

Někteří z těchto básníků se zabývali děním všedního dne, všedního života. Detail vystupoval do popředí. I forma verše je jiná. Volný verš je pro tyto autory typický. I názvy básní nesly charakter všednosti, jako například u Holuba: *Achilles* a *želva*, *Večer v laboratoři* aj., nesly stopy prostředí, v němž se žije či pracuje.

Jiní autoři, básníci jako Závada ve sbírce *Jeden život* (1962), Hrubín v epické básni *Romance pro křídlovku* ze stejného roku, se navracejí k poetice lásky a smrti. Smrt a úzkost převládají i v básních Florianových v *Záznamu o potopě* (1963), v Šiktancově *Nebožce smrti* (1963) a Šotolově *Co a jak* (1964). Blízká těmto básníkům byla i poezie Jana Skácela a Ivana Diviše. Patetický pohled na svět je jedním z hlavních rysů jejich poezie. V šedesátých letech se znovu objevuje Seifert, ale tentokrát jakoby v novém rouchu. Melancholický básník (*Píseň o Viktorce*, 1955; *Maminka*, 1954) po delší odmlce, způsobené nemocí, uprostřed šedesátých let vystupuje úplně změněný. Jeho dřívější rýmované verše vystřídal volný verš. V básních už nenajdeme tolik metafor a obrazných pojmenování a nesrozumitelnou symboliku. On sám píše: „Ale pryč s tou básnickou veřeš / metafor a rýmů“, „život je někdy až mrazivě holý.“ V roce 1968 Seifert napsal další sbírku, *Morový sloup*, ve které zachovává stejný pohled jako v předchozí sbírce. Sbíрка však vyšla teprve v roce 1981.

Začátkem šedesátých let vychází v edici *Život kolem nás* v nakladatelství Československý spisovatel tvorba tehdy mladých autorů: I. Klímy, J. Procházky, J. Trefulky, A. Klimenta a jiných. Většinou šlo o kratší prózu, povídky nebo novely. Trefulkovy prózy, lépe řečeno novely, mají autobiografický charakter. Karel, hlavní hrdina jedné z jeho novel, byl vyloučen ze strany, a tedy i vyhozen z fakulty. Podobný případ, případ svého vyloučení ze studia, o něco později zaznamená i M. Kundera v románu *Žert*.

I u těchto autorů se setkáváme se společným rysem deziluze. Autoři nacházejí svou jistotu návratem do rodného kraje, do kraje dětství a snů. Tak je tomu v próze *Hodina ticha* Ivana Klímy nebo v prózách Jana Procházky.

Zvláštní skupinu v šedesátých letech tvořili spisovatelé – prozaikové, kteří se ve své tvorbě vraceli ke staré tematice války, koncentračních táborů a k židovské problematice. Většinou šlo o autory narozené ve dvacátých letech, kteří za války jako chlapi pocítili hrůzy války na vlastní kůži. Mluví se o nich jako o druhé vlně válečné prózy. Ladislav Fuks je ze spisovatelů šedesátých let, kteří se ve svých románech zabývají židovskými osudy za druhé světové války (*Pan Theodor Mundstock*, 1963), nejznámější. Autor zaujal zvláštní postoj k vylíčení osudu pana Mundstocka, jenž má být odvezen do Terezína. Celá jeho příprava k odchodu do tábora je popsána tragikomickým způsobem.

V roce 1960 vyšel posmrtně román Jiřího Weila *Na střese je Mendelssohn*. O dva roky později vychází román Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* se stejnou tematikou. Lustigova próza je znovu oceňována. V roce 1964 vychází jeho nejkrásnější novela *Modlitba pro Kateřinou Horovitzovou*. Přitom se Lustig opírá o pravdivé události, které se přihodily Židům. Němci vybírali peníze z kont bohatých Židů v neutrálních státech pod slibem svobody za vydání peněz. Místo svobody však byli všichni Židé posláni do koncentračních táborů a pak do plynu. Polská herečka, která je spolu s ostatními Židy poslána do plynu, se po cestě vzchopí k činu – i když ví, že tím už nic nezmění, vytrhne pušku jednomu německému vojákovi a zastřelí jeho a ještě dalšího vojáka. O něco později, v roce 1967, napsal Ladislav Fuks román *Spalovač mrtvol*. Řeklo by se, že je to také román z válečného prostředí, ale je to válka viděná z jiného úhlu. Fuks do její atmosféry vnáší psychologický horor. Kopfrkingl, hlavní hrdina románu, spaluje mrtvoly v krematoriu. Je to dobrý muž, hodný, něžný manžel a otec. Taková je jeho jedna strana. Když přicházejí Němci, Kopfrkingl se úplně mění. Cítí se Němcem, a tak zradí esesákům své přátele, sousedy a nakonec zabije svou ženu – Židovku i děti, poněvadž měly židovskou krev.

S židovskou tematikou se setkáme i v knize *Sedmiramenný svícen* (1964) J. Škvoreckého i u mnoha jiných.

Charakteristickou osobností pro literaturu šedesátých let je bez pochyby B. Hrabal. Vždycky svůj, vždycky originální. I když nebyl žádný začátečník, právě v šedesátých letech začaly vycházet jeho knihy jedna za druhou. Do roku 1968 vydával každý rok jednu knihu. Vydával je ze šuplíku, kde byly skladovány po celá ta léta, co nemohl publikovat. Říkáme, že se od svých současníků liší v mnoha rysech. Jeho typickým rysem je humor, hrabalovský humor, jazyk a styl. Tehdy to byl Hrabal, kdo dal přednost obecné češtině před spisovným jazykem. Svým stylem nás opravňuje k tomu, abychom ho kvalifikovali jako pokračovatele haškovského proudu, jako pokračovatele švejkoviny. Kvůli těmto rysům jeho tvorby nebyly jeho povídky a novely přijaty s nadšením. I kritikové byli v postojí k jeho tvorbě rozdělení do dvou táborů. Jedni ho zbožňovali, druzí na něho útočili.

Z hlediska rychlosti vydávání jeho knih byla skupina čtenářů, kteří jeho jeho prózu hltali, ve většině. Každá jeho kniha byla okamžitě pryč z pultu. Čím dál tím víc rostl zájem o jeho knihy. Důvod spočívá v tom, že si Hrabal nevybíral témata. Psal o všem, co ho potkalo, co uslyšel apod. Sám říkal: „Já nejsem spisovatel, já jsem zapisovatel.“ Všechno, co uslyšel, zapisoval. Není tomu tak se vším. O tom svědčí překrásná novela *Ostře sledované vlaky* (1965), ve které se děj odehrává na jednom venkovském nádraží za druhé světové války. Stejně je tomu i s novelou *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* ze stejného roku. Něco jiného jsou jeho sbírky povídek *Perlička na dně* (1963) nebo *Pábitelé* (1964) a novela *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, kterou tvoří jedna jediná věta, v níž děje, lépe řečeno příhody navazují jedny na druhé bez interpunkčních znamének. Hrabal patří mezi ty spisovatele, s nimiž mají překladatelé největší problémy. Jak jsme již řekli, jeho próza se čte lehce, je zábavná, bohatá na hovorové prvky, ale všechno to přeložit do jiného jazyka není žádná legrace. Přeložit všechny ty hrabaloviny a dát textu pravý spád, takový, jaký má v originále, je moc těžké (mluvím ze zkušenosti, kterou jsem udělala při překládání povídek *Pábitelé*, *Pohřeb*, *Jontoforéze* a novely *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* do makedonštiny).

V první polovině šedesátých let se objevuje prozaik Vladimír Páral, intelektuál, chemik, který si náměty pro svou tvorbu bere ze všedního života, ze svého pracovního prostředí, jak o tom svědčí *Veletrh splněných přání* (1964) nebo román *Milenci a vrazi* z roku 1969.

Zajímavá, plná fantazie je próza Věry Linhartové ze začátku šedesátých let: povídka *Co nejvíc šedé z Meziprůzkumu nejbližší uplynulého* (1964) nebo *Dům daleko* z roku 1968.

S podobnou fantaskností jako u Linhartové se setkáváme i v tvorbě Ivana Vyskočila, který je, na rozdíl od ní, srozumitelnější. I když je svět u Vyskočila podle J. Holého (Holý 1996: 153) groteskně obrácený a zvrácený, podobá se světu běžnému.

V druhé polovině šedesátých let, v souvislosti s politickým děním, dostává literatura, zvláště próza, jinou tvář, jde jiným směrem. Spisovatelé jako by se uzavírali ve svém nitru, rozebírají svůj život, vracejí se k dětství, k mládí. Skepse vychází na povrch v *Sekyře* L. Vaculíka nebo u M. Kundery. Kundera prostřednictvím své narativní struktury, prostřednictvím dynamických vztahů mezi jejími komponenty, vyjadřuje problém odcizení, zvláštního sebeklamu (*Žert*, 1967). Podobný případ nalezneme i u Putíka v jeho *Smrtné neděli* (1969). Právě v druhé polovině šedesátých let se prohluboval pocit nespokojenosti. Roku 1967 byla znovu legalizována cenzura, a tak bylo postupně zabavováno mnoho kritických textů a esejů. Zakazované knihy, jako např. kniha slovenského spisovatele Mňačka *Ako chutí moc*, ve které se mohl najít zobrazen každý z tehdejších politiků, byly tajně předávány z ruky do ruky. Kvůli této knize a kvůli svým názorům na tehdejší izraelsko-arabskou válku, byl Mňačko zbaven občanství. V témže roce na čtvrtém sjezdu Svazu československých spisovatelů M. Kundera ve svém projevu popsal stav tehdejší kultury i literatury. S obavami se vyjádřil v tom smyslu, že česká kultura je dlouhou dobu izolována a že „lidé, kteří žijí jen ve své nezprostředkované přítomnosti, bez vědomí historické kontinuity a bez kultury jsou s to proměnit svou vlast v pustinu bez historie, bez paměti, bez ozvěn a bez krásy“. Na tento Kunderův projev i na vystoupení jiných reagoval tehdejší tajemník ÚV KSČ J. Hendrych s kritikou svazu, jeho sklonů k ideovému pluralismu. Kunderova kritika, diskuse dalších spisovatelů na sjezdu, kteří mluvili o české a sovětské cenzuře, Vaculíkovo prohlášení o potlačování demokracie v Československu vyvolaly velkou reakci strany a vlády. Samozřejmě nastoupily sankce, které znamenaly vylučování ze strany, byly zlikvidovány *Literární noviny* a Svaz spisovatelů. Tehdejší vláda, vedená A. Novotným, nemohla celou tuto krizi vyřešit, a proto musela odstoupit. S příchodem Alexandera Dubčeka do funkce prvního tajemníka strany byla zrušena cenzura a *Literární noviny* s novým názvem *Literární listy* mohly opět vycházet. Se založením Kruhu nezávislých spisovatelů začala aktivita mnoha zamlčovaných autorů, mezi kterými byli V. Havel, A. Kliment, P. Kopta a jiní. Stalo se to, co se dlouho očekávalo. J. Seifert byl zvolen do čela komise Svazu spisovatelů.

V roce 1968 se probouzela občanská aktivita ve všech podnicích a institucích. K takové aktivitě vyzýval i Vaculíkův manifest *Dva tisíce slov*, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům a všem. Tento manifest tehdejší vedení stra-

ny nepodepsalo, ale i přesto byly reakce ze sovětského politbyra čím dál častější a koncem měsíce srpna (21. 8.) vnikla na území Československa vojska pěti států v čele s vojsky Sovětského svazu. Chvála bohu nebylo mnoho obětí na životech, ale byla obětována svoboda v širším slova smyslu. Jak se ukázalo, historie se opakovala. Tak jako dříve stáli v čele odporu mladí lidé, studenti, intelektuálové a dělníci. Zbytečná byla smrt mladého studenta filozofické fakulty Jana Palacha a mladého Jana Zajíce. Ke zlepšení nevedly ani každodenní protesty a shromáždění. Postupně byly zastaveny pokrokové časopisy a noviny a reformátoři šli do vězení nebo byli donuceni odejít ze země.

Znovu vznikala exilová literatura a život pokračoval někde jinde, jenom ne doma. Mnoho českých autorů a spisovatelů našlo svůj druhý domov v různých evropských a zaoceánských státech (Kundera, Škvorecký, Klíma, Linhartová, Lustig, Diviš a jiní). Tvorba exulantů a účastníků reform byla v rodné zemi ihned stažena z knihkupectví i z knihoven. Naproti tomu tvorba, která vycházela v cizině, byla překládána do mnoha jazyků, protože zájem o tuto literaturu byl velký. Kunderovy romány, které vyšly ve Francii, byly okamžitě přeloženy do srbochorvatštiny: *Život je jinde*, *Nesnesitelná lehkost bytí*, *Valčík na rozloučenou* aj. Kundera se stal u nás, v tehdejší Jugoslávii, nejčtenějším spisovatelem. Skoro v každém čísle v bělehradském týdeníku *Nin* byl nějaký článek o Kunderovi. O nic menší nebyla popularita Škvoreckého nebo Seifertova. Právě v *Ninu* se tiskly různé debaty a rozhovory s nimi a jinými československými spisovateli. Takovou, řekla bych, solidaritu Jihoslované předvedli i předtím, během invaze. Jugoslávie byla jediným státem východního bloku, který na invazi bouřlivě a otevřeně reagoval. Hlasitě a otevřeně protestoval proti takovému způsobu likvidování občanské demokracie a svobody.

Literatura

HOLÝ, Jiří

1996 *Česká literatura od počátků k dnešku* 4 (Praha: Čs. spisovatel)

Na hrázi věčnosti

– výtvarné reflexe díla Bohumila Hrabala

BOHUSLAV HOFFMANN

Na Hrázi Věčnosti je Hrabalovo ironicky obrazné pojmenování ulice v Praze 8-Libni, v níž téměř čtvrt století (1950–1973) bydlel a kde je dnes jedno z největších a neoriginálnějších *verbálně-výtvarných* děl v Praze. Nese název *Pocta Bohumilu Hrabalovi*. Jeho autorkou je slovenská výtvarnice žijící v Praze Tatiana Svatošová. Jako libretista se tvorby tohoto díla zúčastnil Hrabalův přítel a libeňský soused, filozof Josef Zumr. Podle sdělení starosty Prahy 8 při odhalování díla 9. listopadu 1999, dva a půl roku po Hrabalově smrti (což lze považovat v Čechách za nebývalý kulturní čin), bude prostranství s tímto neobvyklým dílem přejmenováno na Náměstí Bohumila Hrabala. A tak se neuvěřitelné, totiž Hrabalovo v žertu vyslovené přání, stane skutkem. Bude tomu tak již podruhé, neboť ještě za dob socialismu vydržela tabulka s tímto označením na domě pana Zumra pouhý týden. Veřejná bezpečnost ji sundala s vysvětlením, že náměstí mohou být pojmenována jedině po mrtvých. Tím už Hrabal nyní definitivně je, i když na druhé straně věříme, že jeho dílo nikoliv. Tomu by asi lépe slušelo označení „věčně živé“, „stále zelené“. Takový je i palouček před autorovým portrétem, který v nadživotní velikosti stojí vymalován „jako starý bernardýn a dívá se do velké dálky, až do svého dětství“. Ale nejspíše také do oné věčnosti. Myslím, že vedle monumentálních pomníků Jana Husa, Jana Žižky a Františka Palackého je libeňská Hrabalova zeď čtvrtým největším pražským výtvarným dílem vytvořeným na počest velké osobnosti české historie a kultury. Je velmi sympatické, že touto osobností není politik, ale spisovatel. A je rovněž pozitivní a symptomatické, že se toto dílo nachází nikoliv v centru Prahy, ale na periferii tohoto středoevropského velkoměsta, jež svěřil Hrabal v jedné své knize do „společné péče obyvatel“. Na místě, kde tento velký autor žil, kde vytvořil většinu svých textů a kam situoval děje a hovory svých postav. (Napsal zde *Perličku na dně*, *Pábitelé*, *Morytáty a legendy*, *Ostře sledované vlaky*, *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, umístil sem postavy a děje *Něžného barbara* s hlavním hrdinou Vladimírem Boudníkem, s nímž zde nějaký čas společně bydlel, i *Svateb v domě*, prózy vzpomínek na léta soužití s manželkou Eliškou.)

Pocta Bohumilu Hrabalovi je artefakt zvláštní, jedinečný, obdobně jako jsou svérázná a osobitá texty Hrabalovy. Tak jako Hrabalovo dílo balancuje „na hraně“, na hraně výsostně umělecké stylizace a literární žurnalistiky, na hraně moderní literárnosti a umělecké modernosti vůbec (především jde o inspiraci dadaismem, surrealismem, moderní groteskou, poetikou Skupiny 42, totálním i magickým realismem, pop-artem a akční malbou) a záznamem hovorů lidí, hospodských tlachů, úředních jednání apod., je také dílo T. Svatošové podobného druhu. Je také vícedimenzionální a vícekódové.

Je-li téměř pro celou Hrabalovu tvorbu charakteristický princip *koláže* či *montáže* heterogenních prvků, koláží, montáží je i *Pocta Bohumilu Hrabalovi*. V prvé řadě jde o dílo verbálně-výtvarné. Na ploše čtyř betonových stěn, jež tvoří bok stanice metra Palmovka, parkoviště aut a autobusového nádraží o rozměru 380 čtverečních metrů, je vytvořena koláž z maleb, informačních a reklamních tabulek, torz bytového zařízení (dveří, okenních rámu apod.) a více než čtyř tisíc písmenných znaků (citátů z Hrabalových děl a hrabalovského „slovníkového hesla“, jehož obsah je vázán na toto konkrétní místo pobytu a tvořivé aktivity spisovatele).

Malované pasáže této výtvarně-verbální mozaiky (pomalované panely) obsahují vedle autorova „realistického portrétu“ portréty jeho kočinek (jsou přítomny na všech čtyřech panelech). Dvě prostřední plochy ohraničené hlídaným parkovištěm aut (tj. soukromým pozemkem), a tedy obyčejným smrtelníkům dostupné jen očima z dálky, zpoza plotu, jsou věnovány tomu podstatnému ve vztahu k Hrabalově tvorbě. Na jedné z nich je namalována slavná šrajbmašina Perkeo i s několika volně se vznášejícími klapkami; na druhé vstoupíme do Hrabalovy knihovny s vyobrazenými hřbety knih se jmény autorů, kteří nejvíce inspirovali tvorbu tohoto českého prozaika. Nápis zde umístěný „Bohumil Hrabal Na Hrázi Věčnosti“ vřazuje tvůrce mezi „nesmrtelné“: Platona, Lao-c'e, Kanta, Hegela, Schopenhauera, Nietzscheho, Freuda, Rabelaise, Novalise, Dostojevského, Kafku, Bretona, Joyce, Eliota, Jasperse, Céline, Babela, Hemingwaye, Schulze, Dalího, Pollocka, Rauschenberga, Warhola; z našich Haška, Demla, Teiga, Klímu, Weinera, Boudníka, Bondyho, Koláře, setkáme se i se jménem Josefa Zumra. Spolu s kočkami, z nichž šest je uvedeno i jménem, jsou mezi knihami umístěny i namalované püllitry napěněného piva. Čtvrtý, krajní panel, volně přístupný, je zeď pollockovská, snad daná v plen náhodným sprejerům, kteří prý byli vyzváni k spoluúčasti při tvorbě artefaktu – leč marně. Zatím je i nyní, tři čtvrtě roku po odhalení, dílo nepoškozeno. Snad si obyvatelé Prahy vzali k srdci slova filmové maminky B. Hrabala, jak se při vernisáži představila Magda Vášáryová, že každému, kdo zeď poškodí, vlastnoručně vhodí za výstřih živou myš.

Zdá se tedy, že Hrabalovy zdi T. Svatošové obsahují to hlavní, co charakterizuje prozaikovo dílo, především jeho ideové a umělecké prameny. Je zde připomenut surrealismus, technika koláže, asambláže, akční malba, hlavní literární a filozofické myšlenkové zdroje, a to tak, jak je přináší Zumrova stať *Ideové inspirace Bohumila Hrabala ve sborníku k spisovatelovým 75. narozeninám* (Zumr 1990). A přece zdi chybí to podstatné, co dělá Hrabala velkým umělcem: síla imaginace, lyricko-expresivní napětí heterogenních prvků, napětí legend a morytátů, hospodských historek s jejich básnivostí, hyperboličností, vulgariitou i transcendentalitou. Chybí tu ironie i křečovitá krása. Chodci spěchající do podchodu metra nebo do blízkého supermarketu většinou ignorují jednoho z největších evropských spisovatelů 20. století, uvězněného mezi zaparkovanými auty, v prostoru za železným plotem vymezujícím soukromý majetek, obklopeného ze všech stran tabulkami s cenovými údaji. A přece možná právě z tohoto *mimouměleckého kontextu*, z tohoto pobytu na hrázi věčnosti a pomíjivosti, každodennosti, by měl Hrabal radost největší. Lidé a život kolem jdou dál svým tempem a čekají na nového Hrabala. V blízkém antikvariátu, vedle zdevastovaného automatu Svět, žádného Hrabala neměli. Nevím, zda to je dobře nebo špatně. Nevím, zda se Hrabal čte či nečte, prodává či kupuje. Zdá se, že Hrabal žije v obecném povědomí spíše díky filmům, jež natočil Jiří Menzel podle Hrabalových knih.

Hrabalovská zed' T. Svatošové a J. Zumra příliš umělecky nevyzařuje. Nevyšilá provokativní impulsy. Může však poučit, dát informaci i evokovat určité představy o autorovi a jeho díle. Otázkou je, co vlastně pomník může či má. *Pocta Bohumilu Hrabalovi* říká přece jen víc než bronzové desky umístované na domy a hlásající, že zde žil, umřel, tvořil... Je to *zed'* – *encyklopedické heslo*, vyvedené barevně a ve více výrazových kódech.

Druhým výtvarným dílem interpretujícím Hrabalovy texty, které tu chceme ještě připomenout, jsou *Kolářovy* ilustrace ke knize označené jako Výbor povídek a nazvané *Automat Svět*. Vyšla v nakladatelství Mladá fronta v knižnici Máj v r. 1966. Obsahuje většinu povídek z knih *Perlička na dně* a *Pábitelé* a prózu *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*. Mnohem pozoruhodnější je ovšem to, že v ní najdeme dnes již klasickou, pro výklad Hrabalova díla zcela základní stať *Emanuela Frynty* *Náčrt základů Hrabalovy prózy*, ale také šest poměrně rozsáhlých koláží Jiřího Koláře, z nichž každá tvoří jakousi čtyřstránkovou skládanku.

Podal-li Frynta ve svém doslovu k tomuto výboru z Hrabalova prozaického díla jeho velmi inspirativní výklad, jak se svého úkolu – vyrovnat se s Hrabalovými prózami – zhostil Jiří Kolář? Lze i jeho výtvarný doprovod Hrabalových próz považovat za významný kulturní čin? Připomeňme, že s Hrabalovým dílem

se v této době na vysoké umělecké úrovni vyrovnali i čeští umělci filmoví (máme na mysli především povídkový film *Perličky na dně* a Herzovy *Sběrné surovosti*, jakýsi kultovní počín nastupující české filmové vlny).

Kolářův obrazový doprovod Hrabalových próz asi není činem tak průlomovým jako zmíněné filmy nové vlny či Fryntova stať, nicméně je to dílo v oblasti výtvarné reflexe Hrabalovy tvorby patrně dosud nejvýznamnější. Je vůbec dosti zvláštní a vlastně i nepochopitelné, že Hrabalovy texty příliš nepřitahují výtvarníky, na rozdíl od filmařů, divadelníků a také literárních badatelů a čtenářů. Je to s podivem, protože sám Hrabal měl k výtvarníkům neobyčejně blízko. Psal o nich, zahajoval jim výstavy, s Vladimírem Boudníkem dokonce nějaký čas bydlel. Je také dosti kuriózní, že Hrabalovy knihy bývají jen sporadicky ilustrovány (Hrabalovu vydanou prvotinu *Hovory lidí* i pozdější *Posřičiny* doprovodil několika kresbami Kamil Lhoták, *Městečko u vody* chagallovskými obrazy Josef Jíra, *Poupata* Vladimír Boudník, *Toto město je ve společné péči obyvatel* doplnil fotografiemi Miroslav Peterka). *Automat Svět* s Kolářovými kolážemi je z tohoto hlediska jev výjimečný.

Nyní již k vlastním kolážím. Jak korespondují s Hrabalovými texty, s Hrabalovou poetikou? Tu charakterizuje – pokud jde o prozaickou tvorbu B. Hrabala od konce čtyřicátých do poloviny šedesátých let – Milan Jankovič jako „poetiku mnohohlasu života“, „pábitelství (v řeči i v životním postoji)“, „řeči plynoucí bez zábran a jakoby bez cíle, přece však s jasným zaměřením: nabídnout právě takto, v mnohosti předem nehierarchizovaných záběrů života, sjednocovaných však týměž viděním a stylem, přistavováním strmých kontrastů v toku nekončící věty, prožitek existence nespoutané žádnými účely“ (Jankovič 1996: 26, 27, 31).

V knize *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* Jankovič dále uvádí, že Hrabal využívá i „surrealismem poučené techniky montáže, koláže, konfrontáže, střihu porušujícího plynulost textu, důrazu na detail, složité kompozice“ (ibid.: 39). Tyto postupy spojuje zejména s objektivizačními tendencemi jeho prózy, patrnými zvláště v knize *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. Ve spojitosti s povídkou *Ingot* a *ingoti* konstatuje, že pro charakteristiku výstavby této povídky „se hodí pojem vypůjčený z výtvarného umění, *proláž*, totiž ta varianta *koláže*, v níž hraje nepřehlédnutelnou roli rytmické prokládání samostatně vedených tematických partů. Zřetelné švy organizují toto prokládání a přispívají k dojmu odosobněného, *jakoby netečného vidění*, v němž se představují situace a věci samy [...] Vypravěč zůstává většinou jen u viděného, přesto však si nalézá dost příležitosti, aby vyjádřil své stanovisko nepřimo: *řeči zasahujících detailů, výběrem pojmenování, kompozičním využitím klíčových motivů* [...]“ (ibid.: 44–45).

Tato Jankovičova charakteristika se velmi dobře hodí také na koláže Jiřího Koláře. Už Emanuel Frynta pojmenoval Hrabalovy texty, pokud jde o charakteristiku jejich jazyka, jako „verbální jarmark“, „jazykové kejklřství“ (Frynta 1966: 325) a jejich tematickou rovinu jako „komedializaci příhod“ (ibid.: 329), jako nápadně divadelně či filmově utvářený prostor. Takto bychom mohli pojmenovat i Kolářovy koláže a mohli bychom je analogicky označit jako *jarmark obrazový*, jako *groteskně humorné panoptikum*, jako volný proud autonomních, paratakticky přiřazovaných a prolínaných heterogenních obrazů, místy zvýrazňovaných barevností či nápadnou hyperbolizací. Tyto zvýrazněné emblémy (půllitr piva, psí hlava, nápadně krásné ženy s mohutným poprsím, kloboukem, deštníkem apod. – v tom jistě rozpoznáváme typické surrealistické rekvizity –, motocykl, automobil, sportovní šampioni apod.) upoutají naši pozornost a rytimizují Kolářovu koláž, již bychom mohli nejspíše označit, používající termínů z Kolářova *Slovníku metod* (Kolář 1999), jako koláž či *proláž kontaktní*, situovanou, resp. konfrontační. Neboť přes veškerou autonomnost jednotlivých obrazových motivů i jejich protikladnost vytvářejí jisté – značně však uvolněné, ba přímo chaotické, otevřené – situační pole určité soudržnosti.

Tuto *soudržnost* a *rytmičnost* vytvářejí především motivy, které se (v jistých variacích) opakují ve více kolážových skládkách (např. tiket Sportky). Nejvýznamnější z opakujících se motivů jsou portréty strýce Pepina a autora textů, které s verbální předlohou korespondují nejvíce.

Jsou-li Hrabalovy texty mozaikou minipříběhů, v některých povídkách „uzavřenou“ výraznou pointou, vložil i Kolář do svých pěti kolážových mozaik minipříběhů na pokračování – příběh milostné hry mladého ševce (připomeňme, že i strýc Pepin – Hrabalova múza – byl švec) se sličnou zákaznicí, jež skončí jako ve filmové grotesce výplatou drzého ševce dámským deštníkem. Tyto obrázky umístil Kolář do pravého rohu svých koláží.

Kolář podtrhl i další příznačné rysy Hrabalových próz – jejich insitnost, motivickou triviálnost, banálnost až kýčovitost; a zvýraznil to, co později objevila a pojmenovala literární věda – např. *Vladimír Karfík* (1990: 108–109) v návaznosti na „hospodskou historiku“ E. Frynty –, když uvedla Hrabalovo dílo do souvislosti s *velkoměstským folklorem* a triviální literaturou.

Jak Hrabalova, tak Kolářova tvůrčí imaginace, verbální a výtvarná (groteskní) hra povyšují tato díla vysoko nad jakoukoli banalitu či naturalistickou přizemnost.

Literatura

- FRYNTA, Emanuel
1966 „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in B. Hrabal: *Automat Svět* (Praha: Mladá fronta), str. 319–31
- HRABAL, Bohumil
1966 *Automat Svět* (Praha: Mladá fronta)
- JANKOVIČ, Milan
1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: TORST)
- KARFÍK, Vladimír
1990 „Nůžkami proti lyrismu“, in *Hrabaliana* (Praha: Prostor), str. 105–09
- KOLÁŘ, Jiří
1999 *Slovník metod* (Praha: Gallery)
- ZUMR, Josef
1990 „Ideová inspirace Bohumila Hrabala“, in *Hrabaliana* (Praha: Prostor), str. 121–36

Text jako tvořivá paměť u Věry Linhartové

ZUZANA STOLZ-HLADKÁ

Texty Věry Linhartové se vyznačují bohatě vypracovanou poetikou paměti, kterou autorka dle potřeby různě rozvíjí a uplatňuje – od raných textů z padesátých až po texty z osmdesátých let.

V Promluvě rozlišení, jednom ze svých raných textů z roku 1958, popisuje autorka akt psaní jako znovuvytváření textu pomocí paměti. Přeje si utvářet svůj text z materiálu, který už prošel úpravou jejích předchůdců, a který je jen zčásti materiálem „původním“. Linhartová zde chápe své psaní jako akt vzpomínání na starodávný ztracený rukopis:

Chtěla bych, aby moje slova byla taková: jako by už kdysi velmi dávno bylo napsáno to, co chci psát; ale rukopis se nedochoval; jenom vzpomínka na to, že byl a že je ho třeba, mě přiměla k tomu, abych shledávala jeho pravděpodobnou podobu: protože nezmizel docela. Jeho vlastní slova jsou sice ztracena nenávratně, ale zůstaly o něm zmínky, a zlomky z něho, přecházejíce z jazyka do jazyka, – takže povědomí pramene se postupně vytrácelo, – jsou roztroušeny souvisle sledovatelnou stopou, kam až stačím dohlédnout. A právě místa, v nichž je souvislost porušena a kde je vyloučeno přímé předávání mezi jsoucími rukopisy, jsou místy objevení ztraceného pramene, který je chován v povědomí. (Ať jsem jedním z jeho šťastných převleků, kterými se rozpomíná na svou nejsoucí podobu: a potom už nic nemůže ublížit slovům; ani kdyby se dochovala jen částí, nebo ve vzdáleném cizím jazyce, nebo roztroušena v nějakém příštím zpěvu; jsou bezpečna i tím, že budou zapomenuta úplně.)

(Linhartová 1992: 128)

Psaní je zde pojato jako antioriginální čin, akt reprodukční v tom smyslu, že se přepisuje a vytváří něco, co už existovalo. Pro autorku je každé psaní znovuvytvářením téhož, co už kdysi bylo napsáno – psaní jako pokus o restauraci textu v jeho prvotním znění, ale také pokus o renovaci a obnovu doplněním. Text je zde chápán v nejširším slova smyslu nejen jako jednotlivý konkrétní text, ale

také jako společný kulturní „pratext“, psaný v „prajazyce“.¹ Nepřítomný či zapomenutý text je možno znovuzpřítomnit jeho vybavováním v paměti, zůstává ale už textem fragmentárním, který se činem vzpomínání transformuje do jedné ze svých nových podob. Texty vzniklé tímto tvořivým vzpomínáním jsou tedy přes všechny pokusy o původní podobu texty nanejvýš originální. Rozpomínající se subjekt je příliš vzdálen od pratextu, než aby byl schopen předlohu věrně reprodukovat. Ví, že pratext existoval, ale zná ho – vyjádřeno autorčinou metaforikou – jen ve variantě rukopisu. Tato se třeba mnohdy podstatně liší nejen od samé předlohy, ale také od jiných variant. Spisovatel se dle Linhartové nachází v roli středověkého kopisty, který nejen opisuje, ale také doplňuje mezery, přepisuje, opravuje a mění. Každý text bychom si mohli tedy představit jako pratext schovaný do nesčetných vrstev následujících textů. Předchozí vrstva tím ale nepřestává existovat. Je pouze zastřena, stejně jako pratext, který nadále tvoří jádro všech těchto textových převleků. Obraz „převleku“ textu, který autorka používá, pravděpodobně odkazuje k metafoře paměti jako palimpsestu, paměti, která se skládá z mnohých vrstev, z nichž každá nová pod sebou schovává předešlou. Metaforu paměti jako palimpsestu rozvíjel ve svém eseji *The Palimpsest of the Human Brain* už anglický romantik Thomas de Quincey. De Quincey zde srovnával lidský mozek s palimpsestem a vyjádřil myšlenku, že každá nová vrstva sice pod sebou schovává všechny vrstvy dosavadní, nicméně staré vrstvy však pod novou existují dál (De Quincey: 272). Linhartová svou metaforou „převleku textu“ tedy navazuje na ustálenou a rozvítenou kulturní tradici. Paralelu paměti a textu připouští jednak společná aktivita vzpomínání, kterou autorka propojuje oba pojmy v Promluvě rozlišení, jednak také časté propojení pojmů společnou záznamovou funkcí. V jednom ze svých posledních česky psaných textů, v rozhlasové hře *Přesýpací hodina* z roku 1970, se Linhartová zabývá otázkou znázornění záznamové funkce paměti a textu. Jeden z probandů akustického záznamu mozkových funkcí si zde přeje moci číst ve své hlavě jako v knize, přirovnává chaotický řád paměti k přehledné linearitě knihy a apostrofuje nakonec ve svých úvahách svou hlavu jako knihu. Pomocí metafory paměti jako knihy rozvíjí Linhartová tematiku paměti mezi dvěma póly, mezi vzpomínkou a zapomenutím:

Chtěl bych si možná někdy přečíst celou svou hlavu, aby v ní bylo jasné jako v knize, pečlivě, řádek po řádku, stejný rozestup písmen, stále stejné mezery, slova dělená podle pravidel o skládání slov. A stránky očíslova-

¹ Pojetí „pratextu“ u V. Linhartové je možno vést zpět k představě „praktiky“, ke které se svým konceptem „knihy světa“ autorka vrací ve své pozdější lyrické sbírce *Dům pro mé lásky* (in 1993b).

né, první na začátku, poslední na konci. [...] Mou hlavu přečtenou, zahozenou a zapomenutou. [...] Kdyby to šlo. [...] Mou hlavu v kůži vázanou, ve zlaté ořízce.

(Linhartová 1999: 137)

Skrz knihu zde navazuje autorka na jednu z nejčastějších metafor paměti, na pradávnu, ale stále ještě živou představu paměti jako písma (Assmann 1999: 184–85). Gesto psaní, kterým se zaznamenává na papír, a analogické gesto rytí, kterým se zapisuje něco trvale do paměti, obsahují už z dob řecké filozofické diskuse ambivalenci paměti a zapomenutí. Použitím písma k záznamu se totiž funkce paměti předává samému písmu. Místo aby se písmem něco zachránilo před zapomenutím, vzniká při jeho použití nebezpečí opaku. Jednou napsané se zapomene právě proto, že se zapsalo, a že se tedy už nemusí uchovávat v paměti (Platon 1982: 275D/475). Následující pasáž, ve které autorka tematizuje zapomenutí obrazem roztékajícího se písemného záznamu, svědčí o tom, že si Linhartová ambivalenci písma velmi dobře uvědomuje:

Divný a zajímavý se mi taky zdá způsob, jakým se kladou řádky po sobě na papír [...] Ale po mém písmu nic nezůstává : sotva položím na papír jeden řádek, už druhý nemůžu položit za něj, aby navázal; jakmile kladu druhý, kladu ho do téhož místa, z něhož první už mezitím vymizel. Jako bych psal tekutinou jen o málo hustší a výraznější než voda. Napsané písmo se roztéká, takže jen o chvíli později je už nelze rozeznat. [...] jednou napsané je pro mne hned tak nenávratně ztraceno, že k němu nemůžu v dalším přihlížet.

(Linhartová 1993: 297–98)

Představa písma jako více či méně viditelné stopy, kterou individuum za sebou nechává, poskytuje autorce možnost definovat prchavost a proměnlivost identity píšícího subjektu. Píšící subjekt stopu nejen vytváří, nýbrž se i písmem (stopou) jako individuum definuje. Přitom odpovídá pomíjivost písma křehké, nejisté a rozpadající se totožnosti subjektu: „L'écriture fil subtil qui me noue à moi-même qui à lui seul m'attache au monde / Písmo křehká nit která mě váže ke mně samé která mě jediná poutá ke světu“ (Linhartová 1992a: 34–35).

Na představu knihy jako paměti, zvláště pak speciální knihy, „pratextu“ z Promluvy rozlišení, navazuje autorka spřízněnou představou „knihy světa“ ve své lyrické sbírce *Dům pro mé lásky* z šedesátých let (1965/66, Linhartová 1993b). Společně s představou „textu-palimpsestu“ odkazují k metaforám, jaké se už odedávna používaly ke znázornění absolutní paměti (Assmann 1999: 152–53).

V kultuře staré Mezopotámie symbolizovala svatá kniha světa absolutní pamět, představa, kterou odtud převzali Židé a s nimi i celý anticko-křesťanský svět (Koep 1952; Blumenberg 1981: 22). V Bibli se zmiňuje například Žalm 139 o existenci „boží knihy“.² V této knize jsou zaznamenány nejen všechny skutky prošlé, ale také skutky budoucí. Obdobně se v autorčině poetice paměti vzpomínáním starého vybavuje v paměti nejen to, co už bylo, ale vytváří se také to, co ještě není. V souladu s biblickým modelem lze „pratext“ napsaný v „prajazyku“ vzpomenout a předat v jakékoli cizí řeči. Jeho části a prvky, věty, slova, slabiky a hlásky, jsou v tomto případě téměř k nerozeznání od nepůvodního materiálu a ztrácejí v krajním případě dokonce svou původní funkci odkazovací. Dle autorčiny koncepce nepřestanou i v tomto případě spoluvytvářet další nový text, a tak, jeho prostřednictvím, i všechny texty budoucí. Předávání pratextu není totiž závislé na jeho vědomém či nevědomém použití tvůrčím subjektem. Podstatné je spíše, je-li slovu dána možnost bytí, bytí promluvou, nebo, jak Linhartová píše, bytí vyslovením. Vyslovení je zde pojato jako akt tvůrčí, kterým se slovům teprve dostává „života“. V Promluvě rozlišení čteme:

Jsou cizí knihy, které mi přicházejí až tehdy, když jsem sama schopna je napsat, přesněji, když jsem schopna napsat právě to z nich, co se mě nejhlouběji dotkne, až je budu číst. Do té doby čekají, schovány někde v ústraní [...]. Sotva je však vyslovím, přicházejí, když je jich nejvíce třeba, jako by jediná věta, třeba jen nevědomky vyslovená, přivolávala k sobě celé roje vět dalších [...] Jako by se teprve mým slovem otevíraly prameny řečeného, až dotud nedostupné, tak cizí slova přicházejí vždycky v pravý čas: okamžik poté, kdy jsem je vyslovila.

(Linhartová 1992: 122)

Svět Věry Linhartové je světem vysloveným, jak ho má každý člověk vepsán ve své individuální a kulturní paměti. Její koncept „tvořivého vzpomínání“ či „tvořivé paměti“, tak jak ho nacházíme formulovaný v Promluvě rozlišení, nutně vede k praxi zásadní intertextuality (mezitextovosti), kterou autorka ve všech svých textech nejen uskutečňuje, na kterou však také jako jeden ze svých tvůrčích principů často a explicitně poukazuje. Autorčina poetika paměti dává ožít různým dílům světové literatury. V jejích textech nacházíme například úryvky z *Božské komedie* italského básníka Danta Alighieriho, z próz *Sylvie* a *Aurélia* francouzského romantika Gérarda de Nerval, ale také citace a parafráze z básně *The Waste Land* (*Pustá země*) a *Ash Wednesday* (*Popeleční středa*) anglického

² „všechno bylo zapsáno v tvé knize“ (Ž 139,16)

básníka T. S. Eliota a z románu *Odysseus* Jamese Joyce. V jejím díle nacházíme také odkazy k slovesné kultuře české, například k staročeské lyrice středověké básněmi Slůvce M a Dřevo sě listem odievá. Nejčastěji však navazuje Linhartová na obrazy, motivy a příhody z Bible. Její odborné znalosti v oblasti estetiky a dějin umění vedou však nejen k citaci textů, nýbrž také třeba k fascinujícím pokusům o citace obrazů Marcela Duchampa. V případech těchto výtvarných citací se autorka rozpomíná na postupy a kompoziční techniky malby a snaží se je adekvátně převést do slovního média.

Vyslovený svět Věry Linhartové není však pouze systémem kulturní paměti pomocí intertextuálních technik a experimentů. Tvůrčí akt vyslovení, tak jak ho autorka formuluje v Promluvě rozlišení a který i ve svém pozdějším prvním francouzsky psaném textu *Twor* znovu tematizuje, odkazuje k židovsko-křesťanské tradici takzvaného „činu slova“: jednak slova vzácného, slova pravého, které je svou pravdivostí přiměřené skutku, ale i slova tvořivého, kterým se vytváří a mění skutečnost: „Existují slova snadná která mě odjakživa chyběla Existuje čin slova blesk z jasného nebe jediný který kdy dosáhne až na špičku jazyka Jediný na který čekám nabízejí mu hodiny závratě a ustrnutí Tu-lo-sai! chybí mi trpělivost“ (Linhartová 1992a: 35). Toto slovo má moc a sílu, jak připomíná Linhartová ve své lyrice Ubývání hlásky „M“, a větší slovesný útvar je pak ryzím silovým polem, které svou silnou filologickou energií přitahuje další a další hláskové shluky. Metaforu slova jako silového pole autorka rozvíjí snad ve všech svých textech, raných i pozdních, především však když chce podtrhnout jeho osobitou nezávislost a jeho takřka bující kreativitu, kterou se slovo tvůrčímu subjektu zásadně vymyká: „Slovo je pouze moc a síla nepopíratelná a nenahraditelná Slovesný útvar není ozdoba ani výpověď ale ryzí silové pole“ (Linhartová 1969: 59). Právě svou mocí a tvořivostí se takto pojaté slovo jeví autorce jako skutečnost, které dává přednost před skutečností hmatatelnou. Pro Linhartovou je neskutečný, verbální svět světem „živým“ (Linhartová 1992: 107), světem, kde jsme mocnými tvůrci, ale také světem „pouště slov“, ve které jsme ztraceni (Linhartová 1992: 107). Každé vyslovení se nám tady mstí: „zavádí nás“ (Linhartová 1992: 109). Linhartovský subjekt promluvy se vyslovením slov stále zaplétá. Stává se takto objektem promluvy. Z jedné strany mu diktuje jazykový systém svůj směr, z druhé strany je stržen spontánními filologickými kontakty vyslovených slov a hlásek k jiným slovům: „Zaplétáme se stále: jakmile jsme svůj předmět jednou spojili se slovem, přicházejí nám hlediska a termíny, obvykle se slovem vázané, v celých houfech. Tak se nám vymstí každé vyslovení: zavádí nás. Nezbyvá než se vrátit, neboť v tomto směru je předmět vyčerpán: vyčerpá naše síly“ (Linhartová 1992: 109).

Promlouvající subjekt v takto autonomní promluvě často vážne, ztrácí nit, zapomíná, o čem vedl řeč, a přes všechnu námahu není schopen dopovědět, co chtěl. Nevzpomíná si, zapomíná a bloudí. Tak jako se postupně ze subjektu promluvy stává objekt řeči, tak je postupně i paměť promlouvajícího subjektu zaměněna filologickou pamětí řeči. Vzniká těžce srozumitelné sémantické pletivo, které se místy i protrhává. Přes všechnu moc a schopnost vytváření nových světů, kterou Linhartová slovu přiřkla, je v této koncepci slovo nanejvýš nespolehlivou oporou: pletivo řeči se trhá na jednotlivá vlákna, až se text skládá pouze z izolovaných výpovědí, ba dokonce jen z jednotlivých spolu nesouvisejících slov. „Začnu znova, začnu úplně od začátku. Co bylo řečeno, soustavně zapomínám. Slova se neřadí jedno k druhému, každé znova se klade doprostřed, obklopeno předešlým. Tento střed se trvale neudrží, není-li vzápětí podepřen novým slovem. Tímto slovem jej držím a miji. Znovu jej zachytím – a miji“ (Linhartová 1993: 163).

Nestabilní, proměnlivé a nespolehlivé slovo nachází v textech Věry Linhartové svou obdobu v nejisté identitě promlouvajícího subjektu. Jak by ne, když uvážíme, že jeho soudružnost a totožnost je dána řečí, kterou nejen vede, ale kterou se zároveň jako individuum definuje: „Nevědu tedy řeč o sobě, nebo o něčem, vedu řeč, kterou se stávám. Stanu se sebou, stanu-li se řečí. Jsem řečí“ (Linhartová 1993: 157). Proměnlivá identita subjektu je způsobena nejen labilitou slova, ale navíc i svou závislostí na časové dimenzi promluvy. Ta se skládá z přetržitého proudu okamžiků, které nejsou ve vědomí subjektu vždy stejně přítomné. Vznikají časové mezery, a tím i další znejistění subjektu. Promlouvající subjekt v textech Věry Linhartové si proto často není jist svou totožností: „Co říkám, není děj: přetržitý proud slov je napjaté vlákno souvislosti mezi mnou tady dnes večer a mezi mnou tehdy a tam, znamená totožnosti. Moje soudružnost dnes závisí jedině v řeči, protože ani toto tehdy a tam není nikde jinde než zde, a tedy stopa, kterou za sebou nechávám, je jediným poutem mezi mnou a mnou dnes večer“ (Linhartová 1993: 159).

Dialektiku paměti a zapomnění rozvíjí Linhartová na základě různých tradic a konceptů slova – slova hmoty, slova znaku a slova metafyzického. Toto poslední, samostatné, mocné, a tedy i materializující a tělotvorné slovo chápe autorka zcela v souladu se Slovem božím, tak jak je líčí První kniha Mojžíšova či Genesis, kde Bůh svým (vysloveným) Slovem vytváří svět (srov. Genesis 1,1–31). Vyslovením slova vytváří Linhartová podle tohoto modelu nejen svůj osobitý verbální svět, ale postuluje slovo „živé“ jako měřítko vlastní verbální tvorby (a tedy i jako protiklad slova mrtvého a neúčinného). Autorčina volba křesťanské tradice „Slova“ vede nezbytně k rozsáhlé poetice slova-paměti, která se už v autorčiných raných textech odráží příslušnou metaforikou. Že v tex-

tech Věry Linhartové nejde jen o automatické propojení křesťanské metaforiky slova s pamětí, dokumentuje následující úryvek z textu *Dům daleko*: „Bdím nepřetržitě, neboť ustavičné bdění je umění. Nejsou chvíle významnější než jiné a jediné usnutí hroutí celou stavbu v základech. Dům z trosek je už vzpomínkou minulého domu. Můj dům spálený, nikoli znovuvybudovaný, ale rázem z rumiště povstavší. Neboť umění je znovuvzkříšení věcí vpravdě zemřelých a jejich zmrtvýchvstání. Je klíčením na prahu prachu“ (Linhartová 1969: 26). Dům Věry Linhartové není obyčejným, konkrétním domem, ale jazykovou stavbou, kterou, jak jsme se dozvěděli, autorka zásadně staví z textů druhých, cizích, byť i jen z jejich trosek. Je to dům, který je vzpomínkou původního domu, jako byl v Promluvě rozlišení text vzpomínkou jiných textů. Je to dům „z rumiště povstavší“, jako i text povstal ze zlomků praxe. Je to dům, který autorka musí chránit před spánkem či zánikem ustavičným bděním. Spánek a zánik domu spolu úzce souvisí. Jak by ne, když si uvědomíme, že spát a bdít jsou v literatuře běžnými metaforami pro smrt a život. Obdobně tvoří v kontextu poetiky paměti „zapomenutí“ protipól k „vzpomínce“ a „paměti“. Na co se zapomnělo, je mrtvé a jen ve vzpomínce může zase ožít. Přeneseno do kontextu slovesného umění by to mohlo znamenat, že kousky textu, které byly zapomenuty, tj. které žily v druhých jazykových a textových kontextech tak dlouho, až byly mrtvé, po vsunutí do nového kontextu ožijí novým životem. Přeneseny do nového kontextu dají vzniknout novým sémantickým a syntaktickým vztahům. V *Domě daleko* zabydlují a poznamenávají cizí slova, věty a citáty všeho druhu autorčin text. Sémantický neklid a znejistění vztahů, které vzniká pohybem a prolínáním mezi různými sémantickými intertexty je zesíleno tolika syntaktickými přelomy a novotvory, že se text stává částečně nečitelným.

Paralelismus pojmů smrt/život a zapomenutí/paměť je v citovaném úryvku podtržen pojmy z křesťanské tradice „Slova-těla“. Činnost „vzpomínky domu“ je stavěna paralelně k jeho „vzkříšení“. Nová jazyková stavba se nebuduje pomocí jistého technického postupu, ale křísí se k životu osobitým tvůrčím aktem. Znovuvzkříšení a zmrtvýchvstání implikují smrt a zmrtvýchvstání tohoto slova, tj. v křesťanské exegetické tradici Ježíše Krista, ke kterému rovněž odkazují pojmy „popel“ a „oheň“. Jako pták Fénix, jak je tradičně Kristus znázorňován, vstává znovuzrozen z popele, tak se znovurodí dům z trosek. Autorka přenáší pojmy z duchovního kontextu do postupů uměleckých. Nová jazyková stavba je znovuzrozena uměleckým tvůrčím aktem. Ze smrti a zapomenutí je znovuvzkříšena k životu tvořivým vzpomínáním.

Vyslovený svět Věry Linhartové připomíná křehké jazykové předivo, které je ohroženo mezerami zapomenutí. Nepaměti vznikají prázdná místa a zapomenutí

znamená smrt textu. Až do roku 1970 je zapomenutí konotováno ve všech autorčinných textech negativně, vzpomínka a paměť naproti tomu jen pozitivně. Aktivní schopnost vzpomínky má v této koncepci nejen subjekt, který vede řeč, nýbrž také sám jazyk. Jedna věta, ba i každé slovo k sobě přitahují další shluky slov a vět. Tato samostatně aktivní paměť jazyka, která je v autorčinných textech nejdůležitější kreativní silou, se nakonec ale vymstí. Slovo, které se osamostatnilo, brání promlouvajícímu subjektu v jeho narativní práci. Subjekt se zaplétá a každé vyslovení ho zavádí. Opakuje se, vrací se, až nakonec vyčerpán zcela zapomíná, co chtěl říct. Slovo, které je natolik silné, že nechá vyvstat světy staré a tvoří světy nové, se ukazuje být slovem, na které se promlouvající subjekt nemůže spolehnout. Je stále v pohybu a neřadí se lineárně jedno za druhé, nýbrž tvoří kruhy kolem centra, které se stále propadá. Výstavba textu z různých vzpomenujících vlastních a cizích jazykových a textových vrstev nachází svou obdobu při utváření písničického subjektu. Subjekt v textech Věry Linhartové vytváří svou identitu z jazykových vrstev, které vzpomínáním jednu na druhou nanáší nebo zapomináním jednu po druhé odkládá. Znejistění vztahů jazykových a sémantických se zrcadlí i v koncepci nestabilního subjektu. Je stále v pohybu a sotva získal identitu, hned se zase tříští a rozplývá do různých perspektiv – nebo, jak autorka říká: nepamatuje si. V pozdních textech Věry Linhartové, tj. v textech psaných po roce 1968, kdy odešla do Paříže, dominuje nad vzpomínkou čím dál tím víc přání po zapomenutí. Identita, jazyk, psaní, literární tradice, tj. všechny klamné jistoty, tu jsou pocítovány jako zbytečná přítěž, které je třeba se zbavit. Autorka zaměřuje svou rozsáhlou metaforiku vzpomínky a paměti stále častěji metaforikou zapomenutí a prázdna. Začátek ve francouzštině, její nové řeči, je novou orientací, kde pohled zpět do minulosti leda brzdí. Že jde o zásadně nový, a tím i namáhavý umělecký postoj, dokumentuje příklad v prvním francouzsky psaném textu *Twor*. Zde si promlouvající subjekt povzdychne: „Rappelle-moi pour que je ne me remémore plus“ / „Připomeň mi abych si už nepamatoval“ (Linhartová 1992a: 18-19).

Francouzské texty Věry Linhartové se podobají meditativním textům o vnímání časoprostoru. Její texty popisují holé, rozlehlé, liduprázdné pláně, skalnaté pustiny a písečné pouště, jsou to záznamy vnitřních cestopisů o nevládných krajinách, kterými se pohybuje v rytmu přírodních živlů pozorující indifferenční subjekt. Tento asketický a neosobně působící subjekt, který je spíš objektem než subjektem, se zabývá výlučně popisem přítomného. V jednom z autorčinných pozdních textů, v *Anachronickém* z roku 1978, nacházíme charakterizaci nového postoje pomocí pojmu paměti. Subjekt dosáhl stupně, kdy se nachází mimo paměť: „j'ai appris à subsister sans mémoire“, naučil jsem se přežít bez paměti (Linhartová 1996: 85). Autorčina poetika tvořivé paměti se postupně proměnila

v poetiku přítomného okamžiku. V jejím novém domě, jak říká v textu *Intervalles (Mezidobí)* „sídlí nekonečno“ (Linhartová 1994: 39). Dialektiku paměti a zapomenutí, kterou se Linhartová systematicky zabývala od svých prvních textů až po texty z osmdesátých let, jako by autorka v nejnovějších textech překročila a nechala za sebou. V centru jejího zájmu zůstává jen přítomný okamžik sám – vyjádřeno autorčinými vlastními (a nevlastními) slovy: „Non pas à la recherche du temps perdu : en quête permanente du présent fugitif“ / Nikoliv hledání ztraceného času : ustavičné pátrání po prchavé přítomnosti (Linhartová 1992a: 29).

Literatura

ASSMANN, Aleida

1999 *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck)

BLUMENBERG, Hans

1981 *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am M.)

DE QUINCEY, Thomas

„The Palimpsest of the Human Brain“, in *Essays*, b. d. (London: Charles Whibley)

KOEP, Leo

1952 *Das himmlische Buch in Antike und Christentum* (Bonn)

LINHARTOVÁ, Věra

1969 *Dům daleko* (Praha: Mladá fronta)

1992 *Prostor k rozlišení* (Praha: Mladá fronta)

1992a *Twor* (Praha: Inverze)

1993 *Meziprůzkum nejbližší uplynulého* (Praha: Mladá fronta)

1993a *Přestořeč* (Praha: Mladá fronta)

1993b *Ianus tři tváří* (Praha: Český spisovatel)

1994 *Intervalles, Mezidobí* (Praha: Inverze)

1996 „L'Anachronique“, in V. L.: *Mes oubliettes* (Cahors: Deyrolle)

1999 „Přesýpací hodina“, in *Souvislosti*, č. 1, str. 137–44

PLATON

1982 „Phaidros“, in Platon: *Sämtliche Werke* 2, ed. E. Loewenthal (Heidelberg)

Život a jeho náhrady v próze Aleny Vostré pro dospělé

RAJENDRA A. CHITNIS

Próza Aleny Vostré (1938–1992) pro dospělé se dělí na dvě období: dvě povídky a román *Vlažná vlna*, vydané v polovině šedesátých let, a tři romány – *Než dojde k vraždě*, *Tanec na ledě* a *Médiium* –, které vyšly v letech 1985 až 1991. Vostřá tedy spojuje experimentální prózu autorů šedesátých let, například Ladislava Fukse nebo Vladimíra Párala, s tou, která vychází z polistopadového období.

V próze A. Vostré se lidský život jeví jako situace. Podle malého vypravěče jejího románu pro děti *Výbuch bude v šest* „situace znamená, když se děje hodně věcí najednou a nečekaně“ (Vostrá 1986: 51). V celé své próze Vostrá popisuje, jak se lidé pokoušejí systematizovat tuto situaci. Tímto systematizováním však jen vytvářejí náhradní verze života, které navozují v lidech mylný pocit moci a vlivu ve světě. Kontrast mezi vědomím skutečné situace a životem v náhradním světě představuje v každém díle A. Vostré střet mezi dospělými a dětmi. Dětské chápání okolního světa není v jejím díle podepřeno žádnou hierarchií. Děti udiveně sledují přírodní jevy, snové výjevy a výtvořiny vlastní fantazie a hledají v nich souvislosti. Tento pohled na svět odpovídá tomu, čemu Milan Suchomel říká v kontextu *Vlažné vlny* (1966) „nivelizovaný“ svět (Suchomel 1995: 145). Ve své próze Vostrá odhaluje umělost a relativnost všech hierarchií a systémů, které pouze skrývají skutečnou situaci života pod náhradní verzí. Čtenář se učí vidět svět jako dítě, bez předsudků.

Náhradní verzí života dospělí vylučují všechno, čemu nerozumějí. Tato verze se projevuje dětem především v pravidlech chování, která omezují jejich schopnost zkoumat jevy okolního světa. Aby odstranili záhady, dospělí trvají na upřímnosti a stavějí všechna tajemství na úroveň podvodu. Dětské kresby, které vyjadřují paradoxní chápání světa, například modré slunce v povídce *Bůh z reklamy* (1964) nebo pták bez nohou v románu *Než dojde k vraždě* (1985), musí být opraveny. Mnohé děti v dílech A. Vostré však tuší umělost této pravdy, a proto tají před dospělými texty, které vyjadřují jejich osobní vědomí světa. Tyto texty představují nejen soukromí a osobní svobodu, ale také autentické bytí v existenciálním smyslu.

V povídce Bůh z reklamy se Vaškova babička jednou pokusí získat dopis, který Vašek píše. Babička mu řekne: „Co to pořád přede mnou tajíš? Před babičkou nesmíš nic skrývat. Babičce musíš říkat vždycky jen pravdu.“ Během této konverzace Vaška spíše zajímají velké korále, které babičce chřestí na krku, a proto odpoví: „Co bys dělala, kdyby se ti to přetrhlo, babi?“ (Vostrá 1964a: 62). Pro Vostrou je tady typická nejen zdánlivá nesouvislost tohoto dialogu, ale také souvislost skrytá. Babiččin řetízek totiž připomíná Vaškovi pevně spojený řád příčiny a následku, který ona prosazuje. V tomto kontextu jeho otázka není vůbec nevinná, protože poukazuje na umělost, relativnost a možný rozpad systému, na který většina lidí zřejmě spoléhá. Motiv řetězu v povídce tak představuje nejen utkvělý řád věcí, ale také uvěznění v jednom způsobu myšlení. Vaškova neschopnost slepit řetěz pro vánoční stromek symbolizuje jeho neochotu uzavřít se do systému, který mu doslova nejde dohromady. Vostrá tu zabíhá do politické satiry, protože Vašek dělá nezdařilý řetěz v jiskřičkách. Ve Vaškových potížích je možno vidět metaforu omezování svobody jednotlivce za komunismu. Kdyby se ale čtenář tak uzavřel do jedné úzké interpretace, bylo by to proti myšlení A. Vostré, pro niž politická satira není nikdy víc než dodatečný kontext nebo podtext.¹

V postavě Vaška Vostrá poukazuje na dva možné přístupy k životu. Jeden se objevuje v tom, jak se Vašek odděluje od světa lidí a nesměle zkoumá jevy přírody. V celé próze A. Vostré svědčí pokorné sledování okolního světa o tom, že postava přijala svůj lidský úděl. Druhý, náboženský přístup se objevuje ve Vaškových dopisech, ve kterých prosí „božského kouzelníka“ Maggi o záchranu před světem lidí. Právě pocit, že došlo ke strašné chybě, že je na světě omylem, vede k vytvoření náhradní verze událostí. V názvu povídky si Vostrá pohrává s pojmem *deus ex machina*. Když Vašek uvidí polévkovou omáčku Maggi v ruce jedné dospělé, uvědomí si s hrůzou, že se zásahu Prozřetelnosti nedočká. Vostrá tu spojuje Vaškova smyšleného boha s vymyšleným systémem dospělých. Ani jeden nevysvětluje záhady existence, pouze je skrývají. Vaškovi nezbyvá nic jiného než dále sledovat přírodu. V poslední scéně si všimne, jak pod ledem stále teče řeka. Ledový povrch nad řekou představuje zdánlivě ustálený systém, který je však nespolehlivý a jen skrývá záhadné pochody světa. V tom, jak Vašek vidí skrz povrchní systém do záhad pod ním, je cítit automytizace autorky, která v metafoře ledu a řeky hledá možnost „outsiderova“ přežití pod mylným společenským řádem.

¹ Milan Suchomel (1992) a David Short (1996) přesvědčivě interpretují díla A. Vostré z šedesátých let na základě sociopolitických okolností tohoto období.

Povrch jako metafora systémů, pod kterými lidé skrývají záhady světa, se v díle A. Vostré opakuje. Samotný název románu *Tanec na ledě* (1988) poukazuje na nevhodné bezstarostné chování těch, kteří se spoléhají na vymyšlený řád věcí. Povídka *Elegie* (1964b) popisuje rozpad tohoto povrchu. Povídka začíná střídáním vnějšího popisu událostí s věrným zápisem (bez interpunkce) myšlenek jedné dívky. Touto technikou Vostrá zobrazuje kontrast mezi povrchem a chaosem pod ním. Sebevědomý mladý muž, který dívku osloví, důvěřuje jen znakům, které jsou součástí povrchu. Dívka se mu líbí svým zevnějškem. Muž trvá na „řádném průběhu představování“ (Vostrá 1964b: 12), ale to, že se mu dívka představí dvěma různými jmény, poukazuje na smyšlenost a nahodilost jména, které samotné představuje jen povrch a nemůže spolehlivě systematizovat svět.

Zdá se, že dívka dříve jednala na stejné úrovni jako její nápadník. Hluboké zklamání v lásce ji zřejmě probudilo z mylné víry ve spolehlivý chod událostí a teď už jasně vidí falešnost takzvané upřímnosti mladého muže. Nakonec mu řekne, že je těhotná. Následuje gotický horor její návštěvy chrámu, který odráží ztrátu stabilního povrchu. Rozpaky mladého muže a čtenáře naopak svědčí o tom, jak se stále drží naděje na logické rozuzlení. Stejně jako mladý muž se však čtenář ocitne v slepé uličce. Neví, zda dívka byla opravdu těhotná. Když dívka v chrámu vykřikne „Chtěla jsem se ho zbavit“, čtenář neví, zda tím myslí mladého muže anebo potracené dítě. Stejně tak čtenář neví, zda název povídky naráží jen na smrt mladistvých iluzí anebo na sebevraždu dívky, kterou naпоследy vidí na břehu řeky.

V „nerozuzlení“ povídky *Elegie* Vostrá poukazuje na umělost samotného příběhu, pochopeného jako řetěz, který systematizuje a vysvětluje události. V povídce *Bůh z reklamy* Vostrá opakuje odstavec z *Elegie* o tom, jak malý kluk sleduje hádku mezi opilcem a skútrem. Nemůže jít o tentýž incident, protože děje povídek se odehrávají v jiných ročních obdobích. Odstavec představuje jeden článek řetězu mezi dvěma povídkami, který čtenář nemůže zapnout. Vostrá naznačuje, že to, co člověk dokáže systematizovat, není důležité, a proto by se měl raději soustředit na záhady, ve kterých může spatřit vyšší řád, který je mu jinak nedostupný. Dalším příkladem jsou podrobná vysvětlení důvodů smrti, která následují po každém úmrtí v románech A. Vostré. Otázkou „jak?“ se lidé vyhýbají otázkám „proč?“ a „proč teď?“.

V románu *Vlažná vlna* Vostrá už nepopisuje, jak náhradní systém skrývá skutečnou bezradnost člověka, nýbrž jak život v uzavřené komunitě nahrazuje přímý kontakt s okolním světem. Většina postav nevidí svět mimo lidi, kteří je obklopují. Připomínají sedmou církev ve Zjevení svatého Jana, o které Jan píše, že je vlažná, protože si myslí, že má, co potřebuje, ale ve skutečnosti je chudá.

V románu *Vlažná vlna* je metaforou tohoto světa lidí hra mikádo, ve které si hráč musí vytáhnout z hromádky jednu špejli, aniž rozhází ostatní. Metafora vyjadřuje absurditu lidského života: člověk je jako špejle vržen do náhodné hromádky jiných a neví, kdo si s ním hraje a jaká jsou pravidla. Většina postav je uzavřena do hromádky lidí, která se pro ně stává celým světem. Postavy se chovají, jako by ovládaly tento svět, ale potom za všechno viní náhodu, která je zbavuje veškeré zodpovědnosti. Jedna postava shrnuje obecný přístup, když řekne: „všecko zlý, co se člověku stane, takže to je náhoda. A co se mu stane dobrého, tak to si musí zařídit sám“ (Vostrá 1966: 269).

Jedinou výjimkou je malá holčička, Barborka Taiflová, jejíž nevinný údiv svědčí o tom, že se jako Vašek v povídce Bůh z reklamy dívá na jevy celého světa zvenčí, jako by se jí absurdita lidské existence netýkala. Ve své analýze paralel ve *Vlažné vlně* František Všetička považuje Barborku za protiklad hlavní postavy, mladé kadeřnice Emílie Jezdinské (Všetička 1970: 402). Emílie vnímá jenom jevy uzavřeného světa lidí a její údiv je pouhou imitací skutečného údivu Barborčina. *Vlažná vlna* je parodický román zasvěcení, protože popisuje, jak Emílie postupně ztrácí údiv, když je zasvěcována do pochodů náhradního světa.

Vztahy mezi lidmi v náhradním světě imitují vztah mezi člověkem a okolním světem. Místo toho, aby člověk pátral po systému v jevech okolního světa, tedy po pravidlech toho, kdo si s lidmi hraje, pátrá po pravidlech her cizích lidí. Lidská interakce ve světě *Vlažné vlny* odpovídá hře, ve které jeden z účastníků pro vlastní zábavu nastrojuje druhému léčky. Účastník prohrává, když má pocit, že mu unikla pointa vtipu. Tato mezilidská hra probíhá také mezi autorkou a čtenářem. Vostrá si pohrává s čtenářovým očekáváním rozuzlení, které by spojilo a vysvětlilo události románu. Autorka zadržuje nebo spiklenecky poskytuje zřejmě „důležité“ informace a parodickou temností naráží na darebáctví za rohem. Tak jako hry postav však děj nevede nikam, hra na život jen pokračuje dál. Jak dosvědčují nejen ďábelsky pojmenované postavy Taifl a Princ, ale také sekretářky-vědmy nebo kadeřnice-sudičky, svět lidí patří démonům gnostického učení, kteří rozšiřují zmátek, aby odváděli lidskou pozornost od spásné cesty. Ke konci románu jedna postava komentuje: „Na světě jsou věci, který holt zůstanou navždy nevysvětlený“ (Vostrá 1966: 271). V následujícím záhadném smíchu ze sousední místnosti je cítit další automytizace autorky, která se sama spojuje s ďáblem.

Hrozba smrti visí nad celým románem, stejně jako i nad ostatními romány Vostré, avšak postavy si jí buď nevšímají, anebo ji neberou vážně. Smrt nemá místo v náhradním světě, protože smrtí člověk vypadává z hromádky lidí. Proto postavy jen zaregistrují nečekanou smrt Taiflovy manželky a pokračují dál.

Výjimkou je sám Taifl, jehož opravdová hrůza připomíná hrůzu dívky v Elegii a přibližuje ho k dceři Barborce. Jeho obavy, že smrt zavinil tím, že manželku rozrušil obviněním z nevěry, skrývají jinou obavu, a to, že smrt je trest za jeho vlastní pokus o nevěru. Hrůza svědčí o tom, že si najednou uvědomil hříšnost člověka, jeho vyloučení z ráje. Uvědomil si sílu, která si s lidmi pohrává.

Zlo jako vrozená vlastnost člověka hraje stěžejní roli v románech A. Vostré z konce osmdesátých let. Výčitky svědomí odrážejí vědomí toho, že když se v hromádce lidí jeden život dotýká druhého, jde vždy o zásah zla. Jediný systém, který řídí hromádku lidských špejlí, je nepředpověditelné, ale nevyhnutelné rozšíření zla. Vostrá často používá postavu osudové ženy jako ztělesnění tohoto vrozeného zla. Postavy jako Emílie Jezdinská ve *Vlažně vlně* anebo holka Markétka v *Než dojde k vraždě* jsou osudové nevědomky a nezaslouží si autorčinu sympatií, na rozdíl od dívky v Elegii anebo parodicky pojmenované Evy z *Tance na ledě*, které jsou osudové proti své vůli. Eva se v celém románu nemůže zbavit pocitu zodpovědnosti za úpadek a smrt muže, jehož lásku neopětovala. Svým studem za vlastní lidskost a touhou se jí zbavit Eva připomíná podobné ženské postavy v románech Milana Kundery, například Lucii v *Žertu* (1967).

Evinu odmítnutí účastnit se lidských her představuje marný pokus omezit rozšíření zla. Jak Vostrá zobrazuje v *Než dojde k vraždě*, člověk, který se pokouší odstranit zlo, mu naopak podlehne. Přebírá totiž moc, která mu není dána, a tak opakuje původní hřích. Hlavní postava románu, příznačně pojmenovaný Michal Vinický, se nemůže zbavit pocitu viny po autonehodě, při které těžce zranila jistého Rudolfa Ulrycha. Rudolf pak působí jako pokušitel. Provokuje v Michalových výčitkách svědomí lidskou touhu po moci ve světě: „Na celou tu událost pohlížíte jako na nějakou nenapravitelnou, ba přímo fatální katastrofu, jejímž jste rafinovaným strůjcem, který se posléze zcela nesmyslně kaje“ (Vostrá 1985: 94). Rudolf si dělá legraci z Michalova pocitu viny a začíná nahrazovat Michala v jeho rodině. Michal se ho rozhodne zavraždit, aby urovnal nesoulad. Po činu se mu však svědomí vrátí, ale v trochu jiné formě. Na začátku románu mu na rozdíl od jeho známých nešlo o pouhé zproštění viny z nehody policií nebo soudem. Neschopnost těchto orgánů zahladit mu výčitky svědomí poukazuje na umělý, náhradní charakter lidských zákonů. Na konci románu se však Michal už uzavřel do světa řízeného těmito zákony, a proto se rozhodne odevzdat se policii. Cestou tam se však v autě zabije. Nejde ani tak o vyšší spravedlnost jako spíš o ďáblův černý vtíp.

Při čtení románů A. Vostré čtenář zažívá střet mezi lineárním a cyklickým pohledem na svět. Pokouší se sestavit řetěz příčiny a následku, který povede k rozuzlení událostí, ale ruší ho přitom nahodilá, nevysvětlená opakování, která line-

ární přístup musí vyloučit. Zdá se, že každé lineární vysvětlení událostí jen nahrazuje dokonalé pochopení záhad existence, kterého člověk nemůže dosáhnout. Ve svém posledním románu *Médium* Vostrá prosazuje cyklický přístup jako způsob života, ve kterém místo umělého konečného rozuzlení jde o sledování nekonečných opakování s variacemi v okolním světě. V románu se mladá dívka Anežka, sirotek, přijede z Prahy na vesnici zotavit po nemoci u staré kamarádky své babičky. Klasická zápleтка románu sebeobjevení symbolizuje právě lineární způsob myšlení. Anežčiny slzy na konci románu svědčí o tom, jak, podle vzoru jiných postav A. Vostré, poznává nevyhnutelné rozšíření zla v hromádce lidí. Na rozdíl od Anežky si však čtenář navíc uvědomuje, že Anežčin pobyt na vesnici vyvolal sled událostí, který se velmi podobá sledu smutných událostí vyvolaných její babičkou před padesáti lety. Vědomím takových opakování se člověk oddaluje od hrůzy smrti, ke které lineární přístup nutně vede, a naopak se blíží k věčným pochodům okolního světa, ze kterých je vyloučen.

V *Médiu* Vostrá vrací čtenáře k stálému poznávání jevů přírody, které zobrazovala u malého chlapce v povídce *Bůh z reklamy*. V *Médiu* se vědci na vesnici snaží klonovat rostliny. Autorka zdůrazňuje jejich neznalost, nutnost stále předělávat experimenty od začátku a údiv, s jakým sledují opakování a jemné odlišnosti identických rostlin. Takový cyklický přístup má i morální uplatnění ve světě lidí, jak naznačuje David, mladý vědec a Anežčin přítel: „Žij tak, jako bys žila podruhé, a jako bys v prvním životě jednala tak nesprávně, jako se chystáš jednat právě teď“ (Vostrá 1991: 350). Vostrá však nevěří, že cyklický postup povede k odstranění zla. Ačkoli se Anežce David líbí, nevzrušuje ji a Vostrá naznačuje, že před jeho moudrostí Anežka nakonec dá přednost vášni jakéhosi dábla. Cyklický postup poněkud připomíná závěr Čapkovy trilogie, kde Čapek popisuje, jak uvědomění si toho, kolik možných životů v sobě člověk nosí, mu umožní lepší porozumění s ostatními lidmi. Vostré však nejde o zlepšení vztahů mezi lidmi. Ve své próze Vostrá považuje svět lidí za náhradní svět, který rozptyluje energii člověka. Hned na začátku *Média* záhadný starší muž pohrdá Anežčíným přesvědčením, že člověk by se měl snažit s každým vyjít. Naopak tvrdí, že by člověk měl investovat čas do něčeho, co je pro něho důstojné. Vostrá je na konci své tvorby věrná svým existenciálním začátkům: život se odehrává mimo člověka a je na něm, zda se uzavře do náhradní verze anebo se otevře vědomí svého vyloučení.

Literatura

SHORT, David

- 1996 „Dream-Drama of the Whetted Knife: Alena Vostrá's *Na ostří nože*“, in *Essays in Czech and Slovak Language and Literature* (London)

SUCHOMEL, Milan

- 1992 „Čas románu“, in M. S.: *Literatura z času krize* (Praha), str. 115–22
1995 „Integrace rozkladem a hrou“, in M. S.: *Co zbylo z recenzenta* (Brno)

VOSTRÁ, Alena

- 1964a „Bůh z reklamy“, in A. V.: *Bůh z reklamy* (Praha)
1964b „Elegie“, in A. V.: *Bůh z reklamy* (Praha)
1966 *Vlažná vlna* (Praha)
1985 *Než dojde k vraždě* (Praha)
1986 *Výbuch bude v šest* (Praha)
1988 *Tanec na ledě* (Praha)
1991 *Médium* (Praha)

VŠETIČKA, František

- 1970 „Kompozice Vlažné vlny Aleny Vostré“, *Česká literatura*, č. 5–6

Analýza Kunderovy Knihy smíchu a zapomnění

KYU CHIN KIM

Život bez pravdy nelze žít. Pravda je sama životem.

Franz Kafka

I. Úvod

Tak jako nám *Zápisky z podzemí* představují druhou etapu Dostojevského tvůrčí umělecké dráhy, *Knihou smíchu a zapomnění* vstoupila Kunderova románová estetika do druhé etapy. *Knihou smíchu a zapomnění*, poprvé vydanou v roce 1979 ve francouzštině, Kundera získal světové jméno, uznání, které probudilo zájem mnoha čtenářů z mnohem širších vrstev, než jakým adresoval své knihy pouze jako spisovatel v Čechách, v této malé zemi, nebo jen ve střední Evropě. Za situace, kdy nebyla povolena svoboda tisku, Kundera ze své vlasti emigroval do Francie v roce 1975 s nabídkou na místo hostujícího profesora na univerzitě v Rennes (tak jako Tereza a Tomáš, hlavní postavy *Nesnesitelné lehkosti bytí*, si už nemohou uchovat sebeúctu ve své vlasti okupované Sovětskou armádou a emigrují do Švýcarska).

Čeština, Kunderova mateřština, je jazykem malého národa, užívaným deseti miliony lidí v Čechách a několika miliony lidí ve Spojených státech a jinde v zahraničí. Kundera jako spisovatel působí po celém světě, podobně jako ostatní umělci a spisovatelé, kteří opustili svou vlast kvůli politické angažovanosti a válce, jež je pro 20. století příznačná. Kundera získal řadu literárních poct již před vydáním *Knihy smíchu a zapomnění*. Získal světové uznání romány, jejichž tématem je realita a problematika české země: např. *Žert*, vydaný v roce 1968 francouzsky, anglicky, německy atd., *Život je jinde*, vydaný ve Francii v roce 1973, *Valčík na rozloučenou*, vydaný ve Francii a jiných zemích v roce 1976.

Nyní Kundera jako světový spisovatel ve svých románech užívá různých témat a stvořil různé podoby hlavních postav. Ve svých románech zkoumá motiv s podkladem v Biblii, různé literární žánry – eseje, autobiografii, fantastické příběhy apod. Kundera se ve svých románech obrací k takovému vypravěčskému způsobu, v němž se vypravěč, románová postava a sám autor zjevují pospolu

a zabývají se společným tématem vzpomínání a zapomnění. Kundera nově definuje tvar svých dosavadních románů a přitom se pokouší proměnit způsob čtení románu, zvláště pak způsob čtení svých románů. Kundera inicioval u dnešních čtenářů v přijetí románu historický obrat, podobně jako řada francouzských spisovatelů z padesátých a šedesátých let, počínaje novým románem, zahájila novou epochu v historii románu. Podle názorů různých kritiků včetně autora samého se *Kniha smíchu a zapomnění* a *Nesnesitelná lehkost bytí* zařazují do tradice středoevropských románů, jako jsou např. *Náměsíčníci*, už tím, že užívají kompozice založené na kombinaci fiktivních prvků s autorovými osobními prožitky a poutají pozornost k tragickým a komickým prvkům, pramenícím ze ztracených příležitostí ve skutečném osobním životě (Misurella 1993: 20).

V dnešní době, kdy se více respektuje čtenářská interpretace než autorský zájem, Kundera usiluje o to, aby dodržoval absolutní autorskou kontrolu jak nad tématy svých románů, tak nad formou každé věty. A proto se stará o přesný překlad svých románů, aby byly přeloženy do jakéhokoli jazyka beze změny a modifikace původních textů, dokonce i co se týče čárek a teček. Kundera se nejprve ztotožňuje s románovým vypravěčem, osobně promlouvá k čtenáři, o krok dál však ustupuje do pozadí. Když v *Knize smíchu a zapomnění* vysvětluje události v životě hlavních postav, užívá taktiky lidového vypravěče: představuje autorovy „zdravé“ myšlenky, doplněné škádlivým historickým vyprávěním a autobiografickými zmínkami, jež nás mají fascinovat.

V *Knize smíchu a zapomnění* (dále jen *KSZ*) Kundera efektivně užívá přímého oslovení čtenáře, jak se projevuje např. v Sofoklově *Králi Oidipovi*, Shakespearově *Snu noci svatojanské*, *Tristramu Shandym* L. Sternea, *Šarlatovém písmenu* N. Hawthorna. Kundera tento vypravěčský způsob využívá při uvedení hlavní postavy románu a dále, když vyjadřuje svůj postoj k líčeným událostem, když vypravuje své zážitky. Kundera, jenž získal francouzské občanství po řadě let emigrantského života, tak vypravuje své romány, interpretuje je, a přitom se stává vypravěčem ztotožňovaným s hlavní románovou postavou. Na základě této dramatické parabáze (parabasis), jež přímo přitahuje obecnost, Kundera komponuje skutečnost s fikcí (srov. Misurella 1993: 21).

V *KSZ* Kundera spolu s čtenáři čte, interpretuje, baví rozličnějším způsobem a tématy, než tomu bylo v jeho románech předchozích. Tímto lze konstatovat, že s *KSZ* počíná druhá, zralější etapa Kunderových románů. Avšak to ještě neznamená, že byl Kundera odříznut od české a středoevropské tradice, z níž sám pochází. Historická problematika, společnost, politická angažovanost ve vlasti, ve které Kundera vyrostl, vzdělával se, se komicky dramatizují, satirizují, stávají se předmětem paradoxního popisu, vyvíjejí se prostřednictvím proměnlivé-

ho autorského hlediska. Zdá se, že Kundera bere českou tradici jako samozřejmou součást tradice evropské.

KSZ tvoří sedm částí, Kunderovo oblíbené číslo. Kompozice *Směšných lásek*, *Nesnesitelné lehkosti bytí*, *Žertu*, románu *Život je jinde* je také většinou sedmičlenná. *Směšné lásky* obsahují sedm povídek se samostatnými tématy. KSZ drží jednotu formální i tematickou.

První a čtvrtá část *Ztracené dopisy*, druhá část *Maminka*, pátá část *Soucít*, čtvrtá a šestá část *Andělé* nebo *Smrt Taminy* mají symetrickou kompozici, avšak sedmá část *Hranice* je samostatná a na této symetrii nezávislá. Zde jde ovšem o symetrii z tematického hlediska. První a čtvrtá část se zabývají tématem zapomnění. V obou částech se líčí příběh o marné snaze získat ztracené dopisy, jež napsaly hlavní postavy. Obdobně jako v těchto částech, v části třetí a páté dominují „Andělé“ v podobě smíchu. Tito „Andělé“ v sobě mají zdroj svatý i zlý. Sedmá část je typická tím, že Kundera se v ní sám zapojuje do vyprávění. V sedmé části hlavní postavy propadly úzkostné situaci – jejich obraz je portrétem neurózy. Zde je hlavní metaforou „hranice“. „Hranice“ je psychická struktura, jež omezuje individuální možnosti chování (srov. Molesworth 1992: 239).

Ve svém příspěvku se dále zabývám příběhy v jednotlivých částech KSZ, rozbořem románové kompozice a motiviky.

II. „Boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění“

Ztracené dopisy, první část románu, začíná autor-vypravěč líčením historického momentu v komunistickém převratu v Československu v roce 1948.

V únoru 1948 vystoupil komunistický vůdce Klement Gottwald na balkón pražského barokního paláce, aby promluvil ke statisícům občanů zaplnivším Staroměstské náměstí. To byla historická chvíle v dějinách Čech. Osudová chvíle, jaké přicházejí jednou, dvakrát za tisíciletí. Gottwald byl obklopen svými soudruhy a těsně vedle něho stál Clementis. Poletoval sníh, bylo chladno a Gottwald byl prostovlasý. Starostlivý Clementis sundal svou kožešinovou čepici a posadil ji Gottwaldovi na hlavu.

Propagační oddělení rozmnožilo ve statisících exemplářích fotografii balkónu, na němž Gottwald, s beranicí na hlavě a soudruhy po boku, mluví k národu. Na tom balkóně začaly dějiny komunistických Čech. Tu fotografii znalo z plakátů, učebnic a muzeí každé dítě.

(Kundera 1981: 9)

Kundera uvedenou scénu dovádí k závěru tragicky komediálnímu, působícímu dojmem lítosti.

O čtyři roky později Clementise obžalovali ze zrady a pověsili. Propagační oddělení ho okamžitě vyškrábalo z dějin a ovšem i ze všech fotografií. Od té doby stojí už Gottwald na balkóně sám. Tam, kde býval Clementis, je jen prázdná zeď paláce. Z Clementise zbyla jen čepice na Gottwaldově hlavě.

(Kundera 1981)

Clementisova čepice, která zbyla na Gottwaldově hlavě, symbolizuje hlavní motiv organizovaných zapomnění zesměšňovaných šibalskou náhodou (srov. Němcová-Banerjee 1990: 144). Ve chvíli, kdy autor uvede oba vzájemně propletené motivy, tj. smích provázející zapomnění, zapomnění prostřednictvím smíchu, historik Kundera se sám vžívá do vyprávěče a vypravuje o Mirkovi, disidentovi s nevýrazným charakterem. Mirek se marně snaží získat zpět od své bývalé dívky milostné dopisy, obsahující jeho minulost. Než však vyprávění o Mirkovi začne, zmiňuje se Kundera o důležitém faktu, který se Mirka týká. Mirek věří, že „boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění“. Proto si Mirek schovává zápisníky, všechny dopisy a poznámky ze všech schůzí. Mirek se během dovolené, kterou si vzal kvůli poraněné ruce, rozhoduje získat od Zdeny staré milostné dopisy a chce odstranit jejich potenciálně nebezpečný obsah. Oproti tomu Rusko, které okupovalo Čechy v roce 1968, reprezentováno Husákovým režimem vybudovalo „Říši zapomnění“. To je hlavním tématem páté části „Lítost“. Mirek se snaží uchovat smysl poznámek, které si dělal v minulosti, proti těm, kteří se pokoušejí překroutit historii. Kundera popisuje tuto situaci v několika částech svého románu. Avšak tento román se nezabývá pouze českou historií, kterou Kundera sám prožil. Historie, kterou Kundera naznačuje, počíná tématem krize, která nastala při okupaci „západních“ Čech „východním“ Ruskem. Toto téma krize v Čechách se porovnává s evropskou podescartesovskou historickou krizí rozumu, která nastala v 18. století.¹ Kundera je k takové historii skeptický. Klade důraz na historii románů nebo umění proti historii lidstva. K. Chvatík také ve své práci hovoří o Kunderových názorech na historii:

¹ Kundera při mnoha příležitostech tvrdí, že považovat Českou republiku za východoevropský stát je nesmysl. Podle něj se oproti katolickému Západu ve východní Evropě pěstovala tradice řecké ortodoxní církve. Tvrdí, že geograficky daleko východněji položené Rusko, Ukrajina, Bělorusko, Rumunsko, bývalá Jugoslávie a Bulharsko patří k Východu a Česko, Slovensko, Maďarsko, Polsko, Rakousko, Německo, s katolickou tradicí, patří do centrální Evropy. Jeho názor se bere v uvedených státech centrální Evropy jako samozřejmost.

Kunderova kniha klade otázku krize evropského pojetí dějinnosti jako racionálně interpretovatelného a ovladatelného procesu pokroku lidského sebeuskutečňování. Otázka zní: má lidská historie smysl, nebo je řetězem náhod, absurdit a tragických žertů? Je možný svobodný lidský čin v dějinách, jehož smysl by nebylo možno falzifikovat a který by neupadl v zapomnění? – Evropský člověk se bolestně vyrovnává s faktem, že dějiny nemají smysl daný od Boha ani plynoucí z jejich imanence nebo z ideje pokroku. Antropocentrismus 19. století byl ořesen řadou dějinných katastrof 20. století, světovými válkami počínaje a totalitarismem konče.

(Chvatík 1994: 89–90)

Do této chvíle není Mirkova motivace získat dopisy nijak výrazná. Důkladná Zdena ho jimi ještě neohrozila. Jeho zápisníky a poznámky v poslední době obsahovaly sice informace, za něž by mohl být obviněn ze spáchání trestného činu, dopisy však ještě podezřelé nejsou. Avšak Mírek se více zajímá o dopisy než o politicky nebezpečné poznámky. Tak jako spisovatel odpovídá za své romány, malíř za své obrazy, Mírek miluje svůj osud a cítí za něj odpovědnost. Proto chce svůj osud změnit a zdokonalit. Zdena, která jeho dopisy vlastní, je součástí osudu, který chce Mírek vymazat. Ve chvílkové meditaci Kundera čtenáři sděluje Mírkův důvod: Zdena je ošklivá, zabírá důležité místo v jeho minulosti, avšak působí jak na Mirka, tak na všechny, kteří ho znají, negativním dojmem.

Mírkovi se od Zdeny dopisy získat nepodařilo, a tak ze Zdenina bytu odešel. Úspěšně se vyhnul policejnímu hlídkovému vozu, který ho sledoval, a když bezpečně dorazil domů, už na něj čekala policie. Jeho dům byl prohledán a zkonfiskován.

Dali Mírkovi k podpisu seznam zabavených věcí a pak požádali jeho i jeho syna, aby šli s nimi. Po roční vyšetřovací vazbě byl soud. Mirka odsoudili na šest let, jeho syna na dvě léta a asi deset jeho přátel dostalo tresty mezi rokem a šesti léty vězení.

(Kundera 1981: 30)

V části nazvané Ztracené dopisy se ukazuje pět hlavních Kunderových románových motivů:

1) Z náhodně vzniklých příběhů vystupuje hlavní dějová osnova (při opravě střechy Mírek spadl a během domácího ošetření má čas na to, aby od Zdeny získal zpět dopisy.

- 2) Soukromý a veřejný život se prolínají; soukromý život je zničen nebo je umenšen pod vlivem proměny života veřejného – změna pracovních podmínek atd.
- 3) Hlavní postavy se navzájem omezují a k uskutečnění svých ambicí využívají nebo zneužívají stranické příslušnosti (zejména v *Žertu*, *Směšných láskách*, *Valčíku na rozloučenou*).
- 4) Lítost nad veřejnou a soukromou minulostí motivuje vyprávění příběhů.
- 5) Láska a sex jsou považovány za projev uspokojení osobní ctižádosti, provázený despektem k choulostivějšímu a jemnějšímu citu (srov. Misurella 1993: 24).

III. Motiv smíchu a zapomnění

V druhé části „Maminka“ se pojednává o životě jedince v rodinném soužití. Tato část činí fiktivní románovou postavu výraznější, než tomu bylo v předchozí části, v níž se vypravovalo o historické osobě a fiktivní postavě. Zkoumá se schopnost vytvořit paměť a krásu. Příběh se odehrává v jednom českém městě na začátku sedmdesátých let. Mladí manželé Karel a Markéta mají příležitost milovat se ve třech s Evou, která je záhadná a podivná, podobně jako tito mladí manželé.

Stejně jako Klíma, hlavní postava *Valčíku na rozloučenou*, Karel také touží po ženách, je jimi posedlý. Sám se však chytí do pasti lásky ke své manželce, v níž uvízl před mnoha lety. Markéta se pokouší skrývat svou žárlivost pod maskou šibalské trpělivosti. Ze zoufalství se také snaží vydržet bolestnou situaci a důkladně pátrá po krásné ženě, která upoutává Karlův pohled. Navzdory Markétině lsti jejich manželství propadá pocitu úzkosti a provinilosti. Karel si brzy uvědomí, že Markétino nevšední prostopášné dobrodružství bylo ve skutečnosti jen bolestným činem sebezapření (Němcová-Banerjee 1990: 151).

Ale protože už na začátku bylo stanoveno, že tím horším bude on, viděl v její prostopášnosti jen její bolestné sebezapření, její ušlechtilou snahu vyhovět jeho polygamiím spádům a proměnit je v součást manželského štěstí [...] Když ji viděl, jak se líbá s jinou ženou, chtělo se mu před ní pokleknout a odprošovat ji.

(Kundera 1981: 46)

Takové prostopášné sexuální hry, probíhající v atmosféře vzájemné kajicnosti, už jim nenabízejí únik z erotických obtíží. To ukazuje, že jeden člověk nemůže ovládat duši druhého. Eva je bezstarostná smyslná žena toužící po sexu pro sex.

Vůbec ji nezajímá temná strana lásky. Když se přibližovala Karlovi s hbitým tělem podobným mužskému lovcovi, citlivým vzrušením, konečně si uvědomil, že našel tu pravou partnerku. Eva byla jeho milenkou více než deset let. Souhlasila, že se připojí ke hře, kterou Karel připravil, aby unikl ze stereotypu, protože je ve svém sexuálním instinktu vykořisťovatelská.

Eva předstírá náhodné setkání s Markétou v lázeňské sauně, kde ji svádí. Markéta uvěří tomu, že spatřila Evu jako první, a pocituje vzrušení z mladé krásné ženy, dojaté jejím tělem, jež bylo pro Markétu dosud v lásce příčinou bolesti. Tato nová erotická sebejistota Markétě dodává odvalu: s potěšením Evě navrhuje milovat se v jedné posteli spolu s Karlem. Společně se pak touto vzájemnou dohodou baví.

Avšak po večeři, když se obě ženy připravují na noční orgii, se už Karel tou hrou nechce bavit. Začíná si myslet, že jejich rodinná prostopášnost připomíná Sisyfa, který valí do kopce svůj kámen. Nenudí se snad věčně se opakující sexuální hrou ve třech? Tento motiv se stává v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* hlavním důvodem, proč hlavní postava Tomáš touží po tolika ženách:

Tomáš je posedlý touhou objevit a zmocnit se té jedné milióntiny a zdá se mu, že v tom je smysl jeho posedlosti ženami. Není posedlý ženami, je posedlý tím, co je na každé z nich nepředstavitelné, jinými slovy, je posedlý tou milióntinou nepodobného, která odlišuje ženu od jiných žen [...] Jedině v sexualitě se milióntina nepodobného jeví jako něco vzácného, protože není veřejně přístupná a je třeba ji dobývat [...] Byla to tedy nikoli touha po požitku (požitek přicházel jako jakási premie navíc), ale touha zmocnit se světa (otevřít skalpelem ležící tělo světa), co ho hnalo za ženami“.

(Kundera 1985: 181)

Karlovi se uleví, když spatří, jak do pokoje vchází maminka, která je u něj právě na návštěvě. Maminka, která překazí synovy erotické hry, nám připomíná situaci, kdy Jaromilova maminka vkročí do pokoje, v němž je Jaromil se zrzkou. Karlova maminka ve skutečnosti nikdy nebyla v jeho domě vítaná. Když byla mladá, působila jako maršálek. Poté, když ovdověla, byla odbornicí v manipulaci vzbuzující pocit provinění. Ale tentokrát se během maminičky návštěvy všechno změní. Karel s Markétou jdou s maminkou, která už špatně chodí, na procházku. Maminka téměř nic neváží, je jak pírkó, když ji drží v podpaží. Karel poprvé v životě vnímá maminku jako slabou a náhle vidí zmenšenou maminiččinu existenci v její velikosti a důležitosti. Dokonce pocituje lítost nad maminiččiným sklopeným zrakem (srov. Němcová-Banerjee 1990: 152–53).

Prostřednictvím množství detailních příběhů Kundera podrobně reflektuje duchovní život hlavních postav. A nakonec jej promítá do větší společnosti ve světě, přesahujícím existenci těchto postav. Kundera staví do protikladu historii, reprezentovanou maminčiným osobním vnímáním, a veřejnou událost („svět ovoce jako veliká hruška“ a „svět tanků“).

Když v roce 1968 sovětský tank zasáhl Česko a zničil atmosféru pražského jara, Karlova matka si tuto událost skoro neuvědomovala. Obávala se jen, aby se nesklizené hrušky na zahradě nezkazily. Tehdy si Karel s Markétou mysleli, že maminčina starost není samozřejmá, ale časem si Karel uvědomuje, že věčně se opakující život, venkovská krajina s dozrávajícími hruškami jsou daleko přednější a důležitější než pomíjející svět tanku a svět veřejný:

Jenomže jsou opravdu tanky důležitější než hrušky? Tak jak čas míjel, Karel si uvědomoval, že odpověď na tuto otázku není tak samozřejmá, jak se mu vždycky zdálo, a začal tajně sympatizovat s maminčinou perspektivou, v níž vpředu je veliká hruška a kdesi daleko za ní je tank, malinký jako slunéčko sedmitečné, které má každou chvíli vzlétnout a zmizet z obzoru. Ach ano, vždyť maminka má vlastně pravdu: tank je smrtelný a hruška je věčná.

(Kundera 1981: 35)²

V románu se Karel ve vztazích se svou manželkou, maminkou a milenkou vymaňuje z pubertálního syndromu a v jedné krásné chvíli se mění v dospělého. Na konci druhé části se mění v muže, který odjíždějící mamince vkládá do dlaně peníze, tak jako je dospělí podstrkují dětem, což koresponduje s korejským úslovím „když dospělý zestárne, chová se jako dítě“. Je ironické, že v manželství se Markéta, zdánlivě dobrá a věrná manželka, zamiluje do Evy a za Karlovými zády jí slibuje tajné setkání se svým manželem k sexuálním hrátkám ve třech. Zde Kundera paradoxně poukazuje k módě volného sexu v šedesátých letech v Evropě (Česko nevyjímaje) a umělecky toto téma povznáší. Téma sexu v sedmé části *Hranice* je také paradoxním výrazem moderního volného sexu. Kundera v *Směšných láskách* pojednával o motivu odcizení erotiky a sexu, v částech *Maminka* a *Hranice KSZ* tento motiv hlouběji rozvádí. Motiv sexu zde tvoří důležitý prvek lidské existence, nikoli však součást směšné problematiky. Kundera pojednává směšně o motivu paměti a historie ve scéně, kde se ve vy-

² Až v listopadu 1989 se Československu v sametové revoluci podařilo skončit s komunismem a sestavit demokratickou vládu. Na jaře následujícího roku jeden mladý malíř natřel růžovou barvou tank, který stál – jako památník – na jednom náměstí v Praze.

právěni střetávají neslučitelné momenty maminčina mládí a období Karlovy puberty. Maminčina zmatená paměť silně působí na Karlovu proměnu, tj. na vznik krásné chvíle, v níž Karel prožívá „odpor k času“, který sjednocuje jeho vzpomínky na čas naivního dětství s vyzrálým erotickým prožitkem. Tak se slova v titulu tohoto románu, „smích a zapomnění“, spojují (motiv zapomnění hraje důležitou úlohu rovněž v části Ztracené dopisy). V následující části se přímo pojednává o smíchu.

IV. Smích ďábla a andělů

V úvodu třetí částí Kundera se šibalsky vysmívá tomu, když se učitel literatury a literární kritik při čtení příliš soustřeďují pouze na symbolický význam. Profesorka Rafaelová, která učí literaturu, nechá dvě americké studentky, Gabrielu a Michaelu, analyzovat Ionescova *Nosorožce*. Obě se zamyslí nad symbolickým smyslem Ionescova díla a Michaela dojde k závěru, že Ionesco ve svém díle usiloval vzbudit komický dojem. A pak, uprostřed ulice, ze sebe obě studentky pojednou vydaly vysoký, krátký, trhavý zvuk, který se téměř nedá popsat slovy.

V druhé podkapitole se kritik Kundera střídá s Kunderou vypravěčem. Kundera zde vypravuje o smíchu, který cituje ze Slova ženy (*La parole de femme*) feministky Annie Leclerc.

Ve třetí podkapitole Kundera dodává do příběhu autobiografický prvek. V roce 1968 Rusové okupovali Kunderovu vlast a několik desítek tisíc lidí bylo propuštěno z práce. Když byl Kundera zbaven práva psát, dostal od jakési novinářky z redakce jednoho týdeníku nabídku psát astrologickou rubriku. Kundera, proměněný v jakéhosi fyzika, se živí psaním horoskopů. Znovu představuje smích jako symbol shody (jednotnosti). Šéfredaktor časopisu, absolutní komunista, který chce poznat svou budoucnost, poprosí prostřednictvím anonymní novinářky fyzika – astrologa, aby mu jeho osud předpověděl (učiní tak rovněž anonymně). Kundera se vývojem satirické situace bavil, na svém díle pracoval celý týden a osud šéfredaktora se špatným charakterem změnil. Doporučil šéfredaktorovi, aby se hrozil katastrofy, bude-li lhát nebo neučiní-li laskavost.

Od tohoto vtípného příběhu postoupí Kundera ke dvěma druhům smíchu, které tvoří jeden z nejnámějších prvků románu, tedy ke smíchu ďábla a andělů. Zároveň jeho dílo o smíchu přináší metafyzickou problematiku nejvážnějšího druhu a pojednává o ní s lehkostí jako snad žádný autor po Kafkovi.

Kundera píše, že ďábel se směje sám a andělé se smějí jeden po druhém. Ďáblův smích tedy poukazuje na jedince, cynismus a nesmyslnost, ale smích

andělův poukazuje k důvěře, naivitě a pokoře. To jsou hlavní mravní rozdíly v smíchu provázejícím příběh, který se rozvíjí v následujících dvou podkapitolách. V částech 5, 6, 7, jež tvoří příběh Michaely a Gabriely, esej o individualismu a aklimatismu, autobiografie (Kunderův život v Praze kolem roku 1968) a literárněhistorický exkurs (poprava Závěše Kalandry stoupenci stalinismu v roce 1950) se projevuje zajímavé splývání dějů.

Poté Kundera popisuje paní Rafaelovou. Byla nejprve v metodistické církvi, pak v trockistické straně, pak bojovala proti potratům, poté se přiklonila k buddhismu, nato k Mao Ce-tungovi, měla angažmá v Brechtově divadle a nakonec se stává profesorkou, aby mohla alespoň splynout a tancovat v jednom kruhu se svými žáky, kteří si myslí a říkají totéž, co si myslila a říkala ona.

Ačkoli studenti nerozumějí varování aklimatismu v *Nosorožci*, jejich přísný i vtípný způsob čtení poukazuje na to, že jsou ovlivňováni svou profesorkou.

I Kundera líčí, jak sám těsně po roce 1948, kdy se Gottwald ujal vlády, tancoval v podobném kruhu, až z něj byl později navždy vyloučen. Následuje popis tohoto magického kruhu: když se mu někdo vzdálí, kruh se uzavře a už do něj není návratu. Ten, kdo do kruhu nepatří, má proto v sobě stále „tichounký stesk po ztraceném tanci v kruhu“.³

V den, kdy byl popraven pražský surrealistický básník Závěš Kalandra, se ho jeho přítel André Breton snažil zachránit, Paul Eluard se však Kalandry zastat odmítl a, zpívaje písně o bratrství a radosti, připojil se k tanci komunistického smíchu. Avšak Kundera vypadává z tanečního kruhu komunistů vznášejících se do nebe jako ďábel, zůstává sám podobně jako Kalandra. Nina Pelican Strausová ve své studii *Erasing History and Deconstructing the Text* analyzuje motiv kruhu z hlediska strukturalismu. Kunderův „román variační hudební formy“ (šestá část, osmá podkapitola) obsahuje často frekventovaný symbol řetězů. Ten je paralelní se symbolem řady, která implikuje kontinuitu mezi osobní, vnitřní zkušeností a vnějším světem: „Řada je otevřený útvar. Ale kruh se uzavře a není do něj návratu“ (Kundera 1981: 74). U Kundery mají „touha po tanci v kruhu“ a „tanec v magickém kruhu“ význam obyčejného lidského impulsu. Nejzřetelnějším výrazem takového impulsu je komunismus. Takové modifikace komunismu však obsahují zen-buddhismus, Mao Ce-tunga, jógu, školu nového románu, divadlo paniky, psychoanalýzu, strukturalismus (Pelican Straus 1992: 249). V několika následujících podkapitolách se příběh o Michaely, Gabriele a paní Rafaelové zamíchá s příběhem o autorově psaní horoskopů. Nakonec, i když je psal pod pseudonymem, bylo autorství prozrazeno pražským občanům

³ V době svého mládí byl Kundera vášnivým komunistou. Byl ze strany vyloučen, pak však rehabilitován a opět přijat a nakonec opět vyloučen. Román *Zert* tento příběh umělecky vypravuje.

i tajné policejní službě. Následkem toho vyloučili z redakce novinářku, která mu přispěvatelství nabídla. Nakonec si Kundera uvědomuje, že byl vybrán stranou jako listonoš, který roznáší lidem varování i trest.

V osmé podkapitole vypravěč Kundera komicky popisuje vidění mladičké Židovky Sarah, v němž se ve třídě, před očima ostatních studentů, Michaela, Gabriela a paní Rafaelová v tanečním kruhu vznesou ke stropu a zmizí. Omráčení studenti slyší z výšek pouze smích „tří archandělů“.

Poslední podkapitola třetí části líčí příběh Kunderovy schůzky ve vypůjčeném bytě se slečnou R, která byla vypátrána tajnou policejní službou a vyhozena ze zaměstnání. Kundera popisuje, že dostal zuřivou chuť znásilnit slečnu R, která v této mezní situaci z nervozity a úzkosti pořád chodí na záchod. Interpretuje tuto silnou touhu znásilnit R jako zoufalou snahu člověka vyloučeného z kruhu, zoufalou snahu tonoucího chytit se stěbla. Kundera tuto metaforu nechává dále se rozvíjet. V prázdnotě světa, tj. uprostřed pádu do nesmyslného světa, sám slyší „strašlivý“ smích andělů. Kundera končí tuto část onou zmíenkou o židovské studentce Sarah, která kopl Michaelu a Gabrielu do zadku, přičemž spojuje autobiografický prvek s fikcí. Tím, že Kundera nazývá onu židovskou dívku svou „židovskou sestrou Sarah“, nám připomíná Abrahámovu ženu Sáru ve Starém zákoně. Zmínka o Abrahámovi a jeho ženě Sáře, aluze na biblickou formu, dodávají závěru *KSZ* další význam.⁴

V. Tamina, která chce uchovávat minulost

V této části, která je symetrická s částí první, Kundera – esejista začíná příběh otázkou čtenáři: není si jist, jaké jméno by měl dát dvěma až třem vymyšleným hlavním postavám při „křtu“. Pak představuje hlavní postavu cizím jménem Tamina, které žádná žena nikdy nenosila. Nato se, nehledě na románovou i nerománovou postavu, zmíní, že na ní lpí více než na jakékoli jiné postavě.

Tamině je asi třicet, je vysoká, krásná a pochází z Prahy. Odjela z domova v roce 1968, kdy byla její vlast napadena sovětskými tanky. Pracuje jako servírka v jedné pařížské hospůdce. Všichni mají Taminu rádi, umí totiž poslouchat, co jí lidé vypravují. Sama v sobě si uchovává nešťastnou minulost, opravdu však umí poslouchat ostatní. Tamina – její příběh zestručňuje motiv první, druhé i třetí části. V první části *Ztracené dopisy* se představuje psaní a soukro-

⁴ Příběh o Abrahámovi a jeho ženě Sáře se vypravuje v Genesis. Když hladovějící Abrahám se Sárou dorazí do Egypta, představí Sáru jako svoji sestru, aby oba uchránil před nebezpečím v Barově paláci. Moudré jednání jim umožní přežít.

mý život, v Mamince propojené řetězy paměti a ctižádosti, v Andělech sjednocení adaptace se smíchem. A Tamina v románu – prostředku udržujícím život, pojednávajícím o psaní a vyprávění, se představuje jako dobrosrdečný posluchač, uchovávací v sobě toto vyprávění.

Tamina, jedna z hlavních postav, si chce uchovat něco, co nemůže být kompenzováno, tedy minulost. Ale na rozdíl od Mirka v Ztracených dopisech, Tamina neusiluje změnit daný stav. Naopak – poté, co odjela z Československa a po smrti svého manžela v cizině, bojuje proti zapomnění a snaží se uchovat minulost. Pro Taminu je přítomnost bez minulosti jen „to nic snoucí se zvolna ke smrti“.

Ve čtvrté části mají dva motivy propletenou strukturu. První tvoří kostra příběhu, tj. Taminina snaha získat zpátky zápisník ze zásuvky stolu v tchynině bytě v Čechách. Druhý, možná důležitější, představuje diskuse o dnešní ctižádosti lidí v západní Evropě, kteří chtějí otevřeně odhalovat vše o svém životě. Kundera nabízí tři důvody rozvoje grafomanie jako posedlosti psaním knih (čtvrtá část, devátá podkapitola): je výsledkem „1) vysokého stupně všeobecného blahobytu, který umožňuje lidem, aby se věnovali neužitečné činnosti, 2) vysoké míry atomizace společenského života a odtud plynoucí všeobecné osamocení jednotlivců, 3) radikálního nedostatku velkých společenských změn ve vnitřním životě národa. (Z toho hlediska se mi zdá příznačné, že ve Francii, kde se celkem nic neděje, je procento spisovatelů jedenadvacetkrát vyšší než v Izraeli).“

Když Bibi říká, že nic nezažila „viděno zvnějšku“, má absolutní pravdu. Pravda je v tom, že právě nedostatek, prázdnota v jejím životě ji ženou k psaní knih.⁵ Taminina přítelkyně Bibi píše knihy, aby unikla z bezvýznamného života, v němž žije se svým mužem a dítětem. A Banaka jako spisovatel třetí třídy se cítí bezcenný ve své existenci poté, co si přečetl ostrou kritiku svého posledního románu. Hugo píše politický článek do podřadného časopisu a myslí si, že odvážně odhaluje příběh střední Evropy. Tamina využívá všechny tyto postavy a snaží se získat své zápisníky ze stolní zásuvky, neboť by mohly padnout do rukou tajné policejní službě nebo tchyni. Ale nakonec, když Tamina zjišťuje, že není možné využít síly přátel, chce získat své deníky tím, že má poměr s Hugem. Ale Hugo je zklamán z nevášnivého milování s Taminou a vymlouvá se, že je nebezpečné jet kvůli protiústavnímu článku do Prahy. Zoufalá Tamina bě-

⁵ Ve čtvrté části deváté podkapitoly Kundera vypravuje, že Francie má uvedené společenské podmínky, a prostřednictvím postav v kavárně, kde pracuje Tamina, interpretuje grafomany. Chvatík v sedmé části své práce *Svět románů Milana Kundery* poznamenává o problémech grafomanie: „Kundera rozvíjí motiv hypertrofie a vyprázdnění řeči v polaritě grafomanie a mlčení. Ví, podobně jako Musil, že chtít uchopit vědomí bez pomoci jazyka je „jako bychom chtěli vzít do rukou obsah sklenice vody bez sklenice“. Uvědomuje si dále, že hypertrofie psaní pramení z osamělosti člověka, z absence životního obsahu a činu, z touhy (marné) po dosažení lidské komunikace“ (Chvatík 1994: 90).

ží na záchod a vyzvrátí večeri. Tato scéna připomíná slečnu R, která z úzkosti pořád chodí na záchod, protože chtěla Kunderovi pomoci s psaním do astrologické rubriky, byla však vypátrána a chycena do pasti tajné policejní služby.

VI. Lítost a láska

V páté části Kundera pojednává o unikátním tématu a konstrukci. Především definuje české slovo „lítost“. Definicemi českých slov se později podrobněji probírá v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Zmiňuje se o tom, že láska je způsob, jak vyléčit smutek vzniklý z lítosti.

Kundera pak smísí směšnou milostnou scénu mezi studentem – literárním aspirantem a řezníkovou ženou Kristýnou se studentovou zkušeností z besedy básníků v pražské hospodě. Při srovnávání českých básníků s evropskými mluví sarkasticky o romantické tendenci české literatury (okázalost opijení a hýření českých spisovatelů, idealizace krásy lásky, nebojácné chování před ženami, arogantní sobectví přetvořené v genialitu, různorodost reakcí na nedostatek prosté sexuální schopnosti).

V podkapitole *Básníci* propojuje Kundera autobiografický příběh v malém francouzském univerzitním městečku Rennes s fikcí. Líčí, jak se – jako jasnovidec – dívá na besedu básníků v Praze a chápe, že okna jsou obrácena na východ, k Praze. Mně se zdá, že Kundera tu vychází ze své skutečné zkušenosti, z nevázané atmosféry na sjezdu českých spisovatelů a intelektuálů v roce 1962.

Jak vyplývá ze zmínek Chvatíkových, ale i jiných kritiků, Kundera s láskyplnou melancholií symbolicky popisuje básníky, kolegy ve své vlasti, do níž se nemůže vrátit: „Berličky opřené o stůl Goethův jsou neklamným atributem pozdějšího nositele Nobelovy ceny Jaroslava Seiferta a stejně by bylo možné identifikovat další Kunderovy básnické přátele. Důležitá je však láskyplná melancholie vypravěčova pohledu, s níž se navrácí do Prahy svého mládí a právě od tud rozvíjí centrální téma své nové knihy, téma „lítosti““ (Chvatík 1994: 79).

V této části Kundera píše, že báseň, zvláště romantická báseň, prostřednictvím smíchu andělů vypravuje o velké harmonii, dobře uspořádaném stavu, uniformitě bez ohledu na strany. Na rozdíl od básně, která představuje teorii obecnosti, román, alespoň Boccacciův nebo jeho – Kunderův – vlastní román vypravuje o disonanci, o osobnosti a velmi určitých věcech, tedy o těle, oproti duchu, o lásce, oproti sexu, o senzaci, oproti velké myšlence. Jinak řečeno, z politického hlediska smích dáblův a ironický román rozvíjejí tolerantní postoj. Oproti tomu báseň, romantismus a smích andělů vedou k nesnesitelnosti.

VII. Tamina snažící se hledat smysl existence

Šestá část je nejfilozofičtější a nejfantastičtější v *KSZ*. Tamina, která se objevuje již ve čtvrté části, je zde jedinou hlavní postavou. Kundera zde dále rozvíjí téma „lítosti“, o níž pojednával v předchozí části. O „lítosti“ se však nezmiňuje nijak konkrétně. Rozšiřuje zázemí tohoto pocitu, aby zahrnul zhroucení z vážného kulturního napadení českého národního úsilí o samostatný stát. Pak přesouvá pozornost k osobní události, a tím zužuje ohnisko. Soustřeďuje ohnisko jednak do autobiografického příběhu o svém tatínkovi, který ke konci života ztratil paměť, jednak do situace smrti hlavní postavy, tj. Taminy.

Prostřednictvím odkazu k Husákovi, tak řečenému „prezidentovi zapomnění“, který poté, co byl dosazen jako místopředseda Sovětského svazu po okupaci Prahy ruskou armádou v roce 1968, pronásledoval české historiky, chce Kundera propojit dva příběhy. Skutečný dojemný příběh o svém tatínkovi, o jeho předsmrtné ztrátě paměti, a románový příběh o Tamině, která chce získat zpět svou minulost.

Bez ohledu na hovorový či spisovný jazyk, paměť se ztrácí bez řeči. Stejně jako se tatínkovy znalosti ztrácejí před smrtí v jakési afázii, pro Kunderu i Taminu je minulá historie jejich vlasti nenávratná. S takovou jistotou Kundera začíná poslední epizodu v Taminině životě. Tato epizoda obsahuje něco fantastičtějšího než skutečnost. Tato fantazie má však základ v původní realitě Taminina příběhu a také ve skutečné historii a autobiografii, které Kundera využívá k vyprávění druhého příběhu. Toto šikovné propojení obou příběhů je biblické nebo, v širším smyslu, mytické. Navíc do Tamininých posledních dní Kundera správně vkládá úvahu o mravech a filozofii, týkající se těla a duše, porozumění a naivity, smíchu a zapomnění, jež jsou hlavními tématy tohoto románu (Misurella 1993: 38).

Kundera se v krátkém eseji zmiňuje o svém „románu ve formě variace“, *KSZ*. V *KSZ* se vypravuje o důležitosti psaní knih. Avšak vydání tohoto románu bylo v Československu dlouho zakázáno.

Když Tamina nechodí do práce, když přestane docházet do kavárny, policie ji prohlásí za nezvěstnou. Jednoho dne se objeví muž jménem Rafael a odveze ji autem k chlapci čekajícímu u břehu s lodkou. Řeka, jak je zde popsána, nám připomene řeku zapomnění v řecké mytologii, Acheron, který rozděluje peklo a očistec v Dantově *Božské komedii*. Bez ohledu na to jede Tamina jistě na záhadnou cestu. Tamina jede na podivný ostrov s Rafaelem a veslujícím chlapcem, který má veselý smích bez humoru, smích připomínající smích andělů v druhé části *Andělů*. Ačkoli Tamina dorazila na ostrov dětí, pokouší se utéct z tohoto ostrova, kde se ocitla pouze kvůli milostným hrám. Tato scéna připomíná motiv románu *Muž v krabici* od A. P. Čechova.

Pak Kundera propojuje prvky autobiografické, historické s románovými. Kundera líčí Tamininy sebevražedné úmysly poté, co se dozvěděla, jak v nemocnici zacházeli s jejím mrtvým manželem (starý muž, který ležel ve stejném pokoji v nemocnici, jí řekl, že ho vzali za nohy a táhli po zemi a že viděl, jak mu hlava poskočila o práh): chce se utopit někde daleko v moři, aby o potupě jejího mrtvého těla věděly jen ryby, které jsou němé. Kundera vypravuje o smrti svého tatínka prostřednictvím vzpomínky na chvíli, kdy, zatímco jeho tatínek umíral, z rádia živě vysílali, že Husák jako prezident zapomnění dostává od dětí pionýrský šátek a říká dětem: „Děti, vy jste budoucnost!“ Kundera – vypravěč k tomu dodává: „Děti, neohlížejte se nikdy zpět“, a tím sjednocuje filozofický a politický smysl těchto tří jednotlivých příběhů. Husákova řeč se vlastně stává motivem Taminina života. Tamina neochotně spí a hraje si s dětmi, ztrácí svůj soukromý život a koupe se s nimi nahá. Je zbavena vší své minulosti a stává se dítětem. Je trýzněna dětmi. Děti na ostrově jsou naivní trýznitelé, kteří neuznávají hodnotu minulosti, neuznávají žádnou jinou hodnotu než své hry. Taminin příběh na tomto ostrově lze interpretovat jako symbol moderního života a kultury v západní Evropě i v komunistickém Československu. Stejně jako by Tamina mohla být potlačena politicky za zdí ze sovětských tanků, je potlačena duchovně v živé západní kultuře mládeže, která klade obzvláštní důraz na hudbu a sport.

V této části Kundera popisuje blbou činnost hudby (jednoduchý rytmus zníčí z loďky, v níž pluje Tamina). Kundera vypravuje, že taková bezvýznamová hudba, naivní, ale krutá hudba, reflektuje nejblbější lidský život. V sexuálních hrátkách, nevnitřném tanci, lyrickém posezení při pití alkoholu, politické cenzuře a v naivních a andělských, ale přitom prostých a krutých milostných hrách popisuje celý román blbé činnosti. Kundera sám se objevuje v sedmé a osmé podkapitole a zmiňuje se o románu samém a o Tamině.

Šestá část pojednává o smrti Taminy, která ztratila minulost v krizi ze ztráty své existence. Tamina se zoufale snaží dostat do Francie od tchyně v Praze dopisy a zápisníky, jež by mohly být nástrojem a symbolem minulosti. Je to zoufalá snaha hledat smysl existence, svou identitu, na niž se v cizině zapomíná.

VIII. Přes hranice

Příběh Hranice začíná popisem milostné scény mezi Janem a Hedvikou. Kundera srovnává Jana a Hedviku s hlavními postavami starého antického románu, s Dafnisem a Chloe. Jasně ukazuje, že Jan pocituje odcizení a vyvržení i v nejintenzivnějších chvílích, jako je milování. Jan a Hedvika mají každý svůj život,

vycházejí však spolu docela dobře. Asi proto, že jejich nezávazný sexuální zvyk jim umožňuje automaticky se milovat jako „občan zvedající se postupně, když se rozehraje státní hymna“. To je nádherný satirický moment. Kundera akcentuje na obou hranicích železné opony téma zásahu ideologie do soukromého života. Staví přitom vedle sebe intimní chvíle při milování a vlasteneckou činnost.

Kundera předvádí ironii takového pojetí soukromého života a říká, že nechává v imaginární Janově biografii pozitivně rekapitulovat Janův a Hedvičin život. Pro pětáctýřicetiletého Jana znamenalo milování s Hedvikou novou etapu. Jana fascinuje na starém antickém románu právě pasáž, v níž dvě hlavní postavy jako mladí lidé leží vedle sebe úplně nahí, buší jim srdce, ale nevědí, co je to se milovat.

Postava Passer po operaci rakoviny přišel o možnost sexuálně žít jako muž, ale vede bohatý společenský život. Passer a Jan reprezentují ideologickou neschopnost moderní doby. Passerova smrt symbolizuje vstřícnost vůči životu, humanistický soucit, respekt k minulosti a esteticko-filozofický postoj akcentující přátelství v situaci všeobecné krize lidství. Když Kundera představuje Clevisovy jako pokrokovou rodinu, využívá komediálně tohoto symbolismu. Tak jako Tamina pozorně naslouchá názorům Džudžu a Bibi ve Ztracených dopisech, Jan navštěvuje rodinu Clevisových a poslouchá debatu o jejich zájmu o orgasmus a o opalování bez podprsenky. Když u Clevisových dospělí debatují o etickém nadšení a estetické radosti z pŕvabů prsu, jejich mladá dcera křičí: „Vy nejste s to se přestat na nás dívat jako na sexuální objekty!“ a tím se prozrazuje nepravda jejich racionálních vztahů. Naivita nahrazuje zkušenost. Všichni Clevisovi jí zatleskají. V následující páté podkapitole Kundera vypravuje o dívce z půjčovny sportovních potřeb, Janově známé, která je fanatičkou orgasmu. Kundera píše, že tak jako dítě, jež sbírá kuličky, nebo sportovec, usilující o nový rekord, tato dívka bez citu, neznající rozkoše, touží při milování jen po orgasmu.

Na pozadí těchto debat, okolo scény Passerova pohřbu, na nějž Jan před emigrací do Ameriky přijde, okolo scény milostných her, se vypravuje příběh o hranicích. Kundera těmito dvěma scénami kreslí dva polokruhy, které dohromady tvoří kruh reprezentující tanec dnešní lidské duše. V obou scénách smích ruší závažnost. Při Passerově pohřbu spadne Clevisovi klobouk do jámy a vyvolá u přítomných smích. Při milostných hrách se Jan potká s mladým plešatcem, ale ženy vedou každého z nich do jiného pokoje. Když se oči obou mužů setkají při milování, vzbudí to smích nejen u nich samých, ale přeneso se i na ženy, přičemž vše proběhne pomocí odrazu v zrcadle. Smíchem se dopouštějí svatokrádeže v kostele ve chvíli, kdy kněz pozdvihuje hostii. Takový smích se může

srovnávat se smíchem dětí, které pouštějí větry při seriózním konfucianistickém obřadu za zemřelé předky. Barbara požádá Jana chvějícího se smíchem, aby odešel. Zde můžeme připomenout motiv hlavy, z níž se sesunul klobouk. V úvodu románu Clementis sundal svou kožešinovou čepici, posadil ji Gottwaldovi na hlavu a pak byl Clementis popraven. Plešatec, s nímž se Jan potkal při milostných hrách, tedy ten klobouk, reprezentuje charakter, inteligenci, osobnost. Ironickým obratem ten klobouk připomíná tvar lidské naděje i stopu lidské duše, i když je směšná, a to bez ohledu na situaci opuštění. Jako symbol erotismu a vzpomínek na minulost, se motiv klobouku projevuje také v souvislosti s postavou Sabiny v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*.

Název poslední části sjednocuje všechny hlavní motivy. Prostřednictvím různých propojených významů, které Kundera dává slovu hranice, také sjednocuje různé příběhy. Jeden z příkladů překročení hranice je emigrace do Ameriky. Hranice také znamená čáru mezi smyslem existence a chaosem a čáru oddělující smích andělův a ďáblův. Lidský život probíhá na těchto hranicích. Člověk občas překračuje takové čáry, ale v případě, kdy přešlápne někam jinam, může dojít i k ztrátě smyslu života a vůle dále žít.

Vyčerpaná Tamina, která se po smrti svého manžela a po nesouladném soužití s naivními a krutými dětmi pokouší o sebevraždu, by nejen mohla ztratit smysl života, ale nelidská zvědavost dětí by mohla zničit i její naději. Ačkoli děti se jí zvědavě dotýkaly a pohlavně ji zneužily, Tamina nikdy nepřekročila hranice existence. Snad proto, že to bylo v jiném světě, v němž platí jiné zákony. Prózy, které se zabývaly problémy existence, jsou Kafkova *Proměna*, v níž hlavní postava spáchá sebevraždu, a Camusův *Cizinec*. Tento Kunderův román se do určité míry vztahuje k prózám tohoto druhu.

IX. Závěr

Z hlediska kompozice, jak jsem se zmínil v úvodu, *KSZ* boří románovou formu, resp. je to experimentální román v nové formě. Nerovnocennost materiálu a samostatnost většiny částí ohrožuje uměleckou celistvost románu.

Jak však uvádějí Kundera a Chvatík, Kunderova románová kompozice není budována na základě jednoty událostí nebo dějů, ale na bázi tematické jednotnosti, která se ukazuje prostřednictvím románových postav. Prostřednictvím polyfonní nebo variační formy, inspirované hudební kompozicí nebo představením, ukazují tematickou jednotu románu. Kundera takových prostředků využívá, když ve svém experimentálním tvůrčím románu umělecky sjednocuje roz-

ptýlenou kompozici. Autor sám se projevuje jako vypravěč vševědoucí a v románu vypravuje čtenáři.

Je třeba dbát na téma slova, které se proměňuje v rámec existence. Jak ukazuje Chvatík, téma slova spojuje uvolněnou románovou strukturu a do určité míry plní jednotící funkci.

Kundera konstatuje, že romány staví vždy na dvou rovinách. V té první rovině vytvoří románový příběh a na jeho základě rozvíjí téma. Téma se rozvíjí „v“ románovém příběhu, je „jím“ dále rozvíjeno.

Kundera komponuje románový příběh K SZ tak, že její tematický rozvoj završí sjednocením románových příběhů vyprávěných v předchozích částech. Při rozvíjení událostí nebo příběhů s takovým tématem vytváří jednotu. Poukazuje nejen k rozptýlené románové kostře, ale hluboce zasahuje i do tématu samotného. Čtenář se má dozvědět o zábavě čtení a o zajímavých věcech z různých oblastí tím, že se do románu vsouvá hudba, umění nebo esejistické epizody.

Kundera klade důraz na velký význam děl, jakými jsou např. *Don Quijote* M. de Cervantesa, *Gargantua a Pantagruel* F. Rabelaise, *Tristram Shandy* L. Sterneho, protože tito spisovatelé už v 17.–18. století používali takový kompoziční způsob. Kundera pojednává ve formě eseje o tématu folklorní hudby, o folklorním festivalu na Moravě ve svém prvním románu *Žert* nebo o tématu kýče v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Kunderův román *Knihy smíchu a zapomnění* pojednává o tématu odcizení a o disonanci mezi erotismem a sexem, což jsou hlavní motivy *Směšných lásek*, *Žertu*, *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Obzvláště paradoxně popisují sex v moderní společnosti části Maminka a Hranice. Kundera ve svých dílech filozoficky, přemýšlivě pojednává o roli sexu. Sex, který by mohl být nejintimnějším dotekem mezi lidmi, nejvýrazněji prozrazuje paradox existenciální situace.

Kunderova snaha o přesnost jazykového výrazu je vždy elegantní a inteligentní. Jeho rafinovaný a střízlivý sloh připomíná ruské spisovatele Tolstého a Turgeněva. Při překladech svých děl Kundera žádá o přesné dodržení interpunkce originálu. Přesnost a diskrétnost jazykového výrazu charakterizují Kunderův sloh.

Literatura

EAGLE, Herbert

1984 „Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*“, in: *Language and Literary Theory*, ed. B. A. Stolz (Ann Arbor: University of Michigan Press), str. 251–83

HAMŠÍK, Dušan

1971 *Writers Against Rulers* (New York: Random House)

CHVATÍK, Květoslav

1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KUNDERA, Milan

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: Sixty-eight Publishers)

1985 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: Sixty-eight Publishers)

KUSSI, Peter

1978 *Essays on the Fiction of Milan Kundera*, disertační práce (Columbia University)

1980 „Kundera's Novel and the Search for Fatherhood“, in *Czech Literature Since 1956: A Symposium*, ed. W. E. Harkins, P. I. Trenský (New York)

LIEHM, Antonín J.

1980 „Milan Kundera Czech Writer“, in *Czech Literature Since 1956: A Symposium*, ed. W. E. Harkins, P. I. Trenský (New York)

MISURELLA, Fred

1993 *Understanding Milan Kundera* (Columbia: University of South Carolina Press)

MOLESWORTH, Charles

1992 „Kundera and The Book: The Unsaid and the Unsayable“, in *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. A. Aji (New York–London: Garland Publishing), str. 239

NĚMCOVÁ-BANERJEE, Maria

1990 *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera* (New York: Grove Weidenfeld)

PELICAN STRAUS, Nina

1992 „Erasing History and Deconstructing the Text: The Book of Laughter and Forgetting“, in *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. A. Aji (New York–London: Garland Publishing), str. 249

Na hranicích románu: Kunderovy *Směšné lásky*

REINHARD IBLER

V roce 1981 vzpomíná Milan Kundera v jednom článku na svou knihu *Směšné lásky*, kterou psal na konci padesátých a během šedesátých let, a přiznává, že má tento svazek s povídkami „nejraději ze svých knih“ (Kundera 1992: 9). I později několikrát zdůrazňuje mimořádný význam *Směšných lásek* pro svou spisovatelskou tvorbu a v Poznámce autora k reedici knihy v roce 1991 v brněnském nakladatelství Atlantis líčí historii vzniku díla a jeho dalšího osudu (srov. Kundera 1991). Geneze knihy a různé transformace, kterým podléhala, poukazují na její vyhraněný hraniční a přechodní charakter. Jinak řečeno: se *Směšnými láskami* jsou spojeny různé konce a začátky.

Svou první povídku, Já truchlivý Bůh, napsal Kundera v roce 1958. S tím byl spojen konec jeho „lyrického věku“, tj. v autorově porozumění konec nejen jeho básnické činnosti, nýbrž i umělecké nezralosti, diletantismu. Současně s tím však byl spojen i začátek jeho narativní tvorby. V Poznámce autora mluví o tom, že se tenkrát stal „potenciálním romanopiscem“ (Kundera 1991: 204), což znamená, že měl svůj velký cíl – psát román – ještě před sebou, že však povídky o směšných láskách, které v té době vznikaly, už nosily v sobě zárodky Kunderova umění románu. Jedním z rozhodujících faktorů je okolnost, že spisovatel brzy začínal povídky spojovat v menších souborech, kterým dal jména *Směšné lásky*, *Druhý sešit směšných lásek* a *Třetí sešit směšných lásek* a které vyšly v letech 1963, 1965 a 1969. Jedním z hlavních podnětů k sestavení těchto souborů bylo jistě vědomí tematické příbuznosti a jednoty smyslu těchto povídek. Dalším krokem bylo v roce 1970 sestavení celkového svazku *Směšné lásky*, přičemž sem autor nezařadil pouze jednotlivé texty *Sešitů*, nýbrž několik povídek vynechal a mimoto změnil do jisté míry i jejich původní pořadí.¹ Kundera tenkrát tedy viděl nutnost organizovat knihu jako nový celek, ve kterém vzájemný poměr mezi různými povídkami už není výsledkem náhodného – a tím i víceméně bezvýznamného – výběru. Těmito změnami chtěl naopak autor zesílit vztah mezi jednotlivými texty a upozornit na to, že

¹ K dalším změnám došlo téhož roku v souvislosti s vydáním francouzského překladu, když kniha dostala svou „definitivní“ podobu (srov. Kundera 1991: 204).

je spojuje víc než čistá tematická podobnost, že možná i v jejich pořadí leží určitá systémovost.

Podle mého názoru byl vývoj od *Sešitů směšných lásek* ke knize s titulem *Směšné lásky* i krokem se zřejmými typologickými výsledky: ze tří sbírek povídek vznikl povídkový cyklus. Cyklus textů se odlišuje od sbírky textů především tím, že má vyšší stupeň textové organizovanosti, že to není pouhý komplex textů, nýbrž je to celek se všemi příznaky textu, především s určitými náznaky sémantické koherence a semknutosti. Jinak řečeno: jednotlivý text cyklického útvaru (báseň v lyrickém cyklu, povídka v povídkovém cyklu) má dvojitý postavení, jednak jako samostatný literární text, jednak jako část vyššího textového celku.² Z toho vyplývá, že literární cyklus má plynulé hranice na jedné straně s volnými soubory textů (sbírkami, antologiemi apod.), na druhé straně s více méně koherentními, semknutými žánrovými útvary, jako jsou román nebo poéma. Připomínám v této souvislosti jen příbuznost mezi románem a cyklem novel (především pokud jsou jednotlivé novely spojeny mezi sebou rámcovou povídkou). Tento přechod mezi cyklickými a románovými jevy je také významný pro pochopení Kunderovy poetiky románu.

Zatímco se syžet prvních Kunderových románů z šedesátých a sedmdesátých let jako *Žert* (1967), *Život je jinde* (1973) nebo *Valčík na rozloučenou* (1976) ještě zakládá na poměrně jednotném ději, tedy na jednom z hlavních příznaků tradičního chápání románu, v *Knize smíchu a zapomnění*, která byla poprvé vydána ve francouzském překladu v roce 1979, je tato jednotnost zrušena. *Knihu smíchu a zapomnění* je vlastně spojení různých na první pohled úplně samostatných dějů (mohli bychom mluvit i o samostatných povídkách), přičemž však autor rozpoznal mezi těmito heterogenními složkami takový těsný svazek na úrovni uměleckého smyslu, že mluvil o románu.³ Kunderův původní záměr, nazvat tuto knihu *Románem smíchu a zapomnění*, se nezdařil, protože příslušný reprezentant pařížského nakladatelství Gallimard, kde kniha vyšla, měl zřejmě strach, že by čtenáři nepochopili autorovou zvláštní koncepci románu (srov. Kundera 1991: 206). Kundera však nechce spojovat žánrovou specifikou románu s určitým apriorním příznakem (jako např. jednotností děje) či s pevným sou-

² K problematice cyklizace v literatuře srov. mj. Ibler 1988, 1997, *Zyklusdichtung* 2000.

³ „Po přestěhování do Francie dal jsem se do psaní další povídkové knihy [po *Směšných láskách*, pozn. R. I.], ale hned po druhé povídce jsem tušil, že to, co podnikám, je kniha prózy spjatá kompoziční jednotou, že její jednotlivé části nebudou tedy samostatné a soběstačné, jako je tomu ve sbírce povídek, nýbrž že každá část bude osvětlovat zpětně část předchozí a teprve poslední z nich dá plný smysl celé knize. Čím víc jsem se nad svým rukopisem zamýšlel, tím více jsem si byl jist, že to, co jsem udělal, není nic jiného než román, román, tak jak já sám ho pojmám a chápu“ (Kundera 1991: 205).

borem příznaků. Jak ukazuje ve své francouzsky psané knize esejí *L'Art du roman* z roku 1986, byl román v průběhu své evoluce od doby evropské renesance vždy poměrně volným, proměnlivým žánrem, jehož forma závisela na noetické funkci, na hledání a poznání nových, dosud neznámých aspektů života, a to s estetickou podmínkou specificky uměleckého poznání. Souhlasím s Květoslavem Chvatíkem, jenž vidí toto charakteristikum v souvislosti s Kunderovým postavením v dějinách evropského románu a především s jeho příslušností k literatuře moderny: „V souladu s konceptem *klasické moderny*, k níž patří jako jeden z jejích patrně posledních významných představitelů, chápe Kundera román jako objev nového aspektu lidského bytí, jako esteticky relevantní kladení otázek lidské existence v podmínkách „paradoxů pozdní doby““ (Chvatík 1994: 122). Pro tuto epistemologickou úlohu vybírá Kundera v *Knize smíchu a zapomnění* – do jisté míry to platí později i pro *Nesmrtelnost* (1990) – formu, která jen stěží připomíná román v tradičním smyslu a která má velkou podobnost s žánrem povídkového cyklu. Samozřejmě nemůže být naším cílem rozhodnout, jestli uvedené knihy jsou romány či spíše povídkové cykly, protože příslušnost textu k jednomu žánru nevyklučuje jeho integraci do jiných typologických vztahů. Neboť jeden z hlavních záměrů narativních cyklů – přímou korelací různých povídkových textů s různými příběhy a ději generovat nový umělecký smysl – je velmi blízký záměrům, které sleduje Kundera svou specifickou románovou koncepcí. Tato blízkost či možná dokonce shoda obou žánrů v Kunderově tvorbě je potvrzena i zvláštními dějinami *Směšných lásek*, dějinami, které nikterak nekončí už na začátku sedmdesátých let sestavením cyklu povídek, nýbrž mají své pokračování v druhé polovině osmdesátých let, a to v souvislosti s vydáním německého a španělského překladu knihy. V rámci vydání těchto překladů provedl autor malou, však nikoli nezávažnou modifikaci. K tomu píše Kundera v uvedené Poznámce autora: „V němčině a španělštině vycházejí *Směšně lásky* poprvé až v roce 1986 a 1987, a to pod titulem *Knihy směšných lásek*. Jednotlivé povídky jsou v obsahu označeny nikoli jako povídky, nýbrž, po způsobu románů, jako části. K této změně nedošlo na nátlak nakladatele, ale z mé vlastní iniciativy“ (Kundera 1991: 205). Označením jednotlivých textů čísly dostal vztah mezi povídkami knihy novou kvalitu. Každé povídce je teď vykázáno víceméně pevné místo v uspořádání knihy. Vznikla jakási kompoziční logika, která přiděluje i pořadí textů vlastní význam, což má svůj účinek i na recepční akt konkrétního čtenáře, jehož svoboda při výběru určitého recepčního směřování je tímto způsobem značně omezena. Větší strukturální semknutosti knihy dosahuje autor i změnou titulu. Zejména titul německého překladu *Das Buch der lächerlichen Liebe* (*Knihy směšné lásky*) působí na rozdíl od španěl-

ského ekvivalentu *El libro de los amores ridiculos* (*Kniha směšných lásek*) výběrem jednotného čísla dojem zvýšené jednotnosti a souvislosti různých povídek. Strukturální shoda s titulem *Knihy smíchu a zapomnění* není jistě náhodná. V Poznámce autora Kundera mluví o retrospektivním poznání, že *Směšné lásky* „byly vlastně jakousi neuvědomělou prefigurací kompozice *Knihy smíchu a zapomnění*“, protože obě knihy „jsou sjednoceny několika tématy, která procházejí celou knihou“ (Kundera 1991: 206). Z tohoto důvodu pokládá Kundera úvahy o „románovosti“ *Směšných lásek* za úplně oprávněné, i když je v Čechách chce nechat tím, čím tam ve vědomí čtenářů vždy byly, tj. „knihou povídek“ (čímž vlastně míní cyklus povídek). Tato otevřenost autora k typologickému určení jeho knihy není ničím jiným než zřetelným poukazem na zmíněnou příbuznost žánrů povídkového cyklu a románu a na existenci širokého přechodného pole mezi oběma žánry.

Ptáme-li se, v čem spočívá těsná cyklická spojitost či dokonce románovost *Směšných lásek*, poznáváme ihned rozhodující roli tematické úrovně. Všechny texty jsou spojeny s motivem lásky, přičemž všechny milostné příběhy a všechny milostné poměry, o nichž je řeč, ukazují lásku ve její tragikomické dimenzi. Důvody, proč se nám tyto lásky zdají směšné, jsou různé. Spočívají v konkrétní historické situaci Československa padesátých a raných šedesátých let, kdy byly erotika a sexualita jedny z poměrně mála sfér svobodného jednání, ale i v paradoxní situaci moderního člověka vůbec, v jeho často marných přáních a iluzorních nárocích. Všude tam, kde se láska a erotika střetávají přímo či nepřímo s určitými protivami a rozpory společenského nebo individuálního života, musí přirozenost, emocionalita a spontánnost milostné sféry ztroskotat, což vyvolává – z autorského distancovaného pohledu – dojem směšnosti. Pokus univerzitního docenta v první povídce Nikdo se nebude smát použít svůj vlastní milostný poměr zpočátku pro soukromý žert s vědeckým diletantem a potom tak podpořit své úsilí osvobodit se z prekérní situace, když je jeho povolání a společenské postavení ohroženo, je důkazem takového ztroskotání. Jiným příkladem je mystifikační hra milenců ve třetí povídce Falešný autostop, jež rychle vede od veselosti a lehkosti přímo do situace existenční tísně, protože překážky, mj. v oblasti osobního citového života, zabraňují volnému rozvoji hry. Vnitřní souvislost mezi různými povídkami jako předpoklad pro cyklický pořádek nebo pro jakousi elementární románovost vzniká tedy především na paradigmatické úrovni, tj. *Směšné lásky* jako celist-

⁴ „Je lépe podtrhnout na *Směšných láskách* jejich románovost, jako jsem to udělal v Německu a Španělsku? Anebo je nechat knihou povídek? Upřímně řečeno, nevím. Ale v Čechách jsou *Směšné lásky* známy už víc než dvačet let jako sbírka povídek a nebudu na tom nic měnit“ (Kundera 1991: 207).

vé dílo prezentují široké panorama stavu lásky v moderním světě v podmínkách určitého společenského systému, přičemž jednotlivé povídky odhalují různé fazety tohoto panoramatu. Jsou však i další faktory, které dodatečně signalizují vnitřní spojitost a organizovanost díla. Důkladnější analýza by nám mohla odhalit i jakousi systematiku v pořadí povídek. Vedle přímé syžetové přibuznosti čtvrté a šesté povídky (Symposion a Doktor Havel po dvaceti letech), v jejichž centru stojí postava údajného proslulého milovníka a donchuána doktora Havla, můžeme – podle Květoslava Chvatíka – pozorovat pravidelné střídání „těžších“ a „lehčích“ čísel (srov. Chvatík 1994: 38). Syžet se skutečně vyvíjí v textech s lichými čísly spíše od veselé, komické situace směrem k tragičnosti, kdežto v sudých číslech (což jsou bezvýjimečně variace na téma donchuánů „pozdní doby“) máme spíše komická, nezatížená zakončení. Zvláštní a především integrující roli hraje v *Směšných láskách* sedmá, tj. poslední povídka Eduard a Bůh, jejíž hlavní postava, Eduard, usiluje, zpočátku neúspěšně, pomocí předstírané zbožnosti na přítelkyni vymámit možnost sexuálního vztahu. Zdá se, že i tento příběh patří do řady směšných lásek. Svěrázný další vývoj děje, v jehož průběhu se nevěřící Eduard stále více a více zabývá Bohem, čímž se dominantou v jeho životě stává hledání smyslu, však odlišuje tuto povídku od předešlých a vrhá současně nové světlo na tyto texty. Nepřítomnost smyslu je jedním z hlavních důvodů nejen pro nedostatek charakteru a odpovědnosti na straně hrdinů, nýbrž i pro chaotický stav aktuální historie. Tím se ukazuje velice dojemným způsobem, že kniha *Směšné lásky* má svou vnitřní logiku, jednotnost a také semknutost. Je jasné, že nacházíme v této knize už podstatné základy Kunderovy poetiky románu, a mohli bychom se zřetelem k charakteristickým rysům autorovy koncepce skutečně mluvit o zvláštním typu románu. Svým hlubokým epistemologickým nárokem má toto dílo – nehledě k poměrně volnosti uměleckých postupů – své místo v dějinách moderního (nikoli postmoderního) románu.

Literatura

CHVATÍK, Květoslav

1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

IBLER, Reinhard

1988 *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans* (Neuried: Hieronymus)

1997 „Hlaváčkova Mstivá kantiléna jako lyrický cyklus“, *Česká literatura* 45, str. 340–59, 558–60

KUNDERA, Milan

1991 „Poznámka autora“, in M. K.: *Směšné lásky* (Brno: Atlantis), str. 204–207

1992 „Úvod k jedné variaci“, in M. K.: *Jakub a jeho pán*. Pocta Denisi Diderotovi (Brno: Atlantis), str. 5–17

ZYKLUSDICHTUNG

2000 *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, ed. R. Ibler (Frankfurt am Main: Peter Lang)

Rusko jako futuristický model očima Jaroslava Seiferta a Karla Teige

JEKATĚŘINA ŽIŽPUŘITOVÁ

V.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

„Člověk se musí naučit žít v budoucím světě, který se vyvíjí a mění rychleji, než se může naučit žít v přítomném světě, který se vyvíjí a mění pomalu.“
Jaroslav Seifert, *Průběh času*, 1968, s. 10.

Rusko jako futuristický model očima Jaroslava Seiferta a Karla Teiga

JEKATĚRINA AIZPURVITOVÁ

Téma uvedené v názvu tohoto příspěvku není možná v současné bohemistice příliš populární, jde však o jednu z etap vývoje postojů české avantgardy k sovětskému Rusku, bez níž by obraz ideového prostředí české literatury 20. století nebyl úplný. Postoji české společnosti a české umělecké elity k Rusku, vlivu uměleckých idejí a politické ideologie z Východu na českou kulturu, literaturu, život a osud národa může být věnováno mnoho rozsáhlých prací. V tomto zrcadle se odrážejí duchovní cesty, kterými procházelo a prochází české umění. Z této zajímavé hry – kolotoče faktů, citátů, vzpomínek a veršů – se skládá pestrá mozaika času, vývoje kultury, společnosti: kontext doby.

Úkolem příspěvku není vyčlenění konkrétních rysů futurismu jako uměleckého stylu v tvorbě dvou vynikajících osobností českého umění (přestože v Seifertově *Městě v slzách* je možné vidět hranaté úhly kubistických konstrukcí). Pro obě to byla v té době reálná budoucnost, kterou jejich umělecké vědomí tvořilo ve formě jakéhosi kubofuturistického modelu, přesahujícího – což rovněž odpovídalo jejich vidění světa – hranici umění a přelévajícího se do sfér sociálních, totiž v podstatě fyzicky existujících. Místo, kde taková budoucnost nabylo materializované podoby, našli Seifert a Teige v první polovině dvacátých let v sovětském Rusku. V té době, kdy se Devětsil hlásil ke komunismu a světové revoluci, nesmírně přitahovala jejich pozornost reálně existující země, kde tato revoluce už proběhla a kde se prováděl onen velký sociální experiment na milionech živých lidí. Avantgardní vědomí, sjednocující tvorbu se sociálním převrácením, diktovalo svůj futuristický model, jenž byl pro mnoho umělců spojen s obrazem Ruska, natolik abstraktně, že tento projekt poskytoval možnost individuální tvůrčí fantazii.

Zájem Devětsilu o nejnovější ruskou literaturu ovlivňoval v Praze žijící Roman Jakobson, který seznamoval mladé české básníky s tvorbou ruských futuristů, především Majakovského, tvůrce nového mýtu, nahrazujícího skutečnost virtuálním obrazem realizované budoucnosti. Překlady ze sovětské literatury zaplavovaly stránky českých novin a časopisů, ale prostory Ruska zůstávaly pro Devětsil něčím na způsob exotické země, jak je ve svých verších zobrazovali

poetisti. Jako dobrá ilustrace může posloužit Bieblova báseň *Rus*, s poetistickou hrou asonancí a aliterací:

U krbu rus v Rusku u Rusů
aj!

Balalajka Baj-kaj-laj
rum kus cukru s ubrusu
a vař čaj
Hraj a vař čaj!

Na rozdíl od básníků, Teigův pohled byl detailnější a podrobnější, studoval směry ruského umění, hlavně avantgardního, měl přehled o stavu ruské společnosti. Seifertův obraz byl poněkud spontánnější, ale během předchozí, velmi krátké první etapy své tvorby Seifert už stihl vytvořit svůj poetický model Ruska, korespondující s komunistickými názory mladého básníka z proletářského Žižkova. Začátkem dvacátých let konstruuje z revolučních hesel a euforie mládí dost mlhavý, ale temperamentně podaný obraz Ruska jako horního Jeruzaléma na zemi:

tam na východě vidí oči spásu,
tam na východě, v dálce barvy chrp,
vychází věnec žitných klasů,
kladivo a srp.

(Dobrá zvěst)

Možno říci, že ruské téma se objevilo ve Seifertově tvorbě dost brzo, třebaže v ní nezaznělo příliš silně. Seifertovy první básně najdeme otištěné v *Dělnické besídce* v roce 1919 vedle kronik z bojišť ruské občanské války a povídek ze života na Sibiři. Zvláštní kapitolou Seifertovy tvorby jsou překlady z ruské poezie, z nichž byl dokončen jenom jeden – Blokových *Dvanáct* (vytvořen s pomocí Romana Jakobsona), ale Michail Skačkov vzpomíná na společnou práci se Seifertem na překladech básní Chlebnikovových, Asejevových a Pasternakových (Skačkov 1924/25: 55). Tak mohutný společenský a kulturní jev, jaký představovala přítomnost mnohotisícové ruské emigrace v Československu, však Seifert a Teige prozatím ignorovali. Stranou ponechávám popis styků, které existovaly mezi českou kulturní levicí a ruskými emigranty (např. spolupráci profesora Alfreda Béma a Josefa Hory, literární večírek Česko-ruské jednoty věnovaný Wolkrově

tvorbě atd.). Postoj české levicové avantgardy k emigraci se blížil postoji, který vyjádřil Karel Teige: „Všechny nejdůležitější kulturní jevy současného umění se uskutečnily v Sovětském státě, ne v emigraci“ (Teige 1927: 44). Hranice, které Teige stavěl mezi starým a novým Ruskem, byly dosti zjednodušující: „Komunisti, vymazali energicky staré Rusko z mapy Evropy a Asie. Staré Rusko, ono Rusko, které jsme znali z hodnověrného svědectví realistického románu, hysterické, epileptické, jurodivé a mystické, Rusko Dostojevského, Rusko v rozkladu, z něhož se zrodil Dostojevský, to ustrašené carské Rusko, které se hnusilo našim západním nervům – toto Rusko již dnes neexistuje. Nevím, kam se podělo. Snad živoří a trouchniví v impotentních kroužcích kontrarevoluční emigrace, snad spí někde ve vzdálených končinách necivilizovaných gubernií“ (Teige 1927: 65). Názor, vyskytující se v české společnosti, o antievropském rysu ruské kultury Teige použil pro vytvoření působivé opozice špatná minulost – světlá budoucnost. Nové Rusko, k němuž se hlásili komunističtí členové Devětsilu, představovalo na jedné straně protiklad k carskému Rusku, které v jejich vědomí bylo velmi blízko Rakousko-Uhersku, a na straně druhé tvořilo určitý model futuristicky pojímané budoucnosti. Aby spatřili jeho reálné rysy, vydali se na podzim roku 1925 Jaroslav Seifert a Karel Teige do Moskvy a Leningradu (cesta trvala měsíc – od 15. října do 16. listopadu roku 1925).

Nejeli tam, jako jezdili do Paříže – jako soukromé osoby, turisté. To si bylo v tu dobu dost těžké představit. Patřili spolu s Josefem Horou, Bohumilem Mathesiem a jinými k devítičlenné výpravě Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem. Ve stejnou dobu Ruskem cestovala skupina československých dělníků. Z materiálů oficiálního sovětského tisku (jiný ani neexistoval) je vidět, že dělníkům byla věnována mnohem větší pozornost než skupině kulturních osobností. Domácí *Rudé právo* delegace rovněž napomenulo: „Voláme ‚Na shledanou‘ dělnickým československým delegátům. Vraťte se zdraví a zvěstujte československému proletariátu pravdu o veliké dělnické a rolnické říši“ (Rudé právo 1925).

Soudobé sovětské noviny vůbec dost často obracejí svůj pohled na Československo, píší o demonstracích českých a slovenských dělníků, o stávkách, o podpoře SSSR společenskými organizacemi, o úspěchu československé komunistické strany ve volbách atd. Opakující se líčení bohatství a úspěchu sovětského národa se střídá s takovými články jako Těžce se žije dívce na Západě: „Slepice není pták a bába není člověk – tak se dívají na ženu v Československu. Pracuje stejně, dostává menší plat. Večer si jde manžel s kamarády do hospody popovídat a žena musí sedět s dětmi doma“ (Molodoj leninec 1925). O čem ještě tehdy psal sovětský tisk? O otevření rakve s pozůstatky ruských

svatých proto, aby přesvědčil obyvatelstvo o jejich tlení, o úspěších v prosazování socialistického hospodaření na venkově. Virtuálnost vítězila nad skutečností, ale zdá se, že to nijak nerušilo žádostivost po „sblížení s Novým Ruskem“ u těch, kteří i v domácích novinách četli: „Jak vláda sovětského Ruska pečuje o zemědělce. Dopis Čecha z Ruska. – Potraviny stále levnější. – V některých odvětvích výroba o 50 % větší než před válkou. – Snížení daní rolníkům o 50 % proti daním předválečným. Tak byla provedena v sovětském Rusku pozemková reforma“ (Rudé právo 1925a).

Oficiální statut delegace předpokládal dosti rozsáhlý značně standardní program: po uvítání na bělorusko-baltickém nádraží členem moskevského sovětu Volkovem byli její členové ubytováni v novém hotelu, aniž nahlédli do přeplněných moskevských bytů, večer – Bolšoj teatr (*Petruška, Sylfida, Španělské capriccio*), každý krok je propočítán předem. Kromě muzeí, škol, divadel, akademie a továren delegaci ukázali vzorovou věznicí, kde vězni slavili svou nesvobodu a užívali si práce v krásných dílnách, měli knihovny, tělocvičny, hudební sítě a biograf (tato epizoda cesty velmi připomíná stránky ze Solženicynova románu *V kruhu prvním*). Už druhý den svého pobytu se delegace setkala s Olgou Kameněvovou. Tato dáma, manželka známého člena ústředního výboru strany, který se později stal jednou z obětí politických procesů třicátých let, tehdy vykonávala funkci předsedkyně sovětské společnosti pro kulturní styky se zahraničím (tzv. VOKS). Kupodivu ve velmi podrobném *Deníku výpravy* je uvedeno jenom jediné – právě toto první setkání s Olgou Davidovnou. Ale sovětský tisk mluví ještě o jedné schůzce – osmého listopadu, před odjezdem, paní předsedkyni navštívili profesori Bartošek a Mathesius. Ti tehdy slíbili, že každý z členů delegace napíše svůj příspěvek o Rusku, v Československu bude vydána sbírka, provedeny přednášky, uskutečněna výměna literárních děl (Večerníja Moskva 1925). Můžeme předpokládat, že právě z rukou Kameněvové dostala delegace ony rozsáhlé materiály popisující „úspěchy“ sovětského Ruska, které pak byly zahrnuty do knihy vzešlé z delegace (SSSR 1926).

Své příspěvky napsali i Teige se Seifertem. Teige vydal obsáhlou knihu *Sovětská kultura*, Seifertovu první reakci představovalo pět básní, které byly zahrnuty do sbírky *Slavík zpívá špatně* z roku 1926. Spoluautoři poetistických experimentů – Seifert a Teige – jsou si i zde místy dost blízko, dokonce i textově, ale smutný tón lyrické Seifertovy poezie se od konstruktivistických dojmů avantgardního teoretika odlišuje. Teige píše o Rusku velmi pozitivně jako o fabrice stavějící budoucí život: „SSSR je především jednou obrovskou továrnou řízenou v duchu a podle metody velikého sociálního inženýra Mikuláše Lenina. Továrna, obrovský socialistický trust“ (Teige 1927: 65). U Seiferta slovo „to-

várna“ nemůže mít pozitivní význam, již od období *Města v slzách* je to symbol útlatku mechanistického městem-strojem, jemuž je člověk podroben:

Falešné zoubky tvých bání
lesknou se v sněhové dásni.
Fabriky bání
v širokém kruhu

(Píseň o Moskvě)

Seifert vůbec nemluví o slávě a štěstí socialistické stavby – nevidí je. Teigův vliv na Seifertův pohled se ukazuje v tom, jak básník mezi předměty na moskevském bleším trhu zařazuje knihy ruských klasiků, jež revoluce „vyhodila z lodě moderního času“. Seifert však nemůže skrývat soucit, který s nimi pociťuje, a opět se tón jeho dikce liší od Teigových nihilistických slov, jež ve svém celku vyjadřují ducha ruského futurismu: „V muzeích Dostojevského a Puškina, jimž vyhrazeny celé domy, ač ve velkoměstech trvá velká bytová nouze, je uschováno bez výběru vše, vše, co jen má jakýsi vztah k Puškinovi či Dostojevskému. Případá nám tato sběratelská mánie poněkud snobistickou [...] což se modernímu duchu strašně příčí“ (Teige 1927: 133). Seifert píše:

Hromada starých knih,
ó, jaké moudrosti z nich každá chová!
Zoufalství Dostojevského je v nich,
chladne v nich vášeň Puškinova.

(U Matky boží iverské)

Moskva je v Seifertových očích především stará Rus, Kreml (kde mu hroby ruských careven možná připomínají Pražský hrad). Je to mrtvé město, plné mrtvých věcí zmizelých lidí. Teige tento pocit překonává: „Moskva,“ píše o hlavním městě sovětského Ruska Teige, „kdysi melancholické středověké město, běllokamenná matuška, uvržená světovou a občanskou válkou, tíživými poměry dob vojenského komunismu a hladu [...] stává se dnes živou, hlučnou kosmopolitickou metropolí, střediskem kulturním, výrobním, obchodním“ (Teige 1927: 56).

Teigovu konstruktivistickému pohledu více odpovídal Petrohrad: „Zdá se, že se znova stane Leningrad centrem SSSR, ježto má urbanisticky všechny předpoklady být moderním Městem Světa, kdežto Moskva je vlastně obrovskou středověkou dřevnou“ (Teige 1927: 57). Rovnoběžné ulice v Sankt Peterburgu, fasády stejné výšky, řády bílých klasických sloupů – tím vším se Teigův pohled těšil.

Jak napsal v románě *Peterburg* Andrej Bělyj: „Existuje nekonečnost ubíhajících prospektů s nekonečností protínajících je stínů. Celý Peterburg je nekonečnost prospektu zmocněného na n-tý stupeň [...] A rovnoběžně s ubíhajícím prospektem byl jiný ubíhající prospekt s touž řadou krabic, s týmž číslováním, s týmiž obklady“ (Bělyj 1935). Toto panorama, tak ironicky popsané Bělým, zapůsobilo na Seiferta a Teiga klasicismem, jež v Čechách postrádali. „Nejkrásnější empirové stavby světa,“ píše Teige, „taková petrohradská Burza od Thomase de Tomon, admirality od Sacharova“ (Teige 1927: 63, Teige omylem mluví o Sacharovovi místo o Zacharovi). Seifert ve své jediné básni věnované Petrohradu pozoruje od budovy Admirality všechny kolemjsoucí klasicistické (s výjimkou Zimního paláce) stavby, u tohoto empirového nábreží kotví Seifertova poetistická loď z Číny. Pro Seiferta i pro Teiga je to „metropole básníků“, vidí však Leningrad především jako revoluční město. A opět – Teige mluví o perspektivách a možném rozvoji, čas v jeho textu je totiž budoucí, Seifert chápe Petrohrad jako místo, kde *byla* revoluce. Stíny mrtvých vojáků běží mezi sloupy strašlivých chrámů.

Je noc. Jako opilý pavouk s křížem na hřbetě
obluda chrámu potáčí se tmou noci.
V sloupoví, mezi černými ikonami,
duní křik revolucí.

Zimní palác je nabarven krví.
Mramorový sloup magnetizuje měsíc.
Tekla tu krev. Padá sníh. Rudá s bílou.
V noci to děsí.

(Město Leninovo)

(V citovaných verších je zajímavý omyl: „mramorový sloup“ u Zimního paláce je bez pochyby Alexandrinský sloup na Palácovém náměstí, který není ve skutečnosti z mramoru, ale z červené žuly: Pražák Seifert použil pro Peterburg mramor evropského morového sloupu, jehož obraz o mnoho let vstoupí do názvu jedné z jeho nejslavnějších sbírek.)

Petrohrad, kterým procházelo Blokových *Dvanáct*, je nyní prázdný, básník tu nenašel konkrétní lidi, kteří jsou v celém jeho „ruském cyklu“ přítomni spíše jako pouhý dav. Jestliže Teige oslavuje popírání a zničení individuality, intimní přirozenost Seifertovy múzy se s tím smířit nemůže. Seifert píše, že by chtěl být básníkem onoho potoku lidí, který vidí před sebou na Rudém náměstí: „Majakovskij jím nebyl, ještě míň Jesenin“ (Seifert 1926/27: 37), a problémy tvorby

a postavení umělce v jeho textu převládají nad abstraktním Teigovým schématem futuristické budoucnosti.

Seifert také popírá hlavní ideologický postulát doby, dobové „náboženství“, že „Lenin je živější, než všichni živí“. V Seifertově básni je Lenin mrtev, mrtvá je revoluce, a umírá i naděje na štěstí podle ruského vzoru. Mumie, kterou básník spatřil v mauzoleu, ho nepřesvědčila o nesmrtelnosti proletářského vůdce, ale inspirovala ho k obrazu věčného pohřebního průvodu.

Zvedli mrtvého
A hrob se otvírá.
Je mrtev Lenin

(Lenin)

Setkání s realitou změnilo Seifertův přístup k revoluci, z jeho umění se vytratil onen budoucnostní model, který se básník snažil vytvořit. Po návratu ze SSSR se onen ráj, jak jej nalezneme v jeho raných verších a fantazii, rozpadl.

Teige vyčleňuje ze spatřené reality rysy, které se mu hodí a které vidět chce. Občas nahrazuje i chybějící elementy. Je však upřímně unesen inspiračním proudem, který mu poskytlo setkání s díly sovětské avantgardy, s Malevičem a Tatlinem. Avantgardistu nemohl nepřitahovat onen zásah umění do života s použitím obrovského počtu lidí, ono nové náboženství, které se prosazovalo pomocí avantgardního výtvarného umění a divadla a v němž umění životu předcházelo: „Jako Velká francouzská revoluce slavila pantomimou dobytí Bastily a pořádala slavnosti Nejvyšší Bytosti, tak revoluční Leningrad vzpomíná v roce 1920–21 masovým představením pod širým nebem při účasti set a tisíců účinkujících a při aktivní spolupráci obecnstva ‚Dobytí Zimního Paláce‘, Ivanovo–Vozněsensk, centrum textilního průmyslu inscenuje v roce 1923 po celém městě, s 20 000 účastníků dramatinovanou repetici historické stávky a rozstřelu stávkářů v roce 1905 [...]“ (SSSR 1926: 12).

V oné tvrdé konstrukci, která sama už vlastně diktovala pravidla hry, si umělec musel vybrat mezi lidskostí – humanitou a ztělesněním svých fantazií. Seifert a Teige si vybrali každý jinak. Přijetí určitého modelu vyžadovalo nové a nové kompromisy se zdravým rozumem a nové snahy o tvorbu takové virtuální reality, jež byla nutná pro upevnění obrazu „světlého budoucna“. Seifert nemohl takový obraz udržet – rozpadl se mu, jako se o čtyři roky později rozpadlo jeho spojení s komunistickou stranou. Teige ještě nějakou dobu pokračoval v úsilí o vytvoření modelu všeobecného – a násilného štěstí. Dokonce, podle svědectví V. Effenberga, v letech 1931–1933 „nějaký čas uvažoval o emigraci

do Moskvy“ (Kusák 1988: 85). Nepotřebujeme velkou fantazii k tomu, abychom si představili jeho osud v době politických represí. Stalinské procesy třicátých let však konečně zničily i Teigův futuristický zámek.

Literatura

BĚLYJ, Andrej

1935 *Peterburg* 1–2, přel. B. Mathesius (Praha)

KUSÁK, Alexej

1988 „Levá fronta za 1. republiky. Komunistická kultura 1918–1938“, in *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, (Praha), str. 85

MOLODOJ LENINEC

1925 *Molodoj leninec* 25. 10.

RUDÉ PRÁVO

1925 *Rudé právo*, Večerník 2. 10.

1925a *Rudé právo* 9. 11.

SEIFERT, Jaroslav

1921 *Město v slzách* (Praha)

1926 *Slavík zpívá špatně* (Praha)

1926/27 „Jaroslav Seifert o sobě“, *Rozpravy Aventina*, č. 4, str. 37

SKAČKOV, Michail

1924/25 „O technice ruského sticha“, *Host* 4, str. 55

SSSR

1926 *SSSR*. Studie, kritiky, poznámky. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem (Praha)

TEIGE, Karel

1927 *Sovětská kultura* (Praha)

VEČERNAJA MOSKVA

1925 *Večernaja Moskva* 9. 11.

Obraz matky v poezii Jaroslava Seiferta

CLARICE CLOUTIEROVÁ

Kdo je matka? Žena, která rodí, vychovává, která je původem nebo příčinou něčeho. Seifert objasňuje svoji perspektivu matky v knize básní *Maminka*, kterou napsal v roce 1954 a kterou vydal kvůli potížím s režimem až po mnoha dlouhých letech. Seifert usiloval o takový název knihy, který by ukázal mateřský vliv, tak jak působil na něj samotného; *Maminka* byla nasnadě:

Asi před dvaceti lety vydal jsem sbírku básní, pro kterou dlouho hledal jsem titul. Když Ladislav Fikar přečetl rukopis, napsal na titulní list jediné slovo: Maminka. A tak knížka vyšla [...] Kdekdo se domýšlel, že jsem ve verších jaksi zpodobil beze zbytku svou vlastní maminku. No ano, jistě!

(Seifert 1981a: 298–99)

Maminka, jež je považována za nejmonotematictější ze všech Seifertových knih (Pešat 1991: 180), poskytla Seifertovi dostatečný prostor, aby se soustředil na osobnost, která mu poskytla oporu. Básník nepíše jako ostýchavé dítě, ale vyjadřuje se se smělostí a silou mladého muže. Výběr prostých slov umožňuje jasnost představ, posiluje jeho poddajný vztah a nechává projevovat jeho náklonnost k ní. Básník se nespokojuje s pouhým pozorováním – pokouší se proniknout do matčiny duše.

Matka nerada dávala svůj smutek najevo, nerada o něm mluvila; místo toho se uchylovala k náboženství:

[...] matka byla tichá, lyrická katolička dbající zákonů božích i církevních, pokud se to jenom dalo. Do kostela chodila ráda. Bylo to vytržení ze stereotypu všedních dní, vytržení z mechanického sledu každodenní práce. Byla to její poezie. K přijímání chodila však jen spore, nejspíše ve chvílích životních malérů, které pokládala za boží trest a chtěla si tak nebesa usmířit.

(Seifert 1981a: 283)

Matčina smrt měla na Seiferta nesmazatelný vliv. Detaily zachytil v básnické i prozaické formě:

Několik vteřin před svou smrtí
Obrátila k nám matka tvář
A chraptivě vykřikla:
Není nic.
Přes její ústa se pak překlenulo ticho.

(Seifert 1967: 42)

Tyto verše ze Seifertovy básně Nebeské závory, jejichž ohnisko tvoří rysy mamčina obličejce, připomínají pozorování portrétistovo. Její podoba je zastoupena u Seiferta jejími ústy. Pronáší s moudrostí svůj konečný výrok a vyslovuje ona dvě zásadní poslední slova „Není nic“. Slova umírající matky nepřinášejí útěchu, naopak vyjadřují drsnou silnou realitu, kterou vidí u nebeských bran. Nejistota týkající se věčného osudu je stále zdůrazňována v portrétu maminky: byla to žena, která nikdy neunikla svým mukám. Následující nepřítomnost se kvůli sémantickému zatížení této věty ozývá v tichu, které se zosobňuje jako nehybnost, stav věčného klidu, jako smrt.

Když přišlo jaro, na pešeňku
Rozkvetly stromy v jarním slunku.
Maminka tichá jako pěna
K oknu je v pláči odvrácena.
– Proč pláčeš, co máš za bolest,
Řekni mi, čeho je ti líto?
– Však ti to povím, povím ti to,
až nebudou jednou stromy kvést.

Sníh padal hustě a co chvíli
Vločky se na sklo přilepily.
U okna, bylo málo světla,
Maminka tiše něco pletla
A měla slzy na očích.
– Proč pláčeš, čeho je ti líto?
– Však ti to povím, povím ti to,
až nebude jednou padat sníh.

(U okna, Seifert 1966: 5)

Seifertova báseň U okna je nesena množstvím kontrastů, které propojují celek básně a vytvářejí těsně propletený, dialogický, kontrapunktický pohyb mezi

matkou a dítětem. Role rodiče a dítěte jsou obrácené. Matka pláče a dítě se snaží ji utěšit. Tato záměna rolí zdůrazňuje matčinu křehkost. Básník svoji matku portrétuje nejenom jako utěšitelku, ale také jako jedince, který sám potřebuje útěchu. Umístění této básně jako úvodní básně sbírky zdůrazňuje neobyčejnou důležitost tohoto rysu maminčina charakteru. Opakování věty „povím ti to“ ukazuje matčinu moudrost, když syna utěšuje slovy, která odkládají ostré ataky životní reality na později. V pravý čas, v dospělosti, je možné porozumět, že ne na každou otázku existuje odpověď, že ne každá úzkost může být úplně vyléčena. Čas komunikaci mezi matkou a synem neomezuje. I když matka bude uložena v hrobě, může k synovi stále „promlouvat“, a tak ho, díky zkušenostem a vzpomínkám z dětství, dále vést. Seifert také podrobně líčí svou ochotu zpomalit rychlé vedení a své spoléhání na jistotu času při očekávání odhalení a odkrytí smyslu. Seifert vyjadřuje toto očekávání ve knize *Odlévání zvonů*:

Po lidské duši jsem nepátral.

Říkával jsem si: uvidíme.

Dám se překvapit.

(Seifert 1967: 10)

Reakce dítěte na zármutek jeho matky ukazuje znepokojení nad původem její bolesti. Silné ohnisko srdce a rozumu dítěte upozorňuje na důležitost chvíle a projektuje tuto situaci do časového kontinua věčnosti.

V básni U okna se reflektují dvoustranné kontrasty: dvě strofy popisují dvě sezóny a dvě části dialogu přenesené mezi dva lidi (jeden dospělý a jeden mladík); ticho se střídá s pláčem a nadbytek přírodní sféry je v protikladu k citové deprivaci. Následující matčiny slzy představují přechod mezi náladou a perspektivou; vnější pohled přechází do hlubokého vnitřního zjevení. Vnímání jevy se rozplývají do nehmataelného; přílišná krátkost přírodních období je v rozporu se trvalými dojmy lidské psyché. Důraz na numerické pojetí čísla „dvě“ implikuje vzájemnou závislost a celistvost vztahu mezi matkou a synem.

Opakování určitých frází, jako například „Proč pláčeš“, „povím, povím“, „čeho je ti líto“, ve spojení s etymologickými znaky typu „až nebudou/až nebude“ či „k oknu/u okna“ dále zesiluje binární kvalitu básně. Takové páry neupozorňují na žádnou nerovnoměrnost mezi oběma stranami, nýbrž zpřesňují oba póly, mezi kterými se vztah vytváří. A na této malé ploše nastává transpozice. Hydrologická transformace spojuje pěnu se slzami. Následující slané slzy vypadají jako ještě čistší forma sněhu, který poskytuje základ výživy pro flóru.

Maminčiny slzy, prolévané v zármutku, se přemění v moudrost, která dává jejímu synovi život.

James Naughton popisuje Seiferta jako básníka „mírně atmosférických vzpomínek, plynoucího času a stárí, emotivního, vnitřního přemítání“ (Naughton 1995: 133). Tyto meditativní mezihry, např. báseň U okna, dovolují, aby Seifert postřehl, jak píše Zdeněk Pešat, „láskyplné prostředí domova“ (Pešat 1991: 181).

Už dávno jsem si zvykl neslyšet
tu a tam
květinovou árii z Carmen
a vítr mi do očí hází snůh,
abych neviděl,
co už mám na dosah.

Na Štědrý den přistavím ke stolu
ještě tři židle.
Jednu pro mrtvého otce,
druhou pro matku
a letos i třetí pro sestru.
Zabila se v autě.

Někdy přicházejí i jiní,
které jsem v životě miloval.
Jsou zvědaví.
Když rozkrajují jablko,
dívají se mi přes rameno.

Bývá to v roce vzácná chvíle
pro slzy vzpomínek.
Ale nedáme vzlykat a kvílet
sirénám na střeších
jako na počátku května.
Pláčem potichu sami.

Čím je však všechny pohostím,
Co mohu nabídnout stínům?
Tu je chléb této země
i její trpké víno,

tu je miska s oříšky kešů.
Jsou z daleka, až z Indie,
a chutnají sladce
jako první dětská políbení.

Možná že při těchto slovech
matka se usměje.
Ale nejsem si jist.
Usmívala se jen svými rty,
oči její byly stále smutné.

A když plakávala,
Slzy jí tekly dovnitř.

(Miska s oříšky, Seifert 1981: 185–87)

Seifertovy verše naplněné smutkem jsou těžké citovou závažností lásky, ztracené smrtí milovaného. Básník zvýznamňuje užití zmínek o běžných předmětech, aby se oprostil od této tíhy. Připomíná si moment, kdy byl malý (báseň U okna) a byl svědkem slz vlastní matky; snažil se porozumět jejich původu. V *Misce s oříšky* básník zažívá naplnění prorockých slov své matky. Doba porozumění přišla.

Báseň tematizuje prostředí domu jako shromaždiště pro personifikované vzpomínky na jedince, kteří zemřeli. Básník kolem sebe shromažďuje své milé a představuje si, jak spolu večeří, přijímajíce sváteční jídlo. Melodie operních meziher z tragické Bizetovy *Carmen* násobí hluboký žal lásky. Prostými obrazy sněhu Seifert vyjadřuje oslepující efekt zmatku, který pohlcuje jeho mysl jako blizzard. Vyjadřuje svou dezorientaci a nevyhnutelné nejistoty, které se vynořují jako ztráta smyslu toho, co je známé. Kdysi neživé prvky (hudba, nábytek, potrava) přijaly „život“, protože byly spojeny s podstatou básníkova bytí. Po smrti těch, kteří sdíleli se Seifertem život, se zdálo, že se básník uzavírá do vnitřního světa, který má podobu světa maminičina: „A když plakávala, / slzy jí tekly dovnitř.“ Seifert často spojuje ztrátu s omezením předvídatosti. V knize *Odlévání zvonič* popisuje nestálosti romantické lásky a následující ztrátu sebe sama:

Oslepený láskou
Potácel jsem se v životě,
Zakopáváje o ztracený květ
či o schod katedrály.

(Seifert 1967: 38)

V knize *Svatební cesta* Seifert přirovnává tuto ztrátu ke zdi lávy v Pompejích:

Říkáme: fotografie mrtvých milenek
To bývá smutnější než Pompeje,
Kytička uschlých konvalinek,
Když jaro je.

Říkáme: všechno je mrtvo,
To bývá smutnější než Pompeje,
Fotografie mrtvých milenek,
Když jaro je.

(Seifert 1989: 233–34)

V básni *U okna* se už matka oknem nedívá, protože tato příležitost byla ztracena. Izoluje se a pohřbívá svůj smutek, jediným klíčem jsou pro ni její slzy. Smrt životního snu je počátkem procesu proměny člověka v kámen, který nakonec jedince izoluje od života.

V *Misce* s oříšky ztráta lásky smrtí způsobí, že básník se mentálně a fyzicky uzavírá mezi zdi svého domu, hledaje útěchu v konkrétních životních vzpomínkách. Pátá strofa přináší proměnu. Básník porušuje dosavadní charakter básně vzrušením a nadějí, protože se chystá pohostit ty, kteří mu jsou milí. Po tomto duchovním přijímání, založeném na zkušenosti života, se báseň zesiluje. Pocit údivu se dostavuje s miskou exotických oříšků. Zmínka o vzdáleném místě předpovídá věčnou cestu, po které se básník vydává; představuje si láskyplné polibky dítěte a náhlá radost setkání mu dodává další sílu.

Seifertovy myšlenky se ihned obracejí k matce. Pouto bylo definitivně navázáno a nezmění se ani v okamžiku smrti (srov. film *Matka a syn* režiséra Alexandra Sokurova z r. 1997). Dítě si představuje, že s ním matka souhlasí. Zjevení života a smrti jsou ostrá a syn prožívá duchovní setkání s matkou u stolu života. Seifert rozumí tajemství dítěte, kterým je on sám. Rozumí tomu, že slzy se rodí uvnitř, dosahují až k těm, kteří jsou nám milí, a vracejí se zpět do nitra. Matka se usmívá...

Závěr

„All language can be thought of as an effort to achieve freedom, to feel the joy and the sensuality of freedom. What we seek in language is the freedom to be

able to express our most intimate thoughts [...] When I write, I make an effort not to lie: that's all. If one cannot say the truth, one must not lie, but keep silent [...] Poetry has the subtlety we need to be able to describe our experience of the world" (Seifert 1998: 27).

Seifert předkládá pravou, nefalšovanou výpověď; výsledkem je prožitek svobody prostřednictvím tvůrčího procesu. V básních pojednávajících o matce Seifert dosahuje křehkosti, přičemž často používá sémanticky nekomplikovaných slov. Je to tato jednoduchost, která Seifertovi umožňuje a zároveň pomáhá vytvářet prostor pro křehkost a citovost – a tím okouzluje:

No samozřejmě měl jsem rád svou matku, ale přistihuji se v myšlenkách, že to byla spíš lítost nad jejím přehořkým osudem.

Však víte, že cesty, jimiž projde myšlenka básně třeba prosté, srozumitelné, jasné, mohou být nesmírně složité, nesrozumitelné i temné.

(Seifert 1981a: 298–99)

Tyto a podobné myšlenky jsou shromážděny v Seifertově vzpomínkové knize *Všecky krásy světa* (1981). Básník neklade ostrou hranici mezi svou láskou k otci a k matce. Snaží se vysvětlit svoje prožitky jako mnohostranné a podobající se svou funkcí kompasu. Rozmanitost citových postojů k matce umožňuje Seifertově mysli umístit matku do básnickovy představy a jeho chápání poetična. A vně této celistvosti se rýsuje bezedná hlubina, jakási vypalovací pec vztahů a pocitů, kterou Seifert přenáší do podoby psané. Je samozřejmé, že soucit, který básník pojmově chápe jako jeden z rysů lásky, je onou prakolébku, ve které opravdová láska syna k matce přebývá a setrvává.

Arne Novák nazval Seiferta „mistrem intimního verše“. Tato kvalita je ilustrována nejenom Seifertovými opakovanými veršovými odkazy na jeho milovaně, ale také jeho nevinným popisem rodinných okamžiků, ne jako tajně naslouchajícího, nýbrž spíše jako tichého pozorovatele, který občas modifikuje svoji úlohu a stává se aktivní součástí dialogu.

Někteří kritikové poukazují na přílišnou sentimentalitu Seifertovy poezie o matce, takovéto kritice však chybí prvek rozpoznání základních hodnot básnickovy poezie. Seifertův vztah k matce, tak jak je ilustrován prostřednictvím jeho poezie, ovlivnil samotný základ básnickova pojetí jakékoli ženy, kterou poeticky vykresluje; básnickovo vnímání matky vytvořilo podklad pro jeho vlastní životní názor. Matka nejenže ho na tento svět přivedla, ale pomohla mu i vyrovnat se se skutečností tohoto světa. Vložila do něj moudrost, která je schopna – mnohem lépe než jakýkoli vnější faktor – rozpoznat skrytou pravdu. Kdy-

by mohla, přemítá Seifert, matka by „s úsměvem“ vnímala jeho slova, která reflektují její mateřský odkaz. Seifert byl schopen předat světu toto poslání se svrchovanou svobodou.

Literatura

NAUGHTON, James (ed.)

(v tisku) [1995] *Traveller's Literary Companion to Eastern and Central Europe*

NOVÁK, Arne

1986 *Czech Literature*, ed. W. E. Harkins, přel. P. Kussi (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications)

PEŠAT, Zdeněk

1991 *Jaroslav Seifert* (Praha: Čs. spisovatel)

SEIFERT, Jaroslav

1966 *Maminka* (Praha: Čs. spisovatel)

1967 *Odlévání zvonů* (Praha: Čs. spisovatel)

1981 *Deštník z Piccadilly* (Praha: Čs. spisovatel)

1981a *Všecky krásy světa* (Kolín n. R.: Index)

1989 *Svatební cesta* (Praha: Čs. spisovatel)

1998 *The Poetry of Jaroslav Seifert*, ed. G. Gibian, přel. G. Gibian, E. Osers (North Haven: Catbird Press)

Generace 1945?

JAROMÍR HOŘEC

Generace 1945, dá se tak nazvat pokolení, které přišlo na svět ve dvacátých letech Československé republiky a do aktivního života mohlo vejít až po květnu 1945? Dějiny je pokřtily na dlažbách v demonstracích proti mnichovskému diktátu i proti nacistické okupaci. Světová válka a život v nesvobodě poznamenaly navždy jejich existenci. Svě životní pocity získávali ve vězeních a koncentračních táborech, v totálně pracovním nasazení, mnozí z nich se zúčastnili bojů na východních i západních frontách i v ilegálním hnutí.

Není divu, že tito mladí přivítali osvobození v roce 1945. Padlo hitlerovské Německo, jak je mohli ještě i sami poznat ve svém státě. Současně v nich pulsovala naděje, že pokvětnová společnost zbavená neduhů minulosti vytvoří základy nového života, že se obnoví ve všech oblastech svoboda a že se na ní budou podílet i vlastními silami. Velké naděje, o nichž se netušilo, že se záhy změní ve velké iluze.

Vlastně již tehdy, na počátku nového života, se tajně i veřejně draly kupředu činy, které potřísnily cestu nové demokracie. Světlo však přebíjelo tmu. Podceňovaly se četné konflikty a spatřovaly se v nich pouze průvodní jevy revoluce, a nikoli zcela cizí, odsouzeníhodné zastřené projevy nové totality.

Příslušníkům této generace bylo určeno, aby prošli těžkými občanskými zkouškami. Po nástupu pouťorové komunistické moci a po počátečních nejasnostech a nových krátkodechých iluzích se rozdělili mladí do několika skupin: první, která vystoupila rozhodně proti projevům nesvobody, byla perzekvována mocenským aparátem a ocitla se ve vězení, na nucených pracích v dolech, vysoké a střední školy se pro ni uzavřely. Druhá skupina našla časem své místo mezi reformátory a snažila se na okraji mocenských struktur o kritické postoje. S většími nebo menšími úspěchy se jí to částečně a občas dařilo. Ke třetímu společenství třeba počítat ty, kteří zcela propadli ortodoxii komunistické strany a její zvůli, podřídili se jí a budovali své životní kariéry bez jakýchkoli idealistických představ, „reálně“, aniž si připouštěli hlasy svědomí.

Po srpnu 1968, kdy neuspěl pokus vytvořit podmínky pro socialismus s lidskou tváří a pro pozdější systém plurality, propojovaly se první a druhá skupina. Protinárodní a na pokraji občanské velezrady stojící příslušníci třetí skupiny

ny se usadili v kolaboraci a prosazovali normalizaci neboli totalitní řád, nastolený cizí mocí.

Třicátá léta nebo rok 1945?

Když jsme se pokusili vysledovat společné rysy Generace 45, věnujme se hned pochybám, zda je skutečně přelomový rok 1945 ve svědectví o ní rozhodující. Už jen povrchní pohled na vydaná díla básnická, prozaická a kritická nás upozorňuje, že se musíme vrátit o několik let dozadu, abychom si položili otázku, co a kdy je odlišovalo i pojilo. Konec třicátých let, kdy debutují Hanuš Bonn a Jiří Valja, Kamil Bednář sbírkou *Kámen v dlažbě*, Jiří Orten *Čítankou jaro* a Jan Pilař, předznamenává nástup osobitého básnického vidění. Za generaci se básníci *Jarního almanachu básnického* (1940) ani Skupiny 42 nevydávají, ač jí už tehdy jsou. Odpor ke generalizacím takového společenství je jim zatím blízký.

Než poezie v okupované zemi z donucení na počátku čtyřicátých let umlkne, podávají další autentické svědectví o životě, jenž jim byl přidělen, Josef Kainar, Ivan Blatný, Jiří Kolář, Zdeněk Kriebel, Vladimír Vokolek, Zdeněk Rotrekl a dvě surrealistické skupiny.

Téměř všichni tito básníci se stanou současníky pokvětnového, již cílevědomého seskupování v různé názorové a umělecké skupiny. Svou inspirací, svými „životními pocity“, jak se tehdy definoval jejich vztah ke skutečnosti, tkvějí hluboce v létech protektorátu: prožili existenciální úzkost z bytí potlačeného, zotročeného a vydaného napospas násilí. Tuto existenci nebylo po osvobození možno snadno odložit, byla u mnohých z nich trvale usídlena.

České básnictví mladé generace, do něhož se po roce 1945 vřadila nová vlna, nemohlo nevidět nové společenské změny a podmínky, které i samo zčásti vytvářelo. Nicméně minulost neodvál revoluční víchř. U některých jen dočasně potlačil jejich existenciální prostor, který se v nich znovu otevřel po létech.

Odpověď na otázku, zda lze – je-li to už nutno – periodizovat a za takový předěl pokládat až rok 1945, není jednoznačná. Spíše se můžeme klonit k názoru, že tím předělem byl konec třicátých let, čas poznamenaný pádem demokratického československého státu, okupací totalitní mocí, ale i odporem proti tomuto anti-humanismu. To vše tenkrát i bezprostředně ovlivňovalo i poetiku mladého pokolení – a jistě nejen jeho –, jež se nevyjadřovalo společenskými proklamacemi ani manifestačními programy, ostatně tehdy nemožnými, nýbrž novým viděním a básnickým výrazem, a to i napříč básnickými skupinami. Iniciativa Kamila Bednáře a jeho *Slova k mladým*, i když podnětná, nemohla zůstat než osamocena.

Pojem „mladá literatura generace roku 1945“ je vágní. Patří spíše do tradičních literárněhistorických posudků než do živé tkáně písemnictví. Poválečný obraz tehdejšího stavu podaly v roce 1947 večery jednotlivých skupin v Umělecké besedě v Praze (i ona tím navazovala na své dva večery uspořádané v březnu a květnu roku 1944, na nichž se představili básníci dvou skupin uvedení Jiřím Hájkem a Janem Grossmanem). Krátce před únorovým převratem seznámili veřejnost se svou prací básníci Skupiny 42, Bednářovy Ohnice, dynamoarchisté a básníci Mladé fronty, básníci v katolickém sdružení, syntetičtí realisté, surrealisté. Představili se i jednotlivci nikde nezařazení.

Charakteristické byly konce těchto generačních snah. Večery inspirovaly k tomu, aby mladí připravili svůj sjezd na Dobříši. Jeho atmosféra a duch tvořivé spolupráce od básníků směřujících k socialistické stavbě společnosti až po křesťansky orientované spisovatele byly únorovou mocí prohlášeny za podezřelé, škodlivé a již nepotřebné. Proto také z příkazu své ortodoxie, napojené ždanovovskou doktrínou, výsledky dobříšského sjezdu mladých potlačila a zlikvidovala.

Iluze o jakési osobité, mladé a svobodné cestě zanikly. Ne však navždy. V roce 1968 se toto úsilí připomnělo a oživilo.

Umlčená slova

Poezie konce třicátých let a začátku let čtyřicátých na sebe vzala tíži podat svědectví o době i o vnitřní a obranné existenci básníků dozrávajících v nepřízni životního osudu. Tyto životní zkoušky, ohrožující mladé lidi i celý národ přímo v základech jejich bytí, prověřovaly básnický charakter hlásící se porůznu a bez teatrálních proklamací k životu. „Ptáme-li se, jakou hodnotu úhrnně přináší mladá básnická generace národnímu celku [...] jest to hodnota opravdovosti,“ napsal v roce 1941 Jaroslav Červinka (1941: 31). O čtyři roky později, v březnu 1945, dokončuje Jan Grossman úvahu pro sborník dynamoarchismu *Aktiv*. Nazve ji Nové umělecké myšlení. Je to vše jiné, jenom ne planá deklarace. Vedle něho tiskne tento sborník druhou obšírnou stať Jaroslava Moráka s podobným zaměřením: *Základy uměleckého myšlení a úvod do jeho studia*. Je v tom úmysl – aby se po expresivní a lyrizující Výzvě dynamoarchismu v úvodu sborníku prosadil věcný pohled na společenskou problematiku současného uměleckého díla. V tehdejších recenzích sborníku dynamoarchismu se bohužel oběma statím nedostalo větší pozornosti (s výjimkou referátů Ludvíka Kundery a Jaroslava Janů). Také výbor ze studií Jana Grossmana *Analýzy* z roku 1991 stať ze sborníku z rozhodnutí pořadatelů opomíjí.

Grossman i Morák našli v sobě odvahu v době aprioristických ideologických postulátů říci jim: Ne. Nalézali smysl uměleckého díla v něm samém. Toto dílo nemělo předem roubovat realitu na šedivý strom teorie umělecké nebo politické. Jeho posláním mělo být spíše zobrazit a vyslovit svět i život v jejich původní nejistotě a proudění, v chaosu a žhavé lávě, tryskající ze sopečných výbuchů skutečnosti.

Věnujeme-li se v další části především Grossmanově studii, neznamená to, že bychom stavěli Morákovu stať do jejího stínu. Zaslouží si samostatné kritické pozornosti.

Grossman na počátku stati, nezvyklé svou střízlivostí a věcností, definuje v generačním sborníku *Aktiv* své poslání: „Nové umělecké myšlení není apriorním ideologickým nebo programovým dogmatem, které bychom chtěli dodatečně argumentovat a historickou konstrukcí podepírat. Je pokusem o genetiku podstatných rysů moderního umění, jehož vývoj naznačíme dvěma stupni: 1) boj o idealismus 2) boj o přetvoření idealismu.“

Mladý kritik nalézá blízkou problematiku v tvorbě i myšlenkovém světě romantického idealismu. Úvaha nad ním ho vede k závěru, že „literární dílo počíná stále důrazněji odkazovat mimo sebe, posunuje své těžiště mimo svou vlastní oblast. Nové poznávání světa, nové hodnocení a vidění není principem jeho výstavby, nýbrž vstupuje do něho jako složka, zřetelně pocítovaná jako výhradně ‚obsahová‘ [...] Popisnost v tom smyslu opět není nic jiného než ten fakt, že dílo odkazuje mimo sebe, mimo sféru své vlastní reality.“

Přijímaje dynamismus romantického vidění, přichází Grossman ke kritice idealismu i romantismu. není to u něho pozice povrchního odmítání a přehodnocení. Zabývá se idealistickým odkazem Lva Šestova, který v mnohém předjímá kontradikcionismus, zvnitřnělou romantickou ironii, plnou protikladů. Odtud není daleko k Ladislavu Klímovi a k jeho temnotě, která září. „Dynamismus stává se u Ladislava Klímy nejen cílem sám o sobě, ale je sám v sobě svým řešením.“ Na rozdíl od romantického dynamismu, který je podřízen konečnému cíli a účelu, pro který vznikl. Současně Grossman dospívá k závěru hodnotícímu význam Klímova filozofického poznání: „Klímův existencialismus, jeho kladné pojetí vši protikladnosti, jeho centralizace veškeré metafyzické problematiky na člověka, to vše jsou přímé základy nového uměleckého myšlení, jehož poslední fáze zasahují až do přítomnosti.“

Dynamoarchisté byli první, kdo se přihlásili na sklonku války a po osvobození k pronikavému pohledu Ladislava Klímy. Na cestě k nové předmětnosti cituje Grossman lyriku R. M. Rilka a Vladimíra Holana a dovádí svou úvahu k dílu Rimbaudovu. Příští poezie bude materialistická jako „součást protestu

a bouřlivé revolty“, opakuje se po A. Rimbaudovi a je to vše jiné, jen ne teoretický a společenský materialismus. „Odtud vede cesta k nové zákonitosti,“ píše Grossman. „V prudkém odporu proti jakékoli metafyzické dodatečnosti, proti odkazování problémů mimo oblast tohoto života akcentuje toto umění dramaticky svou rozkladnost a anarchičnost. Ale v samotném tomto destruktivním momentu je už konkrétně přítomen předpoklad nové jednoty. Není pochyby, že tu vzniká takzvané umění depersonalizované. Ale jen dogmaticčnost a nějaký ideologický moralismus by v tom mohl spatřovat něco výhradně hnilobného, odpadového a nakažlivého [...] Depersonalizace je poslední zápas proti idealismu.“ Grossman tu zřetelně formuluje i myšlenky dynamoarchismu, jeho cestu od poznaného chaosu a anarchie k niternému řádu a skutečné archii, i jeho stavbu závratí.

Grossmanova i Moráková studie ve sborníku *Aktiv* se mohly po roce 1945 číst jako jedno z prvních slov existencialismu, původního a přijatého jako „centralizace veškeré problematiky existence na člověka“. Nebo jinak: k člověku od ideje. Těmto slovům naslouchali bohužel především ti, kteří tomu nechtěli rozumět. Povrchní invektivy svědčily o lenosti svých autorů, stranických, komunistických, ideologických kapacit. Nedali si práci – ani oni, ani ti, od kterých se mohla očekávat vstřícnost – uvažovat o snaze „neznámých Grossmanů a Moráků“ vyjádřit nově a iniciativně problémy poezie jako hlavní nositelky životních pocitů své generace. Dynamoarchisté – Andrenik, Grossman, Hořec, Listopad, Morák a Zachovalová – byli v článcích komunistické *Tvorby* a v likvidačních statích Ladislava Štolla a Jiřího Taura na tzv. konferenci o poezii uspořádané Svazem československých spisovatelů v lednu 1950 označeni za literární i existenční spodinu, vyznačující se lumpenproletářským pepictvím. Nejhoršími urážkami, jaké nemají v literatuře po roce 1945 období, častovali autoři komunistické ortodoxie dynamoarchistické sborníkové vystoupení. „Dožívá se mnichovanství“, jsou to přízraky „duchovního dědictví protektorátu“, otrávená kaše, miasmatická ložiska, dokonce „puch rozkladu vrcholícího imperialistického kapitalismu“.

„Dynamoarchistická klika“ si vytvořila rejdiště, odkud kazila naši krásnou a zdravou mládež, „potlačovala všechno tvořivé, terorizovala svými zvrácenými vkusy vše, co se v umění hlásilo k životu“. Cynický duch eklekticismu a arrogance, existencialismus pod pseudonymem dynamoarchismu, jenž ve své vůdčí ideji povýšil člověka do říše zvířat. Projevuje se tu svět rozkladu, úpadku i antihumánnosti. Dynamoarchisty charakterizují kosmopolitismus a trockismus. Není náhodou, že na podzim roku 1946 „tato klika po Ždanovově kritice [...] paralyzovala vliv těchto nesmírně významných dokumentů marx-leninské kriti-

ky“, hovoří shodně Štoll i Taufer obklopeni souhlasícími ideology a spisovateli, účastníky konference o poezii.

Tehdy, ani později, když už to bylo možné, se nenašel nikdo, kdo by tyto útoky zásadně odsoudil a věcně pojednal o obsahu dynamoarchistického sborníku i obou statí J. Grossmana a J. Moráka. Jediní, kteří tomu věnovali nedávno pozornost, byli redaktoři sborníku *Aluze* (2000, č. 1), kteří dokumentovali po více než padesáti letech dynamoarchismus v reprintu celého *Aktivu* i kritickým hodnocením. Nyní, v červenci roku 2000, pětapadesát let po vzniku dynamoarchistické výzvy, umožňuje 2. kongres světové literárněvědné bohemistiky vyslechnout slovo dynamoarchismu a věcně i kriticky o něm uvažovat v kontextu vývoje českého písemnictví.

Literatura

ČERVINKA, Jaroslav

1941 O nejmladší generaci básnické (Praha: Vyšehrad)

GROSSMAN, Jan

1946 „Nové umělecké myšlení“, in *Aktiv* (Praha: K. Synek)

Hranice umělecké události v Halasových textech

PETR KOMENDA

Halasovy texty otevírají problém, jenž se nedotýká pouze textologie. Kdy se daný text stane uměleckou událostí (například v tvůrčím aktu proměna básnickových fragmentů, náčrtků, záznamů v ucelený text)? A kdy nás jako čtenáře začne zajímat?

Z takto kladených otázek vyplývá vymezení celkem tří pojmů: prvotní text, v němž nenalézáme prvky umělecké události, následný text, v němž umělecká událost vzhledem k prvotnímu textu nastala (tj. v němž proběhl tvůrčí akt), a hranice umělecké události, což jsou předpoklady umožňující vznik umělecké události v textu. Toto pojmové vymezení tedy implikuje existenci dvou systémů, kdy první systém chápe text jako běžné, jazykové, a tedy neumělecké sdělení, zatímco druhý systém v sobě zahrnuje texty umělecké, které usilují o neustálé zmnožování informace, aby dokázaly postihnout skutečnost v celku. V pojetí tartuské sémiotické školy (máme na mysli především studie J. M. Lotmana) je v umění a kultuře zapotřebí přinejmenším dvou generujících mechanismů, kdy jeden nemůže existovat bez druhého; zatímco primární modelující systém (oblast běžného jazyka) zajišťuje technický přenos informace, teprve sekundární modelující systém poskytuje prostředky pro vytváření uměleckého textu. Mezi oběma sférami probíhá neustálý překlad, aniž by kdy mohla nastat situace adekvátnosti. Teprve za těchto okolností Lotman dále definuje pojem tropu: „Dvojice vzájemně nesrovnatelných významových prvků, mezi kterými vzniká v rámci jakéhokoli kontextu vztah adekvátnosti, tvoří sémantický tropus“ (Lotman 1994: 69, přel. P. K.). Tropus tedy zásadním způsobem souvisí s druhotným modelováním, je to „figura rodící se na hranici dvou jazyků“ (ibid.: 78, přel. P. K.). Nadjazyková (doplňující) paradigmatická a syntagmatická pravidla básnického textu, která konstituují jeho tropickou výstavbu, se rozhodujícím způsobem podílejí na faktu, zda text považovat za básnický, nebo ne. Proto kritéria zkoumání stanovují na základě těchto pravidel.

Podle Jakobsona jsou literární texty založeny na metaforickém a metonymickém principu: poetická funkce je definována jako projekce principu ekvivalence z osy výběru na osu kombinace (Jakobson 1995: 82). To znamená, že me-

tafora (paradigmatická osa) a metonymie (syntagmatická osa) jsou figurami ekvivalence, kterou lze definovat jako vztah neúplné rovnosti. Organizací sémanticky různorodých i stejnorodých jednotek do ekvivalentních řad je do sémantiky rozdílnosti vnesen prvek totožnosti a do sémantiky totožnosti vnesen prvek rozdílnosti. Lotman zdůrazňuje, že skrze ustanovené ekvivalentní řady můžeme slovo vnímat jako okazionální jednotku, jejíž úloha je dána strukturální pozicí (strukturálním umístěním) v textu (Lotman 1990: 157).

Strukturální pravidla poskytují textu prostor pro vznik umělecké události. Lotman chápe událost jako pohyb překračující hranici, která je určena strukturálním rozvržením textu (Lotman 1994a). Událost, tak jako ekvivalence, předpokládá přinejmenším dva různé prvky, mezi nimiž je ustanoven vztah. Pokud se prvek otevře a překročí vlastní strukturu a její hranici směrem k jinému prvku, pak vzniká událost. Právě proto Lotmanova definice události zdůrazňuje fakt překročení hranice.¹

Položme vedle sebe Lotmanovo sémiotické chápání událostního pohybu a Kožmínovo pojetí literárního díla jako pohybu mezi existencí a významem (Kožmín 1995). Zatímco existence je podle Kožmína neartikulovanou formou bytí, sférou jejích základních předpokladů, pak sémantika tvoří významy právě na této půdě. Literární dílo je vzepětím od existenciální polohy k její sémantizaci. Pohybuje se mezi fenomenální daností a strukturální modelací, takže není možné opominout ani jeden pól tohoto vztahu. Pokud do sebe promítneme Jakobsonovo a Lotmanovo modelování a Kožmínovu koncepci literárního díla, získáme skutečnost, v níž je možné ustanovit mezi daností a modelem vztah ekvivalence, takže umělecká událost v textu vzniká překročením hranice mezi těmito prvky. Pohyb v básni umožněný uměleckou událostí pak vytváří smysl textu.

Celkově je možno říci, že hranice mezi pouhým sdělením a uměleckým textem se konstituuje na základě nadjazykových paradigmatických a syntagmatických pravidel vytvářejících spojitosti a kontinuitu, na rozdíl od diskretnosti znaků, z nichž je složena běžná zpráva. Separované znaky se v tvůrčím aktu slévají v jeden text. Výstavba textu (paradigmatická a syntagmatická osa) je proto nezbytným předpokladem pro vznik umělecké události. Umělecká událost je pak chápána jako pohyb mezi daností a modelujícími prvky, kdy vůči danému běžnému jazyku je modelován okazionální jazyk uměleckého díla.

Při srovnání Halasových textů je třeba především respektovat hledisko diachronní. Sledování diachronního vývoje textu umožní analyzovat autorský tvůr-

¹ „Pohyb sujetu, udalost je prekročením zakázanej hranice, ktorú utvrduje bezsujetová štruktúra. Premiestnenie hrdinu vnútri priestoru, ktorý mu je určený, nie je udalostou. Z toho je zrejma závislosť ponimania udalosti od štruktúry priestoru [...]“ (Lotman 1990: 270).

čí akt, přičemž základním kritériem bude srovnání výstavby textů. Pro Halasův tvůrčí způsob je příznačné, že nejprve vznikaly záznamy a fragmenty, které si básník kdykoliv a kdekoliv zaznamenával do svých „trhacích bloků“, z těch poté vznikaly jakési přípravné složky, tematicky sjednocené (projekty Hlad, Potopa, Zastavárna, Červený zápisník aj.), dále následovaly náčrtky, jež pak byly různě variovány, a tímto náročným způsobem se básník dopracovával k budoucímu invariantnímu textu. Zde nalézáme jednu z příčin složité strukturovanosti výsledné verze textu. Záměrnost a nezáměrnost (srov. Mukařovský 1966) jako dva komplementární póly rozvrhují mezi sebou síť, do níž je možné poskládat texty v posloupnosti od básně až po náčrtek, fragment a záznam. Báseň – definitivní celek se zřetelně ustanovenými paradigmatickými a syntagmatickými pravidly – se prosazuje v blízkosti bodu záměrnosti, kdežto se vzrůstem stupně neurčitosti a neustavenosti těchto pravidel zároveň vzrůstá prvek nezáměrnosti, k němuž lze přiřadit především fragmenty a záznamy. Můžeme tedy sestavit posloupnost stupňů rukopisu textu: záznam – fragment – (Červený zápisník) – náčrtek – různé verze textu – konečná verze textu.

Modelovým příkladem postupně vrstvených stupňů rukopisu textu je básnická próza *Já se tam vrátím*.² První zmínky o motivech, jež se později budou vyskytovat v této próze, lze objevit v básnickových záznamech asi od poloviny třicátých let. Některé motivy se také vyskytují v básnickově Červeném zápisníku. Zárodečný text vznikl v roce 1940 pro rozhlasovou anketu. Vzápětí následují tři verze, z nichž teprve poslední, vydaná v roce 1947, se stává konečnou verzí, vzhledem k níž můžeme zkoumat předchozí dosažené stupně textu.

Záznam je typický zachycením okamžiku. V tomto pouhém zaznamenání, v oproštěnosti viděného je třeba záznamy ponechat: pohled se zaměřuje na izolování okamžiku z plynoucího časového kontinua, poukazuje pouze na perspektivu a postoj, reflexi ponechává stranou. Atomizované fragmenty a záznamy ve své osamocení rozvrhují pouhé dílčí momenty, aniž se seskupují do vyšších celků. Dosažený stupeň rukopisu je zde koneckonců eliptický: „čas mezi skřivánkem a sovou... Koše stromu vrchovaté / kopcovino Drahanská / V žizních lásky piji / hořkost zeměžluči Kalvárii / země s jazykem vyhřezlým (dus-

² Roku 1969 vydal všechny dostupné verze *Já se tam vrátím* Okresní dům osvěty v Blansku (Halas 1969). První souvislý text, který lze považovat za zárodek budoucí básnické prózy, napsal Halas v dubnu 1940 jako odpověď na rozhlasovou anketu Proč mám rád venkov. Tento text je zde označován jako prvotní text (verze 0). První verze textu (označovaná zde jako verze A) vznikla v okupačních letech po roce 1940, druhá verze (verze B) byla otištěna v roce 1946 ve sborníku *Výsočina*, třetí verze (verze C – definitivní znění) byla vydána v roce 1947. Citace textu jsou uváděny z blanenského vydání. Zároveň je třeba uvést, že přírodní motivy, které se týkají textu a které předcházely vzniku prózy, se nacházejí v trhacích blocích, například v Koženém zápisníku, v Bráně jazyků, v Hnědém trhacím bloku, ale také v Červeném zápisníku! Viz Halas 1983: 394–95, 333–35.

no) [...]“ (Halas 1983: 394). Nikoli systém, ale jedinečnost. Každý další fragment znamená změnu perspektivy, rozbití předchozího celku okamžiku, takže se rezignuje na uchopení světa již tím, že vzápětí bude následovat další záznam bez jakékoli spojitosti s předchozím záznamem. Výměr obraznosti je třeba stanovit vždy pouze ze samotného obrazu. Ve fragmentech a záznamech se usku- tečňuje akt pojmenování, jenž „zapisuje“ akt vidění. Pohled zde setrvává „u vě- cí“. Pozorují různou míru překročení směrem k rozvržení horizontálních a ver- tikálních vrstev, aniž je zachycena událost bytí.

Záznamy motivů v Červeném zápisníku,³ které se později vyskytují v bás- nické próze, jsou poněkud odlišným případem. Zdálo by se, že se nijak neliší od ostatních Halasových záznamů v jiných trhacích blocích, až na jejich tematic- kou sjednocenost pod písmenem „K“ (tj. krajina). Avšak tento rys má mimo- řádný význam, pokud jej vztáhneme k ustanovení paradigmatické a syntagma- tické osy. Červenému zápisníku chybí časová souvztažnost. Přes relativní tematic- kou ucelenost nevíme, kdy byly různé záznamy k sobě přiřazeny, z časového hlediska jsou záznamy zcela nespojitě. To znamená, že v Červeném zápisníku je přítomna osa podobnosti, uplatňuje se princip výběru a ustanovuje se verti- kální prostorová hierarchie, přičemž chybí osa soumeznosti, takže zde neexis- tuje ani časoprostorová souvztažnost, která by vznikla při autorově rozhodnutí položit daný soubor jako jednotný textový celek. Tyto skutečnosti zamezují vzniku umělecké události v těchto fragmentárních záznamech.

Prvotní text básnické prózy *Já se tam vrátím* začíná větou, která byla z dalších verzí odstraněna: „Čára obzorů, uviděná dítětem poprvé, stává se navždy obrysem celého jeho života.“ Toto gnómičké konstatování vyslovuje všeobecnou pravdu. Hned na začátku se ustanovuje státnost a především to, že následující část textu se bude odvíjet v přítomném čase, který je v tomto smyslu bezpříznakový – pří- tomnostní gnómičský čas umožní pouhé oznamování toho, co znamená pro básní- ka kraj Vysočiny. Vytvořila se distance a objektivizační pohled. Komunikační si- tuace je rozvržena mezi „my“ (někdy „já“) a implicitně přítomné „vy“, přičemž je mluveno „o tom“. Oslovující konstatuje předmět řeči: „Můj kraj je mé bezpe- čí, má věrnost, má zatvrzelost a také moje věčnost“ (verze 0). Kraj Vysočiny je postaven do funkce předmětové, což implikuje faktičnost. Uvážíme-li, že prvotní

³ Do Červeného zápisníku si Halas nepravdělně zaznamenával od podzimu 1939 do konce roku 1941. Zapsané záznamy se řídí podle jakéhosi obsahu, v němž dominují tematické okruhy vztahující se k času, člověku, hla- du, krajině, lásce a slovu. To znamená, že zde existuje určitá tematická sjednocenost, zatímco o alespoň při- bližném časovém určení, kdy byl záznam zapsán, lze stěží hovořit. Záznamy, které byly použity v próze *Já se tam vrátím* (in Halas 1983: 333, 334): „v roztržce kořenů (koruna) rozmilování větví / dub lakota ryšatý – čer- ný pařát větvíček / drží dukáty /.../ Nevěsta blesků /.../ takový soumrak jako by ze srdce vytěkal / čas mezi skří- vánkem a sovou /.../ lípa olizující se nad svým medem / a voní jak budoucnost / lízalky medu“.

text byl psán pro rozhlasovou anketu, pak to sice vysvětlí užití první osoby množného čísla, do níž je zahrnut jednak autor, jednak posluchači, ale to neznamená, že by text získával strukturně artikulované rysy blízkosti. Vysočina setrvává ve vzdálenosti od autora, takže je zavedena oddělovací hranice, jejíž pomocí se v textu uchovávají rysy nezabydlenosti. Ovšem současně se zde vyskytují motivy, které rozrušují statičnost a oddálenost, neboť se snaží překročit oddělovací hranici odkazem na kraj jako místo bezpečí a útočiště. Zároveň se předmětová strukturní pozice motivů střetává s jejich personifikováním. Je zřejmé, že z této kontradikce vyplynula nutnost radikálního přepracování textu. Do dalších verzí přešly pouze motivy, častokrát ve velmi volné návaznosti, zatímco syntagmatická a paradigmatická pravidla změnila svůj charakter. Pokud porovnáme prvotní text a verzi textu A, zjistíme, že motivy přešly z prvotního textu do verze A tak, že se vyskytují pouze v prvním oddílu jara a v závěrečné pasáži (pátém oddíle), jež uzavírá celý text. První oddíl, zařazený do rámce jara, má svůj původ v prvotním textu; další oddíly léta, podzimu, zimy nemají v podstatě žádnou oporu v původním textu. Zatímco v prvotním textu není cykličnost času přírodní krajiny nijak naznačena, cyklus ročních období zůstal zachován ve všech dalších verzích textu, takže se kompozice již nijak neměnila. Současně je do časovosti přírody vnesen čas člověka, takže přes další proměny jsou následující verze A–C neseny rozhovorem těchto dvou časů: „Až na velikém sněmu ptačím bude dohodnuto jaro, já se vrátím! Zatím chytám na vějíčky vět krásu toho všeho tam u nás, ať se chytí co se chytí! Ty můj kraji, ty mé bezpečí, ty má zatvrzelosti a má věčnosti [...]“ (verze A). Namísto distance se do zásadního postavení dostává funkce oslovovací, takže se proměňuje komunikační situace: předmět řeči se z třetí osoby singuláru mění v oslovovanou druhou osobu singuláru, z oslovující osoby se vytrácí plurál, gnómičké přítomnosti konstatování je vystřídáno dialogem dvou časů: času přítomného s časem budoucím, přičemž je příznakové, že oproti verzi A je ve verzi C zavedení budoucího času mnohem důslednější; některé textové změny se dotýkají právě této oblasti. Co člověk při apostrofě jara přivolává jako budoucí možnost, je poté zde a je to slyšet!⁴ Jako by kraj najednou k básníkovi přišel. Ten, kdo oslovuje, se ovšem neobrací pouze na kraj Vysočiny, ale také na posluchačstvo. Nikoli na čtenáře, ale na toho, kdo naslouchá. Proto je kladen veliký důraz na verbum slyšet: „Mít dětské srdce, to je to, dětské srdce! Pak uslyšíte!“ (verze C).⁵ Řeč květin

⁴ Srovnej (verze C): „Roztržky kořenů a rozmilovanost větvová bude bez konce! Z pučnic vyhlédne paroží a z bodličí první houba [...] Pomněnky budou okouzlovat rybky [...]“ a dále ke konci oddílu: „Slyšeli jste to? Já ano! Tiše! Ještě něco! Klubání kuřátek je slyšet až sem, až sem do té hromady kamení.“

⁵ Je možno také srovnat s verzí A, kde tento apel na slyšení nenajdeme.

a ptáků, skrytá mluva země, dává vzniknout mnohohlasí. Vše mluví a jedná. Toto mnohohlasí je navíc podpořeno hláskovou instrumentací: *kukačka vykukuje*, země *koktá a kucká*, *víčka* jsou *mísečky*. Spor o aktuální časovost nebo nadčasovost textu lze objevit při srovnání verzí A, B, C druhého oddílu.⁶ Motiv chorálu s motivem budoucí naděje je ve verzi B explicitně vysloven s přímým odkazem na okupační minulost, kdežto ve verzi C je tento motiv zastřen. Aktuální časovost tedy nesmí zasahovat do důvěrného hovoru básníka a kraje. V oddílu zimy se teprve ve verzi C objevuje zásadní motiv osudového vyzvání sýčka: „Ale až se tam vrátím navždycky, nepřestanu, dokud se neskamarádím i s tím sýčkem, který mne vyzve: Půjď, půjď! Naposled!“ Oproti mnohohlasí jara a léta se v oddílu podzimu a zimy vyskytuje ztišení. Vyzvání sýčka otevírá nejen blízkost smrti, ale také možnost, aby čas člověka (čas jdoucí ke smrti) mohl vejít do cyklické časovosti přírodního dění. Paralelní pohyb obou časů se prolíná právě v tomto motivu, který zpětně osvětluje dění předchozích oddílů.

Prvotní text je tedy následujícími verzemi popřen. Světla milovaných chalup nespívá jako bóje v dále, jak je řečeno v rozhlasové anketě,⁷ ale „betlemsky radostně a vytrvale“. Oproti vzdálenosti mezi subjektem a krajem je prosazena blízkost. Tomu odpovídají textové změny probíhající od verze A po verzi C. Evidentní změny lze konstatovat především ve dvou směrech: rozšiřováním textu (amplifikací) a krácením textu (abreviací). Zatímco kraj Vysočiny je neustále upřesňován a zkonkrétněn dalšími a dalšími motivy, svět jako polarita tohoto kraje je rozmazáván, ztrácí na určitosti, jsou seškrtávána bližší časová i prostorová určení⁸ až do kosmické prázdnoty: „Ať si jen země letí do prázdna, ať si jen letí, jen když zbude jistota jednoho místa, místa posledního, místa jen pro hrob“ (verze C). Proměna slovní zásoby od verze A po verzi C probíhá právě v těchto intencích: kraj se stává intimnějším a důvěrnějším.⁹ V kraji – partnerovi rozmluvy – se najednou objevují „stvořené“ mytické bytosti, které se

⁶ Verze A: „To už lípa bude pobzukovat chorál a vonět jako budoucnost. [...]“; verze B: „To už lípa bude pobzukovat chorál veršů zakazovaných básníkům léta 1939 [...]“; verze C: „A to už lípy budou pobzukovat chorál [...]“.

⁷ Srov. prvotní text s verzí C; prvotní text: „Jak k záchranným bójím vzhlížíme k rozsvíceným oknům tam daleko, kde se kmitá stín matečin či otcův.“; verze C: „Ať svítí světla milovaných chalup, ne jako bóje v dále, ale betlemsky radostně a vytrvale.“

⁸ Seškrtání bližšího časového určení, jež se týká světa: viz pozn. 10; seškrtání bližšího prostorového určení: srov. verzi A s verzí C; verze A: „Ještě něco je slyšet: klubání kuřátek až sem, do té hromady kamení, kterou je město.“; verze C: „Klubání kuřátek je slyšet až sem, až sem do té hromady kamení.“

⁹ Srov. proměnu z verze A do verze C: kousek nebe > drobek nebe; upletou si > uculíkují si; cožpak > copak; vyprávění > povídačky; krása > pěknost aj.

v předchozích verzích nevyskytovaly.¹⁰ Hranice mezi krajem a básníkem je zrušena, navzájem se hledají. Halasovo svébytné pojetí poezie je určováno místem, v němž se pohyboval a k němuž se vrací. Časovost jednotlivého člověka prochází věčností rodu a místa: vzniká umělecká událost. V pohybu od vzdáleného k blízkému je překročena oddělovací hranice mezi básníkem a krajem nejen v samotném textu (tj. ve výsledné verzi C), ale také v rovině diachronní (mezi prvotním textem a verzí C).

Závěrem lze konstatovat, že při srovnání prvotního textu (včetně jeho prehistorie) s následnými verzemi textu (A–C) se jako konstanta jeví především motiv, který takto poukázal na snadnou možnost pohybu z textu do textu, kdežto syntagmatická a paradigmatická pravidla se zcela proměnila. Avšak srovnáme-li vzájemně jednotlivé verze A, B, C, zjistíme, že rozvržení os podobnosti a soumeznosti zachovalo svou intenci, která je pouze více systematizována, kdežto motivy jsou zmnožovány nebo seškrťovány podle potřeby. Rytmická výstavba skladby, anaforické sjednocování syntaktických celků, paralelismy mezi jednotlivými sekvencemi a oddíly, soumeznost otevíraná neustálým dialogem času přírody a času člověka, to vše zdůrazňuje skladebnou funkci těchto prostředků. Artikulované mikrosvětvy ptáků, květin, polí, podzimních sadů a světnic v zimě prohrátých ohněm jsou uschovány do schránek, vytvořených pro spatřenou i uslyšenou krajinu, přičemž rozhodující úlohu v ohraničení těchto intimních prostorů má osa podobnosti a osa soumeznosti. Umělecká událost v textu překračuje oddělovací ohraničení prostorů, takže může vzniknout dialog mezi autorem (a také dalšími naslouchajícími čtenáři) a oslovovaným krajem. Každá verze textu poukazuje na stupeň dosaženého rukopisu: nejen na definitivní znění, ale také na předchozí stupně rukopisu (záznamy, prvotní text). Diachronní pohyb textu směřuje ke vzniku a poté k většímu zdůraznění metaforické a metonymické výstavby, která rozhoduje o estetickém účinku textu.

Jelikož se v procesu tvorby autor stával vnímatelem předchozích vrstev rukopisů, aby je poté uvedl do celistvějších podob, jsou tyto rukopisy zprostředkujícími činiteli pro několikanásobnou sebereflexi, jejíž odstupňované roviny jsou vyjádřeny různými vrstvami textů. Striktně vzato, z hlediska posloupného rozhraničení textů: záznam – fragment – (Červený zápisník) – náčrtek – různé verze textu – konečná verze textu, tedy z hlediska této linie vlastně jde o vztah autor – text – autor. Skrze tuto vzestupnou linii se uplatňuje nejen sebereflexe, ale také distance a abstrakce. Modelace a využití aktu odcizení (distance) jsou rysy výrazně postihující strukturu těchto textů. Vzniká jakási hierarchie stupňů rukopisu textu. Tato hierarchie je určována intenzitou distančního aktu, jeho

¹⁰ Verze C: Nocula, Zimula, Klekánice, Vysočina (verze A: vysočina), Slzička (verze A: slzička).

vrstvením. Halasův text je „udělán“, vědomě konstruován, takže smysl textu je třeba hledat právě v tomto vrstvení, které postihuje samotnou strukturu jednotlivého textu. Proces generování textů – akt tvorby – závisí i na nejnižším stupni rukopisu. Zdůrazněna je proto nejen referenční vrstva textu, ale především ono postupné strukturování, způsob šifrování: je známo, že Halasova poetika hojně využívá možnosti konfrontace různých autorských i neautorských výroků v básni, které mají svůj původ v záznamech zapsaných do trhacích bloků. Zdá se, že například velmi obtížná zašifrovanost sbírky *A co?* vyplývá ze způsobu „skládání“ a postupného vrstvení původně atomizovaných fragmentů, tedy z dalších stupňů rukopisů a šifrování, jež mají svůj nezbytný zdroj právě v oněch záznamech. Atomická struktura fragmentu poskytuje nutné předpoklady k tomu, aby ona šifrace vůbec mohla proběhnout.

Fragmenty, náčrtky a rozličné verze jsou z hlediska generování jistě důležitými fázemi vzniku literárního díla, ale z hlediska díla jako ucelené struktury to může čtenáři připadat jako periferní záležitost. Avšak někdy to, co je z hlediska uceleného a dovršeného díla periferií, je z hlediska autorova zájmu centrem všeho snažení, místem, na němž vše ostatní spočívá, jak to lze například vidět na projektu *Hlad*. Perspektiva vyjadřuje pozorovatele, viděné se přesouvá z centra na periferii a naopak podle úhlu perspektivy. Zájem o periferii tvorby je proto příznakovým faktem naznačujícím situaci dnešního recipienta. Stále větší zdokonalování techniky a stále jistější ovládnutí center lidských zájmů, stále intenzivnější devastace má zároveň protichůdný účinek: člověk volí odstředivé metody, které se navzdory všem centralizačním tendencím snaží přiblížit k textu modelujícímu skutečnost skrze fragmentární střípky. Stupně rukopisu dokazují, že uchopení básníkovy modelu skrze text není zdaleka přímočaré, a že přesto nemusíme rezignovat na nalezení jednoho potřebného v textu: rukopisné texty nepodléhají(?) „centru“ Halasova světa, analyzovat je z centrálního hlediska je sice možné, ale mohou se takto zastíit mnohé rysy, jež se teprve začaly dostávat na světlo. V celém básníkově díle nenajdeme báseň nebo skladbu, která by se zaměřila pouze na svět věcí. A přesto z fragmentů vysvítá básníkův obrovský zájem o konkrétní věci, dokonce zjišťujeme, že Halas měl v plánu napsat báseň *Zastavárna*, která by se bezprostředně dotýkala tohoto tématu. Veškeré básníkovy texty je tedy možno chápat jako jeden text: báseň může zpětně osvětlit některé záznamy, stejně jako zdánlivě triviální záznam může ozřejmit báseň, která se zdála nesrozumitelnou.

Během analýzy bylo možné zjistit, že problematika „dokončenosti“ souvisí s rozhraněním Halasových textů, které probíhá v linii postupně se navršující reflexe a abstrakce. Skrze tuto linii rozlišují různé stupně dosaženého rukopisu

Halasových textů. Tyto stupně souvisí se stupněm dosažené modelace, která se vyazuje v ustanovených (nebo také neustanovených) paradigmatických a syntagmatických osách. Míra modelace určuje vznik umělecké události v textu. Do centrálního postavení se tak dostávají paradigmatická a syntagmatická pravidla, vytvořená tvůrčím aktem; nakonec právě ona v konečném důsledku rozhodují o tom, zda vůbec umělecká událost proběhne.

Literatura

HALAS, František

1969 *Já se tam vrátím...*, ed. A. Ševčík, F. X. Halas (Blansko: Okresní dům osvěty)

1983 *A co básník* (Praha: Čs. spisovatel)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Praha: H & H)

KOŽMÍN, Zdeněk

1995 „Mezi existencí a významem“, in Z. K.: *Studie a kritiky* (Praha: TORST), str. 266–75

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava)

1994 „Rétorika“, in J. M. L.: *Text a kultúra* (Bratislava: Archa)

1994a „Niekoľko myšlienok o typológii kultúr“, in J. M. L.: *Text a kultúra* (Bratislava: Archa), str. 19–29

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 89–108

Text jiného a text vlastní

(Texty v díle Jiřího Koláře)

LESZEK ENGELKING

Jiří Kolář (nar. 1914) je, jak víme, v české literatuře a umění jedním z nejdůslednějších experimentátorů, tvůrců neklidných, věčně nespokojených se sebou samými, neustále hledajících nová a nová řešení. O této své důslednosti mluví v jednom ze svých teoretických textů: „Ať jsem dělal cokoli, vždy jsem narazil jako na čínskou zeď na potřebu formy. Jako nemoc zachvátila mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstalé rokliny tématu i života. [...] Mám nesmiřitelný odpor ke všemu vyzkoušenému, slibujícímu úspěch, zaručujícímu účinek“ (Kolář 1970: 68).¹

Ve svých prvních básnických sbírkách bedlivě naslouchal jazyku, který ho obklopoval, jazyku ulice. Na principu koláže spolu mísil různé jazykové oblasti a vrstvy. V prozaicko-poetickém deníku *Očitý svědek* (vznikl 1949, exilové vyd. 1983) zdůrazňuje, že mu šlo o jazyk městský, který je ve 20. století jediným jazykem opravdu živým: „Dech příběhů, historií, osudů, setkání, tvářů, pamětí, životů lidí kdekerého činžáku ve Vršovicích, Žižkově nebo Libni (dnes ne už z předměstí) mluví ke mně řečí živější než celá paměť periferie našeho venkova. Tam je pro mne pramen, jediný pramen dnešní lidovosti, tam je místo, kde jazyk žije, kde se obrušuje, zpevňuje, nejvíc očišťuje a průzrační. Rozhodně však jím nejsou nejrůznější odrůdy dialektů, častokrát dávno mrtvých a zaznamenávaných, užívaných nebo uměle oživovaných jen pro svou mrtvou originalitu“ (Kolář 1997: 196). To se shoduje s teoretickými zásadami Skupiny 42, jak je formuloval Jindřich Chaloupecký, k níž, jak víme, Kolář patřil od začátku až do konce jejího trvání (1942–1948).

¹ Původně byl tento text součástí knihy deníkových záznamů *Roky v dnech*, která měla vyjít v roce 1949, kdy však byla sazba rozmetána. Poprvé byla publikována teprve v roce 1992 v I. svazku básnických sebraných děl (Kolář 1992: 468).

V těchto sbírkách je Kolářovo zaměření, vyjádřeno bachtinovskou kategorií, plně dialogické, polyfonní. Objevuje se v nich mnohohlasost a mnohojazyčnost.²

Připomeňme, že podle názoru samotného Bachtina je poezie – v protikladu k próze – ze své podstaty monofonní. Ruský badatel tvrdil, že básnické žánry „přirozenou dialogičnost promluvy umělecky nevyužívají, promluva si postačuje a nepředpokládá za svými hranicemi cizí výpovědi. Básnický styl se odříká, jak to dovolují konvence básnictví, jakéhokoli kontaktu s cizí promluvou, jakéhokoli ohledu a ohlasu na cizí promluvu. [...] Jazyk v básnickém díle se realizuje jako nepochybný, nesporný a všezahrnující. Všechno, co básník vidí, chápe a myslí, vidí, chápe a myslí očima daného jazyka, v jeho vnitřních formách. Nevyskytne se tu nic, co by si pro své vyjádření žádalo nějakého jiného, cizího jazyka. Jazyk básnického žánru představuje jednotný a jediný *ptolemaiovský svět*, mimo který nic neexistuje a ničeho není zapotřebí. Idea plurality jazykových světů vybavených analogickými významovými a výrazovými schopnostmi je básnickému stylu bytostně nedostupná“ (Bachtin 1980: 53–64, zdůraz. Bachtin). Podle Bachtina: „Básníka charakterizuje idea jednotného a jediného jazyka a idea uzavřené samomluvy. Tyto ideje jsou vlastní básnickým žánrům, s nimiž básník pracuje“ (Bachtin 1980: 74). Z hlediska této teorie bychom v Kolářových dílech museli spatřovat krajní případ depoetizace poezie, její příklon k próze (Bachtin ostatně přiznává, že ve 20. století dochází k prudké „prozaizaci“ lyriky, která stále častěji směřuje k dialogičnosti a polyfonii, viz Bachtin 1971: 269), v opačném případě by tvorba českého básníka byla jedním z příkladů této teorii zásadně odporujících.³ Mimořádně, americká literární vědkyně Clare Cavanahová ve své polemice s Bachtinem a jedním z jeho zaoceánských stoupenců, Garym Saulem Morsonem, tvrdí, že „lyrická poezie je nejlepším možným prostředkem zkoumání základních druhů obvyklé, každodenní zkušenosti, které si román – ve své rozvláčné bachtinovské podobě – není schopen osvojit“ (Cavanagh 1996: 32). Je

² Tyto termíny jsou synonymické, každý z nich však může označovat něco jiného. Zajímavé jsou terminologické propozice Jana Grzenii, který dialogičnost považuje za kategorii nadřazenou, neboť „dialog“ je pojem velmi široký“. Podle názoru tohoto badatele příznakem mnohojazyčnosti je, když se „v uměleckém textu vyskytují prvky, jež patří k různým jazykovým útvarům, specifickým způsobům užití a žánrům a sporadicky i k různým nejazykovým kódům“. Mnohojazyčnost „je úzce spojena s problematikou mnohohlasosti, protože na jedné straně může být interpretována jako projev vytváření jednotlivých hlasů a na straně druhé vytvoření promlouvajícího subjektu určuje utváření individuální výpovědi“. Konečně polyfonie podle jeho mínění „zahrnuje jak mnohojazyčnost, tak mnohohlasost a současně i jakousi oblast za nimi“ (Grzenia 1999: 39–40).

³ Šířeji se Bachtinovou teorií polyfonní prózy a monofonní poezie zabývám jinde (Engelking 1983: 308–29).

to teze, která – pokud by se podařilo prokázat její správnost – by pro vědce zabývající se tvorbou Jiřího Koláře a dalších básníků Skupiny 42 měla obrovský význam.

Ve sbírce *Ódy a variace* (1946) se rovněž setkáváme s mnohohlasostí a mnohojazyčností, k nimž navíc přistupuje mnohojazyčnost žánrová. Nadnesená, patetická rétoričnost a odkazy na ódu a litanii jsou často v rozporu s předmětem básně. S žánrem ódy, předpokládajícím vznešený, slavnostní jazyk a vysoký styl odpovídající vznešenosti tématu, a s žánrem litanie (Litanie je název jedné z básní, a to básně, která sbírku otevírá, a stojí tedy na místě obzvlášť exponovaném), vyžadujícím jazyk, jenž by byl svou vzletností a vážností hoden božského, transcendentního adresáta, je pak především v rozporu Kolářovo lexikum – „nízké“, každodenní, velice konkrétní a přirozené (ač se tu občas objevují i slova a výrazy z jiných, vyšších jazykových rejstříků).⁴ Dochází tu k porušení žánrového dekora, ustálená hierarchie hodnot je vyzývána na souboj.⁵ Mnohohlasnost je tu evidentní. Neboť, jak správně podotýká Jan Grzenia, „samo vymezení žánru stačí evokovat komunikační situaci nebo obsahový stereotyp, jež jsou pro daný žánr typické“ (Grzenia 1999: 69), a tedy i určitý jazyk.

V básnických traktátech *Mistr Sun o básnickém umění* (1957) a *Nový Epiktet* (1968), napsaných v letech 1956–1957, se Kolář jeví jako někdo, kdo promlouvá *ex cathedra*, kdo pronáší monolog, jemuž nelze odporovat, jako svého druhu klasicista (ač si stěží představíme někoho, komu by klasicistická vize světa byla vzdálenější), téměř stoupenec umění pro umění (i když současně před tvůrce staví i jasné postuláty etické), který je přesvědčen o vznešenosti básnickova poslání, jemuž je třeba se obětovat beze zbytku (v *Mistru Sunovi* je poezie takřka bohem). Nesmíme však zapomínat na experiment, který je v těchto dílech uskutečňován, na to, že traktáty úzce navazují na texty již existující, na klasická díla, jež vznikla před mnoha staletími – na čínské pojednání o umění věst válku, dílo mistra Suna (Sun-c', 3. stol. před n. l.) nazvané *O válečném umění*, a na římské, řecky psané filozofické pojednání stoického filozofa Epikteta (kolem 50–130) nazvané *Rukověť* (*Encheiridion*) – a že vzhledem k tomu v nich kromě hlasu básníka 20. století slyšíme i hlasy jiné, hlasy z minulosti. V *Mistru Sunovi* se Kolář od svého vzoru téměř neodchyluje, text předlohy přímo kal-

⁴ V dějinách světové literatury to není první případ zavádění prvků středního a nízkého stylu do vysokého stylu ódy, ač je třeba přiznat, že Kolářův přístup se svým zacházením do krajnosti zdá být výjimečný. Srov. Týřanov 1988.

⁵ S podobnými postupy se setkáváme například v polské meziválečné poezii, v dílech Józefa Wittlina, Kazimierze Wierzyńskiego a Juliana Tuwima. Srov. Kostkiewiczowa 1996: 319–25.

kuje a provádí pouze lexikální úpravy, které mu umožňují změnit traktát o umění válečném v traktát o umění básnickém. V *Novém Epiktetovi* pojímá vzor volněji, ale padesáti třem kapitolkám rukověti stoické mravnosti odpovídá třiapadesát kratších básní Kolářových a začátek a konec jeho traktátu připomínají římské pojednání opravdu výrazně. Epiktet své dílo začíná následujícími slovy: „Některé věci jsou v moci naší, jiné nikoli“ (Epiktet 1930: 65). Autor 20. století smysl počáteční věty opakuje a dodává pouze jediné slovo, slovo v tomto případě však podstatné:

Některé věci poezie jsou v naší moci a některé nejsou

(Kolář 1995: 127)

A takto dílko antického filozofa končí: „Mne pak Anytos a Meletos zavražditi ovšem mohou, uškoditi mi však nikoliv“ (Epiktet 1930: 108). A tak končí traktát českého básníka:

Pak mohu být i zabít
A nikdo mně neublíží

(Kolář 1995: 196)

Tady situaci komplikuje navíc ještě fakt, že už u římského stoika máme co do činění s citátem, a to z platonské *Obrany Sokratovy*. Slyšíme tu tedy čtyři různé hlasy – hlas pomyslného autora básnického traktátu *Nový Epiktet*, pocházejícího nepochybně z 20. století (v textu díla se objevuje například jméno André Breton), dále hlas Epikteta, hlas Platonův a hlas Sokratův. Na mezitextový prvek obou traktátů českého básníka nesmíme ani na okamžik zapomenout, neboť zde není ničím druhořadým či náhodným, naopak, je to činitel velmi důležitý a pro koncepci a vyznění děl přímo konstitutivní. Především rovněž nesmíme zapomínat, že tyto Kolářovy traktáty měly tvořit trilogii se sbírkou *Černá lyra*,⁶ která samostatně nikdy nevyšla (její část byla zahrnuta do výběru *Vršovického Ezop* z roku 1966 a jako celek byla publikována teprve ve III. svazku Kolářova *Díla* v roce 1993).

V *Černé lyře* básník také pracuje s texty jiných autorů, ale odlišným způsobem. Vybírá si prozaické texty a rozkládá je do veršů. Na jednotlivé verše je při-

⁶ Existuje také sbírka se stejným názvem z roku 1948, která však s pozdější *Cernou lyrou* nemá nic společného a je spíše zárodkem jiné sbírky, *Vršovického Ezopa* (jeho část byla zahrnuta do stejnojmenného výběru z roku 1966, celek byl publikován teprve ve III. svazku *Díla*). *Černá lyra* z roku 1948 dlouho zůstávala v rukopise a jako celek byla vydána až ve II. svazku Kolářova díla.

tom dělí tak jednoduše, jak je to jen možné – v souladu s větnou intonací. Ale už tím, že provádí výběr, se sám hlásí o slovo, připojuje svůj hlas k hlasům cizím, vstupuje s nimi do dialogu.⁷

Autorovým záměrem bylo vytvořit v *Černé lyře* dějiny lidské podlosti. „Napřed,“ píše Kolář v Dovětku autora, „jsem se pokoušel vtáhnout tyto výpovědi do mlhy literatury, ale brzy jsem poznal nesmyslnost svého počínání a rozhodl jsem se ponechat jim jejich autentičnost. Proto jsem také tyto básně nazýval ‚autentickou poezií‘“ (Kolář 1993: 245). Tradičně chápaná poezie se zdála být vůči obrovskému množství podlosti a lidského utrpení bezmocná. To zřejmě autora přivedlo na myšlenku odvolat se na cizí texty: na díla historická a autentické záznamy.

Již dříve, ve svých poeticko-prozaických *Prométheových játrech*, Kolář podobným, ač ne zcela totožným způsobem použil text známé povídky Zofie Nařkowské U trati (Przy torze kolejowym), text sice literární, ale svým stylem se bližící dokumentárnímu záznamu události.

Prvním samostatným celkem této knihy je báseň datovaná srpen–září 1950 a nazvaná Skutečná událost (Rod Genorův). Jak titul, tak podtitul odkazují na drastickou, hrůznou a groteskní povídku Skutečná událost sběhnuvší se v Post-mortálii,⁸ jejímž hrdinou je jakýsi Genor a autorem velký outsider české literatury a filozofie Ladislav Klíma (1878–1928),⁹ v textu však Kolář, alespoň ne

⁷ Ať už Kolář chce anebo nechce, tím, že cizí texty člení do veršů, je nepochybně vtahuje do sféry literatury, už jen proto, že jim dává veršovou formu. Dělá z nich básně, vlastní básně. Jakmile se objevuje verš, objevuje se i metrum, objevují se – řečeno s Tyňanovem – „minimální podmínky rytmu“. Ruský badatel píše: „Minimální podmínky rytmu spočívají v tom, že faktory, jejichž vzájemné působení tvoří rytmus, nemusí vystupovat jako systém, stačí, když jsou přítomny jako *znaky* systému. Tak může být rytmus dán jako znak rytmu, který je současně i znakem metra, nezbytného rytmického faktoru, dynamického seskupování materiálu. Přitom metrum jako pravidelná soustava přízvuků může chybět, neboť základem metra je spíše princip systému než systém sám“ (Tyňanov 1988a: 488, zdůraz. Tyňanov). Kromě toho, jak píše Jurij Lotman, „samo uvedení slova do básnického textu radikálně mění podstatu tohoto slova: ze slova jazyka se stává zobrazením slova jazyka a k původnímu slovu má stejný vztah jako obraz skutečnosti v malířství k zobrazovanému životu. Stává se *znakovým modelem znakového modelu*. Z hlediska sémantické nasycenosti se zásadně liší od slov jazyka neuměleckého“ (Lotman 1970: 177, zdůraz. Lotman). Bez ohledu na to, zda s metodologickými zásadami J. Lotmana a jeho školy souhlasíme či nikoli, se zdá nepochybně, že slovo přenesené z jazyka praktického do jazyka básnického představuje novou kvalitu. Nesmíme konečně zapomínat ani na pragmatické zarámování textu, jež čtenáře nutí přijmout odpovídající pravidla recepce a interpretace. Text vytištěný jako báseň a tvořící součást básnické sbírky je čten jako báseň.

⁸ Z knihy *Slavná Nemesis* (vyd. posmrtně 1932).

⁹ Motto *Skutečně události* („Ale k čemu ta strašlivá komedie? Proč to vše? Co to vše?“) pochází z jiného Klíma textu, z povídky *Jak bude po smrti* (rovněž z knihy *Slavná Nemesis*).

přímo, na tuto povídku nenavazuje.¹⁰ Druhou část básně tvoří něco přes devadesát veršů přejatých z povídky polské spisovatelky. Jak Kolář píše v doslovu ke Skutečné události, povídka ho při druhém čtení tak znepokojila, že se „bez rozmyšlení odhodlal napsat, či spíše sestavit ze slov a vět povídky samé báseň stejného obsahu“ (Kolář 1990: 34). Ve skutečnosti básník text Nałkowské občas pozměňuje, někam například vloží slovo, které potřebuje, nebo změni slovosled, vyprávění nahrazuje přímou řečí postav a zejména spoustu výrazů vypouští, v podstatě však převážnou většinu básně tvoří věty (samozřejmě ne všechny, ale vybrané) převzaté z překladu polského díla v jejich doslovném znění.

Toto je úryvek povídky Zofie Nałkowské odpovídající prvním třiceti veršům díla Kolářova:

Člověk, který to nemůže pochopit a nemůže na to zapomenout, vypravuje to ještě jednou.

Když se rozednilo, seděla žena, raněná do kolena, ve vlhké trávě na svahu železničního příkopu. Někomu se podařilo utéci, někdo ležel bez hnutí dál od trati, u lesa. Uteklo jich několik, mrtví byli dva. Ona tu však zůstala tak – ani živá, ani mrtvá.

Když ji našel, byla sama. Ale pomalu se na osamělém místě začali objevovat lidé. Přicházeli od cihelny i od vesnice. Ulekaně postáli a dívali se z dálky – dělníci, ženy, nějaký mladík.

Každou chvíli se utvořil neveliký hlouček lidí, kteří tu stáli, neklidně se rozhlíželi a honem zas odcházeli. Přicházeli jiní, ale ani ti se nezdrželi

¹⁰ Podtitul „Rod Genorův“ má také závěrečný celek *Proměthéových jater*, Každodenní komedie. V tomto názvu slyšíme jednak ozvěnu programu „poezie všedního dne“, s nímž Skupina 42 vystoupila, jednak aluzi na *Božskou komedii*, mající snad naznačit, že současný (báseň je datována 1950) každodenní život je peklem (byla by to tedy *Božská komedie* poněkud okleštěná, bez Očistce a bez Ráje). Předposlední část básně nese název *Nejmladší vnuk Genorův*. Dále se s „Genorovým potomkem“ setkáváme v posledním oddíle nazvaném *Život chudší než smrt*, a to v jeho páté části, která uzavírá nejen Každodenní komedii, ale celou knihu. To, co o sobě subjekt promlouvající v příslušném fragmentu, který není totožný se subjektem celé páté části, jímž je neutrální vyprávěč, říká, nám dovoluje se domnívat, že se v díle objevoval už dřívě, ve všech čtyřech částech Každodenní komedie a také ve Skutečné události (tady bychom ho eventuálně mohli ztotožnit s mužem vyprávějícím svůj příběh u piva), i když si samozřejmě můžeme klást otázku, jestli všude šlo o jednoho a téhož Genorova potomka a jestli se tu spíš neobjevuje několik jeho potomků navzájem si podobných. Tak či onak, zachována je tu i podobnost – jak fyzická (odporné, groteskně zdeformované tělo), tak duchovní a mravní – s hrdinou povídky Klimovy. Genorův potomek je postavou současnou vzniku Kolářovy knihy – mluvil kdysi se Stalinem (když byl „otci národů“ předáván automobil, dar továrny, v níž pracoval), je předsedou závodní organizace strany. Doviďáme se o něm také, že napsal sbírku básní *Dítky věčnosti*, zaobírající se věčnými tématy (Vlast, Rodina, Práce, Láska, Bůh a Smrt) – tady se projevuje Kolářova polemická vášně, jeho nechuť k poezii plně abstraktních pojmů a ořepaných frází, velkých prázdňových slov, k poezii papouškovitě zavedená řešení, poezii vzdálené konkrétnímu místu a době, vzdálené realitě a reálným lidským osudům.

děle. Tiše spolu hovořili, vzdychali, a když odcházeli, jako by se mezi sebou radili.

O tom nebylo pochybnosti. Kudrnaté havraní vlasy měla příliš nápadně zčechrané a pod přivřenými víčky koulela v bezvědomí příliš černýma očima. Nikdo na ni nepromluvil. Sama se zeptala, zda ti, kteří leží u lesa, jsou mrtvi. Dověděla se, že jsou mrtvi.

Byl bílý den, místo otevřené a zdaleka odevšad viditelné. Lidé se už dověděli, co se stalo. Bylo to v době zostřeného teroru. Za poskytnutí pomoci nebo přístřeší hrozila jistá smrt.

Jednoho mladého muže, který tu postál děle, potom poodešel několik kroků a zase se vrátil, poprosila, aby jí přinesl z lékárny veronal. Dávala peníze. Odmítl.

Chvíli ležela se zavřenýma očima. Znovu se posadila, pohnula nohou, vzala ji do obou rukou a odhrnula si sukni z kolena. Ruce měla zakrvácené. Ortel smrti, vyslovený nad ní, uvízl jí v koleně, vězel v něm jako hřeb, který ji přibíjel k zemi. Ležela dlouho a klidně, příliš černé oči pevně skryla pod víčka.

Když je pak zdvihla, spatřila kolem sebe nové tváře. Ale ten mladý muž tu stál dosud. Tu ho poprosila, aby jí koupil vodku a cigarety. Tuto službu jí prokázal.

(Nałkowska 1950: 35–36)

Verše čerpající z textu polské autorky tvoří, jak už bylo řečeno, druhou část Skutečné události. První část je Kolářova vlastní – ač možná inspirovaná autentickou výpovědí – narativní báseň zachycující scénu v hospodě a sestávající především z monologu muže, který pije pivo u jednoho stolu s vyprávěčem, muže, který se chová poněkud divně a vykládá velice zvláštní věci.

U vzniku Skutečné události stál jistý formální záměr, idea formy, kterou Kolář v již citovaném doslovu nazývá „samobáseň“ (Kolář 1990: 34). Šlo o to, „vkonstruovat“ (Kolářův termín) jednu báseň do druhé. Takovým smísením textů první a druhé části vznikla část třetí, v níž se úryvky hospodské básně a úryvky přepracované povídky Nałkowské navzájem proplétají a vstupují tak do nových konfigurací, nabývají nových významů, vytvářejí zcela nové sémantické celky.

Třetí část začíná opakováním dvanácti veršů části první, nyní ovšem jinak rozčleněných (tvoří sotva pět a půl verše). Druhou polovinu 6. verše a verš 7. tvoří úryvek části druhé (verše 1–3). Potom následuje zcela nová věta: „Měla teprve šestnáct“ (Kolář 1990: 26), tato slova se nevyskytují ani v části první, ani ve dru-

hé, ale zdá se, že informaci v nich obsaženou můžeme vztahovat i k předcházejícím partiím básně. Ve druhé polovině 7. verše a první verše 8. se autor vrací k části druhé, načež 8. verš zakončuje úryvkem z části první. Následující verše jsou pokračováním textu první části. Teprve ve druhé polovině 17. verše se znovu objevuje text z části druhé. A podobným způsobem autor postupuje dál.

Co je cílem tohoto experimentu? Jak Kolář říká, chtěl se sám pro sebe pokusit „demonstrativně vyřešit problém dávno znepokojujícího poznání, že lidský osud není nikdy vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu, jediného hlediska, poznatelný z jediné stránky, z jednoho postoje k životu, ale že jeho běh, jeho kolotání v sobě soustřeďuje klíč k porozumění a poznání života a osudu všech lidí v jeho čase žijících“ (Kolář 1990: 35). Tímto způsobem se Skutečná událost stává portrétem určité doby – kruté, nelidské a děsivé jako povídka Nałkowské a současně groteskní jako povídka Klímova. Svůj doslov Kolář zakončuje přečištěním téměř celého textu (s výjimkou jedenácti počátečních a jednoho závěrečného odstavce, které v básni nepoužil) povídky U trati (v překladu Heleny Teigové).

Později v *Prométheových játrech*, v poznámkách esejistického charakteru obsažených v části nazvané Jásající hřbitov. Výbor z deníku, narážíme na *Medailony* ještě jednou. Dílo Nałkowské pravděpodobně na Koláře zapůsobilo velice silným dojmem, protože píše: „Dlouho do mne nevníklo tolik síly jako z této knihy plné krve a nezměrného zoufalství. Hle, co je schopen člověk podstoupit pro život: ani celé peklo jej nedokáže vyrvat z toho, čím je, jestliže je pravda tohoto života na jeho straně“ (Kolář 1990: 135). Polská kniha se objevuje také v náčrtech k *Novému Epiktetovi* (ne však v definitivním textu traktátu), zahrnutých do jiného prozaicko-poetického deníku *Přestupný rok*, a to v úvaze uzavírající koncept nazvaný Nový Epiktet XLIX a uvedené v závorce: „(Učiň všechno abys byl jednou práv napsat Medailony.)“ (Kolář 1996: 305).

Později už Kolář formální záměr „samobásně“ nezopakoval, přesněji řečeno zopakoval, ale již s jiným, ne slovním materiálem, neboť třetí část Skutečné události můžeme přece považovat za literární proláž. A proláž je Kolářem vytvořený druh (výtvarné) koláže – díla složeného ze dvou obrazů, v němž se na místa vykrojená v jednom vkládají části obrazu druhého (užívá se k tomu reprodukci známých pláten). Opakování záměru již provedeného by se stejným materiálem a bez jakýchkoli změn bylo pro českého tvůrce, jak se zdá, činností nudnou, jalovou a morálně podezřelou, nehodnou vznešeného poslání umělce.

Literatura

BACHTIN, Michail

1971 *Dostojevskij umělec*, přel. J. Honzík (Praha: Čs. spisovatel)

1980 *Román jako dialog*, přel. D. Hodrová (Praha: Odeon)

CAVANAGH, Clare

1996 „Formy zwyczajności: Bachtin, prozaika i liryka“, do pol. přel. P. Warzysko, *Texty Drugie*, č. 6, str. 31–51

ENGELKING, Leszek

1983 „Bachtinowska koncepcja rozróżniania poezji i prozy“, *Literatura na Świecie*, č. 1, str. 308–29

EPIKTET

1930 *Stoika Epikteta Rukověť mravních naučení*, přel. F. Drtina (Praha: Jan Laichter)

GRZENIA, Jan

1999 *Język poetycki jako struktura polifoniczna* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

KOLÁŘ, Jiří

1970 „K problematice básnické skladby“, in *Jak se dělá báseň*, ed. J. Zábrana (Praha: Čs. spisovatel)

1990 *Prométheova játra* (Praha: Čs. spisovatel)

1992 *Dílo I*, řídí V. Karfík (Praha: Odeon)

1993 *Dílo III*, řídí V. Karfík (Praha: Odeon)

1995 *Dílo IV*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

1996 *Dílo VI*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

1997 *Dílo II*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

KOSTKIEWICZOWA, Teresa

1996 *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku* (Wrocław: Leopoldinum)

LOTMAN, Jurij

1970 *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva: Iskusstvo)

NAŁKOWSKA, Zofia

1950 *Medailony*, přel. H. Teigová (Praha: Melantrich)

TYŇANOV, Jurij

1988 „Óda jako řečnický žánr“, in J. T.: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988a „Problém básnického jazyka“, in J. T.: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění

KENICHI ABE

1. Úvod

Kolářovu sbírku *Básně ticha*, napsanou v letech 1959–1961, považujeme za jednu z prvních realizací české „experimentální“ poezie. Kolář se však začal zabývat tímto druhem poezie, aniž si uvědomoval, že byl jedním z prvních autorů české konkrétní poezie. Na rozdíl od západních literátů čeští umělci museli rozvinout svoje umění vlastním způsobem. I když se např. *Poceta Jacksonu Pollockovi* (Mladá fronta, 1966) Ladislava Nováka nebo *JOB–BOJ* (Čs. spisovatel, 1968) autorské dvojice Josef Hiršal – Bohumila Grögerová objevily na pultech mnohem dříve než Kolářova sbírka *Básně ticha* (Český spisovatel 1994, nepočítáme-li soukromý tisk v Umělecké besedě 1965), Kolářova přítomnost ovlivňovala veškerou českou uměleckou scénu v šedesátých letech, neboť jeho tvorba je spojena nejen s poezií, ale i s výtvarnictvím. V kontextu českého výtvarného umění šedesátých let nemůžeme opomenout především jeho působení v legendární skupině Křížovatka a, vzhledem ke konkrétnímu umění, účast na výstavě Klubu konkrétníků. Chtěl bych zde načrtnout základní charakteristiku Kolářovy poezie v kontextu konkrétního umění.

2. Zázemí české konkrétní poezie

Tzv. česká „experimentální“ poezie se dá zařadit do světové vlny tzv. „konkrétní poezie“. Pojmem „konkrétní poezie“ se rozumí ta poezie, která směřuje k soustředění a zjednodušení jazykového materiálu. Jak již název ukazuje, nesmíme zapomenout na těsný vztah s konkrétním uměním. Tzv. „konkrétní poezie“, jejíž hlavní osobností byl Eugen Gomringer, vznikla v bližším spojení s konkrétním uměním. Gomringer vystudoval výtvarné umění u Maxe Billa, představitele konkrétního umění, a potom aplikoval svou estetiku v konkrétní poezii: svou poezii nazývá „konstelace“. Podle Gomringera je „konstelace seskupení několika rozličných slov, tak, že jejich vzájemný vztah vzniká nikoli

převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru“ (Slovo... 1968: 48).

I čeští autoři měli bližší vztah k výtvarníkům, protože důležitým momentem pro konkrétní poezii je symbióza mezi poezií a výtvarnictvím: důkazem toho je spoluúčast na výstavách *Obraz a písmo* (1966), *Křížovatka* (1964, 1968) a na výstavách *Klubu konkréťtů* (1968, 1969, 1970). Poslední dvě skupiny měly svůj program, který přijali i básníci konkrétní poezie, a z toho snad můžeme vyčíst základní estetiku české konkrétní poezie a styčný bod s výtvarným uměním.

Skupina *Křížovatka*, kterou založil s Kolářem Jiří Padrta v roce 1964, pracovala se základním pojmem „nového humanismu“ technického věku: v umění hledala „přísny a přesný, konkrétní a jasný, věčný, názorný a pozitivní vztah k člověku“. Zároveň její estetika manifestuje směřování ke konkrétnímu umění, když uveřejnila své estetické krédo, v němž se říká, že její umění je „opřené o důsledné principy konstruktivistického pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur“ (catalog výstavy, nestr.). Základní pojem *Křížovatky* byl přijatelný i pro autory „experimentální“ poezie, a proto se k druhé výstavě připojili, kromě původních členů Koláře a Vladimíra Burdy, J. Hiršal, B. Grögerová, J. Honys, L. Nebeský, J. Procházka a J. Valoch. Tito autoři se zúčastnili také další výstavy, výstavy *Klubu konkréťtů*, který se v Čechách zabýval konkrétním uměním nejdůrazněji. Byl založen v roce 1968 z iniciativy Arseny Pohribného. Ten formuloval základní pojetí skupiny takto: „Konkréty mohou být chápány jako kladná parafráze ‚druhé přírody‘ industriální civilizace, přírody stvořené lidskou hromadností. Civilizaci a její předměty konkréťtisté nechápu jako nepřátelský protějšek. Svou tvorbou se ztotožňují s jejími pozitivními silami a vedou k této harmonické jednotě i obecenstvo, kromě jiného výzvu k účasti na dotváření díla“ (Pohribný 1997: 136). Harmonický postoj k civilizaci je styčným bodem s *Křížovatkou*, i když *Klub konkréťtů* uplatňoval pojem konkrétní umění mnohem více než *Křížovatka*.

Tato spoluúčast na výstavách ukazuje, že „experimentální“ poezie těsně souvisí se soudobým děním ve výtvarném umění, přesněji v konkrétním umění. Nebyla to náhoda, že autoři konkrétní poezie inklinovali více k prezentaci ve výstavní síni než v knižní podobě, neboť už tato forma určovala vlastní povahu této poezie. Konkrétní poezie, jak jsme uvedli, směřuje k soustředění a zjednodušení jazykového materiálu, ale především k zdůraznění grafémů či k vizualizaci, a proto se často nazývá i „vizuální“ poezie. Myslím, že podstata veškerého hnutí tzv. vizuální poezie spočívá v soustředění k samotnému jazykovému materiálu či v propagaci vizuálního označujícího, které evokuje dialog nového druhu mezi dílem a vnímatelem.

Porovnáme-li českou konkrétní poezii s jejími ostatními proudy, zjistíme, co české autory od ostatních odlišuje: etický postoj k řeči. Psali básně tak, aby jejich sdělení nebylo zneužíváno, aby text sdělil bezprostředně, co chtěl básník vyjádřit, aby se vyhnuli nedorozumění, slovem, jde o očistu řeči. Očistit řeč, to je důležitý pojem české „experimentální“ čili „konkrétní“ poezie. Také Kolář hledal řeč, která by se nedala zneužít, a sledoval anatomii řeči až tam, kde neplatí dosavadní poetika. Tato etická stránka díla Jiřího Koláře těsně souvisí s filozofií konkrétního umění.

3. Konstruktivní princip Kolářovy tvorby

Vzmemme-li do ruky Kolářovu sbírku *Básně ticha*, okamžitě si povšimneme vizuální působnosti ve všech aspektech. Grafémy vystupují jako jedinečné artefakty: jednak v sémantické rovině – stávají se nosnými prvky jazykové sémantiky, jednak v asémantické rovině – evokují výtvarný účinek stejně jako barva, vzhled a uspořádání písmen. Proto jsou *Básně ticha* jedinečným artefaktem, který nelze redukovat do jinak tištěné nebo reprodukované podoby: „I některé překlady jsou z básnickovy ruky“ (Karfík 1994: 267).

Kolářova sbírka *Básně ticha* se skládá z pěti oddílů: Pocta Kazimíru Malevičovi, Y 61, Gersaintův vývěsní štít, *Básně ticha* a Evidentní poezie. Můžeme zde sledovat přechod od verbální poezie k vizuální. Jak již upozornil Jiří Padrta, Kolář tím skoncoval se slovem jako nosným prvkem básně, otevřel možnosti pro jinou, daleko univerzálnější poezii nové evidence. Jak bylo již několikrát zmíněno, „konkrétní“ poezii zakládá konstruktivní princip – upřesnění a zjednodušení jazykového materiálu. Především však zjišťujeme převažující tendenci k vizualizaci. V té chvíli se poezie stává z umění časového uměním prostorovým. Jako prostorové chápeme takové dílo, které vnímáme bez časové posloupnosti. Co se týče Kolářovy tvorby, je založena na principu: sémantická rovina = humor – meditace, konstruktivní rovina = náhodnost – řád. Pohyb těchto pólů je přítomen v celé jeho tvorbě. Aby bylo zřejmé, jak důsledně Kolář konstruuje svou báseň, stačí připomenout báseň *Krev ve vodu* ve sbírce *Limb a jiné básně*. Konstruktivní princip je vždy přítomen v básních verbálních i neverbálních.

„Řád“ se vyvíjí v geometrickém rozměru a v asociační souvislosti s bílým prostorem. Z konstruktivních řádů se skládá vizuální poezie. To se zde projevuje jako strojopisný výkon. Grafémy hrají důležitou roli při vnímání vizuální poezie, především v oddílu Gersaintův vývěsní štít. Kolář věnuje každou báseň jednomu umělci a sestavuje obrazce z písmen jeho jména. Seskupení písmen

není libovolné, nýbrž se řídí podle pořadí písmen ve jméně a zároveň je jeho optické zobrazení důkazem toho, že Kolář sám vytvořil „báseň-obraz“. Druh umění je zde však druhotný, jde mu především o užívání konkrétního materiálu a rozšiřování vnímání.

„Náhodou“ rozpoznáme neočekávaný děj, vývoj atd.: např. čísla Co napsaly ruce, Co napsaly zavřené oči jsou do určité míry plná náhody: libovolné uspořádání čísel nenese žádnou sémantiku, pouze titul nám sděluje možnost interpretace. Avšak toto zdánlivě asémantické uspořádání čísel není libovolné, spíše osudové. Kolář nechal písmo mluvit za písmo a zdůraznil jeho figurativní, formální stránky. Ukázal vnímateli písmo v původní podobě, bez jakýchkoliv výhrad, aby se vnímatel sám mohl setkat s písmem tváří in tvář. V té chvíli není třeba dodávat vysvětlení, slovo, zvuk. Jenom ticho před svým objektem. Materiály a prostředky výrazu v konkrétní poezii jsou zhuštěny a omezeny na minimum. Zbývá jen meditace. Např. v básních Všechno říci znovu a Všechno říci jinak se nacházíme několik okamžiků před zrozením nebo po zániku poezie.

Kromě tohoto meditativního momentu Kolář dochází k humoru a nonsensu. Básně jako Stávka samohlásek nebo Revoluce písmen ukazují dynamičnost písmen a evokují smích. Anebo jsou tu básně s černým humorem jako Večeře. Její návod zní: „Aby měl následující text pravý účinek, je nutno ho číst s plnými ústy prudce horkého jídla nahlas.“ Nevíme, jestli k nim Kolář došel náhodně nebo úmyslně, můžeme jediné říci, že v *Básních ticha* se střetáváme s napětím mezi humorem a meditací. Humor a meditace, jinak řečeno ticho a smích, jsou důležitým momentem v celé Kolářově tvorbě. Jak upozornil J. Chaloupecký, „za celým tak rozsáhlým a rozmanitým dílem Jiřího Koláře někde pořád zůstává veliké ticho. Je výzvou k něčemu, co zde nikde není; ‚k živodárnému nic‘, jak říká Cage; k jinému začátku“ (Chaloupecký 1991: 40). K tomu odpovídá Kolář: „když člověk potká něco osudového, musí většinou komunikovat docela jinak než pouhým slovem. Reagovat tichem, mlčením, gestem“ (Kolář 1995: 272). Meditativní prvek ve vizuální poezii není pouze vlastností Kolářovy tvorby – nacházíme ho skoro ve veškeré konkrétní poezii, protože už jen kombinace seskupení slov a bílého prostoru vytváří prostor pro interpretaci. Protože konkrétní poezie není výmluvná, ale meditativní.

Kolářova tvorba směřuje k jediné dimenzi, k rozšíření vnímání. Epistemologická dimenze je na prvním místě ve všech jeho dílech. Kolář napsal básně, aby vnímatel nemusel rozumět jazyku. V tom spočívá univerzálnost jeho poezie. Překračuje-li umělecké dílo jazykovou hranici, stává se před vnímatelem jedinečným artefaktem. Přestože Kolářova sbírka nese název *Básně ticha*, jeho básně k čtenáři nebo vnímateli mluví mnoho. Ticho – báseň, která nemluví, pouze se před očima materializuje. Ticho tu znamená absenci jazykové sémantiky, ni-

koliv absenci sémantiky ve výtvarném smyslu. Hranice, kterou Kolář překročil v *Básních ticha*, je hranice nevyslovitelná. Je to hranice transcendence. Rozchod s verbální poezií znamenal derealizaci příslušného jazyka čili češtiny, ale i vynález nového komunikativního média ještě před hledáním univerzální řeči, a proto v mnoha dílech konkrétní poezie chybí „lyrické já“. Jakmile zařadíme Koláře do kontextu konkrétního umění, zjistíme, že Kolářovo hledání je vlastně tímž hledáním, které podstupuje Kazimír Malevič, Paul Klee a Lucio Fontana:

„K tomuto kroku mne přiměli tito tři pánové: Malevič se svým černým čtvercem, Klee se svým *Zrozením básně* a Fontana s profříznutým plátnem.

Měl jsem tehdy pro svůj rozchod s verbální poezií zvolit mezi kaňkou, chuchvalcem, písmem a protrženou stránkou. Kaňkou mohlo vše končit, ale také začínat, stejně tak chuchvalcem písmen, jen protrženou stránkou shora mohlo navodit formuli zrození, jen vyříznutý otvor ve stránce si ponechával tajemství otevřeného lůna i otevřeného hrobu.

Byl jsem rozhodnut.

Lůno vydává to, co má pokračovat, hrob přijímá jen slupku. Tedy vdechnutí a vydechnutí.

Stačí řádka, stačí čtvereček malby a poznáme autora.

Umění se stále víc přibližuje zákonům přírody, nebo chcete-li vesmíru.

(Kolář 1999: 74)

Když se Kolář rozešel s verbální poezií, musel jít jinou cestou. Avšak básník Kolář se nemohl rozloučit stoprocentně s jazykovým materiálem. Zbylo mu písmeno jako nejmenší jednotka jazyka. Od textu přes věty došel k minimální jednotce, k písmu. Jakmile zvolil písmo jako konstruktivní prvek, hraje tu důležitou roli rozloha a uspořádání v prostoru. Neboť Kolář se zde zaměřuje na něco nenapsaného: díra, kaňka, skvrny, bílý prostor... Skvrna v textu Všechno říci jinak vypadá jako měsíc nebo polokruh, který přerušuje seskupení písmen a zároveň přidává novou sémantiku k seskupení písmen. Už tato písmena se stávají nositeli vizuální sémantiky. Avšak pozorný vnímatel rekonstruuje písmena do slov, vzniká seskupení slov: zánik poezie. V tu chvíli tato písmena nesou i jazykovou sémantiku, pokud vnímatel je schopen rekonstruovat seskupení slov ve své hlavě.

Zatímco Malevič hledal svou estetiku v pojmu bezpředmětnosti, Kolář našel svou cestu v koláži, nikoliv ve významu výtvarném, nýbrž metafyzickém. Filozofie nového vnímání se opírá o Kolářovu tvorbu: básně a koláže. V tom spočívá nesmírný význam Kolářova kroku, který překračuje k transcendenci. Jak jsme se zmí-

nilí, v Kolářově sbírce se střídají dva póly: humor a ticho či náhodnost a řád. Tato souvztažnost umožňuje nové vnímání, které rozšiřuje naše pochopení. V některých konkrétních textech lze chápat chladnost jako stroj. A když se náhoda a řád slučují, pružný otvor v pevné konstrukci nám ukazují nesmírné možnosti vnímání. Je pružný jako neomezené možnosti interpretací, třebaže konstrukce je pevně organizována. Stejně jako některé tendence abstraktní malby, často nazývané i „konkrétní“, Kolářovy *Básně ticha* jsou dílem organizovaným, dílem, jež má svůj tvar a barvu v konkrétním prostoru a čase, které zároveň zdůrazňuje prvotní tvar jazyka či písmene a především jeho vizuální působivost. I zde se opírá o znakové systémy ne-jazykové. „Znakové systémy umožňují hru v rámci svých vlastních zákonů, na první pohled i lehčí než je hra s objekty: ale kde se ta hra zdá nejsvobodnější, otvírají se náhle nové průhledy na svět objektů a člověkovu postavení v něm – vždyt ani znakové systémy nevznikly jako záležitost čiré libovůle, a zacházení s nimi je také svého druhu zacházením s něčím reálným“ (Červenka 1996: 354).

Proč se stává Kolářovo dílo tak reálným? Protože Kolář píše o životě obyčejného člověka. Od prvotiny *Křestného listu* i v *evidentní poezii* Kolář stále volil jako materiál obyčejnou věc, počínaje hovory prostých lidí. Věci všední se v neobvyklém uspořádání stávají nevšedními, nabývají nového významu, protože:

Můžeme věc, jako život, zastihnout v určitém stavu, v určité fázi a zmapovat a/nebo vysledovat cesty kroků jejího osudu. Toto vysledování je stejně těžké a cenné jako odhalení osudu člověka, který zanechal po sobě jen svědectví jizev a šrámů. Věc je určena k tomu, aby byla upotřebena, teprve upotřebením zraje a dozrává. Proto i její torzo může vypovědět o jejím osudu.

(Kolář 1999: 212)

Tento Kolářův výrok nám ukazuje návod k interpretaci tzv. konkrétního umění vůbec. V konkrétním umění občas dochází k nedorozumění: vnímatel neví, jak dekodovat, protože považuje dílo za pouhou věc. Věc však není už věcí, v konkrétním umění se stává konstruktivním prvkem. Při vnímání Kolářovy tvorby je nezbytný meditativní moment, protože jeho díla vyžadují od vnímatele stále novou citlivost.

4. Závěr

Kolář používal nejkonkrétnější materiál čili písmo, rozřezal je až na tříštiny, rekonstruoval písmo na vizuální dimenzi a přenesl do nejkonkrétnějšího rozměru.

Tak jako všechny znakové systémy mají své příslušné systémy významové, tento materiál – písmo má dvě významové vrstvy: verbální a výtvarnou. Napětí mezi jazykovou a vizuální sémantikou je pro vnímatele stále uchvacující, protože tato konfrontace se nedá předvídat. Připomeňme motto z knihy *Dny v roce*: „Nepředvídatelné není vymyšlené, vyfantazírované nebo vysněné, ale bezmezně skutečné.“ Jak jsme uvedli, Kolářovu tvorbu zakládá striktní řád, zůstává v ní však otevřený prostor náhody – konfrontace mezi řádem a náhodností není předvídatelná a poskytuje vnímateli různé možnosti vnímání. Proto, i když se Kolář rozešel s verbální poezií, se konstruktivní princip stále uplatňuje v jeho dalších dílech. Kolářova poezie se skládá ze dvou prvků: z řádu a náhody. Přesněji, Kolářova tvorba není produktem náhody, nýbrž produktem osudu.

Literatura

ABE, Kenichi

1999 „Česká vizuální poezie 60. let“, *Literární noviny*, č. 29, str. 9

ČERVENKA, Miroslav

1996 „K sémantice tzv. konkrétní poezie“, in M. Č.: *Obléhání zevnitř* (Praha: TORST) str. 347–55

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1964 „Poezie textů“, *Plamen*, č. 7, str. 72–79

CHALUPECKÝ, Jindřich

1991 „Příběh Jiřího Koláře“, in Kolář 1991

JACKSON, K. D. – VOS, Eric – DRUCKER, Johanna (ed.)

1996 *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s* (Amsterdam–Atlanta: Rodopi)

KARFÍK, Vladimír

1994 „Ediční poznámka“, in J. Kolář: *Básně ticha* (Praha: Český spisovatel), str. 267

KOLÁŘ, Jiří

1988 *Poèmes du silence* (Paris: Editions de la Différence)

1994 *Básně ticha* (Praha: Český spisovatel)

1995 *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi.* (Praha: Mladá fronta)

1999 *Slovník metod* (Praha: Gallery)

KOLÁŘ

1991 *Jiří Kolář* (Praha: Odeon)

POHRIBNÝ, Arsen

1997 „Text“, in: *Klub konkrétistů*, str. 136

RICHTEROVÁ, Sylvie

1997 *Ticho a smích* (Praha: Mladá fronta)

SLOVO...

1968 *Slovo, písmo, akce, hlas* (Praha: Čs. spisovatel)

Problémy interpretace Holanových Zdí

ZDENĚK KOŽMÍN

Místo původně ohlášeného projektu Nokturnálu jako sepětí děl *Bolest, Strach a Na sotnách* vychází roku 1980 *Nokturnál*, který obsahuje *Noc s Hamletem*, *Noc s Ofélieí*, *Toskánu* a zcela překvapivý cyklus *Zdi*, který tvoří první část svazku. Tento zvláštní střih do celého díla umožní vydat i 32 nových textů, jimiž cyklus *Zdi* vrcholí a které se teprve objeví po básnickově smrti v knize *Propast propasti* roku 1982. Ale mylili bychom se, kdybychom to snad přičítali Holanově netrpělivosti už už uvidět své verše z let 1968–1977 vytištěné. Holan nyní vědomě akcentuje důležitost motivu *zdi* pro celou svou poezii.

Tento monumentální soubor je však specificky gradován texty psanými od šedesátých let, jež vytvářejí jeho neaktuálnější vrchol. Zobrazování *zdi* je také stále víc určováno malířským citěním, takže se stává téměř až jakýmsi prudce črtaným skicářem. Je to skicář soustředěné intenzivní neidyličnosti a přímo až jakési zvláštní obludnosti. Jako by měly být vyvolávány šokující životní *situace zdi*. Holan stále ví, že jeho *zdi* jsou málem živé, že skoro nějak dýchají, že velice živelně *jsou*. Ovšem při tomto vysunutí textů s tématem *zdi* do zvláštního cyklu dochází také k specifické *dekonstrukci* těchto textů. V novém uskupení je do těchto básní víc vidět, když musejí být ještě jinak dešifrovány: totiž i jako nespočetná „sousedí“ zvláštní grotesknosti a morbidnosti, ale také nezničitelnosti a svěhového vzdoru. Chtějí být také co nejreálnější: vytyčují růst ze země i z člověka. Paul Ricoeur soudí, že v oblasti symbolu je přímo nezbytné, aby vše kořenilo v nejreálnějším reálu a aby tato reálnost byla vždy respektována (srov. Ricoeur 1997, zejm. oddíl *Metafora a symbol*: 66–96). Teprve po jakési elementární interpretaci prvního plánu postuluje to vydobývání smyslu z tajemství, z hlubin. Holan nyní první plán většinou co nejvíc akcentuje, třebaže ve zcela svébytné polysémii. Cyklus *Zdi* velice naléhavě ukazuje na to, že *zed'* je reál a současně symbol maximální intenzity už sám o sobě. Není dost dobře možné tu razit nějaký školsky instruktivní, zjednodušující výklad *zdi* jako něčeho negativního, brzdícího, omezujícího, věznícího. Holan v cyklu *Zdi* podtrhuje ten fakt svého pozdního tvůrčího údobí, že právě ty nejobyčejnější jevy a věci musejí být *zkoumány* jako něco nesamozřejmého při vši výchozí obyčejnosti daného faktu.

Je třeba ještě vzít v úvahu také ten velice podstatný fakt, že *Nokturnál* má jako celistvý svazek *Spisů* sám sebou zvláštní dekonstrukční akcentace. Právě *Noc s Hamletem* i *Noc s Ofélií*, ale i velká skladba *Toskána* jsou budovány jako stále příkomponované celky. Lze říci, že cyklus Zdi tuto jejich zvláštní detailizující stavebnost i jejich sepětí se starším básnickovým údobím (např. *Noc s Hamletem* má dataci vzniku 1949–1956, 1962) velice organicky zvýrazňuje. A naopak: cyklus Zdi přijímá jakousi zpětnou dekonstrukční energii také od nich. Holanovo umění konstruktivnosti i dekonstruktivnosti jdou v *Nokturnálu* ruku v ruce. Je to dáno suverénní vůlí k celistvosti, která poutá k sobě všechny rozrůzněné složky v utváření veškeré jeho sémantiky. Můžeme říci, že Holan si ve svém pozdním lyrickém tvůrčím údobí uvědomil dosah některých svých velkých témat, která se v genezi jeho díla postupně konstituovala. Dalo by se mluvit o zvláštní svébytné spiritualitě jeho vědomí šedesátých a sedmdesátých let. Snad by nejlépe vystihoval tento sémantický fakt výraz *vědoucnost* a snad by nejlépe postihoval to, oč mu zřejmě velice šlo: být moudrý, jako jsou moudré jeho „příběhy“, jeho epika, jako je moudrý Erben, Shakespeare, Wordsworth, Keats, Rilke. A právě z této potřeby silného básnického „mudrosloví“ vyrostl i akcent na motiv zdi pro jeho aktualizovatelnou schopnost odkrývat něco jinak nedostupného a přehlédnutelného: zvláštnost jakéhosi zajetí a samovítězení zdí. Zdi patří k tomu, co není okamžité, ale co jde jaksi napříč celým životem, celým časem. A možná i tady je klíč k jakémusi přivolení k postmodernosti v konceptu odreagování klasického řádu pevné stavby Díla. Tak se zrodil krásný hybrid nazvaný Zdi.

Vyberme nahodile-nenahodile tyto tři Zdi z celého cyklu a ukažme si jen letmo to sémantické gesto, z něhož vyrostly.

Báseň *Ta zeď* je přímo zpovědí z takového gesta. Mluví se o jiné věci, říká báseň, a pak náhle uvidíš tu zeď. Právě o tu možnost náhle uvidět jde tu především. Zeď si přímo také říká o vlastní zkázu, ač je nutná, ač je vyrostlá z vůle podsvětí. A silná je i její pointa: chce vlastně „sebevražedně“ zhynout, je to její konečné rozhodnutí, ale co všechno by nám vlastně ještě mohla vyjevit z tajemství a za tajemství... (Holan 1980: 113, cit. dále podle tohoto vydání pouze číslem stránky).

Báseň *Zeď*, která vystavěla samu sebe (114) je také především vědoucí, vždyť vyrostla na *nejvnímavějším* místě země a z jakési nepochopitelné nutnosti. Je už jí jedno, zda vydrží stát až do omrzení anebo zda se zhroutí. Podstatné je, že plní roli zvláštní zpovědnice, zvláštního místa, kde se zjevuje pravda, kde se člověk stýká s osudem. Ty „bytosti s osudem ve výslužbě“ jsou přímo vyjadřovány z logiky Holanových *Příběhů!*

Báseň *Ateliér* (115) geniálně propojuje uměleckou a životní projektovanost do velice pokoutní, ale energií sršící prostory. Protože jde o nerozsáhlý text s přímo dešifrující hodnotou, ocitují ho celý:

Že jde o výmysl? Proč ne?
Byl to právě on, který
zprvu jakoby naschvál
došel později až k zamyšlení,
které by tady žilo po svém...
Ať je tomu jakkoli (a nevěřte,
že to udělají zdi a stěny),
když jste ve stodole,
nemůžete vzít nic oklikou...
A tak vše, co tu mám,
není v rozporu s tím,
co se vzdává na první pohled...
Víte, není třeba pádu císařství,
aby mnohé věci popraskaly,
včetně voskovaného plátna...
A pak: když jedno s druhým
splývá, nikdy se neptáte,
jaké je pozadí...

Titulní projekce ateliéru je ovšem metaforou i symbolem, je v ní zárodečně koncentrováno klíčové sémantické gesto básně. Vyslání *výmyslu* do prvního verše jako opory imaginace je podepřeno oním, řekněme lidově, přesným tázáním *proč ne*. Filozofické Holanovo *proč* tu dostává přesný rozměr tázavou záporkou *ne*. Výmysl je pak v následujícím čtyřverší výtvarně, stavitelsky, stavebně tvořícím tahem: nejprve je *jakoby* schválností, aby *došel až k zamyšlení*, které je najednou monumentalizováno. Další čtyřverší je jakési svěcení prostoru „ateliéru“. Zdi jsou součástí imaginární stodoly.

Ale zase není *stodola* pouhou metaforou, nýbrž hlubinným symbolem. Tu pravou dimenzi všemu dodává opět ono hovorové *když jste ve stodole* a současně ovšem ono *nemůžete vzít nic oklikou*. Pak by už mohlo sémantické gesto „odpočítat“, ale báseň vrcholí propojením perspektivy malířské a dějinné, kdy metafora popraskání („mnohé věci popraskaly“) a splývání („jedno s druhým splývá“) je vedena řezem „císařským“ (pád císařství), kdy vlastně v pozadí jsou stále především zase zdi, třebaže se explicitně stává právě *pozadí* sil-

ně enigmatickým, ale zároveň dešifrujícím závěrem celého básnického diskursu.

Osvětlili jsme si tři metamorfózy Holanových zdí, které ukázaly mnoho-funkčnost a velkou noetickou i básnickou nosnost tématu: první zeď prosila o vlastní zkázu, druhá zeď se sama vystavěla a třetí zeď je výmyslem-projektem celého univerza pevně kotvicím v reáliích, tíhách, ale i snech domova.

Jestliže jsme si mohli také položit otázku, proč si Holan vzal z jinak jako celek velice „holanovského“ motto z Izaiáše (49,16)¹ právě jenom závěr celého biblického citátu, dává nám právě cyklus Zdi možnou odpověď: nešlo tedy nejspíše o omezení bibličnosti citátu, ale právě o zvýraznění závažnosti samotného motivu-reálu zdi, který otevírá širokou polysémii své symboličnosti doslova do-kořán svobodě básníkovy sémantického gesta.

Literatura

BIBLE

1984 *Bible*. Písmo svatě Starého a Nového zákona, ekumenický překlad (Ekumenická rada církví v ČR)

BIBLÍ

1893 *Biblí svatá aneb všicka svatá Písma Starého i Nového zákona*, podle posledního vydání kralického z r. 1613 (Praha)

HOLAN, Vladimír

1980 *Nokturnál*, Sebrané spisy V. H. 8 (Praha: Odeon)

RICOEUR, Paul

1997 *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu* (Bratislava: Archa)

¹ Celý kontext z Izaiáše (kap. XLIX, Biblí 1893) zní:

„14. Ale řekl Sion: Opustil mě Hospodin, a Pán zapomenul se na mne.

15. I zdalil se může zapomenouti žena nad nemluvítkem svým, aby se neslitovala nad plodem života svého? A byt se pak ony zapomněly, já však nezapomenu se na tě.

16. Aj, na dlaních vyryl jsem tě, zdi tvé jsou vždycky přede mnou.“

Verš 16 v ekumenickém vydání (Bible 1984) zní:

„Hle, vyryl jsem si tě do dlaní,

tvé hradby mám před sebou stále.“

Láska je skutečně smrtelná

VLADIMÍR JUSTL

I.

Láska (eros), žena (děvenka, přítelkyně, milenka, manželka, matka) patří k základním tématům, nepřestajným návratům poezie Vladimíra Holana (stranou nechávám prozaické útvary in Holan 1968 i příslušné texty v Holan 1988a, sebrané spisy cit. jako SS).

První oddíl Holanem zavržené prvotiny *Blouznivý vějíř* (vyšla v prosinci 1926) se jmenuje Milostná vánice. O nic takového nejde. (Rovněž v deseti básních, publikovaných předtím časopisecky v letech 1924–1926, milostná tematika není.) Oddíl Milostná vánice má sedmáct čísel. Jen úvodní báseň, šestiveršovou poetickou hříčku, a jeden z devíti ritornelů lze chápat jako text milostný. V prvním případě jde o blasfemický nádech mariánského ctitele: „Cigareta lásky / Hedvábné moře lásky / Zátíší v oknech / Princezny s hvězdami na oblacích polštářů // Ó Panno Maria hraji s vámi šach / A ve Vašich očích odpluji až do Jeruzaléma“. Spojení profánního se spirituálním (především v bloyovské poloze) je jedním z rysů Holanovy osobnosti. Druhou milostnou ozvěnu v celé sbírce lze při dobré vůli číst v prvním ritornelu s názvem Portrét. Má dech něhy: „Vánoční konvalinky na tvých prsou mží / Pomalý západ slunce nad vzpomínkou / Jdeš tiše sněhem světlo měsíční“.

Tak tedy vypadají první nesmělé krůčky v prostoru lásky. Poslední Holanovou milostnou básní je Dopis II ze sbírky *Sbohem?*, patnáctá báseň od konce, napsaná v druhé polovině roku 1976. Zní:

Když růže přestaly chrlit krev
a zavřely ústa do posledních poupat
a souchotivé kopřivy
se druží s lopuchem,
rád uvítám Vás
v zahradě, kterou nemám

Rád políbím Vám obě ruce,
Rád v besídce Vás vínem pohostím,

ale bude to za hlohovým plotem,
který také nemám.
A píšu Vám to jako nikdo,
který Vás miloval,
neboť už také nejsem...

K této básni tři poznámky: jde skutečně o přímé oslovení dopisem, Holan třikrát používá zájmena Vy a píše je s velkým písmenem; nezapomeňme, že básník zve ženu za hlohový plot, bude o něm ještě řeč; poslední verše mají dvě znění: v SS čteme „který Vás miloval, neboť už také nejsem...“, první verze zněla „neboť už také nejsem, protože jsem Vás miloval“.

Bezprostředně za těmito verši následuje jedna z finálních Holanových básní, kde už se láska mihne jen v příměru:

Haec summa est
Co slz je skryto v nás,
jako když se mlčí o lásce.
Bytí a bytost už skoro neznáme.

Dříve než přítomnost,
později než budoucnost.
Co nám zbývá, když i věčnost
propadá se do nicoty.
Propastné vyvrcholení...

(Holan 1982: 443–44)

Milostná poezie Vladimíra Holana naplňuje prostor celého půlstoletí. Tak jako verše s tématem básnické tvorby, životního údělu, uměleckého osudu, zoufalství i naděje, bolesti i nepříliš časté radosti, jako verše s věčným tématem dětství a dětí a jeho všudypřítomné téma smrti: „Jen když se smíříš se smrtí [...] pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové...“ (*Noc s Hamletem*, in Holan 1980: 148–49). Sledovat všechny motivy lásky, tohoto zázraku i prokletí, všechny tóny této Holanovy životní partitury je časově náročné a vlastně těžko uskutečnitelné: rozsah takové práce by byl neúnosný. Pro tuto chvíli se spokojme s tvrzením, že toto klíčové Holanovo téma se pohybuje na ose úžas, něha, obdiv, uctívání, vášeň, krutost, odvržení.

Pro tato označení a mnohá další najdeme pohodlně doklady téměř ve všech Holanových sbírkách veršů, počínaje *Triumfem smrti* (1930).

II.

V šesti ze čtrnácti Holanových Příběhů je výrazným tématem láska: *První testament* vrcholí neuskutečněným setkáním se ženou, za níž postava příběhu přijíždí; báseň je navíc tehdy netušeným prologem k *Toskáně*, napsané po více než patnácti letech: žena v *Toskáně* je ženou poslední, kterou v životě potkáváme – promění se ve smrt. *Terezka Planetová*, klasická básnická povídka, ozvěna 19. století, odvozená z literatury i ze života, je uhrančivě krásná, jazykem jinotaje dosahuje až k protektorátní realitě. Dalším stupněm lásky, krutým, byť ještě tajeným, je rovněž literární ozvuk *Zuzana v lázni*. Formu listu, častého Holanova gesta, má *Dopis*, zpověď i adorace – skoro se zdá, že vypoovídá o lásce téměř vše podstatné, co o ní Holan tušil. *Pršelo* jsou dvě situace, každá ta črta má 44 veršů (náhodou, neplánovaně), tvarem, dějem, a tedy i rozsahem jsou zrcadlové, každá je jiná a obě jsou stejně smutné: není dorozumění. Pro tu tragičnost se jmenují *Pršelo* – toto slovo signalizuje u Holana vždy cosi podstatného, někdy osvobodivého. Jeden příklad: je to minipříběh starce z *Noci s Hamletem* – kdosi mu slíbil byt, ale oklamal ho: „Stál tam stařec, který se choulil jako slovo v dešti... [...] Pršelo. A důvěřivost toho starce byla tak slepá nebo velkomyslná [...] že jen okolostojící chápali, / že si z něho někdo vystřelil / při mezzo rilievo lůny...“ (Holan 1980: 159). Příklad osvobodivého gesta: „Znáte ty mraky odsouzené na popravišního, / který jim oholí hlavu na krakavčím zámku – ? / Uvítají se po latinsku a potom prší... / A déšť všechno smyje...“ (ibid.: 175). Jenže kolotoč pokračuje, šance nebylo.

Jednou z klíčových básní pro pochopení Holanova vztahu k tajemství pojmenovanému žena je příběh *Óda na radost*. Její interpretace je prostá: jde o ódu na panenství. Navíc je, soudím, ukryt v názvu i hrot nesouhlasu se Schilerem a Beethovenem – oba Holan neměl v lásce. Holanova radost není kolektivní; skutečná, pravá radost je soukromá. Pro příklad stačí vzít tři básně takto pojmenované: jednu, křtěnou poválečnou euforií, ze sbírky *Tobě*, dvě další z naprosto odlišné situace a kontextu ze sbírky *Asklépiovi kohouta*. Ty texty říkají totéž: radost je „v čase“, je „nejpřítomnější, nejsmrtelnější“ (Holan 1976: 256; Holan 1977: 309, 314).

III.

Zaměřme se nyní pouze na *Noc s Hamletem* (1949–56, 1962), stranou ponecháme vložený dialog Orfea s Eurydikou, tento rozhovor něžnosti lásky, který ob-

rací antický příběh naruby – další z příznačných gest básníkůvých. *Noc s Hamletem* je navzdory dvěma třem dávným pochybovačům sumou básníkovy bytí duchovního, transcendentního, a světského, všednodenního. Časového, proměnného v mýtus, konkrétního, přetavovaného v abstrakci. S jistou terminologickou licencí lze říci, že tato disputace je filozofií obzoru a ponoru člověka vrženého do zdí světa.

Noc s Hamletem má 1025 veršů včetně dialogu Orfea s Eurydikou – bez něho to je 891 veršů. Téma lásky je pojmenováno, konkretizováno na dvaadvaceti místech. Náplní, smyslem, směřováním lze tyto ozvuky, sekvence, maximy, definice rozdělit do devíti skupin.

1. Panenství

„Panny, ach ano / ty vědí, kdy stůně strom! [...]“ (Holan 1980: 151, dále jen číslo stránky); repetováno na konci sekvence (152). „*Panna!* Co Bůh si vymyslíl, chce mítí procítěno!“ (187).

2. Zázrak prvního úžasu

Příběh o Julii (109 veršů, 183–87). Končí přiznáním: „*Nebyla* mou milenkou... / *To by* dnes nedojídal zapomínání / můj mozek...“

3. Znaky lásky

„Kdo miluje, měl by se radovat!“ (159)

„ale krása ženy a tesknota muže!...“ (174)

Sekvence-příběh, 69 veršů (175–78), s klíčovým finálním čtyřverším „Ale láska / měla by být, čím bude... Ale právě jí / poznáváme, že jsme ochuzeni už teď...“

4. Úskalí lásky

Sekvence o milencích, vycházející z teze, že „Je to právě reálno / které je metafyzické...“ (177). Jde o nebezpečí, kdy láska „přechází ve zvyk a lhostejnost“ (178) nebo dokonce skončí nad propastí života: „Každá představa / je lákavá... I představa sebevraždy...“ (178).

5. Krutost lásky

Člověk jako „bytosť / zastavená v přechodném tvaru okřídlenou nenávistí / mezi mužem a ženou...“ (156). Pasáž začínající veršem „Psala mi nedávno jedna dívka“ (162) – básník, místo aby reagoval na její erotické gesto („Janáčkovy stačily tympány, / aby vyjádřil smyslný život ženy...“), odpoví, že „ke smrti stačí

nápěv klarinetu...“: V komentáři pak přiznává: „Vím, že jsem byl zlý, / ale ta dívka na to nic nedala / a žije a bude žít a bude čekat, / *zvědavě* čekat, i když ví, že lýko *se dře za mízy*...“ (celá pasáž 162–63).

6. Tragédie lásky

Příběh Máši (25 veršů, 180), končící tragicky:

a věda, že i víno se někdy čistí metlou,
zpolíčkuje tu její podle těla tvář,
která teď vyzývavě přečnává proti duši
a zapírá slíbené desátky z předních věcí...
Nebo ji přinutí spolykat oba snubní prsteny!
Nebo jí leccos připomíná zpětnou račí formou
a pak ji jenom poděsí svým nožem bez špičky,
ač dlouho broušeným na lodi bez přístavu.
Nebo... ale už sotvakdy změníme původní tvar
bicyklu nebo revolveru...
Nebo se ozve výstřel a on si řekne: zabil jsem se...
Nebo se ozve výstřel a on si řekne: já jsem vrah!

7. Přechýlený eros

„zrcadlo, / v němž se Helena-Helena / prohlížela zespodu-zespodu“ (147). „Tak také soulož z omylu...“ (149). A závěr sekvence (15 veršů): „A žena? Za sucha sotva zrozená / už pochlebuje lijáku...“ Sekvence začínající povzdechem generalizujícího oslovení: „Ženy“ – 13 veršů (163–64). Nejde o lásku: „Vše potom vypadá, jako by byly / jen vateň, líbadlo a mlíčný trh, / dráždivý začátek k mužskému konci...“ „Chámovina od nóny po nešpora!...“ (175). Návazná pasáž (176) zní: „Ale je to vždycky strach / být sám, být sám, být prostě sám – / A tedy znovu ženská loď a muž, / který zažehuje svoje dvě světla / *pod* svým majákem!...“ Sekvence z příběhu Julie, počínající hraním Hamletian (185), 34 veršů, a končící sebevraždou (186). Historika nevěsty, která, „když se ocitla před mm domem, / nevěděla, jak vyběhnout po schodech. / Byla to nevěstka *ze stepi*...“ (191). Výsměch paradoxem, krutá ironie – o ní hovoří následující verše. Ale také zamezení úkonu.

8. Jedinečnost lásky

„jen jednou láska a současně být ztracen“ (148). „Láska je jenom jedna a je jenom jednou. / Láska je skutečně smrtelná!“ (182).

9. Žena-matka

„Nebyla mou milenkou... / To by dnes nedojídal zapomínání / můj mozek... Ale také tam už nebylo / žádné místo, natož prostor... / Vzpomněl jsem si tehdy na svou *matku*“ (187–88). To je ouvertura k ódě na matku (má 48 veršů, 188–90). Signalizována je už dříve (153) trojverším: „*Querer la propria desdicha... Ale to, / co rozechvívá matku, / roztřískalo by koráby na moři...*“ Pečetí matky, jejího hrobu, je nesen příběh *Návrat*. Matka se objeví i v příběhu otce, nazvaném *Prostě*, matka je tématem téměř dvaceti básní tzv. lyrických z různých autorových sbírek. Holan je po Nerudovi a vedle Seiferta pokorným ctitelem mateřství, básníkem synovského vztahu: matka je pro Vladimíra Holana nejvyšší formou ženství.

Verše o vztahu k ženě, připomenuté z *Noci s Hamletem*, a bezpočet dalších básní s touto tematikou jsou také portrétem Holana-muže v prostoru poezie. A tedy i života...

IV.

První milostné ozáření prožije Vladimír Holan v dětství v Podolí u Bělé pod Bezdězem, kde bydlí od svých šesti do čtrnácti let, tedy od roku 1911 do roku 1919. Ve vzpomínce-eseji *Písek trvá na svém...* (1964, in Holan 1988a: 414) čteme: „Zadní stranu zahrady lemoval živý hlohový plot. Odtud dál, už téměř lesní cestou, došlo se k vechtrhauzu a bylo možno zavolat na Miládku.“ Ve vzpomínané poslední milostné básni Holanově *Dopis II* (Holan 1982: 443) jsou přece verše: „[...] políbím Vám obě ruce [...], ale bude to za hlohovým plotem, / který také nemám.“ Kruh se uzavřel, něžná barevnost hlohu dětství se přihlásila v soumraku života. A kdoví, zda ona žena, které básník vyká, a oslovení píše velkým písmenem přiznáváje, že ji miloval, není Miládka z kraje Máchova.

První Holanovou láskou vášně se stala spisovatelka Sonja Špálová. Byla starší o sedm let Holana, v lednu 1924 jí zemřel muž, štábní kapitán sochař Josef Špála, bratranec malíře Václava Špály. Holan o tom po půlstoletí řekl: „Koncem sixty (to mu bylo téměř devatenáct let, pozn. V. J.) to začalo se Sonjou Špálovou. Trvalo to skoro tři roky. Seznámili jsem se v kroužku autorů kolem Zdeňka Kalisty v Jedové chýši v Apolinářské ulici na Novém Městě [...] Jednou mi Sonja Špálová dala v Jedové chýši lísteček: ‚Wolodko, myslím, že už Vás miluji.‘ Přečetl jsem si to na záchodě. Samozřejmě jsem zahořel. Čekávala na mne před gymnáziem a profesori to neradi viděli. Později chodila i k nám domů za

mou maminkou. Chtěl jsem se kvůli ní zabít. Bylo to příliš prudké. Ale pak všechno najednou shořelo, a co zůstalo, ten popílek, to odfouk čas“ (Holan 1988a: 328–29).

Sonja Špálová datovala (roku 1926) seznámení s Vladimírem Holanem do roku 1925, tedy o rok později. Zdá se, podle jejího dalšího vyprávění a podle literárních souvislostí, že mohla mít pravdu. Rozhovory s Holanem, setkání se Špálovou i další skutečnosti (ibid.: 328–30) mně napovídají, že šlo z Holanovy strany o osudový vztah platonický, jistě propastný, vášnivě zaujatý. Na toto období vzpomíná v druhé polovině sedmdesátých let Zdeněk Kalista (Holan 1988a: 456–62), o vztahu Holan – Špálová se vůbec nezmiňuje. Přitom dost obšírně charakterizuje Holanovy vlastnosti, jeho typ.

V době před seznámením se Sonjou Špálovou byl Vladimír Holan v první polovině roku 1924 nejméně jednou, možná vícrát v Ronově nad Doubravou. Snad u příbuzných z otcovy strany – nic jistého se nepodařilo zjistit. Z té doby se náhodou (omylem) zachoval jeden skicák, od dalšího tytéž desky – Holan chtěl být malířem (viz Holan 1988a: příloha č. 5–23). Kdysi o těchto skicácích (počet nevěděl) Holan hovořil, protože byl přesvědčen, že je zničil všechny. Jde o posmrtný nález. Stejně tak zacházel s rukopisy svých veršů, zato si schovával došlé dopisy. Náměty kreseb nevypovídají o žádném milostném zaujetí, tematicky čerpají z krajiny, kterou čímsi přesahují. Stejně tak zachované verše a prózy, první tištěné jsou z roku 1924. Zdá se, že vztah se Špálovou se neobjevil v tehdejší Holanově tvorbě, ani roku 1924, ani později. Podle básníkovy sdělení se Špálová stala inspirací k básni *Zmizelá katedrála* (otištěna až 1930 v *Triumfu smrti*, Holan 1988a: 52–63). Konkrétním modelem byl farní kostel nejsvětější Trojice, prostá barokní stavba v Trojické ulici na Novém Městě pražském, jejíž podlaží je pod úrovní vozovky. Holan tudy denně chodil do Penzijního ústavu. Název navíc podle autorova svědectví odkazuje k preludiu pro klavír Clauda Debussyho (*La Cathédrale engloutie*). Zdá se, že okouzlení Sonjou Špálovou odešlo na jaře 1927.

V létě 1927 se dostavilo okouzlení nové. V PNP v Praze se zachovaly tři Holanovy dopisy adresované Sylvě Šimonové (měla tehdy stejný monogram jako Špálová), jeden ze 17. srpna 1927 (píše jí na dovolenou do Jugoslávie), druhý asi z podzimu, v němž žádá o schůzku, třetí zřejmě z února 1928. Ten jistou stylizací připomíná Holanovy Listy Abela Stacha (jsou čtyři, vyšly roku 1926 – in Holan 1988: 268–89): je literárně stylizovaný, lyricky zaujatý. Závěr tohoto třetího, posledního dopisu zní: „A srdečný pozdrav, který zajisté přijmete a dočela lehké dotknutí se Vašeho malíčku“ (ibid.: 339–40). Sylva Šimonová byla také starší Holana, narodila se 18. června 1902, bydlela s matkou a později s bra-

trem na Vinohradech, nikdy se neprovdala. Zemřela 10. ledna 1972. Žádný její dopis Holanovi se nezachoval, básník o ní nikdy nehovořil.

Během let 1928–1930 jezdí Holan častěji do Berouna a podniká výlety do brdských lesů a k padrským rybníkům. Stýká se tam s okruhem přátel architekta Jana Slavíka. Od 26. března do 14. dubna 1929 podnikne sám cestu do Itálie. V první polovině června 1930 jede do Tasova za Jakubem Demlem, předtím byl na výletě v Mělníce, poté v Klamoši u Chlumce nad Cidlinou. Roku 1931 byl v Dolech u obce Nevězice blízko Orlíku. Není stopy, že by na tyto výlety a letní dovolené nejezdil sám. Od 14. srpna 1932, asi patnáct dní, pobýval s Františkem Halasem v Nové Vsi u Frýdlantu, vystoupili také na Lysou horu. Byl to pobyt předsvatební.

S Věrou Pilařovou (nar. 26. 4. 1907), svou kolegyní v úřadě Všeobecného penzijního ústavu v Podskalské ulici na Novém Městě pražském (byla tam zaměstnána od roku 1928), se Holan sblížil na jaře 1931. K svatbě došlo 30. listopadu 1932. Zřejmě koncem října 1932 vyšla sbírka *Vanutí*, v níž čteme dedikaci Věře Dagny. Jde o jméno Holanem obdivované hrdinky románu Knuta Hamsuna *Mystérie* – měli ho rádi s Halasem (stejně jako novelu *Viktorie*). Holan tehdy Věru takto oslovoval.

Z předsvatebního období z let 1931–1932 se zachovaly: jeden dvoulist s básní, pětadvacet dopisů, tři pohlednice, dva telegramy a deset lístečků s jednověťtým sdělením, citátem z literatury apod., dále tři kresbičky a jedna báseň. Nic z toho nebylo publikováno – kromě zmíněné básně (in Holan 1988: 190; více o tom v Holan 1988a: 353–54). Jde o milostnou korespondenci ojedinelé umělecké ceny, některé dopisy mají ráz básní v próze. Holan, přestože neměl velký plat, si vynutil, že jeho příští žena musela dát v zaměstnání výpověď ještě před svatbou (více o tom *ibid.*: 353–54). Nikdy už nebyla zaměstnána. Pro pochopení tehdejší situace je podstatný Holanův dopis adresovaný jeho tchánovi JUDr. Josefu Pilařovi, napsaný devět dní po svatbě. Možná nebyl odeslán. Pilařova rodina neviděla ráda, že si jejich dcera bere Holana. Věřina matka ani nepřišla na svatbu (více o tom *ibid.*: 354–55).

Po svatbě vystřídali novomanželé tři bydliště, od 27. srpna 1934 žili v podkroví Hlavovy vily ve Strašnicích. Tam zůstali do srpna 1948, kdy se přestěhovali na Kampu, v prosinci 1968 o kousek dál po toku Vltavy, do ulice U Lužického semináře. Dcera Kateřina se narodila 29. dubna 1949 – netrvalo dlouho a projevíly se zdravotní potíže, později pojmenované jako Downova choroba. Zemřela 3. dubna 1977.

Dovolené trávili manželé Holanovi společně, nejčastěji na Padrti u Mirošova, za války v Chýšti u Chlumce nad Cidlinou – na Padrti byli němečtí vojáci.

V letech 1949–1959 pobýval Holan ve Všenorech u své matky (zemřela 1960) většinou sám, nejméně tři, nejdéle pět měsíců ročně. Jeho sestra Růžena tam koupila malý domek se zahradou.

Z domova chodil Holan jen minimálně: do úřadu oficiálně do září 1934, fakticky asi o rok méně; od prosince 1933 redigoval časopis *Život*, v dvouletí 1939–1940 *Program D* Divadla E. F. Buriana, občas jistě chodil do nakladatelství.

Ve vinárnách pobýval především s Josefem Horou a s okruhem lidí kolem Františka Halase. Nejraději býval doma. Právem o sobě říkal, že je „pecivál“, několikrát se charakterizoval jako „samotář“. Od počátku roku 1949 víceméně nevycházel (podrobněji o tom *ibid.*: 401–403). Návštěvy přijímal na Kampě, méně U Lužického semináře, ojediněle v osmdesátých letech a téměř vůbec ne po první mozkové cévní příhodě, která ho postihla 16. března 1976 – zemřel 30. března 1980. Ve většině případů návštěvní doba začínala v 16 hod., nejednou končila s blížícím se ránem.

Mezi Holanovy návštěvníky patřilo i několik žen. Některé „adoroval“, ať už pro jejich duchovní obzory, ať pro jejich krásu, nebo pro obojí. Zmíním se o těch, o nichž mám jisté povědomí; myslím, že jde o všechny, které měly pro Holana jistý význam a nezmizely z jeho mysli s jednou dvěma návštěvami.

Nejvíce Holan ctil Annu Masarykovou. Dochovaly se její dopisy z let 1939–1975, během stěhování z Kamy na zlomu let 1968–1969 u ní přes týden bydlel – žila v samé blízkosti nového spočinutí Holanových, na konci Cihelné ulice, téměř na rohu ulice U Lužického semináře. Byla důvěrnou přítelkyní Věry Holanové, měla ráda Holanovu matku a – sama neprovdaná a bezdětná – našla pěkný poměr k dceři Kateřině. Měla desítky Holanových dopisů a na padesát Holanových neznámých, tedy nepublikovaných básní z období, kdy Holan pobýval ve Všenorech. Nevím, kde tato pozůstalost je, odmítla ji (i s návrhem na zapečetění na padesát let) svěřit PNP v Praze. Dovolila mi opsat jednu báseň, vyjde v nově vydávaných Holanových spisech ve svazku *Bagately*.

Několikrát Holana navštívila dlouhonohá krásná přítelkyně Jana Grossmana, mladá pokoušející se básnička Alena Šachlová. Psala Holanovi v letech 1957–1963.

S obdivem hovořil básník o herečce Marii Tomášové, která u něho byla nejméně třikrát. Poprvé ji tam v listopadu 1959 na Holanovu žádost přivedl literární historik Antonín Jelínek. V listopadu 1963, před premiérou *Noci s Hamletem* ve Viole, jsem ji tam vzal s Radovanem Lukavským. V jednom předvánočním čase jsme spolu zdobili Kačence stromeček. Roku 1964 jí Holan připsal báseň *Eva* ze sbírky *Bolest* (z 18 dedikací v *Bolesti* jsou jen dvě ženám – druhá olomoucké lékařce Libuši Widermannové, která mu posílala léky).

V druhé polovině padesátých let Holana poprvé navštívil dramaturg Evžen Drmola. V lednu 1961 mu zařídil hospitalizaci ve Vojenské nemocnici ve Střešovicích, kde se Holan podrobil operaci cystického útvaru, vycházejícího ze slivnicky břišní. V pooperační euforii, kdy Holan po šesti letech začal znovu psát (v tom šestiletí vznikala jen *Toskána*), navštívil básníka Evžen Drmola spolu s Alfrédem Radokem. Žádali, aby pro Městská divadla pražská napsal hru. Pochopitelně neuspěli (jeden pokus podnikla i dvojice Kraus–Krejča). V té době jednou přivedl Evžen Drmola k Vladimíru Holanovi svou ženu Evženií, redaktorku nakladatelství Čs. spisovatel. Holan se cítil Drmolovi zavázán, jeho žena se mu líbila, navíc se snažila, byť neúspěšně, aby v Čs. spisovateli vyšly některé jeho verše. Holan jí připsal první společné vydání obou řad *Mozartian*, které vyšly v Odeonu (muselo to být zdůvodněno) k Pražskému jaru roku 1963.

Roku 1965 absolvovala u Karla Svobinského na VŠUP Jitka Vrbová. Předložila bibliofilský tisk *Zuzana v lázni*: obálku, čtyři suché jehly, grafickou úpravu (Svobinský si velmi vážil Holana, toužil doprovodit jeho příběhy, nikdy k tomu ale nenašel, jak řekl, dostatek odvahy). Vrbová svůj absolventský tisk Holanovi přinesla. Protože tehdy nebylo ještě prolomeno mlčení kolem Vladimíra Holana, básníka to dojalo. Požádal proto, aby *Příběhy* v jeho sebraných spisech – vyšly až roku 1970 – výtvarně doprovodila právě Jitka Vrbová.

Záhy po premiéře v listopadu 1963 začala chodit do Violy na *Noc s Hamletem* sedmnáctiletá gymnazistka, talentovaná básnička a dnes uznávaná autorka literatury pro děti Věra Provažníková. Byla krásná. Holan s ní rád hovořil i mlčel. Psala mu v letech 1964–1975, několik svých knih jí připsal s očarováním věnováním.

V roce 1966 navštívila Holana poprvé posluchačka divadelní vědy na FF UK, pozdější dramaturgyně zlínského divadla Ludmila Kraváková. Psala mu v letech 1966–1975.

To jsou snad všechny významnější ženy z Holanova okruhu. O jiných důležitých nevím a nesvědčí o nich ani dochovaná korespondence, dedikace, vyprávění a jiná svědectví.

Všechna tato setkání se odehrávala (kromě toho s Annou Masarykovou, která bývala návštěvou také ve Strašnicích a ve Všenorech) především na Kampě, mnohem méně už U Lužického semináře. Tedy za účastné nebo pasivní přítomnosti Holanovy ženy (připravila pohoštění, někdy s návštěvou poseděla). I tato forma návštěv prokazuje platonický, byť někdy eroticky zaujatý vztah. Myslím, že Holanovi tato forma setkávání vyhovovala.

Společenství se ženou Věrou je doloženo také literárně. Dopisů, především korespondenčních lístků a veršů zasílaných ženě a adresovaných jí a Kačence,

se zachovalo z letních měsíců jejich dovolených (většinou tří- a čtyřměsíčních) z let 1950–1974 mnoho (ukázky veršů in Holan 1988: 230–43). Svědčí o neustálých obavách, zda jsou v pořádku, o osudovém a přítomně absolutním vztahu k dceři, pojmenovávané Kařabáčkem. Některé z veršových záznamů jsou z probdělé noci, je to ranní pozdrav, protože on bude ještě spát, až ony vstanou. Stejně tak některé lístečky. Z těch veršů alespoň dva záznamy: jeden je z Kámpy na Kámpu, druhý z Kámpy do místa prázdnin, do Holoubkova (Holan 1988a: 230, 235):

Často se ptají, proč nejvšednější zdejší
neopěváš vším tím, co o tom víš,
zatímco ani na ty nejmilovanější
báseň nesložíš...

Ptají se marně: vždyť všednost zázračná je,
však je a možná není těž,
zatímco láska *je* a jenom *ta je*
a jako mlčení nezná už ani lež

(7. III. 1949)

Věře 23. VI. 1951

Já vroucně děkuju za Tvoje bytí,
za to, že Jsi, že žiješ se mnou,
s tou duší veletemnou,
jež zhasíná vše, co tu svítí –
však za Kátu já zvláště děkuju Ti!

V knize *Předposlední* jsou dvě básně napsané zřejmě roku 1969 a nadepsané „V. (I)“ a „V. (II)“ (Holan 1982: 93, 103). Druhá následuje záhy po první – je mezi nimi devět čísel. Obě jsou vzpomínkou na situaci kolem svatby, jde o rekapitulaci vzdáleného úžasu, o poděkování. Třetí, ze sbírky *Sbohem?*, je z konce první poloviny sedmdesátých let. Jmenuje se Tobě, V. Vynucuje si citaci (395):

Když jsem tě uviděl poprvé,
uviděl jsem lásku nebo tebe?
Uviděl jsem tebe milující,
protože jsem miloval? Nevím!

Čas byl tenkrát na dovolené,
Nebyl při tom a věčnost až sveřepě mlčela...

Mlčí dodnes... Mlčí i čas,
který se už zatím dávno vrátil
a o něco starší neví, proč a komu závidět...

Už to, že se v posledních dvou sbírkách objevují tři básně adresované ženě, je nové. Nikdy předtím tomu tak nebylo. Život se schyluje... Je krásné moci se obrátit se štítem k „jedné ženě všech žen Adamových“ (*Noc s Hamletem*, Holan 1980: 165).

V.

O neopakovatelnosti lásky, kterou lze prožít „jen jednou“ (Holan 1980: 182), byl Holan přesvědčen jako muž i jako básník. Také v tomto ohledu je jeho osobnost monolitní. Pro něho opravdu „Láska je jenom jedna a je jenom jednou. / Láska je skutečně smrtelná“. Tak zní jedna z maxim jeho *Noci s Hamletem* (ibid.: 182). S přesahem do transcendentna čteme stejné přesvědčení v básni *Miluj...* ze sbírky *Bolest*:

Nerovnost země, a tedy i nerovnost lidí
jen na kolenou ucítíš.
Miluj však obě a věru jen tím spíš,
že není lásek, že je jen jedna láska,
tak jako všechny kříže jsou jen jeden kříž.

Literatura

HOLAN, Vladimír

1968 *Babyloniaca*, Sebrané spisy V. H. 9, řídí V. Justl (Praha: Odeon)

1976 *Dokumenty*, Sebrané spisy V. H. 6 (Praha: Odeon)

1977 *Na celé ticho*, Sebrané spisy V. H. 4 (Praha: Odeon)

1980 *Nokturnál*, Sebrané spisy V. H. 8 (Praha: Odeon)

1982 *Propast propasti*, Sebrané spisy V. H. 5 (Praha: Odeon)

1988 *Bagately*, Sebrané spisy V. H. 10 (Praha: Odeon)

1988a *Bagately*, Sebrané spisy V. H. 11 (Praha: Odeon)

Vladimír Holan, umělec bytí

ISTVÁN VÖRÖS

Vladimír Holan je poustevníkem české literatury. Toto tvrzení ovšem můžeme hned omezit na: Holan je poustevníkem literatury. A odtud rozšířit směrem k jiné koordinátě: Vladimír Holan je poustevníkem bytí. To jej spojuje s takovými maďarskými básníky, jako je Attila József, který se narodil ve stejném roce jako Holan, a János Pilinszky, jenž zemřel rok po Holanovi.

Holanův život plynul celkem bez událostí, právě tato nehybnost však byla jeho největší událostí. Je to oxymóron Holanova životopisu? Nikoliv pouze to. Je to setkání života důsledně prožitého s důsledně uskutečněným životním dílem. Vladimír Holan byl básníkem, což v jeho pojetí představovalo umělce lidské existence, člověka, jenž umí žít, ovšem ne hédonika detailů, ale hédonika svého bytí. Člověka, jenž se pokouší tázat po středu věcí. Slova básník a člověk měla pro Holana totožný význam.

Což ovšem neznamená, že by mu byl každý člověk zároveň básníkem v užším významu tohoto slova. A neznamená to ani, že by snad byl chtěl dokazovat onu banalitu, že básník je také člověk. Poezie se u něj neomezovala na pouhou veršovou praxi. Měla pro něj význam v tom smyslu, jako by neustále nesla tíhu lidského bytí. Možná i proto nikdy netoužil po společnosti.

Značnou část dětství strávil Holan na jednom z poutnických míst literatury, v okolí Bezdězu a Máchova jezera. Tento kraj je *doslova* literárním prostorem, místem, kde se odehrává Máchovo stěžejní dílo. Nemalá část novodobých českých dějin se uskutečňuje právě v literatuře. Přesněji řečeno, události jsou událostmi literárními, nebo je alespoň nelze od literárních událostí oddělit. Holanovo dětství se tedy s malou nadsázkou odehrávalo ve vnitřním prostoru velkého básnického díla. Odtud (také) jeho vnímavost k neustále probíhajícím proměnám vnitřních a vnějších dimenzí, což je řídicím prvkem *Toskány*, jednoho z jeho nejdůležitějších básnických příběhů. U Máchy, z jehož černého pláště se zrodilo celé české moderní básnictví, se formálně-kompozičním prostředkem stává oxymóron a po něm se dědí sklon k extrémní stylizaci. Schopnost směřovat slavnostní se směšným a tragickým, které si lze v osobitých proporcích povšimnout i v Holanově díle. Toto dílo je v zásadě komorně laděné, radikální a kruté, ale nepostrádá humor. Zrodilo se z jazyka, v němž špekáček v octu na-

zývají utopencem a jisté typické cukroví rakvičkou. V Holanových verších jako by se rozeznával morbidní humor češtiny.

V době protektorátu se česká literatura znovu střetává se zdánlivě již překonanými úkoly počátku 19. století. A nezbytně se přibližuje k vyprávění, k epice. Je tomu tak i v poezii. Čeští básníci znovu prožívají období epiky. V té době se k této formě obrací i Holan (*První testament*, 1940; *Tereška Planetová*, 1943), v jeho případě se to ale neukázalo jako změna orientace vedená mimoliterárními silami. Stejně jako ostatní významní básníci se i on staví k dávným úkolům a prostředkům tak, že je přitom proměňuje v nové, jako ti, kteří z minulosti řídí události naší doby.

Po převratu v roce 1948 se začíná Holanovo skutečné poustevnické období a rodí se jeho nejvýznamnější básnická díla. Bydlí na Kampě, v přízemním bytě s klenutými okny a odtud se v podstatě nevzdaluje (roku 1968 se stěhuje o několik rohů dál), trpí agorafobií, nedokáže se objevit před širší veřejností. Tím více jej navštěvují jeho žijící přátelé a obdivovatelé a víno na stole nalévá i již nežijícímu Františku Halasovi, jemuž nabízí židli. Holan se pohybuje zároveň v přítomnosti i minulosti, v možném i nemožném, a proto nemůže překročit práh svého pokoje. Z jednoho z jeho rekapitulujících básnických děl, z rozsáhlé skladby *Noc s Hamletem* víme, že hostí i literární hrdiny velkého formátu. V Holanově díle je vše postaveno na životopisném základě, tento životopis je však závislý na proměnách vnitřního obrazu, jinak řečeno: na poezii.

V Holanově básnickém díle nejsou obsaženy city, tedy city v obvyklém významu, neboť jeho city ve verších explodují a padají nazpět, sotva zde narazíme na verš, který by bylo možné vepsat do památníku nebo který by se vyplatilo si osvojit s úmyslem dobýt ženu. Ačkoliv kdo ví. Doba uhání ve stopách těch, kteří jdou před ní, a je možné, že již dnes jsou city běžného nonkonformisty (nonkonformisty jsme trochu všichni, nikdo se nechceme usadit) takové. O lásce toho slyšíme málo, nebo pokud přece něco, cítí ji k sobě navzájem věci („A roztržít-li se na moři dvě lodi o sebe / není to z nelásky té jedné k druhé...“; *Mozartiana XIII*). Tím častěji hovoří o tělesnosti, o smyslovosti, jeho texty jsou často úmyslně drsné, nezalekne se ani pornografických prvků. Jako by chtěl popsat démona těla.

Padesátá a šedesátá léta znamenají pro Holana bezesporu dvě desetiletí prožívaná neaktivněji a s největší intenzitou. Tehdy se naplňují jeho básnické záměry, ale ještě ho nedostihuje opakování sebe samého ani stařecká únava.

Hlavním jeho tématem je samotné bytí, nezajímá jej nic kromě toho, jak je třeba *správně* nikoli žít, ale *být, existovat*. Na jeho umění uchvacuje, ale zároveň i děsí to, že toto umění být se v něm uskutečňuje s promyšlenou divokostí.

To, že si pro sebe za války nachází epiku jako možnost pro podpůrnou tkáň k básním velkého rozmachu, otevírá jeho poezii nezměrné perspektivy. Holan je ovšem (velkým) básníkem právě proto, že tyto nezměrné perspektivy nejen zakusil, ale dokázal je nějakým způsobem i odhadnout. Stejně jako se do těla nemocného vsákne moderní operační steh, nasál Holan do své lyriky v průběhu své práce epickou linii, příběh. Nezměrný čas trávený na Kampě v bytě položeném na úrovni hladiny Vltavy, jejíž regulovaná voda proudila různými náhony všude kolem, naplňoval, respektive své bezčasí zhodnocoval, tím, že kráčeje po jedné epické linii vstupoval do stále nových veršových situací (často do stejné řeky). Příběh je u něj příležitostí (případně řadou příležitostí) k verši, k veršové intenzitě, verš je příležitostí k soustředěnému přemýšlení a to pak příležitostí k sebepoznání, k sebezpřekročení, k pokračování sebe samého. Holan se neobává jednotvárnosti. Jak by se také mohl bát, verše nemohou být nudné jako nemohou být ani zábavné. Již zmíněný János Pilinszky často hovořil o tom, že velká díla stojí mimo nudu, jsou za nudou.

Něco takového je příznačné i pro Holanovy básně, obzvlášť pro ty rozsáhlejší. Kratší verš se může zdát nudný pro svou monologičnost, očekáváme od něj dramatický průběh: pointu, v delší básnické skladbě však čas neplyne (nanejvýš se vyvíjí děj). Ačkoliv právě zadržení času je jedním z nejdůležitějších přínosů Holanova verše. Toto je samozřejmě jen metafora, vymlouvání se, upozorňujeme sami sebe, náš postup ovšem potvrzuje sám Holan, podle nějž básník „*nesmí* odpovédět na některou otázku“ (*Toskána*).

Ale proč je básník tak důležitý? Toto téma se zdá být poněkud anachronické. V dnešní době básník neexistuje, mrtev je i autor. Tím lépe. Holan psal verše vždy proti proudu. Brodil se směrem vzhůru.

Odtud se dá směřovat pouze nazpátek. Tady má počátek gesto vyprávění příběhu („Pojď, drobný příběhu“; *Sbohem*). *Básník* v těchto verších samozřejmě není totožný s Holanovou soukromou osobou ani s básnickým já textu. Jinak vyjádřeno: není s nimi totožný nijak méně než s Mozartem v *Mozartianách*. Básník a Mozart jsou jedno a totéž. Je to základní podoba lidské existence, o níž hovoří i Béla Hamvas: „Tajemství velkého člověka není v tom, že je výjimečný, nýbrž v tom, že je obecný a normální. Výjimky jsou ti ostatní.“

Životním dílem Vladimíra Holana se zabývám více než deset let, překládám jeho verše. Poprvé si překladatel všiml pro češtinu příznačných zářezů, které stránky učebnice neodhalí, při práci na *Mozartianách*. Sotva tehdy uměl česky. Ovšem zkušenosti s překládáním již měl, rukávy se mu plnily pilinami a uši hlukem práce. („Ne, tady není třeba zacpat si uši alpským vodopádem.“; *Mozartiana XXX*.) Později bylo samozřejmě nutné tyto překlady důkladně přepracovat.

Překladatel se často bezradně pozastavil i nad větami, jimž jinak naprosto přesně porozuměl. Holanovy texty totiž nemají úroveň porozumění. Pod tím chápou povrch, kterého když člověk dosáhne, získá pocit, že ví, co se ve větě skrývá, a na tomto základě jasně vidí nebo si dokáže představit svět vnitřní i vnější. Holanovy texty nemají takovéto bezpečné úrovně. Holanův verš nenese samostatný význam. Je to intenzivní spojení významů slov a jejich vzájemný hon. Platí to pro každý verš, ale pro Holanovy verše zvýšenou měrou. Jsou nejhlubším bodem, jež nelze stupňovat žádným radikalismem ani minimalismem. Absolutně nulovým stupněm významu. V běžném jazykovém tvaru se slova řetězí a spojují se s těmi svými významy, jež právě chceme mobilizovat. Holan to otočí, tyto důležitější páky postaví rovnoběžně a pohybovat nechá i ostatními, jako nezmar pohybuje svými bičíky. Vzniklý text není gramaticky chybný, ale ani neaplňuje naše nároky na vytvoření jednotného obrazu textu přesahující mluvnickou správnost. Holan nekreslí průhledný svět a dosahuje toho pootočením prvků jazyka kolem pomyslné osy.

Valná část tohoto desetiletého vztahu plynula v očekávání. V čekání na to, kdy se věci ukáží ve své pravdivé podobě. Těch deset let se naplnilo očekáváním a opatrným obcházením materiálu, jindy horečnou prací, pak po letech drobným opravováním, prostě tak, jak tomu bývá, když má nějaký vztah svou historii.

Skácelovy konce a začátky

Pokus o interpretaci

ANNALISA COSENTINOVÁ

Jan Skácel patří mezi básníky, o nichž je obtížné psát; výraznost jeho poezie je tak silná, že i ty nejzasvěcenější výklady ji těžko objasní zřetelněji. V Dovětku ke své knize o Skácelovi Zdeněk Kožmín píše: „Je to básník na první pohled až čirý a průzračný, avšak při hlubším průniku k němu užaseme, z jaké tmy se tato trpělivost vlastně vynořuje. Čím víc do Skácela pronikáme, tím se nám dál rozestupuje do nesčíslných souvislostí, tím se stává méně uchopitelný“ (Kožmín 1994: 203). Skácelova témata (například smrt a život, čas a věčnost, ticho a hlas) jsou univerzální, archetypální, a Skácelovy formy (například čtyřverší či sonet) jsou základní básnické formy: studie o Skácelovi tedy snadno nabývá banální intonace, rázu zbytečnosti. Proč je tak obtížné popsat (poetickou) skutečnost, která se jeví samozřejmě a zároveň překvapující? Jestliže existuje nějaká odpověď na tuto otázku, je asi možné hledat ji v povaze básnického tvoření. Takový úkol přesahuje rámec tohoto skromného příspěvku; zkusím tedy aspoň vyložit pracovní hypotézu.

V literatuře o Skácelovi je s tematickým vymezením jeho poezie často spojen pojem „mýtus“ (srov. Fučík 1994, Trávníček 1992, 1993); ještě výstižnější se zdá v tomto ohledu pojem archetypu.¹ Podle Junga patří archetypy do kolektivního nevědomí, tvoří zkušenost každého člověka a všech lidí.² V určitých chvílích se ar-

¹ O archetypu se zmiňuje Kožmín: „Ani tvorba pro děti neleží stranou velkých Skácelových archetypů otce a matky“ (Kožmín 1994); „Skácelova prvotina *Kolik příležitostí má růže* (1957) rozvíjí neustálý dialog lidského subjektu a naléhavosti archetypálních přírodních dějů“ (Kožmín 1998: 94). Také Jiří Trávníček však ukazuje na archetyp, když píše: „Skácel potlačuje na minimum první slovesnou osobu. I v tomto gramatickém příznaku dává básníkův svět najevo, že se nerodí jako zpědmětnění, sémantizace jedné lidské zkušenosti, jako pouhá osobní výpověď. Ve Skácelových verších nacházíme především stylizaci ‚my‘, stylizaci v tomto případě zastupující kolektivní, rodovou či univerzální zkušenost“ (Trávníček 1993: 249).

² „Na rozdíl od osobní povahy vědomé psyche existuje druhý psychický systém kolektivního neosobního charakteru vedle našeho vědomí, které je zcela osobní povahy, a který – i když jako přívěsek připojíme osobní nevědomí – považujeme za psyche, již jediné lze zakoušet. Kolektivní nevědomí se nevyvíjí individuálně, je děděno. Stává z preexistujících forem, archetypů, jež si lze uvědomit až sekundárně a jež dávají obsahům vědomí pevně vyznačenou formu“ (Jung 1997: 148). Viz také: „Archetypen sind [...] universell vorhanden und vererbte Formen, welche in ihrer Gesamtheit die Struktur des Unbewußten ausmachen. [...] Die Archetypen sind jene Formen oder Strombetten, in denen sich der Fluß des psychischen Geschehens von jeher bewegt hat“ (Jung 1991: 74).

chetyr dostává z nevědomí do vědomí: je schopen přitahovat vědomé myšlenky, díky nimž o něm máme představu, víme o něm.³ Jelikož je poezie součástí vědomí, lze předpokládat, že se archetyp dostává jak do vědomí, tak do poezie. Za „vědomé myšlenky“, tj. za formy a prostředky, díky nimž se archetyp stává vnímatelným, lze asi v poezii považovat slova a jejich kombinace. Podle Junga „symboly nemohou být úplně vyloženy ani jako *sémeia* (znaky), ani jako alegorie“ (Jung 1999: 141), ale jako obrazy obsahu, který větším dílem přesahuje vědomí.⁴ Svými obrazy Skácel čtenáře, který je zná odedávna, vůbec nepřekvapuje; působivost jeho poezie je možná výsledkem způsobu, jak se tyto obrazy dostávají do veršů; bylo by zajímavé vyhledat slova a stylistické prostředky, jimiž Skácel znovu vytváří archetypální skutečnost: „Realita jeho [Skácelovy, pozn. A. C.] poezie zcela obsáhla a do sebe integrovala realitu života“ (Opelík 1966: 5).

Tématem této konference je přechod, konec a začátek: chtěla bych se tedy zamyslet nad tematickou i stylistickou funkcí konce a začátku v poezii Jana Skácela; k tomuto účelu vycházím ze začátku a konce jedné skácelovské studie.

Do sborníku sestaveného roku 1982 k šedesátým narozeninám Jana Skácela napsal Bedřich Fučík obsáhlou studii, začínající slovy *Jsou začátky a jsou konce...*: „Jsou začátky a jsou konce – přes samozřejmě individuální akcenty – v hrubých rysech namnoze podobné. Vstup Jana Skácela do oblasti umění, v níž krájuje slovo, je výrazně odlišný“ (Fučík 1994: 369). Těmito slovy kritik připomíná svéráznost Skácelova pozdního debutu. Ale téma Fučíkova eseje je jiné: básníkův tvůrčí proces a jeho poetika. Slovy „Jsou začátky a jsou konce [...]“ Fučík ukazuje na dominantu Skácelovy poezie, na téma věčnosti a na věčné návraty začátků a konců, které jsou tematickým a stylistickým znakem této poezie. Závěr Fučíkovy studie to potvrzuje: „[Skácel, pozn. A. C.] z minulosti dělá přítomný mýtus. Mýtus, jak je obsažen v Homérovi, Erbenovi nebo lidových písních a pohádkách; mýtus, skutečnost všeho, co předcházelo, vrstva kladená na vrstvu, v níž každá událost, proměna, dění i gesto stojí na svém místě skutečnosti času

³ „Die archetypische Struktur des Unbewußten entspricht den durchschnittlichen Vorkommnissen und dem allgemeinen Ablauf der Dinge. Die dem Menschen zustoßenden Veränderungen sind nicht von unendlicher Mannigfaltigkeit, sondern stellen Varianten gewisser Typen des Geschehens dar. Die Anzahl solcher Typen ist beschränkt. Tritt nun eine Notlage ein, so wird ein dieser Notlage entsprechender Typus im Unbewußten konstatiert. Da dieser numinos ist, das heißt eine spezifische Energie besitzt, zieht er die Inhalte des Bewußtseins, bewußte Vorstellungen an, vermöge welcher er wahrnehmbar und damit bewußtseinsfähig wird. Wenn er ins Bewußtsein übertritt, so wird dies als Erleuchtung und Offenbarung oder als rettender Einfall empfunden“ (Jung 1991: 148).

⁴ „Die Symbole funktionieren als *Umformer*, indem sie Libido aus einer ‚niedereren‘ Form in eine höhere überleiten. Diese Funktion ist so bedeutsam, daß ihr vom Gefühl die höchsten Werte zuerkannt werden. Das Symbol wirkt suggestiv, überzeugend und drückt zugleich den Inhalt der Überzeugung aus. Es wirkt überzeugend vermöge des Numens, das heißt der spezifischen Energie, die dem Archetypus eignet“ (Jung 1991: 78).

a prostoru. [...] Skácel zpřítomňuje minulost, kterou miloval. A láska je skutečnost, která trvá nepřetržitě“ (Fučík 1994: 387).⁵

„Vrstva kladená na vrstvu“, „mitvy“ neboli „mítmavo“: právě tak básník pracuje nejen s pojmem času, ale také se slovy, jak čteme v básni *Mítmem*, klíčové pro pochopení Skácelovy poetiky. Tato báseň patří do sbírky *Dávné proso*; na konci celé sbírky – ne jako vysvětlivka k této básni⁶ – je poznámka, v níž autor vysvětluje význam slova „mitvy“:⁷ „mitvy“ znamená v některých nářečích dávat věc jednou tak a podruhé obráceně. Například klásky na poli“ (Skácel 1981: 79).

Pod samým tichem
jakýsi jiný hluk
a pod tím hlukem
jakési jiné ticho

Mítmavo
Slova nahrstěná
řítkami k sobě
střídavě různem klásti

(Skácel 1996: 69)⁸

Zdá se, že cesta k objevení minulosti, která je pod přítomností, cesta k jinému tichu, které je pod jiným hlukem, je podobná té, kterou básník prochází ve svém hledání spodních částí snopů slov kladených v básni. Střídavý, rytmický pohyb je typický pro básnickou řeč, řeč skládající se z veršů, ze samých návratů; a podle Junga je tendence k rytmizaci typická pro emocionální procesy obecně.⁹ Je

⁵ Poslední věta (závěr či konec) tohoto eseje je dokladem Fučíkovy jasnozřivosti: poslední, posmrtná Skácelova sbírka nese název *A znovu láska* a má jako motto (začátek) dvojverší (z básně *Večer*, 1962) „A znovu láska znovu odedávna / zpovzdálí překáží smrti“ (Skácel 1991: 7).

⁶ „Báseň zde dostala dovětek, který je osobitou závěrečnou částí nejen naší básně, ale vlastně celé knížky“ (Kožmín 1997: 130).

⁷ Ve své knize *Interpretace básní* podává Zdeněk Kožmín podrobný – výklad archaismů obsažených v této básni (Kožmín 1997: 129–30).

⁸ Báseň byla původně otištěna v bibliofilii *Tratidla* (1981) a ve sbírce *Dávné proso* (1981).

⁹ „Der Rhythmus ist der klassische Modus für die Einprägung gewisser Vorstellungen oder sonstiger Tätigkeiten, und das, was eingepägt, das heißt fest organisiert werden soll, ist die Überleitung der Libido in eine neue Betätigungsform [...]. Die Neigung zur Rythmisierung [...] einen eigentümlichen Charakter aller emotionalen Vorgänge überhaupt darstellt“ (Jung 1989: 160).

tady však další vztah mezi tematickým obsahem a stylistickými postupy: neko-
nečná cesta za začátkem uloženým pod koncem je pro Skácela současně cestou
ke kořenům slov. Básník se neomezuje na popis mýtu, nebo spíš archetypu,
nýbrž ho znovu vytváří; k tomuto účelu používá starých slov, archaismů nebo
dialektismů – vlastně archetypů slov. Jak čteme v Poznámce o slovech „mitvy“
a „mítmavo“, „kořeny těch slov jsou staré a tajemné. Uslyšel jsem v nich mno-
ho ticha a pocítil jsem potřebu básně“ (Skácel 1981: 79). Téma (návrat k začá-
tku) nejen koresponduje se stylistickým postupem; je s ním totožné.

Další doklad tohoto postupu¹⁰ najdeme v básni Znorovy v noci, založené na
vzpomínce na dětství, na vlastní začátky. Básník volí starší název obce,¹¹ pře-
jmenované na Vnorovy po r. 1910,¹² a vkládá do veršů zastaralé a nezvyklé vý-
razy, svědčící o minulém času v přítomné básni-vzpomínce: „Dětství nezname-
ná [...] u Skácela čistou minulost, je to minulost zdůrazněně zpřítomnělá“ (Ope-
lík 1991: 73).

Noc jako roztrhaný kabát na pastvě
propálený ohni, které tu bývá vidět na daleké míle
[...]
Mocně oddechují chlévy
teplýma, zpocenýma prsoma.

(Skácel 1995: 81)¹³

V básni Podzim za městem (*Hodina mezi psem a vlkem*, 1962) nejde o to, evo-
kovat dávnou historickou dobu – jména starých králů jsou již neznámá; je tu
však neologismus „zátopolí“, který nepojmenovává nic konkrétně známého, ale

¹⁰ Pokud je tato interpretace správná, pak není možné souhlasit se Zdeňkem Kožmínem, když píše, že báseň Mit-
mem „svou jazykovou inspirací vypadá dost neskácelovsky“ (Kožmín 1997: 133).

¹¹ „Narodil jsem se ve Znorovách [...]. V občanské legitimaci mám ovšem uvedeno, že pocházím ze Vnorov, a to mne
zarmucuje. Před válkou, při jakési celostátní revizi místních jmen, škrtnuli mé rodné dědčině to zet na začátku a za-
měnili za vé. Komise, složená z různých lingvistů a akademiků, tu změnu sice zdůvodnila, ale zdůvodnit lze všech-
no. Kraj, ve kterém, jak se píše ve starých ušlechtilých románech, stála moje kolébka, leží na slovenském pome-
zí. V historii byl často popleněn nájezdy všelijakých Turků, Tatarů, Maďarů a Kumánů. Aby nebyli odvléčeni ná-
jezdníky do nevole, hloubili lidé z mé vesnice v polích jámy, nory, do kterých se schovávali. Proto se jim prý ří-
kalo lidé z nor, Znorovjané, a vesnici Znorovy. Filologové však usoudili, že žili v norách, proto Vnorovjané a Vno-
rovy. To nezní a nelíbí se mi to. Proto když se vracím, tak vždycky do Znorov“ (Skácel 1993/1987: 19).

¹² Srov. *Retrospektivní lexikon obcí ČSSR 1850-1970*, 2 (1978: 1).

¹³ Časopisecky 1958, potom ve sbírce *Co zbylo z anděla* (1960).

vyvolává určitou představu, jakýsi archetypální prostor, který čtenář vědomě nezná, ihned však rozpoznává:

A kdo dnes zná
hliněná jména králů asyrských,
tak mocná, že to bolí
o čtvrté ráno v rovinách?

A co je zátopolí?

(Skácel 1995: 115)

Podobnou funkci jako archaismy mají dialektismy, slova z jiného času a pro mnoho čtenářů z jiného místa, tedy možná povědomá, avšak nezvyklá:

Strýc Vybíral si kožuch oblékli
a za pás zastrčili rožek.

(Skácel 1995: 29)¹⁴

Byl dřevokocúr místo veverky
a rybka
utonulá v zhlani.

(Skácel 1996: 14)¹⁵

V *Symbolech proměny* Jung popisuje podobný proces: „Es ist, wie wenn dem Dichter noch die Ahnung oder die Fähigkeit gegeben wäre, unter den Worten unserer heutigen Sprache und in den Bildern, die sich seiner Phantasie aufdrängen, jene unvergänglichen Schatten längst vergangener Geisteswelten zu fühlen und wieder wirklich zu machen. Hauptmann sagt: ‚Dichten heißt, hinter Worten das Urwort aufklingen zu lassen‘“ (Jung 1991: 158).

¹⁴ Čas zabíjaček (časopisecky 1956, potom ve sbírce *Kolik příležitosti má růže*, 1957).

¹⁵ Dětství (*Dávné prosa*, 1981). Slovo „dřevokocúr“ vypadá jako východomoravský dialektismus, slovníky je však neuvádějí; možná je to tedy slovo rodinné nebo novotvar; podle sdělení kol. dr. Zdeny Hladké, „v rakouských nářečích (ale i v některých dokladech rakouských nářečí na našem území) existují podobné názvy pro veverku, konkrétně Baumkatze, Eichkatze a různé zdobněliny (Ernst Schwarz: *Sudetendeutscher Wortatlas*, vyšlo v Mnichově 1954) [...]. Takže by se to mohlo pak individuálně objevovat jako žertovný kalk i v češtině?“ (soukromý dopis). „Zhlaň“ je jihomoravský výraz pro „tůň“ (*Český jazykový atlas* 2, 1997: 314–16); v souvislosti s vodou a se symboly s ní spjatými by bylo zajímavé pokračovat v hledání archetypálních významů: „Voda je nejběžnější symbol pro nevědomí“ (Jung 1997: 116).

Z tematického hlediska má ve Skácelových verších převahu konec nad začátkem: velký počet Skácelových básní je věnován podzimu, jaro se v nich vyskytuje zřídka. S postupem času je převaha tématu konce stále markantnější: ve sbírkách *Dávné proso* a *Kdo pije potmě víno* „jarní“ básně vůbec nenajdeme; poslední, posmrtnou sbírku uzavírají básně s názvy *Zimní* a *Vánoce dospělých*. Texty věnované tématu smrti a konce však často obsahují pojem narození – nebo spíše obrození – a začátku:

To se nám zrovna nejvíc spát chce
a přemýšlíme jak smrt oslovit
Bez ní by nebylo dětství
krajina duté svobody stébel.

(Skácel 1996: 23)¹⁶

Nejfrekventovanější tematický okruh Skácelovy poezie obsahuje cyklický (kruhový) pohyb věčného přechodu od jednoho pólu k druhému, od konce k začátku, od začátku ke konci; dalo by se říci, že Skácelovo hlavní téma je věčnost, proměna uvnitř celosti:

okolo kulatého stolu
v domě kde nikdo nebydlí
do smrti budou sedět spolu
bez oken slov a bez židlí.

(Skácel 1996: 94)¹⁷

Jak píše Jiří Trávníček ve studii o sbírce *Smutěnka*, „účinek sbírky – a básníkovy poezie vůbec – je založen na významovém spojení vysloveného a zamlčeného a na hodnotové rekonstrukci, to znamená na znovunalézání celků, v našem světě již rozpojených do mnoha dílčích částí a opozic“ (Trávníček 1992: 330). Podle Milana Jelínka „musíme po pravdě říci, že Skácelova poezie představuje jeden z vrcholů dosavadní české poetické tvorby a že její hodnota je právě v harmonii všech složek poetických textů; tematické, kompoziční, prozodické, eufonické a jazykově stylistické“ (Jelínek 1993: 67). Je tu ještě další korespondence mezi obsahem a výrazem: u Skácela nacházíme celost jako téma a celistvost básnického vyjádření.

¹⁶ Nokturno (*Dávné proso*, 1981). „Dítě symbolizuje předvědomou i postvědomou povahu člověka. Jeho předvědomou povahou je nevědomý stav nejranějšího dětství; postvědomou povahou je anticipace přesahující per analogiam smrt. V této představě je vyjádřena všeobjímající povaha duševní celosti“ (Jung 1997: 260).

¹⁷ *Chyba broskví*, čtyřverší č. 16 (samizdat 1975, potom v *Naději s bukovými křídly*, 1983).

O celistvosti Skácelových symbolů a postupů svědčí mimo jiné některé zdánlivé protiklady; například smrt je u Skácela vitálním prvkem, ve sbírce *Dávné proso* smrt dokonce roste:¹⁸

Na poli kde se říká
na Dávném prosu
roste naše smrt a je to mařinka.

(Skácel 1996: 31)¹⁹

U Skácela najdeme tedy „vitální smrt“: v literatuře o Skácelovi bývá ostatně koexistence konce a začátku, tmy a světla, ticha a hlasu vnímána jako oxymoron. Sylvie Richterová například píše: „Oxymoron je ve Skácelově poezii neaktivnějším prvkem básnické metamorfózy krajiny“ (Richterová 1986: 88). Ze Skácela je jeden z příkladů v heslu Oxymoron ve *Větším poetickém slovníku* Josefa Bruknera a Jiřího Filipa (1968: 206). Proces přechodu od jednoho k druhému pólu, od konce k začátku, od začátku ke konci, můžeme chápat jako proměnu (metamorfózu), tedy pohyb probíhající uvnitř celosti; Skácelovo oxymoron není pouhá juxtapozice protikladů, nýbrž jejich sjednocení: je to obraz celosti, v níž rozpoznáváme jednotlivé části. Není to tedy obraz kontrastu, ale *coincidentio oppositorum*, Archetyp des Selbst (Já jako Archetyp).²⁰

Ve zbásnění návratu k začátku bylo možno konstatovat totožnost mezi tématem a stylistickým prostředkem. Také v případě oxymóra lze asi najít souvislost mezi obsahem a kompozicí, mezi logickou a stylistickou figurou. Je-li převaha básní věnovaných tématu konce (smrti, tmě, tichu, podzimu) zřejmá, je stejně evidentní Skácelova záliba v anafoře, tj. v „opakování stejných slov na začátku veršů, půlveršů nebo strof“ (Brukner–Filip 1968: 21). Anafora je samozřejmě v poezii běžná figura, podle Bruknera a Filipa „z rodiny figur založených na opakování slov je anafora básníkům nejmilejší“ (ibid.: 22). U Skácela samozřejmě najdeme mnoho jiných a složitějších stylistických prostředků a najdeme také mnoho důvodů, proč se právě anafora Skácelovi hodila do určitých kontextů (odkaz na lidovou poezii, orální a biblická parataxe, epický chod básnického vyprávění v cyklech čtyřverší, atd.). A je rovněž pravda, že Skácel mistrně používá také „konco-

¹⁸ „Daß der Gipfel des Lebens durch die Symbolik des Todes ausgedrückt wird, ist eine bekannte Tatsache, denn das Sich-selber-Überwachen bedeutet einen Tod“ (Jung 1991: 139).

¹⁹ Vzpomínky mrtvého Harlekýna (časopisecky 1971, potom v *Dávném prosu*, 1981).

²⁰ „Das Selbst als ein Symbol der Ganzheit ist eine coincidentio oppositorum, enthält also Licht und Finsternis zugleich“ (Jung 1991: 225).

vých“ prostředků, v první řadě rýmu. To však nic nemění na skutečnosti, že důraz na princip začátku je u Skácela často spojen s důrazem na téma konce.

A kolik žen se kdysi jmenovalo Monika

A kolik Šimonů jim leží po boku
(na očích mají noc a v srdci černý nůž)
a kolik Apolének až sem dotančilo
a kolik Kateřin a Rozárek.

(Skácel 1996: 44)²¹

Smrt bere smrt bere
a neubrání
zim našich dozrál zimohrad
a je tu zimobraní.

Smrt bere smrt bere
a nenadále
zaklepe u nás Nesmíme
ukázat o dům dále.

(Skácel 1996: 66)²²

a ani děti nebudou nic vědět
a nedoptá se kdo se na nic ptá
a bude smrt na zlatém hrachu klečet
a postaví nás všechny do kouta.

(Skácel 1996: 106)²³

Na konci cesty tážeme se kam
Já ale až přijde těžká chvíle
já se nezeptám.

(Skácel 1996: 275)²⁴

²¹ *Jména (Dávné proso, 1981).*

²² *Braní (Dávné proso, 1981).*

²³ *Chyba broskví, čtyřverší č. 40.*

²⁴ *Bez ptaní (Kdo pije potmě víno, 1988).*

Obsah náleží k tématu konce a stylistický postup založený na principu začátku se tu kříží, asi tak, jako jsou „snopy slov“ kladeny „mítmavo“ do básně. Kříž je složitý symbol,²⁵ je v něm však na první pohled zřejmý obraz průsečíku, křížovky, a tedy spojení, sjednocení: průsečíkem vědomí a nevědomí je tady spojení vědomého prostředku (kompozičního postupu založeného na principu začátku) s archetypálním obsahem (tématem smrti).²⁶ Souvislost mezi kompozicí a obsahem tu opět tkví v korespondenci mezi procesem zobrazeným v básni a jeho vlastním zobrazením, nebo spíš jeho znovu-vytvářením: přechod od jednoho opaku k druhému a jejich sjednocení se v básni uskutečňuje – znovu vytváří – způsobem podobným tomu, kterým se řídí procesy hlubinné psychické dynamiky, jako je proces individuace (Jung 1991: 291). Je-li pravda, že integrace nevědomí do vědomí má pozitivní účinek,²⁷ není překvapující, že Skácelovy obrazy vnímáme jako harmonickou celost a zároveň za nimi tušíme složitou síť odkazů a vztahů.

Literatura

BRUKNER, Josef – FILIP, Jiří
1968 *Větší poetický slovník* (Praha: Čs. spisovatel)

ČESKÝ JAZYKOVÝ ATLAS
1997 *Český jazykový atlas 2* (Praha: Academia)

FUČÍK, Bedřich
1994 [1982–1984] „Mýtus jižní Moravy“, in B. F.: *Píseň o zemi*, ed. V. Binar a M. Trávníček (Praha: Melantrich)

JELÍNEK, Milan
1993 „O stylu poezie Jana Skácela“, in *Bílá žízeň*, ed. E. Ranný (Třebíč: FiBox Třebíč)

²⁵ Jak již naznačeno u symbolu vody (srov. pozn. 15), dala by se rozvíjet zvláštní interpretace všech Skácelových základních symbolů; např. znamená kříže je schopno zahnat zlo: „Zvířata noční žehnají se křížem“ (Skácel 1996: 35).

²⁶ „Da, wo die Wege ‚sich kreuzen‘, sich gegenseitig durchdringen und dadurch das Bild der Vereinigung des Gegensätzlichen ausdrücken, da ist auch die ‚Mutter‘, die Gegenstand und Inbegriff von Vereinigung ist“ (Jung 1991: 228). „Der Schatz, den der Held aus der Dunklen Höhle herausholt, ist das Leben, ist er selber, neugeboren aus der dunklen Mutterleibshöhle des Unbewußten“ (Jung 1991: 231–32).

²⁷ „Die Integration des Unbewußten ins Bewußtsein hat Heilwirkung“ (Jung 1991: 291).

JUNG, Carl Gustav

1989 *Symbol und Libido* [*Symbole der Wandlung* 1, 1952] (Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag)

1991 *Heros und Mutterarchetyp* [*Symbole der Wandlung*, 1952] (Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag)

1997 *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla 2* [obsahuje *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, 1934, str. 97–145; *Der Begriff des kollektiven Unbewußten*, 1936, str. 147–62; *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*, 1940, str. 227–63] (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

KOŽMÍN, Zdeněk

1994 *Skácel* (Brno: Jota)

1997 (1986) „Jan Skácel“, in Z. K.: *Interpretace básní* (Brno: Masarykova univerzita)

1998 „Odkrývání primárních hodnot: Skácel“, in Z. K., J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psího vína* (Brno: Jota)

OPELÍK, Jiří

1966 „Třeskuté ticho poezie“, *Literární noviny*, č. 3, str. 5

1991 „Doslov“, in J. Skácel: *A znovu láska* (Brno: Blok)

RETROSPEKTIVNÍ LEXIKON OBCÍ

1978 *Retrospektivní lexikon obcí ČSSR 1850–1970*, 2 (Praha)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1986 „Kontury ticha: oxymóron v moderní české poezii“, in S. R.: *Slova a ticho* (München: Arkýř)

SKÁCEL, Jan

1981 *Dávné proso* (Brno: Blok)

1991 *A znovu láska* (Brno: Blok)

1993 *Třináctý černý kůň*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

1995 *Básně I*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

1996 *Básně II*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1992 „Jan Skácel: Smuténka (1965)“, in *Česká literatura 1945–1970. Interpretace vybraných děl*, ed. J. Táborská, M. Zeman (Praha: SPN)

1993 „Jan Skácel: Dávné proso (1981)“, in *Český Parnas. Vrcholy literatury 1970–1990*, ed. J. Holý (Praha: Galaxie)

Srbské překlady české poezie 20. století

ALEXANDRA KORDA-PETROVIČOVÁ

Během 20. století prošla česká poezie rozmanitými vývojovými cestami, vytvořila rozličné poetiky a intenzívně hledala nové básnické projevy směřující k uskutečňování různých uměleckých ideálů. S jistotou můžeme tvrdit, že právě v oblasti poezie česká literatura 20. století byla nejintenzívnější a nejproduktivnější. Právě v oblasti poezie darovala česká kultura 20. století velké básníky, kteří dodnes zaujímají čestné místo v dědictví nejenom české, ale také světové kultury.

Pokusíme se rozpoznat, v jaké míře, s jakou kontinuitou a v jaké kvalitě byla překládána česká poezie 20. století v prostředí srbské kultury. Musíme začít rozborem dosud přeložených básnických antologií, posléze přistoupit k překladům jednotlivých básnických sbírek českých autorů a naposled se obrátit k rozboru sporadických překladů české poezie v srbských periodikách.

Pro globální seznamování se stavem a tendencemi poezie jiného národa jsou jistě nejpříznivější básnické antologie. Antologie dává možnost přehledného obrazu o některém období, básnickém směru nebo básnické skupině, které zanechaly stopy v určité národní literatuře.

Pokud jde o českou poezii 20. století, byla dosud vylíčena srbskému čtenáři v rámci tří básnických antologií: *Moderní česká lyrika* (Bělehrad 1930), *Antologie české poezie XX. století* (Záhřeb 1955) a *Současná československá poezie* (Bělehrad 1962). Společnou charakteristiku existujících antologií sice představují překlady poezie českých autorů 20. století, jsou však sestaveny na základě rozdílných kritérií, různých koncepcí, v rozdílných mimoliterárních podmínkách a s rozdílnými cíli.

Tvůrcem a překladatelem první antologie české poezie 20. století byl Jovan Kršič, který r. 1930 publikoval antologii *Moderna češka lirika* (*Moderní česká lyrika*), kterou vydalo knihkupectví S. B. Cvijanovič v Bělehradu. Kniha vyšla ve stu exemplářů. Jovan Kršič, literární kritik a překladatel, studoval slavistiku v Praze a svůj celý tvůrčí život věnoval seznamování srbské a jugoslávské veřejnosti s českým literárním děním. Kromě Radovana Laliče, Krešimira Georgijeviče a Ljudevita Jonkea byl Kršič jedním z nejlepších znalců literární situa-

ce v Čechách a jedním z největších propagátorů srbsko-českých kulturních vztahů v období mezi dvěma světovými válkami. Tuto aktivitu mu umožňovala jeho funkce redaktora v sarajevském časopise *Pregled (Přehled)*. Měl zálibu v české poezii. Publikoval překlady české poezie v časopisech *Srbski književni glasnik*, *Letopis Matice Srpske*, *Književni sever*, *Pregled* aj. Jaká byla jeho motivace při sestavování uvedené antologie, je vidět z předmluvy, kterou Kršič napsal v podobě krátké literární studie o moderní české lyrice. Tvůrce antologie zřejmě zamýšlel systematizovat a přehledně představit domácímu čtenáři pestrost básnických zjevů, tendencí, tvarů a motivů české poezie v období mezi devadesátými lety 19. století a dvacátými lety 20. století. Antologie obsahuje poezii České moderny, českých symbolistů, expresionistů, dekadentů a impresionistů. Z třiadvaceti zastoupených autorů byla největším počtem básní představena poezie Antonína Sovy, Otokara Březiny, Josefa S. Machara, Petra Bezruče, Karla Tomana, Jiřího Wolkra a Konstantina Biebla – poezie, v níž se v největší míře projevují prvky symbolistického básnictví. Ostatní autoři, jako např. K. Hlaváček, O. Fischer, F. Šrámek, J. Durych aj., jsou zastoupeni jednou nebo dvěma básněmi. Vypadá to, jako by se dostali do tohoto výběru s cílem ukázat rozličnost individuálních básnických projevů. Zajímavé je, že Kršič do antologie zařadil také po dvou básních J. Seiferta a V. Nezvala i jednu báseň V. Závady. Tři básníky, kteří svého básnického zenitu dosáhnou až v příštích desetiletích, Kršič „prorocky“ zařadil do své antologie, a učinil tak básněmi s výraznou sociálně-proletářskou tematikou. Kritérium výběru jednotlivých básní z básnických sbírek podle senzibility jednotlivých básníků určitým způsobem definuje Kršičova předmluva: „Česká lyrika, tak rozlišná dle intenzity, tvaru a citové intonace, přece má několik obecných rysů společného národního organismu – sociální notu, která pramení z kolektivního smyslu pro harmonii, z problematiky života a smrti, hlubší intelektuální než emotivní podstaty [...]“ (Kršič 1930: 26, přel. A. K.-P.).

Zveřejnění Kršičovy antologie bylo pozitivně hodnoceno v jugoslávských periodikách. Literární kritikové chválili jeho výběr, především kvůli „přehlednosti a informativnosti“. Někteří z kritiků se podrobněji zabývali hodnocením této antologie. Např. v časopise *Književna krajina* analyzoval autor kvalitu překladu: „Zde se necítí trápení a hledání překladatelovo, není nezkušeného napětí, rutina není útočná, překlad dojmá silou originálu [...]“ (DJ. G. 1931, přel. A. K.-P.).

Odborně provedený výběr, z kterého je jasně vidět, že autor měl přehled o aktuálních tendencích v české poezii, je nepřímým výsledkem dobrých politických a kulturních styků mezi Masarykovým Československem a Kraljevinou

SHS v meziválečném období. Antologie představovala jenom sloučení aktuálních českých básnických proudů, které v tu dobu byly v jugoslávském prostředí dost dobře známé.

Antologija češke poezije XX. stoleca (Antologie české poezie XX. století; Záhřeb 1955) s podtitulem *Zvony slunce a hrobů* vyšla v úplně jiném politicko-kulturním ovzduší. Autorem a překladatelem antologie byl Miodrag Ašanin a kniha byla vydána v edici *Pjesnici i narodi* (č. 5). Miodrag Ašanin napsal také předmluvu *Poledne české poezie*, ve které popisuje básnické tendence české poezie v období mezi devadesátými léty 19. století a padesátými léty 20. století. Autor rozlišuje dvě období: první je období České moderny (od devadesátých let 19. století do dvacátých let 20. století), což je období proletářské poezie a poezie, kterou charakterizuje „přesná kritika společnosti“, zatímco v druhém období (od dvacátých do padesátých let 20. století) dominuje poetická a surrealistická poezie. Na základě toho autor rozdělil antologii do dvou částí. První část nazval *Sdružené hlasy (Udružení glasovi)*. Obsahuje básně jedenácti autorů. Druhá část *Prokleté majáky (Ukleti svjetionici)* obsahuje výběr z poezie devíti českých básníků. V největší míře je zde zastoupena poezie P. Bezruč, A. Sovy, J. Hory, J. Wolkra, F. Halase, V. Nezvala, K. Biebla a J. Seiferta.

Zajímavé je srovnat Kršičovu a Ašaninovu antologii vzhledem k tomu, že se zabývají stejným obdobím v rozvoji české poezie. Většinou jsou zastoupeni stejní autoři, ale výběr přeložených básní, jakož i proporce zastoupení jsou rozdílné. Jestliže Kršičův výběr představuje rozličnost a množství básnických proudů, Ašanin svým výběrem ilustruje tezi uvedenou v předmluvě o existenci dvou období v rozvoji české poezie první poloviny 20. století.

Další antologie vyšla v Bělehradě r. 1962 s titulem *Savremena čehoslovačka poezija (Současná československá poezie)*. Byla publikována ve vydavatelství Nolit v edici *Orfej*, v níž vycházela vydání německé, anglické, ruské, srbské a polské poezie. Výběr básní provedla Jara Ribnikarová a překladatelskou práci si rozdělila se srbskou básnířkou Desankou Maximovičovou. Antologie představuje mozaikovitý přehled tendencí v české poezii v období od dvacátých do šedesátých let 20. století. Především je zastoupena česká proletářská poezie, český poetismus, surrealismus a poezie českých básníků, kteří měli osobitý básnický styl, který se nedá zařadit do žádného „-ismu“. V inspirativně napsané předmluvě se Jara Ribnikarová pokouší přiblížit srbskému čtenáři každého ze zastoupených šestnácti českých básníků a jednoho básníka slovenského, ale současně se ptá, zda provedla správný a objektivní výběr: „Velké je bohatství lyrického projevu v Československu, bohatství, které se nemůže nepoškozené zahrnout do jedné knihy. Přidejte k tomu řešeto osobní afinity. Člověk se jí ne-

může úplně zbavit ani při nejlepší vůli. Přidejte potíže s opatřováním nových vydání. Konečně, lidé, kteří si čtou cizí poezii v překladech, se dopředu smířují s určitou deformací. Cožpak jste nepoškodili obraz krajiny, když jste ho protkli silnicí? Cestu citlivými krajinami poezie buduje autor, který komponuje výběr. A překlad? O tom už se řeklo hodně. Což tak surový zásah do jemného tkavina lidských zpovědí není dopředu odsouzen k neúspěchu?“ (Ribnikarová 1962: 6, přel. A. K.-P.).

Výběr však byl přece dohotoven, a to za spolupráce dvou uměleckých duší, takže je zmíněná „osobní afinita“ zřejmá.

Z ústního svědectví Jary Ribnikarové víme, že na rozhodnutí, kteří básníci budou zastoupeni v antologii, měla velký vliv skutečnost, že české knihy nebyly snadno k dostání. Práce na antologii byla už tím ztížena. Překladatelky dostávaly nové sbírky jenom díky osobním stykům nebo z dobré vůle blízkých přátel v Čechách. Přesto zůstává otázka, proč se do výběru nevešly básně českých autorů, kteří jsou dnes známi jako představitelé legionářské a katolické poezie. Např. verše Rudolfa Medka nebo Jana Zahradníčka jsou nepominutelnou součástí celkového obrazu české poezie tohoto období. Vyjmutí těchto básníků z antologie však můžeme pochopit. V šedesátých letech a ještě dlouho potom byla taková poezie ignorována a podceňována ze strany vládnoucí ideologické literární kritiky v Čechách a podle stejných neliterárních měřítek (nebo aspoň podle logiky „nenamítání“) také v Jugoslávii. A přece, co se týče „podobnosti“ zastoupených autorů, na kterou se tehdy musel dávat pozor, je zajímavá skutečnost, že antologie obsahuje také poezii autorů, kteří odmítali ideologickou funkci poezie (např. Kamil Bednář). Také ve výběru básní určitých, dnes už proslulých autorů byla uchována básnická a disidentská čest umělců (jde o poezii V. Nezvala a M. Kundery).

Tady jsme už v oblasti kritérií výběru, který překladatelky provedly. S vybraným estetickým vkusem překladatelky úspěšně určily dnes platnou proporcii vybraných básní podle kvality a významu. Největším počtem básní byli zastoupeni autoři, kteří představují „sloupy“ české lyriky 20. století (V. Nezval, F. Halas, J. Seifert a V. Závada), zatímco poezie ostatních autorů byla zastoupena jenom v takové míře, která měla představit rozličnost české poezie tohoto období. Pečlivému čtenáři rovněž nemůže uniknout skutečnost, že zastoupené básně mají dost podobné tematické a slohové motivy, přestože se taková podobnost skrývá za odlišností individuálních básnických projevů. To můžeme vysvětlit osobním estetickým vkusem překladatelek. Právě blízkost projevu srbské básnířky Desanky Maximovičové projevu českých lyriků je viditelná v konečné verzi tohoto výběru.

Kniha byla publikována v „poslední“ chvíli, protože v té době to bylo již příliš dlouho, co srbská kulturní veřejnost neměla možnost přehledně kontinuálně sledovat vývojové proudy české poezie, přestože se dnes už může tvrdit, že období mezi dvacátými a šedesátými léty bylo období, v němž česká lyrika dosáhla svého vrcholu jak v četnosti, tak v kvalitě a mnohotvárnosti básníků.

Po publikování antologie *Současná československá poezie* nastává mezera v překládání české poezie, kterou částečně vyplňují přeložené sbírky určitých českých básníků, jakož i sporadické překlady v periodikách. V padesátých letech, zvláště však potom od konce let šedesátých, v oblasti překladu do srbstiny absolutně dominuje česká próza. Toto dominantní postavení velkou měrou představovala atraktivnost a „způsobilost“ české exilové literatury. Ta měla výborný ohlas u srbských čtenářů, představovala druh demokratického „ventilu“ v srbském kulturním dění. Nejpřekládanější čeští exiloví spisovatelé měli v Jugoslávii své „osobní“ překladatele do srbochorvatštiny. I poezie některých významných autorů české soudobé poezie však byla srbskému čtenáři dostupná v překladech jednotlivých básnických sbírek. Z poezie některých českých básníků byla dokonce do srbstiny přeložena i více než jedna sbírka.

Vilém Závada byl v sedmdesátých letech v Čechách už uznávaným básníkem, získal četná uznání, byla to umělecká autorita. Vyšlo jeho sebrané dílo, ale i výbor z jeho poezie pod názvem *Kdo s básní zachází* (1975), který měly v rukou překladatelky Jara Ribnikarová a Desanka Maximovičová, když publikovaly překlad *Trava na ruševinama* (Sarajevo 1977). Kromě básní z uvedené sbírky překlad obsahoval také čtyři básně z tehdy poslední básnickovy sbírky *Živote díky*. V samotné koncepci sbírky jakož i v kvalitě překladu a přebásnění se znovu objevuje podobnost básnické senzibility u překladatelek a českého básníka. To se znovu potvrzuje po necelých deseti letech, když v Srbsku vyšel výbor z poezie V. Závady s titulem *Otvorena usta* (1985). Překlad Branky Kubešové představuje úplně jiné, méně zdařilé pojetí Zavadových veršů.

Podobně tomu bylo s překlady poezie Jiřího Wolkra. Básnické dílo lyrika, který zpíval o sociální nespravedlnosti, revoluci a snil o lepší společnosti, bylo v socialistickém Československu často jednostranně vykládáno a zneužíváno pro účely ideologické propagace. To určitě nebyla motivace překladatelů Jure Kaštelana a Ljudevita Jonkea, kteří v Záhřebu r. 1955 vydali v nakladatelství Zora výběr z díla J. Wolkra pod titulem *Pjesme*. Výbor byl publikován u příležitosti třiceti let od básníkovy úmrtí a bylo do něj zahrnuto čtyřicet básní J. Wolkra. Výběr byl odborně proveden s cílem básníka představit jako autora „poezie neuskutečnitelné touhy, bolesti za odcházejícím životem [...]“ (Jonke 1955: 86, přel. A. K.-P.). Postup při překladu byl podobný postupu, který použily J. Ribnikaro-

vá a D. Maximovičová: Jonke překládal verše z českého jazyka a básník J. Kaštelan formoval básnickou tvář „vnášeje občas básnickou svobodu, kterou požadovaly rytmus a rým“ (ibid.: 90, přel. A. K.-P.). Tento postup společného překládání se opakoval i v úplně „čerstvém“ vydání básní J. Wolkra s titulem *Žetva* (Bělehrad 1999) v překladu Nine Moračové a přebásnění Djoky Stojčiče. Je poněkud zvláštní, že se tento výbor objevil až po tak dlouhé době, zvláště když zjistíme, že většina básní z tohoto výboru už byla přeložena ve výboru předchozím a v uvedených antologiích. Na první stránce této knihy je uvedeno, že hlavním iniciátorem vydání byl Jan Kišgeci, bývalý žák slovenského gymnázia v Bačském Petrovci, dnes úspěšný podnikatel, který si v mládí oblíbil verše J. Wolkra. Opravdu podivný způsob, jak si poezie hledá cesty ke svým čtenářům!

Dva velikáni české poezie 20. století, V. Nezval a J. Seifert, byli v srbském prostředí nespravedlivě zanedbáni. Poezii V. Nezvala v srbochorvatském překladu můžeme doposud číst, kromě výběru v uvedených antologiích a v jednotlivých básních otištěných časopisecky (většinou v překladu Krešimira Georgijeviče), pouze ve sbírce *Pusta nedelja* (Kruševac 1966) v překladu Milivoje Jovanoviče.

Podobný osud v srbském kulturním prostředí má poezie J. Seiferta: výběry v antologiích, několik přeložených básní v literárních časopisech¹ a pouze jedna sbírka v překladu A. Iliče – *Stub kuge* (Bělehrad 1984).

Jeden z činitelů, který ovlivňuje recepci díla cizího autora v jiném kulturním prostředí, je osobní afinita překladatele k určitému básníkovi. Tím se může vysvětlit publikování dvou básnických sbírek: sbírky Miroslava Holuba *Granica praznine* (Bělehrad 1975) v překladu Dragutina Vujanoviče² a Vladimíra Holana *Bol* (Vršac 1993) v překladu Petara Vujičiče.³ Z doslovů obou sbírek je jasně vidět, jak intenzivně oba překladatelé sledovali rozvoj určitého autora a v jaké míře básnickova poezie ovlivnila jejich vlastní život.

M. Holuba a V. Holana překládala také Biserka Rajčičová (Holan 1991, Holub 1999), ale větší přínos afirmaci české poezie 20. století v srbském prostředí znamenal její překlad básnické sbírky Jana Skácela *Jesen s mrtvim jastrebo* (Vršac 1998.)

Závěrem můžeme konstatovat, že česká poezie 20. století dosud byla známa srbskému čtenáři díky třem básnickým antologiím. V menší míře k tomu při-

¹ Srbský čtenář měl možnost číst jednotlivé básně J. Seiferta v překladu Jovana Kirčevského (Seifert 1955), Nađe Djordjevičové (Seifert 1986), Alexandra Iliče (Seifert 1982, 1996), Jary Ribnikarové (Seifert 1984), Luky Štekoviče (Seifert 1996a) atd.

² Sbírkou byla tištěna dvojjazyčně.

³ Petar Vujičič publikoval v srbské literární periodice jednotlivé básně V. Holana (1988, 1993) a kratší prózu (1993a)

spěla zasvěcenost a osobní afinita překladatelů k poezii určitých českých básníků. Rezultátem jejich snažení byly výběry z poezie jednotlivých básníků, jakož i překlady jednotlivých básní v jugoslávských časopisech (většinou publikované ve vhodnou dobu).

Do jisté míry byl celkový obraz české poezie 20. století v srbském prostředí závislý také na mimoliterárních okolnostech, na společensko-kulturní náladě a stupni rozvoje vzájemných kulturních poměrů během dnes už minulého století. Někdy byl rozhodujícím činitelem stupeň informovanosti samotných překladatelů nebo dosažitelnost původních českých vydání. V podstatě česká poezie v srbském prostředí nebyla systematicky překládána, nýbrž rozhodující byly osobní afinity, motivace a styky samotných překladatelů.

V celkovém obrazu, který by potenciální srbský čtenář měl mít o české poezii 20. století, představuje obrovskou mezeru nepřeložená poezie velkých básníků, jako jsou např. Jiří Kolář, Oldřich Mikulášek, poezie představitelů české legionářské a katolické poezie, českých expresionistů (Jaroslav Durych, Jan Zahradníček), jakož i poezie plejády nové generace básníků z poslední čtvrtiny 20. století, která v Srbsku zůstává úplně neznáma.

Literatura

DJ. G.

1931 „J. Kršič: Moderna češka lirika“, *Književna krajina*, únor, str. 70

HOLAN, Vladimír

1988 „U procesu vremena“, *Pismo*, č. 14–15

1991 „Kao u knjigama“, *Sveske*, č. 9, str. 129–31

1993 „Zapamčeni bol“, *Mostovi*, č. 96, str. 301–303

1993a „Dve priče“, *LMS*, č. 1–2, str. 48–54

HOLUB, Miroslav

1999 „Mama uči španski“, *Pismo* 15, č. 58–59, str. 55–78

JONKE, Ljudevit

1955 „Doslov“, in J. Wolker: *Pjesme* (Zagreb: Zora)

KRŠIČ, Jovan

1930 „Moderna češka lirika“, in *Moderna češka lirika*, ed. J. Kršič (Beograd)

RIBNIKAROVÁ, Jara

1962 „Předmluva“, in *Savremena čehoslovačka poezija* (Beograd: Nolit)

SEIFERT, Jaroslav

1955 „Punim glasom“, *Delo*, č. 6, str. 99–105

1982 „Ruske palačinke“, *Nin* 33, str. 38–39

1984 „Izabrane pesme“, *Borba* 62, str. 308–309

1986 „I zbogom“, *Koraci* 21, č. 1–2, str. 26–28

1996 „Kišobran s Pikadilija“, *Poezija*, č. 1, str. 69–79

1996a „Pesma“, *Braničevo* 42, č. 1–2, str. 108

O jednom vášnivém pohledu na Bohuslava Reynka v současné Francii

CATHERINE SERVANT

„Obnažený hlas zemřelých, jakoby ‚mimo obraz‘, se nikdy navždy neodmlčí; jako pták položený na vzdušném proudu, se nechává unášet časem, letě kdesi na pomezí paměti a zapomnění, zmateného snu a okouzlení,“ píše francouzská spisovatelka a esejistka Sylvie Germainová na konci knihy, kterou nedávno věnovala petrkovskému domu. A pokračuje: „Hlas a pohled Bohuslava Reynka, které se vznesly z Petrkova, se šíří pomalými vlnami a spirálami daleko za jeho hranice“ (Germain 1998: 128–29).

Pozorovatel osudů a života české literatury ve Francii nemůže nebyť zaujat dosahem těchto vln, které vyvěrají z díla a osobnosti Bohuslava Reynka (1892–1971), a překvapen fenoménem zájmu o dílo básníka a malíře a jeho ženy Suzanne Renaudové (1889–1964), fenoménem zejména v posledním desetiletí. K tomu je třeba poznamenat, že pozůstalost obou básníků je doposud často vnímána jako jeden celek. Ptáme-li se paní Annick Auzimourové, jedné z hlavních iniciátorek tohoto zájmu – či dokonce *hnuti*? –, na počáteční motiv všech jejích aktivit, týkajících se obou básníků, odpovídá bez váhání, že jde o *devoir de mémoire* („povinnost k paměti“), což je pojem v současné Francii hojně frekventovaný, který bývá často zjednodušován a banalizován. Ve jménu imperativu „devoir de mémoire“ bojují jednotlivci či skupiny proti symbolickému zániku událostí nebo osobností, jež dějiny odsoudily k zapomnění či kterým hrozí vymazání z nejistého fondu kolektivní paměti. Jde o to, vzkřísit „drahé hlasy, které se odmlčely“, navrátit je „zpět do obrazu“, a znovu jim dodat prostor, pozornost, zkrátka existenci.

Pokud jde o pozornost věnovanou české literatuře ve Francii, bylo by předčasně tvrdit, že osobním iniciativám náleží méně místa v análech francouzské bohemistiky než „velkým akcím“ oficiálního rázu. Ostatně by to nebylo ani možné, vzhledem k pocitu a důležitosti těchto iniciativ. Právě činnost paní Auzimourové a společnosti přátel z Dauphiné již přes patnáct let rozvíjí tuto tradici, tradici, v níž převažuje idea vlastního individuálního poslání. Nebyl snad

tento pocit vlastního poslání, přesahujícího pouhý vědecký zájem, velmi podstatným jevem u průkopníků usilujících o rozšíření znalostí o Češích a o jejich kultuře a literatuře ve Francii 19. století? Ostatně dějiny těchto vášnivců čekají na svého autora.

Shrnutím zásadních etap objevování díla obou básníků ve Francii se pokusím načrtnout několik poznámek k iniciativám tohoto druhu – a to zejména s ohledem na literární historii, která se psala a píše mezi Francií a českými zeměmi.

První stopy fenoménu „povinnosti k paměti“ se projeví v osmdesátých letech v Grenoblu. Jako první měla být zachráněna před symbolickým zánikem básnička Suzanne Renaudová, narozená v Lyonu, ale „srdcem patřící Grenoble“. V roce 1983 pronesl Pierre Dalloz, architekt z Grenoblu a manžel jedné z přítelkyň S. Renaudové, malířky Henriette Gröillové, před Académie delphinale přednášku nazvanou Velká básnička z Dauphiné: Suzanne Renaudová. Dalloz vyzval majitele jejích rukopisů, aby je věnovali městské knihovně, což sám také udělal (později sem daroval též některá díla B. Reynka). Tři roky po této první přednášce vyšla díky Dallozově iniciativě básnická kniha Suzanne Renaudové *Ailes de cendres et autres poèmes* v nákladu 300 kusů (Renaud 1986).

Dalloz se snažil především začlenit do francouzského písemnictví básničku, jíž ve Francii nevyšla žádná kniha, vyjma prvotinu z roku 1922 *Ta vie est là...* (viz i Renaud 1926); přístupný je pouze jeden exemplář v knihovně v Grenoblu. Od samého počátku zde hraje roli nejen literární motivace, ale i ani v dnešní době nepominutelný faktor: zájem o krajanu z Dauphiné má totiž silně *lokální* a poněkud regionalistický rozměr.

Přátelé B. Reynka a S. Renaudové se na prahu osmdesátých let začali sdružovat ve jménu vzpomínky na oba umělce, v čemž dnes pokračují mnozí potomci těchto iniciátorů. Tato společnost existovala již za života S. Renaudové. Zachovávala věrnost mytickému Petrkovu, zavřenému za železnou oponou, kde melancholická vyhnankyně Suzanne Renaudová žila. Francouzka, pro niž byla zima a izolovanost utrpením, byla podle slov P. Dalloze „velmi nešťastná, když myslela na Dauphiné“ a „nacházela útočiště v tichu a samotě“ (Dalloz 1985: 44–45). Díky zakladatelskému úsilí P. Dalloze přináší tato společnost věrná svědectví o Renaudové a Reynkovi, o jednotlivých úsecích jejich života, zvláště pak o onom desetiletí (1926–1936), kdy dvojice žila střídavě mezi Grenoblem a Petrkovem.

První iniciativa týkající se tentokrát Reynka, která přišla brzy po první vlně zájmu o jeho ženu, se nevymykala z tohoto velmi lokálního rozměru. Soukromé sbírky grenobelských rodin představují totiž značný fond Reynkových grafických a jiných děl. Díla, která zůstala v Grenoblu a okolí, jsou pozůstatky

z předválečných výstav či skromných prodejů z padesátých let, ale často jsou to prostě vánoční dárky, zaslané umělcem z Čech francouzským přátelům.

V roce 1985 se tedy konala první společná výstava Suzanne Renaudové a Bohuslava Reyneka v Maison Stendhal v Grenoblu, tvořená mimo jiné lepty a suchými jehlami z místních soukromých sbírek. Malý a ještě velmi amatérský *Katalog* této výstavy Renaudová–Reynek začíná řadou svědectví, vzpomínek a projevů úcty od obyvatel z Dauphiné. Přestože si tato iniciativa zachovávala svůj regionální, přátelský a téměř rodinný ráz, již tehdy překračovala hranice Dauphiné, aby se uplatnila na širším poli uměleckých a literárních vztahů mezi Francií a českými zeměmi. Okolo roku 1985 se po stopách P. Dalloze vydala důležitá představitelka grenobelského hnutí, jež uskutečnila jeho „delokalizaci“: paní Annick Auzimourová, matematicka a věrná přítelkyně petrkovského páru, u něhož pobyla měsíc v roce 1963. Koncem osmdesátých let vyšlo v malém nákladu několika výtisků např. *Bohuslav Reynek graveur poète* (Reynek 1986), bibliofilie z roku 1986 v počtu sto kusů, a dále v roce 1992 *Romarin ou Annette et Jean* (Renaud 1992), balady a lidové básně přeložené do francouzštiny Suzanne Renaudovou. Podle naposled jmenované knížky (*Rozmarýn aneb Annette a Jean*) bylo nazváno sdružení, které vzniklo rok nato.

V prosinci 1993, čili deset let po Dallozově zahajovacím projevu, založila A. Auzimourová sdružení Romarin – les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek. Tento počín dodal společenství, existujícímu již dlouhou dobu, oficiální ráz. Významným způsobem ovlivnil postupy a cíle činnosti ve prospěch Renaudové a Reyneka a připomenul, že v případě spisovatelů a umělců se „povinnost k paměti“ nemůže realizovat jinak než prostřednictvím jejich díla a opětovným včleněním umělců do dějin literatury a umění. Činnost sdružení Romarin je především vydavatelská a drží se přesných zásad: přednost má vydávání dvoujazyčných knih při respektování literárního textu a nutnosti kritických vydání.

Noví spolupracovníci, přicházející z univerzit nebo z výzkumu, brzy začali pracovat pro Romarin, zvláště pak v roce 1994 Barbora Bukovinská, jejíž doktorská práce se stala základem vydání dvoudílných *Spisů* Suzanne Renaudové (1995/1999). S postupnou profesionalizací vydavatelské činnosti (prohloubení bibliografických výzkumů atd.) se proměnilo i publikum, k němuž se tato díla obracejí. Nyní se snaží zasáhnout širší čtenářskou obec. Za tímto účelem získává sdružení finanční podporu francouzského i českého ministerstva kultury. Z publikací Romarin je třeba zmínit dvoujazyčné dílo *Had na sněhu — Le Serpent sur la neige* (Grenoble 1997, přel. X. Galmiche) a Halasovy básně přeložené Suzanne Renaudovou (Halas 1998). Je třeba dodat, že činnost Romarinu

zasahuje i k uměleckému dílu Bohuslava Reynka. K velké výstavě věnované Reynkovi v grenobelském muzeu (listopad 1997–leden 1998), u jejíhož zrodu stálo sdružení Romarin, patří další dvě publikace: kolektivní katalog *Bohuslav Reynek. L'image dans l'oeuvre poétique et graphique* (Reynek 1997) a *Bohuslav Reynek. Regards du Dauphiné* od A. Auzimourové (1998). Konají se také konference, projevy, symposia... Postupem času se skupina českých přátel také značně rozšířila: už k ní patří nejen Reynkovi synové Jiří a Daniel, ale i Jiří Šerých, Josef Mlejnek, Věra Jirousová, Václav Jamek a další...

Od osmdesátých let prošla „povinnost k paměti“ vůči Suzanne Renaudové a Bohuslavu Reynkovi cestou od „vůle k svědectví“ v rozměrech lokálních s bibliofilskými výkony k ambicióznější vydavatelské etapě, i když se nevyhnula dvěma předvídatelným nebezpečím: tendenci k oslavování a jistému duchu „slovníkového hromadění“. A možná, že jsme nyní svědky nové fáze, která se literárních vědců týká obzvláště, jelikož začíná úzce souviset s výzkumem. Romarin připravuje právě zvláštní číslo časopisu univerzity v Grenoblu věnované Reynkovi (Reynek 2000). Toto číslo nese stopy předchozích etap: jednak péči nezapomenout na kraj Dauphiné a určité přetrvávající oslavné tendence, jednak úsilí o bibliografické a chronologické dodatky, které se nashromáždily během dlouholetých bibliografických a genetických studií věnovaných Renaudové a Reynkovi. Zároveň však toto číslo obsahuje mnohem specializovanější studie, týkající se určitých aspektů poetiky a estetiky básníka a umělce Bohuslava Reynka. Lze sledovat určitou souvislost mezi „delokalizací“ (tedy vycházením za hranice Grenoblu a spřátelených kruhů), otevíráním univerzality díla Bohuslava Reynka, již odděleného od díla jeho ženy, a nezbytností vstoupit na pole vědy. Jde o to, najít jiné klíče, s jejichž pomocí bude možné Bohuslava Reynka vělenit do literární historie české a francouzsko-české a do dějin poetické a umělecké tvorby vůbec.

Romarin nás nutí zamyslet se nad mnohostí cest, kterými prošla a snad nadále půjde bohemistika, zvláště když její poutníci nejsou Češi sami (což nebylo donedávna ve Francii tak obvyklé); nutí nás zamyslet se nad skromností a záměrnou partikulárností některých jejích hlasů a klást si otázku, zda práce Romarinu může zajímat badatele. Zdá se, že nejen pracemi a publikacemi, ale i neustálou účastí na životnosti Bohuslava Reynka se stává kulturní sdružení energické paní Auzimourové nepřehlédnutelným. Není vše, v čem by mohl badatel spatřovat nedostatky, nezměrně sympatické, jestliže je to diktováno vášní? Třeba dodat, že tato vášeň není slepá a jejím záměrem je spíše rozvíjet se a sjednocovat.

Romarin se však nebude moci dlouho vyhýbat otázce, která není dosud vyřešena: tj. otázce překladu Reynkova básnického díla do francouzštiny. Absen-

ce reynkovského poetického textu nesouvisí jenom s tím, že dosud nenašel svého překladatele, panuje také určitá legenda o nepřeložitelnosti jeho poezie. Tato legenda ještě posiluje auru tajemství kolem Reynkova díla. V čísle zmíněné revue o Reynkovi je ještě (např. v pojednání Jana Vladislava nazvaném Je možné přeložit Bohuslava Reynka do francouzštiny?) potvrzena. Je tomu skutečně tak, že Reynka není možné překládat, když bylo do francouzštiny možno přeložit básníky obtížnější, jako např. Vladimíra Holana? Je ovšem zřejmé, že integrace básníka do francouzsko-českého prostředí, jak ji pojímá Romarin, vyžaduje překlad jeho díla – a to bezpochyby překlad básnický.

Literatura

AUZIMOUR, Annick

1998 *Bohuslav Reynek*. Regards du Dauphiné (Grenoble: Romarin)

DALLOZ, Pierre

1985 *Suzanne Renaud*. *Bohuslav Reynek* (Grenoble: Maison Stendhal)

GERMAIN, Sylvie

1998 *Bohuslav Reynek à Petrkov*. Un nomade en sa demeure [Bohuslav Reynek v Petrkově. Nomád ve svém domě] (St-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot)

HALAS, František

1998 *Dětem*. *Un poète parle aux enfants*, přel. S. Renaudová (Grenoble: Romarin)

RENAUD, Suzanne

1926 *Zde tvůj život...*, přel. B. Reynek (Petrkov)

1986 *Ailes de cendres et autres poèmes* (Grenoble: Cahiers de l'Alpe, 1. vyd.

Pardubice 1932; v překladu B. Reynka: *Křídla z popele*, Petrkov 1935)

1992 *Romarin ou Annette et Jean* (Grenoble: Cahiers de l'Alpe)

1995/1999 *Oeuvres – Dílo 1* (Grenoble: Romarin, 1995), dvoujazyčné vydání s překlady B. Reynka; *Oeuvres 2, Les Gonds du silence*, pouze ve francouzštině (Grenoble: Romarin, 1999), obojí ed. A. Auzimourová, B. Bukovinská

REYNEK, Bohuslav

1986 *Bohuslav Reynek graveur poète* (Saint-Laurent du Pont: Le Verbe et l'Empreinte)

1997 Bohuslav Reynek. L'image dans l'oeuvre poétique et graphique (Grenoble: Romarin)

(v tisku) „L'oeuvre de Bohuslav Reynek. Une éclaircie au loin“, *Essai sur le discours de l'Europe éclatée* č. 16

Kasalův *Jám*

(Úvodní poznámky k interpretaci)

IVA MÁLKOVÁ

Dovolte mi přednést několik vstupů k interpretaci *Jámu* Lubora Kasala (Petrov, Brno 1997, dále cit. pouze číslem stránky).

Východisko textu je jasně postmoderní, koresponduje s devadesátými léty české literatury; intertextuální, není možné v konečné podobě analyzovat *Jám* bez literárního kontextu a základní návaznosti na další texty. Pretextem je *Máj* Karla Hynka Máchy, avšak v *Jámu* jde o intertextuální fungování citací, kvazi-citací a aluzí. Sémantické bloky odkazující k pretextu se váží k sémiotice skonu člověka, u Kasala jsou však umíráním za živa. Máchova skladba se stává východiskem, literárním dílem, jež poskytuje Kasalovi prostor k uchopení vlastní reality a vypořádání se s vlastní poetikou.

Kasal uvozuje celou skladbu „předzpěvem“. Vstupní text začíná ránem a vnímáním světa. Věci a bytosti již existují, ale ON jim dává jména. „Postel“, „skříň“, „pes“, „venčič“, „žebrák“, „opuštěnec“, „Čechové národ statný“ – jsou vyvolávání na scénu jménem. Celý prostor je od počátku rozdělen a vydělen. Uvnitř jsou věci, z okna jsou nahlíženy bytosti v individuálním nebo kolektivním provedení. Jako bychom byli svědky pokusu ustavování, nebo lépe, znovu ustavování či individuálního sestavování světa. Vše jako by z fyzické existence teprve slovy ožívalo. A hlas, akt pojmenování, jako by oživoval. Shazoval z NĚJ, který pojmenovává, tíhu a nejistotu. „Oplácav takto svět slovy mohu si jít v klidu po svém a myslet třeba na to jak mi chybíš“ (7).

Kasal při přechodu k druhému odstavci využívá stříhu a navazuje situaci režiséra i hlavní postavy „inscenace“. Zmrtvělý obraz pojmenováním vybarvuje, prostor rozpohybuje, ožíví ho a v dané chvíli do něj vchází. Pojmenovává „žebráka opuštěnce“ (7) a vzápětí přijímá jeho roli: „myslet třeba na to jak mi chybíš když tady u obchodního domu *Máj* sedávám Krabičku drobných před sebou“ (7). Zde se poprvé setkáváme s citací. Ale název *Máj* (psán i s velkým písmenem) je pouze paradoxem a ironií očekávané vznešenosti, je náznakem její proměny. Existence je zaměněna v pobyt a obstarávání. Hned na počátku je tedy naznačena relace k pozměněnému světu.

Vratme se však k žebrákovi ze vstupního textu. Ihned svými otázkami, které nejsou samomluvou, ale vyřázejí k dialogu, obtěžuje kolemjdoucí. Tázání směřuje k obscenitě a výlučnosti: „Nevíte náhodou kolikrát už Jarmila dala Vilémovi a Růžena Františkovi a Lucie Petrovi a Markéta Mistrovi a Arthur Paulovi?“ (7). JÁ dokazuje, že jeho současná – žebrácká existence – je pouze průchodem. Zjevuje, že reálné a fiktivní vnímá jako jediný a kompaktní svět. Světy literatury a snu se stávají součástí života JÁ. Po signalizovaném návratu ze žebravého zaměstnání se JÁ ocitá v zajetí sličných lazebnic, milujících se žen a vonných olejů. Vstupuje do útěšného prostoru snu. Expozice Kasalova *Jámu* je nabitá dějem, ale vše následující se ustavuje v kontrastu. Epický prvek se oslabuje. Události se uskutečňují pouze exklamací. Podstatnost a naléhavost se ukrývají. Ve čtyřech dalších částech se opakovaně situují stavy očekávání a ztlumovaného chtění. JÁ se vědomě vyděluje, účastní se pouze individuálního dění v enklávě vlastního světa, kam reálné může proniknout pouze, odpovídá-li zvolené stylizaci.

Kasalův *Jám* je menšího rozsahu než Máchova skladba, k níž se odvolává. Jestliže báseň z roku 1836 má 824 veršů, pak text vydaný v roce 1997 sestává ze 780 veršů (jako se k *Máji* nepřirazuje veršovaná vlastenecká dedikace, nezapočítávám ani já vstupní prozaické probouzení). Členění do oddílů je však již totožné, Kasal rozčlenil svůj *Jám* do čtyř nepojmenovaných částí a mezi částí 2 a 3 a částí 3 a 4 vložil Intermezzo I, resp., Intermezzo II. Zjevně se přihlašuje k *Máji* také incipity jednotlivých částí. Jenom minulý čas romantické skladby nahrazuje prezentem a namísto májového času se důsledně ocitáme v měsíci září (Byl pozdní večer – Je pozdní večer; Klesla hvězda – Klesá hvězda; Půlnoc (Krajina) – Krajina; Nad temné hory – Nad temné hory; Stojí hory proti sobě – Stojí hory proti sobě; Krásný máj uplynul – Krásné září uplývá). Mohli bychom nyní mechanicky procházet verš po verši, část po části, intermezzo za intermezem a srovnávat tak skladby, které odděluje 166 let. Tento postup je neproduktivní – buď často zabředává do mechanického srovnávání, nebo se stává nepřehledným opisem možných výkladů pasáží *Máje*, tak jak je navrstvilo mnohaleté máchovské bádání. Upozorním proto jen na dvě hlediska, o nichž se domnívám, že v sobě skrývají výchozí body k charakteristice literární tvorby Lubora Kasala i posledního desetiletí 20. století.

Prvním bude vnímání a zachycování času, druhým se stane existence postav a subjektů. Čas *Máje* vychází z kontrapozice přírody a člověka jako protikladu času cyklického a času probíhajícího lineárně, času návratného – harmonizujícího a času nenávratného – vyprazdňujícího. V Kasalově skladbě je čas rozhodujícím rozměrem. Čas nezadržitelně pokračuje, přináší nenávratné změny, ale

lyrický subjekt *Jámu* „čeká, kysne“. Jako by se čas zadrhnul, jako by se JÁ ocitlo v časové smyčce. Naskakuje množství útržků časově jedinečného (?) okamžiku v mnoha podobách. Jako by JÁ ztratilo schopnost lineárně chronologického vnímání.

„Tak tady čekám a strachem sychrám“ (9)

„Tak tu čekám / a ten Druhý u jezera / mi zatím vypráví“ (10)

„A zatímco ten Druhý / cévou a hnusem třese se / čekám tě“ (11)

„Tak tady čekám a než se mi objevíš / aspoň samomluvně vyprávím“ (12)

„Tak tu čekám / a ten druhý u jezera / mi zatím vypráví“ (13)

„A zatímco ten Druhý / chlopní a hnusem třese se / čekám“ (13)

Tedy – JÁ v první části *Jámu* nezaznamenáváme v pohybu. JÁ je pohlcovačem a spouštěčem času – zpomalovatelem, zrychlovatelem, opakovatelem. První, druhá, třetí část mají identickou kompozici a zachycují totožnou situaci. Ukazuje se stav JÁ („čekám“ – 1; „kysnu“ – 2; „loučím se“ – 3), promlouvá jáma („Ach ach ach, Vemeno! Vémě“ – 1; „Jsem zase zde vztek, A bude sen sen sentimentální to“ – 2; „Dvanáct ran železnou tyčí do velkých kloubů, Kdeco padá samovolně“ – 3); své příběhy variuje ten Druhý („To jsem ti šel včera a u metra Strašidelnická, To jsem ti šel včera domů a u metra Svrabnická“ – 1; „To jsem ti včera bezcílne listoval novinami z předvčerejška minulého týdne Listy Jindřichoprdecka, To jsem ti včera bezcílne listoval novinami z předvčerejška minulého týdne Listy Jindřichosmrdecka“ – 2; „To jsem ti včera před Masakovým nádražím, To jsem ti včera před nádražím Ryku masa“ – 3). Celkový kontext statických zážskubů, jimž svědčíme, je ještě v každé části dvojnásobně pozměněn. První, druhý a třetí zpěv obsahují ještě vnitřní varianty uváděné vstupy: „ALE TŘEBA JE TO JINAK“ a „ALE JINAK“. V souvislosti s časem pozná-

váme způsob vnímání reality. Je stereotypní, ale sebemučivá, každým návratem více zraňující, utvrzující bezvýhodnost situace. Sledujeme časové a prostorové jojo, které se k neutahání a snad sebeukáživě odmotává a namotává. Opakování nepřináší zkvalitnění, nepřináší poznání. Až ve čtvrté části jako by si JÁ uvědomilo svou situaci a od sebeoslovení reflektovalo vlastní retardaci.

Tak se tu opakuješ dokola
tak se tu opakuj v kleci
dohola
den po dni
slepenec slepý a pozdní

(37)

Zastavme se nyní u subjektů JÁ, ten Druhý a jáma. Není jednoznačné, zda „ten Druhý“ existuje reálně, nebo je zdvojením vlastního JÁ, aby zaznělo slovo, aby byla rušena statičnost. Výklad, že jde o zdvojení jediného, vychází jednak z verše „než se stanu dvěma postavami u jezera“ (10), ale hlavně z chvění, kterým se „ten Druhý“ charakterizuje. Vnímám jej jako personifikovaný neklid původního nedělitelného já. To však není jediné zvěcnění, převedení psychického stavu do materiální podoby. Součástí prvního zpěvu je také uvedení jámy na scénu. Jáma se vytváří postupně, utváří se časem: „tikající kuchyň chtivě hrabe rafičkami“ (9), okupuje vnitřní prostor: „dýmem třesu prsty / a plíce v dehtu vrstvy / stopami nohou utuhnou / jak kdosi ve mně kráčí / lihem se po těle / tetele“ (10), zjevuje svou existenci: „a z jámy na stěnu stočí / má jáma jámy oči“ (10). Tak se může zdát, že napětí a nejistota, které zachvátily já, budou zmírněny rozložením na třikrát. Uskutečňuje se však opak, vše trvá v trojjediném umocnění. Nepomůže ani „exteriorizace“ jámy a její schopnost promlouvat, modlit se, křičet, provokovat vulgárou:

Vemeno! Věmě!
Jak kručí to ve mně!
Jak řve to v jámě
Strachy v stromě
Strachem promne
strach jen pro mne
Vemeno mých posraných básní
doj do díže díry
oxydy síry

po strukách dokola běhej a blázni
Vemeno! Věmě!
Nech stříkat to ze mě

(12–13)

Právě jáma a ten Druhý mají možnost slovy vyjadřovat své příběhy a pocity, JÁ se zachycuje pouze zvňjšku. Druhý je ten, s nímž promlouvá ten, kdo je možná v něm. JÁ může být i ty. On je ten. Ten Druhý ještě dovede vidět sebe (svě já – svou jámu) ve slunci (29), zatímco on „Všechno dostal / a nic si nemohl vybrat / ani tuto řeč / ani tento stát a svět // Potácivec pod okny / Mátožný stín / Naděje / sám navěky ztracen ve tmě //“ (34).

JÁM je pozpátku čteným MÁJem. JÁM může být zdůrazněným JÁ s příděchem citoslovečného -m- (podobně jako ten Druhý říká ech). JÁM může být druhým JÁ. JÁM může být jáma ve významu existenčního prostoru. Je to prohlubeň, kde je zřejmý pocit rozpolcení – něco jiného se dělá, říká a cítí. Je to jamka, která se může proměňovat v záchraný pelíšek. JÁM může být výraz pro strújce úkladů i obětí (jako básník, který chystá „lep“ na čtenáře a sám sebe dostává do závislosti na slovu). Jáma – jám není vězením uzavřeným ze všech stran, jáma, do níž se padne, se může nejdříve skládat „z tisíců zejících jamek a jam“ (38), může být na kopci (když se ženeš nahoru za cílem, a tam se zřítíš), stejně jako v hloubce vlastní tvorby (kam vědomě a pravidelně propadáš).

Jak bylo naznačeno výše, ve čtvrté části JÁ rozpoznává svou situaci a pokouší se s ní razantně a efektně srovnat: „a moje jámy se požírají vzájemně / ze všech světů konce / se sbíhajíce / prorůstají škvírami prudce / i příjemně / v uchu v lokti i ve stehně / přisávají se k sobě jako prach a smetí / první druhá třetí. [...] toť můj jám – klaun co padá do pilin / jám který dávím / při tanci pávím“ (37–38). Tělo Já opustí i ten Druhý: „ten Druhý ze mě vyletí / hadrový patátý / a řekne ti“ (39); vypuzením všeho, co zalidňovalo úzkostný prostor, se však rozprostře prázdnota: „jen samé prázdnoty / ovjějí mne svými choboty“ (40). Navozuje se dojem, že znamená pouze vnější nebezpečí. Prozírající JÁ, náhle nadané hlasem a vnímající neočekávaně objevený otevřený prostor, si uvědomuje sebezničující štvání sebe sama a sugeruje si odvalu k identitě:

Tak se tu opakují až k marnosti
až do morku do kosti
až k provazům a opratím
a křičím ke hvězdám
že nikdy tě neztratím

že jednou tě přece opustí
jenom můj prázdný jám

(41)

Teď je zřejmé, že JÁM dovede vyžírat tvůrce zevnitř, vyprazdňovat jej a on se mu (paradoxně pohodlností, strachem, blbostí, loajálností, měkkozubostí atd.) brání.

Přesto si ani poslední část neodpustí úrok variace. Pouze jednou, v ALE JI-NAK, je uzavřena celá básnická skladba. Doslovná citace *Máje*, „byl pozdní večer“, potvrzuje vymanění z přítomné časové pasti. Závěrečné tři verše pak souborou parafrází sugerují možnou hlavní motivaci celé skladby: „Bez konce láska je / a není / Bez konce osamění“ (41).

Milostná beznaděj je naznačována v průběhu textu několikrát. Je však utlučována a zapuzována. Je ironizována obscenitou. O podobě vstupní pouliční slovní agrese jsme se již zmiňovali, stejně razantně a vulgárně uvolňovala v předcházejícím citátu své napětí jáma, ale shodná místa najdeme rozprostraněna v celém textu. Považuji to za další průvodní znak literatury devadesátých let. I do ní pronikla společenská tendence, která jako by se v jistých chvílích zahleděla do prezentace a sebe prezentace tělesnosti, jako by se oslepovala sexualitou a zveřejňovanou erotikou, ale na druhé straně trnula nad rušením intimního privatissima a nad vulgarizací něžnosti.

Zásadní roli v *Máji* hraje krajina, příroda, do níž je transformován, paralelně se v ní děje a je oslavován příběh lásky, utrpení a jedinečnosti. Krajíně jsou vysílána poselství, která obsahují obecnější vyznání, v nichž lze nacházet výklad světa a vesmírnou dimenzi pozemské existence. Právě vědomí transcendence činí snesitelnou tíhu bytí. Ono povznáší a usmiřuje. Kasalova krajina nemá přírodní rozměr. Jeho básnická krajina, ač se citací vždy přihlašuje k Máchovi, je ihned antropomorfovaná. Je to stvůra. Je zdevastovaná, znevážená. Je okupovaná, znásilněná, poplivaná lidmi. Ale co je podstatné, je lidským hemžením zbavena tajemství. Došlo ke zničení sakrálnosti. Zbylo jenom násilí, strach a agresivita. Existují jenom virtuální krajiny na stránkách novin, v rádiových vlnách. Schází přirozenost, autenticita, z nichž by se mohl zrodit silný prožitek. Je zrušena rozprostraněnost. Je pouze omezení, uzavřenost. Deformace je zjevná. Z jámy se stává jám a ten trvá jako jediný možný existenční prostor. Prostor nepřátelský. Nasává z okolí blízkého i vzdáleného pouze nesympatické, neestetické. Pohlcuje negativní emoce. Jenže současně sám generuje, a zdá se, že se zálibou, vše negativní. Tento samoplodivý princip se pak vztahuje zvláště k metafoře a slovtvorbě, ale prostupuje až sémantické vrstvě textu.

a ty se vylamuješ z kamení (ty = jám)
 lámeš se šterkem
 a nemůžeš se dočkat
 až mě vyprázdniš a vydechneš naposled
 až mi ublížíš
 až ti ublížím
 roztahuješ zeleně
 průhledné blány – křídlo – mast vlas
 z břicha ti vyhřezávají láhve a holeně
 na nárožích si odplivuješ
 šišlající šišky trpaslíky
 kteří vsakují do kolemjdoucích úst
 skrz stíny lisuješ tlusté
 maminy tlusté voňavky tlustá
 střeva tlusté
 špejblly splašeně šišlající

(16)

Jedna spojnice mezi *Májem* a *Jámem* je nepřehlédnutelná, autorský důraz na zvukovou výstavbu básně. Připomínat podrobnou analýzu Jana Mukařovského bude asi pobuřující, ale právě hudebnost verše, estetický rozměr básně, který lze utvrdit i hlasitým čtením, je i v *Jámu* dominující. Domnívám se, že celou skladbu lze číst jako uhrančivou oslavu možností češtiny. Organizace hláskového systému však není dovedena až k zvukosledu. Rozložení hlásek neorganizuje verše do rovnoměrných zvukových celků. Kasal se soustřeďuje zejména na aliteraci. Ale kumulace a opakování se netýká pouze hlásek, ale také slabičných skupin. Figury vzniklé hromaděním spojují slova, jejichž slabiky mají inverzní pořadí, kdy ke změně významu dochází vklíněním nebo vypuštěním jediného písmene do nebo ze sledované slabičné skupiny. Potřeba novotvaru vede až artistnosti. Podřizuje si další volbu slov a slovosled. Slova a slovní spojení se dostávají do překvapivé homofonie. Zvuková harmonie často kontrastuje s významovou tékavostí. Porušuje se stavba řeči, na jakou jsme zvyklí ze sdělovacího jazyka. Jako bychom se ocitali v pasti fonických, etymologických a sémantických cvičení, která odpovídá výše zmíněné pasti časové. Jako by estetická role, již je mnohé podřizeno, přerůstala až v samolibé estétství. To pak lze spojovat s důrazem na subjektivitu, s narcistní polohou subjektu. Pro mne to znamená, že Kasal dovršil zvukový a stavební princip, který postupně představoval v *Dosudbách*, *Vездеjšímě*, *Hlodavcích*, *hladovcích*. Můžeme uvažovat i o jakémsi

anachronismu v devadesátých letech, která kladou důraz na co nejpřirozenější výraz, ve spříznění a prostoupení básnického jazyka s každodenní, bezprostřední, v úryvcích a nedořečenostech se odehrávající mluvou dneška.

Hlavní myšlenka? Poselství? Téma *Jámu*? Je zahlušováno slovy stížností, je ukřičeno obrazy vlastní neschopnosti, ale snad je to prastará, obyčejná a nenahraditelná potřeba (snad milostná), aby existoval, aby byl blízko ten druhý, ta druhá. Zahlující hektičnost jazyka je rovna kysnoucí a hnijící statičnosti subjektu. Obojí pouze zastupuje bezradnost a strach analyticky se ponořit do sebe a reálně pojmenovat vlastní situaci, najít sílu vyrovnat se s ní nebo ji překonat. Je-li Kasal nazýván pro své předcházející sbírky „litanickým hněvivcem“ (J. Trávníček), pak *Jám* se pro mne stává manifestem beznaděje a zmaru. Je zničeno tajemství a tajuplnost *Máje*, nezůstala odvaha k činu, který očišťuje, ale za který se v *Máji* platí životem, není k nalezení básnická krajina, která pozdvihuje do nadějného kosmu jako krajina Máchova. Zůstala jenom zvrácenost a nefunkční pasivní rezistence. *Máj* je převrácen na *Jám*, jám je maskulinizovanou jámou, subjekt setrvává v poloze ufnukaného a žvanivého sraba. Vnímám tuto skladbu s jejím tématem, způsobem zachycování a předkládání lidského trvání jako signifikantního zástupce jednoho proudu původní literární tvorby devadesátých let (životním pocitem bezvýhodnosti a zplanělosti života je subjekt *Jámu* blízký postavám Jana Balabána, neschopností vykročit a prostě vyjavit svůj cit, vyjádřit náležitost druhé osobě je *JÁ Jámu* blízké básnickému *JÁ* sbírek Petra Hrušky).

Bylo by jistě příjemné, kdybychom mohli uvažovat pouze takto přímočaře. Teoreticky to samozřejmě jde, jak jsem se pokusila právě vyložit. Práce nad textem Lubora Kasala, ale zvláště studium sekundární máchovské literatury přináší řadu motivujících otázek. Ostatně zvolil-li Kasal tak těsnou aluzi, předpokládá, že poučený čtenář bude číst jeho text s celou řadou konotací. Je a zůstane otázkou, zda lze vůbec *Jám* bez *Máje* přečíst. Od vydání *Máje* proběhlo několik silných literárních vln, které reagovaly na Máchu, a i ty jsou v *Jámu* skryty. Další analýza jazykových postupů Lubora Kasala nás čeká, domnívám se, že existují vazby na experimentální poezii, na překladatelské výdobytky Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (zvláště na jejich přebásnění Hanse Arpa a Ernsta Jandla). Nelze také opomenout dosud nezmíněné citace, ironizované parafráze děl české literatury devadesátých let (Borkovec, Rulf, Viewegh aj.), aluze na předcházející tvorbu Lubora Kasala, ale i samotné téma tvůrčího procesu a nedůvěry ve slovo.

Děkuji, že jste vyslechli iniciační poznámky k budoucí studii *Od Máje k Jámu*.

VI.

Vícejazyčné texty Jana Křesadla¹

PETR MAREŠ

Literární dílo Jana Křesadla vzbuzuje značně rozdílné kritické reakce (srov. např. Haman 2000), těžko mu však můžeme upřít výraznost a osobitost. K činitelům, které k této výraznosti a osobitosti Křesadlových textů přispívají, patří na předním místě velmi rozsáhlé uplatnění prvků mnoha různých jazyků, včetně jazyků smyšlených; v recenzích a rozborech se zdůrazňuje autorovo mimořádné jazykové nadání a „přímo obžerná radost z vícejazyčnosti textu“ (Haman 1996) či neobyčejná jazyková erudice projevovaná vypravěčem i postavami (Hanuška 1998: 5). Na důležitost faktu jazykové různosti poukazují např. i nápadné cizojazyčné tituly několika Křesadlových románů (*Fuga trium*, *Vara guru*, *La calle Neruda*). Můžeme si povšimnout rovněž toho, že i prózy jako *Girgal* nebo *Zuzana a dva starci*, v nichž vícejazyčné pasáže nezaujímají tak významné místo jako v jiných Křesadlových dílech, obsahují na svém „prahu“ cizojazyčné motto.

Při pokusu o postižení rázu a fungování vícejazyčnosti v Křesadlových prózách si brzy uvědomujeme, že na ně jen v omezené míře můžeme aplikovat poznatky o obvyklé podobě tohoto fenoménu v epických textech: běžné funkce spjaté s výskytem prvků různých jazyků – charakteristika jednotlivých postav, charakteristika národnostního, lokálního a sociálního prostředí, budování koloritu, „atmosféry“, „efektu reálnosti“ – zde ustupují spíše do pozadí. Dokonce se zdá, že se obrací obvyklá podmíněnost: různé jazyky tu nevystupují proto, aby charakterizovaly postavy a prostředí, aby je „zrealňovaly“, vyvolávaly dojem životní pravděpodobnosti, ale naopak postavy a prostředí slouží k demonstraci co největšího množství a co největší pestrosti jazyků. Prózy jsou nejednou zasazeny do času a prostoru, jež nabízejí široké možnosti uplatnění vícejazyčnosti – tak v románu *Zámecký pán aneb Antikuro* je to české pohraničí počátku šedesátých let s národnostně velmi rozmanitou společností (vystupují tu Češi, Němci, Romové, Slovák, Lužická Srbka atd.), zároveň jsou však postavy zcela „svévolně“ vybavovány jazykovými znalostmi a schopnostmi, které okruh užívaných jazyků značně rozšiřují (mj. zběhlost u užívání staré řečtiny a latiny; sklon k vkládání francouzských výrazů do ře-

¹ Text byl napsán v rámci práce na grantovém úkolu GA UK č. 262/2000/A FG/FF.

či motivovaný pobytem v cizinecké legii; dokonce citace francouzsky formulovaných surrealistických proklamací v řeči komunistického funkcionáře). Jinde jsou řečové projevy postav zcela podřízeny zdůrazněně bizarní fabuli a zaměřeni na co nejpřekvapivější efekty – výmluvným příkladem je hispanizace malostranských obyvatel či postava slovensky hovořícího indiána v románu *La calle Neruda*. Další charakteristický rys Křesadlových próz, též odlišný od běžného modelu, pak představuje vysoký podíl vícejazyčných pasáží v řeči vypravěče.

Za této situace můžeme při první obhlídce Křesadlových textů nabýt dojmu, že vícejazyčné pasáže tvoří především určité ozdoby v rámci značně artistního, na sebe soustředěného vyprávění, že jsou projevem ne vždy zvládnuté „rozkoše z psaní“ (srov. Píša 1994) a někdy dosti samoúčelné hry, záliby v grotesknosti, heterogenosti a zesměšňující deformaci, že mají sloužit hlavně k předvedení jazykových znalostí a virtuozity v zacházení s různými jazyky. Tyto aspekty jsou v Křesadlově próze nepochybně přítomny, nelze ji však redukovat jen na vypravěčskou exhibici.

Vypravěčova orientace na vícejazyčnost např. podstatně poznamenává jeho interakci s potenciálními recipienty (adresáty). Adresát je přízračně modelován jako subjekt v nerovnocenném postavení, jako ten, kdo se – v důsledku obecného úpadku vzdělanosti – nemůže ani přiblížit jazykové (a rovněž celkově kulturní) erudici vypravěče. Tento subjekt je tak odkázán na vypravěčovu libovůli, na to, zda vypravěč bude ochoten poskytnout mu překlad či vysvětlení. Vypravěč někdy, jsa si vědom toho, že adresát není schopen jeho výkon ocenit, raději rezignuje na větší rozvinutí vícejazyčných pasáží; jindy se maopak speciálně obrací na předpokládanou vzdělanostně privilegovanou menšinu, na ty, kdo dokážou porozumět:

Ti nemnozí, kteří jsou schopni porozumětí řeckému textu,, jakož i normální většina, která si přečte překlad.

(Křesadlo 1984: 40)

Na rozdíl od vás, milí čtenáři, tomu rozuměla.

(Křesadlo 1992: 220)

Nicméně tento druh vzdělanců [...] již vymírá, nebo aspoň pomalu demontní a zanedlouho ho více nebude; pro nastupující generace polytechnických vychovanců jsme to ale právě teď vyložili.

(Křesadlo 1995: 71)

Pokračovat však nemá cenu, protože dnešní katolíci, až na pár starců už neumějí latinsky a také neznají původní tridentskou mši.

(Křesadlo 1995: 99)

Není snad třeba uvádět všechny strofy. Ono stejně moc lidí španělsky neumí.

(Křesadlo 1995: 150)

Vypravěčův postoj k adresátovi vyúsťuje až ve zlomyslnou hru, která je nejvýrazněji rozvinuta v románu *Obětina*: latina v obsáhlých výkladech o deviantních sexuálních praktikách má porozumění omezovat až znemožňovat, má utajovat obsah, který by mohl být vnímán jako nemravný a pohoršující. Výklady mají být přístupné jen pro výslovně vyzdviženou hrstku zasvěcených. Fiktivní vnitrotextový autor první části románu, který v jeho druhé části vystupuje jako postava, k tomu podotýká:

Co se týče toho druhého, tak to je tam u mě vždycky latinsky jako ve starších německých sexuologiích, tím to je dáno právě jen k potřebě vzdělanců, kteří na to mají vyšší zor, kdežto dítky a prostý lid se nepokazí.

(Křesadlo 1994: 121)

Především ovšem jde o závažný dosah vícejazyčnosti pro strukturaci textů a budování jejich smyslu. Různojazyčné výrazy, výpovědi i rozsáhlejší pasáže, jimiž jsou texty prostoupeny, vytvářejí mnohotvárnou masu s četnými podobami a funkcemi, vzpírající se schematizující klasifikaci; přesto můžeme – při vědomí toho, že ne vždy lze plně přihlédnout k jedinečné platnosti jazykového prvku v daném kontextu – stanovit určitý soubor rysů, které se jeví jako charakteristické.

Asi nejsnáze postižitelné je protikladné zaměření na výrazovou nebo naopak na významovou stránku vícejazyčnosti. V řadě případů vystupuje do popředí konkrétní zvuková podoba řeči a snaha o její co nejpřesnější grafický záznam; rozhodující kvalitou se stává zvláštnost a neobvyklost daná např. užitím dialektu nebo nedostatečným zvládnutím cizího jazyka. Tento aspekt může mít charakterizační funkci, spíše však je projevem hry s jazykem založené na zálibném narušování pravopisné konvence příklonem k nenoremnímu a jedinečnému. Zároveň se zde, možno říci, ohledávají možnosti písma a tematizuje se – i prostřednictvím explicitních zmínek – napětí mezi grafickým systémem a nekonečně proměnlivými zvuky vycházejícími z lidských úst:

„Na kumjá, kuma hýnl.“

(Křesadlo 1984: 173)

„Kchén lojd ic, kchén lojd mea, hea tokta.“

(Křesadlo 1992: 31)

„Wí dũ häv wan impórtnt tsing in khomn, Džimy bój, end dzis, iv ye fr-
giv maj frenč, iz fakín [...]“

(Křesadlo 1992: 161)

„Khoumou sej lijá-m justěj? Es justěj, khysä, júnou d lás Mantou – js?“

(Křesadlo 1995: 182)

Důraz na výrazovou stránku vyjádření se projevuje i způsobem vlastně opačným: v románu *La calle Neruda* se použitím španělských pravopisných zvyklostí podtrhuje předstíraný španělský ráz promluv pronesených v zásadě česky, jen s malým podílem prvků skutečně španělského původu; grafika tu funguje jako náhrada nezachytitelného zvukového průběhu řeči (ten může být jen popsán, ne však znázorněn). Současně jde opět o jazykovou hříčku s nápadným groteskním efektem.

„Kecejte něco,“ nařizoval tiše a breptavě Šlégl, „ale dělejte, aby to znělo jako španělsky.“

[...]

„¿Y yaqué povidando mám producir? ¿Myé nice nenapáda yaq ricátí?“
otázal se zcela věrohodným španělským přízvukem a intonací.

„To ye yednó, riquéy so sliná na yasíque prinése [...]“

(Křesadlo 1995: 182)

Zaměření na významovou stránku vícejazyčnosti, spjaté s vypravěčskými subjekty i některými postavami, se nejnápadněji projevuje ve velmi hojných výkladech o významech, významových vztazích a významovém vývoji různých výrazů. Výklady přitom oscilují mezi vědeckou seriózností, poučovatelským záplem, jenž je ovšem zároveň ironizován, a zřejmým potěšením z mystifikace:

[...] zjistil, že „brot“ je „branche“ neboli „rameau“, tj. větev, jak vlastně vyplývalo z kontextu a neurčité podobnosti, jenže, ovšem, teprve dodatečně.

„Cim“ bylo zřejmě „vrcholek“, ano, správně, i když to připomínalo latinské *cimex cimicis*, což jest štěnice.

(Křesadlo 1991: 113)

Brian byl rovněž zaujat rázovitými postavami a fyziognomiemi neznámých cantorů (což, studenti, neznamená španělsky učitele, nýbrž zpěváky, pokud nejde o zpěváky profesionální: los cantantes, či o pěvce kostelní: los vocalistas).

(Křesadlo 1995: 181)

Z hlediska motivace vkládání různojazyčných vyjádření do textu lze rozlišit především vkládání podmíněné asociačně a na opačném pólu vkládání dokladové či ilustrační.

Mluvíme-li o asociačnosti, dotýkáme se fenoménu značně rozlehlého. Podstatné zde je to, že prvek určitého jazyka vstupuje do textu na základě impulsu (ne vždy zcela jednoznačně postižitelného), jenž vychází od jiného jazykového prvku, od postavy, od představené situace, popř. od dějových či věcných souvislostí. Možno říci standardní je případ, kdy postava ve svém projevu přechází do jiného jazyka proto, že daný jazyk je v její zkušenosti pevně spjat s pojmenovávaným jevem, že pro ni představuje základní a někdy vlastně jedině možné vyjádření. Tak slovenský pasák Jano z románu *Zámecký pán aneb Antikuro* ve svých zmatených vzpomínkách neustále přechází do maďarštiny a němčiny („čo mi niekedy ani slovenské slovo na um nepríde a poviem maďarské“ – Křesadlo 1992: 128):

[...] veď on je bolond, ako sa povie geistig minderwertig, blázon, buta Tót, čo sa mu nedá veriť.

(Křesadlo 1992: 195)

Čo bolo aj zakázané od súdruha fýrerka, aj vykynozené, lebo bola urobena ešte pred vojnou die Nacht der langen Dolche, ako sa povie, že noc dlhých tesákov, čo nám o tom práve ten istý Genosse von Zwischenbein prednášali [...]

(Křesadlo 1992: 194)

Podobně už uvedení jména nositele určitého jazyka často daný jazyk „přivolává“. Někdy se tím především evokuje daná postava – „Gustáv Varga (ako skoro zarába ani chlap, už je aj chlapom)“ (Křesadlo 1991: 192). Nejednou se však aktivi-

zuje i širší národní, ideologický apod. kontext, nazíraný zpravidla opět ironicky. Tak zmínka o „prezidentu zapomnění“ Gustávu Husákovi na sebe váže slovakismus „oneskoreně“ (Křesadlo 1992: 8), s občanským jménem papeže Jana Pavla II. se pojí polská fráze („ale měl by to Wojtyła, proszę pana, zase zavést“ – Křesadlo 1996: 25). S rozvojem exkursu o obrazovém seriálu Wilhelma Busche *Max und Moritz* jako projevu i determinantě německé národní povahy, jenž je součástí románu *Girgal*, do textu proniká stále více německých formulací:

Das ist ja alles sehr lustig und heiter! Auch sehr feinfühlig, echt germanisch.
(Křesadlo 1992a: 142)

Představa člověka pokrytého rampouchy je sehr komisch a velmi buschovská.
(Křesadlo 1992a: 143)

Typicky křesadlovske jsou pak asociace „nenáležitě“, přinášející překvapivé střetnutí se vzdáleným jazykovým, ale i kulturním a historickým kontextem. Např. v románu *Vara guru* je skupina opilých vandráků hrajících na improvizované hudební nástroje označena jako „melody boys“ (Křesadlo 1991: 152). Jinde je heslo španělských republikánů („No pasaran!“ – Křesadlo 1996: 8) vztaženo k tajně, navzdory možným represím pěstovanému církevnímu zpěvu. Vedle toho nejednou narážíme na případy, kdy je impuls vyvolávající asociaci nezřetelný; proč třeba vypravěč v románu *Vara guru* najednou přechází do karikurně pojaté slovenštiny?

Ale popisovat tu nic nebudeme, myslím, že je to i tak přepepřené i trochu moc, okrem toho som čítal nedávno dačo, čo mi takéto rozprávačky totálne sprotivilo na dlhú dobu, veru hej [...].

(Křesadlo 1991: 110)

Opačný pól, dokladový či ilustrační, takovéto nejednoznačnosti nepřináší. Prvky různých jazyků jsou zjevně užívány proto, aby představily originální jazykové znění, aby zvýraznily nějakou sféru s daným jazykem spjatou. Vzniká-li zde určité napětí, je dáno mezijazykovými rozdíly a nepřiměřeností doslovného překladu:

Nemohl-li vás Roger uspokojit sexuálně, i když byl dobrým opatrovatelem (a good provider), bylo vaším [...] právem ho odmrštit.

(Křesadlo 1992: 103)

Na straně směrem k tramvaji přistrkali jézedáčtí pacholci jeden trajler k býčí bráně, la puerta del toro [...] – a na plac se vyřítíl býk. Vypadal správně, jak má vypadat španělský toro de lidia, býk zápasnické rasy.

(Křesadlo 1995: 131)

Pro utváření smyslu textů má značnou důležitost významové a hodnotové zatížení užívaných jazyků, tedy to, že v textové souvislosti vystupují jako nositelé určitých obecných významů a hodnot; zároveň se sémantizují i postoje k jazykům.

Jako hodnotově podmíněný se jeví už samotný fakt jazykové znalosti, resp. naopak neznalosti. Znalost jazyků, především jazyků klasických, je pojmána jako věc vysoce pozitivní, jako známka lidské kvality, jež zcela zastihuje a činí nepodstatným případně nízké společenské postavení daného subjektu; lékař v románu *Zámecký pán aneb Antikuro* říká o učenci, který pracuje jako dřevorubec: „jednou profesor, vždycky profesor“ (Křesadlo 1992: 38). Neznalost pak je nejen věcí jedince, ale také důsledkem obecného a institucionálně prosazeného rozšíření nevzdělanosti (srov. např. ironické poznámky o „polytechnických vychovancích“ – Křesadlo 1995: 71). Protiklad ovšem není statický a pozitivní hodnota jazykové znalosti podléhá určitým narušením. Jak ukazuje román *Vara guru*, ovládnutí cizího jazyka se může stát prostředkem manipulace (příznačné ale je, že jde o ovládnutí pouze předstírané). Používání cizího jazyka, opět příznačně většinou nedokonalé, může být také projevem jazykové přizpůsobivosti spojené s pokrytectvím, prospěchářstvím, strachem či naopak povýšenectvím. Ve výrazné míře to platí pro uplatnění ruštiny („proč musíme tady, my Češi, zpívat rusky“ – Křesadlo 1996: 73) a dále také pro španělštinu v alegorickém příběhu vyprávěném v románu *La calle Neruda*.

Pokud jde o hodnotové postavení jednotlivých jazyků, velmi zřetelně a jednoznačně je klasifikována právě ruština. Jako symbolickému ztělesnění „importované přifšery“ (Křesadlo 1984: 9) se jí v řadě próz přisuzuje rys cizorodosti a nepřátelskosti, užívá se jí se zřejmou ironií (často jde o ustálené fráze a izolované známé výrazy), stává se předmětem znevažujícího komolení:

Stavění pomníků, mausoleí a reprezentačních budov je zajisté důležitější a kromě toho vremja ně chvátit [...]

(Křesadlo 1984: 18)

„Státní nakladatelstvo kultúry i ótfrka mu to teď připravuje do tisku.“

(Křesadlo 1984: 118)

[...] cárstvo, ty, cárstvo, krásnoje ty cárstvo, my jabka plaveme.

(Křesadlo 1994: 256)

[...] a borbá prativ religióna se musí začít [...]

(Křesadlo 1996: 6)

Jen slabou protiváhu k tomuto dominantnímu postoji představuje ruská píseň jako vyjádření „ruské lidové šíře“, smutku i protestu (Křesadlo 1996: 57–58).

Zřetelný kontrastní pól k ruštině tvoří klasické jazyky (řečtina, latina), jež jsou pojímány jako nositelé vzdělanosti a kulturní tradice. Zatímco řečtina vystupuje především jako jazyk básnictví a filozofie, latina se prosazuje zvláště výrazně, neboť svými ustálenými kulturními pozicemi pokrývá základní složky Křesadlova textového univerza: je to jazyk tělesnosti i duchovnosti. Latinské termíny jsou spjaty s lidskou anatomí a prací lékaře – nápadným rysem Křesadlových próz je hromadění latinských medicínských pojmenování (např. v románu *Zámecký pán aneb Antikuro: ligamen conicum, pars oralis pharyngis, pars laryngea pharyngis atd.* – Křesadlo 1992: 132–33) – a latina také byla tradičním jazykem odborného, pro nepovolané nepřístupného popisu sexuálního chování (o takovém uplatnění latiny u Křesadla srov. výklad výše). Na druhé straně v Křesadlových prózách velmi hojně vystupuje latina jako jazyk náboženství (to je pojímáno ambivalentně jako pevný bod v nejistotě i jako spíše povrchový rituál) a především jako jazyk církevního zpěvu, jenž se pro postavy opakovaně stává zdrojem duchovního pozdvižení a očistění (nemůže ovšem chybět protějšek v podobě rouhavé perzifláže – Křesadlo 1991: 152–53).

Mezi velkou tradicí reprezentovanou klasickými jazyky a přízemní, vysmívanou současností existuje ostrý protiklad, zároveň se však utvářejí styčné body. Ty vyplývají už z toho, že výroky a texty v klasických jazycích vystupují jako postižení neměnných rysů člověka – starořecká báseň se ukazuje jako přiléhavá charakteristika aktuální situace (Křesadlo 1992: 130–31). Především je ovšem třeba upozornit na ironicky podbarvená vzájemná propojení: Tak se v posměšné ódě na Stalina užívá klasického metra a klasických jazyků (Křesadlo 1984: 39, 62) a v jazykovém mikrokontextu se bizarním způsobem střetává latina a ruština:

Po generalissimovi skápnul brzo i jeho locum tenens pro čichaslaváckuju gubjérňiju.

(Křesadlo 1984: 150)

V případě dalších jazyků není hodnotová vázanost takto výrazná a relativně stálá, přesto však má pro smysl textů nezanedbatelný dosah. Např. romšтина (u Křesadla zvaná cikánština) působí v románu *Mrchopěvci* a do jisté míry i jinde jako jazyk elementární svobody a spontánnosti, ale také stigmatizující vyřazenosti ze společnosti; v podivuhodné znalosti tohoto jazyka, již vyniká hrdina *Mrchopěvců* Zderad, lze nejspíš spatřovat symbolický poukaz na jeho outsiderství. Osobitě postavení získává při některých svých výskytech němčina: vystupuje jako jazyk spjatý se sexuální patologií a s (ironicky traktovanou) psychoanalytickou interpretací sexuality:

„Aber das ist doch straflos,“ řekl pak dr. Buxbaum pobaveně [...]
(Křesadlo 1984: 45)

Homosexuální vrah Haarmann byl přece také „Herr Kriminal“.
(Křesadlo 1984: 47)

Tomuto fenoménu věnuje staříčkový oplzlík Sigmund zvláštní traktát ve svých „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ a to pod výstižným názvem: „Das kleine Kind wird geschlagen“.
(Křesadlo 1984: 81)

Vývoj psychoanalytického hnutí (kořeny v německé jazykové sféře, rozšíření v USA) pak zjevně reflektuje bohatě komentovaný a v konkrétní zvukové podobě předvedený dialog psychoterapeuta a klientky v románu *Zámecký pán aneb Antikuro* – angličtina obou mluvčích je zde silně poznamenána němčinou (Křesadlo 1992: 103).

Závěrem: Výrazné uplatnění vícejazyčnosti v prózách Jana Křesadla, jež je podmíněno rozvinutím osobitého typu vyprávění, podstatně zasahuje výstavbu i smysl textů. Různojazyčné prvky se mj. rozvrstvějí podle důrazu na výrazovou nebo významovou složku a podle toho, zda jsou do textové souvislosti zapojovány na základě rozličných asociací, nebo naopak jako doklad či ilustrace. Zvláštní závažnost získává sémantické a hodnotové zatížení různých jazyků.

Literatura

HAMAN, Aleš
1996 „Hříčka“, *Literární noviny* 7, č. 10, str. 5

2000 „Kam patří literární dílo Jana Křesadla?“, *Lidové noviny* 6. 4., str. 19

HANUŠKA, Petr

1998 „Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla. Poznámky k interpretaci románu“, *Tvar* 9, č. 4, str. 1, 4–5

KŘESADLO, Jan

1984 *Mrchopěvci* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1991 *Vara guru* (Praha: Ivo Železný)

1992 *Zámecký pán aneb Antikuro* (Praha: Ivo Železný)

1992a *Girgal* (Praha: Ivo Železný)

1994 *Obětina* (Praha: Ivo Železný)

1995 *La calle Neruda* (Praha: Ivo Železný)

1996 *Království české a jiné polokatolické povídky* (Olomouc: Votobia)

PÍŠA, Vladimír

1994 „Téma obětí?“, *Tvar* 5, č. 16, str. 19

Sklepáci a spol.

Jazykový a textový maximalismus a minimalismus

JANA HOFFMANNOVÁ

Obsáhlý soubor textů divadla Sklep (1999; odsud pochází naprostá většina dále uváděných ukázek se stránkovými údaji), doprovázený bohatou dokumentací, kritikami i diváckými ohlasy, nabízí jedinečnou možnost k vystižení poetiky tohoto fenoménu českého divadla posledních desetiletí. Zde se ovšem mohou pokusit pouze o dílčí, částečnou charakteristiku, která je založena jen na interpretaci textů, především textů z konce sedmdesátých let a z osmdesátých let. Explozi invence, kterou se vyznačovalo toto období, má divadlo Sklep už patrně za sebou. Přesto se domnívám, že stojí za to se poetikou tohoto souboru zabývat, neboť vykazuje některé společné rysy s tvorbou dalších našich studiových scén, kabaretérů atd. – s tím, co Sklepákům předcházelo nebo vznikalo současně s nimi. Mám tu na mysli hlavně pohyb těchto tvůrců mezi jazykovým a textovým „maximalismem“ a minimalismem. („Maximalismus“ tu neužívám jako termín, zatímco *minimalismus* ano, proto se mu budu věnovat více a doložím jeho projevy podrobněji.) Metodologickým východiskem je pro mne teorie textu a analýza diskursu; z této oblasti budu pracovat především s pojmy, resp. vzájemně spřízněnými principy sekvence, enumerace, řetězení a opakování.

V případě *sekvence* i *enumerace* jde vždy o určitou posloupnost za sebou následujících prvků; přitom textová sekvence – ať už výpovědí, dialogických replik, či třeba veršů, strof, odstavců – může být někdy obsazena enumerací, resp. mít přímo výčtový charakter. Pro sklepácké texty je příznačné, že rozsáhlejší textové sekvence jsou často ustrojeny jako kumulace a kupení nejrůznějších komponentů. Setkáváme se tu s intertextovým a interjazykovým maximalismem, s nevázaným, bezuzdným míšením všeho se vším, se supereklektickým, chaotickým rejmem citací, aluzí, parafrází, imitací... Bez zábran se tu přestupují a ruší hranice mezi žánry, jednotlivými texty, jazyky, kódy.

Mezi nejmarkantnější příklady této hýřivé intertextuality patří sklepácká parafráze Bizetovy *Carmen*, kde se mezi postavami nesmrtelného operního ever-

greenu míhají i postavy z Gogolova *Revizora*, Foglarových *Rychlých šípů*, dále dr. Galén z *Bílé nemoci*, Věra Lukášová, rovněž postava zvaná Fuente Ovejuna, ale i Hanč, Vrbata, Knorr a Dr. Oetker. Podobně ve hře *Jedlovým písmem* se vedle Tobiáše Míchy z *Prodané nevěsty* a jeho rodinných příslušníků prohánějí např. kocour Mikeš, Sherlock Holmes a jeho dr. Watson, Vinetú, Old Shaterhand a Sam Hawkins, piráti (Krvavý pes a další), Čiňani, ale i zakladatel výroby džínů Levi Strauss. „Rusky“ psaná dramatická miniatura *Na pragulce* je z velké části zdařilou parodií na Čechovovy hry, hlavně na *Višňový sad*; najednou však do dialogické sekvence hravě vklouzne aluze shakespearovská: „I kdě Júlyška? – Júlyška, ach, Júlyška... aná paznakómilas s Rómeem i Tybaltom, pajéchalí na trójke zimój, vódky popilí [...]“ (60), je tu vlastně parodováno jedno na pozadí druhého. Totéž se týká i prostupnosti žánrů: jeden z textů Tomáše Hanáka např. začíná sekvencí „Luna se z lúna lesů zdvíhá, / v korunách žluna súvu stíhá, / osada tvá v údolí dřímá“ (52). Romantika máchovská tu jako podkladová vrstva palimpsestu prosvítá pod dále rozvíjenou parafrází trampské písně. (Ostatně perzifláže, parodie a travestie kýčovitě trampské romantiky a foglarovek – nemilosrdné a zároveň láskyplné – jsou ve sklepečkých textech snad nejčastější.)

A zde už je třeba zdůraznit, že nejde o intelektuálské tančení mezi texty a kódy, ale o postmoderní likvidaci moderního kultu originality, výlučnosti, estétství; o „dekonstrukci“ ve smyslu strhávání dolů, zesměšňování, programové trivializace, banalizace, vulgarizace; o agresivní neoprimitivismus (srov. Dvořák 1999: 11), který nám připomene i někdejšího „idiota“ v textech Jana Vodňanského. Tato „primitivizace“ se projevuje mj. v tom, jaké texty sem v různých podobách vstupují. Nejsou to jen díla výsostně umělecká (už byl zmíněn Shakespeare, Mácha, Čechov, časté jsou např. aluze balad Erbenových a dalších klasických textů), ale i texty z hlediska uměleckého spíše pochybné, jako detektivky či dobrodružná literatura. Využíváním intencionálně dětské literatury (pohádky, indiánky, foglarovky) se dosahuje infantilního efektu. Ironizovány jsou texty pop-music, diskurs reklamy i sportu, pracuje se s kultovními scénami z filmů. Vděčným předmětem parodie je opera – zmínila jsem už *Carmen* a *Prodanou nevěstu*; zde opět nelze nevpomenout starších textů J. Vodňanského, jako je reportáž z inscenace *Lazebníka sevillského* (Vodňanský 1991: 125–29), mlasování v La Scale (Vodňanský 1991: 35–36) či „operní recitativ“ P. Skoumala v mezihře písně *Pojďte dále Svatý otče* (Vodňanský 1990: 25–26), koktejl namíchaný z *Prodané nevěsty*, *Hubičky*, *Rusalky*, *Jakobína*, *Lišky Bystroušky*, *Carmen*, *Figarovy svatby*, ale také *Cikánského barona* a dalších operet. A Sklepečáci se nevyhýbají ani muzikálu; zajímavé je, že vedle hry nazvané *Muzikál* nese jiná název *Chemikál* a dialogické sekvence postav – personifikovaných prv-

ků – zde „probíhají dle skutečných chemických zákonitostí a rovnic s hojným využitím hudby a zpěvu“ (110). Při míšení všeho se vším samozřejmě nepřekvapí, že v *Carmen* figuruje „hospoda u Suchánků“ (137) nebo že „Vinetú pije pivo a jí knedlík“ (206). Také mezijazykového žonglérství jsem se už dotkla – hojně se vyskytuje (často záměrně v neumělé podobě) slovenština, ruština, angličtina (ve spojení s country music), v souboru *Z evropské poezie* Milana Šteindlera i němčina a další jazyky (srov. i Šteindlerovo televizní *Alles Gute*), parodováno je i lašské nářečí (srov. opět už Vodňanský 1990: 46, 122–23).

Trivializace, banalizace, primitivizace má však ve sklepečkých textech ještě jednu výraznou podobu, která se opět bezprostředně dotýká výstavby textových sekvencí. Mám na mysli příkře kontrastní *pointy* – často velmi drsné, drastické, vulgární, šokující, sadistické (přitom však prezentované s odstupem, chladně a věcně, stylem „cool“, jako ve filmech D. Lynche nebo Q. Tarantina). Tak se skeč *Ekologové* v závěru zvrhne v opileckou devastaci přírody; interview s prokurátorem se zvrhne v projev jeho sadismu, nenávisti k lidem, paranoické posedlosti trestáním; pohádka vyprávěná v *Tajů plném ostrově* babičkou Nemovou má značně vulgární, až pornografické vyústění; jinde se z holčičky toulající se Prahou vyklube prostitutka, apod.

S trivializací, banalizací, vulgarizací a primitivizací jsme už ovšem celkem plynule přešli od „maximalismu“ k avizovanému minimalismu. O minimalismu v poslední době hodně slyšíme v různých kulturních a uměleckých kontextech: je tu minimal-art ve výtvarném umění, minimalismus v hudbě nás výrazně zasáhl např. při uvedení Glassovy opery *Pád domu Usherů*, minimalismus v divadle třeba při inscenaci Mametovy *Oleanny*, minimalismus v próze mj. při vydávání povídek Raymonda Carvera a dalších autorů... Podívejme se nyní na některé konkrétní projevy minimalismu českého – specifického minimalismu sklepečkého, minimalismu zároveň ironizovaného a parodovaného.

Sekvence v některých textech jsou přímo explicitním, výtčovým ztělesněním všednosti (bez jakékoli snahy o její povýšení, nobilitaci či apoteózu). Tak je tomu např. v básni Snídaňová: „Másló! / Na chleba namazat / Mléko! / Ze sáčku vymlaskat / Do kávy! / Lógr nechat usadit / Cukr! / Z cukřenky vydolovat / Lžičkou! / Do kávy zamíchat! [...] Drobky! / Z balkonu vytřepat! [...] A lógr! / Z hrnků řádně vypláchnout [...]“ (76). Ta nám připomene dalšího výrazného představitele českého minimalismu, Ivana Wernische, k jehož textům odkážu ještě několikrát: „Zítřa nezapomenout: Při chůzi mrskat nohama. Při jídle polykat. Při čtení obracet stránky“ (Wernisch 1994: 16). Podobnou inkarnací všednosti a tucetové nezajímavosti jsou např. i všechny Wernischovy texty nazvané Sen (I–V) ve sbírce *Proslýchá se* (Wernisch 1996: 81–97). Esencí triviálnosti u Sklepečků je

i banální ženský dialog, nepostrádající prvky feministického diskursu a prostoupený výrazy typu kástink, pícičko, databanka, performer, depka, dieta, deodorant, bady odér, streče, šajnit, oholené podpaždí, vysávání podkožních tuků... (80–83). Všední, triviální je to, co známe všichni – z televize, novin, ale nejlépe už z dětství a ze školy. Proto jsou ve sklepečkých textech tak hojně enumerativní aluze typu: „Ve stáji bude stále bučet kráva, bachor, čepec, slez, kniha [...]“ (139); „Vůbec jste se nezměnil, ty ostré tahy ve tváři, líce, lýtka, lyže [...]“ (130); „není nič ani žena, ani nůše, ani kost“ (45); „vy jedna Chuang Che nebo Jang' cek Jang“ (při oslovení Čiňana, 203); „vysušení bratři [...] Kyzylkum a Karakum“ (148).

U principu enumerace se ještě pozdržím a aspoň naznačím, jaké různé typy výřtových řetězců se ve sklepečkých textech objevují. Řetězce založené na kumulaci synonymních výrazů např. slouží k parodování persvazivního úsilí a manipulativních projevů zdatných mediálních demagogů, jako v textu *Dolejte řediteli*: „[...] ty návrhy byly skutečně odpudivé, příšerné, hnusné, odporné, strašné, ohavné, děsivé, eklhaft; nedá se nic dělat, než tvrdě, krutě, strašlivě, nemilosrdně potrestat viníky“ (72). Jiné řetězce jsou založeny na principu asociativním a asociace mají buďto motivaci vizuální (pistole – párek v rohlíku – olověná klobása v chandlerovské parodii *Mazaný Filip*, 177), nebo zvukovou, nebo jsou založeny na věcné, sémantické souvislosti mezi jednotlivými členy řetězců. Takové jsou řetězce lexikálních ko-hyponym, např. v *Carmen*: „Chčeš hózny, pantalony, gatě nebo kalhoty? [...] Chčeš klobouk, hučku, lívanec nebo Napoleonku? [...] A co na nohy: boty, galoše, řapky, trepky, podělávký, perka, psí dečky, láptě [...]“ (149). Některé řetězce jsou postaveny na kombinaci asociací fonetických a sémantických: (konkurs divadel) „Za oponou, Pod podiem, Carpe diem, Vadidlo, Kadidlo, Kladivadlo, Lampa, Lucerna, Petrolejka, Bajka a Bludička“ (125). Jiné řetězce vznikají ze zcela nahodilých setkání, kdy např. hrdina v *Muzikálu* „čte plakáty“: „Pešek, Perkotiny, Pehr, Ishikawa, Krajánci, První máj, Fešáci, Sklep [...]“ (103). A snad nejkrásnější asociativní sekvence se odvíjí v *Carmen* z pozdravu „Nashledanou“: jedna z postav ho zkracuje na Nashleda, na scénu se dostavuje někdejší polský lyžař Andrzej Bachleda, nastupuje dialog v polštině, ozývá se jméno Bachledova soupeře Fernandez-Ochoy asociující opět prostředí španělské, od lyžování se přechází k Hančovi a Vrbatovi a od Vrbaty zvukovou asociací k polské herbatě (148).

Pro minimalismus v jakékoli podobě je příznačný princip *opakování*. Sklepečtí autoři velmi často staví dialogické sekvence svých her i skečů na opakování akcí i výrazů (princip „zaseknutého filmu“). Stereotypní sekvence vznikají opakováním téhož gramatického tvaru, např. vokativního oslovení („Poručíku! Seržante! Zunigo!“ – v *Carmen* se takto všechny postavy na scéně postupně vzájemně oslovují – 143). Opakuje se i pozdrav, ale v různých jazycích („Vaya con

Díos! – Jdi s Bohem! – Arrivederci [...] – 137). A další komický efekt v *Carmen* vzniká tím, že postava Tlumok se ujímá tlumočení (138): „José: Buenos Días! – Tlumok: Dobrý den! – Podlounník: Buenos! – Tlumok: Dobrý! – Frasquita: Buenos! – Tlumok: Dobrý! – Escamillo (ironicky): Buenos! – Tlumok (ironicky): Dobrý! – Carmen: Dobrý překladatel! – Tlumok: Buen Tlumok!“ (143). Další dialogická sekvence v tomto snad nejzdařilejším maximalistickém i minimalistickém textu je založena na opakování těžce repliky, ale s využitím různých gramatických osob: „Nech ji, má toho dost [...] Nech ho, má toho dost [...] Nech mě, mám toho dost [...] Nech se, máš toho dost [...]“ (146). Kromě toho na počátku hry postavy při oslovení partnera ještě opakují jeho jméno „na vysvětlenou divákům“ – partnera uvádějí, představují: „José: (napomínavě) Carmen! (na vysvětlenou divákům) Carmen“ (136). Několikanásobné opakování je samozřejmě charakteristické pro operní árie (partneři v duetu opakují jeden po druhém, sbor opakuje po sólistovi); toho je bohatě využito ve hře *Jedlovým písmem* (195):

Mikeš: Utekla dcera Tobiáše Míchy!!

Tobiáš Mícha: Cože, cože?

Sbor (obrací se jeden na druhého): Utekla dcera. (několikrát)

Míchová: Ach táto!

Tobiáš Mícha + Míchová: Jediné dítě.

Sbor: Dítě.

Mikeš: Tak jest.

Sbor: Tak jest.

Tobiáš Mícha: Kdo to vyřeší, kdo nám poradí.

Sbor: Kdo jim poradí, kdo to vyřeší.

A ostatně už v juvenilním textu Tomáše Vorla *Hospodská balada* (parodie na *Maryšu*) jsou rozsáhlé dialogické sekvence založeny na opakování replik, rozlišených pouze gradací závěrečné interpunkce (22):

Sedlák: Jak ti pravím, zle je, zle je. Rychtář tvoji ženu bije. Dluhy mu prý neplatí, měl by ses jí zastati.

Vávra: Říkáš bije?

Sedlák: Říkám bije!

Vávra: Říkáš bije?!

Sedlák: Říkám bije!!

Vávra: Říkáš bije?!

Sedlák: Říkám bije!!!

S těmito repetitivními dialogy se opět dostáváme do blízkosti textů Wernischových: vypadá tak např. dialog Goetha se Schillerem (Wernisch 1994: 44):

Goethe: Lížete zmrzlinu, příteli?

Schiller: Lížu, příteli.

Goethe: A jakou to zmrzlinu lížete, příteli?

Schiller: Lížu vanilkovou, příteli.

Goethe: Tedy vanilkovou, příteli?

Schiller: Vanilkovou, příteli.

Goethe: Je dobrá, příteli?

Schiller: Dobrá, příteli.

Goethe: Tedy vám chutná, příteli?

Schiller: Chutná, příteli.

Goethe: Moc vám chutná?

Schiller: Moc mi chutná.

Podobný dialog je i základem textu Nad hlubinou (ibid.: 140–143). V dialogu v párkařově stánku ve sbírce *Proslýchá se* (Wernisch 1996: 83–87) se šestkrát s malými obměnami opakuje sekvence „Jeden párek prosím. – S hořčicí? – Ano prosím. – Kremžskou? Plnotučnou? – Kremžskou. – Je libo chlebiček? – Ano prosím. – Může být patka? – Ne.“ A přichází „další další Další člověk...“ Ostatně přímo vtělením principu opakování je v téže sbírce (101–110) Osm schematických básní pro Josefa Hiršala: jde o osm osmiveršových básní, v každém verši jeden motiv (mísa, hruška, vosy ad.), a všechny texty jsou stejné, jenom do názvu je umístěn pokaždé jiný z těchto osmi motivů.

Sklepácké texty jsou však nedílně spjaty se scénickým provedením; proto zde budiž aspoň zmíněn minimalismus *scénický*. Např. ve sklepáckém *Muzikálu* (102) kompars obstarává zároveň kulisy i zvukové efekty, což je jistě výrazný prostředek minimalizace: „kompars zruší bar, vytvoří ulici [...] stojící dvojice drží v místě obličej lampy [...] jeden komparsista naznačí sirénu [...]“ Názornou ukázkou scénického minimalismu jsou pak tzv. *Proslulé miniatury* (55) typu:

Přichází postava převlečená za Lenku Vychodilovou.

Postaví se doprostřed scény a stojí.

Po chvíli napjatého očekávání s omluvným úsměvem praví: „Přišla jsem se vám jenom ukázat.“

Ukloní se. Odchází.

Opona padá. Konec.

Stejně názorně je tu ovšem minimalismus předveden i v psaném textu: směrem dolů jsou totiž řádky psány stále drobnějším písmem, až se v posledním řádku text vytrácí téměř do nezřetelnosti. A i zde bychom našli paralelu v textech I. Wernische (1996: 93) – text *Hra* totiž obsahuje instrukci „Hrají osoby, děje se na jevišti a dále se v textu pouze opakuje sekvence OSOBA něco říká, něco dělá / (nebo neříká, nebo nedělá) [...], atd., dokud nespadne opona.“

A už jen pro dokreslení tohoto náčrtu minimalistické poetiky uvedu další důležitý nástroj vytváření textových sekvencí, totiž *rýmy*. I s nimi se vlastně pohybujeme mezi maximalismem a minimalismem – tj. mezi rýmy absolutními a rýmy značně neúplnými, nedokonalými. Spíše však platí, že i absolutní rým patří k příznačným prostředkům minimalistickým, stejně jako četné insitní rýmy typu husa – USA (44), tenký – Yankee (34), zas nic – v Sassnitz (55), hnědne – teď ne (30), dobře – v nozdře (50), danke – z branke (44); sychravé studio – mikrofon studí – ó (33); chci být s tebou – stát se zebrou (36); písek zvířený, maso zvířeny / vzduchem letí. / Ústa stařeny křečí stařeny [...] (45).

V závěru se sluší připomenout, že uvedené způsoby výstavby textových sekvencí, především sekvence enumerativního, řetězcového typu, umožňují svou jednoduchou, přímočarou lineárností pospojovat často značně nesourodé jevy i výrazy, fragmenty a útržky jazyka i skutečnosti; zároveň však umožňují opakování až do omrzení, jak to v *Pekařově noční nůši* (1994) neustále opakuje Ivan Wernisch: „Opakování (čehokoli a donekonečna) míří ke skutečnosti [...] Opakování (čehokoli a do zblbnutí) míří ke skutečnosti [...]“ V těchto sekvencích lze stylizovat naivitu a infantilnost (která má svou kontinuitu už od juvenilíů čtrnáctiletých spolužáků Milana Šteindlera a Davida Vávry), vyjádřit stereotyp a všednost „natvrdo“ – ale zároveň k tomu všemu postavit do kontrastu šokující pointy. Tyto základní rysy mají sklepačké texty více či méně společné např. s texty už zmiňovaného Jana Vodňanského (zejména např. s těmi, jež představují „intimní korespondenci“, „osobní deník“, „erotický receptář“ nebo „konverzační příručku“ Bedřicha Bobše – Vodňanský 1991), s texty mistra naivistické stylizace, insitních rýmů, parodovaných stereotypů a šokujících point Ivana Mládka (Mládek 1990), ale i Ludka Soboty a dalších. (Vzpomeňme tu i na některé dialogy M. Lasici a J. Satinského, např. nesmrtnou telefonickou sekvenci „Zaváráš? – Zaváram [...]“) Viděli jsme, jak blízko mají k textům mága českého minimalismu Ivana Wernische, který je např. i autorem programového souboru (Wernisch 1994: 162–64) 100 minimalistických básní: je jich dvanáct, pak už následuje jen „atd.“; báseň s názvem *Děšť* zní „Prší“, báseň s názvem *Vítr* zní „Fouká“, aj. Patřily by sem možná i některé texty Wernischova soupeřníka Pavla Šruta, např. z nedávno vydaných *Brožovaných básní* (Šrut 2000).

A specifickou, dávno předpostmoderní linii českého minimalismu vytváří zřejmě i undergroundová poezie: Egon Bondy se svým totálním realismem, autoři jako F. Pánek či P. Lampl, zčásti i Magor, Krchovský ad. Přitom ovšem o českém minimalismu zřejmě platí, že permanentně paroduje, ironizuje, shazuje sám sebe, a že je spojen s demytizací, s vyprazdňováním literárních, textových i jiných schémat, konvencí a mýtů (viz snad nejznámější příklad, Wernischovy texty o mecenáši Hlávkovi, 1992: 12, 56).

Literatura

DVOŘÁK, Jan

1999 „Divadlo – studio – Sklep“, in *Sklep 1971–1999* (Praha: Pražská scéna), str. 8–11

MLÁDEK, Ivan

1990 *Zápisky šilencovy* (Praha: Kredit)

PRAŽSKÁ PĚTKA

1999 *Pražská pětka* (Mimoza – Kolotoč – Křeč – Vpřed – Sklep) (Praha: Primus)

SKLEP

1999 *Sklep 1971–1999*, sest. D. Vávra, ed. J. Dvořák (Praha: Pražská scéna)

ŠRUT, Pavel

2000 *Brožované básně* (Praha: TORST)

VODŇANSKÝ, Jan

1990 *Jak mi dupou králíci* (Praha: Čs. spisovatel)

1991 *Generální úklid* (Praha: Mladá fronta)

WERNISCH, Ivan

1992 *Doupě latinářů. Sežrané spisy (Die ausgewählten Schriften)* (Brno: Petrov)

1994 *Pekařova noční nůše* (Brno: Petrov)

1996 *Proslýchá se* (Brno: Petrov)

„Neofantastika“ v novější české literatuře

Kratochvil – Borges – Čapek

WOLFGANG F. SCHWARZ

„Ještě nikdy nebyla literatura tak blízká svým přirozeným zdrojům,“ píše brněnský autor Jiří Kratochvil o vývojové tendenci v nové české literatuře, kterou charakterizuje jako „metafyzickou“ (Kratochvil 1998: 10).¹ Jeho vlastní dílo lze rovněž zařadit do tohoto kontextu. Atribut „metafyzický“ spojuje tento vývojový jev s Borgesovým způsobem psaní.² Základní rys tohoto psaní spočívá v tom, že opouští rámec běžné literární mimesis.

Bez újmy na této obsahové typizaci se mi zdá být pojem „neofantastický“³ (překrývá se s rysy tzv. „realismo magico“) vzhledem k literární evoluci vhodnějším termínem pro změnu modelu, která se zde uplatňuje. Označení „neo“ však nesmí být v žádném případě chápáno ve smyslu oživení nebo pouhého pokračování tradičního modelu, který byl v české fantastice 19. století pěstován především Jakubem Arbesem (srov. Schwarz 1998). Novost totiž spočívá ve skutečnosti, že se tento způsob psaní vyčleňuje z „kanonického“ modelu (Todorov 1972) fantastiky tím, že *virtualita*, *simulacrum* (Baudrillard 1981) a rhizoma (Deleuze-Guatarri 1976) vystupují na místě mimetické referenciality, jejíž funkci v konstrukci fiktivního světa potlačují a destrukují. *Textová sebereference* přitom hraje značnou roli.

Analyzujeme stručně textový příklad: Povídka se jmenuje Borges 2 a najdeme ji v útlém svazku *Má láska, postmoderno* (Kratochvil 1994). Text má rysy,

¹ Kratochvil přitom poukazuje především na dílo Daniely Hodrové a Jáchyma Topola.

² K Borgesovi v této souvislosti viz především De Toro 1998 a n.

³ Používám tohoto pojmu s přihlédnutím ke kritice, kterou vznesl De Toro (1998) vůči Blüherovi (1992). Blüher vysvětluje termín „neofantastický“ takto: „neofantastické vyprávění se vyznačuje tím, že celý text porušuje od začátku normy reality mimetického diskursu a rozvíjí přitom fantastično převážně z ryze jazykového postupu v textové kompozici“ (Blüher 1992: 532). Blüher si obzvláště všímá aktualizované funkce textové kompozice. De Toro (1998: 42 a n.) však celou věc rozhodně upřesňuje tím, že uvádí „rhizomu“ a „simulaci“ („rhizomatickou simulaci“) jako postupy, které jsou charakteristické pro nové paradigma.

keré ho odlišují od tradičního modelu fantastična a rámeč tohoto modelu překračují.

Od autentizace k hésitaci

Výchozí situace je konvenčně autentizována, v tomto případě osobním svědectvím autobiografického vypravěče vystupujícího v Ich-formě, s odkazem na jeho setkání s konkrétní osobou jménem Romána. Pomocí této mimetické funkce je vybudována kvazireálná rovina. S ní však koliduje zážitek v parku: v protikladu ke své empirické zkušenosti spatří vypravěč osobu známou z reálné skutečnosti náhle v podobě kamenné sochy. Podlehl snad halucinaci? Prchá z místa hrůzy. – Klasická situace fantastična, která je základem Todorovovy teorie. Jsme konfrontováni s efektem nerozhodnosti, s váháním a následným zděšením tváří v tvář fundamentálnímu rozporu v mimetickém referenčním systému, rozporu, jehož model nacházíme v kanonické fantastice *sensu stricto*. Tento efekt je nám ve své nejdramatičtější podobě znám z novely *Zkáza domu Usherů* E. A. Poea. Také tam prchá vypravěč z hrozivého místa – zámku Rodericka a Madeline Usherových. V povídce Nos Nikolaje Gogola dochází k tomu, že domnělý dvojník dokonce „balancuje na hranicích své fiktivní existence“, jak to vyjádřil výstižně L. Doležel (1997). Zakolísání, znejistění na „demarkační čáře mezi nestejnorodými oblastmi bytí: empiricky přijatelným, kvazireálným (podle principu *vraisemblance*), racionálně pochopitelným na straně jedné a „nadpřirozeným, iracionálně imaginárním, přinejmenším rozumem nepostižitelným zbytkem“ na straně druhé. „Skutečnost, nebo sen, pravda, nebo iluze – nerozhodnost, váhání, l'hésitation“ (hésitace), to jsou, podle Todorova, momenty, které upoutají jak čtenáře, tak aktéra fabule. Takto to rovněž vykládali vydavatelé svazku *Die magische Schreibmaschine* (Schenkel ad. 1998: 7).

Od hésitace k živé scriptuře, simulacru a rhizomatickému psaní

Kratochvilův příběh se však nezastavuje u tohoto bodu „hésitation“. Vypravěč přemůže svou hrůzu, chce přijít věci na kloub, zkouší takřkajke klasickou *reductio ad rationem* – druhého dne ráno. Ale rozum se dále trmácí. Nebyl to jen sen za bílého dne. Přelud se objevuje zase, pokračuje v podobě řetězce znaků-aliasů: límeč kabátu se promění v psí tlapy, postava ženy ve vlčici, která se

„tam vzpínala jako obskakovaná klisna“ (Kratochvíl 1994: 101), místo toho se potom objeví had na lamě. Naturalistické a mytické se střídají, jednorozec na zádech slona, bojující kohouti, vše zkamení, uniká z reálného času a odehrává se na podstavci pomníku. Vysvětlení jako manýristické stupňování, jako hyperbolická fantasmagorie v rámci tradičního konceptu fantastična, který spočívá na racionálně přijatelném modelu skutečnosti, by nepostačovalo. Není to možné odbyt konstatováním, že se oblast fantastična rozpíná. Vypravěč už operuje v jiném pojetí fantastična, pro něž se mimetická funkce stala irelevantní. Odvolává se na Borgese, s kterým se snažil navazovat dialog – prostřednictvím Romány, která měla osobně předat vypravěčův dopis slavnému jihoamerickému mistrovi. Výsledek duchovní výměny máme před sebou v povídce. Fantastické metamorfózy v brněnském parku nejsou prostě tajuplnou odpovědí na dopis, ale více: „projevem Borgesovy nevýslovné důvěry“.

S odvoláním na Borgese se obchází paradigma mimetického *reductio ad rationem*. Je nahrazeno jiným myšlenkovým modelem: *reductio ad scripturam*. Když se na věc podíváme podrobněji, jde o logický trik: z mimetické reprezentace rozporu mezi empirií a kontraempirií, z toho, co představuje, text se stává tím, čím, logicky vzato, je: znakem, písmem, *scripturou*. Nestává se ale *scripturou*, jejíž systém by ulpěl na věcech – denotátech – a zkameněl ve vztahu signifikantu a signifikátu, nýbrž „živým písmem“, které je schopno odpoutat se od mimetického původu, odvrhnout ho a začít vlastní svěbytný život, přičemž svůj život proměňuje neustálými metamorfózami.

Toto „živé písmo“ překračuje reálný rámec času a prostoru a buduje most mezi kulturami, alternativní chronotop, včetně Borgesovy reflexe určitého okamžiku českých dějin. Text obsahuje odkaz na Borgesovu povídku Tajný zázrak (1996a). Co jiného má Borgesův příběh společného s Kratochvílovým než to, že se odehrává v Praze a že hrdina má české jméno Jaromír Hladík (o jménu viz Vrhel 2000)?

Hladík pracuje na tragédii. Dílo ještě není dokončeno, když je židovský spisovatel konfrontován s nacistickou okupací. Je zatčen a má být zastřelen 29. 3. 1939 v devět hodin ráno. Čeká v žaláři na popravu. – Ale do hry vstupuje Pánbůh. Skrývá se v určitém písmenu v jednom z mnoha tisíc svazků v pražském Klementinu. Hladík toto písmeno nalézá – samozřejmě náhodou (či predestinací?) – a hlas boží mu povoluje odklad, aby mohl dokončit své dílo. Spisovatel své dílo dokončí, paradoxně, jak se zdá, neboť je skutečně zastřelen 29. 3. 1939 v devět hodin ráno a umírá dvě minuty po deváté. „Kulka Němců ho v určitou hodinu usmrtí, ale v jeho duchu přejde rok mezi povelům k zastřelení a vyplněním povelu“ (Borges 1996a: 138, přel. z něm. W. S.).

Reálný čas pozbývá platnosti, zastavuje se. Pro spisovatelovu imaginaci je nepodstatný. Nejdůležitější je, aby se „příběh“ uskutečnil nikoli jako *historia*, nýbrž jako *fabula*. Posun do metapoetičnosti je spjat s tímto přechodem z vnější do vnitřní časové dimenze: dešťová kapka, která stéká Hladíkovi v reálném čase po tváři, se stává chybějícím závěrečným článkem v díle. Tragédie jako žánrový pojem se hodí jak k literární látce Hladíkově, tak k jeho vlastnímu osudu (kvazireálnému „dění“) a k „textu příběhu“ (pojmy K. Stierleho). Nebo to řekněme pojmy B. Tomaševského (1985): tento přechod od „fabule“ k „syžetu“ v rozhodujícím okamžiku (od kvazireálného dění na rovinu jeho konstrukce a návrat na rovinu dějovou), toto borgesovské přepnutí, tento transcendující zkrat dvou sémantických energetických polí nebo také dvojí ontologie, ontologie reálného a ontologie uměleckého díla, je realizován rovněž v Kratochvilově povídce. S tímto momentem přechodu se můžeme setkat např. také v jeho románu *Uprostřed noci zpěv*, a to v četných obdobích, na které bych zde chtěl pouze poukázat. Jde o jistý druh průlomu z jedné dimenze vypravěčské struktury do jiné a navíc cyklickým postupem. V podstatě jde o nekonečnou smyčku (druhu Möbiovy pásky) vedoucí od fabule k syžetu a zpět.

Mimetická funkce fabule je přitom částečně nebo zcela vypínána *mise à l'abîme* narativity. S Borgesem a Kratochvilem se dostáváme do víru fantastiky, kterou mimetický model Todorovova druhu už nezachycuje, neboť nepočítá s rekurzivním posunem mezi logickými rovinami fabule a syžetu. Alfonso de Toro (1994) proto hovoří ve své subtilní analýze borgesovského odvratu od konvenčně mimeticky zakotvené fantastiky zcela oprávněně o „skandalonu“ mimesis. Jde o vypravěčsky realizované *impossible possible worlds* (pojem, který zavedl Eco). Místo určené pro kontraempirii je zde obsazováno textem samým, přesněji syžetem, začleněno do cyklické struktury. Koneckonců před sebou nemáme příběh v obvyklém smyslu slova, nýbrž *simulacrum* příběhu. Stierleho termíny: „text příběhu“ (*Text der Geschichte*) generuje simulaci „dění“ (*Geschehen*) a simulace „dění“ nechává vzniknout „příběhu“ (*Geschichte*) jako simulacru. „Nikdy se nedozvím, co je v té povídce,“ koketuje Kratochvilův vypravěč na konci povídky Borges 2 s tímto hermetickým kruhem (102). Tento kruh neobsahuje nic víc než „small world“ (Eco 1989/1997) vyprávění, které se pohybuje v nekonečné smyčce, z níž není schopen dostat se ven ani vypravěč. Je v ní pevně chycen a zredukován na pouhou její součást.

Jev, se kterým máme co do činění, lze s pohledem na kresby Mauritse Cornelise Eschera (1898–1972) nazvat také Escherovou smyčkou. Mám tím na mysli např. *Plazy* (*Reptiles*, 1943), kteří vylézají ze svého dvojrozměrného „poolu“. Na srovnatelné struktuře je založen také Escherův obraz *Kreslicí ruce*

(*Drawing Hands*, 1948), které kreslí pouze samy sebe. – Escherovská „imposibilia“.

Tento postup se pojí v Kratochvilových románech k vypravěčské struktuře bující jako rhizoma. Velmi typické je to pro román *Uprostřed nocí zpěv* (Kratochvil 1992). Toto dílo se vyznačuje dělením narativní instance do dvou vypravěčů v Ich-formě, kteří jsou oba zprvu autentizováni historickými daty (remniscence na mimetický systém). Připomeňme v této souvislosti autentizační funkci, jak ji vyvolává také Borges ve své povídce o Tajném zázraku nebo v povídce Emma Munzová. Autentizační funkce se však brzy vytrácí v rhizomatickém spletní biografií, které jsou vůči sobě vždy o pět let posunuty. „Průchod“ mezi oběma životopisy je označen společným jménem obou hrdinů – „Petr“.

Petr I, jak bych chtěl pojmenovat tuto hybridní osobnost, disponuje magickými kvalitami, stal se svědkem svého vlastního zplazení datovaného 25. 4. 1945. K tomuto neobvyklému aktu došlo v okamžiku, kdy cizí kouzelník, možná Bask (nebo to byl „Španěl, Portugalec, Ind, Arab, Albánc, Malajec nebo Mexičan?; Kratochvil 1992: 8), využil nečekané přestávky při znásilnění šestnáctileté měšťanské dcerky z Brna a předešel překvapenou soldatesku.⁴

Petr I však svého otce v reálném čase nikdy nepoznal. Také druhý Petr, nazvu ho Petr II, příjmením Simonides, narozený stejně jako reálný autor roku 1940, ztratil svého otce, který utekl před stalinisty do emigrace. Oba Petrové bloudí mezi lety 1945, popř. 1940, až do Gorbačovovy éry hlavním městem Moravy, tajuplným Brnem, městem policejních slídlů, kuplířů. Brno připomíná bestiář s bizarními výtvy jako např. cirkusovou blechou zmutovanou do velikosti bojového psa nebo „tasemnicí Margaretou“, která po smrti svého hostitele opouští jeho střevo a hledá hostitele nového. V tomto podivném městě se nacházejí labyrinty. Jeden z nich je na půdě dědečkova domu, jiný pod městem ve štole dolu „Wilhelm Pieck“, v němž se živé atrapy členů státní bezpečnosti setkávají v prostopášném panoptiku. V mlhavé zóně mezi oběma oblastmi, mezi historickými fakty a hyperbolickými efekty „beamování“ do fantastična si čtenář postupně uvědomuje, že Petr I je pouhým výmyslem Petra II – nebo je tomu snad naopak? Můžeme otáčet kartu, jak chceme.

Do tohoto hybridního světa může čtenář v každé kapitole vstoupit jakýmkoliv pseudomimetickým vchodem a vyjít na jednom z četných fantastických konců. Chronotop osciluje, je vystaven diseminaci – nečetnými „doteky imaginárního s reálným“ (jak to vyjádřil Borges v eseji o Hawthorneovi – Borges 1992a). Také zde je čtenář na konci vtahován, opět spolu s hybridním vypravěčem do smyčky mezi disparátními dimenzemi vyprávění: Petr I píše neustále

⁴ Scéna připomíná svou fraškovitostí zplazení Oskara Mazeratha v *Plechovém bubínku* G. Grasse.

dopisy svému stejnou měrou imaginárnímu, jakoby „náhodnému“ otci, jistému páterovi „M. S. Prudenciovi z Rio de Janeiro“ (Kratochvil 1992: 9–10). Sám si ho v pravém slova smyslu připsal – *per scripturam* – z řetězového dopisu, který našel mezi odpadem (ibid.: 9). Přisvojení jihoamerického „remote father“ je jistým druhem analogie s náhodou Petříkova zvláštního zplození. V posledním dopise se nachází následující pasáž:

[...] jako bych nežil než z potřeby Vám [rozuměj imaginárnímu otci, pozn. W. S.] to vyprávět [...] jako by teprve vyprávěním skutečnost ožívala [...] a kdož jsem pak já? jsem ten vyprávěný, anebo vyprávějící a nedošlo už dávno někde k náhodné záměně a já jsem ten poslední, kdo o ní ještě neví? [...] a jakou mám záruku, že ten, kdo tu vypráví, není už než tím, o němž vypráví, a jakou mám záruku, že jím je?

(Kratochvil 1992: 165)

Dopis je pak skutečně vhozen do dopisní schránky, koloběh mezi tzv. reálnem a imaginárnem je znovu naplňován znaky. Interference prostorů je naznačena jedním z četných bizarních metaforických srovnání, jimiž je kratochvilovské Brno překlenuto: „[...] byla noc černá jak vchod do peristaltického bévaku tasebnice Margarety [...]“ (ibid.).

Interference referenčních systémů motivuje nový typ fantastiky, mimo mimičtí. Máme co dělat s interferencí, při níž se rovina syžetu sama stává referenčním systémem se zpětnou vazbou na rovinu fabule, a to *transmimeticky*.

„Rewriting“ Čapek

Není náhoda, že ve svazku s Kratochvilovým vyznáním lásky postmoderně (*Má láska, postmoderno*) je v pořadí před Borgesem vzdávána pocta Karlu Čapkoví, předchůdci české postmoderní fantastiky. Doyen české fantastické prózy už ve svých povídkách *Šlápěj* a *Šlápěje* (in *Boží muka*, 1918) pátral po hranicích rozumu v napětí mezi racionálním a imaginárním.

V prvním příběhu objeví dva muži v čerstvém sněhu osamocenou šlápěj. Po všech možných úvahách nad tím, jak se mohla jednotlivá stopa dostat „6 metrů od okraje ulice“, není možné dojít k hodnověrnému, empiricky přijatelnému vysvětlení. Kauzální logika selhává. Hádanka zůstává nevyřešena, ledaže by byla vysvětlena jako zázrak. Čapek k tomu napsal repliku, povídku s názvem *Šlápěje*, v níž jde o řadu *šlápějí*. Tato řada náhle končí uprostřed ulice před pozem-

kem, aniž by šlo poznat, kam původce zmizel. Byl by se musel v pravém slova smyslu rozplynout ve vzduchu. Dokonce ani kriminalista, který jde náhodou kolem, nemůže přijít věci na kloub. – Jedna z Čapkových antidetektivek, v nichž se rovina syžetu a rovina fabule do sebe ontologicky zaklesávají.

Kratochvil tedy píše takřikaje Čapkovy příběhy ještě jednou (připomeňme si „rewriting“ Dona Quijota Pierra Menarda v Borgesových *Ficciones*, Borges 1996), ale Menardův český bratr si dovoluje jinou obměnu: přechází od vypravěče ve třetí osobě k vypravěči v Ich-formě a nechává ho, opět v čerstvém sněhu, objevit šlépěje, nyní ale celý kruh šlépějí. Připojuje interpretaci Čapkových parabol: „Jediná šlépěj v polích, solitér, to byla nepochybně záhada metafyzická: osamělá stopa po jakémsi božstvu, které se ubírá svou cestou.“ – Průlom z metafyziky do reality. „Však řetízek stop končící náhle uprostřed ulice, to už byla záhada lidská: s tím člověkem, co tudy šel, se náhle něco stalo a šmytec“ (Kratochvil 1994: 95).

Dá se říci, že Kratochvil doplňuje Čapkovské paraboly a přeměňuje je v „jakousi triádu“:

Kruh šlépějí je spřízněn s osamělou šlépějí [...] A nekonečnost kruhu je zas blízká jedné jediné šlépějí coby symbolu začátku i konce zároveň (alfy i omegy). Ale kruh šlépějí je samozřejmě spřízněn taky s jejich neukončenou řadou, neboť kruh je svinutá řada a řada rozvinutý kruh. A tak kruh spojuje v sobě transcendentní i imanentní, božské i člověčí.

(Kratochvil 1994: 96)

Obě Čapkovy povídky jsou vedeny dohromady. K motivu kruhu se Kratochvil opět vrací na rovině syžetu, v metatextovém rekursu, v myšlenkovém okruhu. Přitom přesně cituje bibliografický zdroj, včetně svého vlastního textu, zabudovaného do textu přítomného:

Jako když udeří hrom, najednou jsem si povšiml! [...] Vždyť oba ty příběhy o šlépějích jsou bohužel jenom povídky (Čapek, K.: Šlépěj. In: Boží muka, Výbor z díla K. Čapka, sv. 1, Čs. spisovatel, Praha 1973, 9–13 s.; Čapek, K.: Šlépěje. In: Povídky z jedné kapsy, Čs. spisovatel, ed. Spirála, Praha 1967, 114–121 s.) a z toho mi ovšem plyne, že i můj příběh, to, co se mi teď stalo, je jen povídka (Kratochvil, J.: Šlépěj 3. In: Má láska, postmoderno, Atlantis, Brno 1994, 93–94 s.).⁵

(Kratochvil 1994: 96)

⁵ Uvedené číslování je očividně chybné. Ve skutečnosti najdeme Šlépěj 3 na str. 95–96, pravděpodobně jde o redakční omyl.

A z metatextové roviny se zase vrací do fabule, obraceje se klaunovsky na čtenáře:

Třebas jsem jen v povídce, ale takovou zimu s čistým a jiskřivým sněhem vy už tam dávno nemáte!

A tak si to šlapu zase dál po netknuté bílé pláni, valím se spoustama nádherného sněhu a obrátím se, vyplazuju na vás špičku jazyka a klaním se.

(Kratochvil 1994: 96)

Shrnutí, výhled

Vývojovou hodnotu Kratochvilova způsobu psaní pro současnou českou literaturu nelze popřít: pokouší se s pomocí Karla Čapka a J. L. Borgese o *transmimetický* typ fantastiky. Je na nové české literatuře po roce 1989, aby se v tomto směru profilovala. Milan Kundera ocenil Kratochvilovu prózu jako „největší událost české literatury po roce 1989“ (Kundera 1996). Brněnský autor není ale jediným reprezentantem této vývojové linie. Díla pražských spisovatelů Michala Ajvaze, Jáchyma Topola, Daniely Hodrové si zaslouží v tomto kontextu rovněž pozornost. „Skutečností je, že každý spisovatel je stvořitelem svého předchůdce. Jeho práce modifikuje naše pojetí minulosti stejně tak, jako modifikuje budoucnost“ (Borges 1992: 120, přel. z něm. W. S.). Tento Borgesův výrok platí také zde. Mnoho hovoří pro to, abychom považovali K. Čapka za předchůdce modelové proměny ve fantastice, na níž je založeno Kratochvilovo dílo.

Literatura

BAUDRILLARD, Jean

1981 *Simulacres et simulation* (Paris: Collection débats)

BLÜHER, Karl Alfred

1992 „Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges“, in *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, ed. P. Geyer, R. Hagenbüchle (Tübingen: Stauffenburg), str. 531–49

BORGES, Jorge Luis

- 1992 „Kafka und seine Vorläufer“, in J. L. B.: *Inquisitionen* [Otras Inquisiciones], Werke 7 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 118–21
- 1992a „Nathaniel Hawthorne“, in J. L. B.: *Inquisitionen*, str. 60–83
- 1996 „Pierre Menard“, Autor des *Don Quijote*“, in J. L. B.: *Fiktionen* [Ficciones], Erzählungen 1939–44, Werke 5 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 35–45
- 1996a [1944] „Das geheime Wunder“, in J. L. B.: *Fiktionen* (Frankfurt/M.: Fischer), str. 131–38
- 1997 „Emma Zunz“, in J. L. B.: *Das Aleph* [El Aleph], Erzählungen 1944–52, Werke 6 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 54–60

ČAPEK, Karel

- 1973 „Šlěpěj“, „Elegie (Šlěpěj II)“, in K. Č.: *Boží muka. Trapné povídky* (Praha: Čs. spisovatel)
- 1973a „Šlěpěje“, in K. Č.: *Povídky z jedné kapsy. Povídky z druhé kapsy* (Praha: Čs. spisovatel)

DELEUZE, Gilles – GUATARRI, Félix

- 1976 *Rhizom*. Introduction (Paris: Les Editions de Minuit)

DOLEŽEL, Lubomír

- 1997 „Strukturelle Thematologie und die Semantik möglicher Welten“, in *Prager Schule – Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*, ed. W. F. Schwarz, M. Jankovič, J. Holý (Frankfurt/M.: Vervuert), str. 399–420

ECO, Umberto

- 1989/1997 „Malé světy/Small Worlds“, *Česká literatura* 45, č. 6, str. 625–43, pův. in *VS/Versus* 1989, č. 52–53, str. 53–70

KRATOCHVIL, Jiří

- 1992 *Uprostřed nocí zpěv* (Brno: Atlantis)
- 1994 *Má láska, postmoderno* (Brno: Atlantis)
- 1998 „Na hranici mezi nebem a zemí“, *Literární noviny* 9, č. 4, str. 1, 10

KUNDERA, Milan

- 1996 komentář na obálce J. Kratochvil: *Inmitten der Nacht Gesang* (Berlin: Rowohlt)

SCHENKEL, Elmar – SCHWARZ, Wolfgang F. – STOCKINGER, Ludwig – TORO, Alfonso De (ed.)

1998 *Die magische Schreibmaschine*. Traditionen des Fantastischen (Frankfurt/M.: Vervuert)

SCHWARZ, Wolfgang F.

1998 „Zur Entwicklungsstruktur der tschechischen Phantastik bis zu Karel Čapeks *Krakatit*: Repräsentation, innerer Bau der Dinge und Zeichenauflösung“, in Schenkel ad. 1998: 75–102

STIERLE, Karlheinz

1975 „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in K. S.: *Text als Handlung* (München: Fink), str. 49–55

TODOROV, Tzvetan

1972 *Einführung in die fantastische Literatur* (München)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1985 [1925] *Theorie der Literatur* (Wiesbaden)

TORO, Alfonso De

1994 „Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 39/2, str. 243–59

1998 „Überlegungen zur Textsorte ‚Fantastik‘ oder Borges und die Negation des Fantastischen: Rhizomatische Simulation, dirigierter Zufall und semiotisches Skandalon“, in Schenkel ad. 1998: 11–74

VRHEL, František

2000 „Borges y Praga, Influencias del ambiente cultural checo en e obra de Borges“, in *El Siglo de Borges*, homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario, ed. A. de Toro (Frankfurt/M.: Vervuert)

Proč scifisté nejsou optimisté – znamená konec 20. století konec antiutopie?

JOANNA CZAPŁIŃSKÁ

Titul mého referátu vyžaduje jisté vysvětlení – můj příspěvek se týká antiutopii, avšak zdaleka ne každý tvůrce antiutopie je zároveň autorem vědecko-fantastické prózy. To platí jak o tvůrci antiutopického žánru Jevgeniji Zamjatinovi, tak o jeho nástupcích: Georgovi Orwellovi nebo Aldousovi Huxleyovi. Avšak každá antiutopie ve smyslu, v jakém ji chápu, je zároveň vědeckou fantastikou, neboť její poetika pomáhá v tvoření a popisu neexistujícího světa. Jiný důvod, proč tvůrce antiutopii pojmenovávám jako „scifisty“, je takový, že antiutopie většinou vycházejí knižně s nálepkou „sci-fi“, a tak jsou jednoznačně řazeny mezi science fiction, což jim v mnoha případech křivdí.

Čím tedy vlastně jsou antiutopie? Vycházím z polské terminologie, neboť rozdíl mezi českou a polskou poetikou jsou námětem pro zvláštní článek. Z několika existujících definic se nejpřesnější zdají dvě: Witolda Ostrowského, který antiutopii charakterizuje jako „satirickou utopii, prezentující ironický obraz společnosti současné autorovi ve formě alegorie, anebo parodie utopie, vysmívající se utopickým ideálům“ (Ostrowski 1958: 192), a Antoniho Smuszkiewicze, který antiutopii chápe jako „černou vizi rozvoje společnosti, vycházející z nepříznivých jevů, které se vyskytují v současnosti“ (Smuszkiewicz 1985). Isaac Asimov tvrdí, že antiutopie jsou nudné, protože vždy hovoří o tom samém (Asimov 2000: 260). Nelze s ním nesouhlasit, vždyť každá antiutopie realizuje stejnou konstrukci, jakou započal J. I. Zamjatin a jeho nástupci jen rozšířili. Antiutopie je založena na schématu detektivního románu, jehož hlavní hrdina absolvuje psychologickou evoluci, během níž od souhlasu s obklopujícím ho světem přechází k poznání principů, které v něm vládou, což vede ke vzpouře proti systému. Onen systém je založen na rozdělení společnosti do tří základních vrstev: nejnižší, která má jen povinnosti, střední s omezeným přístupem k výhradám, a elitní, která řídí a kontroluje celý národ. Vzpoura hrdiny vždy končí jeho neúspěchem. Časoprostorová konstrukce antiutopie vychází z protikladů „pozitivní minulost – negativní přítomnost“ a „špatný prostor = uzavřený – dobrý

= otevřený“. Na první pohled se proto může zdát, že každá antiutopie je vlastně variací téže knihy. V komunistických zemích však antiutopie začaly plnit jinou úlohu – staly se diagnózou stavu společnosti a pokusem o rozbor, proč totalitní systém trval tak dlouho.

V polské poetice se proto vytváří pojem pro podžánr antiutopie – dystopie. Zatímco antiutopie je chápána jako polemika s utopickými vizemi, pojem dystopie platí jen pro prózu, která se stala alegorií komunismu.¹ Rozdělení těchto dvou termínů se zdá velmi užitečné, avšak vyžaduje ještě přesnější propracování, proto v příspěvku budu používat jen pojem antiutopie.

V české literatuře první rysy antiutopie nese již *Labyrint světa a ráj srdce* J. A. Komenského, první typickou antiutopií je Weissův *Dům o tisíci patrech*. Četněji se antiutopie objevují od šedesátých let – Jiří Marek tehdy napsal *Blažený věk* (1969), Čestmír Vejdělek je autorem dlouho zakázaného románu *Návrat z ráje* (1961), Jiří Gruša pod pseudonymem Samuel Lewis napsal *Mimnera aneb Hru o Smrdocha* (1969). Teprve však období tzv. normalizace se stalo úrodnou půdou pro jednoznačnou kritiku společnosti. Jelikož otevřený protest v tomto období nebyl možný, přišla na pomoc vědecká fantastika, která poskytla prostředky umožňující zahalení autorových názorů do šatů, které jsou zdánlivě nevinnými úvahami o budoucnu. I přesto se oficiálně na knihkupeckém trhu před rokem 1989 objevila jen tři díla: *Simulanti* Milana Pávka (1983), *Poselství pro Agla Mathona* Ondřeje Neffa (1988) a *Odkud přišel Silvestr Stin* Ludmily Freiové (1986), avšak náklad první knihy šel skoro celý do stoupy a poslední byla zabavena hned po vydání a vyšla po několika letech upravena a se změněným titulem na *Datum narození nula* (1990). V exilu bylo vydáno *Maso* Martina Harníčka (1981) a po roce 1989 pak *Utopie, nejlepší verze* Ivana Kmínka (1990). Mezi příklady žánru lze zařadit i další knihy, jako jsou *Romeo a Julie 2030* (1982) a *Země žen* (1987) Vladimíra Párala, *Invalidní sourozenci* Egona Bondyho (1991), *Plástev jedu* Josefa Pecinovského (1990) nebo *Společensví blaha* Ladislava Řezníčka (1991).

Pro antiutopie jsou příznačné jisté motivy, které mají znázornit závislost lidí na systému. Můžeme je rozdělit na motivy sociologické a politické, jako jsou popisy vládnoucí ideologie, způsobu řízení a kontroly společnosti, a motivy psychologické: pocit nesvobody, depersonalizace, souhlas s diktaturou, nemožnost útěku. Antiutopisté využívají různých výrazových prostředků jako např. grotesky, parodie, slovních hříček, kalambúrů, symboliky sloužící hyperbolizaci představovaného světa. Autoři různě zacházejí s látkou a hlubší analýza českých antiutopií vede k poznatku, že se dá pozorovat jistá gradace popisu absurd-

¹ Vymezení rozdílu mezi oběma pojmy postuluje mj. Antoni Smuszkiewicz (1985).

dity totalitního režimu. Povšimnu si proto pěti děl, ve kterých je ono stupňová-
ní nejlépe viditelné, přičemž každý z autorů používá jiných výrazových pro-
středků a jiné konvence – od realistické prózy přes inspiraci gotickým románem
k literárnímu experimentu. Jde o tyto knihy: *Odkud přišel Silvestr Stin* L. Frei-
ově, *Utopie, nejlepší verze* I. Kmínka, *Poselství pro Agla Mathona* O. Neffa,
Maso M. Harníčka a *Mimner aneb Hra o Smrdůcha* J. Gruši.

Kniha Ludmily Freiové je vlastně psychologickým románem o ztrátě a hledání totožnosti, jehož děj se odehrává v blízké budoucnosti. Jeho hrdina se podrobil cestě časem, čímž byl vyhnán ze světa budoucnosti, kde se neuměl při-
způsobit, do Československa připomínajícího sedmdesátá léta. *Utopie, nejlepší verze* je vizí světa po atomové válce, z níž se zachránila jen hrstka lidí, kteří si vzali ponaučení z minulosti a chtějí stvořit „nejlepší z možných světů“. Kmínka inspirovala myšlenka programování člověka jako počítače – jeho hrdinové jsou proto vesměs řízeni tzv. Centrálním harmonogramem, kontrolujícím nejen jejich chování, ale i emoce. Autor bohatě využívá grotesky a parodie, což Pavel Kosatík v recenzi knihy vyjádřil slovy: „Ten svět je popsán slovy, jež jako by nebyla nikdy myšlena vážně“ (Kosatík 1991). Děj povídky Ondřeje Neffa je umístěn do postkatastrofického světa, v němž vládne magie, protože věda selhala a dovedla vše k totální katastrofě. Ve světě platí přesvědčení, že země je plochá a na jejím konci žijí démoni střežící její hranice. Hrdina prózy nastupuje cestu „opravdové“ vědy a chce prokázat, že země je kulatá, ale jeho úsilí ztroskotá, když na konci světa objeví opravdu propast střeženou démony. Neff čerpá nejen z tradice gotického románu, ale i z okultních věd – zaklínadla, která se v povídce objevují, pocházejí z opravdových tajemných knih. Pro lidi žijící ve světě stvořeném Harníčkem je princip života jednoduchý: sníst, nebo být sněden. Ve městě, jež podléhá destrukci a nachází se v neurčeném čase a prostoru, je jedinou potravou lidské maso a život je již prakticky jen živořením. Strohé vyprávění v ich-formě, občas přecházející v proud vědomí, užití šokujících jazykových prostředků a neustálý pocit ohrožení provázející hrdinu řadí *Maso*, jak poznamenal Pavel Trensý (1989), mezi díla blízká Kafkovi a Dürrenmattovi. Abstrakce a surrealismus jsou také východiskem J. Gruši, který popisuje neexistující stát Kalpadocie, v němž životem společnosti vládnou podivné, cizí principy, jimž se musí podrobit cestující, který se do této společnosti dostal – na tom závisí, zda přežije nebo ne. Těchto principů je však příliš mnoho, aby člověk byl schopen se s nimi okamžitě seznámit, a proto hrdina vždy jedná jinak, než by měl, což vede k jeho tragickému konci. Forma objektivní, věcné reportáže kontrastující s příšernými zážitky hrdinovými je zdrojem ořesu a děsu, který vládne nejen hrdinou, ale i čtenářem. Pro Harníčkovu a Grušovu kni-

hu by mohl vlastně platit pojem „kakotopie“² jako analogie k hudební kakofonii, neboť jimi stvořený svět, zdá se, už v ničem nepřipomíná svět normální.

Společná pro tato díla je nejen noetická cesta hrdiny, který objevuje mechanismy vládnuocí světem a snaží se proti nim bojovat. Četné narážky na Československou skutečnost sedmdesátých let dosvědčují, že antiutopie se stala žánrem, ve kterém se výborně reaguje na všechny absurdity totalitního režimu.

Badatelé, kteří zkoumají utopie, bez ohledu na vzájemné rozdíly, souhlasí s jedním – pojmy dobra a zla jsou relativní. Jak píše J. Szacki: „[...] hranice mezi utopií pozitivní a negativní jsou do jisté míry plynulé: to, co by mělo být, jiný člověk může vnímat jako to, co by se vůbec nemělo vyskytnout“ (Szacki 1980: 172). Tato relativita se objevuje především v záměrech – tvůrci utopických vizí vždy chtěli stvořit svět lepší, než byl, prostý chyb minulosti, svět egalitární, ve kterém všichni lidé mají stejná práva. Avšak když nový řád je už nastolen, je zapotřebí ho udržet, jelikož člověk od pradávna měl tendence k vyhýbání se veškerým nařízením a chtěl jednat samostatně. Převýchova celé společnosti je však téměř nemožná, a proto vláda usiluje o výchovu ideálního obyvatele takovým způsobem, aby necítil nedostatky v organizaci politického a sociálního systému. Tím vzniká první rozpor mezi záměry a realitou – ideální svět ke svému setrvání vyžaduje kontrolu – privilegovanou vrstvu, která bude bdít nad tím, aby lidská masa nezničila uskutečněné plány. Proto jsou antiutopie vždy plny popisů fyzického násilí a systémů kontrolujících lidi ve jménu ochrany ideologie. Spisovatelé řeší tento problém různými způsoby, přičemž je možné pozorovat jistou gradaci stupně ztotožnění.

Kmínek problém řízení společnosti řeší naprogramováním lidského rozumu, což vládnuocí kruhy vlastně zbavuje potřeby vysvětlování, proč jednají tak a ne jinak. Lidé stávající se softwarovými aplikacemi jsou opravdu šťastní, čehož si povšimne hlavní hrdina:

Mluvil jsem se stavebním dělníkem, který mě požádal, abych mu na lešení podal lzíci a fanku. Byl to dobrý člověk. Když prsty ochutnával čerstvě namíchanou maltu, viděl jsem v jeho tváři výraz podobný rozkoši. Za celý den jsem nespátřil nikoho, kdo by byl jako já. Všude byli pěkní lidé, pilně pracovali a svým zapojením do života zřetelně docházeli naplnění.

(Kmínek 1990: 89)

Základem světa v *Poselství pro Agla Mathona* je mystifikace. Lucjan Suchanek ve svých úvahách o antiutopiích napsal: „Systém, v němž realita je navrho-

² Tento pojem používá Maria Kwapieńová v článku *Anti-utopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 14, č. 2.

vána podle pravidel fikce, nemůže existovat bez manipulace – prostředku, který umožňuje prohlášení, že otroctví je svoboda a lež pravda. Pomocí mystifikací a manipulací jsou fikce ukazovány jako realie a obráceně, realie vypadají jako fikce. Vzniká systém nových pseudohodnot, tvarujících nový světový názor, novou morálku“ (Suchanek 1993: 354). Magie místo vědy v povídce O. Neffa je dokonce dvojnásobnou mystifikací: nejenže okultismus je považován za vědu, ale také pravda je relativní – zaměstnanci Akademie magických věd podle situace deklarují protikladné pravdy a vždy je dovedou logicky argumentovat. Výzkumy, prováděné v Akademii, neslouží pochopení skutečnosti, ale potvrzení pravdivosti vládnoucí doktríny a moc je udržována tradičními metodami: udavačstvím, nahlížením do cizího soukromí. V knize L. Freiové lidé žijí v dozoru kamer, které dovedou cestovat časem a natáčet události z minulosti, a tak sledovat doslova každou vteřinu života občana. Harníček ve své novele dospěl ještě dál: neurčuje, proč svět dospěl k stavu signalizujícímu blížící se konec celé civilizace. V jeho Městě nevládne žádná ideologie, nýbrž jen obavy o vlastní život: nepsaná práva nebo spíše zákazy a trest smrti za každý sebemenší přestupek vedou k situaci pro každou moc ideální: společnost není třeba kontrolovat, protože se kontroluje sama. A konečně Gruša popisuje úplně odlišnou společnost, ve které se traduje krutost a násilí, kde už není místo pro žádné emoce, ani pro tu nejatavističtější, jako je strach. Autoritou je zde celá vesnice, která kontroluje a řídí každý krok každého svého občana. Gruša a Harníček popisují nejvyšší stupeň autocenzury, vnitřní kontroly, která se už stala nepodmíněným reflexem.

Autoři také zdůrazňují nemožnost útěku ze systému. Hrdina *Masa* se pokouší uprchnout z Města a dostává se do utopické osady žijící „normálním“ životem. Avšak pro člověka ujařmeného je svoboda hodnotou neznámou, které si nedovede vážít, a život ve společnosti řídicí se jinými pravidly je pro něj abstraktní. Neffův hrdina je na konci ploché země sežrán demony, v jejichž existenci nevěřil, ale kteří se nakonec ukázali jako pravda, protože tak rozhodla oficiální ideologie. Utíkat se pokoušejí hrdinové Freiové a Gruši a vždy zjišťují to samé – není úniku ze systému, který vládne tělem a duší každého občana. J. Szacki píše: „[...] zdá se, že tvůrce negativních utopií nade vše fascinuje možnost vzniku takových společností, kde se nonkonformisté vůbec nevyskytují. Jde jim nejen o to, že každá vzpoura může být potlačena, ale že je možné zabít v člověku potřebu vzpoury a nezávislosti“ (Szacki 1980: 168). Vzpoura nemá smysl, jediným způsobem, jak přežít, je přizpůsobit se. Právě konformismus, souhlas se systémem, pokrytectví se staly cílem útoku autorů. Zdánilivě ideální společnost, řízená vědou, se pro hrdinu románu L. Freiové stala žalářem, jelikož myšlenka výchovy „harmonického člověka“, která zde vládne, se stává omeze-

ním a nezbyvá místo pro individuální rozvoj člověka. Stin hledá svůj ideál v minulosti, kde, jak se mu zdá, svoboda byla nejvyšší hodnotou, avšak dospívá k názoru, že jak v jeho světě, tak ve světě, do něhož utekl, je největší chybou společnosti netolerance, a okolí vyžaduje od člověka jen přizpůsobit se, tvářit se, že je stejný jako ostatní. V obou společnostech je základním principem pokrytectví, svědomité podřízení se principům vnuceným mocí, i kdyby tyto principy byly člověku cizí. V hrdinových slovech „Být jako druzí, nestarat se, vydělávat a mít! Cokoliv, šaty, auto, ženu. Nepřemýšlet, nechtít nic napravit. Existovat! Příjemně, bezstarostně existovat! Bavit se! Vědět o špatnosti a nic proti ní nedělat“ je obsažena kritika konformismu a souhlasu s tzv. „malou stabilizací“ (Freiová 1986: 161).

Neff odsuzuje společnost slovy: „Země je taková, jakou ji lidé chtějí mít“ (Neff 1988: 53). U Kmínka se lidé, kteří znají celou pravdu o světě, sami podřizují programování, které jim zajišťuje štěstí a spokojenost a řeší všeskeré životní problémy. Nejostřeji to poznamenal Gruša – jeho hrdina je bezpečný a nezávislý, dokud nepřistoupí na „mimner“ – hru se smrtí. Souhlas s vnucenými pravidly byl začátkem jeho konce – stává se členem společnosti a ztrácí svou vlastní identitu.

Autoři tak vyslovují názor, že špatná je nejen sama moc, ale především lidé, kteří jí dovolili existovat a rozkvést, kteří se dobrovolně podřídili otroctví. Tyto složky popisovaných antiutopií jsou očividnými narážkami na nedávnou minulost. V recenzi *Utopie, nejlepší verze* Eva Hauserová napsala: „Román tak trochu odráží duševní stav, do kterého se nás snažil ukolébat husákovský režim: to přesvědčení sebe samých, že jsme docela spokojeni, že nám vlastně nic nechybí, jen když to nebudeme příliš pitvat. Je to román o tomto kolektivním a podмінěném voluntarismu“ (Hauserová 1990).

Svět, v němž vládou pravidla, s nimiž nelze diskutovat, vede k depersonalizaci – člověk se stává pastorkem velkého stroje, objektem, nikoli subjektem dění, neboť potřeby skupiny jsou důležitější než potřeby jednotky a všechno je rozhodováno „někde výše“. Je potlačena jeho svobodná vůle, celý jeho život je řízen mocí v různých podobách, používající různé ideologie. V knize L. Freiové ve světě budoucnosti vládne věda, která autoritativně a racionálně rozhoduje, co který člověk má dělat, bez ohledu na jeho vnitřní potřeby – ve vědě není totiž místo pro emoce ani pro výjimky, protože ty v matematice neexistují. Společnost popisovaná v Kmínkově próze je řízena počítačem, který bezcítěně realizuje jednou napsaný program. Magie u Neffa je založena na přesvědčení, že věda vedla ke katastrofě, a proto se musí popřít. Pro tyto ideologie je společné jedno – moc ví vždy lépe, co každý člověk potřebuje. Není zde místo pro rozvoj

osobnosti, zaniká spontaneita, která je podle E. Fromma základní podmínkou svobody (Fromm 1997). Avšak společným jmenovatelem antiutopií je nejen zveličování těch jevů, které jsou vlastně politickou hrou diktatury za účelem udržení moci, ale především vnímání těch složek lidské povahy, které se vyskytují v každém politickém systému. Fromm tvrdí, že člověk utíká od svobody, jelikož ta vždy znamená osamělost. Přizpůsobení a souhlas s mocí, které pro antiutopisty byly základní výčitkou vůči lidem žijícím v komunistickém řádu, se stávají způsobem přežití i v demokratických společnostech, příslušnost k nějaké skupině je povinností. Rozdíl mezi totalitou a demokracií spočívá jen v možnosti vlastní volby. Není však tato volba samostatná jen zdánlivě? Všudy přítomná reklama, jež může být stejně silnou zbraní jako násilné formy manipulace, a vnitřní potřeba akceptace čili ztotožnění s jinými vedou k další unifikované společnosti, která se stejně obléká, používá stejných pracích prostředků a poslouchá stejnou hudbu. Cílem se stává pohodlí, život bezstarostný – Patočkův život pro život, v němž člověk nemá čas ani potřebu bojovat o vyšší hodnoty.

Spolu s koncem totalitního režimu skončily antiutopie jako prostředek k hledání identity, bojování o základní nároky člověka, jako je svoboda a volná vůle. Zde se vrátím k začátku svých úvah o potřebě rozdělení pojmů „antiutopie“ a „dystopie“. Dá se říci, že dystopie je žánr, který již dozněl, stal se literárním dokumentem minulé doby. Avšak znepokojující jevy nezmizely. Antiutopie, chápaná jako „polemika s utopickými vizemi“, se může stát výstrahou – před nekritickou vírou ve vědu, závislostí na technice, situací, kdy je druhý člověk vnímán jen jako nepřítel nebo oběť, nebo před lhostejností vůči násilí, která se stala složkou každodenního života. Manipulace poptávkou po materiálních hodnotách nutí k zamyšlení, zda se nestáváme otroky, neutíkáme od svobody k něčemu, co je zdánlivě lepší a pohodlnější, avšak vede k nesvobodě. Objevy posledních měsíců, jako jsou například klonování nebo stvoření mapy lidského genomu, umožňující doslova výrobu člověka „na zakázku“, vybaveného požadovanými vlastnostmi, už nejsou pouhou fantazií. Místo totalitní vlády se může stát absolutní mocí technika, která, podle S. Lema, „pokud něco člověku dala, tak v oblasti moci a expanze, ale ne v rámci hodnot a citů, instrumentálně sice neužitečných, jež však dávají životu smysl“ (Lem 1976: 512). Pokud se podíváme na antiutopie ještě z jiného, etického hlediska, ukáže se, že tento žánr může být myšlenkovým experimentem testujícím lidské chování v extrémních situacích. Člověk je bytostí plnou rozporů – na jedné straně chce žít šťastně bez ohledu na cenu, jakou za spokojenost musí zaplatit, na druhé straně mu jeho povaha nedovoluje, aby se úplně podřídil, protože vždy spěje k tomu, aby hledal smysl života nebo se ptal, kým je. A proto je pro vizionáře, kteří chtějí nahléd-

nout do budoucna, stále inspirativní otázka, zda nespějeme k něčemu, co se zdá být utopii, zatímco ve skutečnosti může být noční můrou.

Literatura

ASIMOV, Isaac

2000 *Magia i zloto*. Eseje (Poznaň)

FREIOVÁ, Ludmila

1986 *Odkud přišel Silvestr Stin* (Praha)

FROMM, Erich

1997 *Ucieczka od wolności* (Warszawa)

HAUSEROVÁ, Eva

1990 „Utopie, nejlepší verze. Recenze s ukázkami“, *Ikarie*, č. 4

KMÍNEK, Ivan

1990 *Utopie, nejlepší verze* (Praha)

KOSATÍK, Pavel

1991 „Bůh je pojišťovna“, *Ikarie*, č. 5

LEM, Stanisław

1976 *Fantastyka i futurologia* (Kraków)

NEFF, Ondřej

1988 „Poselství pro Agla Mathona“, in O. N.: *Přistání na Řípu* (Praha)

OSTROWSKI, Witold

1958 „Antyutopia“, in *Zagadnienia Rodzajów Literackich*

SMUSZKIEWICZ, Antoni

1985 „W kręgu współczesnej utopii“, *Fantastyka*, č. 6

SUCHANEK, Lucjan

1993 „Antiutopia i głośność“, in *Studi Slavistici offerti a A. Ivanov* (Udine)

SZACKI, Jerzy
1980 *Spotkania z utopią* (Warszawa)

TRENSKÝ, Pavel
1989 „Harníček's Maso as a Dystopia“, *Czechoslovak and Central European Journal* č. 1-2

Historické motivy a postmoderní próza

ALEŠ HAMAN

Historická próza má v českém písemnictví svou tradici sahající hluboko do minulosti. Někteří historikové, např. Miroslav Hroch (1987), spojují její existenci s potřebou historického rozměru vědomí národní identity. Takové vědomí se podle Hrochových názorů pohybuje v dialektické polaritě a napětí mezi mýtem (ideologií) a historiografickým věděním. Beletrie je v tomto ohledu chápána jako jeden z významných faktorů přispívajících k utváření dějinného povědomí v daném společenství. Takto viděna se ovšem stává pouhou složkou zkoumaného předmětu, dějinného vědomí a její specifické estetické rysy pozbývají závažnosti.

Je však možné volit takový přístup, jenž respektuje zvláštnost uměleckého sdělení a dokáže přitom vypovídat o povaze zkoumaného jevu – historické prózy – z hlediska hodnotového vědomí, jež je v pozadí její produkce i recepce. Takový přístup nabízí hledisko žánrově tematické.

Historická próza (především historický román) se jeví jako součást žánrově tematického systému, tvořícího škálu žánrově tematických modifikací určovaných dominancí jedné ze složek uměleckého obrazu: postavy, děje, prostředí; rámeček systému tvoří polarita žánru psychologického na jedné a historického na druhé straně. Historická próza představuje žánrově tematickou oblast, v níž dominuje faktor dějinného prostředí, historického rámce. Ten také doposud do značné míry omezoval imaginační volnost tvůrců, vázaných na motivickou oblast dějinných fakt.

V poslední době vznikly diskuse o vztahu historické beletrie a historiografie.¹ Z vědomí relativity spočívajícího na poznání, že historické koncepty jsou konstrukty vědomí vznikající v určitém momentu a kontextu vyvodili někteří filozofové závěr, že tyto historické koncepty jsou vlastně také fikce svého druhu, což je přibližuje beletrii.

Není sporu o tom, že některé historiografické práce se čtou s podobným zaujetím jako romány (Hájkova *Kronika* ostatně byla inspirací pro řadu beletristů, Palackého *Dějiny* považují někteří literární historikové, např. Vladimír Macura, za výpravné dílo; srov. Macura 1995: 19), avšak tendence ke sblížení historiografie s beletristickou fikcí jsou spíše dokladem relativistické skepse vůči mož-

¹ Souborně se k této problematice vyslovil např. P. Ricoeur (1983–85); viz i Zima 1997.

nostem historiografického poznání (a poznání vůbec), prosazované dnes postmoderními filozofy, než projevem kritické sebereflexe historiků.

Sklon k estetizaci vědy a filozofie, k jejich sblížení s uměním, není totiž jevem novým ani ryze současným; prosazoval se vždy v dobách epistemologických krizí, od baroka přes romantismus až po Friedricha Nietzscheho.

Takovéto myšlení opomíjí zásadní rozdíl, jenž odděluje umění, jakkoliv jeho hranice jsou pohyblivé, od oblasti mimoumělecké. Ten vyplývá, jak prozřívě ukázal už Mukařovský (1966), z rozdílu funkční dominanty. V umění je jí funkce estetická (podle Jakobsona funkce poetická; Jakobson 1995), ztvárňující artefakt v nositele estetických významů. V historiografii, ve vědě dominuje funkce noetická.

Přijmeme-li tedy myšlenku zvláštnosti historické beletrie odlišující ji od historiografie, můžeme z proměn postavení této žánrově tematické oblasti v dobově žánrově tematické struktuře beletristické produkce usuzovat i na proměny dobového hodnotového vědomí. V období romantismu byla historická beletrie v popředí zájmu, v generaci májovců naopak tato oblast ustoupila zájmu o současnost. Ani ve 20. století proměny postavení historické beletrie v žánrově tematické struktuře dobové produkce neustaly, což se promítlo i v jejich tvarových proměnách (Durychovo *Bloudění*, Vančurova *Markéta Lazarová* ad.).

Velmi zřetelný byl hierarchický posun této žánrově tematické oblasti i ve druhé polovině 20. století v naší próze. V padesátých letech byl historický román v roli tvůrce mýtu dějinného směřování ke komunismu na vrcholné pozici. Ovlivnilo to například i tendenci beletrie k tvorbě širokých románových fresk ilustrujících ideologický koncept dějin (Kubka, M. V. Kratochvíl ad.). V šedesátých letech, v době jistého ideového uvolnění a počátků uměleckého experimentování, ustupovala historická beletrie do pozadí (princip ilustrace ideologických koncepcí přežíval) a přesouvala se spíše do oblasti románu životopisného (Hanuš, Jeřábek ad.). V průběhu tohoto desetiletí ovšem vznikly již také první parodie historické prózy (Michal: *Čest a sláva*).

V závěru šedesátých let přinesl změnu pozice historické beletrie Šotolův román *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Rehabilitace historické beletrie souvisela s proměnou perspektivy, z níž byly dějiny jako oblast makrosociálních pohybů nahlíženy. Jejím dialektickým protějškem se stala každodennost, konkrétní životní praxe, „všední den“, jaký vyzdvihli už autoři skupiny kolem časopisu *Květen* a jejich filozoficky zobecnil Karel Kosík v *Dialektice konkrétního* (Kosík 1963).

Pozornost se přesunula k oblasti každodenní životní praxe jedince, do níž ony makrosociální pohyby, motivované mocenskými zájmy, zasahovaly s ničivými důsledky. Šotola rozvinul toto své pojetí v řadě dalších próz z různých histo-

rických období (*Kuře na rožni, Svatý na mostě, Osmnáct jeruzalémků* ad.). Podobně pojnal historii jako makrospolečenskou sílu tragicky ovlivňující osudy jedinců i Vladimír Körner, motivicky čerpající ze zlomových období dávné i blízké minulosti (*Písečná kosa, Lékař umírajícího času, Post bellum* ad.).

Historicky deziluzivní povahy nabyly v té době i romány Václava Erbena (*Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad*) či Oldřicha Daňka (*Král bez přílby, Vražda v Olomouci*). Všem byl společný rys opozice vůči stále ještě přežívající normě mýtotočkové funkce historického románu jako ilustrace ideologického konceptu (M. V. Kratochvíl: *Evropa tančila valčík, Evropa v zákopech*; B. Říha: *Přede mnou poklekní, Čekání na krále, A zbyl jen meč*). – Je třeba poznamenat, že demytizující trend se objevil i v tvorbě exilové, v románu Ferdinanda Peroutky *Poslední život Panny*, motivicky čerpajícím z životních osudů legendární Johanky z Arku.

Vedle antinormativní a demytizující linie se v tehdejší historické beletrii počaly prosazovat též rysy nového přístupu, jež někteří literární historikové spojují s nástupem postmoderny (Hoffmann 1995). Kromě exilové prózy Karla Michala *Rodný kraj*, pokračující v groteskní stylizaci z šedesátých let, to byla především trilogie Vladimíra Neffa *Královnynemají nohy, Prsten Borgiů a Krásná čarodějka*. Neff se rozhodl devalvovat historickou beletrii parodií žánru. Vytvořil románovou fikci dumasovského typu, jež se odhaluje ve své fiktivní konstruovanosti (Neff použil například metodu anachronismů). Bylo by ovšem přehnané vidět v těchto prózách vyjádření postmoderní teze o „definitivním selhání projektu pokroku“, jaké spatřoval v Neffových románech M. Skolil (1989). Spíše šlo o rafinovanou subverzi žánrové normy, což dokládá i skutečnost, že to nebyl Neffův první pokus – už v roce 1953 vydal román *Srpnovští páni*, založený na podobném filozoficky ironickém pojetí žánru.

Dílem podobně subverzivní povahy byl též Fuksův román *Vévodkyně a kucharka*; ten nesl již zřetelnější rysy postmoderní hry s fikcí zavádějící čtenáře neustále do mystifikačních pastí a mísící různé stylové postupy (realismus, dekadence apod.). Jako příznaky postmodernismu bychom mohli chápat četné literární i mimoliterární odkazy a narážky obnažující konstrukci fikce.

Historie ve své fakticitě tu ustoupila do pozadí, dějinné motivy pouze navozují prostorový rámeček, v němž se rozvíjí imaginativní hra s fikcí vytvářející bohatě zvrstvenou a neurčitou významovou „nadvstavbu“ umožňující různé interpretační přístupy od společensko-historických až po symbolické (Haman 1993).

Fuksův román se stal předzvěstí další proměny tohoto žánru, k níž došlo v souvislosti s postmoderní krizí dějinného vědomí a která vedla k zmíněné relativizaci hranice mezi historiografií a historickou beletrii.

Dokladem této proměny jsou zejména prózy tří autorů – V. Macury, V. Vokla a M. Urbana. Na prvním místě je třeba uvést tetralogii předčasně zemřelého Vladimíra Macury, literárního historika a beletristy, jehož činnost jako by potvrzovala tezi o relativnosti hranice mezi historií a beletrií. Jako celek vyšla jeho románová tetralogie pod názvem *Ten, který přijde*. Už sám název celku jako by skrýval ironický odstup od zaměření na budoucnost, příznačného pro modernu a její představu pokroku. Macurův pohled je zaměřen do minulosti, do dějin národní kultury. Rámecem je život české společnosti od doby předbřeznové, předcházející bouřlivému roku 1848, až po šedesátá léta 19. století. První díl (Informátor) je zasazen do doby vlasteneckého kvasu čtyřicátých let, druhý (Komandant) je zarámován dobou revoluční, třetí (Guvernantka) se přenáší do Vratislavi, místa působení F. L. Čelakovského a jeho druhé ženy Antonie Reisové-Rajské a uzavírá se úmrtím Čelakovského (1852); konečně čtvrtý díl nazvaný Medikus doplňuje dějový rámec obdobím obnoveného národního ruchu v šedesátých letech až po prusko-rakouskou válku (1866).

Už recenzenti konstatovali, že spisovatel zvolil specifický způsob zrcadlení minulosti prizmatem literárních forem. Výstižně to zformuloval například B. Dokoupil v recenzi románu *Guvernantka*: „Macuru přitahuje rozpor mezi aktuálně žitým a životem reflektovaným, prošlým již *filtrem záměrných a bezděčných stylizací* [...] Jeho postavy se vesměs pohybují v *poněkud umělém prostředí literatury a literátů* [...] vnímají dění v sobě a kolem sebe tak trochu *jako soubor textů*“ (Dokoupil 1998; zvýraznil A. H.). Recenzent postihl podstatný rys, jenž vymezuje postmoderní rysy Macurovy historizující beletrie – totiž její znakovou zprostředkovanost, sémiotizovanost. Souvisí to zřejmě s celkovým autorovým pojetím života jako kontextu znaků podmíněných kódy společenských předsudků a iluzí, jež určují chování jedinců. Respektování těchto pravidel jim umožňuje rozumět těmto znakům a reagovat na ně. Toto Macurovo sémiotické pojetí života potvrzují i jeho další knihy „sémiotických“ fejetonů (*Masarykovy boty* ad.) a esejů (*Český sen*).

Vize vžitého světa jako (kon)textu znaků má vliv také na pojetí románových postav. Autor tetralogie jako by pokračoval ve Fuksově nebo Kunderově pojetí románové fikce jako aplikace určitých, někdy možná jen tušených, jindy zřetelně reflektovaných relativizujících postojů.

U Macury se to projevilo v loutkovitosti postav jeho fiktivního světa, o níž se zmínil také Dokoupil: „Zpravidla zakoušejí pocit, že nejsou strůjci svého osudu [...] že jejich kroky jsou kýmsi nebo čímsi ovládnány a režirovány“ (Dokoupil 1998). Příznačné pro tyto postavy je vystřízlivění nebo smíření s porážkou snah vzdorovat oné osudové síle, jež si s nimi pohrává (na rozdíl od Šotoly nebo Kőr-

nera tato síla nemá podobu makrospolečenských pohybů zasahujících do všední existence, nýbrž lhostejného hráče usmívajícího se nad hemžením figurek).

Právě v posledním díle tetralogie se s motivem loutek setkáváme v několikere rovině: v podobě loutkových představení pro mentálně retardovaného excísáře, organizovaných českým dvorním lékařem. Ten chce hrát roli historického „režiséra“, jenž manipuluje svého pacienta a činí z něho loutku svých pošetilých vlasteneckých intrik. To je druhá rovina loutkovitosti. Sám se ovšem jako režisér dalekosáhlého spiknutí, jež má za cíl osamostatnění českého království, nakonec odhalí jako loutka svých fantasmagorických představ, jež mu diktuje jeho chorý mozek. Svě paměti píše v blázinci v Kateřinkách.

Postmoderní hravost ve vztahu k historickým reáliím (které autor, profesí literární historik, dokonale ovládal) se projevila ještě jinak: jako v recenzích zmíněný literární „filtr“, přesněji řečeno žánrový kód, který výslovně zdůrazňuje literárnost fikce (není to ovšem kód jediný: Macura užívá i hudebních „předznamenání“ udávajících náladovou atmosféru jednotlivých příběhů). Pro první díl je takovým kódovým principem novela, vytvářející přeludnou hru literární fikce ve fikci „reálné“ (Francouzi pro to mají výraz „mettre en abime“); druhý díl je určen žánrem tzv. „živých obrazů“, dekorativních scénických instalací dramatických výjevů z národních dějin, oblíbených v 19. století. Zde se prolínají horečnaté sny a radikální utopie mladého bouřliváka J. V. Friče s životopisnými faktickými motivy. Třetí díl je vystavěn na principu elegie, prostupující „život a básně“ druhé manželky F. L. Čelakovského Antonie Rajske. Závěrečný díl pak prozrazuje nejzřetelněji Macurův přístup k historické motivice jako repertoáru prvků, s nimiž si lze pohrávat při tvorbě fiktivního světa. Kódovým principem je tu žánr paměti. Nápadný je důraz, ježž postava-pisatel klade na přesnost datace fiktivních i faktických událostí, jež ovšem na pozadí jeho narušené psychiky působí tím paradoxněji.

Tu se projevil autorův skeptický vztah nejen k schopnostem lidské paměti, jež může reprodukovat zažitá fakta pouze v subjektivním zkreslení (Macura vycházel z *Paměti Fričových*), nýbrž i vůči historiografii, jejíž koncepty jsou z jeho pohledu rovněž vždy již manipulovány dobovým kódem diskursu (foucaultovské „epistémé“).

Tetralogie navazuje na někdejší modernistický vzdor vůči minulosti a v opozici vůči mytizujícím „vyprávěním“ o velkých dějinách v odporu proti ideologizaci dějin ho dovádí až k dekonstruktivistické skepsi a ironii, v níž vidí jediný způsob, jak se s minulostí vyrovnat. Jeho vztah vystihují slova Umberta Eca v poznámkách k románu *Jméno růže*.²

² „Postmoderní odpověď na modernu spočívá v názoru uznávajícím, že minulost, jelikož není možné ji zničit, neboť by to vedlo k mlčení, musí být pojata novým způsobem – ironicky, bez nevinnosti“ (Eco 1986: 78).

Podobným způsobem, ale na poněkud jiném principu je budována i próza Václava Vokolka *Cesta do pekel*. Také v ní se vracíme do poloviny 19. století, do období končícího romantismu a nastupujícího věku techniky a průmyslu. Historickým motivickým rámcem je stavba železnice spojující severní drahou Vídeň s Berlínem přes Prahu v úseku z Děčína do Drážďan.

Na tomto pozadí rozvinul autor fantasmagorický děj, jenž je tentokrát stylizován výtvarně (autor sám je také výtvarník). I u Vokolka jsou postavy bytostmi ovládanými fatálními silami. Na rozdíl od Macury nemají povahu vyložené loutkovitou, nýbrž stávají se nástroji dáblského spiknutí manipulujícího lidmi při realizaci záměru zničit dílo boží a upevnit panství zla na zemi. Navenek má toto spiknutí rysy špionážní hry různých výzvědných centrál v politicky citlivém pohraničí.

Fiktivní „realita“ je tu jen jednou rovinou obrazné výstavby; druhou je groteskní, fantasmagorický svět dáblů schopných měnit podobu od živočišné (nejčastěji jsou havrany – odkaz na Poeovu báseň) až po lidskou či mytickou. Hra proměnlivých podob se týká i bytostí lidských (ženy se mění v kočky, muži v kocoury). Proměny rolí a funkcí jsou tu v centru pozornosti a zatlačují do pozadí příběh, děj, respektive jeho historickou motiviku (dokončení tunelů v Děčíně a zahájení provozu železnice jako symbol nástupu nové doby).

Postmoderní rysy posilují v románu citáty a odkazy (např. jedna postava nese jméno převzaté z Kafkova *Procesu* – inženýr Titorelli). Vyskytují se tu i scény bakchanálních orgií vedle žánrových idylek. Román je kaleidoskopem různých stylů. Celková estetická stylizace není však literární, nýbrž výtvarná: jednotlivé kapitoly jsou esteticky „kódovány“ jmény různých dobových umělců, většinou německých (také obálka knížky nese pérovku typického romantického malíře Moritze von Schwinda a navozuje tak dojem stylového rázu díla).

Podobně jako u Macury se tu setkáváme s ještě silnějším důrazem na umělost a fantaskní hravost. Motivy historických reálií se stávají součástí hry s fikcí podněcující představitost čtenáře a ukazující konstruovanost fabulace. Na rozdíl od agnostického „skeptika“ Macury tu však lze v hloubce příběhu sledovat fabulační plán dějinného procesu založeného metafyzicky jako spiknutí zla proti božímu stvoření.

Třetí prozaické dílo, Urbanovo *Sedmikostelí*, lze k předchozím prózám přičlenit jen s jistou licencí. Vnější děj se totiž odehrává ve fiktivní přítomnosti, jež je pouze konfrontována se světem gotické minulosti. Spíše než k historické próze se autor hlásí k tradici hrůzostrašného „gotického“ románu a k dalším romantickým dílům.

V Urbanově próze rovněž nalézáme kódová určení jednotlivých částí v podobě mott, která naznačují emotivně obraznou atmosféru. O většinu z nich se podělil účastník surrealistické Velké hry Richard Weiner s apokalyptikem T. S. Eliotem. Úvodní citáty na předsádce usměrňují čtenáře jednak k žánrovému rázu díla, jednak – citátem z Nietzscheho – ke zdůraznění umělcevo znechucení přítomností (Nietzsche ovšem mířil přes středověk k antice, kdežto Urban se zastavil u gotiky).

Děj je budován na principu detektivního románu (odhalování trojnásobné vraždy), ale zároveň naznačuje postmoderní zálibu v tzv. „pokleslých“ žánrech, v míšení náročné a triviální roviny stylizace. Další stylovou vrstvu představují populárně-vědné výklady z oblasti architektury (architektonicky je vymezen i prostorový půdorys obrazu – stavbami sedmi kostelů na území Nového Města pražského – sedmá stavba se ovšem nedochovala).

Právě tyto výklady jsou neseny výrazným staromilským patosem odmítajícím „barbarskou“ moderní architekturu jako symbol konzumní společnosti necitlivé nejen k duchovním hodnotám, nýbrž i k estetickým kvalitám života (ostatně i vraždy v příběhu jsou motivovány esteticky jako pomsta modernistům). Okázale konzervativní obdiv ke gotickým chrámovým památkám karolinské epochy (umocněný v závěru idylickou rekonstrukcí středověkého života v Sedmikostelí, tvořícím enklávu v okolním moderním světě) však v sobě skrývá osten ironie pohrávající si s myšlenkou návratu do idealizovaného, mytizovaného světa středověku, jak ho viděla romantika.

Jde tedy i v případě prózy Urbanovy o ironický vztah k minulosti, jejíž podoba k nám přichází již v určité znakové stylizaci, v určitém estetickém „překlada“ – v případě Urbanovy prózy ve stylizaci architektonické.

Společným rysem všech tří autorů se pak jeví právě jejich estetizující přístup k minulosti; estetické „kódování“ historických motivů odkrývající jejich fiktivnost. Zdaleka tu nejde o historickou prózu v pojetí Lukácsově, kdy měla usilovat o „odvození chování lidí z historické zvláštnosti jejich doby“; nejde však ani o výše zmíněnou antinormativní opozici vůči oktrojovanému žánrovému kánonu. Historická próza v postmoderním pojetí se stává esteticky stylizovanou mystifikační hrou s historickými reáliemi. Dějiny jsou pro postmodernisty repertoárem partikulárních motivů, s nimiž je možné si ironicky pohrávat. Historická zkušenost je pro ně zastřena filtry diskursů, které mění fakta ve znaky, jejichž kódem je ideologický koncept. Obava z ideologizace vede k estetickému „překódování“ historických motivů odhalujícímu jejich fikcionalizaci. S tím souvisí i rozklad dějového „vyprávění“, jenž historickou prózu mění v groteskní labyrint; v něm dění ztrácí smysl a vědomí historický rozměr. Význam těchto jevů zhodnotí ovšem zase jen historie.

Literatura

DOKOUPIL, Blahoslav

1998 „Bolestně, citlivě“, *Tvar*, č. 4, str. 20

ECO, Umberto

1986 *Nachschrift zum Namen der Rose* (München)

HAMAN, Aleš

1993 „Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka“, in *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (Praha), str. 264

HOFFMANN, Bohuslav

1995 „O postmoderní české próze a dramatu postmoderně“, in *Přednášky 37. a 38. běhu LŠSS* (Praha: FF UK), str. 149–67

HROCH, Miroslav

1987 *Die historische Belletristik als Vermittlerin des nationalen Geschichtsbildes* (Bielefeld)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Praha: H & H)

KOSÍK, Karel

1963 *Dialektika konkrétního* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

MACURA, Vladimír

1993 *Masarykovy boty a jiné sémi(o)fejetony* (Praha)

1995 *Znamení zrodu*, 2. vyd. (Praha: H & H)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 7–65

RICOEUR, Paul

1983–85 *Temps et récit 1–3* (Paris)

SKOLIL, Marek
1989 „Modernismus u konce s dechem“, *Svědectví*, č. 88

ZIMA, Petr
1997 *Moderne/Postmoderne* (Tübingen–Basel)

Devadesátá léta – vyvrcholení vývoje 20. století?

JIŘÍ URBANEC

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

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

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

Ale s touto hlavní skutečností našich posledních let zdánlivě vzaly za své i jiné myšlenkové nemarxistické systémy: cožpak právě náš národ nežil v přesvědčení, že prochází šťastným a téměř zákonitým vývojem, od velmi skromných počátků národního obrození přes stále markantnější úspěchy hospodářské a kulturní v 19. století až k vyvrcholení vznikem samostatného státu v roce 1918, přičemž tragédie okupačních let 1938–1945 mohla být chápána jen jako krátkodobé vybočení ze stoupající linie?

Právě takto byly koncipovány i rozsáhlejší literárněhistorické pohledy, včetně Jaroslava Vlčka, Arna Nováka i Alberta Pražáka. A potvrzením správnosti vývojové křivky se zdála i léta šedesátá, jakoby návrat k linii dočasně přerušené rokem 1948. Duchovní apokalypsa spjatá se srpnovou nocí roku 1968, vyznačená kulturní pouští let sedmdesátých a jen pozvolným probíráním k plněj-

šimu životu od poloviny osmdesátých let, byla otřesem, který zpochybnil téměř vše.

Jsou naše devadesátá léta navázáním na přerušenu linii? I když se to mohlo krátce po 17. listopadu zčásti tak jevit, později převládl pocit ztráty perspektiv. Tibor Žilka to vyjádřil velmi pregnantně: „Vcelku sa dnes budúcnosť objavuje skôr ako antiutópia, vyznamenaným časom sa stáva minulý čas. – Dnes je aktuálne hovoriť v súlade s predstavou Fukujamu o konci dejín, o zmrazenom čase, s čím sa pozornosť presúva z budúcnosti do minulosti“ (Žilka 1997: 14–15). Postmoderna je pak podle Žilky zřícením vyčerpaného času do prostoru.

S tím souvisí (a není to jen otázka postkomunistických společností) i pochybnost, zda literatura má nějaký vývoj, zda lze ve výkladu např. národních literatur uplatnit vývojový pohled. René Wellek již v roce 1973 prohlásil: „Není pokrok, není vývoj, není dějin umění kromě dějin spisovatelů, institucí a technik. To je, alespoň pro mne, pád dějin literatury“ (Wellek 1973: 440). Někteří teoretici vidí jako reálnou možnost sledovat pouze vývoj samotné struktury literárních děl bez ohledu na společenské dobové souvislosti, tedy specifickou vývojovou ideou by mohl být zřetel k estetické funkci díla. Ale jak bychom do tohoto pohledu zařazovali literaturu faktu nebo z poslední doby hojně rozšířené memoáry a autentickou literaturu stroze deníkových záznamů?

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

Je otázkou, zda naše dnešní setkání je více záležitostí literární kritiky, nebo spíše literární historie. Jde přece o úsek velmi krátký, o živou současnost, kterou sice můžeme registrovat, ale jen s obtížemi nacházet v ní převládající tendence s perspektivou dalšího pokračování. Jsem přesvědčen, že i naše ohlédnutí za devadesátými léty 20. století má smysl, ač mnozí k nim přistupují s rozpakami a málokdo je schopen vše registrovat v úplnosti – vzhledem ke knižní nadprodukcí po uvolnění vydavatelských možností ihned po 17. listopadu 1989 a vzhledem k tomu, že mnohé edice, zvláště některá efemérní a soukromá vydání poezie, zcela unikají z oblasti národní knižní bibliografie.

Většina nás zde přítomných patří do kategorie literárních vědců a právě jim adresoval Jiří Staněk v souvislosti s devadesátými lety ostrou kritiku (Staněk 2000: 12–13). Prohlašuje, že starší generace literárních znalců „téměř nečiní pokusy o sledování vývoje“ a nejnovější *Slovník českých spisovatelů po roce 1945* hodnotí jako „sbírku víceméně muzeálních děl, pomíjející až na ojedinělé výjimky autory opravdu současné“. Nemohu se zcela ztotožnit s jeho radikálním názorem, vždyť první díl tohoto slovníku vyšel v roce 1995, druhý v roce 1998, a přesto z těch, jež Staněk letos uvádí jako protagonisty nejmladší vlny české poezie, mají zde hesla Svatava Antošová, Petr Borkovec, Lubor Kasal, Jiří H. Krchovský, Petr Motýl, Ewald Murrer, Pavel Petr, Jaroslav Pízl, Pavel Řezníček, Božena Správcová, Jáchym Topol a Jaromír Filip Typl.

Ať už je obsazení naší konference výrazem malé zaangažovanosti literární vědy ve vztahu k nejžhavější současnosti, jak by ukazovala menší účast přihlášených – na rozdíl od jiných ročníků každoročních opavských literárněvědných bilancí, nebo marným pokusem pořadatelů vyprovokovat aspoň dva tři literární kritiky jasnozřivého šaldovského založení, kteří by vedli ostré hodnotící čáry rozbahněným polem nadprodukce devadesátých let, přesto těch několik našich vystoupení je zároveň svědectvím o době, kdy literatura, spisovatelé a jejich spolková seskupení stojí zcela mimo větší zájem oficiálních kulturněpolitických představitelů, kdy mnozí autoři jsou rádi, že jejich texty vůbec vyjdou, pochopitelně bez nároku na honorář, a kdy sice nikdo literární tvorbu ideologicky nejlajchšaltuje, ale společnost také od ní téměř nic neočekává.

V dalším výkladu se pokusím uvést několik základních prvků, jež podle mého názoru charakterizují typ české literatury po roce 1989, a nakonec stručně porovnáám naše desetiletí se závěrečnou dekadou století devatenáctého.

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

Dalším rysem těchto posledních let je v ediční činnosti až nepřirozená plejáda autorů několika generací, vycházejících z různých pozic svých životů za komunismu: najednou po dlouhodobém oficiálním odmítání se tisknou autoři umlčení již v roce 1948, dále donedávna nepřipustní spisovatelé angažovaní v šedesátých letech a zvláště v roce 1968 a vedle nich i ti zcela mladí, kteří se v době komunistického státu ani nepokoušeli proniknout do existujících nakladatelství a publikovali z přesvědčení pouze samizdatovým způsobem. Zároveň mají možnost tisknout i autoři hýčkaní za tzv. normalizace. A nastupují také jména zcela nová, opravdoví debutanti devadesátých let.

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

Vzniká otázka, zda typickým a novým rysem našich českých devadesátých let není nadměrná fiktivnost literatury, jež se svým způsobem zakládá na původní Leibnizově teorii možných světů (Leibniz 1875) a kterou rozvíjejí někteří současní literární vědci (Ryanová 1997). Připusťme, že poezie, vlastně lyrika, vytvářela v podstatě vždy pocit fiktivního světa, včetně neběžného, metaforického jazyka, ale v posledních desetiletích i část světové prozaické tvorby zachycuje zdánlivou realitu jako fantastickou fikci, kde je možné vše a kde se neustále prolíná svět smyslového vnímání a svět snění a fantazie. Jen k nám to přišlo později, nicméně zvláště Michal Ajvaz prokazuje, že i v našem prostředí se tomuto typu literatury může dařit dobře. Ta dnešní neohraničená a často dosti drsná fiktivnost je ovšem poněkud vzdálená někdejšímu pojetí surrealismu, je méně poetická a libivá, takže vydané dlouho nepublikovatelné texty např. Karla Hynka nebo Zbyňka Havlíčka jsou pro mladou generaci málo inspirativní.

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

Současný snad nejvýznamnější český filozof Erazim Kohák z této situace před několika lety dovodil, že devadesátá léta u nás na nic nenavazují a jsou charakterizována ztrátou téměř jakékoliv kontinuity, tudíž podle něho vrátili jsme se prakticky do výchozího bodu, jakým byl v našem případě rok 1848, kdy se za Havlíčka Borovského, Palackého, Sabiny a jiných teprve hledala orientace českého národa a české kultury.

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

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

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

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

Poezie, která v českém prostředí od dob národního obrození měla vedoucí úlohu a promlouvala téměř jako hlas národa (připomeňme Viktora Dyka nebo Jaroslava Seiferta), v našich devadesátých letech se téměř ztratila z obzoru na prosté většiny občanů a bohužel i velké části literárněvědných pracovníků. Dení tisk jí ani jednou za týden – s výjimkou přílohy Salon v *Právu* – netiskne. A verše, které se mezi lidmi jako jediné šíří prostřednictvím populární písně z rozhlasových přijímačů, jsou často tak stupidní a banální a zpěvák vlastně opakuje stále totéž, takže když občas vedle nich zazní staré písně z šedesátých let, působí jako oáza poezie uprostřed vyprahlé a jednotvárné pouště.

Relativně větší pozornosti se dnes těší próza, která – dosti paradoxně proti dřívějším obdobím – rychleji a plněji vyjadřuje dobovou atmosféru. Převládá

postmoderně laděný román nebo jako chvilkové komety krátce upoutávají memoáristické zpovědi deníkového typu. Ovšem samotné žánrové vymezení toho, co je v nejnovější české próze označováno jako román, je velmi široké a vágní, na rozdíl od někdejšího *Bürkentalu* A. C. Nora, který sice románem byl, ale autor mu dal provokativně podtitul *Naprosto ne román*. Povídky se dnes téměř nepiší, protože ve zrychlujícím se tempu doby je periodika nechtějí a netisknou.

Devadesátá léta 19. století byla nesporným a organickým vyústěním vývoje počínajícího skromňoučkými Puchmajerovými almanachy a prvními Jungmannovými pokusy o adekvátní překlad světové poezie. Jestliže se na konci století mladí literáti vzdorovitě postavili proti dovršiteli tradice Vrchlickému, svou novou uměleckou orientací chtěli jeho generaci vědomě překonat, ovšem byli s ní zároveň úzce spjati, protože měli stále před očima dosavadní hodnoty a chtěli vytvořit jiné, své, chtěli ovládnout budoucnost umění. Tento jejich zápal měl velmi dynamický charakter, všichni tito mladí byli přesvědčeni o své pravdě vidění a stylového podání, jak to vystihl Šalda ve své přednášce z roku 1903: „Nová krása a nové umění vtrhuje vždy do světa jako dobyvatel – ne vysmlouvat si místečko vedle staré krásy a starého umění, nýbrž podmanit si celý život a celý svět, ne z marnivosti a pýchy, nýbrž proto, že jest hluboce a nevýratně přesvědčeno o tom, že má pravdu života a budoucnosti a že přibližuje a dohání svět k této pravdě, již posud nepoznal nebo již zanedbal: bez této nejvnitřnější víry není nového umění“ (Šalda 1948: 85).

Poslednímu desetiletí uplývajícího století schází toto žhavé vědomí o jasné budoucnosti, kterou je třeba si podmanit. Česká literatura našich devadesátých let neusiluje šaldovsky bojovně o to, aby překonala předcházející osmdesátá, husákovská, vcelku neplodná léta, není v přímém kontaktu s posledním normalizačním dvacetiletím, spíše tápe, kde se zachytit, co překonat, kam až se pro vzory případně vrátit. Konec 20. století není v naší literatuře vyvrcholením organického vývoje, protože česká literatura v různých desetiletích se ocitala pod různými tlaky a někdy jen krátkodobě se jí podařilo vymknout se jim. Dokonce by se dalo prohlásit, že období po roce 1989 do dnešních dnů vyústilo v českém literárním prostředí k dosti podstatnému odmítnutí vlastní tradice a k více nebo méně uvědomělému příklonu spíše k tendencím, jak se dnes projevují v okolních literaturách světa. Přesto věřím, že i naše současná literatura se zbaví eklektického rozhlížení a najde svou tvář a svůj vlastní výraz stejně tak, jak je tomu dnes u českého umění výtvarného a hudebního.

Literatura

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm

1875 *Die philosophischen Schriften* 1–7 (Berlin)

RYANOVÁ, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“, *Česká literatura* 45, str. 570–95

STANĚK, Jiří

2000 „Devadesátá léta v české poezii“, *Tvar*, č. 11, str. 12–13

ŠALDA, František Xaver

1948 [1903] „Nová krása: její geneze a charakter“, in F. X. Š.: *Boje o zítřek*,
Soubor díla F. X. Šaldy 1 (Praha: Melantrich), str. 84–110

WELLEK, René

1973 „The fall of literary history“, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, ed.
R. W. Kosseleck, W.-D. Stempel (München)

ŽILKA, Tibor

1997 „Utópia slovanskej vzájomnosti“, *Tvar*, č. 1, str. 14–15

Fenomén rozostřené hranice v současné české próze

(Körner, Sidon,
Macura, Hodrová)

HELENA KOSKOVÁ

Poslední desetiletí 20. století jsou dobou charakterizovanou rychlým tempem, chaosem, globalizací, rozpadem tradičních hodnot, vpádem vizuální komunikace nahrazující komunikaci verbální a virtuální realitou mediálního světa, zastupující autentickou životní zkušenost. Odvrat od sakralizovaných ideologií, fungujících jako falešné surogáty náboženství, aktualizuje zároveň otázky návratu do vnitřního světa jedince, hledání nadosobních hodnot. Snaha překonat Heideggerem definované „zapomenutí bytí“ vyvolává potřebu hledání způsobu jak, řečeno slovy Ricoeurovými, „být při bytí“. Znovuzrozený zájem o otázky náboženství, mystiky, Jungova kolektivního nevědomí, filozofii Teilharda de Chardin a Ricoeurovu hermeneutiku je možno sledovat i v literatuře.

Nutná úzká specializace a racionální objektivita ohraničeného vědeckého bádání, která ústí v pocitu roztržité reality a chaotické záplavy vzájemně nesouvisajících informací, nachází v literární tvorbě protiklad ve fenoménu, který bychom mohli označit za hledání jednoty ve vnitřním světě rozostřením všech hranic: především hranic tradičních literárních žánrů a jazykových kódů, dále rozrušením hranic mezi realitou, snem a fantazií, jejich důsledné prolínání, a konečně rozrušením hranic času jednoho lidského života, obratem k mytickému pojetí času, ve kterém minulost, přítomnost a budoucnost splývají.

Chceme ve svém příspěvku dokumentovat tento proces na díle čtyř autorů, které kromě blízkého data a místa narození nespojuje téměř nic: Vladimíra Körnera (1939), Karola Sidona (1942), Vladimíra Macury (1945) a Daniely Hodrové (1946). Poetika jejich prozaického díla je odlišná, a přece u každého z nich můžeme nalézt zmíněný fenomén rozostřených hranic.

Vladimír Körner se svou celoživotní uměleckou dráhou filmového a televizního scenáristy a prozaika přirozeným způsobem pohybuje na hranici dvou druhů, jejichž tvárné postupy se v jeho díle prolínají a ovlivňují. Pouhé srovnání jeho první povídky *Větrné pole* a prvního románu *Slepé rameno*, napsaných na přelomu padesátých a šedesátých let, s prózami z devadesátých let, *Smrt svatého Vojtěcha* (1993) a *Oklamany* (1994), jasně dokazuje, že film výrazným způsobem ovlivnil poetiku jeho prózy. Příběh se postupně stále výrazněji mění ve sled asociativně spojovaných, výtvarně viděných obrazů. Charakteristickou vlastností jeho talentu je schopnost detailním záběrem, pro moderní prózu netypicky podrobným popisem scény, situace či všedního předmětu denní potřeby, současně poodhalit jeho symbolickou rovinu. Körner tak dovede nenápadným způsobem sugestivně navodit ve čtenáři pocit, že jevový svět je pouze vnější, povrchovou rovínou hlubších podtextů a významů. Napomáhá tomu i symbolika světla a stínu a symbolika barev, které přecházejí do Körnerovy prózy z filmové techniky.

Současně už od počátku hraje v jeho próze důležitou roli symbolika náboženská, což bylo dost pozoruhodné v dobovém kontextu sedmdesátých a osmdesátých let. Na okraj bych zde chtěla poznamenat, že když jsem v osmdesátých letech srovnávala samizdatová a exilová vydání Hrabalových próz *Přilíš hlučná samota* a *Něžný barbar* s jejich pražským vydáním v Klubech poezie, mohla jsem lehce doložit a konstatovat, že cenzura či autocenzura důsledně nahrazovala všechny náboženské symboly světskými alternativami: Ježíš byl nahrazován označením mladík, Lao-c' slovem stařec apod. (Kosková 1983: 784–85). U Körnera můžeme konstatovat jisté oslabení náboženských symbolů a jejich nahrazení symboly přírodními jenom v próze *Zrození horského pramene* (1979). Jinak tvoří náboženské a biblické symboly leitmotivy téměř všech jeho próz a jsou důležitými tvárnými prostředky prolínání časných a věčných poloh boje dobra se zlem.

Nejvýraznějším, básnicky velmi sugestivním využitím biblické tematiky je próza *Zjevení o ženě rodiče* podle svatého Jana, jejímž přímým podnětem byla reakce na sovětskou okupaci 1968. Vyšla k výročí 28. října v *Sešitech* 1968 a pravděpodobně pouze její umělecká náročnost, nesrozumitelná cenzorům, ochránila autora před perzekucí. Knižně mohla být vydána až v *Odvátých novelách* (1995), a je tak bohužel čtenářsky málo známá.

Jestliže tedy rozostření hranic žánrů a druhů je u Körnera jasně patrné, rozrušení hranic času se projevuje nejvýrazněji v jeho historické próze. Také v ní je inspirací společně literatura i film. Vančura, aktualizovaný na FAMU mimo jiné

Kunderovým *Uměním románu*, zapůsobil na Körnera jistě, především však prostřednictvím Vláčilova filmu *Markéta Lazarová*. Spolupráce s Vláčilem na *Údoli včel* spadá do doby Körnerových prvních historických próz. Historická látka je však u něj vždy přenesena do obecně lidské, existenciální polohy věčného sváru dobra a zla v lidské duši. Körnerův svět je světem baladicky chmurným, postupně nabývá až neonaturalistických rysů (*Život za podpis*, 1989; *Oklamaný*, 1994). Dobro podléhá zlu v životě časném, náboženská symbolika však otvírá určitou naději, která spojuje Körnera s katolickou literární tradicí (Durych, Deml). Ve Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana i ve *Smrti svatého Vojtěcha* je motiv apokalypsy podle Zjevení svatého Jana využit jen v partiích líčících konec světa, otázka příchodu království božského, vykoupení zůstává programově otevřená. Symbolika kříže, Panny Marie, přírody, dítěte, včel a světla navozuje svou mnohoznačností vedle náboženských i řadu dalších možných čtenářských interpretací.

Karol Sidon

Stejně jako Körner byl ve svých počátcích ovlivněn Prahou šedesátých let a stimulující spoluprací mezi umělci různých profesí i Karol Sidon. I on začínal jako filmový scenárista a našel svého kongeniálního režiséra v Juraji Jakubiskovi. Profesionální činnost v rozhlasu a úspěšná literární dráha autora rozhlasových her předcházela jeho prozaickému debutu *Sen o mém otci* (1968) a *Sen o mně* (1970). Jeho prozaická prvotina je, stejně jako texty Hrabalovy či Linhartové, žánrově těžce zařaditelná. Svědčí o tom i okolnost, že někteří kritici ji označovali za román, jiní za tři povídky. Stejně tak později část románu *Boží osten* vyšla v osmdesátých letech jako samostatná povídka v knize *Dvě povídky o utopenících*, jejíž druhou část tvoří próza Brány mrazu.

Tradiční žánrově rozlišení povídky, novely a románu v Sidonově próze selhává. Svět jeho prózy je světem vnitřním, ve kterém je rozrušena hranice mezi realitou, vzpomínkou, snem a fantazií. Vypravěčský subjekt zdůrazňuje, že v popředí jeho zájmu nestojí vzpomínky a příběhy z dětství, ale hledání ztraceného otce, ztraceného dětství, ztracené identity, ztracené skutečnosti. Neboť řečeno slovy Sidonovými: „Věčnost [...] se vzhlíží v zrcadle času a v bolestech sebezpoznání se rodí skutečnost“ (Sidon 1978/1988: 228).

Jestliže pro Sidonova učitele na FAMU Milana Kunderu je román kladením meditativních otázek pomocí postav a příběhů, pro Sidona je próza přímým nástrojem meditace, hledáním smyslu vlastního života. Kunderův racionální autorský typ klade otázky obecné, Sidon činí čtenáře účastníkem svého velice

osobního hledání. Nejjasněji patrné je to v jeho třetí próze, *Evangelium podle Josefa Flavia*, napsané v letech 1969–1970 (Sidon 1974/1991), kde ještě výrazněji rozrušuje hranice žánrů. Zatímco u Kundery je esej vždy součástí románové struktury a nikdy ne přímým vyjádřením jeho názorů, Sidon se zde textem snaží v autenticky syrové podobě řešit otázky historických pramenů vztahujících se k postavě Ježíšově. Teprve v závěrečné části *Evangelium podle mě* přechází forma náboženského eseje, či přesněji řečeno úvah nad studiem pramenů, do formy beletristického textu. Ježíš se stává literární postavou, do které se promítá autorovo hledání vlastní identity.

Návrat „ad originem“, hledání hlubších náboženských, historických a kulturních souvislostí je jedním ze společných znaků prózy Körnerovy, Sidonovy, Macurovy i Hodrové. V konkrétním dobovém kontextu sedmdesátých a osmdesátých let to byl nepochybně i jeden ze způsobů úniku z nucené uzavřenosti a izolace oficiálního kulturně-politického života. Vladimír Macura o tom píše v úvodu k druhému vydání *Znamení zrodu*:

Z odstupe let se ukazuje, že [má práce, pozn. H. K.] byla jen částíčkou v společném úsilí historiků, literárních historiků a uměnovědců, kteří se pokoušeli uniknout ideologickému diktátu doby soustředěnou mezioborovou analýzou zdánlivě neaktuálního 19. století, aby nad ním odpovídali na otázku kdo jsme a kam jdeme.

(Macura 1995: 9)

U Sidona se hledání vlastní identity stále více přibližuje obecnějším otázkám nábožensko-filozofickým, což se nejvýrazněji projevuje v jeho poslední próze *Brány mrazu*.¹ Není bez zajímavosti, že jeho literární činnost ustává právě v době, kdy autor nachází východisko v náboženské víře. Snad mimo jiné i proto, že poetika prózy i divadla v jeho pojetí i obecně v druhé polovině 20. století byla charakterizována ambivalentní otevřeností, dialogem se čtenářem, hledáním, ale ne sdílením jistot.

U Körnera a Sidona je velmi silná vazba na starší generaci a prostředí filmu a divadla. Jejich dílo tak vytváří dosud málo konstatovaná, protože díky vnějším okolnostem skrytá pouta vnitřního vývoje české literatury – od modelových situací, společenské kritiky k vnitřnímu světu jedince. Jejich žánrová otevřenost přichází do jejich díla neprogramově, pramení z jejich profesionálního spojení s filmem, u Sidona též s rozhlasem a divadlem. Příznačné je, že se Sidon i v di-

¹ *Brány mrazu* vyšly poprvé jako 103. svazek edice Petlice v roce 1978. V knize *Dvě povídky o utopencích* (Sidon 1978/1988) jsou datovány 1. října 1977.

vadelní hře *Shapira*² pohybuje ve vnitřním světě vzpomínek jedné z postav, a přenáší tak do tvorby dramatické poetiku své prózy. Není také bez zajímavosti, že Körnerův pozdní debut jako dramatického autora, *Huncléder (Psí kůže)*, který měl premiéru 28. dubna 2000 v Divadle na Vinohradech je dramaturgem divadla Zdeňkem Hedbávným vnímán jako návazání „na jevištní texty, jež psali Josef Topol, František Hrubín a další dramatici-básníci“, které udržuje kontinuitu „s divadlem, které jejich dílo v šedesátých letech inspirovalo“.³

U Körnera i Sidona je jejich způsob vnímání skutečnosti a hledání východisek z krize jazyka jako komunikačního prostředku i z krize tradičních žánrů prózy přirozeným způsobem obohaceno výrazovými prostředky jiných druhů. S těmi, již vstupovali do literatury koncem let sedmdesátých a v osmdesátých letech, je spojuje vědomí o otevřenosti času lidského života, přesah k transcendentálním hodnotám, mytické pojetí času.

A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proctvím budoucnosti [...] a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem [...] a mystériem, odhalením pramenů vod pravé skutečnosti.

Plujeme řekou času, abychom jednou pochopili, že čas nemá většího významu než hodinky na našem zápěstí.

Čas neexistuje.

Vždyť všechny události, které zažijeme, jsou jenom předobrazy zákona zrození a smrti, božská zrcadlová hra skrytých významů, již buď rozluštíme nebo ne [...] Bůh je tajenkou světa a mimo něj, neviditelného, nepostižitelného, neexistujícího, není ničeho.

(Sidon 1992: 216)

Vladimír Macura

V próze jsou autoři narození ve čtyřicátých letech reprezentováni jmény: Kratochvíl (1940), Kriseová (1940), Vejvoda (1940), Richterová (1945), Macura (1945), Hodrová (1946), Matoušek (1948), Ajvaz (1949) a jiní. Pro velký počet z nich je jejich literární činnost spojena s jejich činností odbornou a badatelskou. Fenomén rozostřených hranic probíhá u nich mezi literární vědou a literární tvorbou.

¹ V samizdatu vyšla poprvé 1972, premiéra 28. 2. 1990 v Divadle E. F. Buriana.

² Zdeňk Hedbávný v programu inscenace.

Nejjasněji je to patrné u Vladimíra Macury, jehož osobnost nerozlučně spojuje sémioticky zaměřeného badatele, autora *Znamení zrodu* (1983), *Českého snu* (1998), a prozaika. Na hranicích žánrů stojí knihy esejí a *Masarykovy boty a jiné sémi(o)fejetony* (1993) a *Šťastný věk* (1992), o kterém autor sám úvodem říká: „Kdybych se měl pokusit zvolit pro kapitoly této knihy nějaké žánrové označení, asi bych se bez dlouhého váhání rozhodl pro pojmenování ‚sémiotické eseje‘ [...] Už proto, že se spíše než k vysoké teoretické sémiotice hlásí k jakési volnější ‚sémiotice aplikované‘, že vědomě kolísají mezi odbornou studií a textem otevřeným širšímu čtenářskému okruhu“ (Macura 1992: 5).

„Fejeton je v tomto ohledu velice šťastný žánr, dovoluje člověku víc než seriózní striktní literárněvědná nebo teoretická sémiologická studie. Právě proto jsem usiloval o trochu lehčí múzu, o něco, co by teoretickou studii zlidštilo a vytvořilo z ní pružný nástroj. Konečně sám fakt, že předmětem analýzy se stávají symboly a emblémy, uprostřed nichž žijeme, vám znemožňuje dostatečný vědecký odstup“ (Macura 1993: 10).

Označení „český Eco“, kterého se kdysi dostalo Daniele Hodrové, by se pravděpodobně lépe hodilo na Vladimíra Macuru. Také Ecova osobnost v sobě nerozlučně spojuje sémiotika, badatele a prozaika. Eco psal také sémiotické fejetony, které mohly být, stejně jako Barthesova kniha *Mythologies* (Paříž 1957), inspiračním zdrojem fejetonů Macurových. Svou intelektuální hrou a ironií, která je konstitutivním prvkem jeho poetiky románu, připomíná Macura v mnohém Milana Kunderu. Tak jako Kundera začíná svou práci na románu – dokonce na celé tetralogii – představou celkové kompozice a struktury. A tak jako u Kundery, i u Macury jednotlivá témata a motivy nabývají nových významů svým vzájemným propojením a zrcadlením. Kundera dbá o přesnost jazykového vyjádření, Macura o vědeckou přesnost práce s historickými fakty a postavami. Jeho odborná práce a eseje jsou často věnovány historické látce zpracované později prozaicky. Vědecky přesný intelekt a badatelská poctivost zaručují, že tam, kde jde o historické postavy a události, je využito všech dostupných pramenů. Macura sám o tom říká:

[...] psaní beletrie vás pustí i tam, kam se odbornými nástroji pustit nemůžete. Zároveň mě však okouzlovala ta možnost hry s dvojími pravidly: s pravidly vědeckého diskursu a pravidly tvorby beletristické. Snažím se, aby se texty mých beletristických knih faktograficky nedaly vyvrátit – aby dotčená fakta byla spolehlivá. Aby se z dostupných pramenů nedalo vykutat tvrzení, které by vyloučilo to, co se o tehdejších lidech, jejich životě, reáliích, jež je obklopovaly, ve fiktivním příběhu říká. Beru to ovšem

jako docela osobní výzvu, baví mě prostě psát „do těch mezer“ mezi dokumenty.

(Macura 1997: 7)

Jedním z důležitých témat a motivů tetralogie *Ten, který bude* (1999) je však právě kontrast mezi doloženými historickými fakty a národními mýty. Sémiotik Macura ve své próze s ironií poukazuje na vzdálenost mezi historickou skutečností a souborem znaků a emblémů, jež tvoří zjednodušený a banalizovaný, ale stále přežívající obraz národního obrození. Ironická intelektuální hra není však výrazem chladného odstupu, ale spíše pokory, plynoucí z vědomí, že tak jako my promlouváme jazykem, promlouvá i jazyk námi. Autor *Znamení zrodu*, který pronikavě analyzoval jazyk a kulturu národního obrození a sémiotickou metodou pronikal pod povrch jazykových i jiných znaků, je si vědom, že právě v této době jsou kořeny novodobého národa, tedy i jeho vlastní osobní a národní identity. Zvláště patrné je toto ztotožnění v *Gubernance*, nesporně nejosobnější části tetralogie.

V celé tetralogii je historická látka fabulována tak, aby byla zároveň v hlubších polohách textu neustálou reflexí o vztahu mezi skutečností a jejím literárním ztvárněním, nebo řečeno sémiotickou terminologií, o vztahu mezi denotační a konotační funkcí jazykového znaku. Proto vypravěčský subjekt neustále zdůrazňuje antiiluzivní povahu vyprávění, jeho literárnost, rozestup mezi příběhem a historickou skutečností.

Literární historik a teoretik Macura se přibližuje své látce už tím, že každá část tetralogie ohlašuje a zdůrazňuje, že využívá oblíbeného obrozenského literárního žánru: novely, živých obrazů, elegie a pamětí. Každá je otevřena údajem o poloze vyprávění, jak tomu bývá u hudebních skladeb: „(Giocoso, ma non troppo)“ v *Informátorovi* (1992), „(Risoluto con fuoco)“ v *Komandantovi* (1994), „(Dolendo, sensibile)“ v *Gubernance* (1997) a „(Agitato, farneticamente! Sfrenatamente!!!)“ v *Medikusovi*. Medikus má navíc v předšádce použito i jméno Mendikus, hodnověrnost jeho vyprávění je tak od počátku uvedena v pochybnost. Pravidla žánrů jsou v textu soustavně připomínána, občas ironizována (Medikus), ale jsou respektována jen v základní rovině. Ironizována je i úloha demiurga příběhu. Už v první části, v *Informátoru*, se personálnímu vypravěči jeho vlastní dílo, novela v novele, neustále vymyká z ruky. Madam Novela žije vlastním životem do té míry, že jedna z vymyšlených postav překročí hranici mezi světem fantazie a skutečnosti. V *Gubernance* je opět uváděna v potaz Čelakovského pevná a jasná představa o pravidlech žánru elegie, ve které se jeho klasicismem pořád ještě ovlivněný preromantismus dostává do konfliktu s mladým romantismem. V závě-

rečné části Medikuse se zase příběhy celé tetralogie objevují znovu ve své zbanalizované kýčovitě podobě jako námět kateřinského národního divadla.

Teprve v závěru tetralogie se posledním posunem perspektivy otvírá obecně filozofická rovina a čtenář dostává východisko k vlastní interpretační hře. Motiv lidí jako mechanických loutek, života jako pimprlové komedie, historie jako divadla, které hraje národ sobě, posouvá historii národního obrození, nahlíženou očima současnosti, do obecnější roviny. S respektem k historickým faktům je do historické prózy vkládáno i vědomí o tom, že literatura může jen vyprávět příběhy a hledat jejich smysl, nikdy ne zobrazovat historickou skutečnost v její objektivní a definitivní podobě. Ve světě románu je autor pánem příběhu, jeho stvořitelem. Mezi příběhem a skutečností je však stejný rozdíl jako mezi jeho tvůrcem a Bohem. Ironický odstup nepostihuje jen postavy, ale především schopnosti lidského rozumu, jazyka a literatury postihnout hlubší vrstvy skutečnosti jinak než náznakem, „chvilkovým vyloupenutím z temnoty do světla“:

Vím, že člověk má být vděčný za tu šanci být přítom, vidět, slyšet, dýchat, myslet, psát, milovat, dotýkat se. Za to chvilkové vyloupenutí z temnoty do světla [...] Vím, že nám leckdy, Pane, zpáteční cestu ulehčuješ [...] Ale jindy to uděláš jinak: zasáhneš nečekaně a prudce, sestřelíš v letu, uprostřed nadšeného vítězného výkřiku. Přemítám někdy kacírsky, je-li v tom zákon. Třeba se jen tak bavíš, zkoušíš různé styly, jednou jsi satirický, jindy lyrický, jednou baladický, jindy elegický, jednou tragický, jindy samý vtip, dnes píšeš eposej a zítra epigram. Musíš být takový, kde by se to jinak v nás vzalo.

Vládče příběhů, jak ti mám věřit a co vůbec znamená věřit v tom nekonečném moři tvého vyprávění? Co je to svět než nekonečný proud příběhů ženoucích se pustinou. Navlékáš nás do kostýmů, svlékáš nás z kostýmů, dáváš nám jména a bereš nám je, cosi sdělujeme, ale co sdělujeme a kdo to poslouchá a k čemu je to všechno nakonec dobré, čemu to slouží? Třeba je ten hukot našich příběhů s neveselými konci pro čísi ucho jen vzdáleným bzikotem mouchy v koruně stromu dávno vyhořelého lesa.

(Macura 1999: 497–98)

Daniela Hodrová

Také románový svět Daniely Hodrové je vnitřním světem bez hranic, ve kterém se prolíná hledání vědecké s hledáním románovým. Sama o tom říká:

Hledání [...] je pro mne opravdu klíčovým slovem – v teorii i v románu [...] Hledání jako duchovní putování, bloudění, při kterém se hledající nezřídka ocitá na hranicích šílenství a smrti, kdy je identita bytosti zpochybněna množstvím proměn a zdvojení [...] Na konci cesty (ve 20. století zřídka dosaženém) je hledající zasvěcen do nejvyššího tajemství, za nímž se někdy skrývá Bůh, jindy poznání sebe sama. Tehdy také objevuje čas, v němž se prostupuje minulost a budoucnost, vzpomínka s věštbou.

(Hodrová 1991: 8)

Její erudice v oblasti evropského románu, zejména románu iniciačního, je obohacena básnickou invencí blízkou autorům magického realismu. V jejím románovém světě je asociativní pole umělecké fantazie rozšířeno aluzemi a citacemi rozsáhlé literatury beletristické i odborné. Ne náhodou je kniha, kterou sama označila za nejosobnější, *Théta* (1992), současně nejbližší její práci teoretické. Podle svých vlastních slov uvažovala dokonce o tom, zapojit do ní i teoretické úvahy.

Mytické pojetí času, prostupování minulosti, přítomnosti a budoucnosti, nejasné hranice mezi beletrií a odbornou literaturou, mezi fantazií, snem a skutečností, mezi světem živých a mrtvých jsou konstitutivními prvky její poetiky románu. Oproti intelektuálně hravé próze Vladimíra Macury je próza Daniely Hodrové asociativní, básnická. V Jungově duchu chápe iniciaci jako „sebepochopení v celku – sebe ve světě a světa v sobě“. Ve filozofické, spíše než v náboženské rovině se u ní, tak jako u Körnera, známá místa a věci denní potřeby proměňují ve znaky, ve kterých za kulisami jevového světa vystupuje svět duchovní. V geograficky úzkém prostoru Prahy či dokonce Vinohrad je otvírána nejen paměť a tajemství míst, ale zrcadlí se v něm celý bohatý vnitřní svět autorky:

Uvnitř románu tak vládne neustále jakási epická smršť, která nedovolí ničemu zůstat třeba jen v zdánlivém klidu, jednotlivé osudy lidí pulsují pozadím a popředím, každý zlomek příběhu, slovo, gesto se odráží v jiných zlomcích příběhu, slovech, gestech. Už z toho důvodu je tu sled spíše sumou, souhrnem. Zrcadlení jednoho prvku v ostatních, které je důležitým tvárným principem díla, vlastně oslabuje důležitost řetězení epizod. Každá kapitola románu v sobě po vzoru leibnizovské monády obsahuje celý svět.

(Macura 1991: 177)

Úvodem jsme konstatovali, že kromě data a místa narození nespojuje jmenované autory téměř nic. Fenomén rozostřených hranic, který je jim všem společný, poodhaluje však i jiné vzájemné souvislosti jejich díla. Důsledné prolínání sku-

tečnosti a snu, světa živých a mrtvých, roviny metafyzické a groteskní spojuje vnitřní světy Daniely Hodrové a Karola Sidona, jež mají společné zázemí v pražské literární tradici, především v díle Franze Kafky. Tak jako Sidon, i Hodrová jmenuje však také jako jeden z důležitých duchovních inspiračních zdrojů dílo Teilharda de Chardin. Bez zajímavosti nejsou ani nápadné motivické shody v próze Macury a Hodrové. Na první pohled nejvýrazněji vystupuje motiv loutky, který je leitmotivem tetralogie a výrazným motivem trilogie, především její druhé části *Kukly* (1991). (Vypravěčský subjekt v *Kuklách* je švadlenka v Říši loutek, v *Thétě* se česká historie „in diminuendo“ odehrává jako loutkové divadlo ve vaně apod.)

Druhá část tetralogie *Ten, který bude* má formu živých obrazů, druhá část trilogie *Trýznivé město* (1999) má podtitul *Živé obrazy*. Kýčovitý obraz národního obrození je konfrontován s historickými fakty u Macury a s tragikomickými, deheroizovanými postavami obrozenců na Olšanském hřbitově i jejich dvojníky v současném světě u Hodrové. Metoda zrcadlení, kterou Macura v doslovu k *Podobojí* označuje za konstitutivní prvek poetiky Daniely Hodrové, je stejně důležitá i v jeho racionálně rozehrané hře, do které právě díky ní proniká iracionální absurdita světa. Nedůvěra k logice lidmi vytvořených systémů, prostupnost hranic, vědomí o novém pojetí světa einsteinovsky-bohrovského znamená i nové uspořádání prozaických textů.

Závěr

Rozostření hranic, fenomén, který jsme sledovali v díle čtyř současných českých spisovatelů, je podle našeho názoru reakcí na krizi lidské identity na konci století, ve kterém byla porušena rovnováha mezi rychlým technickým vývojem a úzkou specializací vědeckého bádání na jedné straně a duchovními potřebami jedince na straně druhé. S jistou mírou falešné generalizace můžeme konstatovat, že v průběhu 20. století byla literatura důležitou součástí procesu, který zpochybnil pozitivistické, „objektivně“ vědecké chápání skutečnosti, historie a jazyka. Autoři narození ve čtyřicátých letech svým obratem do vnitřního světa jedince a rozostřením všech hranic vyjadřují pocit generace, která, řečeno slovy Věry Linhartové, žije v době, kdy svět „se rozpadá a osobnost v něm zůstává celá a osamělá“ (Linhartová 1966: 70).

Literatura

HODROVÁ, Daniela

1991 „Hledání Daniely Hodrové“, interview Luby Svobodové, *Tvar*, č. 45, str. 8

KOSKOVÁ, Helena

1983 „Hrabalovo dilema“, *Svědectví* 18, č. 72, str. 777–88

LINHARTOVÁ, Věra

1966 *Přestořeč* (Praha: Mladá fronta)

MACURA, Vladimír

1991 „Hledání Podobojí“, in D. Hodrová: *Podobojí* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství), str. 175–79

1992 *Šťastný věk*. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989 (Praha: Pražská imaginace)

1993 „Kořeny současnosti“, rozhovor s Irenou Zítkovou, *Nové knihy*, č. 38, str. 10

1994 *Znamení zrodu* (Praha: H + H)

1997 „Citová exkurze do národního obrození aneb Macurovy „mikrodějiny“: Čteme si o obrozencích“, rozhovor s Ondřejem Hausenblasem, *Čeština doma a ve světě* 5, č. 4, str. 6–13

1999 *Ten, který bude* (Praha: Hynek)

SIDON, Karol

1974/1991 *Evangelium podle Josefa Flavia* (Praha: Petlice, Praha: Mladá fronta)

1978/1988 *Dvě povídky o utopencích* (Praha: Petlice, Köln: Index)

1992 *Sen o mém otci. Sen o mně* (Praha: Mladá fronta)

Některé sondy do české prózy devadesátých let aneb pokus o pohled zvenčí

ALESSANDRO CATALANO

Taky si vzpomněl na jistou známou posedlost některých českých intelektuálů. Tak jako středověcí učenci a teologové očekávali druhý příchod Kristův a k onomu dni se upínaly jejich naděje, očekávali intelektuálové Zjevení označované jako Velký román devadesátých let. Kamil nikdy netušil, proč by měl ausgerechnet v těchto letech vzniknout nějaký velký román.

Jan Jandourek 1999

Doba neustálého bilancování spojená s desetiletím po sametové revoluci a s koncem tisíciletí se jeví jako dobrá příležitost k hodnocení nových směrů v současné české próze. Je to období příliš krátké, než aby se daly vyvodit závěrečné soudy, ale dostatečně dlouhé, abychom alespoň přistoupili k prvním pokusům. Tento příspěvek je proto jen předběžným pokusem o interpretaci některých obecných tendencí české literatury posledních let na základě jasných rozdílů vůči hlavnímu trendu, který je tak zjevný například v současné italské literatuře. Minulost nejednou prokázala, že pohled zvenčí, který nepatří osobám angažovaným v polemikách, hemžících se časopisy a novinami, umožňuje dívat se na věci z poněkud jiné perspektivy, a pomáhá tedy zachytit souvislosti, které často zůstávají skryté. Bez agresivity a zbytečných polemických tónů, je-li to vůbec možné.¹ Samozřejmě, že někdy to může být i úplně zbytečné.

Poslední desetiletí bylo obdobím hlubokých a těžkých sociálně-politických transformací, které se samozřejmě projeví i v literatuře. Jak se to vždy v těchto případech stává, z různých stran se ozývají hlasy hlásající krizi v literatuře a volající po státní podpoře nepochopených umělců. V podstatě by se dalo říci, že situace často odráží neschopnost skutečné konfrontace se svobodným trhem, afázii

¹ Je pochopitelné, že pohledy zvenčí jsou poněkud odlišné od pohledů zevnitř, a že tedy nebudou všem po chuti. Jistěže i proto, že se v českém prostředí rozšířila tendence katalogizování a třídění, která je často velmi užitečná, ale může být i nebezpečná: když se díváme na všechno, co bylo napsáno, často nám unikají všeobecné tendence. Nutno také říci, že když chceme za každou cenu něco najít, nalezneme to kdekoli.

a opakování mnoha spisovatelů starších generací, málo připravených na tak hluboké změny. Ve srovnání s vývojem ostatních světových literatur se zdá, že česká literatura je více spjata s vlastní kulturní tradicí a nezná typický vývoj spojený s neustálým porovnáváním s cizími impulsy, hlavně americkými, které v posledních letech jinde produkovaly rychlé změny ve struktuře literárního textu.

Tento vztah k tradici zatím převažuje nad touhou vyrovnat se s hlavními tendencemi světové prózy. Stačí připomenout téměř totální absenci některých žánrů (detektivky, thrillery, pulp atd.), jinde dnes tak populárních i v „umělecké literatuře“.² Naopak se zdá, že v české literatuře ještě převažuje silný trend „autenticity“ a není to jistě náhoda, že v posledních letech tzv. memoárová literatura zažila opravdu mimořádný úspěch. Nutno říci, že přestože rozdíl mezi tzv. „nízkým“ a „vysokým“ se jeví jako hodně zastaralý způsob posuzování literatury, v Čechách ho kupodivu literární kritika považuje ještě za velmi důležitý. Zde je na místě uvést příklady dobrého kombinování „nízkého“ a „vysokého“ v povedeném románu Petera Høega *Cit slečny Smilly pro sníh* anebo v prózách Iana McEwana. Jestliže literární kritika (nejen česká) často selhává při interpretaci hlubokých změn v roli spisovatele v současnosti, je nutné také podotknout, že v literární produkci posledních let chybějí knihy schopné vypořádat se s novou životní zkušeností, která je charakterizována četnými rozpory.

Vytvořit obraz vývoje české prózy devadesátých let je samozřejmě komplikované i proto, že se zde setkávají různé tendence a problémy mnohdy neliterárního charakteru. Bylo by dobré připomenout alespoň dva, které se také nepřímou formou týkají literatury: celková přeměna tržního systému (na poli literatury to znamenalo zkrachování známých nakladatelství, zánik časopisů a neustálé zakládání nových atd.) a definitivní odtržení slovenské složky (poslední etapa dlouhého vývoje, vedoucí k ničení „národnostní různorodosti“, jež patřila k nejtypičtějším zajímavostem přítomným při vzniku Československé republiky; těm, kteří znají rizika uzavření se „malé kultury“, jako je česká, do sebe, bude hned jasné, že jde o velmi pozoruhodný jev, který však zůstal téměř nepovšimnut). Hluboce se proměnil i samotný literární svět: současně jsou publikovány texty, které pocházejí z různých dob, zvláště je i způsob zprostředkování textu čtenáři literární kritikou. Jde o nové období, ve kterém česká kultura, jak se již mnohdy stalo v minulosti, musí něco dohánět (viz např. Grossman 1991). V kulturním systému se současně pohybuje několik složek, které odrážejí už dávno neaktuální sociální a kulturní světy a často znemožňují, aby zde „nová“ literatura našla svoje místo. Jestliže je to jev typický pro všechny kultury, kde se

² Samozřejmě by se našlo několik odlišných příkladů i v současné české próze. Ale pokud bereme v potaz, že v italské literatuře jde o velmi rozšířenou tendenci, je hned jasné, že takových příkladů je hodně málo.

zbořil systém fungující na základě cenzury, pak je to obzvláště bizarní v devadesátých letech, kdy na mezinárodním poli literatura zažívá období silné kontaminace různých žánrů a stylů: v českém kontextu má „literárnost“ pořád ještě víceméně klasický význam.

V době, kdy čtenáři mají na knihy čím dál méně času (což je už několik let normální všude ve světě, dokonce by se dalo říci, že v komunistickém Československu byla situace v tomto smyslu spíše výjimečná), je jasné, že literární kritik – i ten, který píše do novin – hraje ve zprostředkování textů čím dál větší roli. To je ovšem výhoda jen na první pohled, protože články v novinách vyžadují určitý styl a literární časopisy jsou spíše okrajová záležitost pro ty, kteří s literaturou opravdu pracují. Asi i kvůli tomu v kritikovi roste pocit ukřivdnosti. Možnost komunikovat s „masovým čtenářem“ mají v podstatě už jenom novináři a ti, kteří píšou do neliterárních časopisů. Odborník je čím dál více frustrován, rozzloben a samozřejmě polemicky naladěný. Jak dobře ukázala zbytečná a částečně i iritující polemika mezi M. Vieweghem a literárním světem, v neustálém boji se vytvářejí dva různé bloky: „opravdová literatura“ a literární brak (opravdu komická se zdá polemika, „za koho Viewegh“, asi jediný český spisovatel schopný ještě dnes prodat velké náklady, „vlastně hovoří“). Abychom použili výstižné definice italského spisovatele Alessandra Barrica, literatura je častěji chápána jako „válka“, kde proti sobě bojují různé tendence a jedna z nich nakonec vyhrát musí, a málokdy jako „zeměpis“, kde různé země a různé přístupy k literatuře žijí harmonicky vedle sebe (Barrico 1998). Je opravdu pozoruhodné, že literatura bez jakéhokoliv ideologického zabarvení se v Čechách často ještě jeví jako podezřelá. Ve srovnání s polemikami, které tady následovaly po publikování *Výchovy dívek v Čechách*, je opravdu kuriózní, že všechny kritiky uveřejněné v Itálii byly vesměs pozitivní a jediná výtku, která se několikrát objevila, se týkala množství citátů.

Situace v posledním desetiletí byla ještě komplikovanější v tom, že se na literárním trhu setkaly knihy, které se vztahovaly k různým dobám, a tak byla úplně zfalšována konfrontace mezi generacemi a různými tendencemi:

1) Produkce padesátých let a částečně zapomenutí spisovatelé – generace, která zaslouženě dostala největší prostor na začátku devadesátých let. Teď je kupodivu už méně populární: v neustálém běhu za hledáním nových polozapadlých materiálů, pravděpodobně kvůli módě dnes tak populárního bouřičního katolicismu (ideologicky pro mnohé jeden z výraznějších produktů české kultury 20. století), nacházejí obrovský prostor spisovatelé typu Jakuba Demla (v posledních letech skoro mytizován). Je však také možné, že jde o dočasný fenomén do určité míry typický pro celou bývalou východní Evropu.

2) Spisovatelé generace sedmdesátých až osmdesátých let (vyjma Milana Kunderu a Bohumila Hrabala, kteří by si zasloužili větší pozornost a reprezentují druh autorů, kteří ve všech směrech překračují český obzor). Jde o generaci, která má velké publikační možnosti (viz sebraná díla Arnošta Lustiga, Josefa Škvoreckého, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Evy Kantůrkové), i když někdy působí už unaveně a často se opakuje. I díky tomu, že jsou to autoři, kteří teď často obsazují institucionální pozice, dostávají někdy velký mediální prostor. Mezi nejzajímavějšími spisovateli této generace (např. Daniela Hodrová, Vladimír Macura, Michal Ajvaz, Jiří Kratochvíl) by se dokonce daly najít určité typické společné tendence (např. neustálé rozpracovávání podobných příběhů, inklinace spíše k intelektuálnímu vypravování atd.).

3) Velký úspěch zaznamenala bývalá mladá literatura začátku devadesátých let, která byla už aktivní na konci předešlého desetiletí a brzy po převratu. V následujících letech se ale často ocitla ve více nebo méně hluboké krizi (Michal Viewegh, Jáchym Topol, Ewald Murrer, Tereza Boučková, Zuzana Brabcová etc.). Zajímavé je, že právě tito spisovatelé byli v nedávné době terčem kritiky. Nutno říci, že v literární kritice je to generace, která vyprodukovala hodně vynikajících editorů, ale málo interpretačních talentů. Je škoda, že i časopis jako *Revolver Revue*, který měl v minulosti důležitou roli v prosazování otevřené koncepce literatury, dnes inklinuje (navíc zbytečně agresivním způsobem) k užšímu pojetí literárního díla.

4) Opravdu mladí autoři, pro které se samozřejmě najde jen malý prostor. Na příchod velkých talentů se zatím ještě čeká. Jediný spisovatel, který byl opravdu schopný si vybudovat určitou pozici, je patrně Miloš Urban, jenž, a to snad není náhoda, zůstal toutéž polemickou kritikou téměř nepovšimnut.³

V tak komplikované situaci by měla literární kritika hrát velmi opatrnou roli a poukazovat na všeobecné problémy spíše než prosazovat určitý oblíbený styl. Bohužel situace vypadá docela jinak, jak dobře dokazují i současné literární časopisy. Velká část z nich pochopitelně hledá řešení problému malého počtu čtenářů při rozšiřování nabídky. Často to ale znamená jenom zúžení prostoru věnovaného literatuře a založení buď nových vágních socio-politických časopisů (např. poslední vývoj v *Literárních novinách*), anebo hledání „senzací“ a prapodivných témat, která jsou stejně těžko schopna zaujmout tzv. nenáročného čtenáře (např. *Neon*). Až v posledních letech se zdá, že se ustanovil určitý typ, který odpovídá modelu zajímavého a „čtivého“ literárního časopisu (např. *Labyrint*,

³ Bylo by možné samozřejmě uvést další příklady nových autorů, kteří v posledních letech vzbudili pozornost kritiků. Některé zajímavé knihy byly ale publikovány až na samém konci desetiletí, např. V. Kahuda (1999), anebo byly napsány už v osmdesátých letech, např. I. Landsmann (1999).

Host a *Aluze*) a který zároveň není profilován ani příliš „ideologicky“ (např. *Kritická příloha*, *Tvar*, *Souvislosti*), ani příliš odborně (např. *Kritický sborník*). Ve složitě situaci, o které jsme mluvili, se zdá totiž prostřední cesta možná.

Podobně vypadá situace v české próze: navzdory tomu, že v posledních letech nebyly publikovány knihy opravdu „epochální“, přece jen je možné na základě několika příkladů identifikovat některé obecné rysy. K nejzajímavějším českým knihám posledních let patří bezpochyby např. prózy Vlastimila Třešňáka (1950),⁴ Jáchyma Topola (1962),⁵ Michala Viewegha (1962),⁶ Ewalda Murrera (1964)⁷ a Miloše Urbana (1967, srov. Urban 1998, 1999). Jako každý výběr je i tento samozřejmě sporný, protože je to vždy věc složitá a individuální: neutrální kritérium je asi pouhá myšlenková spekulace.⁸ Stručně by se to dalo shrnout tak, že v dílech těchto autorů jsou viditelné tři hlavní rysy, které v různých formách umožňují, abychom je považovali za určitou skupinu (a lehce si lze představit ještě další příklady, které by sem mohly patřit):

1) Jak už bylo naznačeno, česká próza posledních let je opravdu málo otevřená novým impulsům světové literatury, dokonce bychom mohli říci, že jde o literaturu docela uzavřenou do sebe, která nachází svoje nejlepší výsledky tam, kde dokáže problematizovat typické české mýty: Topolův podzemní svět tragické Prahy, která je pravým opakem dnes tak slavného obrazu „magického města“, Třešňákovo parodování údělu emigranta, Murrerova negace modernosti, Urbanovo zesměšňování některých tabu českých dějin, Vieweghovo komplikování běžného a uspokojujícího obrazu komunistického temna. I když jsou tu zřejmě vlivy cizích literatur, nutno říci, že velmi často jde o prvky, které jsou hodně blízké české literatuře. Musíme rozhodně uznat, že zatím jsou ještě hodně slabé náznaky návratu k „čisté fikci“, což je asi jediný možný krok k oproštění se od starých klišé české samizdatové literatury.

⁴ Kromě starších povídek (Třešňák 1996), dva romány (Třešňák 1995, 1999).

⁵ Romány *Sestra* (1994), *Anděl* (1995) a dlouhá povídka *Výlet k nádražní hale* (1995).

⁶ Novela *Názory na vraždu* (1990), romány *Báječná léta pod psa* (1992), *Výchova dívek v Čechách* (1994), *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapísovatelé mtcovský lásky* (1998) a *Povídky o manželství a sexu* (1999).

⁷ Povídky *Vyznamenání za prohranou válku* (1992), *Zápisník pana Pinkého* (1993) a *Sny na konci noci* (1996). Po dlouhé odmlce nedávno publikoval pod svým jménem protimilitaristickou knížku *Modrá knížka aneb jablo mu* (2000).

⁸ Tím samozřejmě mladá literatura nekončí a bylo by možné jmenovat ještě mnoho spisovatelů, kteří představují odlišné literární směry. Hlavně dnes, kdy je spisovatelů skoro víc než čtenářů.

2) Dominuje literatura tzv. „slabého myšlení“, v jejímž středu často potkááme člověka vypuzeného ze společnosti, která pro něho nedokáže najít místo. Jde vždy o společnost marginální, každodenní, ničím výjimečnou. Hlavní představitel je vždy člověk, který náhodou spadne do nějakého příběhu, už se z něho nedokáže vymotat a navzdory své neschopnosti dosáhne alespoň nějakých výsledků. Ve dvou nejznámějších Topolových románech, *Sestra* a *Anděl*, je obzvlášť silný obraz agresivní společnosti, v níž hrdinové nacházejí jedinou naději mezi lidmi, kteří byli z této společnosti zcela vypuzeni. V Murrerových povídkách se realita neustále proměňuje v sen, člověk není nikdy na svém místě, příběhy se vždy odehrávají v místech, která mají skutečnou podobu, ale jsou proměňována a těžko pochopitelná. Podivíni jsou také dvě neustále se hádající postavy v Třešňákově románu *Klíč je pod rohožkou*, románu pomalého tempa, ve kterém se emigrace stává existenciálním stavem a hlavní postava je charakterizována neschopností jakékoli akce. I hlavní postavy prvních dvou Vieweghových románů jsou zakomplexovaní lidé, kteří nejsou schopni určovat dráhy svých životů (možná, že odmítání jeho posledních knih částečně souvisí s proměnou hlavní postavy v sebevědomého muže typu „macho“). V podstatě i Urbanovy postavy jsou spíše podprůměrní lidé, kteří by v této společnosti těžko našli uplatnění a patří k velké skupině detektivů proti své vůli, která má dnes všude ve světě tak velký úspěch. I velmi pozoruhodná Urbanova schopnost parodovat polozapomenuté žánry patří více k periférii literárního vyprávění než k často užívaným prostředkům.

3) Skoro všichni citovaní spisovatelé se po začátečnické fázi úspěchu dostali do rozporu s kritikou, jako např. Viewegh (je to nejtypičtější příklad, ale zdaleka ne jediný), začali psát něco úplně jiného jako např. Murrer (v jeho případě se dokonce všechno kříží s opakovanou změnou pseudonymu) anebo následovalo odmlčení jako např. u Topola. Je to svým způsobem smutná skutečnost, že si nikdo z nich nedokázal udržet oblibu ani u kritiků, a někdy ani u čtenářů (viz např. poslední Třešňákov román).

V závěru by se dalo dosavadní pozorování shrnout tak, že přes převažující konzervativní tendence a v podstatě zbytečné polemiky lze v posledních letech už pozorovat náznaky proměny jak v případě časopisů a nakladatelství, tak v literární dráze několika spisovatelů. S objevem nového vypravěče Urbanova typu můžeme doufat, že se otevírá i v české literatuře nová fáze, ve které získá vyprávění zbavené všelijakého intelektuálního zabarvení zpátky svou vedoucí roli. Jinak nezbude nic jiného než se spokojit s těmi starými klišé a dát smutně za pravdu posledním větám Urbanova románu *Sedmikostel*: „Pod sluncem není

nic nového a nikdy nebude. Vraťme se k prověřenému, je nejvyšší čas. Jsme významovými starých cest – cest vedoucích zpátky [...] Když se Bůh slituje, navrátí do náruče středověku celou zemi. Novověk končí [...]“ (Urban 1999: 326).

Literatura

BARRICO, Alessandro

1998 „Destroy: L'indice di un mondo“, in *Barnum 2. Altre cronache dal grande Show* (Milano: Feltrinelli), str. 138–41

GROSSMAN, Jan

1991 „Na téma tří knih. Eduard Petiška, Okamžiky; Milan Kundera, Monology; Jiří Kolář, Mistr Sun o básnickém umění“, in J. Grossmann: *Analýzy* (Praha: Čs. spisovatel)

JANDOUREK, Jan

1999 *Škvár* (Praha: Hynek)

KAHUDA, Václav

1999 *Houština* (Brno)

LANDSMANN, Ivan

1999 *Pestré vrstvy* (Praha: TORST)

TŘEŠŇÁK, Vlastimil

1995 *Klíč je pod rohožkou* (Praha: TORST)

1996 *U jídla se nemluví* (Praha: TORST)

1999 *Evangelium a ostružina* (Praha)

URBAN, Miloš

1998 *Poslední tečka za rukopisy* (Praha)

1999 *Sedmikostelí* (Praha)

Česká próza na konci tisíciletí

LUBOMÍR MACHALA

Konstatování, že úvod devadesátých let patřil v české literatuře tzv. deníkové a memoárové próze, dnes jistě nepatří k nejpřekvapivějším a nejobjevnějším. Nicméně se bez něj zřejmě nelze obejít při pokusu vystihnout a pojmenovat alespoň některé ze základních vývojových rysů české prózy na konci tisíciletí, což by mělo být cílem tohoto příspěvku. Všeobecně rozšířený názor o dominantní roli prozaické autenticitní linie v polistopadovém období se nyní pokusím doplnit podrobnějším rozlišením, jaké typy textů tento vývojový trend spoluvytvářely.

Ten zprvu nejčtenější i nejmávanější byl vlastně produktem předchozího období, kdy mezi tvůrci samizdatového a exilového komunikačního okruhu byla rozšířena snaha oponovat výkladům a frázím oficiální propagandy osobním svědectvím, sugestivně traktovanou autopsií. Asi neznámějšími takto koncipovanými prózami se staly *Paměti* Václava Černého a deníkové zápisky Jana Zábřany *Celý život*. Ze „subjektivních dokumentů doby“ vzniklých až v průběhu devadesátých let v této souvislosti připomenu alespoň příznačně nazvaný *Památník* Evy Kantůrkové.

Také další druh deníkové a memoárové prózy pramení v disentu. Jde o útvar balancující na hranici mezi dokumentární a beletristickou výpovědí, který se od konce sedmdesátých let stal doménou Ludvíka Vaculíka. Ke vzniku *Českého snáře* ho údajně sice inspiroval Jiří Kolář, ale spíše šlo o aktuální podněcení Vaculíkova nejvlastnějšího tvůrčího konceptu (viz *Sekyra*). Vaculíkův román z první poloviny devadesátých let nazvaný *Jak se dělá chlapec* pak potvrzuje, že napětí mezi fakticitou a fikcí, realitou a fantazií, verifikovatelnými detaily a mystifikačními pasážemi vskutku odpovídá jeho naturelu.

Herecké vzpomínky (respektive paměti nejrůznějších populárních osobností) patřily k tzv. nakladatelským tutovkám už dávno před listopadem 1989 a bylo lhostejno, zda šlo o nakladatele oficiálně povoleného (Odeon) nebo exilového (68 Publishers). Lze samozřejmě zvažovat, nakolik takovéto knihy vůbec patří do námi sledované autenticitní linie české prózy, zda je nevnímat pouze jako žánrovou formu populární literatury. Tomu by možná přisvědčovala častá autorská spolupráce „hvězdy“ s jejím stylistickým „stínem“ (výsledný produkt mívá nejednou i podobu rozsáhlého rozhovoru), ale své opodstatnění má podle

mého i názor Pavla Janouška obsažený v článku Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance: „To jen my, lidé od literatury, si namlouváme, že deníky, paměti a korespondence spisovatelů patří někam jinam, do lepší kategorie než paměti a deníky hereček, a že je čteme z jiných pohnutek“ (Janoušek 1995).

Ve druhé polovině devadesátých let vydávání deníků a vzpomínek snad ještě kvantitativně narůstá a stává se téměř jevem sociologickým, protože je nevěřejnější už pouze spisovatelé, herci, politici (mimochodem, svodům tohoto fenoménu neodolali ani političtí koryfejeové předchozího režimu Miroslav Štěpán a Milouš Jakeš), publicisté, sportovci či zpěváci, ale také jejich milenky a milenci, tajemníci, tělesní strážci... Zde už skutečně mizí jakékoliv literární motivace i ambice a nastupují v plné síle bulvár a trh.

Zabýváme-li se hraničními pásmy tzv. autenticitní literatury, pak nelze pominout ani texty, jejichž vznik nebyl primárně spojen s literárními či tržními cíli, nýbrž na jejich počátku stála autorova psychoterapie (nejednou vskutku medicínsky ordinovaná). Míra ohlasu a ocenění, kterých se dostalo jedné z takto zrozených knih, tedy *Pestrým vrstvám* od emigrovavšího havíře Ivana Landsmanna (podle tradiční ankety *Lidových novin* šlo o nejpozoruhodnější knihu roku 1999), dokládá, jak velká hodnota je v českém kulturním prostředí konce tisíciletí přisuzována spontánnímu (insitnímu) způsobu psaní a tzv. syrové realitě. Jan Lopatka by měl určitě radost...

Bylo by nepochybně zajímavé sledovat, jak by zmíněný literární kritik hodnotil pokusy Igora Chauna (*Deník aneb Smrt režiséra*, 1995) a Martina Fendrycha (*Jako pták na drátě*, 1998) zrušit při zaznamenávání vlastních prožitků i myšlenek veškeré zábrany a prostřednictvím maximální otevřenosti dospět nejen k dokonalejšímu poznání sebe sama a svého okolí, ale snad i některých axiomů lidské individuální a společenské existence. Dosavadní odborné i laické přijetí uvedených knih je značně rozporuplné, slova uznání střídají více či méně skrytá nařčení z exhibicionismu, nevkusy, umného zneužívání senzacechtivosti a vrozené zvědavosti publika.

Kritický postoj ke snahám vydávat autenticitu za osnovní uměleckou hodnotu, popřípadě k pokusům prostřednictvím deníku či paměti vylepšovat a korigovat vlastní obraz, dal vzniknout i několika parodiím zmiňovaného dobového konjunkturálního prozaického modelu. Jeho ironizace je zřetelná například v prózách Jakuba Horáka *Ostrov* (1992), dále Jana Antonína Pitínského *Praha. Intimní deník hrdiny* (1993), *Walker a Bezruč* (1995), popřípadě v *Roce čtyřadvacet* (1995) od Patrika Ouředníka. V literárněkritickém kontextu se s ním a hlavně s jeho uctívači sarkasticky vyrovnává „encyklopedické“ heslo Polo-

patkismus napsané Pavlem Janouškem pod pseudonymem Mojmír Jahoda a zveřejněné v *Tvaru*.

Jako skutečně opoziční linie autenticitní prózy byla ovšem vnímána a představována díla fantaskní, imaginativní, což potvrzují i následující slova Aleše Hamana: „Příznačné pro prózu první poloviny devadesátých let bylo tedy rozdělení do dvou hlavních linií: jedna směřovala k autenticitě, k bezprostřednímu vyjádření holého existenciálního uplývání, k demystifikaci všech iluzí a k demytizaci všech ideálů, které by mohly vytvořit záchytný bod v proudu času; druhou linii tvořily prózy sázející na rozbití příběhu cestou rafinované hry představových asociací a prolínání fantaskních vizí a reálných představ“ (Haman 1995). Aleš Haman se několikrát k této myšlence vrátil (Haman 1996) a při jednom z těchto návratů určil i společného jmenovatele obou uvedených trendů: „Autentizace a fantasknost současné české prózy jsou dva póly téže emancipační touhy tvůrčí osobnosti po svobodě“ (Haman 1996).

Společného mají ony dva na první pohled zcela zjevné a snadno rozlišitelné póly české prózy devadesátých let přece jen více, ale pokusme se nejprve identifikovat, co pojí právě texty označované za fantaskní, imaginativní či metafyzické. (Někdy také postmoderní, ale tento termín, třebaže v mnoha případech asi neadekvátnější, se módním i nepoučeným nadužíváním stal příliš vágním a získal lehce pejorativní nádech.)

Vzhledem k tomu, že zmiňovaná touha tvůrčí osobnosti po svobodě, po svobodném vyjadřování je v této linii zjevována jakoby manifestačněji, okázaleji, může totiž do jisté míry překvapit, jak často se opakují některé motivy, myšlenky, prostředky a postupy v knihách Michala Ajvaze, Daniely Hodrové, Martina Komárka, Jiřího Kratochvíla, Jana Křesadla, Karla Miloty, Petra Rákose, Jáchyma Topola, ale i Alexandry Berkové, Zuzany Brabcové, Sylvie Richterové, Václava Vokolka ad.

Značná část próz uvedených autorů je spojena s chronotopem velkoměsta, nejčastěji Prahy, jež nabízí přemíru bizarních prostorů, tajemných zákoutí, sklepení a chodeb, často se měnících v labyrint. V těchto prostředích zjitřujících odedávna obrazotvornost získávají projevy moderní civilizace (reklamy všeho druhu, počítačové hry, masmédiá) mytické dispozice, spoluvytvářejí novodobou mytologii.

Autorská imaginace pak umožňuje za tajemnými, nicméně reálnými místy nalézat prostory nové, obývané záhadnými bytostmi, nebo se setkávat v pražských ulicích se zámořskými parníky, parními saněmi s varhanami, střetávat se s obrovskými škeblemi, ještěry, zvířaty skutečnými i zcela vymyšlenými.

Fantaskní fauna i flóra se zásadním způsobem spolupodílejí na vytváření „obrazu smrští chaosu“ (Jiří Kratochvíl, *Urmedvěď*, 1999), což má být jeden ze dvou

základních pilířů kýženého „románu – otevřeného systému“, či ještě lépe „živého modelu skutečnosti“. Proti „úzkosti z chaosu“ je pak stavěn příběh, který je nejen „nejpřirozenějším vypravěčským prostředkem, ale je i naší nejčastější a nejvýraznější interpretací skutečnosti, nejčastější a nejvýraznější podobou řádu“. Jak ovšem dále zdůrazňuje Jiří Kratochvíl, který se reflexi tvorby vlastní i autorů jemu blízkých systematicky věnoval, příběh ovšem není sdělován tradičním způsobem, nýbrž je skládán ze „spřízněných, ale na první čtení nečitelně vzdálených detailů“, protože „nejvlastnější smysl románu není v nalezení příběhu, ale v jeho hledání, v pohybu od existenciální úzkosti (z doteku s chaosem) k hledání interpretace, řádu, příběhu“ (Kratochvíl 1999).

Pro tento typ próz se tedy stal typickým rovněž experiment s konstruováním a dekonstruováním příběhu, s jeho variováním, rozbíjením a až rafinovaným skrýváním. Jeden z nejčastějších prostředků tříštění epické posloupnosti představují úvahy, pro které je charakteristická hlavně snaha prezentovat zcela nečekané ideje, šokující reinterpretace tradičních příběhů a legend.

Zprostředkování reflexí připadá nejčastěji vypravěčům. Ovšem nejen to. Vypravěč (nezřídka vybavený autobiografickými rysy) ostentativně zaujímá centrální pozici, funguje jako verifikátor a „svorník“, „váže celou konstrukci“ (Karel Mílota, *Ďáblův dům*, 1994). Vypravěčova demiurgovská podstata se projevuje i v pojímání ostatních postav jako jím ovládaných loutek (Daniela Hodrová, *Théta*) nebo v nabízení různých řešení příběhu (Jiří Kratochvíl, *Medvědí román, Avion*). Výsostná vypravěčská pozice pak dovoluje rozehrávat i mnohé hry, a to na různých úrovních a v různých podobách: jazykové, kompoziční, fabulační, sémantické... Hru se čtenářem, s postavami, s vlastními i cizími texty, s tradicí, s časem. Ústřední postavení narátora, zdůrazněná reflexivnost a hravost se projevují rovněž zvýšenou frekvencí „psaní o psaní“, interpretování vlastních textů, citování, parafrázování či jiného připomínání děl dalších autorů. V *Thétě*, *Medvědímu románu*, *Avionu*, *Druhém městě*, *Ďáblově domě* aj. tak patří k základním postupy odborně označované jako metatextovost, autohermeneutika a intertextualita.

Nyní už je ovšem na místě otázka, jak to vlastně je s opozicí (či příbuzností) mezi deníkovou (autenticitní) a fantaskní (metafyzickou) českou prózou? Rozbory a srovnání vedou ke zjištění, že je prokazatelně spojuje nejen Hamanem uváděná *touha po tvůrčí svobodě*, ale také dominantní role vypravěče (zapisovatele), potlačování příběhovosti provázené zvýšením reflexivnosti (případně lyrizace) textu, kumulace otázek směřujících ke smyslu tvorby i života, anti-iluzivní charakter a moralistní apel, hledání nových možností jazyka i celého slovesného umění a (možná trochu paradoxně) též vyhrazení velkého prostoru a pozornosti snům.

Naposled jmenovaný rys může posloužit také jako základ vysvětlení zdánlivě „nepatříčného“ prolínání uvedených linií. Sen totiž je a zároveň není součástí toho, co se obvykle považuje za „reálné, autentické žití“. Na jedné straně jde o objektivně doložitelný (vědecky sledovatelný) jev známý z autopsie každému člověku, na straně druhé jde o vysoce subjektivní, fantazijní, neuchopitelnou záležitost, často jediné a podvědomé útočiště před všedními životními starostmi. Nebo také jejich zrcadlo, různě deformované osobními dispozicemi.

Důležitou roli při konstituování výše zmíněného společného jmenovatele patrně sehrává také silně egocentrické ladění většiny současných českých próz. (Nejmarkantněji tento rys dokumentuje román *Ego* od Ivana Matouška.) V autentických textech je totiž prezentováno především jak „já“ vnímá a prožívá svět, fantaskní a imaginativní prózy zase zprostředkovávají, jaký svět „já“ generuje. S velkou dávkou pravděpodobnosti lze usuzovat, že v obou případech jde o reakci na předchozí dlouhodobě a všemi prostředky prosazované a preferované kolektivistické tendence a koncepce.

Dosud zde byly zmíněny dva základní trendy české prózy devadesátých let. V druhé polovině desetiletí však stále zřetelněji krystalizuje i něco, co možná lze označit jako „vieweghovský fenomén“. Nemám tady na mysli, že Michal Viewegh se stal patrně nejprodávanějším i nejprekládanějším současným českým spisovatelem, ani skutečnost, že se nad jeho knihami programově lokalizovanými na hranici mezi tzv. vysokým uměním a kýčem vedly ostré polemiky, nýbrž chci upozornit na fakt, že se Vieweghovy texty, případně jejich tvůrce sám nebo jeho autorský koncept stávají stále častěji součástí próz jiných spisovatelů. Samozřejmě v různé míře a rozdílném pojetí: od parodických narážek v *Posledním bourbonovi* z pera (či počítače) Bohuslava Vaňka-Úvalského přes Indruchovu polemickou románovou repliku *Výchovy dívek v Čechách* nazvanou *Mozkodlab* až po Jandourkův víceméně kolegiální tvůrčí dialog nesoucí název *Škvár*. (Vieweghův příklad lze myslím spatřovat též v pozadí tvůrčího vývoje Romana Ludvy od poměrně výlučného románu *Smrt a křeslo* ke čtenářsky mnohem atraktivnějšímu a přístupnějšímu dílům *Žena sedmi klíčů* a *Jezdci pod slunečником*.)

Za nejpodstatnější projev onoho „vieweghovského fenoménu“ ovšem považuji iniciaci tzv. palimpsestového způsobu psaní, chcete-li: psaní à la určitý autor. K Vieweghovým literárním parodiím ze dvou svazků *Nápadů laskavého čtenáře* totiž v tomto ohledu možno přiřadit rovněž nejen už vzpomenuť Jandourkův *Škvár*, ale také román *Zabrisky* od Vaňka-Úvalského, Drašnarovu svěbytnou rodovou ságu *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* i Urbanovu *Poslední tečku za Rukopisy* či *Sedmikostelů* od téhož autora. Zejména u Miloše (Josefa) Urbana je pak zřetelné, že jeho parodie individuálního autorského sty-

lu přerůstá v parodování žánru, konkrétně literatury faktu a posléze gotického románu. Třebaže je nesporné, že palimpsestové psaní patří k základnímu repertoáru literární postmoderny, domnívám se, že v podmínkách české literatury na konci tisíciletí lze uvažovat i o dalších příčinách zvýšené obliby uvedeného postupu u prozaiků mladší a střední generace. Možná jde o další ohlas na dobovou gloriifikaci autenticity, spočívající v hyperbolizované mystifikaci: dílo je prezentováno jako demystifikační, ovšem namísto „dosud neznámých“ ověřitelných faktů předkládá mystifikaci jinou (viz Vaňkův *Zabrisky* a Urbanovy knihy). Myslím, že alespoň v některých případech to lze chápat také jako varování před silou slova, nikoliv však toho uměleckého, ale především slova figurujícího v reklamních, politických a masmediálních sloganech, zprostředkovávajících nejrůznější programové manipulace. Nabízejí se také soudy o inspirační vyčerpanosti a manýristických stylistických cvičeních, osobně ale dávám přednost názoru, že i spisovatel může čas od času zcela legitimně prezentovat poněkud rozmarně svou řemeslnou virtuozitu a dokonce se může sám při psaní dobře pobavit.

Zmiňované poměrně časté napodobování psaní někoho druhého jako by naznačovalo, že čeští prozaici momentálně přešlapují na místě a ujasňují si, kudy a jak dál. Snad tomu tak i je, nicméně se domnívám, že poslední dekáda tohoto tisíciletí patří v české literatuře k nejpłodnějším obdobím a prozaická díla se na tom podílela zásadním způsobem.

Literatura

HAMAN, Aleš

1995 „Česká beletrie 1990–95“, *Literární noviny* 6, č. 21, str. 4–5

1996 „Dokument a fantasma, dvě krajnosti současné české prózy“, *Literární noviny* 7, č. 29, str. 7, přetištěno in *O české a švédské literatuře. Referáty ze semináře českých a slovenských spisovatelů* (Stockholm: Nadace Charty 77, 1996), str. 31–36

JAHODA, Mojmir (uveden jako překladatel, pseud. Pavla Janouška)

1997 „Polopatkismus. Heslo z encyklopedie A Reading Companion to World Literary Criticism of the 20th and 21st Centuries“, *Tvar* 8, č. 4, str. 5

JANOUSĚK, Pavel

1995 „Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance“, *Tvar* 6, č. 11, str. 11

KRATOCHVIL, Jiří
1999 *Urmedvěd* (Brno: Petrov)

MILOTA, Karel
1994 *Ďáblův dům* (Praha: Mladá fronta)

„Výbuch času“ 1989

Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*

GERTRAUDE ZANDOVÁ

Význam roku 1989 pro českou literaturu ve všech jeho důsledcích bude možné posoudit až s větším časovým odstupem. Již nyní však lze konstatovat, že tento zlom znamenal jak pro autory, tak pro jejich texty zásadní změnu vnějších podmínek. Odpadl ideologický tlak, zákazy a cenzura, knižní trh začal fungovat na tržní bázi, rovněž se změnilo chování čtenářské obce. Politická funkce literatury ustoupila do pozadí, čímž se současně snížilo společenské uznání spisovatelů. Všeobecná transformace společnosti přinesla nový způsob života, nové zájmy a starosti, a spolu s nimi i nová témata do literatury. Zdá se, že poetika jednotlivých autorů těmto změnám podléhá jen málo.

V díle Jáchyma Topola došlo po roce 1989 k markantnímu přesunu od lyriky k próze, který pravděpodobně souvisí s novými společenskými poměry: jeho román *Sestra* byl dokončen v roce 1993 během tříměsíčního pobytu v Německu, který autorovi umožnilo stipendium nadace Heinricha Bölla. Finanční zajištění a pracovní izolovanost očividně přispěly k dokončení tohoto rozsáhlého prozaického textu, který vyšel v roce 1994 v brněnském nakladatelství Atlantis¹ a vyvolal stejnou měrou hojné i prudké reakce, které byly buďto vysloveně nadšené, nebo naopak zcela odmítavé.² V roce 1995 obdržel Jáchym Topol za román *Sestra* Cenu Egona Hostovského.

¹ Číslování stran uvedené za citáty v závorkách se vztahuje k tomuto vydání.

² V databázi Ústavu pro českou literaturu AV ČR jsou uvedeny celkem třicet dvě recenze Topolovy *Sestry*, mimo jiné Antonín Alenka, Jan Gabriel a Daniel Vojtěch v *Literárních novinách*, Petr A. Bílek, Pavel Janoušek a Květoslav Chvatík v *Tvaru*, Dalibor Maňas-Kaňas v *Hostu*, Pavel Hlavatý v *Labyrintu*, Robert Lahoda v *Babylonu*, Sergej Machonin v *Mostech*, Roman Burián v *Rovnosti*, Viktor Budín v *Nových knihách* a Martin Hybler v *Kritické příloze Revolver Revue*. Kromě toho bylo uveřejněno množství rozhovorů se spisovatelem; slavnostní projev u příležitosti předání Ceny Egona Hostovského pronesl Jiří Peřák.

Následující úvahy si však nekladou za cíl zabývat se historií vzniku a recepcí románu *Sestra*, nýbrž otázkami tomuto dílu imanentními: jakým způsobem zobrazuje Topol převrat roku 1989? Jakým pojmoslovím a jakými obrazy popisuje starý a nový svět a jak se s novou realitou vyrovnává jeho hrdina? Další úvaha pak má objasnit, proč lze svět románu *Sestra* označit nikoli jako svět nový, nýbrž jako svět staronový.

Rok 1989

Ústřední postavou Topolova románu *Sestra* je vypravěč v první osobě Potok, v jistém smyslu autorovo alter ego, jak již vyplývá z hláskové podobnosti Topol-Potok. Potok žije ve městě Perla, v kterém snadno poznáváme Prahu. Z vypravěčovy perspektivy je popisován převrat roku 1989, a sice nepřímo: vypravěč přechází od pozorování exodu východních Němců, který stál na samém počátku pádu komunismu, rovnou do doby postkomunistické. Sametová revoluce, události 17. listopadu 1989 a následující období demonstrací, stávek a voleb zachyceny nejsou.

Komunistickou společnost před rokem 1989 Potok přirovnává k obrazu „betonového bloku, který dusil všechno, co se chtělo hýbat po svém“ (9). Uprostřed takzvané „šedi kyselého času“ (25) nijak nediferencuje: na pohnutá šedesátá léta si jeho generace již nepamatuje, normalizační léta sedmdesátá a osmdesátá se jeví jako nikam nesměřující historická hmota. Jelikož si subkultura undergroundu, k níž Potok náleží, vybudovala pod zmíněným betonovým blokem vlastní cesty, užívá Potok pro toto prostředí též obraz „Kanálu“ (25), tedy jakéhosi podzemního systému.

Oním takzvaným výbuchem času v roce 1989 začíná nový letopočet, „roky 1 a 2 a 3 a dál po výbuchu času...“ (33), který dřívější svět odsouvá do „paleolitu“ (7) a „předvěku před časem“ (33). Stagnující a do sebe uzavřený čas se explozí zrychluje a razantním pohybem směřuje po přímce kupředu. Start se rovná výstřelu tunelem, který vede ven z betonového bloku. Detonace pročištuje veškerá tunelová potrubí, i ta nejvíce zaneřáděná. Nový svět připomíná svou pestrostí, svým hlukem a chaosem velký karneval: „[...] už v exodu Němců bylo něco z karnevalu, který pokračuje dosud, od té doby, kdy vybuchl čas, čas stlačený ve městě zavřeném na klíč, čas, který má svou chuť a svou barvu [...]“ (15). Karneval ruší stávající pořádky zevnitř a uvolňuje strnulé protiklady jako nahoře–dole, umění–život, vážnost–zábava, smějící se–vysmívaný, i když je to třeba jenom na krátkou a omezenou dobu.

Starý a nový svět

Topol svým románem *Sestra* umožňuje nahlédnout do nového řádu tohoto převráceného světa – mundus inversus: do nového rozdělování moci, spojeného se vstupem bývalých disidentů do vedoucích pozic, do přeměny plánovaného hospodářství v hospodářství tržní se všemi jeho průvodními jevy, především mafii. Policii nahrazují soukromé detektivní agentury, které se pramálo starají o novodobé problémy, jako je kriminalita, pravicový extremismus, rasismus a xenofobie. Rok 1989 nepředstavuje pouze konec staré politické gardy, nýbrž také konec jednoho lidského typu: „Josefa Vissarionoviče Švejka“, jak Topol prototyp tohoto malého českého přítakávače označuje (28). Na místo konformity a uniformity nastupuje nepřehledná mnohotvárnost – jak bývá často citováno: z přehledné zoologické zahrady komunismu se stává kapitalistická džungle, kterou Topol označuje jako „Divoký Východ“ (60).

Stejně tak jako čas je i vypravěč Potok vržen na novou oběžnou dráhu. Svět, z něhož vzešel, je múzická subkultura, k níž on coby tanečník a herec patřil – jeho poslední rolí byla role uvadající růže. Navzdory betonovému bloku byly staré časy pro Potoka „živou dobou, kdy jsme žili v mrtvém světle Zrůdy“ (37). Odchodem ze starého světa Potok ukončuje i vztah ke své přítelkyni: zabije ji a opouští Kanál, aby s několika dalšími založil takzvanou Organizaci, která se živí hospodářskou kriminalitou, která však nicméně nepostrádá jisté etické zásady: odmítá obchod se zbraněmi, drogami a dětskou pornografií.

Organizace na jednu stranu využívá kontaktů s bývalými názorově spřízněnými druhy a spolutrpiteli z vězení, na druhou stranu vydírá bývalé komunisty, informátory Státní bezpečnosti a udavače. Obchody zmíněné bandy nabývají stále větších rozměrů a končí přes nové prostředníky v mezinárodní mafii. V důsledku toho ztrácí skupina kontrolu nad svou vlastní činností, posléze i moc, peníze a iluze. Potok se stává špiónem a pracuje pro různé zadavatele jako tajný agent.

Spolu s rozpadem Organizace vstupuje na scénu *Sestra*, kterou Potokovi zvěstovala jeho zavražděná přítelkyně. Tato postava je milenkou a příbuznou současně, uvádí Potoka do nového světa, a to i v konkrétním slova smyslu: oba opouštějí velkoměsto a ocitají se na periferii své země, na nejzazším východě, na hranicích s Ukrajinou. Nakonec se Potok rozchází i se Sestrou a na svou další cestu se vydává sám. Velký oblouk románového děje se završí katarzí ve chvíli největšího úpadku, na Skládce. Poté následuje téměř idylický konec: Potok naváže nový vztah a možná se stane i otcem. Je začleněn do společnosti: „Chodil jsem do práce. Socializoval jsem se. Otrnulo mi“ (449).

Potokův příběh je zkouškou jeho samého, jeho sil a jeho vlastních hranic: „Co všechno vlastně můžu. Co je v mejch silách?“ (411). „Co můžu? Co všechno můžu? To byl můj refrén“ (412). Hlavní zde není cíl, nýbrž cesta, která však hrdinu pozvolna unaví: rychlost, s jakou se vše dalo v roce 1989 do pohybu a která strhla i Potoka, polevuje, karneval se chýlí ke konci. Současně s tím vypravěč prochází důležitým procesem, není to však proces zrání ve vlastním slova smyslu, nýbrž proces stárnutí a vysílení. Konec románu, zdá se, představuje odmítnutí světa: Potok se uzavírá v bytě a rozhodne se dveře již nikdy neotevřít, ani tehdy, když někdo zazvoní.

„Staronový“ svět

Ústředním bodem románu *Sestra* je zrození nového světa. Do jaké míry se tento svět z hlediska hrdiny Potoka od starého liší, bylo již zmíněno, v následující části této úvahy zbývá osvětlit, proč lze onen nový svět charakterizovat pojmem „staronový“: Topol-Potok se v něm neorientuje a nechápe jej. Ve snaze se ho zmocnit, bere si na pomoc svět starý, ovšem ne ten před rokem 1989, nýbrž svět mnohem starší, archaický. Toto tvrzení lze doložit na různých rovinách textu: na úrovni pojmenování, na úrovni vypravěčova postoje ke světu i na úrovni vyprávění.

1. Pojmenování

Spolu s časem exploduje v roce 1989 i jazyk: dorozumívání se v důsledku roztočivného výraziva stává obtížným, vzniká spleť jazyků, kterou Potok označuje jednou jako „postbabylónštinu“ (235), jindy jako „megamluvu“ (469). Jeden z mnoha příkladů: „[...] potkával jsem lidi [...] po celoživotní výchově v ateismu mj. začínali tahat nová slova ze slovníku všude rozlezelejch sekt ... byly to těžké a vážné slova, sudba, pokání, trest, ... a některý mladý lidi míchali králický výrazivo s jazykem kytarovejch kapel ... sory, vole, vazbíš tu a už ses pokal? ... slyšel jsem jednou ... a do mezinárodního narkomanskýho slovníku tu a tam někdo přihodil až protektorátní argotici, a ze všeho lezlo marxistický pitoreskno jako sláma ... tohle je epesní metadžoint, až se ti rozlehne nástěnka ... pochytil jsem obrat, či obraz ... a taky angličtina, ta latina komunit dneška ... byla to broukn ingliš ... a broukn ček ... rozbitej jazyk a z jeho malomocenství snad rost novej pocit, nebo naopak, nevím ... v každým případě šlo o zrychle-

ní“ (456). S postavou Sestry však Potok hovoří společným jazykem – ztotožnění s ní je zároveň i ztotožněním s jejím jazykem: „Řeč ... jak jsme mluvili, splývala“ (271).

Do románového textu pronikají cizí jazyky jako angličtina, francouzština, němčina, vietnamština, slovenština, ukrajinština, romština a turečtina v Berlunu neboli Berlíně. Kromě nejrůznějších národních jazyků Topol užívá i četné před- a porevoluční žargony a terminologii z různých oborů: jazyk z oblasti byznysu, jazyk mafie, sekt, reklamy a mnoho dalších. Nejdůležitější složkou však je jazyk samotného Potoka, kreativní a inovativní velkoměstský slang. Nová slova tvoří často podle starých vzorů: pojmenovává postavy, konkréta i abstrakta obrazně-popisným způsobem, jako například přítelkyni Báru Závorovou nazývá „Malou Bílou Psicí“ (9) nebo mužské pohlaví jako „můj ochranný zvíře, můj lítač a taneční symbol“ (303). Nové reálie kombinuje se starými výrazy, často formou spojení adjektiva se substantivem: „počítačovi samurajové“ (76), „byznysová stezka“ (179) a „novodrak pajáma Médija“ (210).

Obrazná pojmenování nejsou pouhým označením, mají širší výpovědní hodnotu. Jejich užívání tudíž evokuje více než pouhý označovaný jev. Toto je jedna z možností, jak získat moc nad věcmi, jak využít magie slova. V této funkci Potok užívá nejen jazykové, nýbrž i jiné znaky a symboly, jako například své fetiše, obzvláště medailon Černou Madonu. Stejně tak jako užíváním slov dotýkáním se fetišů rozpoutává jejich sílu. Potok si je ostatně sám vědom toho, že pouhé pojmenování ještě neznamená pochopení, jak dokládá následující citát: „Sígli kombinují starej jazyk s novým, jako já, ale houby věděj“ (290).

Metaforická pojmenování jsou většinou víceznačná: Sestra může být interpretována jako konkrétní románová postava Černá, blízká příbuzná jedné generace, coby protiklad k bratrovi a opačný princip bratrského, jakožto jeho komplement. Sestra může navíc personifikovat vše, co si lze jako tento doplněk představit, až po smrt a konec (319). Dvě nejdůležitější ženské postavy románu, Malá Bílá Psice a Černá, se rovněž doplňují. Jejich vzájemný protiklad, protiklad černé a bílé, je ten největší možný – má svůj význam i v oblasti magie: zatímco bílá magie vzývá síly nebeské a dobré duchy, magie černá vyvolává síly podzemní, duchy zlé a demony.

2. Postoj vypravěče

Potok vnímá a pojímá svět na bázi animálních funkcí. Přistupuje k němu prostřednictvím své smyslovosti, která přispívá k lyrickému charakteru románu:

svět je zachycen se všemi barvami, zvuky, chutěmi a vůněmi. Obzvláště působivým smyslovým zážitkem je sen o Osvětlení, kde Potok se svými přáteli kráčí mořem kostí, a též Skládka, na níž panuje podobná nálada jako v gotických zobrazeních apokalypsy od Giotto či na obrazech Hieronyma Bosche.

Potok se spoléhá nejen na své smysly, ale i na instinkty a intuici, které mu pomáhají správně se orientovat v nové společnosti, v které, jak se zdá, platí velmi staré mechanismy jako je právo silnějšího, chránit a být ochraňován, útočit a prchat. Potok popisuje nový svět ústy nevzdělaného, neotesaného člověka, ústy původního domorodce; své psaní zařazuje do „kanackého písemnictví“ (235). Pro něj je společnost rozdělena podle vzoru primitivních civilizací na kmeny a tlupy; jeho vlastním kmenem je Organizace, jeho kmenoví druzi jsou označováni jako „kluci“ nebo „kuci“, „kamarádi“, „bratři“, „pobratimové“, „padruzi“, „kapitáni“, „svobodní kopiníci“, „piráti“, „rytíři“, „sokolové“, „vlci a práčata“ a tak dále. Kmeny jsou organizovány na principu mužské pospolitosti, ženy oproti tomu k vytváření kmenů neinklinují.

Srocování se v kmeny a tlupy a spoléhání se na smysly a instinkty se stalo nezbytným, protože v novém světě po výbuchu času se ztratily staré jistoty a začal nový boj o přežití. V něm se osvědčují staré modely chování – nové nároky nelze zvládat rozumem. Uvnitř kmene existují obřady a rituály, jako například obřad iniciační při přijímání do Organizace nebo rituál sebekritiky. Společně jsou sdílěna tajemství, fantazie a sny. Tajemství Organizace je jako jedno z mála prozrazeno: je to víra v příchod Mesiáše. Mnohá další románová tajemství však zůstávají neodhalena: kdo se například skrývá za postavou malého chlapce na Skládce, kterého Potok zavraždí a kterého nazývá „Stvůrou“ (430), „mladým Kučerou“ (431) a „Dáblem“ (432)? Nejdůležitějším mysteriem je incestní spojení se Sestrou. V závěru románu k jakémusi spojení dochází, zůstává však otázkou, je-li to spojení se Sestrou, s Mesiášem nebo se smrtí.

3. Vyprávění

Román *Sestra* je napsán technikou proudu vědomí: jde o nepřetržitý vnitřní monolog, dopis určený Sestře a motivovaný touhou po ní. Vypravěč píše jako v horečce, v drogovém opojení, nebo – a zde se opět objevuje propojení s magií – jako posedlý démonem. Doufá, že svým „vstupujícím hlasem“ (161), svým zařikáním přiměje Sestru k návratu. Proud vyprávění podléhá principu asociací: neuspořádané řazení reálií, dějových fragmentů, obrazů a myšlenek postupně vytváří ucelený obraz.

Vzhledem k tomu, že proud vyprávění víceméně nepřipouští žádnou románovou konstrukci, stává se vypravěč nejdůležitější románovou konstantou; svět se nám tudíž otvírá jeho perspektivou. Ta se neskládá pouze z vnější reality, nýbrž i z vnitřní roviny vědomí. Vypravěč je egocentrický v tom smyslu, že interpretuje obě reality zcela subjektivně. Postoj vypravěčova Já se mimo jiné projevuje jak prolínáním prozaického textu lyrickými pasážemi, tak i jeho základním lyrickým postojem ve smyslu emocionální účasti, ba dokonce zaujatosti. Lyricky působí i silné rytmizování textu v duchu rockové hudby: pravidelný základní úder určuje tempo, které je zrychlováno nedbalou interpunkcí. Vypravěč se nezastaví, pokračuje stále dál ve své litanii.

Stylizace textu jako ústní výpovědi spolu s lyrickou komponentou, rovnoměrný a patetický tón vyprávění, šíře zobrazovaného světa, mytická osudovost děje, jakož i dlouhá odysea hrdiny bohatá na peripetie, dovolují konstatovat, že román *Sestra* nepředstavuje pouze vnitřní monolog a proud vědomí, nýbrž má zřejmou souvislost s velmi starou literární formou: eposem.

***Sestra* jako román staronový, postmoderní**

Román *Sestra* je plný aluzí na běžné literární a kulturní texty: od mýtů, především českých, slovanských, indiánských, křesťanských a klasických, přes dětskou a dobrodružnou literaturu od autorů, jako jsou Karl May, Jaroslav Foglar a Eduard Štorch, až po texty současné populární kultury. Za výrazné vzory z české literatury tohoto století lze považovat především Jiřího Koláře, Jana Hanče a poetiku Skupiny 42 s jejím zájmem o velkoměsto a jeho periferii, Bohumila Hrabala s jeho proudem vyprávění a smyslem pro tělesnost, dále pak autentický jazyk raných povídek Jana Zábrany a postavu na sebe soustředěného vypravěče a podzemní duši Jakuba Demla.

Bezesporu lze najít i souvislosti s řadou dalších autorů české a světové literatury, jak již bylo zmíněno v některých recenzích: s mystickým, takměř barokním pomýlením duše u Josefa Váchala a Ladislava Klímy (Hybler 1995: 56), s výřečností Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (Bílek 1994), s podsvětím v Dantově *Božské komedii* (Machonin 1994, Bílek 1994), s tajnými zákony přírody v Kiplingově *Knize džunglí* (Machonin 1994), s životními pocity Jacka Kerouaca *Na cestě* (Machonin 1994) nebo s *Mužem bez vlastností* Roberta Musila (Bílek 1994). S ním *Sestru* spojuje nejen neuchopitelný hrdina, nýbrž i popis epochálního zvratu. Musil však líčí zánik světa starého, zatímco Topol zobrazuje zrod nové epochy.

Román *Sestra* představuje zároveň společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku O bratříčkovi a sestřičce, román akční a dobrodružný, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu. Díky rozmanitosti inspiračních zdrojů, bohatstvím aluzí a citátů, svou ironií a hravým charakterem patří toto dílo nepochybně do postmoderní literatury.

Topolův svět je světem, který málokdo zná a který se doposud v literatuře téměř neobjevil: nejzazší periferie, podzemí, případně underground, polosvět a podsvětí, mafie, život vyděděnců – lidí žijících na ulici, na nádražích a na Skládce. Autor se samozřejmostí mytické postavy porušuje téměř veškerá společenská tabu, od polygamie a incestu až po vraždu. Činí tak s lehkostí a cynismem, příznačnými pro současnost. Za postmoderní lehkostí a hravostí lze však vysledovat zvláštní vážnost, se kterou se Topol snaží uchopit nový, zatím ještě neuspořádaný, nesrozumitelný svět. Aby se jej zmocnil, bere si na pomoc stará pojmenování a představy. Toto propojení s původním, archaickým a archetypálním dává současné době novou hloubku.

Literatura

BÍLEK, Petr A.

1994 „Topolův román ... uličnický“, *Tvar*, č. 10, str. 17–18

HYBLER, Martin

1995 „Topolova přepestrá Sestra“, *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 2, str. 56–59

MACHONIN, Sergej

1994 „Nová kniha džunglí. Kniha Jáchyma Topola *Sestra* vyšla v brněnském vydavatelství Atlantis“, *Mosty*, č. 26, str. 12

Michal Viewegh – literatura umělecká, nebo populární?

JELENA KOVTUNOVÁ

Ještě před zhruba deseti lety vypadala situace poměrně jednoduše: v takzvaných socialistických zemích měla krásná literatura sociální funkci a byla považována za jeden z nejdůležitějších nástrojů ideové výchovy příslušníka nové společnosti – cílevědomého budovatele komunismu. O literatuře se hovořilo na stranických sjezdech a umělecká próza musela vyhovovat určitým požadavkům ideologickým (stranická angažovanost) i formálním (socialistický realismus). Každé umělecké dílo bylo podrobeno přísné cenzuře a jeho „oficiální“ vydání mělo samo o sobě svědčit o „správnosti“ jeho obsahu, od čehož se odvozovala i jeho estetická hodnota. Proto také v zemích východního bloku vůbec neexistoval problém diferenciacie mezi *umělecky náročnou* a *populární* literaturou. Ta druhá, jak to vyplývalo ze soudobých kritik, byla charakteristickým rysem vyhraněně kapitalistické společnosti. Jen v tamních podmínkách prý mohli chtít čtenáře pobavit (odvracejíce tím jeho pozornost od palčivých sociálních otázek a třídního boje) nesčetní „bulvární“ beletristé kriminálními romány, dobrodružnými anebo milostnými prózami.

Přitom se ovšem s nechtí uznávalo, že v zápase o komerční úspěch vypracovala populární literatura na Západě řadu prostředků umožňujících spisovatelům vzbudit zájem čtenáře o díla, která sice nemají velmi složitou sociální nebo filozofickou problematiku, ale dost lákavě vypravují o fantastických událostech, záhadách, tajemstvích, obsahují napínavý děj atd. Navíc nebylo vždy snadné určit, zda je obsah některého díla „vážný“ nebo „triviální“. Proto čas od času vycházely v Rusku i v jiných východoevropských zemích překlady nejvýznamnějších představitelů populárních žánrů (např. v žánru sci-fi to byli Isaac Asimov, Ray Bradbury, Clifford Simak a jiní).

To znamená, že ani na Východě nikdy neexistovala ostrá hranice mezi *prózou krásnou* a *komerční*; nicméně oficiální negativní vztah k populární beletrii se tu držel po celou socialistickou éru. Proto také (alespoň v Rusku) téměř vůbec neupoutal tento jev pozornost akademické literární vědy.

Situace se skoro ze dne na den změnila začátkem devadesátých let, kdy byl knižní trh bývalých zemí východního bloku doslova zaplaven proudem překla-

dů západní beletrie. Brzy nato se dostavil i stejně bouřlivý proud obdobných domácích próz, jejichž autoři používali zpravidla angloamerických pseudonymů. V krátké době – zhruba za deset let – se literatura ruská i česká obohatila o všechny možné populární žánry, od milostného a dobrodružného až po kriminální příběhy a fantasy. O zmíněné žánry projevíli zájem dokonce spisovatelé patřící dříve k takzvané oficiální literatuře (Vladimír Páral, Kir Bulyčov).

Tato změna měla za prvé za následek zvýšení pozornosti literárních vědců k těmto doposud prakticky neznámým oblastem kulturního dění a za druhé prokázala nutnost vytvoření pokud možno přesných kritérií zařazení toho či onoho textu do okruhu literatury umělecké anebo komerční. Tento úkol se ukázal být opravdu těžký. Literární věda ani kritika totiž až dodnes nenašly definitivní odpověď na základní otázky: zda je vždy trestuhodné, jestliže spisovatel využívá napohled banální milostnou či dobrodružnou zápletku, zda je v každém případě odsouzeníhodný zájem některých autorů o témata doslova šokující, jako jsou například život prostitutek v Páralově románě *Playgirls* nebo sexuální zábavy sovětských státních a stranických lídrů v *Modrém sádle* od Vladimíra Sorokina, či zda má rozhodující roli pro označení literárního díla jako ryze komerčního důvod, že se líbí různým čtenářům bez ohledu na jejich věk, vzdělání a inteligenci.

Všechny tyto otázky vyvstávají před tím, kdo bádá o vývoji české prózy v posledním desetiletí, a to především v souvislosti s dílem Michala Viewegha, jehož knihy se těší stále větší oblibě čtenářů. Do literatury vstoupil Viewegh v osmdesátých letech, kdy uveřejnil několik povídek ve víkendové příloze *Mladé fronty*; později přispíval do *Mladého světa*. Po roce 1990 publikoval rovněž v časopisech *Playboy*, *Literární noviny*, *Tvar* aj. V téže době se objevilo prvních z jeho rozsáhlejších děl: próza s detektivní zápletkou *Názory na vraždu* (1990). Avšak větší čtenářský i kritický ohlas získala teprve jeho druhá kniha *Báječná léta pod psa* (1992), pro niž byl Viewegh uznán za jednoho z nejlepších prozaiků mladší generace. Kritika vysoce ocenila jeho „schopnost vyprávět děj, snahu o propojení psychologické introspekce subjektivizovaného vypravěče se sebereflexí vzniku a utváření literární výpovědi“ (Hemelíková 1998: 625).

Od té doby však každá další Vieweghova próza vzbuzovala v kruzích odborníků spíše zklamání, zatímco u veřejnosti měly jeho knihy trvalý úspěch (dnes je Viewegh jedním z mála spisovatelů z povolání a žije se vydáváním vlastních děl). Proč je tomu tak?

Už ve *Výchově dívek v Čechách* (1994) napínavý děj zjevně převažuje nad psychologismem. Další Vieweghova tvorba se vyznačuje stále větší snahou čtenáře doslova šokovat a skandalizovat, ať už jde o příběh rodiny mladého devi-

anta (*Zapisovatelé otcovský lásky*, 1998), nebo o pohlavní prožitky soudobého spisovatele (*Povídky o manželství a o sexu*, 1999). Právě proto je dnes Viewegh často považován za autora komerčního, který usiluje především o popularitu mezi nejširšími vrstvami čtenářů a kvůli tomu zneužívá módních témat z postkomunistické epochy, erotiky a nespisovného jazyka. Spisovatel ostatně s tímto kritickým míněním počítal už dříve. Jedna z jeho postav s ironií říká, že „coby dobrovolný styčný důstojník mezi opovrhovaným, avšak kupovaným čtivem a respektovanou literaturou, kterou prakticky nikdo nečte, musí přirozeně počítat s tím, že na něho budou občas zlostně pokřikovat z obou táborů“ (Viewegh 1997: 135).

Bezesporu se v posledních Vieweghových textech opravdu projevuje komerční složka. Autorova snaha vydat nejméně jednu knížku ročně – a k tomu knížku prodejnou – nemůže přispívat ke kvalitě jeho tvorby. Ale nebylo by správné spatřovat v tom jen touhu po „masovém“ úspěchu: není to tak jedno-
duché.

Viewegh je autor nepochybně talentovaný, i když mu lze leccos vytknout. Už v jeho prvotinách se projevil osobitý styl, značná erudice, schopnost pozorovat život a postihnout smysl nejrůznějších životních jevů. A proto, byť nemá Viewegh v posledních letech žádné „velké téma“, nesmíme omezovat jeho tvorbu na zjednodušené nebo přespříliš dramatizované náměty, připomínající občas dějová schémata „bulvárních“ milostných či erotických příběhů.

Abychom tuto naši myšlenku potvrdili, všimněme si blíže *Výchovy dívek v Čechách*. Viewegh je vždy „autobiografický“, ale v tomto románě, jakož i v pozdějších *Povídkách o manželství a o sexu*, intimně lyrický tón zaznívá nejvýrazněji.

Námět *Výchovy dívek v Čechách* je na první pohled komorní, nepříliš bohatý na události a navíc nemá tak široké společenské zázemí jako v *Báječných letech pod psa*. Vypráví se krátký a tragický milostný příběh ženatého středoškolského profesora a jeho již dospělé žákyně, kterou on učí, jak se má psát povídka. Vnější okolnosti zápletky představuje autor poněkud melodramaticky: Beáta zpočátku divže nepřejede vypravěče autem (v němž se nakonec zabije), později oba posedne vášeň, které nepřejí její rodiče, a končí to hádkou mezi nimi a sebevraždou protagonistky.

Přítom je však v románě propojeno několik námětových rovin, což jeho obsah značně komplikuje. Kromě popisu milostného vztahu mezi vypravěčem a Beátou věnuje autor pozornost všednímu životu středoškoláků, jakož i zbraslavských obyvatel a také rodinnému prostředí zbohatlíka Krále. Toto propojení je tak organické, že jednotlivá fakta, která se zpočátku zdají být naprosto

malicherná, sehrávají nakonec významnou roli. Školník, kupříkladu, je zároveň pracovníkem krematoria a právě on se zúčastňuje Beátina pohřbu: „[...] a její srdce, proměněné v popel, nabral do dlaně školník František Nedělníček a rozhodil je po větru na lukách urnového háje, který je chloubou zbraslavských občanů“ (Viewegh 1997: 219). Nebo jiná maličkost: kvůli těsným zbraslavským uličkám musí hrdina jet každé ráno kolem Beátina havarovaného auta. „Ona jistá vzájemná provázanost,“ – komentuje to ironicky autor – „jíž je snad vnímavější čtenář tu a tam svědkem, není bohužel záležitostí nějakého kompozičního mistrovství, nýbrž je jen logickým důsledkem maloměstských rozměrů tohoto příběhu – všichni se znají, všechno souvisí se vším“ (Viewegh 1997: 171).

V důsledku toho nevnímá čtenář *Výchovu dívek v Čechách* jako banální milostnou historku, nýbrž jako vyprávění o střetnutí dvou světů: „starého“, v němž byl vychován hrdina, a „nového“, který zosobňuje Král. Viewegh líčí, jak jsou tyto světy sobě vzdálené – a zároveň tak blízké, že nemohou jeden bez druhého existovat. V románě zaznívají motivy provázající celou spisovatelovu tvorbu. Jsou to zejména lidská osamocenosť a pokusy ji překonat v manželství, které má ovšem dvojí následky: na jedné straně omezení osobní svobody a nudu, na druhé zase rodinnou pohodu a radost z dětí. „Podle mého názoru,“ – píše Viewegh o novele od Jana Harta (a lze to říci o každém textu od něj samotného) – „byl smysl knihy [...] snad v tragikomické snaze dnešního, nejednoduchého člověka dorozumět se se svými nejbližšími“ (Viewegh 1996: 48).

Pro Vieweghovy hrdiny je charakteristická snaha najít své místo v proměněném postkomunistickém světě, ale zároveň pohrdání jeho morálkou, mravní nevázaností atd. Ve *Výchově dívek v Čechách* se vypravěč se vši odhodlaností obrátí od toho starého k tomu novému a stane se – stejně jako autor – ze středoškolského profesora módním beletristou; přitom je mu líto vlastní minulosti, ačkoli se do ní nechce vrátit. Konfrontace „toho starého“ a „toho nového“ je u Viewegha navíc komplikována generační změnou: při hádce s Beáťiným otcem hrdina podobně jako Čapkův Loupežník pocítuje autenticitu mládí, avšak také on má dospívající dceru...

Výchova dívek v Čechách i další Vieweghovy prózy jsou prostoupeny skrytou ironií a především sebeironií. Vypravěč zdaleka nepřikrašluje vlastní postavu. Čtenář vidí, že je nerozhodný, ba plachý, že analyzuje každý svůj krok. Jakkoli otevřeně líčí Viewegh erotické scény, na popis citů je spíše skoupý. Klíčové epizody zobrazuje dost lakonicky, často se „schová“ za cizí text, avšak také narážky na skutečné vypravěčovy či autorovy prožitky, které musí čtenář sám rekonstruovat, je jenom zostřují.

Obsahovou kondenzovanost textu doplňuje jazyková výraznost. Ve *Výchově dívek v Čechách* Beáta hrdinovi sdělí, že v současné době ji údajně zajímá jedině to, jak tradiční vyprávěcí formu zničit. „Mě zase to, jak se k ní vrátit,“ odpovídá hrdina a zároveň s ním i autor (Viewegh 1997: 167). Ale zdánlivě prostý, záměrně „hovorový“ Vieweghův sloh vyústí nakonec v složitou soustavu skrytých citátů, aluzí a odkazů. Najdeme zde napodobování stylu známých autorů a také přímé oslovení čtenářů, kritiků a kolegů ze spisovatelských kruhů. Značnou roli hraje Vieweghova zkušenost s literární parodií, které věnoval knížku *Nápady laskavého čtenáře* (1993).

Zachytit nastíněné obsahové i stylistické bohatství Vieweghova románu nebude tak jednoduché pro „laického“ čtenáře, který si však knížku se zájmem přečte, aby se dozvěděl, jak dopadne hříšná láska hrdinů. K čemu by potom byla taková složitost v „masové“ próze? Nebylo by vhodnější napsat happy end, dodat víc dobrodružství a eliminovat vedlejší roviny? Není-li tomu tak, opravňuje nás to k názoru, že Viewegh nesledoval jen ryze komerční úspěch.

Zde bude na místě srovnání s jedním z nejčtenějších ruských autorů posledních let, Viktorem Pelevinem. Jeho román *Čapajev a Prázdnota* (1996) také šokoval „seriózní“ kritiky parodováním proslulých knih a filmů o hrdinovi občanské války, jakož i absurdním spojením současných ruských realit s orientální filozofií. V tomto románě bývá spatřován v nejlepším případě odvážný literární experiment a v nejhorším otevřeně zahrávání si autora s nevybíravou čtenářskou masou. Přečteme-li však tento text pozorněji, zjistíme, jak je obsahově hluboký. Nesmírně ironicky, pomocí paradoxů, skrytých citátů a obměňování známých anekdot píše autor o nejzávažnějších otázkách života a smrti, o lidských osudech v době společenských otřesů, o nesnadné volbě vlastní životní cesty. V tom se projevuje značná podobnost stylu Pelevinova a Vieweghova, i když mají nepochybně různé názory, vycházejí z různých literárních tradic atd.

Je-li toto tvrzení oprávněné, pak může jít o objektivní znak doby, o jistou její potřebu, kterou vyjadřuje dílo obou rozebíraných autorů. Není náhoda, že u Pelevina byla kritikou konstatována „schopnost být moderní“. Pelevin „neličí nemoci doby, nýbrž sám jimi trpí [...] Jinak psát neumí, i kdyby chtěl. Právě proto je autentický“ (Basinskij 1999: 10).

V čem ona „potřeba doby“ spočívá? Dá se předpokládat, že také literatura tohoto druhu je určena čtenáři zvědavému a vzdělanému, který nejen sleduje popisované události, ale i rád „luští“ text. Je to však čtenář nové éry, kdy se v literatuře stále více projevuje snaha nejen vychovávat, ale také v širším smyslu bavit, tedy získat si publikum svéráznou fantazií, mistrně vybudovanou zápletkou a obsahovou náročností skrývající se za zdánlivou jednoduchostí.

Dnešní čtenáři (včetně intelektuálů) si zvykli na dynamická schémata detektivek, na horory, melodramata a pornografii, na četbu popularizujících encyklopedií i knížek o okultismu. Potřeba zápasit anebo prostě počítat s existencí podobných spisů nutí talentované autory vytvářet svého druhu intelektuální variantu „masové“ beletrie či naopak „masovou“ prózu pro intelektuály. Čtenáři těchto knih stále jakoby balancují mezi poznáváním (tam, kde se parafrázuje cizí text), zvědavostí a odporem – a nakonec zcela nečekaně začnou sympatizovat s hrdiny i s autorem.

Tuto naši domněnku samozřejmě budeme muset ověřit na širším materiálu. V každém případě však je dobře, že podobné prózy v posledních letech vycházejí. Znamená to mimo jiné, že ani v rámci „masových“ žánrů nevypadá všechno tak nezajímavě a jednoduše. A hlavně, že také složité problémy současného světa lze zpřístupnit nejrůznějším vrstvám čtenářů formou stejně poutavou, jako jsou dobrodružné příběhy nebo horory.

Literatura

BASINSKIJ, Pavel

1999 „Sindrom Pelevina“, *Literaturnaja gazeta*, č. 45, str. 10

HEMELÍKOVÁ, Blanka

1998 „Michal Viewegh“, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945 2* (Praha: Brána)

VIEWEGH, Michal

1996 *Názory na vraždu* (Brno: Petrov)

1997 *Výchova dívek v Čechách* (Brno: Petrov)

Současná tvorba polské národnostní menšiny v České republice

LIBOR MARTINEK

Kultura a literatura v české části Těšínska, pro kterou se v polské historiografii a publicistice vžil pojem Zaolzie (česky Záolží),¹ zajímá badatele ve Slezsku jako specifický model kultury, v níž se odpradávná prolínaly různé a často velmi protichůdné kulturní vlivy, jejichž nositeli byli Češi, Poláci, Slováci, Židé a také skupina německy hovořícího obyvatelstva, o jejímž souhrnném označení jako národa či národnosti lze vést diskuse. Pro německy hovořící obyvatelstvo na Jesenicu (a posléze i v jiných pohraničních územích Čech, Moravy a Slezska) se vžil pojem „sudetští Němci“, přičemž jeho významový obsah se v průběhu doby měnil (Pindák 1994: 435). Pro německy hovořící obyvatelstvo na území historicky zformovaného těšínského knížectví užívá prof. Rosner označení Rakušané s ohledem na existenci habsburské monarchie, do které Těšínsko náleželo až do konce první světové války (Rosner 1995: 24). A jak si dále ukážeme, mýtus habsburské monarchie se odrazil také v tvorbě některých polských spisovatelů na Záolží.

V úvodu jsem lokalizoval oblast svého literárního výzkumu a jeho charakter, který má své limity. Nebudu proto hovořit o současné kulturní a také ekonomické situaci, v jaké se nacházejí polští spisovatelé na Záolží, protože na to téma by měli promluvit oni sami. Mohu se však zamyslet nad některými problémy, které zde vyvstávají při rozvoji česko-polské kulturní spolupráce na úrovni osobních kontaktů tvůrců, literárních kritiků a historiků i ve sféře ediční, především pokud jde o překlady. Mohu vás seznámit s několika kulturními a lite-

¹ Polský literární historik Edmund Rosner pojem Záolží vysvětluje jako termín užívaný od poloviny dvacátých let 20. století pro tu část těšínského Slezska, která po rozdělení historicky zformovaného slezského Těšínska připadla České republice. V obsahu onoho pojmu se projevuje polská perspektiva, čili z pozice Polska (například polské části těšínského Slezska) se dané území nachází za řekou Olzou (Olší), která tvoří hranici mezi Polskem a Českou republikou. Polský přívlastek „záolžanský“ se nevztahuje k projevům kultury Čechů, Slováků a Rakušanů nebo jiných národností, které se nacházely nebo nacházejí v západní části těšínského Slezska, ale k výsledkům kulturní činnosti Poláků žijících v tomto teritoriu. Z tohoto důvodu termín „literatura na Záolží“ nemůže být užít ve významu národní literatury nebo písemnictví daného regionu, ale pouze ve smyslu sebevědomí obyvatelstva hlásícího se k polské národnosti odlišujícího se od jiných Poláků tím, že žijí za hranicí (nejde však o literaturu emigrační, protože jde o tvorbu autochtonních Poláků žijících v České republice, obdobnou literární tvorbě Poláků na Litvě či Ukrajině; Rosner 1995: 24–25).

rárními fenomény, které stojí za pozornost pro svůj nadregionální význam nebo uměleckou hodnotu. Rád se s vámi podělím o své dojmy z dosavadní, plodně se rozvíjející internetnické spolupráce.

Česká literární kritika ve svých nejosvícenějších momentech věnovala literatuře na Záolží pozornost už mezi válkami zásluhou revue *Poesie*, redigované Janem Strakošem; v jeho linii pokračuje ostravský literární měsíčník *Alternativa nova*, vedený Drahomírem Šajtarem s redakčním okruhem (v němž se tvůrčí činnosti spisovatelů ze Záolží soustavněji věnují Jiří Urbanec, František Všeticka a autor tohoto příspěvku). Je třeba přitom vzít v úvahu nejen sociologický, ale též hodnotový aspekt literárněkritické, překladové i popularizační práce mezinárodního typu. Pražský strukturalista Jan Mukařovský v této souvislosti zdůrazňoval, že pro podobu a uplatnění vlivů v národní literatuře je rozhodující, jak se jejich vstupu otevírá nebo jak se ho dožaduje literární systém svými aktuálními potřebami. Jednotlivá národní umění se podle něho stýkají na bázi vzájemné rovnosti, nikoli na základě podřízenosti ovlivňovaného ovlivňovanému (Mukařovský 1966: 111).

Období, v kterém se nacházíme, tedy období intenzivních společenských přeměn a společenského pohybu, revokuje orientaci společnosti na přehodnocování vztahu k etnickému principu. Demokratizační procesy jsou u nás i v zemích východní Evropy zjevně provázeny výraznými pohyby v etnické sféře a s tím souvisejícími aktivitami v internetnické oblasti. Nové politické poměry a postup k demokratickému státnímu zřízení oživil některé záležitosti týkající se řešení národnostní problematiky Československa a nově vzniklé České republiky. Tyto otázky mají v etnické sféře buď své kořeny, nebo se do ní promítají (uspořádání státu, funkce a místo regionů v něm), otázky menšinových práv, organizací, možnosti jejich rozvoje, procesy asimilace a jejich interpretace. Působí hloubka tradic národního kulturního života ve zkoumaném regionu, trvání a intenzita internetnických či intranetnických vazeb, dosažený stupeň vzdělání a jazyk školního vzdělávání, úroveň a podoba národního politického života. Tím chci naznačit, že národnostní problematika je mnohotvárná a souvisí s celkovým vývojem společnosti i jejich jednotlivých skupin. Navíc jde o tematiku, která je částí společnosti přijímána většinou velice vážně, nezřídka příliš emocionálně. Vyskytují se však také situace opačné povahy, kdy některé momenty internetnického soužití jsou brány s humorem.

S ohledem na skutečnost, že můj příspěvek metodologicky spadá částečně také do sféry literární sociologie, případně sociologie umění, volím jako odrazový můstek na začátku svého vystoupení stanovení několika tezí, které se posléze pokusím potvrdit:

1. Polští spisovatelé na Záolží mají z hlediska své sociálně-profesní pozice od roku 1990 všechny předpoklady pro rozvoj své tvůrčí činnosti.

2. V ediční sféře od roku 1990 vzrostl počet publikací psaných polskými spisovateli na Záolží.

3. Prohloubení vazby k mateřskému polskému národu sledujeme u polských spisovatelů na Záolží již před sametovou revolucí, což mělo příčiny politické. Naopak v posledních pěti až sedmi letech se projevuje větší prohloubení vazeb na české kulturní prostředí, u nejmladší spisovatelské generace se projevuje asimilační aspekt, případně jejich tvorbu v národním jazyce ovlivňují jiné mimoestetické důvody.

4. Fakt existence polských spisovatelů na průsečíku několika kultur se u autorů s nejvyššími uměleckými ambicemi projevuje jako obohacení jejich tvorby. V tvorbě nejmladší a mladší střední generace záolžanských básníků sledujeme vlivy postmodernismu.

5. Polské středisko spisovatelů na Záolží významně obohatilo vědomí o české literatuře v Polsku díky četným překladům tvorby našich autorů. A opět díky bilingvistu záolžanských spisovatelů se čeští čtenáři mohou seznámit s novými trendy polské literatury.

V roce 1989 vzniklo Zrzeszenie Literatów Polskich w Republice Czeskiej (Sdružení polských spisovatelů v České republice), které je kolektivním členem Obce spisovatelů v Praze a Obce moravsko-slezských spisovatelů se středisky v Ostravě a Brně. Někteří členové ZLPC jsou rovněž členy Związku Literatów Polskich (Svazu polských literátů) nebo Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (Spolku polských spisovatelů) a také Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego (Hornoslezské literární společnosti) s centrem v Katovicích. Wilhelm Przewzek z Bystřice nad Olší je rovněž členem rady Obce moravsko-slezských spisovatelů, tudíž zástupce polské národnostní menšiny je členem řídicí struktury profesní spisovatelské organizace. Z toho jednoznačně vyplývá, že polští spisovatelé žijící v České republice mohou dnes navazovat mnohostranné vztahy nejen s profesními organizacemi ve své vlasti, ale i v zemi mateřského národa. Polský spisovatel z českého Těšínska se tedy nachází v enklávě (z hlediska druhu osídlení v tzv. etnoreální skupině), z níž je možno čas od času vystoupit, stát se součástí komplexnějšího systému. Dodejme, že tak lze činit z ideologických a politických důvodů až po listopadu 1989, kdy padly zákazy publikování a vycestování do Polska, jež postihly jednu generaci záolžanských spisovatelů od konce šedesátých let. Výhody tohoto typu enklávy jsou tu zjevné, neboť je možné navazovat mnohostranný typ vztahů s bezprostředním okolím, s mateřským prostředím a s vyššími systémovými úrovněmi (kupříkladu s časopisy vycházejícími například na Slovensku, v Německu, Francii, Anglii, Švédsku a USA nebo se zahraničními kulturními institucemi). Tvorba polských spisovatelů na čes-

kém Těšínsku sice vzniká na okraji polského i českého literárního života, mimo kulturní centra, avšak především svými nejlepšími výkony svědčí o tom, že i na periferii mohou vznikat svébytné umělecké hodnoty. Těšínsko je tedy schopno vyzařovat energii vlnovitě se šířící zpět do kulturních center (na polské straně to budou spíše Katowice a Opole než Krakov, na české straně nepochybně Ostrava i Opava zároveň). Jde zde o problematiku vztahu lokálního a globálního.

Prohloubení vazby k mateřskému národu v kulturním životě národnostních menšin sledujeme především po listopadu 1989. Občan komunistického státu žil ve společnosti, která byla centrálně řízena a kontrolována, nebylo dopřáváno sluchu lokálním kulturním iniciativám, specifickým kulturním potřebám různých etnik a za pozitivní a progresivní proces bylo vydáváno pozbývání identity národů a národností (Romportl 1993: 59). Návrat k demokratickému systému se projevil oživením zájmu polské národnostní menšiny v České republice o podobu svého postavení ve společnosti, o náležité zhodnocení dosavadního vývoje i o nastínění vývojových perspektiv. Docházelo k přeměně nebo k obnově společenských a společenskopolitických organizací zaměřených na obranu práv národnostní menšiny, jejichž činnost byla dlouhodobě zakazována, omezována, případně odváděna do oblasti národopisné a kulturní činnosti. Náhlá ztráta dosavadních jistot, byť poskytovaných totalitním státem (podmíněných „internacionalisticky“ a formálně značně omezených), přechod na podmínky tržního hospodářství s sebou nese jevy, jež mohou být etnickou menšinou vnímány s pocitem ohrožení, neboť mechanismy obrany menšinových zájmů i uspokojování oprávněných požadavků menšiny se ve společnosti teprve tvoří. Z tohoto hlediska byla společensko-organizační aktivita polských spisovatelů na Záolží skutečným předvojem v úsilí o uspokojení kulturních potřeb a nároků polské národnostní menšiny. Ve snaze o zajištění normálních podmínek pro rozvoj polské slovesnosti se kromě své práce v literární oblasti ujali aktivity na společensko-kulturním poli. Od roku 1974 byly organizovány semináře při Umělecko-literární sekci Polského svazu kulturně-osvětového (PZKO), jejichž programem byla literární setkání s účastí významných spisovatelů, literárních historiků a kritiků z Polska, organizovaly se literární soutěže. Sami záolžanští autoři se zúčastňovali literárních seminářů a soutěží v Polsku a řada z nich získala četná ocenění.² Stále častěji byly navazovány osobní kontakty s významnými polský-

² Například Wilhelm Przewczek je laureátem mnoha literárních cen a vyznamenání za poezii a publicistiku: mimo jiné získal osm prvních cen v celostátních básnických soutěžích v Polsku a byl za svou uměleckou tvorbu nebo publicistiku několikrát vyznamenán (Varšavský básnický podzim, Zlatý kahan, Mimózy vavřín, Cena polského olympijského výboru, Cena Witolda Hulewicze za poezii psanou mimo Polsko, Cena opolského vojvody, Cena Juliusze Slowackého aj.).

mi spisovatelé, kteří přijížděli na autorská setkání na Záolží. V sedmdesátých letech se přes politické okleštění kulturní činnosti na českém Těšínsku a přesto, že členové nových tvůrčích generací byli neustále vystaveni represí, podařilo rozvinout literární život v základních parametrech. V různých dobách od padesátých do konce osmdesátých let měla většina záolžanských spisovatelů zákaz publikování a dokonce zákaz práce v některých profesích jako školství nebo tisk (týkalo se to Pawła Kubisze, Henryka Jasiczka, Wiesława Adama Bergerera, Janusza Gaudyna, Wilhelma Przewczka, Jana Rusnoka, Władysława Sikory aj.). Jedním ze způsobů vyplenění literatury z její vlastní tradice bylo zbavení autorů jejich vydavatelství. Na začátku šedesátých let nenabýlo platnosti rozhodnutí o převzetí práv polské edice Krajského vydavatelství v Ostravě (pozdější vydavatelství Profil). Negativní dopad tohoto politicky motivovaného rozhodnutí se snažilo – s nejednoznačným výsledkem – napravit vedení Hlavního výboru PZKO snahou o vlastní ediční program. Po roce 1968 se řada polských spisovatelů vyjadřujících nesouhlas s agresí armád Varšavské smlouvy vůči obrodnému procesu v Československu ocitla na indexu a možnosti publikace jejich beletristických prací byly ještě více ohraničeny. Polští spisovatelé trvale žijící a tvořící v Československu občas tiskli knihy v Polsku, ale ani to se neobešlo bez komplikací.³

Jestliže byli polští spisovatelé na českém Těšínsku před rokem 1989 nuceni orientovat se na vydavatelství v Polsku, pak se nyní obracejí rovněž na vydavatele v České republice. Jejich určitým kmenovým vydavatelem je českotěšínské nakladatelství Olza, kam se po zániku polské edice Profilu přesunulo těžiště polskojazyčné vydavatelské činnosti. Vznikla rovněž menší soukromá vydavatelství jako SNOZA Kazimierze Gajdzici, SAK Kazimierze Santariuse v Albrechticích u Českého Těšína nebo Vydavatelství Antoni Sochor jr. v Českém Těšíně a při tiskárně PROprint divadla v Českém Těšíně před čtyřmi lety zahájila svou činnost knižní edice Avion.

Převažující část polské vydavatelské produkce v meziválečném období měla podobu literárních děl, jubilejních a příležitostných publikací, tištěných zpráv, školních příruček, časopisů a kalendářů. Po válce se polská vydavatelská pro-

³ O tom vydává svědectví Wilhelm Przewczek: „Dvacet let jsem nemohl v Československu vydat knihu. Až konečně v roce 1989 vyšla v ostravském Profilu má sbírka *Przewczucie kształtu*. Během té doby jsem vydával knihy v polských vydavatelstvích v Krakově, Opolí, Varšavě a Katovicích. Je pro mě dodnes záhadou, že se cenzura netýkala polských oficiálních vydavatelství. Vydavatelské smlouvy musely být uzavírány mezi oběma ministry kultury, protože šlo o zahraničního autora. A tak v roce 1986, když v krakovském Literárním vydavatelství vyšla má sbírka *Księga urodzaju*, se znovu projevil problém indexu zakázaných autorů. Z Prahy mi tehdy přišel dopis, že sbírka je vlastnictvím státu, protože její autor, i když je polským spisovatelem, má československé státní občanství“ (Przewczek 1998).

dukce časopisů a kalendářů podstatně zmenšila vlivem vnějších okolností. Naopak rostl počet populárně-vědeckých a literárních publikací. Zajímavým fenoménem je, že následkem postupných změn v národnostní struktuře se objevuje více česko-polských publikací. S pádem komunismu zmizela cenzura a jiné překážky formální povahy, ale objevil se problém finanční, když byly omezeny nebo zastaveny státní dotace. Navíc zaniklo ostravské nakladatelství Profil a s ním i polská edice, přestalo existovat jediné polské knihkupectví v Českém Těšíně až do roku 1999, kdy vydavatelství Olza na Čapkově ulici otevřelo své vlastní polské knihkupectví. Počet polských publikací přesto vzrostl, mj. díky sponzorům a možnostem vydávat v Polsku.⁴ Každoročně bývají přidělovány granty Ministerstva kultury ČR a z Nadace Český literární fond pro vydávání děl příslušníků národnostních menšin. Podrobnější hodnocení polygrafické úrovně polských knih a časopisů je mnohdy velmi problematické a je vinou polských autorů, že se i dnes spokojují s jejich horší kvalitou. Nesmíme zapomenout ani na polská vysílání v Ostravském rozhlasu zahájená 1. 8. 1950, která se zabývají aktuálními problémy polského společenství na Záožlí a nezřídka se dotýkají kulturní sféry. Na rozdíl od rozhlasového vysílání Lužických Srbů v SRN zde však chybí doplňkové vysílání v jazyce tzv. majoritního národa, jehož příslušníkům by se touto cestou poskytovaly informace o polské národnostní menšině a její aktivitě.

Jednotlivé linky pětigenerační záolžanské fugy se skládají z literatury meziválečné (reprezentované Janem Kubiszem, Karolem Bergerem, Pawłem Kubiszem, Adolfem Fierlou, Karolem Piegzou, Gustawem Przczekem aj.), poválečné do konce padesátých let (nejvýznamnějšími představiteli zde byli Paweł Kubisz a Henryk Jasiczek), literatury od počátku šedesátých let (započatá vystoupením generace almanachu *První let* z roku 1959; patří sem Wilhelm Przczek, Władysław Sikora, už nežijící Adolf Dostal, Janusz Gaudyn aj. a po té od doby vzniku Grupy Literackiej '63 v Třinci také Wiesław Adam Berger, Gustaw Sajdok, Jan Pyszko, Kazimierz Jaworski aj.), autoři debutující v sedmdesátých a osmdesátých letech (generace almanachu *Światłocienie* z roku 1976 – Kazimierz Kaszper, Tadeusz Wantuła a Jan Daniel Zolich) a konečně z literatury nejmladší, vznikající v osmdesátých letech, tzv. generace almanachu *Spotkanie* z roku 1985 (souputníky Renaty Putzlacherové jsou tu Lucyna Przczeková-Waszková, Stanisław Jedzok, Franciszek Nastulczyk, Jacek Sikora aj.).

Tvůrčí a kulturní inteligence polské národnostní menšiny sehrála v minulosti a sehrává i dnes důležitou a nezastupitelnou úlohu při vlastním etnokulturním rozvoji. Za pozoruhodný jev lze proto označit snahu střední a nejmladší gene-

⁴ Úplnější pohled na osvobozenou ediční činnost na českém Těšínsku podává podrobná stať Heleny Legowiczové Wydawnictwa zaolziańskie po roku 1990 (Legowiczová 1997).

race polských spisovatelů na Záolží psát česky. Týká se to především dvou autorů – Renaty Putzlacherové a Bogdana Trojaka.

Renata Putzlacherová-Buchtová (nar. 15. 6. 1966 v Karvině) je autorkou několika básnických sbírek, z nichž poslední, *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* (Český Těšín 1996), vyšla dvojjazyčně s českými překlady Vlasty Dvořáčkové a Ericha Sojky. Se svým manželem se přestěhovala před třemi lety do Brna a od té doby se datují její první zveřejněné pokusy o autorskou tvorbu v češtině a překlady do češtiny.⁵ Spolu s dalšími připravila antologii současné polské poezie *Bílé propasti* (Putzlacher, ed. 1997).

Bogdan Trojak (nar. 23. 3. 1975 v Českém Těšíně) je autorem dvou českých sbírek poezie *Kuním štětcem* (Brno 1996) a *Pan Twardowski* (Brno 1998), které byly pozitivně přijaty českou kritikou.⁶ Se svými přáteli založil ve vesnici Vendryně, kde má trvalé bydliště, časopis *Weles*. Redakce časopisu je česká, výjimkou však nejsou texty v polštině, což podtrhává příhraniční charakter tohoto literárního čtvrtletníku.

Co vede mladé polské autory k tomu, psát v jiném jazyce než v mateřštině, ačkoliv jde o autochtonní Poláky, nikoliv emigranty? K odpovědi na tuto otázku bude nutné se zamyslet nad jazykovým prostředím, v němž tito tvůrci vyrůstali, a nad jazykem, kterého používají.

Pro příslušníky národnostních menšin a etnických skupin ve střední Evropě a v jiných částech Evropy a světa je příznačná dvojjazyčnost (bilingvismus) nebo mnohojazyčnost (polylingvismus). Dvojjazyčnost nebo mnohojazyčnost by však neměla vést k popření a ztrátě vlastního jazyka jako jednoho z nejpodstatnějších znaků vlastní svébytnosti, identity. I v takovém prostředí lze uchovávat nebo rozvíjet národní (národnostní) povědomí. Uchování a rozvoj kultury v jinonárodním prostředí má některá svá specifika a souvisí mj. s etnicitou a tradicemi. V novém prostředí, v tzv. druhé domovině, se příslušníci národnostní menšiny střetávají s odlišnými kulturními tradicemi, s jiným stupněm kulturní vyspělosti nového prostředí a s odlišnou intenzitou působení dalších národních kultur. Pojem „nové prostředí“ platí pro polskou menšinu v ČR jen z menší části, jelikož polské obyvatelstvo je autochtonní a obývá asi 800 km² Těšínska, tedy většinu jeho historické části, jež se nachází na území dnešní České republiky. Polští emigranti, kteří se usadili v nejrůznějších místech ČR hlavně po druhé světové válce, jsou rozptýleni a tvoří kompaktní společenství s rysy národnostní

⁵ V měsíčníku *Alternativa nova* Renata Putzlacherová publikovala báseň *Druhá cesta do Brna* s poznámkou: „Brno, 25. 1. 1997. Báseň jsem napsala česky (poprvé v životě). Nemá polskou verzi. R. P.“

⁶ Bogdan Trojak je také nositelem Ortenovy ceny, udělované mladým básníkům za poezii.

menšiny. Autochtonní mluvčí v každodenní komunikaci používají více jazykových kódů, které střídají v závislosti na typu komunikační situace, jazykové kompetenci partnera v komunikaci nebo podle tématu rozhovoru. Občané polské národnosti navštěvovali zpravidla zdejší polské školy a kromě těšínského nářečí mluví také česky a polsky. To, který standardní útvar ovládají lépe, zda polštinu, nebo češtinu, je, zejména u střední a nejmladší generace, spíše individuální a je dáno povahou prostředí, kde mluvčí získal největší řečovou praxi (např. kde studoval, kde vykonával své zaměstnání), ale také rodinným prostředím, jazykovou příslušností rodičů nebo životního partnera a jiných osob, s kterými je mluvčí v kontaktu. Renata Putzlacherová v rozhovoru s Drahomírem Šajtarem uvádí, že kvůli dobrému zvládnutí polštiny se po absolvování polského gymnázia v Českém Těšíně rozhodla vystudovat polonistiku na Jagellonské univerzitě v Krakově (Putzlacher 1997a). Pak pracovala jako dramaturgyně polské scény Těšínského divadla, kde mj. upravovala polské dramatické texty. K jazykové situaci svého prostředí se vyjádřila takto: „Chodila jsem do polských škol tady, v Českém Těšíně, kde jsme měli také pochopitelně hodiny češtiny. Ale největším zádrhelem (dnes z odstupu to tak cítím) bylo to, že ve školách, na chodbách, na ulici jsme všichni mluvili místním nářečím, tj. šílenou smíšeninou slezského nářečí, polštiny, češtiny a němčiny. Takže vlastně jsem trojjazyčná. Hodně místních obyvatel proto dnes neumí dobře ani polsky, ani česky [...] Určuje nás jazyk našeho dětství, jazyk, ve kterém nám četli pohádky, ve kterém jsme říkali první slova, ve kterém jsme se modlili. Pro mne to byla polština, takže moje literární začátky byly nutně polské“ (ibid.). Co se týče Bogdana Trojaka, nepodařilo se mi objevit žádné jeho písemné vyjádření, proč píše česky, a osobně jsem se ho na to nikdy neptal. Faktem zůstává, že po ukončení polského gymnázia v Českém Těšíně vystudoval Právnickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, kde vyučovacím jazykem je samozřejmě čeština. Trojak však píše poezii i v polštině.⁷

Téměř desetiletý věkový rozdíl mezi oběma tvůrci umožňuje hovořit o pokolení reprezentovaném Bogdanem Trojakem jako o nové básnické generaci na Záolží, dokonce související i s nejmladší básnickou generací českou, tj. mladými autory narozenými kolem roku 1975. Mluva nejmladší generace Poláků žijících na českém Těšínsku, tzn. od mateřských škol po střední školy, byla ob-

⁷ Ve druhém ročníku básnické soutěže v českém a polském jazyce Ikarovo křídlo 7. listopadu 1997, kterou uspořádala Obec moravsko-slezských spisovatelů spolu s polskými partnery (s redakcí katovického měsíčníku *Śląsk*, Hornoslezským literárním sdružením v Katovicích a těšínskou skupinou HLS za spoluúčasti Odboru kultury Vojvodského úřadu v Katovicích a pod záštitou Samosprávy katovického vojvodství) a která je zasvěcena uctění památky dvou polských letců Żwirky a Wigury (tragicky zahynuli v roce 1932 na Těrlicku při přeletu z Varšavy na aviatickou soutěž v Brně), získal Trojak druhou cenu za dílo v českém jazyce. Při veřejném čtení prací se prezentoval také svými básněmi v češtině i v polštině s ohledem na převážně polské publikum.

jektem šetření Ireny Bogoczové z Kabinetu pro výzkum polského etnika Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Východiskem jazykového výzkumu bylo určení jazykového původu těšínské mládeže. Z šetření vyplývá, že vazba místní polské mládeže je jednoznačně silnější na těšínské nářečí než na polštinu, byť je respondenty polština považována za mateřský jazyk. Svým jazykovým kódem, lokálním dialektem, se mladí Poláci z českého Těšínska odlišují při návštěvách Polska od příslušníků národa, k němuž se hlásí. České prostředí je mladým Polákům ze Záolží bližší, navíc se respondenti zajímají o dění v ČR daleko více než o informace týkající se Polska. Dlouhodobé používání standardního útvaru polštiny by jim dělalo potíže. Projev ve spisovné polštině ve svém rodném prostředí chápou jako nepřirozený. Jazykový projev v současné době nejmladší generace místních Poláků bude čím dál víc ovlivňován expanzivní většinou češtinou (Bogoczová 1997: 71–73). Česká tvorba Bogdana Trojaka může mít motivaci ve výše zmíněných jazykově-asimilačních příčinách. Literární tvorba v češtině střední generace polských autorů je domácí (polskou) kritikou v lepším případě hodnocena jako směřování k ideji evropanství a všelidské jednotě, v horším případě jako projev servility (Przeczek 1998).

Kultura národnostních menšin a etnických skupin má některé zvláštnosti vyplývající z jejich postavení v jinonárodním sociokulturním prostředí. Jsou to: 1. vztah ke kultuře národa, jehož jazykem se mluví a kterou se snaží rozvíjet ve svém prostředí, 2. vztah menšinové kultury ke kulturní tradici tzv. mateřské země a 3. vztah ke kultuře národa své tzv. druhé vlasti. Tento trojí vzájemně se prolínající vztah můžeme nazvat trojkontextovostí. Trojkontextovost se výrazně projevuje zvláště v umělecké tvorbě představitelů národnostních menšin a etnických skupin. Poetika literárních děl spisovatelů národnostních menšin bývá odlišná od poetiky literatury země předků i od poetiky literatury jejich druhé vlasti. A zároveň je jiná než poetika exilové či emigrantské literatury. Tato odlišnost vyplývá z funkce textu a z toho, ke komu se text obrací. Tvůrce, který vstřebal jak původní literaturu mateřské země, tak také literaturu dané národnostní menšiny, ale také podněty z literatury druhé vlasti, zpravidla adresuje text svého díla čtenářům ze všech těchto tří potenciálních recipientských obcí. Na Záolží se o to s úspěchem pokoušejí autoři s nejvyššími literárními ambicemi a opět bych zde jmenoval Wilhelma Przeczka, Renatu Putzlacherovou a Lucynu Waszkovou. Wilhelm Przeczek vydal své knihy v polštině jak v České republice, tak v Polsku a zároveň z jeho tvorby vyšly výběry v překladech do češtiny.⁸ Lucyna Waszková je autorkou dvou polských sbírek poezie a z její tvorby

⁸ Výběry z poezie Wilhelma Przeczka v češtině: Przeczek 1991, 1996a, 1998a. Prózy W. Przeczka přeložené do češtiny: Przeczek 1992, 1995, 1995a.

vyšel český výbor a překlad poslední sbírky (sbírky v polštině viz Waszková 1988, 1994; překlady a výběry v češtině Waszková 1994a, 1996). Renata Putzlacherová se výboru do češtiny zatím nedočkala, pouze její poslední sbírka je dvojjazyčná. V poslední době se u některých záolžanských spisovatelů tzv. dobrého průměru setkáváme se snahou uvádět svou tvorbu také do češtiny (například u Marie Chrašcinové a Františka Hennera).

Obrazem multikulturního prostředí na Těšínsku v konkrétních dílech těchto básníků jsem se zabýval v několika studiích (Martínek 1998, 1996, 1996a). Vyplyvá z nich, mimo jiné, že u každého z nich se postavení na průsečíku několika kultur projevuje různě.

Wilhelm Przewczek (nar. 7. 4. 1936 v Karvině) se ve své tvorbě inspirované hornickou Karvinou, beskydskou přírodou projevuje jako bystrý a citlivý pozorovatel-regionalista, chápeme-li regionalismus pozitivně jako určitý stav společenského vědomí, které dominuje ve společnosti obyvatel regionu a v jejich názorově tvůrčích kruzích (a které se váže rovněž k ekonomickým, kulturním a politickým aktivitám daného obyvatelstva). Ve svých existenciálně laděných básních čerpajících podněty v osobních prožitcích, impresivních verších z cest po Evropě a litanických básních sbírky *Male nocne modlitwy* (Przewczek 1996) a zejména v próze *Kazinkowe granie* (1994), která se dočkala překladu do češtiny a nyní se chystá německý překlad, opouští tvořivý verismus ve prospěch univerzálnější podoby umělecké výpovědi.

Básně Lucyny Waszkové (nar. 12. listopadu 1964) mají převážně reflexivní charakter a jsou ukotveny v časoprostoru města konce 20. století a v jeho všednodenních kulisách. Není přitom podstatné, zda je tu topos Český Těšín (a terén Záolží), což odlišuje Lucynu Waszkovou od jejích generačních soupeřů (Renaty Putzlacherové a Jacka Sikory), ani to, že autorkou veršů je Polka, ergo příslušnice národnostní menšiny. Jazyková diference pro ni není příležitostí k ideové tematizaci, promítá se však – o to bolestněji – do jejích soukromých vztahů. Město je pro autorku zástupným znakem, metonymií. Lyrický subjekt vnímá současnou internetnickou situaci inter muros, nikoliv extra muros. Nemluví se tu často ani tak o světě, jako spíš o duši ve světě. Autorce je vlastní metoda střihu, čímž vzniká pestrá a přitom jemná mozaika složená z malých (ale také velkých) paradoxů, stavebním prvkem jsou drobnosti, promítání se do věcí, jejich ožívování, personifikace. Všednodenní existencialismus je tu oproštěn od patetičnosti, příznačné pro poezii regionálního významu. Tvorba L. Waszkové má blízko k existencialismu křesťanského typu.

Lyrický subjekt debutantské sbírky *Próba identyfikacji* (Profil, Ostrava 1990) Renaty Putzlacherové s ironií i sebeironií ověřuje nejrůznější aspekty regionu,

podrobuje ho rozličným zkouškám a (abych parafrázoval Marcela Prousta) hledá v něm přítomný čas doby. Autorka se tedy pokouší o identifikaci se zemí svých otců, avšak ta vyznívá groteskně, neboť tu sledujeme napětí mezi rolí soukromou a veřejnou. Distance od omezujících národních stereotypů, hesel, mýtů a tradic je tady traktována jako apel mládí na duchovní povznesení nad dosa- vadní hodnoty polské diaspory a nalezení hodnot nových.

K dalšímu průzkumu kulturní symboliky regionu Záoří a geneze svého ro- du se Renata Putzlacherová vrátila čtvrtou autorskou sbírkou *Ziemia albo-albo* (Putzlacher 1993). Z hlediska stylizace umělecké, ale také lidské, zde Putzla- cherová začala vytvářet osobní mýtus „vnučky monarchie“ (z básně *Wnuczka monarchii*), narozené pro provincii, obyvatelky „čtvrtého rozměru“ (z básně *Dorastanie do rodowodu*), zdůrazňující své rakousko-ukrajinsko-haličské koře- ny nejen ve struktuře básně, ale také v autorské předmluvě ke sbírce.

Zatím poslední sbírka Renaty Putzlacherové *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* (1996) jako by v sobě syntetizovala leitmotivy dosavadní lyrické tvorby a otevírala se nové významovosti. Již v *Ziemi albo-albo* nalezneme intertextuální relace k sémantickým blokům Miłoszovy *Země Ulro* a *Litevskému divertimentu* Josifa Brodského.⁹ Strukturálním a sémantickým pretextem v nové, složitě a významově zvrstvené struktuře sbírky *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* se záměrným, v díle vědomě realizovaným a pro recipi- enta zjevným způsobem stává román *Mistr a Markétka* Michaila Afanasjeviče Bulgakova. Autorka v průběhu kreativního aktu intertextově navazuje na Bulga- kovovo dílo dialogickou formou, způsobem afirmativním (prostřednictvím aluzí a citátů) i kontroverzním (perzifláží a parafrází), nikoliv však celoplošně, ale transtextuálně. Již relace k názvu Bulgakovova románu signalizuje paratextové navazování prostřednictvím mytizovaného titulu sbírky *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* (obdobně si autorka počínala už při volbě titulu předcházející sbírky *Ziemia albo-albo*). Specifickým případem paratextové relace se zde staly intermediální konexe (spoje) literárního textu ke znakovým systémům materializovaným též jinak než jazykově. Konkrétně chci upozornit na ilustrace akademického malíře Macieje Bieniasze, jehož obrazy vznikly nezávisle na sbírce a jimiž (spolu s jeho zajímavými postřehy týkajícími se Bulgakova) byly in-

⁹ Světovou literární vědu v minulých desetiletích poznamenalo studium intertextuality. Obvykle se uvádí, že je- ho teoretickým inspirátorem je M. M. Bachtin, významnou pokračovatelkou francouzská literární teoretička J. Kristevová nebo francouzský strukturalista Gérard Genette. Tato pozornost je dána i faktem, že v beletrii se dnes velmi často setkáváme s tím, co je podstatou intertextuality, totiž s různými formami zpřítomňování a rep- likování toho, co již dříve bylo literárně vytvořeno a co se stalo součástí historického fondu. Nezbytným před- pokladem literatury je literatura – literatura se nutně rodí z literatury. V rámci pražského strukturalismu (a neo- strukturalismu), k němuž se přirozeně hlásím, se pro tento jev užívá termínu „mezitextovost“.

spirovány i některé básně sbírky. Svou roli při vzniku textů sbírky sehrál i výrazný emocionální zážitek (kromě četby knihy) ze zhlédnutí divadelní verze Bulgakovova *Mistra a Markétky* v době autorčiných krakovských studií, po kterém teprve následovala důkladná a opakovaná četba knihy. Svůj nemalý vliv měla skutečnost, že Renata Putzlacherová žije ve městě bláznivé Markéty, kterou v písňovém textu zvětšil českotěšínský bard Jaromír Nohavica (přímá aluze na bláznivou Markétu se objevuje v básni Markétčin bál, i to, že autorka pojala záměr vydat sbírku třicet let po prvním zveřejnění Bulgakovova románu (v časopise Moskva v letech 1966–1967) a její „post scriptum“ k němu se tak objevilo v době autorčiných třicátin, což je zároveň věk Bulgakovovy Markétky.

Ač literární kritika sice sleduje projevy intertextuality především na postmoderních dílech (u Jorge Luise Borgese, Umberta Eca, Pavla Vilikovského aj.), váhám sbírku *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* označit za postmoderní. Postmodernismus si zakládá na destrukci a dekonstrukci textu, převládá palimpsestovost, což pozorujeme i zde. Avšak autorce zjevně nejde o deheroizaci, demystifikaci či demytizaci velkých osobností dějin, jak jsme toho svědky v postmoderní literatuře (to ji odlišuje od generačních soupeřníků soustředěných kolem zaniknuvšího časopisu *Modrý květ* a na jeho troskách nedávno vzniklého časopisu *Weles*, zvláště pak od tvorby Petra Motýla). K stěžejním postavám Bulgakovova románu (Pilát Pontský, Mistr, Markétka, Margot, Ješua Ha-Nocri) se staví perziflázním způsobem, aby v tematické vrstvě sbírky jejich role komentovala, přehodnocovala, hodnotila. Z množiny literárních aluzí na povrch vystupuje aluze k faustovské látce (Markétka se pro svou lásku k Mistrovi odhodlá k sebezahubě). Významově zatížený motiv Markétčiny oběti je ostatně tematizován v obou žánrově odlišných textech: jak v dialogické struktuře Bulgakovova románu, tak v monologické struktuře sbírky Renaty Putzlacherové. U Goetha Markétka představuje symbol existence lidského rodu a svým konáním dává smysl Faustově obměně biblického verše „Na počátku bylo slovo“ za „Na počátku byl čin“. Jestliže současnost staví před člověka množství otázek zpochybňujících smysl jeho existence a pochybným se stává i onen „čin“, který přetváří a často ničí svět a jímž lidstvo předstihlo svou schopnost historické sebereflexe, pak v závěru básně Renaty Putzlacherové Z Fausta můžeme číst naději pro budoucnost ve verši: „Já chtěla dar ti dát vzácný syn by byl tvým perpetuem.“ Z jiných metatextových odkazů sbírky *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* upozorňuji na aluze na Bibli, antickou a středověkou kulturu i poezii polských autorů. Renata Putzlacherová tedy traktuje *bulgakovovský* pretext jako model sui generis a zároveň jako východisko k tvořivému navazování. Nejde tedy o plagiát.

Podobně v Trojakově druhé sbírce *Pan Twardowski*, jejíž titul by v Genetteově klasifikaci intertextuality reprezentoval případ paratextuality, zřetelně prosvítuje pretext polské romantické poezie (Žilka 1999: 27). Je jím dialog postav pana Twardowského s Borutou. Jde o polského Fausta, který se upsal dáblu a po vysvobození z jeho moci se dodnes vznáší mezi nebem a zemí. Z dalších pre-textů básní sbírky bych připomněl dialog Daidala s Koré v oddílu Gutský Daidalos. Z hlediska teorie intertextuality máme v těchto případech co činit s partiální tematickou návazností posttextu na pretext (Žilka 1999: 29). Uvažujeme-li spolu se slovenským literárním vědcem Tiborem Žilkou nad způsobem využití faustovského mýtu jak u Trojaka, tak u Putzlacherové, docházíme k závěru, že ani u jednoho z nich nejde o postmoderní fázi zpracování, kterou bychom mohli nazvat „triumfální svobodou“, při níž dochází k splynutí Fausta a Mefistofela v jedné osobě, respektive k různým obměnám těchto postav (Žilka 1999: 31). Nepochybně se tyto návaznosti umísťují do tzv. přechodné fáze, již tvoří existenciální podoba Fausta, preferovaná literárním (a uměleckým) existencialismem. (Zamítáme tedy romantický nebo dokonce folklorní model uměleckého zpracování mýtu o Faustovi.) Podle Žilky je náplní smlouvy mezi Faustem a Mefistofelem v období moderny a existencialismu odpověď na otázku „Kdo má ovládat svět?“. Namísto touhy po poznání dominuje touha po moci. Smlouva s ďáblem je legalizováním, potvrzením této moci (Žilka 1999: 39).

Na českém Těšínsku rovněž působí autoři, kteří psali nebo píší tvorbu v nářečí a s ohlasy folkloru (Anna Filipeková, Ewa Milerská, Aniela Kupcová, Władysław Mfynek). A byla a je zde skupina autorů úzce svázaných se svým střediskem a pouze jemu sloužících. Budiž k tomu řečeno, že ačkoliv tvorba autorů jako Władysław Sikora, Kazimierz Kaszper, již zemřelí Paweł Kubisz a Henryk Jasiczek nepřekračuje nebo nepřekračovala regionální a etnický horizont, mnohdy využívají (vyžívali) moderních vyjadřovacích prostředků, nežádka odvozených z polské literární avantgardy.

Bohatá je překladatelská činnost spisovatelů na Záolží. Koncem padesátých let a v letech šedesátých překlady spisovatelů na Záolží, hlavně z češtiny, měly příležitostný charakter a odpovídaly především potřebám žurnalistiky (*Głos Ludu, Zwrot, Jutrzenka, Ogniwo, Nasza Gazetka, Kalendarz Śląski*). Teprve v posledních desetiletích výrazněji vzrůstá jejich váha. O to se zasloužili Henryk Jasiczek, Janina Kowalská, Kazimierz Jaworski, Wilhelm Przczek, Renata Putzlacherová, Lucyna Waszková, Władysław Sikora, Jan Pyszko, který překládá také ze slovenštiny. Uvádět všechny časopisecké a knižní překlady českých a slovenských spisovatelů do polštiny, jichž je navíc značné množství, by bylo nad možnosti mého příspěvku. Odkazují proto na svou studii o překladatelské aktivitě polských spi-

sovatelů na Záolží, kterou jsem přednesl na literárněvědné konferenci Česká a slovenská literatura dnes, jež se konala v rámci festivalu Bezručova Opava v roce 1996. Studie byla otištěna ve sborníku z konference (Martinek 1997).

Není pochyb o tom, že vzájemný kontakt a plodné ovlivňování české, polské a také slovenské literatury je potřebné a užitečné. Polští spisovatelé na Záolží ex private industria velkou měrou přispěli k reprezentaci kulturních hodnot v trojúhelníku tří národních, charakterem jazyka vzájemně si blízkých literatur.

Literatura

BOGOCZOVÁ, Irena

1995 „Jazyk – významný etnoidentifikační činitel“, *Slezský sborník*, č. 1–2, str. 71–73

GENETTE, Gérard

1997 *Palimpsest* (Lincoln–London: University of Nebraska Press)

HENNER, František

Tichý svědek, přel. L. Przeczek a W. Przeczek (Albrechtice u Českého Těšína: SAK)

CHRAŠCINOVÁ, Marie

1997 *Čas písně*, přel. z *Czas pieśni* L. Martinek a W. Przeczek (Český Těšín: Olza)

LEGOWICZOVÁ, Helena

1997 „Wydawnictwa zaolziańskie po roku 1990“, in *Watra* (Cieszyn–Bielsko-Biała: Pro Filia), str. 103–15

MARTINEK, Libor

1996 „Doslov“, in L. Waszková: *Čtyři období lásky* (Albrechtice u Českého Těšína: SAK), str. 42–45

1996a „Doslov“, in R. Putzlacher: *Małgorzata poszukuje Mistrza – Markétka hledá Mistra* (Český Těšín: Avion), str. 146–52

1997 „Současná překladatelská aktivita polských spisovatelů na Záolží“, in *Česká a slovenská literatura dnes* (Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita Opava: Praha–Opava), str. 155–60

1998 „Wilhelm Przeczek – „Intimní bedekr““, *Těšínsko*, č. 1, str. 26–28

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

PINĎÁK, František

1994 „Sudety, termín zeměpisný?“, *Akord*, č. 8, str. 435–38

PRZECZEK, Wilhelm

1991 *Promlčený počet štěstí*, ed. I. Šajner

1992 *Břečťan a jiné strašidelné povídky* (Karviná)

1994 *Kazinkowe granie* (Warszawa: IBIS)

1995 *Bienále pivní pěny* (Albrechtice u Českého Těšína)

1995a *Hudba z nebe* (Opava)

1996 *Male nocne modlitwy* (Cieszyn: Wydawnictwo Macierzy Ziemi Cieszyńskiej)

1996a „Příliš pozdní milenec“, ed. J. Šofar, přel. J. Zogata, in *Tvar*, edice TVARy; 2. vyd. Český Těšín, SNOZA 1999

1998 *Marzenia o wspólnocie odrębnej*, rukopis referátu předneseného na konferenci Culture of Time of Transformation v Poznani

1998a *Intimní bedekr*, ed. a překlad L. Martinek (Český Těšín: Olza)

PUTZLACHER, Renata

1990 *Próba identyfikacji* (Ostrava: Profil)

1993 *Ziemia albo-albo* (Český Těšín: Olza)

1996 *Małgorzata poszukuje Mistra – Markétka hledá Mistra* (Český Těšín: Avion)

1997 „Druhá cesta do Brna“, *Alternativa nova*, č. 9, str. 458

1997a „S Renatou Putzlacherovou“, *Alternativa nova*, č. 9, str. 486

PUTZLACHER, Renata (ed.)

1997 *Bílé propasti*, spolu s B. Trojakem, M. Zelinským, L. Martinkem (Brno–Vendryně: Host–Weles)

ROMPORTL, Simeon

1993 „Slovakobohemika“, *Proglas*, č. 9–10, str. 59–66

ROSNER, Edmund

1995 *Literatura polska z czeskiego Śląska* (Cieszyn: UŚ Filia w Cieszynie)

WASZKOVÁ, Lucyna

1988 *Bunt włosów* (Ostrava: Profil)

1994 *Cztery pory miłości* (Český Těšín: Olza)

1994a *Koncert na přání* (Ostrava: VMCG)

1996 *Čtyři období lásky* (Albrechtice u Českého Těšína)

ŽILKA, Tibor

1999 „Postmoderní podoby doktora Fausta“, in *Intertextualita v postmodernom umení* (Nitra: FF UKF–Ústav literárnej a umeleckej komunikácie), str. 27–42

Typologické proměny moderní české poezie pro děti (šedesátá až devadesátá léta)

JAROSLAV TOMAN

Počátkem šedesátých let došlo v poezii určené dětem k radikálním proměnám souvisejícím jednak s postupnou liberalizací tehdejšího společenského dění a kulturněpolitického klimatu, jednak s nástupem talentovaných autorů střední a mladší generace, tvořících rovněž pro dospělé. Její profil již přestala určovat poetika Františka Hrubína, Jana Čarka a jejich vrstevníků, vycházející z folklorní a sládkovské tradice. Ta v reproduktivní a epigonské podobě sice ještě doznívala v prvé polovině šedesátých let, ale její hodnotový vklad se už definitivně uzavřel.

Nový typ české moderní poezie pro děti, v zásadě navazující na tvůrčí pojetí Halasovo a Nezvalovo, se formoval již během čtyřicátých a padesátých let na pozadí hrubínovské poetiky. Už tehdy v sobě propojoval prvky tradiční a novátorské. Předjímalý ho objevné verše Ivana Blatného *Jedna, dvě, tři, čtyři, pět* (1947), průkopnický debut Josefa Kainara *Říkadla* (1948) a skladby Zdeňka Kriebla *Píšťalička* (1955) a *Ptám se, ptám se, pampeliško* (1959). V šedesátých letech tento typ dětské poezie zcela převážil. Jeho představitelé, často v programní opozici vůči svým předchůdcům, se vědomě vyhýbali expresivitě, sentimentu, patosu, starosvětské idyle a lyrizaci, preferovali spíše racionalitu, věcnost, epičnost, lapidární sdělnost a dramatickou konstrukci, přehodnocovali a aktualizovali folklorní útvary, zvláště říkadla, do jejich básní vstupoval dětský lyrický hrdina, spjatý s koloritem soudobého velkoměsta, civilizace a techniky, komplikovanější obraznost budovali na asociativních představových spojích, nonsensu a originální metafoře, více uplatňovali jazykovou komiku osnovanou na slovní hříčce, intelektuálním humoru a vtípu, ironii, grotesce a absurditě, do sémantiky básní zapojovali grafický experiment, verš rozvolňovali a prozaizovali narušováním či negací jeho rytmické pravidelnosti a ustáleného schématu i užitím hovorového výraziva.

Tzv. nonsensový typ dětské poezie šedesátých let reprezentovala především tvorba autorů střední generace: Josefa Kainara (*Říkadla*, 1961; *Nevidáno, neslýcháno*, 1964), Zdeňka Kriebla (*Koulej se, sluníčko, kutálej*, 1961; *Co dělá v par-*

ku sluníčko, 1963; *Stradivárky z neónu – Posměšky na plot*, 1964), Ladislava Dvořáka (*Z modré konvičky prší na Žofín*, 1962; *Kam chodí slunce spat*, 1963; *Modrý brouček*, 1967), Jiřího Havla (*Ani stránka pro bručánka*, 1966; *Potkal velbloud komára*, 1969) a Mileny Lukešové (*Bačkůrky z mechu*, 1968), jež také výjimečně oslovila pubescentní čtenáře (*Big beat a aritmetika aneb Kostkovaný ideály*, 1967). Z mladších básníků do poetiky nonsensového verše pronikavě zasáhli Ivo Štuka s Ilonou Borskou (*Svět se točí dokolečka*, 1964), Miroslav Florian (*Labutí peříčko*, 1961; *Jaké oči má vítr*, 1968) a Josef Brukner (*Proč, proč, proč*, 1963; *Svět zvířat*, 1964; *Z Ladovy zahrádky*, 1968), z nejmladších poetů ho významně ovlivnili Josef Hanzlík (*Princ a želva*, 1964; popěvky a říkadla asociativně propojené s pohádkovou prózou v knize *Sněhová hvězdička*, 1966) a Pavel Šrut (*Petrklíče a petrklíky*, 1968; *Motýlek do tanečnických*, 1969; *Kočka v houslích*, 1969). Svěráznou variantu tohoto typu dětské poezie spočívající na jazykové aktualizaci a hře, volném verši a využití prvků a postupů experimentálního a kaligrafického básnictví, navíc v kombinaci s prašilovskými historkami nebo s příspěvkem ze života dětí, vytvořili Jiří Kolář (*Nápady pana Apríla*, 1961; *V sedmém nebi*, 1964) a Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou (*Co se slovy všechno poví*, 1964). Ke klasické veršové struktuře, přísné rytmické pravidelnosti a zpěvné dikci tíhne ve svých sbírkách pro děti, v nichž figurovaly hudební motivy a personifikovaný svět věcí a zvířat rozverných minibajek, Karel Šiktanc (*Pohádky chudé na řádky*, 1963; *Kapela pana Anděla*, 1965).

V šedesátých letech se tak dětská poezie podivuhodně sblížila s básnickou tvorbou pro dospělé. Do veršů pro děti totiž zřetelně pronikaly ozvuky meziválečné avantgardy (Nezval, Halas, Seifert), poetika tzv. básníků všedního dne ze skupiny *Květa* druhé poloviny padesátých let (Brukner, Florian, Šiktanc), fetišizace naivního dětství z děl tehdejších mladých autorů – debutantů (Hanzlík, Šrut), bez skrupulí se tu angažovali i proslulí tvůrci Skupiny 42 (Kainar, Kolář) a významní představitelé dobové konkrétní poezie (Hiršal, Grögerová).

K prohlubující se integraci obou větví národní poezie šedesátých let také výrazně přispěli Jaroslav Seifert věkově univerzální skladbou *Halleyova kometa* (1967), určenou teenagerům, editoři unikátních výborů z neintencionální básnické tvorby světové (A. Brousek s J. Hiršalem: *Postavit vejce po Kolumbovi*, 1967) a domácí (A. Brousek s P. Šrtem: *Verše pro slabou chvíli*, 1968; J. Štroblová se Z. Heřmanem: *Ach ta láska nebeská*, 1966).

Slibně se rozvíjející poezii pro děti a mládež paralyzovala, zvláště v sedmdesátých letech, politická a kulturní „normalizace“ české společnosti po srpnu roku 1968. Nejvíce později zakazovaných a zamlčovaných autorů se totiž rekrutovalo z řad básníků, kteří v ní debutovali právě v letech šedesátých a jejichž

sbírkky vesměs znamenaly nejen její umělecké vrcholy, nýbrž představovaly i mocnou vývojovou linii moderní české poezie vůbec (Brukner, Dvořák, Grögerová, Havel, Hiršal, Kolář, Šiktanc, Šrut aj.). Mnozí renomovaní autoři píšící pro děti se tehdy na delší dobu odmlčeli (Borská, Hanzlík, Kriebel, Lukešová), knihy veršů určené dětem začaly ojediněle vycházet v samizdatových edicích (Jirous) nebo v exilových nakladatelstvích (Brukner, Seifert). V posrpnové básnické produkci ještě doznívala hrubínovská poetika (Nechvátal, Hilčr, Noha, Stehlík), ale ta již nic nového nepřinesla. Citelný nedostatek původních děl suplovaly výbory a reedice osvědčených autorů padesátých let. Oficiální básnická tvorba pro děti se ocitla v hluboké krizi.

V notně ochuzené dětské poezii sedmdesátých let se prosadil zejména tehdejší režimní básník Miroslav Florian, který se prezentoval jednak novou sbírkou *Třesky plesky* (1972), jednak souborem dosavadních veršů (rozšířených o oddíl *Když se nikdo neřívá*), nazvaném *Jaro, napověz* (1977), jímž své lyrické dílo, oscilující mezi tradicí a modernou, završil. Oficiální kritikou však zůstali neprávem opomenuti Jan Vodňanský jako autor nápaditých nonsensových veršů *Šlo povídko na vandr* (1974), ale i Ladislav Dvořák a Jiří V. Svoboda, kteří se svými nekonvenčními básnickými výtvoři *Omluvenky pro žáky poškoťáky* (1972) a *Sítka na motýly* (1974) vehementně přihlásili k halasovskému tvůrčímu principu. Výjimečnou a překvapivě aktuální se jevila v kontextu dětské poezie sedmdesátých let sbírka Norberta Frýda *Květovaný kůň* (1975). Ačkoli její rukopis vznikl už v pohnutých letech války, představovala moderně pojaté civilistní dílko, bezprostředně reagující na tragický osud českých židovských dětí za protektorátu.

K renesanci umělecky vytríbené poezie určené dětem, obnovující spíše kontinuitu s halasovsko-nezvalovskou poetikou a s typem nonsensového verše šedesátých let, došlo v roce 1978, především zásluhou dvou nejvýraznějších debutantů – příslušníků nejmladší básnické generace – Jiřího Žáčka a Michala Černíka. Jejich tvorba pro děti, vnitřně spjatá s jejich poezií adresovanou dospělým, pak kvantitativně i hodnotově kulminovala v osmdesátých letech.

V Žáčkových nejosobitějších sbírkách *Aprílová škola* (1978), *Kdo si se mnou bude hrát* (1982) a *Pro slepičí kvoč aneb Aprílová škola pro pokročilé* (1986) dominovaly jazyková hra, slovní ekvilibristika, nonsensový humor, nekonvenční obraznost, formální vynalézavost i vzácné porozumění světu současného dítěte. Žáčkově charakteristické poetice se vymyká pouze skladba *Kolik má Praha věží* (1984), v níž básník akcentuje ozvláštňené vidění reality, společensky nosné téma a eticky závažnou myšlenku.

M. Černík po počátečním návratu k folklorním zdrojům a čarkovské přírodní lyrice v prvotině *Kdy má pampeliška svátek* (1978) mistrně zvládl i humor-

ně-nonsenseový typ verše v knize *Neplašte nám švestky* (1984), ale v jeho dalších skladbách *Malé a velké nebe* (1982), *Malé rozednění* (1984), *Knížka malých pohádek* (1986) a *Léto, nespěchej* (1987) již převažují básnické přístupy jeho naturelu nejvlastnější: reflexe a kontemplace, obracející se k základním životním jistotám dětství – harmonickému domovu, rodné krajině a přírodě.

Nesporným typologickým obohacením původní dětské poezie osmdesátých let jsou také sbírky Mileny Lukešové *Jak je bosé noze v rose* (1980), *Kde dávájí sloni dobrou noc* (1986) a *Klára a skorodům* (1986), koncipované jako lyrické deníky moderních dětí, zasazené do antropomorfované přírody nebo poetizovaného sídliště a rámované příběhovou konstrukcí, verše Josefa Hanzlíka *Pimpilím pam pam* (1981), aktualizující surrealistický odkaz V. Nezvala, výbor Pavla Šruta *Hlemýžď Čilišnek* (1983), představující nejvyhraněnější podobu absurdní poezie, posmrtně vydané básně Emanuela Frynty *Písničky bez muziky* (1988), prozrazující geniálního znalce mateřštiny, který v nonsenseových podobiznách lidí a zvířat, v intelektuálním humoru a vtipu, v jazykové hře, vynalézavém rýmu a melodické dikci odhaluje všechny její skryté potence, motivicky objevná, říkadlově laděná a zpěvná knížka Jana Vodňanského *Hádala se parapata* (1985) nebo cyklus rozměrnějších lyricoeopických básní Jana Skácela *Uspávanky* (1983), originálně inovující halasovskou poetiku. Poetologická východiska převládajícího typu dětské poezie znovu připomenul nově uspořádaný a rozšířený výbor veršů Z. Kriebla ze šedesátých let *Jak se zobe chytré zrní* (1989).

Frekventovaný typ básnické tvorby pro děti tvořila v osmdesátých letech rovněž díla inspirovaná výtvarným uměním. Jejich autoři přitom buď uplatňovali jazykově hravý přístup, oživený exotickými motivy (J. Žáček: *Ahoj, moře*, 1980 – ke kresbám M. Jágra; *Máme rádi zvířata*, 1987 – k obrázkům J. Lady), nebo tíhli k meditativnosti (M. Černík: *Léto, nespěchej*, 1987 – k obrázkům M. Hanáka), vraceli se ke klasickému verši a seifertovské poetice (J. Skácel: *Kam odešly laně*, 1985 – k pastelům J. Čapka; *Proč ten ptáček z větve nepadne*, 1987 – k Čapkovým kresbám zvířat), případně dětem osobitě přibližovali světové malířství a zároveň je podněcovali k fantazijní hře a kreativě (J. Brukner: *Obrázárna*, s podtitulem *Všelijaké malování ke čtení a ke koukání*, 1982).

Autenticitu dospívajících osmdesátých let zdařile postihli v lyrických portrétech dvanáctiletého chlapce a třináctileté dívky Milena Lukešová (*Nahej v trní*, 1985) a Jan Kašpar (*Tulikráska*, 1987), k vyzráljším pubescentním čtenářům směřovali svými ojedinělými sbírkami také Karel Boušek (*O čem si budeme povídat*, 1978), Karel Sýs (*Ohrada snů*, 1982; *Malá inventura*, 1989) i Jiří Suchý (ve výboru populárních veršů a písničkových textů *Dítě školou povinné*, 1988).

Nadnárodní, srovnávací a inspirativní zřetel vnesli do dětské poezie v osmdesátých letech J. Brukner a P. Šrut. První z nich kongeniálně přebásnil dětská folklorní říkadla evropské proveniencce a vytvořil tak pozoruhodnou encyklopedii archetypálních zkušeností dítěte předškolního věku (*Klíč od království*, 1985), oba pak společně sestavili antologii zlatého fondu světové poezie nonsensového typu, provázené ukázkami moderního malířství (*Ostrov, kde rostou housle*, 1987).

Pestrý obraz dětského básnictví osmdesátých let dotvářejí autoři uměleckého standardu, převážně oslovující nejmladší čtenáře nebo předškoláky a průběžně publikující v časopisech pro děti *Sluníčko* a *Mateřídouška*: J. Balík, K. Černý, V. Havel, J. Faltus, V. Fischer, J. Křešnička, L. Středa, J. Slíva, L. Štíplová a další.

Převratné politické, ekonomické a kulturní proměny české společnosti po listopadu 1989, vyvolané pádem totalitního režimu a projevující se její postupnou demokratizací, se paradoxně promítly do stavu dětské poezie nepříznivě a zvláště v první polovině devadesátých let způsobily její naprostý útlum. Citelné vakuum v původní básnické produkci pro děti alespoň částečně vyplnily antologie lidové slovesnosti a výběry z tvorby národních klasiků (Sládek, Kožíšek, Hrubín). Zároveň dochází k vydávání děl nemnoha dříve tabuizovaných autorů (Renč, Zahradníček, Jirous-Magor, později Blatný). Na knižním trhu se stále více prosazují poetizující abecedáře, většinou nevalné estetické kvality, tendující k utilitární didaxi. S komercializací a bulvarizací knižního trhu přibývá projevů neumětelství, dětská poezie, zejména určená předškolákům a začínajícím čtenářům, se trivializuje.

Výsostně umělecký profil básnické tvorby pro děti tvoří přibližně od poloviny devadesátých let nové sbírky etablovaných autorů předchozího čtvrtstoletí, navazujících na poetiku jejich průkopnických počátků: Jiřího Žáčka, Josefa Bruknera, Pavla Šruta, Michala Černíka a Jana Vodňanského.

Nejpopulárnějším a také nejplodnějším tvůrcem dětské poezie se v listopadovém čase stává J. Žáček. Svou excelentní sbírku *Bajky a nebajky pro malé děti* (1994) zakládá na autorsky příznačném, totiž jazykově hravém, kalamburním, nonsensovém, humorném, fantazijně-imaginativním a formálně vynalézavém typu verše. V jeho dalších skladbách *Počítání oveček – Knižka plná pohádek poskládaných do řádek* (1995), *Kdo si se mnou bude hrát – Pohádky a povídačky z pohádkových časů* (1996) ad. dochází k zesílení epického prvku a výchovného záměru, ale i k látkové odvozenosti, tematické a tvárné konvencionalizaci. Novou básnickou polohu nalézá Žáček v mistrovské sbírce *Vrabčí hnízdo* (1999). V přírodních motivech a v autentických obrazech dětské prožitkovosti překvapivě tíhne k reflexi a lyrizaci.

Punc originality si uchovává Bruknerův poetický průvodce po zahraničních a domácích výtvarných artefaktech – obrazech, ilustracích a grafikách se zvířecí tematikou, s názvem *Pojďte s námi za obrazy aneb Malování zvířat* (1995). Autor ho pojímá postmoderně: jako kontemplativní, výtvarně-básnickou montáž, doplněnou fejetonistickým vyprávěním a faktografickými informacemi.

Jedinečnou knížkou dětské poezie *Kde zvedají nožku psi aneb V Pantaticích na návsi* (1995) se důstojně prezentuje P. Šrut. Nonsensové, kocourkovsky laděné minipříběhy jsou rovněž komponovány postmoderně: střídají se tu žertovné bajky, anekdotické pohádky i lidové vyprávěnky zakončené nezvyklou pointou – autorským komentářem s parodickým či perziflujícím vyzněním.

Prioritou myšlenky, sklonem k meditativnosti a lapidárnosti výrazu se vyznačují Černíkovy verše pro nejmenší čtenáře *První říkadla* (1990). V knize *První pohádky* (1995) zase básník látkově těžší z klasického pohádkového odkazu Hrubínova modelu veršované báchorky.

Svěráznou poetiku, spontánně integrující jeho poezii pro děti a dospělé, si vytváří J. Vodňanský. Neklamné svědectví o tom podává jeho sbírka *Kampak chodí labutě* (1999). Jejímí atributy jsou myšlenková absurdita, jazyková hra, paradoxní významové a tvárné přechody mezi uměleckou vytříbeností a banalitou, kombinace intelektuálního a infantilního humoru, vtipná pointa, výrazová rytmizace, zvukomalebnost a zpěvnost verše.

Z debutujících autorů devadesátých let se projevuje jako mimořádně nadaný básník Jiří Weinberger. Jeho skladby *Povídá pondělí úterku* (1995) a *Ach, ty plachty, kde je mám?* (1996) představují osobitou variantu nonsensového verše: invenčního, dadaisticky hravého, imaginativního, asociativního, experimentálního, technicky bravurního a melodického. Jeho konstruktivním základem je intelektově náročná slovní hříčka. Weinberger vývojově směřuje k popěvku, písni, šansonu, pronikavé reflexi a dospělému adresátovi.

Na totální nedostatek původní poezie pro dnešní pubescenty reaguje objevený výbor *Kostkovaný ideály aneb Breviář pro teenagery* (1999). Obsahuje básnické a písničkové texty z tvorby M. Lukešové, J. Kašpara, Z. Svěráka, J. Žáčka, J. Vodňanského, J. Dědečka, J. Suchého a V. Hraběte z období šedesátých až devadesátých let, důvěrně a aktuálně promlouvající k mládeži i dospělým.

Uměleckou hodnotu si také podržují knižní soubory zhudebněných dětských veršů J. Žáčka *Zpívání za školou* (1996), P. Šruta *Jak se loví gorila* (1996), J. Vodňanského *Dejte mi pastelku, nakreslím pejska* (1998) a samostatný výbor populárních písňových textů Z. Svěráka *Dělání všechny smutky zahání* (1996).

Současná česká poezie pro děti prochází etapou permanentní stagnace, která ji izoluje a vytěsňuje na sám okraj národní slovesnosti. Vcelku se jeví

jako umělecky nevýrazná, konvenční, ba diletantská. Její tristní stav vynikne zvláště v konfrontaci s mnohohlasým chórem básnických individualit, včetně mladých debutantů, tvořících pro dospělé. I ve svých nejlepších dílech pouze reprodukuje, modifikuje nebo rozhojňuje osvědčený estetický model, v němž dominuje jazyková hra, imaginace a nonsens, vposledku pak sebezáchovně inklinuje k epické konstrukci a k slovesně-hudební či slovesně-výtvarné syntéze.

Literatura

ČEŠTÍ SPISOVATELÉ

1985 *Čeští spisovatelé literatury pro mládež* (Praha: Albatros)

ČTYŘI STUDIE

1960 *Čtyři studie o Františku Hrubínovi* (Praha: SNDK)

CHALOUPKA, Otakar – NEZKUSIL, Vladimír

1976 *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II* (Praha: Albatros)

CHALOUPKA, Otakar – VORÁČEK, Jaroslav

1984 *Kontury české literatury pro děti a mládež* (Praha: Albatros)

JAK ČÍST

1969 *Jak číst poezii*, ed. J. Opelík (Praha: Čs. spisovatel)

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří

1994 *Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno: FF MU)

NEZKUSIL, Vladimír

1983 *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež* (Praha: Albatros)

SLOVNÍK ČESKÝCH SPISOVATELŮ

1995/1998 *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* 1, 2, ed. P. Janoušek (Praha: ÚČL AV ČR–Brána)

STEJSKAL, Václav

1962 *Moderní česká literatura pro děti* (Praha: SNDK)

TENČÍK, František

1972 *Umění dětem* (Praha: Albatros)

TOMAN, Jaroslav

1996 „K typologii české poezie pro děti 60. let“, in sb. *Žánrové hodnoty literatury pro děti a mládež III* (Nitra: VŠP), str. 121–33

1996a „Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika“, in *Normy normalizace* (Praha–Opava: ÚČL AV ČR–Slezská univerzita), str. 75–81

1997 „Velké trápení současné české poezie pro děti“, in *Současnost literatury pro děti a mládež II* (Liberec: PdF TU), str. 9–14

1998 „František Hrubín a dětská poezie v letech 1945–1948“, in *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948* (Praha: ÚČL AV ČR), str. 297–305

2000 „Trivialita a kýč v dětské poezii“, *Ladění*, č. 2, str. 5–8

URBANOVÁ, Svatava

1999 *Metamorfózy dětské literatury* (Olomouc: Votobia)

Meandry v dětské literatuře v devadesátých letech 20. století

SVATAVA URBANOVÁ

K názvu referátu mě inspirovalo vystoupení Petra Matouška na jednom semináři národní sekce IBBY v roce 1994, kdy připodobnil stav české literatury pro děti a mládež (dále jen LPM) ke „stojaté tůňce“ (Matoušek 1995: 39). Šlo pochopitelně o obrazné vyjádření stagnace původní tvorby pro děti a mládež, která se dlouho vzpamatovávala z nastalých změn. Víme, že paralely, ať už sebevynalézavější, jsou vždy přibližné, avšak spíše než o hluboké tůňce bychom mohli v tomto desetiletí uvažovat o meandrech, zákrutách a zátočinách plynoucích volně v naplavených rovinách, eventuálně o meandrech zaklesnutých v údolích s dosti příkrými nesouměrnými svahy, podléhajícími erozi. V zlomové situaci přestal fungovat zdánlivě silný, monolitní, reprezentativní vývojový proud umělecké LPM a nastalo období s inverzemi vžitých pořadí. Ještě nebyl vytvořen prostor pro důkladnější posouzení toho, jak byly deformovány druhové strukturace a žánrově tematické profily se statickými příznaky (např. příběhové prózy ze života dětí) a již docházelo k vnitřnímu pohybu literatury spočívajícímu v potlačení žánrovosti, ve smývání kódů vysoké a nízké literatury, v míšení a druhově žánrovém přeskupování, zvláště v oblasti komerčně zábavné, užitkové a vzdělávací produkce.

Na počátku devadesátých let se LPM poměrně rychle vyrovnala se socialistickým realismem v příbězích s historizující tematikou (včetně prózy s tematikou fašistické okupace), které zaznamenaly recidivu v sedmdesátých a osmdesátých letech formou „společenské objednávky“. Složitější bylo postřehnout, že deformita prosákla do strukturace dominantních i periferních struktur LPM a zasáhla osvědčené „modely šťastného dětství“ a „modely klukovské party“ atd. Prioritní pozici měla např. ve společenské próze pro děti a mládež fikce reálného typu, realisticky tvořená postava a příběh, přičemž přesahy do fantazie se považovaly za posun do jiného žánrového subsystému. Emancipace LPM od ideologemat byla přirozenou reakcí na předcházející desetiletí, avšak tím, že mnohé společenské a historizující prózy z poúnorového období byly ve svých významech a perspektivách neúnosné a zdroje exilové a samizdatové literatury pro děti a mládež nebyly tak výrazné, uměle se oživoval model ještě starší. Re-

edice knih typu *Kája Mařík* však nepředstavovaly meandr, ale přímo slepé rameno.

Začneme-li uvažovat o meandrech, nemusíme vycházet jen z geomorfologických představ, ale můžeme je pojmut jako funkční okruh termálního oběhu. Vedle etablovaných „druhových sektorů“ – poezie, próza, drama – literární věda zabývající se LPM nejdříve začala věnovat speciální pozornost dalším, do té doby méně známým, nedoceňovaným či odstrkovaným dílům tzv. exilové a samizdatové tvorby a textům spjatým s existencí národnostních menšin žijících na území našeho státu (zvláště židovské a romské komunity). Reedice, opožděná vydání, české překlady prací českých autorů psaných v cizím jazyce a teprve v devadesátých letech zprostředkovaných českému dětskému čtenáři, protože jejich existenci poznamenaly vnější zásahy (politické represe, smrt), ovšem netvoří mohutný samostatný proud srovnatelný s literaturou pro dospělé. Ve většině těchto textů jsou přítomny tendence navazování, kontinuitní inovace, tendence k afirmativnosti a trvání žánrově poetologických vymezení, jak se v průběhu 20. století ustálily. Diferenciace jsou spíše vnější, sociologické, vyplývající z restrikcí, nemají ráz hloubkových změn literárnosti. Exponované jsou motivy odporu k normalizačnímu období (I. Procházková: *Čas tajných přání*, německy 1989, česky 1992), objevují se básnické obrazy syčené křesťanským humanismem (J. Zahradníček: *Ježíškova košilka*, 1990, V. Renč: *Perníková chaloupka*, 1998, I. M. Jirous: *Magor dětem*, 1991). Jen zcela výjimečně se mezi nově objevenými texty nacházejí práce zcela výlučné, které disponují neobvyklou estetickou sémantizací (T. Pěkný: *Havrane z kamene...*, 1990). Na počátku devadesátých let dochází tedy ke specifické podobě meandru tvořeného dříve zakazovanými nebo potlačovanými díly. Je výsledkem reversibility, proudu směřujícího částečně dozadu a částečně dopředu. Dodatečným vydáváním knih se sice minimalizovala vývojová disproporce a odstranily se dlouholeté dluhy vůči autorům, jako je K. Šiktanc (*Královské pohádky*), avšak zároveň se revitalizovala žánrově poetologická strukturace šedesátých let.

V první třetině posledního desetiletí se zdálo, že původcem zla je knižní trh a komercializace, méně se uvažovalo o posunech k „metafiktivnosti, intertextualitě, subverzivnosti kontroverznosti, mnohorovinnosti, otevřenosti (žánrově, tematické, recepční)“, ¹ které jsou v zahraniční literatuře běžně reflektovány. Teprve nenápadné texty Ivy Procházkové (*Středa nám chutná*, německy 1991, česky 1994, a *Pět minut před večeří*, německy 1992, česky 1996) a Daniely Fi-

¹ V tomto duchu se vyjádřila E. Preložníková v referátu Podoby modernej anglickej literatúry pre deti a mládež, předneseném na konferenci Vývinové a druhové zákonitosti literatury v literatuře (národní a nadnárodní kontext), Prešov 7. 10.–8. 10. 1999.

scherové (*Lenka a Nelka neboli AHA*, 1994), obrazové knihy Petra Síse (*Tři zlaté klíče*, česky 1995, *Podivuhodný příběh Eskymáka Welzla*, česky 1995, *Hvězdný posel*, česky 1996) upozornily, že v rovině pojetí domova jako roviny reality a poznání sebe a světa jako roviny fantazijních představ, snů, imaginace, obraznosti, v tematizování společného horizontu dětí a dospělých došlo k výrazným změnám.

Specifickou rytmizací prošly v devadesátých letech „foglarovky“. Zvláště Foglarova parta kluků zvaná Rychlé šípky vstoupila znovu a razantně do synchronního vývoje literatury a umění a jména známé pětky se stala příznakovými. Frekvenční křivka vydávání Foglarových příběhů v devadesátých letech neklesá, jako je tomu u jiných proskribovaných autorů, stejně jako neslábně čtenářský zájem. Naopak některé dějové segmenty a výroky protagonistů včetně replik se staly intertextuální součástí jiných próz, kostry příběhů fungují v různých metatextových variantách, jsou včleňovány do vícerožných žánrových druhů. Serialitou a herní soutěživostí, obrazy tajemných dobrodružství jako kdyby Foglar „nahrál“ postmoderní době a její poetice. Reedice foglarovek, několikrát knižní vydání stínadelské trilogie, reprezentativní vydání *Rychlých šípů* v Olympii (1999) se zastoupením všech proslulých kreslířů a přehlednou studií, komiksově zpracování *Záhady hlavolamu* Kájou Saudkem, stálá přítomnost Jana Tleskače jako zosobnění spravedlnosti v Marešově časopiseckém komiksu Zelený Raoul (*Reflex*), filmový a televizní comeback i nové muzikálové ztvárnění, které představují adaptační kondenzace, proměňují pozici foglarovek v kontextu celé české kultury a pochopitelně literatury. Z vymezeného okrajového prostoru uvnitř literární tradice, v němž se J. Foglar léta pohyboval, se jeho práce dostávají do středu zájmu. V rámci celkové transformace současné kultury jsme u „foglarovek“ svědky toho, co V. Marčok nazývá přechod „z kontextuální literárnosti do intertextuální literárnosti“ (Marčok 1999: 43). Recepce jeho prací v devadesátých letech otřásla vžitými premisami a hodnotovými normami a promítla se nově do souřadnicového systému české literatury.

Pojmeme-li výklad LPM 20. století jako „dějiny recepce konkrétních literárních děl“ (Jauss 1970) a nikoliv jako pouhý soupis historických faktů, pak se „foglarovky“ stávají spíše modelovým meandrem, hluboce zaklesnutým mezi nesouměrnými horskými svahy. Byly střídavě vydávány, obdivovány, zakazovány, zatracovány, dobově omezovány a znovu vydávány, přičemž jejich umělecká úroveň se postupem času nezvyšovala ani nesnižovala, stejně jako zůstávaly neměnné autorovy výchovné preference a etické zásady. Na rozdíl od společenských románů a novel charakteristických zvláště pro poúnorové období byly a jsou „foglarovky“ vnímány diegeticky, uvnitř fiktivního iluzivního světa. Ani

filmoví tvůrci si nedovolí točit děj v konkrétním prostředí, volí raději kulisy. Navzdory tomu, že příběhy naplňují očekávané ve smyslu pravděpodobné situace (afirmativnosti), zůstávají dál novodobým exemplarem, modelovým typem s nezakrývanou vzorovostí čestnosti a přátelství, odvahy a soudržnosti.

Na počátku devadesátých let se „foglarovky“ znovu stávají předmětem odborných diskusí, často značně protichůdných. Částečně jsou spojeny s reakcí na autorovy životní útrapy a s odkazem na deformace literárního života. Výrazně se od sebe odlišuje „zájmová kritika“ a odborná literárněkritická recepce, která je vedena vážně i poněkud recesně.² Zatímco zájmový okruh se pohybuje v širokém spektru od stylu mytizačního k instrumentálnímu (knihy se stávají téměř kultovními, myšlenky a vzory jsou brány kanonicky a vylučují pochybnosti, případně se v nich nacházejí praktické výchovné příklady, rady a návody), literárněvědná reflexe je vedena v dimenzích mimetické recepce (umělecká výpověď se srovnává se skutečností a příběhy a postavy se poměřují reálně existujícími fakty), je laděna expresivně (texty se dešifrují jako autorovy podvědomé reflexe chlapeckého ideálu), eventuálně strukturálně sémioticky (uvažuje se o povídce s tajemstvím, uplatnění archetypů atd.).

Na recepci a variování knižního díla J. Foglara v multimediálních podobách je možné vysledovat proměnu „kontextů ediční praxe“, „kontextů hodnotících měřítek“ i „kontextů znaleckých předpokladů“³. Při rozpoznávání aluzivních reakcí autorů v devadesátých letech si uvědomíme, jak je potřebné znovu přečíst některá navzájem i vnitřně polemicky etablovaná díla. Kombinace syžetových variací foglarovek prosakují do hravých, perziflážních a parodických poloh literatury pro dospělé, stávají se objektem nižšího stupně transpozic komiksového typu (Mikušťáková 1995: 97), nacházejí veřejné i ztajené pokračovatele (Svatopluk Hrnčír navazuje na stínadelskou trilogii a píše příběhy trojice chlapců *Ostrov uctíváčů ginga*, 1999, *Lovci z Ohňové hory*, 1998), vstupují do života dětí v podobě Tajného deníku s přehledem Modrého života, a to v podobě CD-ROM.

Dalším meandrem v LPM devadesátých let se stává závislost na poetice šedesátých let v poezii, říkankách, veršovaných pohádkách a zvláště ve verších kalambúrového typu ústících do nonsensu. Nejde o inovaci, ale o konvencionalizaci osvědčených hravě-imaginativních postupů, jak je do LPM kdysi objeveně vnesli Z. Kriebel, P. Šrut, J. Hanzlík, J. Kolář, M. Lukešová, J. Brukner aj. Někteří autoři navázali sami na sebe, pokračovali tam, kde kdysi skončili (J. Bruk-

² Lopatka 1991, Nezkusil 1991, Hetych 1995, Foglar 1999, Hybler 2000.

³ Glowinski (1977: 127–37). Styly recepce v jiných souvislostech zmiňuje P. Poslední (1998: 31–56).

ner vydává *Pojďte s námi za obrazy aneb Malování zvířat*, 1995; M. Lukešová rozšiřuje autorskou antologii *Zvonkohra*, 1999, o nové texty psané v duchu sbírky *Bačkůrky z mechu a Jak je bosé noze v rose*). Básníci devadesátých let rozvinuli do imanentní podoby folklorní říkankovitě fražemý a žánrové varianty poetické pohádky (J. Žáček: *Počítání oveček*, 1995; *Kdo nevěří, ať tam běží*, 1996), „hrátky“ s abecedou a písmenky (J. Brukner: *Veselé abecedy*, I. Štuka: *Abecedník*, V. Fišer: *Hravá abeceda*, J. Žáček: *Dobry den, dobrou noc*, 1998, atd.). Návraty k starším textům a poetikám jsou několikeré. Prezентují se v předčasně vydávaných antologiích z vlastních děl (J. Žáček), v edičních počinech, které připomínají názvy sbírek nebo typ úspěšných souborů (*Kostkovaný ideály aneb Breviář pro teenagery*, 1999, aluzivní odkaz na sbírku M. Lukešové *Big beat a aritmetika aneb Kostkovaný ideály*, 1968), v nových vydáních téměř muzeálních děl, jakými jsou Scheinerův *Tripaslíček Kulihrášek* přebásněný J. Žáčkem, Ladovo *Dobrodružství Tondy Čutala* přebásněné J. Bruknerem. Oživování vývojem překonaného modelu verše, které svou poetikou připomínají šedesátá léta, se v obou případech nezdařilo. Obrázky s veršíky nejsou chudobné jen na konotační významy, ale relativizují estetické kvality vlastní tvorby obou renomovaných básníků.

V devadesátých letech se do poezie pro děti dostává jev, který z hlediska kvantitativního zastoupení nemá v jiných vývojových fázích LPM 20. století obdobu. Jde o početnost básníků, již se stávají tvůrci autorských čítanek a slabikářů (J. Brukner, J. Žáček, P. Šrut), eventuálně je sestavují s preferencí vlastní tvorby (M. Černík, J. Havel). Jejich texty začínají koexistovat v jiném než literárním kontextu a my se stáváme svědky nové situace, na kterou jsme v českých poměrech přece jen nebyli zvyklí. Nejde jen o jasnou věkovou vymezenost, jakýsi apriorní zřetel na dětský aspekt, který nutí autory dodržovat určité vžitě stereotypy a třeba kompoziční zákonitosti (např. cykličnost podle ročních období), poznávací a výchovné cíle (např. hra se slovy a jejich významy je podřízena předpokládaným znalostem abecedy), ale především o prolínání užitekosti, pragmatického poznávacího zřetele s napodobováním dětské hravosti a experimentování. Autoři se dopředu zbavují možnosti těžít z napětí mezi skrytými a zjevnými stylistickými, významovými a smyslovými hodnotami, které motivují a aktivizují subjekt dětského příjemce bez věkového vymezení, přistupují na něco, co se zdálo ve vztazích škola a literatura jako překonané. Hra s dětmi je zde tak trochu nahrazována hrou pro děti. Unifikace, k níž se vědomě či nevědomě hlásí, má své důsledky v žánrové a veršové stereotypnosti a promítá se do úrovně navazování na klasický lidový typ (zastoupeny jsou především říkanky, písně, přírodní lyrika, veršovaná pohádka) a do rozvíjení veršového ty-

pu založeného na hře se slovy a jejich významy. Výrazově, tematicky a recepčně náročnější texty jsou tedy předem vyloučeny, stejně jako poetologické experimenty, které vyvolávají napětí mezi lyričností a epičností básnické výpovědi, těží ze zážitkové imprese, z chvilkového, motivicky záhadného nebo tajemného chvilkového momentu jevové životní, přírodní nebo společenské reality. Můžete namítnout, že přece většina básníků napsala lepoprela nebo sbírky výchovně-pedagogického zaměření (F. Hrubín: *Říkejte si abecedu*; F. Halas: *Počítadlo*) a ani se netajili, že jde o integraci užitkově-pragmatickou, didaktickou a pedagogickou, že poezie zastoupená v čítankách a slabikářích nebývá objektem literárněvědného zkoumání. Vzhledem k tomu, že básnická tvorba pro děti v devadesátých letech stagnuje a těžiště se přenáší do škol a tvořivé dramatiky, nezbyvá než k těmto okolnostem a funkčním okruhům přihlídnout. Prolínání estetické a pragmatické roviny v autorských čítankách vede ve svých důsledcích k tomu, že v estetické komunikaci postupně nedochází ke dvěma stránkám jednoho procesu: k potvrzování (afirmativnosti) něčeho již známého a uznávaného a zároveň narušování, jež je zárukou něčeho nového. Čítanková kanonizace a petrifikace textů modernistického modelu, který je sice řemeslně dobře zvládnut, avšak spíše zmnožuje než obohacuje vžitý tvůrčí proces, může mít zcela opačný účinek. Zábavnou, mimoškolní poezii budou děti hledat nejspíš v písňových textech oblíbených hudebních skupin, v reklamních sloganech a dalších rozdílných informačních modech.⁴

Meandr zvaný pohádka je daleký a široký, plytký, se stojící vodou a mnohdy nevábou vůní. V toku LPM 20. století se opakuje s pravidelností jarních záplav, třebaže posunutých do předvánočního období, avšak nápor představovaný v devadesátých letech byl přece jen neočekávaný. Vedle vlny disneyovek a vydavatelských aktivit nakladatelství Junior a Blesk (jako příklad třeba uveďme soubory *Kamarádka Pohádky*, 1995; *Velká kniha pohádek pro nejmenší*, 1995), které popřely všechny ediční, redakční a jiné zásady dosud udržované, došlo na digesty klasických českých pohádek, např. B. Němcové (*Pohádky*, 1991), a autorských pohádek světového fondu (L. Carroll). Vzhledem k nepřehlednosti ediční praxe soukromých nakladatelství i vzhledem k národní posedlosti psát a napsané mít vytištěno, vzhledem k pirátství v autorských právech, které na počátku devadesátých let zavládlo a dovolovalo vykrádat, přisvojovat si a klonovat, začala znovu vznikat nepřehledná a nekontrolovatelná naplavenina samostatně vydávaných pohádek, pohádkových souborů, tematicky řazených pohádek apod. Zdroje kon-

⁴ Obdobnou situaci s jistým inflačním dopadem registrujeme u čítankových a učebnicových projektů H. Dokošilové, Z. K. Slabého, D. Lhotové, Z. Novákové ve vztahu k jejich prozaické tvorbě.

venčnosti, epigonství a eklekticismu jsou v těchto knihách jasně identifikovatelné, a to ať už nemají v tiráži jediný údaj, nebo jsou naopak málem opatřeny životopisem a fotografií autora a vydavatele v jedné osobě. V souborných vydáních tohoto typu však dochází k dvojímu zaostávání. Za žánrem, který má v české LPM vynikající tradici, je kulturně-společenským faktem, který automaticky vyvolává vysoké čtenářské očekávání, a za nakladatelskou koncepcí prestižních nakladatelských domů (Albatros, Aventinum, Blok), které usilují o reprezentativní vydávání pohádek, bájí, pověstí, legend jednotlivých národů, etnik, regionů, řazených podle postav, témat a typů.

Pokusila jsem se naznačit, v čem spočívá zpomalení toku umělecké literatury pro mládež devadesátých let, jestliže je spatřována z perspektivy aktuální (konstrukční) hodnoty i z hlediska rekonstrukčního, což souvisí se zápasem autorů s konkrétním dobovým omezováním a cenzurou. Je obtížné vyložit vývojovou hodnotu, která se realizuje tvůrčím úsilím dříve proskribovaného autora a jeho vztahu k normě starší žánrové hierarchie a ustálené poetiky žánrů, stanovit charakteristické znaky děl, která vznikají těsně po sobě a nejsou příliš proměněna, určit charakteristické znaky autora, který nezávinně vstoupil do kontextu devadesátých let jediným, opožděně vydaným dílem (T. Pěkný). Meandrem se stávají rutinní adaptace pohádek, neumělé transformace biblických příběhů stejně jako regionální pověsti či literární adaptace oblíbených televizních seriálů. Zdá se však, že se musíme vypořádat s vývojovým paradoxem. Do literatury pro děti a mládež devadesátých let vstoupily zcela razantně nové jevy spojené s dalšími komunikačními okruhy a přeměnou textové situace (na digitálním videodisku – DVD – již vyšlo v několika jazycích zpracování Milerova *Krtkova dobrodružství*, připravuje se *Lotrando a Zubejda*, *Maxipes Fík* a další), vychází časopis *CD-Romek* pro děti předškolního věku, doplněný vždy dvěma CD-ROM), přitom na aktuálnosti nepozbývají otázky inovace a konvence literárního textu, genetická originalita, což jsou kategorie spíše aktuální v modernistické estetice. Jednostranný souhlas s konvencí na úrovni textu a se změnami na úrovních funkcí (viz autorské čítanky renomovaných básníků) a vyprazdňování literárních, textových a dalších modelů vedou totiž k neutralizaci estetického působení díla. To platí pro literaturu jako celek navzdory argumentaci, že jednu ze specifik LPM tvoří okolnost, že dítě si každé zvláští a vždy nově bude je svou estetickou zkušenost a určité postupy se musí opakovat.

Literatura

FOGLAR

1999 „Odkud a kam letí Rychlé šípy. Beseda o Foglarově trilogii Záhada hlavolamu, Stínadla se bouří a Tajemství Velkého Vonta“, účastníci besedy Miroslav Balašík, Petr Hruška, Lubor Kasal, Stanislav Komárek, *Tvar*, č. 8, str. 1, 8–9

GŁOWIŃSKI, Michal

1977 *Style odbiora* (Krakow)

HETYCH, Josef

1995 „Jaroslav Foglar ve světle poválečné kritiky“, *Kritika literatury pro děti a mládež (1945–1995)* (Brno), str. 68–73

HYBLER, Martin

2000 „Preadolescentní mentalita“, *Host* 16, č. 2, str. 42–45

JAUSS, Hans Robert

1970 *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

JURČO, Milan

1997 „Medzi konvenciou a inováciou“, in *Dotyky a prieniky. Nad textami diel literatúry pre deti a mládež* (Banská Bystrica: Rektorát Univerzity Mateja Bela), str. 148–56

LOPATKA, Jan

1991 „Sláva a úskalí amatérismu“, *Zlatý máj* 35, č. 8, str. 459–62

MARČOK, Viliam

1999 „Písať dejiny súčasnej literatúry...(?)“, in *Literika* 4, str. 43

MATOUŠEK, Petr

1995 „Dětská kniha v tůňce“, in *Zlatý máj* 39, str. 39–41

MIKUŠŤÁKOVÁ, Anna

1995 „Comics jako intersémiotický žánr“, in *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, D 42, str. 95–101

NEZKUSIL, Vladimír

1991 „Rozpory Foglarova světa“, *Zlatý máj* 35, č. 3, str. 157–63

POSLEDNÍ, Petr

1998 *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (Praha: Ústav pro českou literaturu)

STANISLAVOVÁ, Zuzana

2000 „Vývinové trendy v slovenskej literatúre pre deti a mládež dnes“, in *Slovo a obraz v komunikaci s dětmi. Problematika tvorby pro děti a mládež a její recepce na konci 20. století* (Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta), str. 21–24

TOMAN, Jaroslav

2000 „Trivialita a kýč v dětské poezii“, in *Ladění* 5 (10), č. 2, str. 5–9

VAŘEJKOVÁ, Věra

1997 „Český pohádkový kontext v posledním osmiletí“, in *Současnost literatury pro děti a mládež* (Liberec: Technická univerzita), str. 15–21

Kritika literatury pro mládež – cesty minulé, současné a budoucí

NADĚŽDA SIEGLOVÁ

Zájem o problematiku spjatou s kritickou reflexí děl náležejících do oblasti literatury pro mládež není frekventovanou záležitostí. Přesto se otázky myšlení o literatuře pro děti a mládež staly v devadesátých letech předmětem seriózního zkoumání hned dvakrát.

Kritice literatury pro mládež se věnovala konference uspořádaná v roce 1995 na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Byla produktivní v tom smyslu, že neměla ani apologetický, ani naopak zatracující ráz, nýbrž byla otevřená impulsům literární vědy i otázkám vedoucím k integrujícímu pojetí literatury (Urbanová, Vařejková, Toman).

Dva svazky publikace Hany Šmahelové *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře* (1999) jsou v antologické části materiálově nebývale bohaté a v teoretickém úvodu analytické ve sledování vývinové posloupnosti na časové ose. Zobecněním závěrů vztahujících se primárně k přelomu 19. a 20. století autorka vyvodila „nad plán“ poznatky vedoucí k precizování role kritického myšlení o specifické oblasti umění, literatuře pro mládež, pro současnou literární vědu.

Vývoj kritického myšlení o literatuře pro mládež nicméně prošel od doby národního obrození vývojem, který refleктоval podobu této literatury a dobový společenský výklad jejích funkcí. Na počátku 19. století došlo v tomto smyslu k vytvoření didaktického kánonu vnímání a hodnocení produkce pro mládež. Postupem času podléhal sice tento kánon modifikacím, jež zohledňovaly např. mentalitu příjemce, jazykovou úroveň děl, jejich vztah k folkloru, poslze i jejich životnost, troufám si však tvrdit, že jeho podstata působila na vytváření axiologických norem nejen po celé 19. století a na část badatelů v první polovině 20. století, ale do jisté míry se i dnes podílí na existenci podceňujícího pohledu na literaturu pro mládež.

Impulsy posouvající myšlení o dětské literatuře od pedagogické malosti k výkladům zachycujícím konstitutivní složky díla se však objevovaly od samého počátku zájmu o literaturu určenou dětem.

Možnost vykládat díla pro mládež vícevýznamově naznačil již Josef Jungmann, když upozornil na nutnost zkoumat jejich „ohled krasocitný“. Nového

ducha dodali kritice osobnosti typu Otakara Hostinského nebo Františka Bartoše i někteří spisovatelé. Kritika tohoto typu se věnovala zejména výkladu předpokladů působení literárních děl a upřednostňovala díla schopná posílit kladně reproduktivní aktivity vnímatele (Karel Alois Vinařický, Vincenc Zahradník, později Vítězslav Hálek, Josef Václav Sládek).

Postupným rezultátem tohoto procesu byl mnohostrannější pohled na hodnoty literárního díla, jehož povaha nebyla nadále spatřována jen v plnění utilitárních funkcí, nýbrž v jejich jednotě „s krásou“ (František Pravda). Tento axiologický model, nazvaný esteticko-výchovný, staví do středu svého zájmu estetický soud a posouvá tak kritiku dětského písemnictví na vyšší vývojový stupeň.

Na počátku 20. století byl tento hodnotový model rozšířen o přijetí principu individuality, a to individuality autora, kritika i recipienta. Zdůrazněným významem tvůrčí osobnosti na úkor zjednodušených teorií pedagogiky se kritika literatury pro mládež opět o krůček přiblížila kritice literatury pro dospělé. Roli „tvůrčí individuality“ zdůrazňoval především Václav Tille: „Silou projevené individuality tvůrčí musí působit [...] díla“ (Tille 1904). Shledávám tu obdobu mezi jeho myšlenkami a představami nového pojetí umění i kritiky formulovanými o něco dříve v manifestu České moderny (citováno dle Máchal 1926: 97).

Ve statích Václava Tilleho nebo Jaroslava Petra na počátku 20. století bylo umělecké dílo přijímáno jako hodnotící subjekt, tedy subjekt vytvářející podle určitých kritérií estetické hodnoty, subjekt, jenž se stává dále objektem hodnocení. Uvažování o literatuře pro mládež se tak začalo ubírat novým směrem, přesto nebylo tečkou za zažitými vzory reflexe dětské literatury.

Návraty k jednostrannému utilitarismu v meziválečném období 20. století si ce již možné nebyly, ale propast zející mezi kritikou literatury pro dospělé a kritikou literatury pro děti se prohloubila. Zatímco v rámci kritiky pro dospělé lze pro toto období uvažovat o východiscích kritiky personalistické (F. X. Šalda, Václav Černý), kritiky demokratické (Karel Čapek), spirituální (Jaroslav Duřich) nebo marxistické (Bedřich Václavek), měla kritika literatury pro mládež v podstatě pouze dva rozměry: jeden z nich do popředí stavěl hlavně „ohledy pedagogické“ (generace *Úhoru*), druhý chápal dílo jako společensky podmíněný slovesný projev doby a za zásadní vyhlásil ideová hlediska (kritika marxistická).

Působením tzv. generace *Úhoru* došlo k novému kodifikování literárního pedagogismu. Pozitivní prvky snah jejích představitelů (ucelenost soudů, systematickosti) se ztrácely pod nánosem laického pozitivismu a malého pochopení pro inovační literární snahy.

Silná pozice marxistické kritiky v oblasti literatury pro mládež souvisela v osobnostní jednotě s kritikou literatury pro dospělé (Bedřich Václavek).

Málo byly dosud interpretovány těsně poválečné produkty pražské strukturalistické školy sledující vývoj dětské literatury jako imanentní a autonomní proces. Domnívám se, že o nich lze uvažovat jako o vyšší formě učení zvaného brněnský literární směr alespoň v tom ohledu, že precizovaly jeho skici a vnášely do učení o literatuře pro mládež řád a logiku vztahovanou především k žánrovým strukturám. Strukturální metody uplatňovali v brněnských podmínkách především Josef Hrabák a František Tenčík, a to v časopise *List Sdružení moravských spisovatelů* (Hrabák 1947/48: 81–83; Tenčík 1946: 190–192, 1947/48: 261). Konfrontací děl různých řad dospívali k obecné charakteristice jednotlivých součástí uměleckých staveb a přispěli tím k zvědečtění metod zkoumání literatury pro mládež.

Dogmatika padesátých let pochopitelně zasáhla i kritiku a teorii literatury pro mládež a mnohdy vrátila myšlení o této literatuře někam na počátek století (srovnej například poslední ročník časopisu *Štěpnice*). Souběžně s tím se však již v padesátých letech připravovala půda pro rozmach desetiletí následujícího, a to mj. prostřednictvím podnětů z řad teoretiků a kritiků literatury pro dospělé. Objektivitu a neotřelost soudů i tvůrčí přístup k dětskému písemnictví zaručovaly například v časopise *Host do domu* v letech 1954–1970 takové osobnosti, jako byli Ludvík Kundera, Zdeněk Kožmín, Antonín Přidal, Milan Uhde, Jan Trefulka a další.

Optimismus ovšem provázel i činnost přímo na poli písemnictví pro děti. V roce 1956 vznikl časopis *Zlatý máj*, kritická revue tvorby pro mládež, v němž se zejména na přelomu padesátých a šedesátých let dařilo soustředit odborný zájem o dětskou literaturu bez rušivých vlivů pedagogické či ideologické užitizace.

Syntetické plody šedesátých let se kupodivu opozdily a byly vydány až v letech sedmdesátých. Zejména v publikacích Vladimíra Nezkusila měly podobu strukturalistických návratů, jejichž logika vyplývala z podoby soudobé literární produkce. Novátorské metody zasahující především oblast poezie a moderní pohádky vedly Nezkusila k řešení otázek genologických, ke kategorizačně-normativnímu členění žánrů a nově postavené otázce utvářených funkcí literatury pro mládež (Nezkusil: 1971; Nezkusil–Chaloupka: 1973/1976/1979).

Několik předchozích zastavení nemělo ucelenou podobu. Mohlo jen naznačit směry, jimiž se myšlení o literatuře pro mládež ubíralo, poukázat na slepé uličky těchto cest, na cykličnost kladení určitých otázek a na dynamiku celého procesu.

Devadesátá léta 20. století zrychleným tempem ve všech sférách života, vývojem až chaotickým, prohlubujícími se tendencemi uniformními a souběžně

individualistickými, kaleidoskopickým rozpadem a splýváním jevů ovlivnila i obor zvaný literární věda a její drobnou součást – kritiku a teorii literatury pro mládež. Princip opožďování této disciplíny charakteristický pro celý její historický vývoj sice nelze vyloučit zcela, patrné vyrovnávání východisek a metodologických postupů s vývojem literární vědy vykazuje kvalitativní, ne však zatím kvantitativní posuny.

Jaká je tedy situace v kritickém myšlení o literatuře pro mládež na prahu třetího tisíciletí?

Současné kritické myšlení o literatuře pro mládež projevuje smysl pro dějinné návaznosti tam, kde to má smysl, opírá se o výsledky obecné literární vědy, o nově koncipované interpretační teorie, o závěry z oblasti estetiky, historie a jejich příbuzných oborů, zná zahraniční zdroje.

Jeden ze světově využívaných přístupů k literatuře pro mládež reprezentuje studium sémiotické, jež je v našich podmínkách prakticky málo rozvíjeno. Vyznačuje se analytickým rozborem textů, pojímaných jako specifický literárně-kulturní fenomén, pojímající literaturu jako součást složitého polysystému, jenž vzájemně podmiňující a podmíněné vztahy odhaluje. Konkrétně zkoumá například multivztahovou provázanost mezi sociálními normami, vzdělávacími normami a literárními normami, hledá projevy společensko-kulturních nátlaků na podobu dětské literatury, zabývá se otázkou, co přesně ovlivňuje její vývoj, strukturu, textové proměny a závislosti. Sémiotický přístup k literatuře pro mládež ve spojení s výzkumem literárněhistorickým, u nás hojně pěstovaným, může přinést nové pohledy na vznik a počáteční vývoj písemnictví pro mládež, na jeho interdisciplinární vztahy minulé i současné, na uplatňování ideologických či obranářských postojů na dětskou literaturu, na otázku vytváření literárních norem literatury pro mládež, jejich dynamiku nebo naopak státnost apod. V tomto smyslu je v podmínkách české nedořešenosti právě těchto otázek sémiotika jednou z vhodných perspektiv studia literatury pro mládež.

Vytváření axiologických kritérií je ovšem závislé na konkrétní literární materii. Tu lze v našich podmínkách členit podle výběru jevů, dějů, vztahových souvislostí, lexikálně-stylistických postojů a postupů na systém spíše tradiční, takzvaně uzavřený, a systém charakterizovaný otevřeností a významovou mnohoznačností.

„Nehybné“ texty, tedy takové, které neumožňují variabilitu čtenářských konkretizací ani aktualizací závěrů, se často obracejí ke čtenářům s malou nebo jednostrannou čtenářskou zkušeností a malou zběhlostí v dekódování takových jevů, jako je symbolika a filozofie textu, syžetové posuny, lineární a nelineární vypravěčská linie a její důsledky atd. Taková díla mohou mít manipulativní ro-

li například výchovnou nebo ideologickou, bývají proto kritikou odkazována do nižších hodnotově klasifikačních poschodí.

Prostřednictvím neutrálních a transparentních prostředků v obsahu, v kompozici, stavbě postav, vztahových poměrech a v jejich strukturování může být ovšem také vyjádřen autorský záměr představit čtenáři něco, co už zná ze své zkušenosti, s čím se setkal a v čem jej může pozitivně či negativně utvrdit. Navíc známé věci, jevy a vztahy představují jistotu a navozují pocit bezpečí, tedy hodnoty pro dítě bezpochybně potřebné.

Správná interpretace napohled triviálních textů se v tomto pohledu jeví v úplně jiném světle, a to jako záležitost z hlediska klasifikačního nejednoduchá.

Podobným projevem tohoto jevu je apologetické hledání důvodů její „stejnosti“. Tím, že v literatuře pro mládež zaujímají významné místo opakování nebo návraty k zažitým vzorům, vzniká dojem, že literatura pro mládež se rovná variacím na jedno téma (nejčastěji je jako příklad v rovině syžetu v zahraniční teoretické literatuře uváděno schéma domov – odchod z domova – dobrodružství – návrat domů). Literatura pro mládež se nesprávným pochopením tohoto jevu kritikem propadá kamsi k imitativním textům v pejorativním slova smyslu a je označována za neměnný organismus podobný žánru. Při vědomí toho, že pro část literatury je tento příměr platný – „stejnost“ může mít opravdu povrchní povahu (srov. vznik pohádek kořisticích bez invence z tradičního žánru) –, jde o závěr zavádějící. Princip opakování, cykličnosti, „stejnosti“ může být pro autora i výzvou vytvořit skrze ustálený vzor a „stejnost“ jedinečné dílo.

Do literárního kontextu patří ovšem i díla předkládající k dešifrování polyfonii fiktivních i reálných rovin. Tradiční „čtení“ takových děl není s to vystihnout všechny významové a vztahové nuance. I česká kritika pro tento případ uvažuje o alternativních možnostech jejich interpretace a operuje s termíny, jako je dvojí adresát díla – dětský a dospělý – nebo dvojí poselství díla. Je nasnadě, že rezultat dvojího dekodování textů se kvalitativně liší.

Jiným projevem netradičního přístupu k textům pro mládež je odhalování textové intertextuality. Zatímco v tradičním pojetí nebyla příliš reflektována nebo bylo intertextové řetězení v literatuře pro mládež považováno za nápodobu či za sekundární záležitost, ukazuje se stále více potřeba prvky, jako je parodie, literární aluze, přímé citace či nepřímé odkazy, přehodnotit. Ne všechny jsou například pro primárního adresáta díla důležité nebo vůbec možné (a pak mohou být určeny potenciálnímu dospělému spolučtenáři), z jiného hlediska lze soudit, zda jejich přítomnost pozvedá úroveň díla a tím status dětské literatury.

Axiologie literatury pro dospělé ovlivňuje také přístupy k triviálním textům literatury pro mládež (srovnej stati Svatavy Urbanové, Jaroslava Tomana, Na-

děždy Sieglové), jejichž závazné konvence mohou být produktem pokleslosti, ale také naopak souznít s dětskou potřebou návratů k archetypálním znakům, k cykličnosti utvrzující předchozí dětskou zkušenost atd.

Kritika literatury pro mládež se dále otevírá směrem k vněliterárním dějům a jevům včetně multikulturních. Jinak řečeno, bere na vědomí vazby literatury na masmédiá a na jiné umělecké formy, např. hudbu a výtvarné umění, ale bere na vědomí také roli reklamy, způsob distribuce knih a další zdánlivě nerelevantní okolnosti. Kritika tohoto typu se vyznačuje odvahou k terminologické inovaci, odpovídající více pluralitě současné tvorby a odrážející skutečnost, že literární dílo přestává být pojímáno jako jedinečný artefakt, k němuž náleží jen jeden hodnotový invariant. Spolu s významovou otevřeností díla tu vystupuje nově do popředí otázka objektivity kritického soudu. Třebaže v souladu s tradicí se domnívám, že kritik by měl usilovat o maximální objektivitu, o vyřčení takových soudů, které je s to prokázat a zdůvodnit, naskýtá se otázka, jaké mohou být cesty kritikovy reakce na deklarovanou významovou otevřenost díla. Kritik tak může například aktualizovat pouze určitou nebo určité složky díla, a tím je jako celek relativizovat. Nemám tu na mysli variantu vycházející z osobnostních rozdílů vykladačů literatury, tedy jakousi impresionistickou kritiku, ale takový přístup k dílu, který v návaznosti na jeho možnou mnohoznačnost umožňuje dospět k různým závěrům. Domnívám se, že kritika literatury pro mládež přijala tento model v dobrém i nedobré. Především se tím otevřela cesta pro amatérskou kritiku, která tento typ subjektivních soudů, bohužel někdy vedoucích k dezinterpretaci díla, vítá.

Málo se v konkrétní praxi zaměřuje česká kritika literatury pro mládež na sledování nového proudu přístupu k literárním dílům, jenž je nazýván „cross-writing“, volně přeloženo psaní napříč, v našem případě napříč věkovými kategoriemi. Jde o integrující přístup k literatuře pro mládež, kde je velký význam přikládán vlivu, který měla a má dětská literatura na literaturu pro dospělé. Tento přístup může být pojímán jako odnož teorie „dvojitého adresáta“, může však být pojímán rigidně, a pak se může obrátit proti svým tvůrcům. V historii literatury pro mládež je přece jen nevelký počet děl, jimiž se inspirovala literatura pro dospělé (typu díla *Alenka v říši divů*), a také současná osobnost české dětské literatury, Iva Procházková, je sice výrazným příkladem, ale není jednou z mnoha. Navíc průkaznost směru vzájemného ovlivňování není jednoduchou záležitostí. Pozitivem tohoto přístupu v dětské literatuře je možnost přispět k jejímu většímu respektování.

Upřednostňovaný a převažující přístup dospělého subjektu k dílu pro děti vytěsnil dnes takřka úplně primitivně didakticky orientované zkoumání textů, po-

stavil však badatele před nové otázky a otazníky. Pluralita možných teoretických východisek vytváří podmínky pro to, aby bylo jejich zodpovídání inspirativní pro poetologii v celém rozsahu.

Literatura

ŠMAHELOVÁ, Hana

1999 *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře* I, II (Praha: Univerzita Karlova)

TILLE, Václav

1904 „Schwaigerův Hastrman“, *Pedagogické rozhledy* 17, str. 320; cit. podle Máchal 1926

MÁCHAL, Jan

1926 *Boje o nové směry v české literatuře*

HRABÁK, Josef

1947/48 „O literární periferii a dětské knize“, *List SMS* 2, str. 81–83

TENČÍK, František

1946 „Na okraj písemnictví pro děti“, *List SMS* 1, str. 190–92

1947/48 „Písemnictví jako celek a písemnictví pro děti“, *List SMS* 2, str. 261

NEZKUSIL, Vladimír

1971 *Spor o specifičnost dětské literatury* (Praha: Albatros)

NEZKUSIL, Vladimír – CHALOUPKA, Otakar

1973/1976/1979 *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury* I, II, III (Praha: Albatros)

Závěrečné poznámky

Uspořádání této přílohy bylo z důvodů formálních podřízeno Čestě. Přesvědčení, že není možné čekat, že v současnosti Akademie věd České republiky spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, a zejména pak se L. Kopeckým, souhlasí s tím, že tato kniha bude určena především pro odbornou veřejnost, zejména pak pro pracovníky literatury a literární vědy, a že se proto vzhledem k tomu, že tato kniha obsahuje především odborné články, bude vydána v podobě odborné publikace. Tato kniha bude vydána v nakladatelství Academia, Praha, a bude vydána v rámci projektu „Kniha a společnost“ financovaného z prostředků Ministerstva školství, mládeže a tělesné výchovy ČR.

VIII.

Uspořádání této přílohy bylo z důvodů formálních podřízeno Čestě. Přesvědčení, že není možné čekat, že v současnosti Akademie věd České republiky spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, a zejména pak se L. Kopeckým, souhlasí s tím, že tato kniha bude určena především pro odbornou veřejnost, zejména pak pro pracovníky literatury a literární vědy, a že se proto vzhledem k tomu, že tato kniha obsahuje především odborné články, bude vydána v podobě odborné publikace. Tato kniha bude vydána v nakladatelství Academia, Praha, a bude vydána v rámci projektu „Kniha a společnost“ financovaného z prostředků Ministerstva školství, mládeže a tělesné výchovy ČR.

Uspořádání této přílohy bylo z důvodů formálních podřízeno Čestě. Přesvědčení, že není možné čekat, že v současnosti Akademie věd České republiky spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, a zejména pak se L. Kopeckým, souhlasí s tím, že tato kniha bude určena především pro odbornou veřejnost, zejména pak pro pracovníky literatury a literární vědy, a že se proto vzhledem k tomu, že tato kniha obsahuje především odborné články, bude vydána v podobě odborné publikace. Tato kniha bude vydána v nakladatelství Academia, Praha, a bude vydána v rámci projektu „Kniha a společnost“ financovaného z prostředků Ministerstva školství, mládeže a tělesné výchovy ČR.

Uspořádání této přílohy bylo z důvodů formálních podřízeno Čestě. Přesvědčení, že není možné čekat, že v současnosti Akademie věd České republiky spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, a zejména pak se L. Kopeckým, souhlasí s tím, že tato kniha bude určena především pro odbornou veřejnost, zejména pak pro pracovníky literatury a literární vědy, a že se proto vzhledem k tomu, že tato kniha obsahuje především odborné články, bude vydána v podobě odborné publikace. Tato kniha bude vydána v nakladatelství Academia, Praha, a bude vydána v rámci projektu „Kniha a společnost“ financovaného z prostředků Ministerstva školství, mládeže a tělesné výchovy ČR.

Závěrečné poznámky

2. kongres světové literárněvědné bohemistiky uspořádal pod názvem *Česká literatura na konci tisíciletí* Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky spolu s Katedrou české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústavem bohemistických studií téže fakulty a Obcí spisovatelů v době od 3. do 8. července 2000 v Praze v sídle Akademie věd České republiky (Praha 1, Národní třída 3), a navázal tak na 1. kongres, uspořádaný v r. 1995. Setkání literárněvědných bohemistů, vysokoškolských pedagogů, překladatelů a propagátorů české literatury se zúčastnilo na sto padesát oficiálních účastníků z Běloruska, Bulharska, Dánska, Finska, Francie, Itálie, Japonska, Jižní Koreje, Jugoslávie, Kanady, Maďarska, Německa, Nizozemska, Polska, Rakouska, Ruska, Slovenska, Švédska, Švýcarska, Ukrajiny, USA, Velké Británie a ze všech významných českých, moravských a slezských bohemistických pracovišť, z toho sedmdesát zahraničních a téměř osmdesát domácích odborníků. Záštitu nad jednáním převzali předsedkyně Senátu Parlamentu České republiky Libuše Benešová, ministr kultury České republiky Pavel Dostál a primátor hlavního města Prahy Jan Kasl. Kongres proběhl v rámci programu Praha – evropské město kultury roku 2000. Finančně jej podpořily Praha – evropské město kultury, obecně prospěšná společnost, předsedkyně Senátu Parlamentu České republiky a Grantová agentura České republiky (grant č. 405/00/0001).

Jako součást doprovodného programu pro účastníky kongresu a čestné hosty uspořádalo Ministerstvo kultury ČR zahajovací raut ve vile Lanna (3. července), divadelní večer s představením *Zkročení zlé ženy* v rámci Letních shakespearovských slavností (Pražský hrad 4. července), Obec spisovatelů organizovala jednodenní exkurzi do Třeboně s prohlídkou města a návštěvou místního archivu (5. července) a konečně 6. července proběhla v podvečerních a večerních hodinách recepce a projížďka parníkem po Vltavě, spojená se setkáním s českými spisovateli a pohoštěním.

Během kongresového jednání zazněly padesát čtyři referáty zahraničních účastníků a třicet šest příspěvků domácích badatelů.

Program kongresu:

Úterý 4. července 2000

9. 00 slavnostní zahájení – projevy přednesli členka Akademické rady AV ČR Lýdie Petráňová, ředitel ÚČL AV ČR Pavel Janoušek, vedoucí katedry české literatury a literární vědy FF UK Miroslav Červenka a předseda Obce spisovatelů Antonín Jelínek.

10.00–12.00 (moderoval Zdeněk Pešat): Alexandr Stich: Slovensko-české vztahování v raném novověku; Jiří Brabec: Modely kritické reflexe české moderní literatury; Miroslav Červenka: Český volný verš a jeho smysl; Sylvie Richterová: Z labyrintu do ráje – Komenského dílo jako cesta; diskuse.

13.00–14.45 Sekce A (moderoval Jiří Brabec): Hana Šmahelová: Vzdalující se hlasy minulých století; Zdeněk Hrbata, Martin Procházka: „Pozdně romantická“ česká básnická epika a evropský romantismus; Jasná Hloušková: Fin de siècle a zmatky našeho konce století; Ludmila B. Hankóová: „Duše“, „život“ a „krása“ v moderní české literatuře na přelomu 19. a 20. století; Milan Exner: Teze k pojmu (české) literární secese; Ludmila Budagovová: Některé paradoxy vztahů mezi českou avantgardní a dekadentní poezií; diskuse.

15.00–16.15 (moderoval František Černý): Ludmila Titovová: Dialog století. Osudy některých dramatických žánrů na českém jevišti 18.–19.–20. století; Božena Plánská: Eschatologický hlas z konce 19. století (*Poslední dnové lidstva* Jakuba Arbesa); Ginka Bakardžijevová: Obraz chycený letmo v zrcadle. Zrcadlo a zrcadlení v díle Jiřího Karáska ze Lvovic; Jiří Svoboda: *Zlomená duše* Antonína Sovy a její úloha v poezii devadesátých let; diskuse.

13.00–14. 45 Sekce B (moderoval Alexandr Stich): Giorgio Ziffer: Církev-neslovanská literatura českého původu; Jiří Hošna: Přelomové momenty raného českého státu v literatuře 10.–12. století; Radko Šťastný: Konkretizace Dalimilovy kroniky v průběhu staletí; Eduard Petrů: Středověký chiliasmus jako existenciální prožitek konce epochy; Viktor Viktora: Vývojové podněty netradičních žánrů české literatury doby Karla IV.; diskuse.

15.00–16.45 (moderoval Eduard Petrů): Světlana Šerlaimovová: O jedné tradici české literatury – od Petra Chelčického do současnosti; Holt Meyer: Apokalyptická konfesionálnost a tradiční zlomy v tradici (česká literárně-náboženská kultura r. 1632 a 1994); Blanka Karlssonová: Komenský na švédském zámku Skokloster; Libor Pavera: Antická motivika a její funkce v renesanční a barokní kultuře (o Dubraviově *Theribulii* a Rosově *Discursu Lypirona*); Jiří Fiala, Marie Sobotková: Literární Morava na přelomu 18. a 19. století; Tamás Berkes: České obrození jako literární kánon; diskuse.

13.00–14.45 Sekce C (moderoval Zdeněk Kožmín): Pavel Gan: Haškovo Malé nedorozumění v Zabajkálí r. 1920; Jekatěrina Aizpurvitová: Rusko jako futuristický model očima Jaroslava Seiferta a Karla Teiga; Jiří Holý: Apokalyptické motivy ve Vančurově díle; Květoslav Chvatík: Role faktorů „literárního života“ ve vývoji české literatury 20. století; Urs Heftrich: Weilův *Život s hvězdou* a evropská literární tradice; Michal Bauer: Příprava II. sjezdu SČSS podle sovětského vzoru; diskuse.

15.00–17.00 (moderoval Milan Suchomel): Leszek Engelking: Text jiného, text vlastní (texty v díle Jiřího Koláře); Kenichi Abe: Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění; Sergio Corduas: Kolik cípů má vlastně Hrabalova hvězda?; Bohuslav Hoffmann: Na hrázi věčnosti – výtvarné reflexe díla Bohumila Hrabala; Zuzana Stolz-Hladká: Text jako tvořivá paměť u Věry Linhartové; Petr Mareš: Vícejazyčné texty Jana Křesadla; Rajendra A. Chitnis: Náhoda v próze Aleny Vostré pro dospělé; diskuse.

Pátek 7. července 2000

9.00–10.30 Sekce A (moderoval Miroslav Červenka): David Chirico: Smrt Verlainova v Praze; Josef Vojvodík: „...tisíci rukou bořiti, tisíci rukou stavěti“ – Březinův poetický model světa mezi konstrukcí/dekonstrukcí a konstrukcí; Petr Holman: Březina 2000; Marek Nekula: Franz Kafka a okruh *Moderní revue*; Robert B. Pynsent: Dekadentní sliznice – Krafft-Ebing, dekadence a Sezimova *Passiflora*; diskuse.

10.45–12.00 (moderoval Robert B. Pynsent): Pavol Winczer: Pokus o čtení románu Karla Matěje Čapka Choda *Kašpar Lén mstitel* jako díla expresionistického; Veronika Heéová: Čapek Chod postmoderní; Xavier Galmiche: Recepce českého expresionismu ve Francii; diskuse.

9.00–10.45 Sekce B (moderoval Petr Čornej): Miloslav Vojtech: Od baroka k osvietenskemu klasicizmu a preromantizmu. Literárnosmerové aspekty česky písanej poézie na Slovensku v prvej fáze národného obrodzenia; Juliana Beňová: Zástoj českej obrodeneckej dramatiky pri formovaní a počiatkoch slovenského ochotníckeho divadla; Peter Káša: K obrazu českej literatúry v čase česko-slovenského rozkolu (1836–1848); Iva Málková: Reflexe Máchova *Máje* v devadesátých letech 20. století; Eva Jenčíková: Obraz Boženy Němcovej v súčasnej slovenskej literatúre; Irina Cernova-Burgerová: *Obrazy z Rus* Karla Havlíčka Borovského – problémy národného obrozenia; diskuse.

9.00–10.30 Sekce C (moderovala Sylvie Richterová): Antonín Měšťan: Dějiny dějin české literatury; Jan Jiroušek: Kategorie přerušení a její význam v české kultuře; Peter Bugge: Příběh, prostor, konec – středoevropská literatura jako

téma v české kulturní debatě osmdesátých let; Kyu Chin Kim: Analýza *Knihy smíchu a zapomnění* Milana Kundery; diskuse.

10.45–12.00 (moderoval Jiří Holý): Herta Schmidová: Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona; Veronika Ambros: Přesýpací hodiny – aneb pražská sémiotika divadla a dramatu v kontextu soudobých sémiotických teorií; Irina Wutsdorffová: Pojetí konstrukce smyslu u Michaila Bachtina a v pražském strukturalismu; Birgit Krehlová: O rytmu české prózy – Jaroslav Durych vs. Jan Mukařovský; diskuse.

13.00–14.00 Sekce A (moderoval Pavol Winczer): Jiří Urbanec: Fin de siècle v české literatuře 1800, 1900, 2000; Nonna Kopystianská: Čas minulý a budoucí v ambivalenci očekávání konce a počátku století (19., 20.); František Všeňka: Konec tisíciletí – *Konec Hackenschmidův*; diskuse.

13.00–14.45 Sekce B (moderoval Sergio Corduas): Zdeněk Kožmín: K problému interpretace Holanových Zdí; Vladimír Justl: Láska je jenom jedna, láska je skutečně smrtelná (Vladimír Holan); István Vörös: Umění bytí (o Vladimíru Holanovi); Petr Komenda: Hranice umělecké události v Halasových textech; Annalisa Cosentinová: Skácelovy konce a začátky; Catherine Servant: O jednom vášnivém pohledu na Bohuslava Reynka v současné Francii; diskuse.

15.00–17.00 (moderoval Aleš Haman): Jaromír Hořec: Mladá literatura po roce 1945; Bohumil Fořt: Geneze díla Jana Weisse po roce 1945; Antonín Kratochvíl: Exilová literatura a její současná situace; Marzena Zabierzevska-Kucharska: O Arnoštu Lustigovi; Reinhard Ibler: Na hranicích románu – Kunderovy *Směšné lásky*; Joanna Czaplinska: Proč scifisté nejsou optimisté – je konec tisíciletí koncem antiutopie?; diskuse.

13.00–14.30 Sekce C (moderovala Helena Kosková): Jaroslav Toman: Vývojové proměny české moderní poezie pro děti; Svatava Urbanová: Meandry dětské poezie v toku času; Naděžda Siegllová: Kritiky literatury pro mládež – cesty minulé, současné a budoucí; Alexandra Korda-Petrovičová: Překlady české poezie 20. století v Srbsku; Clarice Cloutierová: Obraz matky v poezii Jaroslava Seiferta; diskuse.

Sobota 8. července

9.00–10.30 Sekce A (moderovala Herta Schmidová): Aleš Haman: Historie v české postmoderní próze (Macura, Vokolek, Urban); Helena Kosková: Fenomén rozostřených hranic v současné české próze (Körner, Macura, Sidon, Hodrová); Alessandro Catalano: Některé poznámky k české próze devadesátých let; Lubomír Machala: Česká próza na konci tisíciletí; diskuse.

9.00–10.15 Sekce B (moderoval Kees Mercks): Gertraude Zandová: Výbuch času 1989 – Jáchym Topol a staronový svět jeho *Sestry*; Jelena Kovtunová: Michal Viewegh – próza vysoká nebo komerční?; Jana Hoffmannová: Jazykový a textový minimalismus a maximalismus (Sklepáci a spol.); Libor Martinek: Současná tvorba polské národnostní menšiny v České republice; diskuse.

11.00–12.00 Kulatý stůl a závěrečná diskuse (moderoval Pavel Janoušek)

Účastníci kongresu:

Kenichi Abe (Japonsko)
Jekatěrina Aizpurvitová (Rusko)
Veronika Ambros (Kanada)
Ginka Bakardžijevová (Bulharsko)
Michal Bauer (Česká republika)
Juliana Beňová (Slovensko)
Tamás Berkes (Maďarsko)
Leo Bessonoff (Finsko)
Jiří Brabec (Česká republika)
Bohuslava R. Bradbrooková (Velká Británie)
Ludmila Budagovová (Rusko)
Peter Bugge (Dánsko)
Helena Bühlerová (Švýcarsko)
Milan Burda (Francie)
Alessandro Catalano (Itálie)
Irina Cernova-Burgerová (Švýcarsko)
Clarice Cloutierová (USA)
Sergio Corduas (Itálie)
Annalisa Cosentinová (Itálie)
Joanna Czaplinská (Polsko)
František Černý (Česká republika)
Jan Černý (Česká republika)
Miroslav Červenka (Česká republika)
Petr Čornej (Česká republika)
Giuseppe Dierna (Itálie)
Leszek Engelking (Polsko)
Milan Exner (Česká republika)
Vratislav Färber (Česká republika)

Jiří Fiala (Česká republika)
Eva Formánková (Česká republika)
Bohumil Fořt (Česká republika)
Xavier Galmiche (Francie)
Pavel Gan (Německo)
Aleš Haman (Česká republika)
Ludmila B. Hankóová (Maďarsko)
Veronika Heéová (Maďarsko)
Urs Heftrich (Německo)
Blanka Hemelíková (Česká republika)
Jasna Hloušková (Česká republika)
Bohuslav Hoffmann (Česká republika)
Jana Hoffmannová (Česká republika)
Petr Holman (Česká republika)
Jiří Holý (Česká republika)
Jaromír Hořec (Česká republika)
Jiří Hošna (Česká republika)
Zdeněk Hrbata (Česká republika)
David Chirico (Velká Británie)
Rajendra A. Chitnis (Velká Británie)
Milada Chlíbaová (Česká republika)
Květoslav Chvatík (Švýcarsko)
Reinhard Ibler (Německo)
Pavel Janáček (Česká republika)
Milan Jankovič (Česká republika)
Pavel Janoušek (Česká republika)
Eva Jenčíková (Slovensko)
Jan Jiroušek (Německo)
Lenka Jungmannová (Česká republika)
Vladimír Justl (Česká republika)
Blanka Karlssonová (Švédsko)
Peter Káša (Slovensko)
Kyu Chin Kim (Jižní Korea)
Jaroslav Kolár (Česká republika)
Petr Komenda (Česká republika)
Nonna Kopystianská (Ukrajina)
Alexandra Korda-Petrovičová (Jugoslávie)
Helena Kosková (Švédsko)

Jelena Kovtunová (Rusko)
Zdeněk Kožmín (Česká republika)
Irena Kraitlová (Česká republika)
Antonín Kratochvíl (Německo)
Birgit Krehlová (Německo)
Vladimír Křivánek (Česká republika)
Tomáš Kubíček (Česká republika)
Marie Kubínová (Česká republika)
Marie Langerová (Česká republika)
Ludmila Lantová (Česká republika)
Jan Lehár (Česká republika)
Anne F. Linssen-Hogenbergová (Nizozemsko)
Jan Peter Locher (Švýcarsko)
Lubomír Machala (Česká republika)
Iva Málková (Česká republika)
Petr Mareš (Česká republika)
Libor Martinek (Česká republika)
Pavel Matejovič (Slovensko)
Kees Mercks (Nizozemsko)
Luboš Merhaut (Česká republika)
Antonín Měšťan (Česká republika)
Holt Meyer (Německo)
Marcela Mikulová (Slovensko)
Vera Mikuschková (Německo)
Dobrava Moldanová (Česká republika)
Marek Nekula (Německo)
Ivan Nikl (Česká republika)
Radomil Novák (Česká republika)
Andreas Ohme (Německo)
Jelena Paštěková (Slovensko)
Libor Pavera (Česká republika)
Jitka Pelikánová (Česká republika)
Zdeněk Pešat (Česká republika)
Václav Petrbok (Česká republika)
Eduard Petru (Česká republika)
Božena Plánská (Česká republika)
Martin Procházka (Česká republika)
Robert B. Pynsent (Velká Británie)

Peter Richter (Německo)
Sylvie Richterová (Itálie)
German Ritz (Švýcarsko)
Catherine Servant (Francie)
Adolf Scherl (Česká republika)
Herta Schmidová (Německo)
Jan Schneider (Česká republika)
Naděžda Siegllová (Česká republika)
Vlasta Skalická (Česká republika)
Marie Sobotková (Česká republika)
Alexandr Stich (Česká republika)
Zuzana Stolz-Hladká (Švýcarsko)
Milan Suchomel (Česká republika)
Jiří Svoboda (Česká republika)
Richard Svoboda (Česká republika)
Irina Šablovská (Bělorusko)
Petr Šámal (Česká republika)
Světлана Šerlaimovová (Rusko)
Petr Šisler (Česká republika)
Hana Šmahelová (Česká republika)
Radko Šťastný (Česká republika)
Jiřina Táborská (Česká republika)
Zofia Tarajło-Lipowská (Polsko)
Eva Taxová (Česká republika)
Ludmila Titovová (Rusko)
Jaroslav Toman (Česká republika)
Jiří Urbanec (Česká republika)
Svatava Urbanová (Česká republika)
Anežka Vidmanová (Česká republika)
Viktor Viktora (Česká republika)
Drahomíra Vlašínová (Česká republika)
Miloslav Vojtech (Slovensko)
Daniel Vojtěch (Česká republika)
Milena Vojtková (Česká republika)
Josef Vojvodík (Německo)
István Vörös (Maďarsko)
František Všeticka (Česká republika)
Jan Wiendl (Česká republika)

Pavol Winczer (Rakousko)
Irina Wutsdorffová (Německo)
Marzena Zabierzewska-Kucharska (Polsko)
Aleš Zach (Česká republika)
Peter Zajac (Slovensko)
Gertraude Zandová (Rakousko)
Miroslav Zelinský (Česká republika)
Giorgio Ziffer (Itálie)

Seznam vyobrazení:

a) Příjezd (3. 7. 2000, Ústav pro českou literaturu AV ČR)

1. Kenichi Abe
2. Jekatěrina Aizpurvitová
3. Ginka Bakardžijevová
4. Juliana Beňová
5. Tamás Berkes
6. Bohuslava R. Bradbrooková
7. Ludmila Budagovová
8. Helena Bühlerová
9. Milan Burda
10. Irina Cernova-Burgerová
11. Clarice Cloutierová
12. Sergio Corduas
13. František Černý
14. Petr Čornej
15. Giuseppe Dierna
16. Leszek Engelking
17. Milan Exner
18. Vratislav Färber
19. Jiří Fiala
20. Bohumil Fořt
21. Xavier Galmiche
22. Pavel Gan
23. Ludmila B. Hankóová
24. Urs Heftrich

25. Blanka Hemelíková
26. Jasna Hloušková
27. Bohuslav Hoffmann
28. Jana Hoffmannová
- 29 Petr Holman
30. Jiří Holý
31. Filip Charvát
32. Rajendra A. Chitnis
33. Květoslav Chvatík
34. Reinhard Ibler
35. Jan Jiroušek
36. Vladimír Justl
37. Blanka Karlssonová
38. Peter Káša
39. Petr Komenda
40. Nonna Kopystianská
41. Alexandra Korda-Petrovičová
42. Helena Kosková
43. Jelena Kovtunová
44. Vladimír Křivánek
45. Alexej Kusák
46. Jan Lehár
47. A. F. Linssen-Hogenbergová
48. Libor Martinek
49. Kees Mercks
50. Antonín Měšťan
51. Holt Meyer
52. Marcela Mikulová
53. Vera Mikuschková
54. Radomil Novák
55. Andreas Ohme
56. Jelena Paštéková
57. Libor Pavera
58. Eduard Petřů
59. Božena Plánská
60. Helena Poláková
61. Peter Richter
62. Sylvie Richterová

63. Adolf Scherl
64. Jan Schneider
65. Vlasta Skalická
66. Zuzana Stolz-Hladká
67. Milan Suhomel
68. Jiří Svoboda
69. Světlana Šerlaimovová
70. Petr Šisler
71. Hana Šmahelová
72. Radko Štátný
73. Zofia Tarajło-Lipowská
74. Ludmila Titovová
75. Jiří Urbanec
76. Anežka Vidmanová
77. Drahomíra Vlašínová
78. Miloslav Vojtech
79. Josef Vojvodík
80. István Vörös
81. Jan Wiendl
82. Pavol Winczer
83. Petr Čornej, Pavel Janoušek
84. Marta Hanáková, Zuzana Slimáková, Vlasta Englová, Helena Poláková
85. Petr Čornej, Daniel Vojtěch, Blanka Karlssonová, Jan Wiendl, Pavel Janoušek, Vendula Janečková

b) První den jednání (Akademie věd, Národní třída 3, Praha 1, 4. 7. 2000)

86. Před zahájením
87. Před zahájením: Karel Jadrný, Zuzana Stolz-Hladká
88. Před zahájením: Jiří Svoboda, Petr Šámal, Daniela Hodrová, Pavel Janoušek, Milena Vojtková
89. Před zahájením: Aleš Haman, Jiří Hošna, Viktor Viktora, Milena Vojtková, Jan Černý, Lenka Jungmannová
90. Před zahájením: Helena Kosková, Helena Bühlerová, Pavel Janoušek
91. Slavnostní zahájení: Antonín Jelínek, Pavel Janoušek, Lýdie Petráňová, Miroslav Červenka
92. Slavnostní zahájení: v popředí Alexandr Stich, Sylvie Richterová, Adolf Scherl, Jiří Hošna, za nimi Helena Kosková, Milan Burda, Bohuslav Hoffmann

93. Minuta ticha za Igora Hájka, Vladimíra Macuru a Miroslava Procházku
94. Slavnostní zahájení: Antonín Jelínek, Pavel Janoušek, Lýdie Petráňová, Miroslav Červenka
95. Společné zasedání: v popředí Lenka Jungmannová, v pozadí Zdeňka Nováková, Pavel Gan, Jitka Pelikánová, Robert B. Pynsent, Petr Holman, Xavier Galmiche, Petr Mareš
96. Přestávka: Jiří Hošna, Eduard Petrů, Viktor Viktora
97. Společné zasedání: Robert B. Pynsent, Sergio Corduas, Petr Holman
98. Společné zasedání: Filip Charvát, Xavier Galmiche, Zofia Tarajło-Lipowská; zcela vzadu u okna Marcela Mikulová a Jelena Paštéková, řada zcela vpravo: Petr Mareš, Irena Kraitlová, Eva Taxová, Marie Havránková, Pavel Janáček
99. Růžena Vysoká, Helena Poláková, Daniel Vojtěch
100. Úvodní referát: Miroslav Červenka, moderoval Zdeněk Pešat
101. Společné zasedání: Radko Šťastný, Kenichi Abe, Jiřina Táborská, Letizia Kostnerová, Pavel Janoušek, Reinhard Ibler, v popředí Milan Exner, Anežka Vidmanová, Irina Cernova-Burgerová, Milan Suchomel
102. Společné zasedání: Jasna Hloušková, Reinhard Ibler, Irina Wutsdorffová, Holt Meyer, v popředí Anežka Vidmanová, Milan Suchomel, Libor Martinek, Josef Vojvodík
103. Společné zasedání: Jiřina Táborská, Petr Mareš, Kateřina Bláhová, Pavel Janoušek, Reinhard Ibler, Irina Wutsdorffová, Kenichi Abe, Gertraude Zandová, Jasna Hloušková, Holt Meyer, zcela vpravo Anežka Vidmanová
104. Přestávka: Clarice Cloutierová, Zofia Tarajło-Lipowská, Blanka Hemelíková, Veronika Ambros, David Lightfoot
105. Přestávka: Viktor Viktora, Jiří Hošna, Vladimír Křivánek, Eduard Petrů, Pavol Winczer, Helena Bühlerová
106. Jiří Svoboda, Milena Vojtková, Aleš Haman, Adolf Scherl
107. Alessandro Catalano, Vendula Janečková, Helena Poláková
108. Přestávka: zleva Helena Kosková, Helena Bühlerová, Vladimír Křivánek, Blanka Hemelíková, Petr Kotyk, Květoslav Chvačík, Urs Heftrich, Jiří Fiala
109. Společné zasedání: prostřední řada: Zdeňka Nováková, Pavel Gan, Tamás Berkes, Giorgio Ziffer, Robert B. Pynsent; před nimi Petr Holman, Xavier Galmiche, Petr Čornej
110. Úvodní referát: Alexandr Stich, moderoval Zdeněk Pešat (vlevo)
111. Zdeněk Pešat
112. Úvodní referát: Jiří Brabec, moderoval Zdeněk Pešat (vlevo)
113. Celkový pohled do sálu (společné zasedání)

Ediční poznámka:

V tomto sborníku jsou otištěny příspěvky na 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky přednesené, resp. referáty pro kongres určené a nepřednesené (jejichž autoři museli z různých důvodů svou účast zrušit), jež nám byly poskytnuty do poloviny prosince roku 2000 (příprava publikace byla vázána podmínkami jednoročního grantu Grantové agentury České republiky pro rok 2000). Na kongresu zazněly referáty D. Chirica, S. Corduase, E. Jenčíkové, M. Nekuly, P. Winczera, M. Zabierzewské-Kucharské a G. Ziffera, jež jsme však při přípravě sborníku neměli k dispozici. M. Červenka svůj příspěvek zahrnul do své monografie *Dějiny českého volného verše* (Brno, Host 2000), jejíž vydání přítomnou publikaci předcházelo. A. Stich, který v kongresovém vystoupení navazoval na svůj text *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva* (*Čeština doma a ve světě* 7, 1999, č. 3–4, str. 212–16), připravuje na téma svého referátu rozsáhlejší studii. Ve sborníku tiskneme texty V. Kamenské, O. Maleviče, N. Poliščukové, D. Rousové, W. Schwarze, Z. Tarajto-Lipowské, D. Vlašínové a D. Moldanové, kteří se nemohli z různých důvodů jednání zúčastnit, resp. se účastnili bez příspěvku a svůj text zaslali dodatečně. Text P. Gana vyšel původně německy s titulem *Abenteuer des asiatischen Weltrevolutionärs Jaroslav Hašek unterwegs vom Bajkal in die Mongolei im Herbst 1920* ve sborníku *Slavische Literaturen im Dialog* (Festschrift für Reinhard Laner zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Jekutsch und W. Kroll, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden 2000, str. 543–61). V časopise *Slovenská literatúra* (roč. 47, 2000, č. 4–5) byly – ještě před redakční úpravou pro tento sborník – otištěny příspěvky P. Buggho (str. 314–24); A. Catalana (str. 347–51), M. Červenky (s titulem *Princip volného verše, úvodní kapitola z výše uvedené monografie*; str. 325–33), J. Jirouška (str. 309–24), H. Koskové (str. 339–46) a L. Machaly (str. 324–38). V dalším čísle (roč. 47, 2000, č. 6) byly otištěny ještě texty M. Exnera (str. 491–95), P. Káši (str. 467–76), H. Schmidové (str. 477–90) a H. Šmahelové (str. 458–66).

Některé příspěvky byly do sborníku přeloženy (překladaatelé: Marta Dršatová – István Vörös: Vladimír Holan, umělec bytí; Jiří Holý – Herta Schmidová: Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona; Věra Koubová – Urs Heftrich: *Wei-lův Život s hvězdou* a evropská literární tradice; Jan Wiendl – Pavel Gan: Dobrodružství asijského světového revolucionáře Jaroslava Haška cestou od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920 + Birgit Krehlová: Jaroslav Durych o rytmu české prózy).

Vyjma slovenské příspěvky byly texty upraveny podle současné české pravopisné normy (při přepisu cyrilice byla použita tzv. vědecká transliterace,

vlastní jména byla transkribována). Citáty byly ponechány v podobě předložené autorem. Sjednocen byl způsob zápisu citací, poznámek pod čarou a bibliografických odkazů, užití kurzívy a grafické zvýraznění. Soupis citovaných pramenů a literatury je připojen vždy na konci příslušného textu, přičemž věcně jsou uváděné údaje ponechány tak, jak byly poskytnuty. Interpretační hlediska a z nich plynoucí stanoviska jsou samozřejmě v kompetenci autorské. Texty proto byly upraveny pouze tak, aby byla uchována rovina jazykové srozumitelnosti, případně podržena věcná souvislost, a zachována jejich osobitost.

Daniel Vojtěch

Rejstřík

Kurzívou jsou vytištěny názvy anonymních děl starší literatury.

A

- Abbo Floriacensis (Fleury Abbon de) 43
Abe Kenichi • 651, 855, 857, 861, 864
Abramsová Erica 283, 333
Adorno T. W. 18
Aizpurvitová Jekatěrina • 855, 857, 861
Aji Aron • 593
Ajvaz Michal • 734, 760, 769, 780, 787
Akvinský Tomáš 64
Alenka Antonín (vl. jm. Petruželka Antonín) • 793
Alexandr Veliký (Makedonský) 102 • 511
Alexandreida 102, 106
Al-Kindi viz al Kindí
Amado Jorge 386
Ambros Veronika • 459, 464, 856–57, 864
Ančik Zdena • 498, 517
Andreae Johann Valentin 65–66, 72, 75
Andren Erik 87, 97
Andrenik Ivan • 623
Angelus Silesius (vl. jm. Scheffler Johannes) 187
Anisimov I. I. 385
Anna (sestra Basilia II., byzantského císaře) 24
Annenskij I. F. 236
Antonius Marcus 105
Antošová Svatava • 759
Arbes Jakub 134, 241–45, 318, 320, 392 • 727, 854
Aristofanes 146
Aristoteles 102 • 437, 450, 451, 452, 484–85, 491
Armandová Inessa • 504
Armogathe Jean-Robert 62, 73
Arnim Achim von 168
Arnolfini Jean 49
Arp Hans • 706
Artaud Antonin • 447
Asejev N. N. 361 • 604
Asimov Isaac • 737, 744, 801
Assmann Aleida • 559, 565
Aston Elaine • 458, 461–64
Ašanin Miodrag • 687
Augustin (Aurelius Augustinus) 63
Augustus Gaius Octavius 102
Auředníček Otakar 261
Auzimourová Annick (i Auzimour) • 693, 695–97
Avvakum (protopop) 56

B

- Babel Isaak • 552
Babler O. F. 188
Bacon Francis 65–66, 70
Bachleda Andrzej • 722
Bachtin (i Bakhtine) M. M. • 471–72, 474–79, 636, 643, 817, 856
Bakardžijevová Ginka • 854, 857, 861
Balabán Jan • 706
Balaščík Miroslav • 840
Balbín Bohuslav 36, 105–06, 364
Balík Jindřich • 829
Balmont Konstantin 232, 234, 237
Baltrušajtis J. K. 232, 237
Balzac Honoré de 363
Barák Josef 339, 346

- Baratynskij J. A. 231
 Barbusse Henri • 543
 Bareš Gustav 379
 Barrico Alessandro • 779, 783
 Barsukov N. P. 176, 180
 Barthes Roland 70 • 770
 Bartoš František 115 • 844
 Bartošek Theodor • 606
 Basilius II. (byzantský císař) (24)
 Basinskij Pavel • 805–06
 Bass Eduard 372
 Batůšek Stanislav 285
 Baudelaire Charles 231
 Baudrillard Jean • 727, 734
 Bauer František 271, 277–78
 Bauer Michal 378, 400 • 855, 857
 Beckett Samuel • 461
 Bednář Kamil 286 • 620–21, 688
 Beethoven Ludwig van 283 • 522, 659
 Běhounek František 397
 Bělinskij V. G. 177, 362–63, 366
 Bělohradská Hana • 547
 Bělohradský Václav 201, 401, 405–07, 409,
 411, 413 • 761
 Belopotocký G. F. viz Fejérpataky-Belopo-
 tocký G. F.
 Bělyj Andrej 231–37 • 608, 610
 Bém Alfred • 604
 Bendová Krista 384
 Benediktov V. G. 362
 Benešová Božena 364
 Benešová Libuše • 853
 Bénichou Paul 193, 198
 Benjamin Walter 64, 73
 Beňová Juliana • 855, 857, 861
 Benveniste Émile • 460, 464
 Berďajev N. A. 236, 417
 Berger Karol • 812
 Berger W. A. • 811–12
 Berggolcová O. F. 385
 Bergson Henri 106, 214
 Berkeley George 329
 Berkes Tamás 117, 125, 282, 287 • 854,
 857, 861, 864
 Berková Alexandra • 787
 Bernini Gianlorenzo 313
 Bernolák Anton 146, 149
 Bessonoff Leo • 857
 Bezruč Petr 222, 248, 267, 269 • 686
 Biebl Konstantin • 544, 604, 686–87
 Biedermann Hans 254, 262
 Bielke C. G. 88, 91, 93–95
 Bieniasz Maciej • 817
 Bílek František 273, 285, 291
 Bílek P. A. • 793, 799–800
 Bill Max • 645
 Binar Vladimír • 681
 Binder Hartmut 284, 287
 Biskupec Mikuláš 45
 Bizet Georges • 615, 719
 Bláhová Kateřina • 864
 Bláhová Marie 33, 36–37, 39–40
 Blahynka Milan • 524
 Blatný Ivan • 544, 620, 825, 829
 Blatný Lev 326
 Blawatská Helena 202
 Blažek Michal 115
 Blažek Vratislav 373
 Blekastad Milada 91, 97
 Bljucher V. K. • 505, 515
 Bljucher V. V. • 498, 515
 Blok A. A. 232, 234–38 • 440, 444, 604, 608
 Blondel Maurice 417
 Bloom Harold 191, 198
 Blüher K. A. • 727, 734
 Blumenberg Hans • 560, 565
 Boccaccio Giovanni • 587
 Boccara Nadia 61, 74
 Boďanskij O. M. 179
 Bogatyrev Petr • 440, 446, 452, 458–60, 464
 Bogoczová Irena • 815, 820
 Böhm Jakob 187
 Bohr Niels • 774
 Boileau Nicolas 40

- Boleslav Chrabrý 26
 Boleslav I. 27
 Boleslav II. 25–27
 Böll Heinrich • 793
 Bolton Jonathan 407, 413
 Bolz Norbert 278
 Bolzano Bernard 84, 340, 364
 Bonaparte Napoleon (Napoleon I.) 113–14,
 116 • 511
 Bondy Egon • 545, 552, 726, 738
 Bonn Hanuš • 620
 Bor D. Ž. 285, 287
 Borges J. L. 72 • 727, 729–36, 818
 Borkovec Petr • 706, 759
 Borovička Michael 82, 86
 Borowski Andrzej 102, 107
 Borská Ilona • 826–27
 Bořivoj I. 23, 26
 Bořivoj II. 28
 Bosch Hieronymus • 798
 Boučková Tereza 203 • 780
 Boudník Vladimír • 551–52, 554
 Bourget Paul 298–99
 Boušek Karel • 828
 Bouška Sigismund 204, 285, 288
 Boy Żeleński Tadeusz 203, 205
 Brabcová Zuzana • 780, 787
 Brabec Jiří 270, 364–65 • 854, 857, 864
 Bradbrooková B. R. • 857, 861
 Bradbury Malcolm 399
 Bradbury Ray • 801
 Brahe Erik 91
 Brahe Magnus 88–89
 Brahe N. N. 87–89, 93
 Brahe Per 89–90, 92, 96
 Braheová M. J. 87–88
 Branislav František 384
 Braunerová Zdenka 250
 Brecht Bertolt • 460, 461, 584
 Brentano Clemens 168
 Breton André 396 • 552, 584, 638
 Bridel Fridrich (i Bedřich) 303, 360
 Brikius L. V. • 499, 515
 Brionová Friderica 295
 Brjusov Valerij 231–35, 237
 Brod Max 214–15, 407
 Brodskij Josif • 817
 Broch Hermann 403, 406
 Brook Peter • 462
 Brousek Antonín • 826
 Brtáň Rudo 140–41, 143
 Břtová Bohuslava 91–92, 94, 97
 Brukner Josef • 679, 681, 826–30, 836–37
 Brunhölzel Franz 29
 Bruno Giordano 420–21, 423
 Brušák Karel • 458
 Brutus Lucius Iunius 101
 Břetislav I. 27
 Břetislav II. 28–29
 Březina Otakar (i Otaccarus) 17, 204–05,
 207–12, 214–15, 220, 222, 231–32,
 234–37, 239, 261, 267, 269, 271–79,
 281–291, 329, 362, 364 • 686, 855
 Bubelová Lila (i Nováková Lila, Nováková
 Lila B.) 302, 316
 Budagovová Ludmila • 854, 857, 861
 Budín Viktor • 793
 Buge Peter 403, 413 • 855, 857, 865
 Bühler Karl • 447
 Bühlerová Helena • 857, 861, 863–64
 Bukovinská Barbora 325 • 695, 697
 Buksa Pavel viz Michal Karel
 Bulgakov M. A. • 817–18
 Bulín J. M. 112
 Bulkin C. M. 283
 Bulyčov Kir • 802
 Buquoy Jiří (hrabě) 242–44
 Burbank John • 466
 Burda Milan • 857, 861, 863
 Burda Vladimír • 646
 Burian E. F. 370, 372–73 • 459, 463–64,
 544, 665, 769
 Burian Jarka • 464
 Burián Roman • 793

Buriánek František 305, 353
Burne-Jones sir Edward 249
Busch Wilhelm • 714
Byron G. G. 132, 159–60, 168, 197

C

Caesar Gaius Julius 102
Cage John • 648
Calve J. B. 179
Camus Albert • 591
Canetti Elias 406
Cangrand (císařský vikář) 62
Canisius Petr 79
Carr G. F. • 466
Carroll Lewis • 838
Cartesius viz Descartes René
Carver Raymond • 721
Catalano Alessandro • 856–57, 864–65
Cato Censorius Marcus Porcius 101
Cavanaghová Clare (i Cavanagh) • 636, 643
Céline L. F. • 552
Cellibrand S. (Gellibrand S.) 96
Cenci Beatrice 249
Cerchio Bruno 64, 74
Cernova-Burgerová Irina • 855, 857, 861, 864
Cervantes Miguel de • 592, 736
Cicero Marcus Tullius 80
Cirlot J. A. 254, 262
Claudius Tiberius Drusus Nero Germanicus 101–102
Clementis Vladimír (Vlado) • 577–78, 591
Cloquet Hippolyte 303
Cloutierová Clarice • 856–57, 861, 864
Coleridge S. T. 168, 320 • 461
Collijn Isac 96–97
Collona Guido della 52–53
Constant B. C. 132
Corduas Sergio • 855–57, 861, 864–65
Cosentinová Annalisa • 674, 856–57
Cromwell Oliver 131

Curtius E. R. 99, 107
Cvijanovič S. B. • 685
Cyril viz Konstantin
Czaplinská Joanna • 856–57

Č

Čang Cuo-lin • 504
Čapajev V. I. • 805
Čapek Josef 18–19, 326, 330, 363 • 543–44, 828
Čapek J. B. 37, 40–41, 101–02, 107
Čapek Karel 58–60, 133–34, 283, 326, 329–33, 361–65, 392–93, 397, 399, 407, 410 • 459, 462, 466, 543–44, 572, 727, 732–36, 804, 812, 844
Čapek Chod K. M. 317–323, 364 • 855
Čarek Jan • 825
Čech Leander 14–15
Čech Svatopluk 134, 193–95, 198, 306, 311, 362
Čechov A. P. 360, 363 • 461, 588, 720
Čejka Josef 195, 198
Čelakovský F. L. 118, 120, 122–23, 133, 184, 188, 197, 360–61, 364 • 750–51, 771
Čen Čang-chaj (Váňa Čang, i Chén Chang-hai, resp. Vanja Čang) • 496–98, 505, 511–12, 514–15
Čep Jan 415–19, 422–23 • 544–45
Čepan Oskár 155, 163
Černík Michal • 827–30, 837
Černý Ervín 285
Černý František • 854, 857, 861
Černý Jan • 857, 863
Černý Karel • 829
Černý Václav 99, 107, 125–26, 276, 278, 284, 364, 379 • 785, 844
Červenka Miroslav 270–71, 275, 278, 284, 288, 344 • 439, 447, 453, 462, 467–68, 487–91, 650–51, 854–55, 857, 863–65
Červený Jiří 372 • 511, 515
Červinka Jaroslav • 621, 624

Červinka Karel 266
Červinka Vincenc 237–38
Čičerin A. V. 363, 366
Čingischán (i Čingiz-chan a
Dschinghis-Khan) • 497, 499, 512–14
Čiurlionis Mikalojus Konstantinas 237
Čívikov Germinal • 471, 478
Čojbalsan Chorlogín • 499, 502, 506
Čornej Petr • 855, 857, 861, 864
Čornyj Adolf 238
Čupík Jan 114
Čyževskij Dmytro 352, 354

D

Dąbek-Wirgowa Teresa 189
Daemrich H. S. 254, 262
Dafí Salvador • 552
Dalimil (Dalimilova kronika) 31–42 • 854
Daloz Pierre • 694–95, 697
Damdindsüren Dav (i Damdincyrenov) •
501, 505
Dam-Havelková E. M. van • 462
Dante Alighieri 51–52, 62–63, 64, 74, 421 •
560, 588, 799
Daněk Oldřich • 749
Danes Jean 331, 333
Daneš František • 486–87, 489–91
Daňhelka Jiří 32–37, 40, 47, 52–54
Dasgupta Gautam • 465
De Quincey Thomas • 558, 565
De Theutunicis bonum dictamen 39
Deák František • 458, 463–64
Debussy Claude • 663
Dědeček Jiří • 830
Deleuze Gilles • 727, 735
Dembowski Edward 351
Deml Jakub 188, 283, 285–86, 326, 329,
333, 364, 393, 398–99, 407 • 545, 552,
664, 767, 779, 799
Den Petr (vl. jm. Radimský Ladislav) 422
Derrida Jacques 78, 194, 198 • 476
Děržavin G. R. 360
Descartes René (i Cartesius) 65, 72, 78, 89,
420–21, 423 • 578
Dhvez Nathanael 83
Diderot Denis • 600
Di Paola Alberto 282, 288
Dickens Charles 363
Dierna Giuseppe • 857, 861
Dietl Jaroslav 374
Dilthey Wilhelm 276
Disney Walt • 838
Diviš Ivan • 546, 550
Djordjevičová Nade • 690
Dobossy László 123, 126
Dobroljubov N. A. 232
Dobrovský Josef 36, 109–10, 125, 131,
136, 340, 350, 352, 358, 364
Dobšinský Pavol 151
Docemius Johanes viz Selig J. D.
Dokoupil Blahoslav • 750, 754
Doležal Augustín 135–36, 142–43
Doležel Lubomír 62, 74 • 460, 464, 728, 735
Domicianus Titus Flavius 102
Donskow Andrew • 464
Doskočilová Hana • 838
Dostal Adolf • 812
Dostál Pavel • 853
Dostál-Lutinov Karel 248, 285, 290
Dostojevskij F. M. 208, 236, 267, 360,
362–63, 366 • 474, 477, 525, 528, 552,
575, 605, 607, 643
Doucha František 351
Drabkina E. J. (i Drabkinová) • 502, 515
Drašnar Jiří • 789
Drda Jan 380–81, 383–85, 387 • 544
Drmola Evžen • 666
Drmolová Evženie • 666
Dršatová Marta • 865
Drtina František • 643
Drucker Johanna • 651
Dsichinghis-Khan viz Čingischán
Dubček Alexander • 549

Dubravius Jan 99–107 • 854
Dudík Beda 97
Duchamp Marcel • 561
Dürrenmatt Friedrich • 739
Durych Jaroslav 283, 285, 326 • 481–86,
488–92, 545, 686, 691, 748, 767, 844,
856, 865
Durych Václav 285
Dvořáčková Vlasta • 813
Dvořák Arnošt 232, 372
Dvořák Jan • 720, 726
Dvořák Ladislav • 826–27
Dvořák Xaver 232
Dyk Viktor 267–70, 293–99 • 543, 761
Džugašvili J. V. viz Stalin J. V.

E

Eagle Herbert • 592
Eagleton Terry • 462
Eckarthausen (Eckartshausen) Karl von 110
Eco Umberto 68–69, 72, 74, 253, 262 •
457, 465, 730, 735, 751, 754, 770, 818
Edel Tomáš 33, 40
Effenberger Vratislav • 609
Einstein Albert • 774
Ejchenbaum Boris 377, 382 • 437, 438, 452
Elam Keir • 458–61, 465
Eliot T. S. 399 • 544, 552, 561, 753
Ellis (vl. jm. Kobylinskij L. L.) 232
Eluard Paul • 584
Emanuel z Čenkova (E. rytíř z Čenkova)
298
Emma (kněžna) 27
Enderus Fridericus 95
Engelking Leszek • 636, 643, 855, 857, 861
Englová Vlasta 863
Epiktetos (i Epiktet) • 637–38, 642–43, 652
Erben K. J. 120–21, 123, 133, 157, 195–96,
361 • 439–40, 445, 453, 481–82, 486,
654, 674, 720
Erben Václav • 749

Escher M. C. • 730–31
Essen Fredrik von 88
Esslin Martin • 462, 465
Eucken R. Ch. 275
Exner Milan • 854, 857, 861, 864–65
Eusthatus (sv) viz Plakidus
Eyck Jan van 49
Ezop • 638

F

Fabius Pictor Quintus 101
Falconet M. E. • 442
Faltus Jiří • 829
Färber Vratislav • 857, 861
Fattoriová Marta (i Fattori) 62, 74
Faulstich Werner • 524
Fawne L. 96
Fedin K. A. 385
Fejérpataky-Belopotocký Gašpar (i Belopo-
tocký G. F.) 146–48
Feldman Wilhelm 203, 352
Fendrych Martin • 786
Fernandez-Ochoa Francisco • 722
Fiala Eman 373
Fiala Jiří 113–16 • 854, 858, 861, 864
Fierl Adolf • 812
Fichte J. G. 38
Fikar Ladislav 384 • 611
Filip Aleš 285
Filip Jiří • 679, 681
Filipeková Anna • 819
Filon z Alexandrie 272
Fischer Otokar 255, 262, 284, 341 • 686
Fischer Václav • 829
Fischerová Daniela • 834–35
Fischl Viktor • 544
Fišer Václav • 837
Flavius Josef • 768, 775
Fleming R. P. • 500, 515
Florenskij P. A. • 442, 443, 444, 445, 447,
452

- Florian Josef 398
 Florian Miroslav • 545–46, 826–27
 Foglar Jaroslav • 720, 799, 835–36, 840
 Fontana Lucio • 649
 Formánková Eva 252 • 858
 Fořt Bohumil • 535–36, 540, 856, 858, 861
 Foucault Michel 78, 198 • 736, 751
 Francisci Ján 150
 Frank Manfred 16, 19
 Franko Ivan 130
 František II. (císař rakouský) 114
 Frazer John • 443, 448
 Freiová Ludmila • 738–39, 741–42, 744
 Frejka Jiří 372–73
 Freud Sigmund 302, 403, 406 • 552, (717)
 Frič J. V. • 751
 Friderica viz Brionová Friderica
 Friedrich II. Barbarossa 52
 Fritsch Jocelyne (i Fritschová) 327, 333
 Fromm Erich • 743–44
 Fryčaj Tomáš 110–11
 Fryd Norbert • 545, 827
 Frye Northrop 220 • 461, 465
 Frynta Emanuel • 553–56, 828
 Fučík Bedřich 286 • 522–24, 673–75, 681
 Fučík Julius 37, 40, 342, 379
 Fuhrmann Manfred • 524
 Fuks Ladislav • 547, 567, 749–50, 754
 Fuksa Václav 114
 Fukuyama Francis (i Fukujama) 412–13 • 758
 Fumaroli Marc 62, 74
 Futurista Ferenc 373
- G**
- Gabler Vilém 178
 Gabriel Jan • 793
 Gadamer H. G. 19, 345 • 453
 Gainor J. E. • 467
 Gajdzica Kazimerz • 811
 Galan František • 463
 Galilei Galileo 69, 72
 Gallaš J. H. A. 110–12, 116
 Galmiche Xavier 74, 283, 289 • 695, 855, 858, 861, 864
 Gan Pavel • 497–98, 510, 515, 855, 858, 861, 864–65
 Garborg Arne 267
 Garve Christian 139
 Garvin P. L. • 459, 465–66
 Gašek J. R. viz Hašek Jaroslav
 Gaudyn Janusz • 811–12
 Gellibrand S. viz Cellibrand S.
 Gellner František 217
 Gemdezacyn D. • 504, 516
 Genette Gérard • 817, 819–20
 Georgijevič Krešimir • 685, 690
 Germainová Sylvie (i Germain) • 693, 697
 Gervinus G. G. 338, 349, 351
 Gessner Salomon 111
 Geyer Paul • 734
 Gheerbrant Alain 254, 262
 Gibian George • 618
 Giotto di Bondone • 798
 Gippiusová Z. N. 232, 234
 Giuliani Veronica (sv., i Veronica Juliana) 313
 Glass Philip • 721
 Głowiński Michal • 836, 840
 Goethe J. W. von (i Géte) 139–40, 156, 274, 295, 298 • 457, 587, 724, 818
 Gogol N. V. 58, 176, 178, 186, 360–61, 363 • 720, 728
 Goldsmith Oliver 141
 Gombala Eduard 154, 160, 164
 Gomringer Eugen • 645
 Gončarov I. A. 361
 Gončarovová Natalia • 440, 441
 Gončarská Sofija • 501
 Gorbačov M. S. • 731
 Gottwald Klement • 522, 577–78, 584, 591
 Götz František 326, 332, 373, 396
 Grass Günther • 731

- Grebeníčková Růžena 327, 334
 Grégr Eduard 339
 Grégr Julius 183
 Greimas J. A. 220
 Grillparzer Franz 402
 Grimm G. E. • 524
 Grimm Jacob 262
 Grimm Wilhelm 262
 Griřpová Margareta 87
 Grögerová Bohumila • 645–46, 651, 706,
 826–27
 Gröllová Henriette • 694
 Grondin Jean 345–46
 Grosius Johannes 94
 Grossman Jan • 525, 533, 621–24, 665,
 778, 783
 Gruber Lev 419
 Grund Antonín 341
 Gruša Jiří (pseud. Lewis Samuel) • 738–39,
 741–42
 Grygar Mojmír • 439, 452
 Grzenia Jan • 636, 643
 Guatarrí Félix • 727, 735
 Gumpold (biskup mantovský) 27
 Gundermann Tobias 92
 Gundulić Ivan 360
 Gustav I. Eriksson Vasa 87
 Gustav II. Adolf 87, 90
 Gyllenstierna Katarina 87
- H**
- Hádek Karel 33, 35, 40
 Haeckel E. H. 276
 Hagenbüchle Roland • 734
 Hahnová Eva 413–14
 Hájek Igor • 864
 Hájek Jiří • 621
 Hájek z Libočan Václav 35–36 • 747
 Halas František 185, 364, 379–82, 397–98,
 402 • 523, 546, 625–33, 664–65, 670,
 687–88, 695, 697, 825–27, 838, 856
 Halas F. X. • 633
 Hálek Vítězslav 134, 195–99, 361, 362,
 396, 420 • 844
 Haman Aleš • 709, 717, 749–50, 754,
 787–88, 790, 856, 858, 863–64
 Hamerling Robert 168
 Hamsun Knut • 664
 Hamšík Dušan • 593
 Hamvas Béla • 671
 Hanák Mirko • 828
 Hanák Tomáš • 720
 Hanáková Marta • 863
 Hanč Bohumil • 720, 722
 Hanč Jan • 545, 799
 Handke Peter • 460
 Hanka Václav 36, 40, 113, 118, 339
 Hanke z Hankenštejna J. A. (i Jan z Kohú-
 tovic) 110–11
 Hankóová L. B. 210 • 854, 858, 861
 Hansen-Löwe A. A. • 519, 524
 Hanuš I. J. 34, 351
 Hanuš Josef 341, 347
 Hanuš Miroslav • 748
 Hanuška Petr • 709, 718
 Hanzlík Josef 398 • 826–28, 836
 Hap Béla (viz i Israel Efraim) 282
 Harkins W. E. • 593, 618
 Harníček Martin • 738–39, 741, 745
 Hašek Jaroslav (i Gašek J. R.) 59, 85, 283,
 319, 326, 332, 362, 364–65, 392,
 406–08, 410 • 496–99, 503–08, 510,
 512–17, 543, 548, 552, 799, 855, 865
 Hašler Karel 372
 Haugwitz A. M. von 87
 Hauková Jiřina • 545
 Hauner Milan 412–13
 Hauptmann Gerhard • 677
 Hausenblas Ondřej • 775
 Hauserová Eva • 742, 744
 Havel I. M. 290
 Havel Jiří • 826–27, 837
 Havel Rudolf 174, 284, 289

- Havel V. • 829
Havel Václav 39, 284, 333, 392, 404–07, 409, 413 • 467, 523, 549
Havelka Miloš 340, 346
Havlíček Jaroslav 393
Havlíček Zbyněk • 760
Havlíček Borovský Karel 36, 58–59, 133, 161, 163, 175–181, 183–189, 340, 361, 402 • 760, 855
Havránek Bohuslav 34, 37, 40, 47 • 461
Havránková Marie • 864
Hawthorne Nathaniel • 576, 731, 735
Hazlewood C. H. • 461
Heczková Libuše • 471
Hedbávný Zdeněk • 769
Hečová Veronika • 855, 858
Heftrich Urs 283–84, 289–91, 327, 334 • 855, 858, 861, 864–65
Hegel G. W. F. 177, 338, 402, 410–12 • 552
Heidegger Martin 66, 276, 278 • 765
Heidemark O. 97
Heidenreich Julius (Heidenreich Dolanský J.) 184, 189
Heidler Alexander (otec Křišťan) 417
Heine Heinrich 132, 184 • 488
Heinzig Dieter • 498, 505, 515
Hemeliková Blanka • 802, 806, 858, 862, 864
Hemingway Ernest • 552
Hendrych Jiří 379 • 549
Hennequin Émile 248
Henner František • 816, 820
Herben Jan 183, 340, 346
Herder J. G. 38, 118, 120, 301, 338
Herman Daniel 82
Hermant Jost 219
Herrmann Ignát 319
Herz Juraj • 554
Heřman Zdeněk • 826
Hetych Josef • 836, 840
Heyduk Adolf 14
Hikl Karel 17
Hilar K. H. 327
Hilbert Jaroslav 294, 299
Hilčr Jindřich • 827
Hill Peter 202
Hiršal Josef • 545, 645–46, 651, 706, 724, 826–27
Hitler Adolf 379, 412
Hladká Zdena • 677
Hlava Jan • 664
Hlaváček Karel 204, 207–08, 210–11, 215, 219, 222, 224–29, 231–33, 235–36, 238–39, 261, 265, 267, 303, 307 • 600, 686
Hlavatý Pavel • 793
Hlávka Josef • 726
Hloušková Jasna 201 • 854, 858, 862, 864
Hněvkovský Šebestián 133
Hodrová Daniela 62 • 643, 727, 734, 765, 768–70, 772–75, 780, 787–88, 856, 863
Høeg Peter • 778
Hoffmann Bohuslav • 749, 754, 855, 858, 862, 863
Hoffmann E. T. A. 132, 320
Hoffmannová Jana • 857–858, 862
Hoffmeister Adolf 309, 332, 334
Hofmannsthal Hugo von 402
Holan Vladimír (viz i Nováková Růžena) 283, 286, 364, 381 • 545–46, 622, 653–72, 690–91, 697, 856, 865
Holanová Kateřina • 664–67
Holanová Věra (za svobodna Pilařová) • 664–68
Hölderlin Friedrich 402
Holeček F. J. 43, 47
Holeček Josef 319, 364
Holenstein Elmar • 437, 440, 443–44, 448–53
Holman Petr 204–05, 284–85, 289, 291 • 855, 858, 862, 864
Holub Miroslav 283 • 546, 690–91
Holý Jiří 84, 86, 284, 289, 318, 378, 382 • 489, 492, 544–45, 549–50, 683, 735, 855–56, 858, 862, 865

Homér 64, 101 • 674
Honys Josef • 646
Honzík Jiří • 643
Honzl Jindřich 372–74 • 445–46, 453,
458–60, 465
Hora Josef 364, 396 • 543, 604–05, 665, 687
Horák Jakub • 786
Horáková Milada • 544
Horna Miroslav 107
Horov Pavel 384
Horvath Ödön von 407
Hořec Jaromír • 623, 856, 858
Hostinský Otakar 362 • 844
Hostinský P. K. 159
Hostovský Egon 364 • 544, 793
Hořna Jiří • 854, 858, 863–64
Hrabák Josef 29, 37, 40–41, 47, 107, 353 •
759, 845, 849
Hrabal Bohumil 283, 306, 365, 381–82,
393, 407–08 • 487, 545, 548, 551–56,
766–67, 780, 799, 855
Hrabal Josef (strýc Pepin) • 555
Hrabalová Eliška • 551
Hrabě Václav • 830
Hrbata Zdeněk • 854, 858
Hrnčíř Svatopluk • 836
Hroch Miroslav • 747, 754
Hrubín František 379, 383, 386 • 546, 769,
825, 829–32, 838
Hrubý Karel 379
Hruška Petr • 706, 840
Hugo Victor 130, 192–94, 198
Huizinga Johan 49–50, 54
Hulewicz Witold • 810
Humboldt Wilhelm von • 438,
Hurban J. M. 149, 153–64, 338
Hurley Robert 198
Hus Jan 40, 56, 78, 81, 249, 329, 347, 364 •
551
Husák Gustáv • 588–89, 714, 742
Husserl Edmund • 440
Huxley Aldous • 737

Huysmans J. K. 208, 308, 310
Hýbl Jan 150–51
Hybler Martin • 793, 799–800, 836, 840
Hynek Karel • 760
Hýsek Miloslav 278, 341

CH

Chaloupka Bohuslav 211, 215
Chaloupka Otakar • 831, 849
Chalupecký Jindřich 326, 334 • 635, 648,
651
Chalupka Samo (i Chalúpka) 146–48, 150
Chalupný Emanuel 17, 183, 186–87, 189
Chandler Raymond • 722
Chaplin Charles • 466
Chardin Teilhard de • 765, 774
Charvát Filip • 862, 864
Chateaubriand F. R. 132
Chaudhuri Una • 457, 465
Chaun Igor • 786
Chelčický Petr 45–47, 55–60, 267, 364 •
854
Chevalier Jean 254, 262
Chirico David • 855, 858, 865
Chitnis R. A. • 855, 858, 862
Chlebnikov Viktor Vladimirovič (Velemir)
225 • 440, 447, 453, 604
Chlábková Milada • 858
Chmel Rudolf 158, 164
Chmelenský J. K. 147, 153–54, 159, 162,
164
Chmielowski Piotr 351
Chomjakov A. S. 176
Chopin Fryderik (Frédéric) 201, 203–04
Chrašcinová Marie • 816, 820
Chruščov N. S. • 546
Chrzanowski Ignacy 352–53, 355
Churchill Caryl • 461
Chvatík Květoslav 377, 382 • 578–79,
586–87, 591–93, 597, 599, 793, 855,
858, 862, 864

I

- Ibler Reinhard • 596, 599–600, 856, 858, 862, 864
 Ibsen Henrik • 461
 Ilič Alexandr • 690
 Indruch Igor • 789
 Ingarden Roman • 462
 Ionesco Eugène • 583
 Ishikawa Shizuka • 722
 Issacharoff Michael • 467
 Isono Fujiko • 501, 516
 Israel Efraim (viz i Hap Béla) 125
 Ivanov Alessandro • 744
 Ivanov Vjačeslav 231–32, 234

J

- Jackson K. D. • 651
 Jacomuzzi Angelo 62, 74
 Jadrný Karel • 863
 Jaeger Hans 202
 Jagić Vatroslav 57
 Jágr Miroslav • 828
 Jahoda Mojmír viz Janoušek Pavel
 Jakeš Milouš • 786
 Jakobson Roman 37–38, 41, 225, 229, 354
 • 437–454, 458, 466, 476, 479, 481,
 483–84, 492, 603–04, 625–26, 633, 748,
 754, 856, 865
 Jakoubek ze Stříbra 45–47
 Jakovlev N. F. • 440
 Jakubec Jan 37, 41, 337, 341, 350, 352, 357
 Jakubisko Juraj • 767
 Jam'yan O. • 501
 Jamek Václav • 696
 James William 331
 Jan z Hvězdy 122
 Jan z Kohútovic viz Hanke z Hankenštejna
 J. A.
 Jan od Kříže 68
 Jan Lucemburský 33–34

- Jan Pavel II. • 714
 Jana z Arku viz Johanka z Arku
 Janáček Leoš • 660
 Janáček Pavel • 858, 864
 Janáčková Jaroslava 86, 167, 174, 318, 382,
 408, 413
 Jandl Ernst • 706
 Jandourek Jan • 777, 783, 789
 Janečková Vendula • 863–64
 Janion Maria (i Janionová M.) 186, 189
 Jankovič Milan • 471, 475, 477–78,
 486–88, 491–92, 554–56, 735, 858
 Janoušek Pavel (i pseud. Jahoda Mojmír) •
 760, 786–87, 790, 793, 831, 854,
 857–58, 863–64
 Janů Jaroslav • 621
 Jariš Milan 384
 Jaromír (kníže) 27
 Jaroš J. V. (vl. jm. Waldau Alfred) 196
 Jasiczek Henryk • 811–12, 819
 Jaspers Karl 417 • 552
 Jauss H. R. • 835, 840
 Javor Pavel (vl. jm. Švor Jiří) 422
 Jaworski Kazimierz • 812, 819
 Jedzok Stanisław • 812
 Jehlička Miloslav 284, 289
 Jechová Hana (i Voisine-Jechová Hana) 74,
 283, 325
 Jekutsch Ulrike • 865
 Jelínek Antonín • 665, 854, 863–64
 Jelínek Hanuš 325, 327–332, 334
 Jelínek Milan • 678, 681
 Jenčíková Eva • 855, 858, 865
 Jermilov V. V. 385
 Jeřábek Čestmír 326 • 748
 Jeřábek Dušan 353
 Jesenin Sergej • 608
 Jesenská Milena • 529
 Jesenská Růžena 309
 Jesenská Zora 385
 Jeske-Choinski Teodor 203, 205
 Ješín z Bezdězí Pavel 33, 35–37

- Ještědský Jan 422
 Jež T. T. 354
 Ježek Jaroslav 372–73
 Ježková Marie 285, 289
 Jílek Rudolf 284, 290
 Jindřich IV. (německý císař) 28
 Jíra Josef • 554
 Jirásek Alois 124, 327, 362, 373, 396
 Jiráť Vojtěch 120–22, 126, 341
 Jireček Josef 36, 41
 Jirous I. M. (Magor) • 726, 827, 829, 834
 Jirousová Věra • 696
 Jiroušek Jan • 855, 858, 862, 865
 Jiří z Poděbrad 35, 38, 113 • 749
 Jobes Gertrude 254, 262
 Joel Karl 276, 278
 Johanka z Arku (i Jana z Arku, Panna orle-
 ánská) 248–49 • 749
 John Jaromír 364
 Jones R. F. • 467
 Jonke Ljudevit • 685, 689–91
 Jovanovič Milivoj • 690
 Joyce James 319 • 544, 552, 561
 József Attila • 669
 Judt Tony 404, 413
 Jung C. G. • 673–75, 677–79, 681–82, 765,
 773
 Jungmann Josef 36, 111, 119, 121, 123,
 125–26, 141–42, 156, 338–40, 342, 351,
 359–60, 363–64, 366, 370 • 762, 843
 Jungmannová Lenka • 858, 863–64
 Jurčo Milan • 840
 Jurkovič Samuel 148–49
 Jurkovičová Anna 149–50
 Justl Vladimír • 668, 856, 858, 862
- K**
- Kafka Franz 72, 319–20, 328, 403, 407,
 410 • 525, 529, 552, 575, 583, 591, 735,
 739, 752, 774, 855
 Kahuda Václav • 780, 783
 Kainar Josef • 544, 546, 620, 825–26
 Kalandra Závěš 396 • 544, 584
 Kalašová Klementina 250
 Kalašová Marie 250
 Kalašová Zdenka 250
 Kalista Zdeněk • 663
 Kalus Jan 114
 Kamarýt J. V. 122
 Kameněvová O. D. • 606
 Kamenický F. J. (Vacek-Kamenický F. J.) 122
 Kamenská Viktorie (i Kamenskaja) 237–38,
 282 • 865
 Kamínek Karel 305
 Kampilík F. C. 132
 Káňa Vašek 384
 Kant Immanuel 139–40, 156, 194, 231 •
 525–27, 552
 Kantůrková Eva • 780, 785
 Kaplický Václav 386
 Karamzin N. M. 360
 Karásek Josef 47
 Karásek ze Lvovic Jiří (i Karásek Jiří)
 14, 16, 204–05, 207–08, 210, 215,
 232–33, 253–263, 265–67, 303–05,
 307–08, 311–13, 315 • 854
 Kardyni-Pelikánová Krystyna 185–86, 189
 Karel Ludvík Jan Habsbursko-lotrinský (ar-
 civévoda) 111
 Karel IV. 34, 38, (44), 49–50, 364, 415, 419
 • 852
 Karel IX. (švédský král) 87
 Karfík Vladimír • 555–56, 643, 647, 651
 Karlssonová Blanka • 854, 858, 862–63
 Karthaus Ulrich 219–20, 222
 Karvaš Peter 384–85 • 463, 467
 Kasal Lubor • 699–706, 759, 840
 Kasl Jan • 853
 Kasprowicz Jan 202
 Kästner Erich 407
 Kaszper Kazimierz • 812, 819
 Káňa Peter 155, 160–61, 163 • 855, 858,
 862, 865

- Kašpar Jan • 828, 830
 Kaštelan Jure • 689–90
 Kautman František 364, 366
 Kavka-Colosinus Jiří 69
 Käyser Hindrich (i Keyzers Henricus, Kay-
 sers H.) 90, 91
 Keats John • 654
 Kepler Johannes 263
 Kern Hermann 75
 Kerouac Jack • 799
 Kesteren Aloysius van • 465
 Keyzers Henricus viz Käyser Hindrich
 Kim Kyu Chin • 856, 858
 al-Kindí Abú Júsuf ben Ishák 263
 Kipling Rudyard • 799
 Kirčevski Jovan • 690
 Kisch E. E. 407
 Kišgeci Jan • 690
 Klácel F. M. 156–158
 Klášterský Antonín 266
 Klee Paul • 649
 Kleopatra (královna egyptská) 105
 Klicpera V. K. 145, 147–51, 342, 370–71,
 373
 Klíma Ivan 283 • 546–47, 550, 780
 Klíma Ladislav 283, 302, 319, 326, 329,
 333, 372, 399, 407 • 552, 622, 639, 642,
 799
 Klíment Alexandr • 547, 549
 Klinger Max 202
 Klofáčová Ludmila • 458, 465
 Klosová Ljuba • 458, 465
 Kmínek Ivan • 738–40, 742, 744
 Kobylinskij L. L. viz Ellis
 Kocourek Vítězslav 397, 399
 Koep Leo • 560, 565
 Kohák Erazim • 760
 Kohout Pavel • 545, 761, 780
 Kochanowski Jan 360
 Kotakowski Łeszek 183, 201–02, 205
 Kolár Jan 422
 Kolár Jaroslav 32–34, 41 • 858
 Kolář Jiří • 544–45, 552–56, 620, 635–52,
 691, 783, 785, 799, 826–27, 836, 855
 Kolčák A. V. (i Koltchak, Kolchak) • 500
 Kollár Jan 118, 121, 131–32, 146, 153–54,
 156, 163, 175–76, 180, 183, 340, 360
 Kolovrat (Kolovrat-Libštejnský) F. A. (hra-
 bě) 121
 Kolumbus Kryštof • 826
 Komárek Martin • 787
 Komárek Stanislav • 840
 Komenda Petr • 625, 856, 858, 862
 Komenský J. A. (i Comenius J. A., Nivni-
 censký Jan) 17, 37–38, 57, 61–75, 77,
 79–82, 86–87, 89–98, 306, 360, 364 •
 492, 525, 529–31, 533, 738, 854
 Konrád György 404, 405
 Konstantín (Cyril) 24, 26, 364, 410
 Konstantín Veliký 27
 Konvička Martin 75
 Kopecký Václav 378–79
 Kopitar Bartoloměj 146
 Kopta Pavel • 549
 Kopystianská Nonna • 856, 858, 862
 Korda-Petrovičová Alexandra • 686,
 688–90, 856, 858, 862
 Kornel ze Všehrd Viktorín 35
 Körner Vladimír • 749–51, 765–69, 773,
 856
 Kosatík Pavel • 739, 744
 Koschmal Walter • 454
 Kosík Karel 402, 405, 414 • 748, 754
 Kosková Helena • 768, 775, 856, 858, 862,
 863–65
 Kosmas 27–29, 32
 Kosseleck R. W. • 763
 Kostkiewiczowa Tereza • 637, 643
 Kostnerová Letizia • 864
 Kosztolányi Deszö 407
 Košvanec Vlasta • 510
 Kotyk Petr • 864
 Kotzebue A. F. 147–49
 Koubová Věra • 865

- Kouřil Miroslav • 463
 Kováč Dušan 161, 164
 Kovárna František 319, 323, 422
 Kovtun Jiří 422
 Kovtunová Jelena • 857, 859, 862
 Kowalská Janina • 819
 Kowarik Stephan 420, 423
 Kožinová Vadim • 476
 Kožíšek Josef • 829
 Kožmín Zdeněk 62 • 521, 524, 626, 633,
 673, 675–76, 682, 831, 845, 855–56, 859
 Krafft-Ebing Richard von 301–316 • 855
 Kraitlová Irena • 859, 864
 Král Hedwig • 468–69
 Král Josef • 481, 484
 Králík Oldřich 286
 Krásnohorská Eliška 14, 247–48, 251
 Kratochvíl Antonín 415–17, 423 • 856, 859
 Kratochvíl Jiří • 727–35, 769, 780, 787–88,
 791
 Kratochvíl M. V. • 748–49
 Kraus Arnošt 341
 Kraus Cyril 158, 164
 Kraus Karel • 666
 Kraus Karl 407 • 519
 Kraváková Ludmila • 666
 Kravčenko A. D. • 501
 Krčmová Marie 39
 Krehlová Birgit • 856, 859, 865
 Kreibich Karel • 498, 515
 Krejča Otomar • 666
 Krejčí F. V. 15–16, 204–05, 233, 238, 248,
 251, 266–67, 270
 Krejčí Jaroslav 404
 Krejčí Karel 120, 126, 140, 143, 217–19,
 298–99
 Krchovský J. H. • 726, 759, 761
 Kridl Manfred 353
 Kriebel Zdeněk • 620, 825, 827–28, 836
 Kriseová Eda • 769
 Kristen Zdeněk 40
 Kristeva Julia (i Kristevová) 254, 263 • 817
Kristián (Kristiánova legenda) 23, 25–26,
 28–29
 Krogh Christian 202
 Kroll Walter • 865
 Kroutvor Josef 401, 403–04, 407–11, 414
 Kršič Jovan • 685–87, 691
 Krula Jaroslav 285
 Krula Josef 285
 Krulová Marie 285
 Krylov I. A. 360
 Krzyżanowski Julian 353, 355–58
 Křen Jan 401, 403–04, 405, 414
 Křesadlo Jan • 709–718, 787, 855
 Křešnička Josef • 829
 Křivánek Vladimír • 859, 862, 864
 Křížek Jaroslav • 506, 516
 Kšicová Danuše 231, 237–38
 Kubešová Branka • 689
 Kubíček Tomáš • 859
 Kubínová Marie • 859
 Kubisz Jan • 812
 Kubisz Paweł • 811–12, 819
 Kubišta Bohumil 18–19
 Kubka František • 748
 Kublaj (chán) 51
 Kuchinke Norbert • 442, 453
 Kundera Ludvík 379, 381–82, 397 • 621, 845
 Kundera Milan 315, 323, 365–66, 381, 393,
 401–02, 405–08, 410–12, 414 • 545–47,
 549–50, 571, 575–93, 595–600, 688,
 734–35, 750, 767–68, 770, 780, 783, 856
 Kuon Peter • 524
 Kupcová Anieľa • 819
 Kusák Alexej • 610, 862
 Kussi Peter • 593, 618
 Kuzjan N. • 503, 516
 Kuzmány Karol 153–55, 162, 164–65
 Kužník J. T. 111
 Kvapil Jaroslav 261 • 761
 Kvítková Naděžda 34–35, 40–41
 Kwapieńová Maria • 740
 Kynský D. F. 110

L

- La Fayette M. J. P. Motier Roch Gilbert de 111
- Lada Josef • 510, 826, 828, 837
- Lagerholm Nils 97
- Lahoda Robert • 793
- Lachmannová Renate (i Lachmann Renate) • 450, 454, 476, 478
- Laiske Miroslav • 511, 517
- Lajčiak Milan 383
- Lakomá Emilie 285–86, 288, 290
- Lalič Radovan • 685
- Lamartine A. M. L. de 193
- Lamennaise F. R. de 184–85
- Lampl Petr • 726
- Lamprecht R.-R. • 454
- Landsmann Ivan • 780, 783, 786
- Laner Reinhard • 865
- Langer František • 545
- Langer Jiří 408
- Langerová Marie • 859
- Lannoy Baudouin de 49
- Lantová Ludmila • 859
- Lao-c' • 552, 766
- Laptěva L. P. 237–38
- Lasica Milan • 725
- Lasker-Schülerová Else 202
- Lattimore Owen • 501, 503, 516
- Leclerc Annie • 583
- Le Goff Jacques 44–45, 47
- Legenda o sv. Prokopu* 39
- Legowiczová Helena • 812, 820
- Lehár Jan 32, 35, 37, 39, 41, 84, 86, 318, 378, 382 • 859, 862
- Leibniz G. W. 136 • 760, 763, 773
- Lem Stanisław • 743–44
- Lenau Nikolaus 168–69
- Lenin V. I. • 497–98, 501–02, 504–05, 510–11, 513, 516, 606, 609
- Lenz Bernd • 454
- Leonov L. M. 385
- Lermontov M. J. 231, 360
- Lessing G. E. 139–40
- Lešehrad Emanuel (i z Lešehradu Emanuel) 232, 308
- Leška Štefan 136
- Lévi-Strauss Claude • 461
- Levin J. I. 254, 260, 263
- Lewis Samuel viz Gruša Jiří
- Lhoták Kamil • 554
- Lhotová Dagmar • 838
- Lie Mons 203
- Liehm A. J. 379 • 593
- Lifka Bohumír 239
- Lightfoot David 864
- Linda Josef 131
- Lindberg D. C. 253, 263
- Lindberg S. G. 88, 97–98
- Linhartová Věra • 548–50, 557–65, 767, 774–75, 855
- Linssen-Hogenbergová A. F. • 859, 862
- Listopad František • 623
- Loewenthal Erich • 565
- Locher J. P. • 859
- Lomonosov M. V. 139–40
- Lopatka Jan 398 • 786–87, 789, 836, 840
- Lope de Vega viz Vega Carpio L. F. de
- Losman Arne 88, 98
- Lotman J. M. 360, 366 • 625–26, 633, 639, 643
- Ló-Tum • 509
- Loužil Jaromír 252
- Ludmila (sv.) 23, 25
- Ludva Roman • 789
- Ludvík z Ditrichů 113
- Ludvíkovský Jaroslav 23, 25, 27, 29
- Lukács György 381 • 753
- Lukáš Rudolf • 511
- Lukavský Radovan • 665
- Lukeš Jan 285, 290
- Lukešová Milena • 826–28, 830, 836–37
- Lupáč z Hlaváčova Prokop 35
- Lustig Arnošt 306 • 547, 550, 856

Luther Martin 79, 89
Lvov G. J. (kníže) • 507
Lvová-Hašková A. G. (Šuročka) • 505–06,
514, 516
Lynch David • 721
Lyotard J. F. 318

M

Maciejowski W. A. 351
Maciuszko J. T. 99, 107
Macura Vladimír 117, 119–21, 126, 129,
131–32, 134, 142–43, 153–54, 155, 159,
164, 168, 174, 288, 338, 343, 345–46,
402–03, 414 • 478, 747, 750–52, 754,
765, 768–75, 780, 856, 864
Maeterlinck Maurice 203, 231, 284, 288
Magor viz Jirous I. M.
Magsarjav (Chatan Baton Maksaržab) •
499, 501, 505
Mácha Karel 415, 419–423
Mácha K. H. 14, 17, 31, 42, 122–23, 125,
127, 132, 154, 157–60, 162, 164–65,
191, 195–97, 231, 235, 303, 315, 341,
360, 362, 364, 392, 399, 402, 420 •
438–40, 445–46, 452–54, 492, 669,
699–700, 704, 706, 720, 855
Máchal Jan 231, 238, 341, 352 • 844, 849
Machala Lubomír • 856, 859, 865
Machar J. S. 14, 17, 202, 217, 220, 222,
265–66, 302, 362 • 686
Machek Václav 253, 263
Machonin Sergej • 793, 799–800
Machotka Otakar 422
Majakovskij Vladimir 385 • 439, 440, 444,
519, 524, 603, 608
Majerová Marie 396 • 544
Makowiecki A. Z. 189
Malevič Kazimír (i Kazimír) • 609, 647, 649
Malevič Oleg 237–38, 282, 362–63,
365–66 • 865
Malinovskij R. I. 416
Málková Iva • 855, 859
Mallarmé Stéphane 328
Mamet David • 721
Man Paul de 191, 199
Mañas-Kaňas Dalibor • 793
Mann Thomas 275 • 525, 531–32
Mao Ce-tung • 584
Maralík Milan 37, 41
Marcel Gabriel 417
Marčok Viliam • 835, 840
Marek Jiří • 738
Mareš Jan 386 • 835
Mareš Petr • 855, 859, 864
Marinis Marco De • 466
Marlinskij A. A. (Marlinskij-Bestužev A.
A.) 362
Márquez G. G. • 519
Marrance Bonnie • 465
Marták Ján 150–51
Marten Miloš 17, 20, 211, 215
Martinek Libor • (808), 816, 820–21, 857,
859, 862, 864
Marx Karl 410–11
Mas Enrico De 66, 75
Masaryk T. G. 14–15, 20, 38, 56, 58–60,
175, 181, 183, 239, 267, 270, 298, 299,
327, 340, 347, 361, 363–64, 366, 415,
419 • 686, (701), 754, 770, 814
Masaryková Anna • 665–66
Matějka Ladislav (i Matejka L.) • 448,
458–59, 465–66, 468–69
Matejovič Pavel • 859
Mathauser Zdeněk • 471, 478
Mathesius Bohumil • 605–06, 610
Mathesius Vilém • 487, 492
Matoušek Ivan • 769, 789
Matoušek Petr • 833, 840
Maupassant Guy de 363
Maximov D. J. 231, 238
Maximovičová Desanka • 687–90
May Karl • 799
McEwan Ian • 778

- Med Jaroslav 288
 Medek Rudolf • 688
 Mědílek Boris • 510, 517
 Meier-Graefe Julius 202
 Meinert J. G. 34, 36
 Mejdřická Květa 115–16
 Mejlach B. S. 385
 Melanchthon Philippe 80
 Melroseová Susan (i Melrose S.) • 458, 466
 Menzel Jiří • 553
 Mercks Kees • 857, 859, 862
 Merežkovskij D. S. 231–33, 236
 Merhaut Josef 302
 Merhaut Luboš • 859
 Měšťan Antonín 355, 421, 423 • 855, 859, 862
 Metoděj 23, 26, 364, 410
 Metternich K. W. 121, 242
 Meyer Holt 85–86 • 854, 859, 862, 864
 Meyrink Gustav 407
 Mickiewicz Adam 154, 158, 183–89, 313, 355
 Michal Karel (vl. jm. Buksa Pavel) • 748–49
 Michelet Jules 338
 Michl J. B. 284, 290
 Michna z Otradovic Adam
 Mikšíček Matěj 148
 Mikula Valér 139–40, 143
 Mikulášek Oldřich • 691
 Mikulová Marcela • 859, 862, 864
 Mikuschková Vera • 859, 862
 Mikušťáková Anna • 836, 840
 Miler Zdeněk • 839
 Milerská Ewa • 819
 Milíč z Kroměříže Jan 44–47
 Miłosz Czesław 353, 355 • 817
 Milota Karel • 787–88, 791
 Milton John 142
 Mináč Vladimír 384–85
 Mincová Z. G. (i Minc Z. G.) 231, 234, 238
 Minskij N. M. 231, 238
 Miriam (Przesmicki Zenon) 247
 Misurella Fred • 576, 580, 588, 593
 Mládek Ivan • 725–26
 Mladoň viz Jungmann Josef
 Mlejnek Josef • 696
 Mlynek Władysław • 819
 Mňačko Ladislav 283 • 549
 Möbius F. W. • 730
 Mochnacki Maurycy 351
 Mokrejš Antonín 284, 290
 Moldanová Dobrava 317, 397 • 859, 865
 Molesworth Charles • 577, 593
 Molière 327
 Molnár Amedeo 45
 Mombert Alfred 203–04
 Monod Jacques 65
 Monse Josef Vratislav 109–110
 Montesquieu Ch. L. de 402
 Moračová Nine • 690
 Morák Jaroslav • 621–24
 Morava Jiří 181, 189
 Moreau Gustave 202, 309
 Morkovin B. V. 236
 Morson G. S. • 636
 Mortier Adolphe vévoda de Treviso (franc. maršál) 111
 Motýl Petr • 759, 818
 Mourková Jarmila 252
 Mozart W. A. 371 • 671
 Mrázová Marcela 285
 Mrštík Vilém 17, 247, 252, 302, 318, 322
 Mukařovský Jan 118, 123, 126, 196–97, 199, 218, 225, 227–29, 236, 239, 305, 316, 341, 343, 347, 354, 362–66, 385, 391 • 437–41, 446–54, 458–63, 466, 469, 471–75, 477–78, 482–83, 487–88, 492, 544, 627, 633, 705, 748, 754, 808, 821, 856
 Müllner Adolf 295
 Munch Edvard 202, 208
 Murašov Jurij • 476, 478
 Muravjov Michail • 510

- Murrer Ewald • 759, 780–82
 Musil Robert 220, 319, 403, 406–07 • 586, 799
 Musset Alfred de 132
- N**
- Nałkowska Zofia (i Nałkowska) • 639–42, 644
 Napoleon I. viz Bonaparte Napoleon
 Nastulczyk Franciszek • 812
 Naughton James 283 • 614, 618
 Nebeský Ladislav • 646
 Nebeský V. B. 132, 167–74, 338
 Nedvídek Josef 202, 206
 Neff Ondřej • 738–39, 741–42, 744
 Neff Vladimír • 749
 Nehněvajsa Jiří 422
 Nechvátal František • 827
 Nejedlý Zdeněk 117–18, 126, 342, 347, 379 • 544
 Nekula Marek • 855, 859, 865
 Němcová Božena 120–21, 124, 342, 361, 363, 367, 380, 392, 402, 407, 420 • 838, 855
 Němcová-Banerjee Maria • 578, 580–81, 593
 Nemoianu Virgil 192, 199
 Nero Caludius Caesar 221
 Neruda Jan 14, 31, 123, 134, 186, 195, 199, 362–63, 366, 392, 407, 420 • 488, 662, 709–10, 712, 715, 718
 Neruda Pablo 386
 Nerval Gérard de • 560
 Nestor (Nestorův letopis ruský) 24, 30
 Nestroy J. N. 370, 372, 407
 Nesvadbová Barbara 301, 315
 Neubauer Zdeněk 84
 Neumann S. K. 16, 207–08, 210–15, 220–21, 232, 267, 269, 396 • 438
 Nezdařil Ladislav 282, 290
 Nezkusil Vladimír • 831, 836, 841, 845, 849
 Nezval Vítězslav 123, 126, 196, 225–29, 286, 364–65, 379, 380, 384–85, 387, 396 • 454, 544–45, 686–88, 690, 825–27
 Niemojewski Andrzej 203, 206
 Nietzsche Friedrich 14, 201, 203–04, 207, 215, 231, 267, 284, 289, 329, 334, 419 • 552, 748, 753
 Nikl Ivan • 859
 Nivnicenský Jan viz Komenský J. A.
 Nobel Alfred 237, 284, 362
 Noha Jan • 827
 Nohavica Jaromír • 818
 Nolan Edward 254, 263
 Nor A. C. • 762
 Novák Arne 17, 84, 325, 329, 332, 334, 338, 341, 347, 350, 352, 357 • 617–18, 757
 Novák J. V. 62, 338, 347
 Novák Ladislav • 645
 Novák Radomil • 859, 862
 Nováková Lila viz Bubelová Lila
 Nováková Růžena (sestra Vladimíra Holana) • 665
 Nováková Zdeňka • 864
 Nováková Zuzana • 838
 Novalis 132 • 552
 Novotný Antonín • 549
 Novotný Miloslav 186, 188
 Nový Karel 384 • 519
 Nový Rostislav 30
- O**
- Odložilík Otakar 417
 Ohme Andreas • 859, 862
 Olbracht Ivan 364, 379, 397 • 498, 517
 Oldřich (kniže) 27
 Oldřich Brněnský 28
 Oleszkiewicz Józef 187
 Oliva Karel 186, 189
 Ondřej z Dubé 34

Onon Urgunge • 502, 517
Opelík Jiří 174 • 674, 676, 682, 831
Opočenský G. R. 188
Opolský Jan 261
Origen 64
Őrkeny István 407
Orten Jiří 397–98 • 546, 620, 813
Orwell George • 737
Osers Ewald • 618
Osolsobě Ivo • 458, 466
Ostrowski Witold • 737, 744
Ota III. 25–27
Otáhal Milan viz Podiven
Otčenášek Jan • 545
Otruba Mojmír 162, 165, 343–44, 347
Ouředník Patrik • 786

P

Padrta Jiří • 646–47
Palacký František 36, 38, 121, 123, 154,
329, 338, 340, 359, 403 • 551, 747, 760
Palágyi Melchior 273, 278
Palach Jan • 550
Palec Milan • 467
Palkovič Juraj 136–37, 142–43, 146, 153
Pammrová Anna 285, 289–90, 302
Pánek František (Fanda) • 726
Panna orleánská viz Johanka z Arku
Páral Vladimír • 548, 738, 802
Partridge James 283, 290
Pasquier Jean 330, 334
Pasternak Boris • 604
Paštéková Jelena • 859, 862, 864
Patočka Jan 19–20, 65, 71, 75, 333, 364,
366, 406 • 743
Pávek Milan • 738
Pavera Libor • 854, 859, 862
Pavis Patrice • 457, 458
Pavlica Jiří 115
Pecinovský Josef • 738
Pehr Josef • 722

Pechlivanos Miltos 86
Peirce Ch. S. • 446, 450
Pekárková Iva 301
Pekař Josef 38, 364
Pěkný Tomáš • 834, 839
Péladan Josephin 202
Pelcl F. M. 35–36
Pelevin Viktor • 805–06
Pelican Straus Nina • 584, 593
Pelikánová Jitka • 859, 864
Peňás Jiří • 793
Pěňčík Josef 284, 290
Pepin viz Hrabal Josef
Peroutka Ferdinand • 523, 749
Persic M. A. • 498, 505, 517
Pešat Zdeněk 226, 228–29, 270, 288 • 611,
618, 614, 854, 859, 864
Pešek Ladislav • 722
Pešina z Čechorodu T. J. 36
Peterka Miroslav • 554
Petiška Eduard • 783
Petöfi Sándor 120
Petr I. Veliký 186–87 • 442, 444, 445, 449
Petr Jaroslav • 844
Petr Pavel • 759
Petráňová Lýdie • 854, 863–64
Petrarca Francesco 184
Petrbok Václav • 859
Petrmichl Jan 353
Petrovičová Vlasta 374
Petrů Eduard 39, 41, 50, 54, 62, 102–103,
106–07 • 854, 859, 862, 864
Petrýn Václav viz Stach Václav
Petruš Štefan 146
Pfister Manfred • 462, 467
Pieck Wilhelm • 731
Piegza Karol • 812
Pietropaolo Domenico • 464
Pilař Jan 383–85 • 620
Pilař Josef • 664
Pilařová Věra viz Holanová Věra
Pilinszky János • 669, 671

- Pišsudski Józef • 502
 Pilz Kurt 95, 98
 Pindák František • 807, 821
 Pinvička z Domažlic Jan 35
 Piong Min (i Pyn Min) • 504, 517
 Pirandello Luigi 319, 321
 Píša Vladimír • 710, 718
 Pišút Milan 147, 151
 Pithart Petr viz i Podiven 403, 409, 414
 Pitínský J. A. • 786
 Přížl Jaroslav • 759
 Pladott Dinnah • 467
 Plakidus (sv. Eusthatius, Eusthathios Antiochijský) 27
 Plánská Božena • 854, 859, 862
 Platon 70, 102–103, 191, 286 • 552, 559, 565, 638
 Pleva J. V. 384
 Pludek Hugo • 458
 Podiven (Otáhal Milan, Pithart Petr, Příhoda Petr) 38, 41
Podkoní a žák 53
 Poe E. A. 132, 231, 320 • 728, 752
 Pogodin M. P. 176, 180
 Pohorecká Žofie 236, 239
 Pohorský Miloš • 524, 532–33
 Pohribný Arsen • 646, 652
 Poirion Daniel 75
 Poláček Karel 407
 Polák M. Z. 341
 Poláková Helena 862, 863–64
 Polášek František 110
 Polevoj B. N. 385
 Poliščuková Nadja • 863
 Pollock Jackson • 552, 645
 Polo Marco 51–54
 Pomorska Krystyna • 439, 448, 449, 450, 453
 Pope Alexander (i Pop) 139–40
 Poslední Petr • 836, 841
 Pospíšil Jaroslav 156, 158
 Pospíšil Josef • 501, 517
 Pospíšilová Marie 156
 Potebňa A. A. • 438, 450
 Potocki Antoni 352
 Prášek J. V. 51–52, 54
 Pravda František • 844
 Pražák Albert 17, 37, 39, 41, 155, 165, 338, 341, 347 • 757
 Preisler Jan 218
 Preložníková Eva • 834
 Procházka Arnošt 16, 203, 207–08, 215, 223, 229
 Procházka F. F. 36, 350
 Procházka Jan • 547
 Procházka Jiří • 646
 Procházka Martin • 854, 859
 Procházka Miroslav • 458, 459, 463, 467, 864
 Procházková Iva • 834, 848
 Protochristova Kleo 254, 263
 Proust Marcel • 817
 Provozničková Věra • 666
 Przeczek Gustaw • 812
 Przeczek Wilhelm • 809–12, 815–16, 819–21
 Przewczová-Waszková Lucyna (i Przewczek L., Waszková L.) • 812, 815–16, 819–20, 822
 Przybyszewski Stanisław 201–04, 206, 208
 Přidal Antonín • 845
 Příhoda Petr viz Podiven
 Ptáčník Karel 397 • 545
 Pudovkin Vsevolod • 499
 Pufendorf Samuel 89
 Puchmayer A. J. 136, 143 • 762
 Pujmanová Marie 380–81, 384 • 544
 Puntsagdorj • 501
 Puškin A. S. 154, 231, 360–61, 363 • 439–46, 449–50, 453, 607
 Putík Jaroslav • 549
 Putna M. C. 79, 82–86
 Putzlacherová Renata (i Putzlacherová-Buchtová, R., Putzlacher R.) • 812–19, 821

Pyn Min viz Piong Min
Pynsent R. B. 32–33, 38–39, 42, 284, 291,
317, 319, 321, 323 • 855, 859, 864
Pyszko Jan • 812, 819
Pytlík Radko 133–34 • 511, 517

Q

Quatuor immensi 27
Quinn M. L. • 458, 459, 463–64, 466

R

Rabelais François • 552, 592
Racine Jean • 461
Radimský Ladislav viz Den Petr
Rádl Emanuel 37–38, 42
Radok Alfréd • 666
Raimund Ferdinand 370
Rais K. V. 318–19
Rajčičová Biserka • 690
Rajská Antonie viz Reisová Antonie
Rak Jiří 338, 347
Rákos Petr • 787
Rangström Lena 98
Ranný Emanuel • 681
Rauch Irmengard • 466
Raulet Gérard 274, 278
Raupach E. B. S. 149
Rauschenberg Robert • 552
Reed John • 502, 515
Reiman Pavel (Pauli) 379
Reinerová Greta • 507
Reinsberg Jiří 82
Reisová Antonie (vl. jm. Reissová A.,
pseud. Rajská Bohuslava) • 750–51
Rejchrtová Noemi 47
Remarque E. M. • 543
Rembrandt (R. van Rijn) 274
Renaudová Suzanne (i Renaud) • 693–97
Renč Václav 286 • 829, 834
Rettigová M. D. 342

Reynek Bohuslav 286 • 693–98, 856
Reynek Daniel • 696
Reynek Jiří • 696
Ribnikarová Jara • 687–90, 692
Ricoeur Paul • 653, 656, 747, 754, 765
Rieger Stefan 78, 86
Riegl Alois 273, 279
Richard Lionel 326, 334
Richter Peter • 860, 862
Richterová Sylvie • 652, 679, 682, 769,
787, 854–55, 860, 863
Rilke R. M. 236 • 622, 654
Rimbaud Arthur 231, 236 • 622–23
Ritz German • 860
Rodriguez Antonio 386
Rokycana Jan 45
Romportl Simeon • 810, 821
Rops Félicien 208, 221
Rosa J. V. 99–100, 104–106 • 854
Rosenbaum Karol 153–54, 165, 384
Rosenkreutz Kristian 72
Rosenstiehl Pierre 75
Rosner Edmund • 807, 821
Roth Josef (Joseph) 405–06, 407
Rothkirchenová Livie • 529, 533
Rothová Susanna 124, 126
Rotrekl Zdeněk • 620
Rousseau J. J. (i Russov) 120, 124, 139–40,
361, 420, 423
Royko Kašpar 110
Rubeš F. J. 132
Ruland Richard 399
Rulf Jiří • 706
Rurikov B. S. 385
Rusnok Jan • 811
Rutte Miroslav 330
Ryanová M.–L. • 760, 763
Ryba Bohumil 106
Rybák Josef 397
Rybička Antonín 339
Rzounek Vítězslav 353

Ř

- Řehoř (sv.) 46
Řezáč Václav 381, 384 • 544
Řezníček Ladislav • 738
Řezníček Pavel • 759
Řiha Bohumil 384 • 749

S

- Sabina Karel 157, 158–60, 183, 338, 347,
350, 392 • 760
Sahánek Stanislav 341
Sacharov A. D. viz Zacharov A. D.
Sacher Peter 287
Sacher-Masoch Leopold von 304
Saint-Martin L. C. 187
Sainte-Maure Benoît de 52
Sajdok Gustaw • 812
Salivarová Zdena (Škvorecká Zdena) 350
Sallustius 28
Samarin Jurij 176
Sambuu (Sambu Chansaragin) • 501–02
Samuel Lewis viz Gruša Jiří
Sand George 132, 361
Sandauer Artur • 450, 454
Santarius Kazimierz • 811
Sanžiev B. S. • 497, 505, 517
Satinský Július • 725
Saudek E. A. 284, 384 • 534
Saudek Karel (Kája) • 835
Sauer Arnošt • 510
Sauer František (Franta) 82
Saussure Ferdinand de • 446, 472
Savon Hervé 75
Savona George • 458, 461–64
Scott Walter 192
Sedmidubský Miloš 120
Seibt Ferdinand 38, 42, 49, 54
Seifert Jaroslav 57, 364, 379–80, 382–83 •
545–46, 549–50, 587, 603–18, 662,
686–88, 690, 692, 761, 826–27, 855–56
Seignoret J.-Ch. 254, 263
Sekera Josef 383–85
Selig J. D. (i Docemius Johannes) 92
Senderovich Savely • 439, 454
Servant Catherine • 856, 860
Sezima Karel 301, 303–16 • 855
Shakespeare William (i Šekspir, Šekspir)
139–41, 156 • 461, 525, 529–30, 534,
576, 654, 720, 853
Shelley P. B. 168, 198
Short David • 568, 573
Schamschula Walter 120
Schauer H. G. 14–15, 265–66, 410
Schechner Richard • 462
Scheiner Artuš • 837
Scheler Max 276
Schelling F. W. J. 402
Schenkel Elmar • 728, 736
Scherl Adolf • 860, 863–64
Schiller Friedrich (i Šiler) 139–40, 142,
146, 156 • 659, 724
Schlegel Friedrich 131, 191, 402
Schmidová Herta (i Schmid H.) • 437–40,
442, 448, 452, 454, 458, 465, 477–79,
467–69, 856, 860, 865
Schmidtová Felicitas 421, 423
Schneider Jan • 860, 863
Schnitzler Arthur 305
Schonwetterus J. G. 93
Schopenhauer Arthur 231, 284, 289, 329 •
552
Schröder J. H. 89
Schroderus E. B. 90
Schroderus E. J. 90, 97
Schubart Ch. F. D. 168
Schulte-Middelich Bernd • 454
Schulz Bruno 407 • 450, 552
Schutte Nycopensis Christianus 90
Schwaiger Hanuš • 849
Schwarz Ernst • 677
Schwarz W. F. • 479, 727, 729, 732,
734–36, 863

- Schwind Moritz von • 752
Sidon Karol • 765, 767–69, 774–75, 856
Siedler K. F. 113
Sieglová Naděžda • 848, 856, 860
Sikora Jacek • 812, 816
Sikora Władysław • 811–12, 819
Simak Clifford • 801
Simmel Georg 273–76, 279
Simonius Theodorus 92–93
Sís Petr • 835
Skácel Jan 283 • 546, 673–683, 690, 828, 856
Skačkov Michail • 604, 610
Skála Ivan 380
Skála z Doubravky Jan 35
Skalická Vlasta • 860, 863
Skalička Jiří 112, 116
Skeri Karín 98
Skolil Marek • 749, 755
Skoumal Petr • 720
Skutil Josef 62
Skytte (Schroderus) Johan 90
Slabý Z. K. • 838
Sládek J. V. 203, 266 • 829, 844
Sladkovský Karel 339
Slavík Jan • 664
Sławinska Irena • 458, 468
Slimáková Zuzana • 863
Slíva Jiří • 829
Slomek Jaromír 285, 291
Słowacki Juliusz • 810
Smetana Augustin 178
Smetana Bedřich 268
Smetánka Emil 47
Smil Flaška z Pardubic 34, 100
Smirnov S. S. 385
Smoček Ladislav 392 • 462
Smuszkiewicz Antoni • 737–38, 744
Sobota Luděk • 725
Sobotková Marie • 854, 860
Sofokles • 461, 528, 531, 576
Sojka Erich • 813
Sojka J. E. 339, 347
Sochor jr. Antoni • 811
Sokolovský Evžen 374
Sokolski Richard • 464
Sokrates 249 • 638
Sokurov Aleksander • 616
Sologub Fjodor 232–33, 239
Solovjev Vladimir 231, 236
Solženicyn Alexandr • 606, 760
Sorokin Vladimír • 802
Sorokovikov I. I. • 498–503, 506, 510, 517
Součková Milada 298 • 463, 468, 545
Sova Antonín 207–08, 221–22, 231–32, 235–37, 239, 261, 265–70 • 686–87, 854
Spasowicz Włodzimierz 351
Správcová Božena • 759
Staël Germaine de (madame de Staël) 132
Stahánek Stanislav 341
Stach Václav (i Petrýn Václav) 110
Stalin J. V. (Džugašvili J. V.) 380 • 499, 502, 505, 545, 610, 640, 716
Stanczyk Petr viz Stradičický ze Strdic P. O.
Staněk Jiří • 759, 763
Staněk J. V. 160
Stanislavová Zuzana • 841
Starowolski Szymon 350
Stašek Antal 318–19
Stehlík Ladislav • 827
Stehlík Miloslav 384
Steiner Peter • 459, 462, 465, 468
Stejskal Martin 66, 75
Stejskal Václav • 831
Stempel W.-D. • 450, 454, 763
Stendhal • 695
Sterne Laurence 321 • 576, 592
Stierle Karlheinz • 524, 730, 736
Stifter Adalbert 407
Stich Alexandr 57, 60, 82, 86, 107, 183, 189, 318, 382 • 854, 860, 863–65
Stockinger Ludwig • 736
Stojčevski-Zdichyncová Jarmila 282

Stojčič Djoka • 690
Stolz B. A. • 593
Stolz-Hladká Zuzana • 855, 860, 863
Stradický ze Strdic P. O. (vl. jm. Stanczyk Petr) • 761
Strakoš Jan • 808
Stránský ze Stránky u Zap Pavel 35
Strašlipka Franz • 499, 511
Strauss Levi (Štrauss L.) • 720
Striedter Jurij • 459, 468, 519, 524
Strindberg August 202
Strohsová Eva 364, 366
Struck Wolfgang 86
Středa Ludvík • 829
Stýskal Jiří 116
Suchanek Lucjan • 740–41, 744
Süchbátar Damdiny (i Sukebatur a Suche-
-Bator) • 499, 501–06, 511, 513–14, 518
Suchomel Milan • 567–68, 573, 855, 860,
863–64
Suchý Jiří 374 • 828, 830
Sun-c' (mistr Sun) • 637, 652, 783
Sun Fu (i Sunfu, Sun-Fu) • 505, 508–10,
514
Sunjatsen (i Sun Yat-sen) • 498, 504
Surkov A. A. 385–86
Sušil František 115, 122
Suterus J. C. 94
Svatoň Vladimír 233, 239
Svatopluk (kníže) 28
Svatopluk (velkomoravský kníže) 23, 26
Svatošová Tatiana • 551–53
Svejkovský František 33, 106
Svěrák Zdeněk • 830
Světlá Karolina 361–63
Svoboda J. V. • 827
Svoboda Jiří • 854, 860, 863–64
Svoboda Richard • 858
Svobodová Luba • 775
Svobodová Růžena 250, 252, 285, 287
Svolinský Karel • 666
Svozil Bohumil 220, 270

Sychra Antonín • 463
Sychra M. J. 110
Sypher Wylie 139, 143
Sýs Karel • 828
Szacki Jerzy • 740–41, 745
Szukiewicz Maciej 204
Szykowski Marian 188

Š

Šablovská Irina • 860
Šafařík P. J. (i Šafárik P. J.) 121, 123, 136,
142–43, 146, 153, 156, 163, 176, 340,
350, 352, 359
Šafránek Ota 373
Šachlová Anna • 665
Šajner Ivan • 821
Šajtar Drahomír • 808, 814
Šalda F. X. 14, 16–17, 19–20, 31–32,
37–38, 42, 106–07, 125–26, 212, 215,
218, 226, 231–33, 235–36, 239, 250–52,
265–66, 268, 270, 284–85, 291, 293–94,
298–99, 305, 316, 318, 320–21, 323,
361–67, 395, 399 • 759, 762–63, 844
Šámal Petr • 860, 863
Šamberk F. F. 371, 373
Šašek Miroslav 418–19
Šcipačev S. P. 385
Ščetinin E. M. • 501
Šedivý Prokop 370
Šembera A. V. 338
Šerlaimovová Světlana • 854, 860, 863
Šerých Jiří • 696
Šestov Lev • 622
Šešrník Leopold 110
Ševčík Antonín • 633
Ševyrjov S. P. 176, 178, 180–81
Šiktanc Karel • 546, 826–27, 834
Šíma Jiří • 506, 517
Šimečka Milan 412, 414
Šimek František 17
Šimek Otakar 330, 334

Šimon T. F. 202
Šimonová Sylva • 663
Širendyb Bazaryn • 498, 505, 517
Šisler Petr • 860, 863
Škarka Antonín 61, 75
Šklovskij, Viktor • 437, 440,
Škroup František 147, 371
Škvor Jiří viz Javor Pavel
Škvorecká Zdena viz Salivarová Zdena
Škvorecký Josef 59, 350, 379, 381, 393,
397, 400 • 545–46, 548, 550, 780
Šlejhar J. K. 302, 306, 361
Šlitr Jiří 374
Šmahelová Hana 343, 345, 347 • 843, 849,
854, 860, 863, 865
Šmatlák Stanislav 160, 165
Šmída Josef 374
Šmídek Karel 338
Šmiller Václav 157
Šofar Jakub • 821
Šotola Jiří • 545–46, 748, 750
Špála Josef • 662
Špála Václav • 662
Špálová Sonja • 662–63
Špet Gustav • 437, 438, 454, 455
Špetko Jozef 405, 414
Šprincl Jan (Ioannes) 283
Šrámek Fráňa 207, 212–13, 216, 397,
399–400 • 686
Šrut Pavel • 725–26, 826–30, 836–37
Štulc Václav 188
Štátný Radko 32–34, 42 • 854, 860,
863–64
Štátný Zdeněk • 499, 517
Šteidl Jusuf viz Hašek Jaroslav
Šteindler Milan • 721, 725
Štekovič Luka • 690
Štěpán Ludvík 189
Štěpán Miroslav • 786
Štěpánek J. N. 145, 147–48, 151, 370
Štíplová Ljuba • 829
Štítnický Ctibor 384–85, 387

Štítný ze Štítného Tomáš 364
Štoll Ladislav 379–80 • 623–24
Štorch Eduard • 799
Štrauss Levi viz Strauss Levi
Štroblová Jana 398 • 826
Štuka Ivo • 826, 837
Štúr Ludovít 149–50, 153–54, 158, 160,
162–63, 165
Šusta Josef 26, 30

T

Tablic Bohuslav 136–43, 146
Táborská Jiřina • 682, 860, 864
Tandariáš a Floribella 51
Tarajto-Lipovská Zofia 183, 184, 189 •
860, 863–65
Tarantino Quentin • 721
Tarnowski Stanisław 202, 352
Tatlin V. E. • 609
Taufar Jiří • 623–24
Taxová Eva • 860, 864
Teige Karel 18, 20, 123, 212, 223, 229,
341, 379, 396 • 544, 552, 603–10, 855
Teigová Helena • 642, 644
Tenčík František • 832, 845, 849
Tessin Nicodemus 88
Těšitelová Marie 284, 291
Tetmajer-Przerwa Kazimierz 203
Thám Václav 110
Theinhardtová Markéta 325
Thiers L. A. 338
Thun Petrus 90
Tieftrunk Karel 36, 42, 338
Tigríd Pavel 379 • 545
Tichá Zdeňka 104–05, 107–08, 353
Tichonov N. S. 385
Tille Václav • 844, 849
Tilschová A. M. 364
Titovová Ludmila • 854, 860, 863
Titunik I. R. • 458, 459, 465–66
Titus Flavius Vespasianus 44

- Tobin Yeshai • 467
 Todorov Tzvetan • 476, 479, 487, 492,
 727–28, 736
 Tognazzini Anthony 283, 291
 Tokarczuková Oľga 201, 206
 Tolstoj L. N. 57, 236, 267, 360, 420 • 592
 Toman Jaroslav • 832, 841, 843, 847, 856,
 860
 Toman Karel 207, 212–13, 216 • 599, 686
 Tomaševskij Boris • 437, 483, 492, 730,
 736
 Tomášik Samo 156
 Tomášová Marie • 665
 Tomek V. V. 351
 Tomíček J. S. 162
 Tomiš Karol 282
 Tomon Thomas de • 608
 Topol Jáchym 203, 393 • 727, 734, 759,
 780–82, 787, 793–800, 857
 Topol Josef 392 • 769
 Toro Alfonso De • 727, 730, 736
 Toro Fernand De • 469
 Torstensson Lennart (hrabě z Ortaly) 87
 Toscanini Arthuro • 522
 Trapl Miloslav 116
 Trávníček František 416, 423
 Trávníček Jiří • 673, 678, 682, 706, 831
 Trávníček Mojmír • 681
 Trefulka Jan • 546–47, 845
 Trenský P. I. • 593, 739, 745
Tristram a Izalda 51
 Trockij Lev • 482, 497, 502, 510–11
 Trojak Bogdan • 813–15, 819, 821
 Trubeckoj N. S. 225
 Třešňák Vlastimil 203 • 781–83
 Třeštík Dušan 26, 30
 Tříška Josef 101, 108
 Tudev Lodongín • 499, 518
 Tuchačevskij M. N. • 500–02
 Tunuchanov I. I. • 497, 505–06, 513
 Tureček Dalibor 120–21, 126
 Turgeněv I. S. 267, 361 • 592
 Tuulse Armin 88, 98
 Tuwim Julian • 637
 Tyl J. K. 120–21, 123, 127, 147–51, 156,
 162, 342, 360–61, 370, 373, 396
 Tynan Kenneth • 461
 Tyňanov (i Tynjanov) J. N. • 437,
 438–40, 455, 482–83, 486, 492, 637,
 639, 644
 Typlt J. F. • 759
- Ť**
- Ťutčev F. I. 176, 231
- U**
- Ugarte Alois (hrabě) 110–11
 Uhde Milan • 845
 Uhman Christophorus 94
 Ungern-Sternberg R. F. von (generál, i Un-
 ger) • 498–99, 502, 504–05, 513–14
 Uprka Joža 222
 Urban Miloš 346 • 750, 752–53, 780–83,
 789–90, 856
 Urbanec Jiří • 808, 856, 860, 863
 Urbaník Martin 114
 Urbánková Ema 93–94, 96
 Urbanová Svatava • 832, 843, 847, 856,
 860
 Uvarov S. S. 176, 179
- V**
- Vacek-Kamenický F. J. viz Kamenický F. J.
 Václav (kníže) 23–25, 27–29, 261, 364, 418
 Václav III. 33
 Václav IV. 34
 Václavek Bedřich 113, 116, 353, 362, 367,
 379 • 844
 Vaculík Ludvík 333, 379, 393 • 546, 549,
 761, 785–86, 789
 Váchal Josef 283, 289 • 799

- Valenta Edvard 379
 Valja Jiří • 620
 Vallée Jean de la 88
 Valoch Jiří • 646
 Vaňáček Michael 116
 Vančura Vladislav 133, 326, 363–65, 379,
 393 • 519–24, 544, 748, 766, 855
 Vančurová Ludmila • 522
 Vaněk-Úvalský Bohuslav • 789–90
 Vanja Čang viz Čen Čang-chaj
 Váňa Čang viz Čen Čang-chaj
 Varcl Ladislav 106
 Vařejková Věra • 841, 843
 Vašák Pavel 123, 127, 164, 173–74
 Vášáryová Magda • 552
 Vašica Josef 23–24, 30, 341
 Vaux Cadet de 110
 Vavák František 111
 Vávra David • 725–26
 Vavřinec z Březové 35
 Vážný Václav 106
 Vega de Carpio L. F. de 146
 Vejdělek Čestmír • 738
 Vejvoda Jaroslav • 769
 Veltruský Jarmila • 468
 Veltruský Jiří • 458–62, 469
 Veněvítinov Dmitrij 177
 Verhaeren Émile 231, 235
 Verlaine Paul 231 • 855
 Veronica Juliana viz Giuliani Veronica
 Vespasián (Vespasianus Titus Flavius, císař
 římský) 44
 Vetter Daniel 93
 Vetterl Karel 116
Vévoda Arnošt 50–52
 Vico Giambattista 302
 Vidmanová Anežka 91–92, 94, 97 • 860,
 863–64
 Viewegh Michal 203 • 706, 779–82, 789,
 801–806, 857
 Viková Kunětická Božena 302
 Viktora Viktor • 854, 860, 863–64
 Vilikovský Jan 47
 Vilikovský Pavel • 818
 Vinařický K. A. • 844
 Vinařová Milena 237, 239
 Vincenz André de • 515
 Vinge Louise 254
 Víšková Jarmila 107 • 524
 Vlácil František • 767
 Vladimír (kyjevský kníže) 23–24
 Vladislav Jan • 697
 Vlach Antonín • 545
 Vlach Robert • 545
 Vlašín Štěpán • 524
 Vlašínová Drahomíra 247–48, 252 • 860,
 865
 Vlček Jaroslav 55–56, 60, 62, 109, 111, 136,
 143–44, 198, 337, 341, 352, 357 • 757
 Vlček Tomáš 222
 Voborník Jan 247, 252
 Vocel J. E. 157
 Vodička Felix 31–32, 42, 118, 140, 144,
 341, 343–44, 348, 397, 400 • 463, 467
 Vodička Stanislav 286
 Vodňanský Jan • 720–21, 725–26, 827–30
 Vogel Caspar 88
 Voigt M. A. 36
 Voisine-Jechová Hana viz Jechová Hana
 Vojtěch (sv.) 23, 25–27, 29–30, 364 •
 766–67
 Vojtech Miloslav • 855, 860, 863
 Vojtěch Daniel • 793, 860, 863–64
 Vojtková Milena • 860, 863–64
 Vojvodík Josef 272, 279, 284, 291 • 855,
 860, 863–64
 Vokolek Václav 285 • 750, 752, 787, 856
 Vokolek Vladimír • 620
 Voldanová Helena 283
 Volfovič M. A. • 496, 499, 506
 Voltaire F. M. A. (i Voltér) 139–40, 146
 Vongrej Pavol 165
 Voráček Jaroslav • 831
 Vorel Tomáš • 723

- Vörös István • (671–72), 856, 860, 863, 865
 Vörösmarthy Mihály 120
 Vos Eric • 651
 Voskovec Jiří (i V + W) 370–74, 394 • 463
 Voss J. H. 64
 Vostrá Alena • 567–73, 855
 Vrána Karel viz Želivan Pavel
 Vratislav I. 29
 Vrbas Jiří 114
 Vrbata Václav • 720, 722
 Vrbová Hana 39
 Vrbová Jitka • 666
 Vrhel František • 729, 736
 Vrchlický Jaroslav 14, 134, 185, 192, 194–95, 199, 203, 221, 238, 247, 266, 288, 362, 399, 420 • 481, 762
 Vroon Ronald • 467
 Všerubský Franěk 35
 Všeticka František 420 • 570, 573, 808, 856, 860
 Vujanovič Dragutin • 690
 Vujičić Petar • 690
 Vychodilová Lenka • 724
 Vyskočil Ivan • 549
 Vysoká Růžena • 864
- W**
- Wagner Jan 252
 Waldau Alfred viz Jaroš J. V.
 Walde O. V. C. 88, 98
 Wantuła Tadeusz • 812
 Warhol Andy • 552
 Warning Rainer • 524
 Waszková Lucyna viz Przeczková-Waszková Lucyna
 Wawrzyszko Paweł • 643
 Weil Jiří • 525–34, 544, 547, 855, 865
 Weinberger Jiří • 830
 Weiner Richard 326–28, 333, 399 • 552, 753
 Weintraub Wiktor 187, 189
 Weiss Jan 396 • 535–41, 738, 856
 Weitzel Michael 86
 Wellek René 99, 106, 108, 349 • 466, 758, 763
 Welsch Wolfgang 217
 Welzl Jan (Eskymo Welzl) • 835
 Werfel Franz 403, 407
 Werich Jan (i V + W) 370–74, 394 • 463, 544
 Wernisch Ivan 398 • 721, 724–26
 Westin-Bergová Elisabeth (i Westin-Berg) 91, 98
 Weysenhoff Józef 203, 206
 Whiteside Anna • 467
 Widermannová Libuše • 665
 Wieland Ch. M. (i Viland) 139–40
 Wiendl Jan • 860, 863, 865
 Wierzyński Kazimierz • 637
 Wigura Stanisław • 814
 Wilde Oscar 202
 Winczer Pavol • 855–56, 861, 864–65
 Winkler Tomáš 155, 165
 Winter Eduard 83–84, 341
 Witkiewicz S. I. 319 • 438
 Wittlin Józef • 637
 Witt Walter • 454
 Wittgenstein Ludwig 406
 Wittlich Petr 218, 220
 Wójcicki K. W. 351
 Wojtyła Karol viz Jan Pavel II. 83
 Wolf Christian 136
 Wölflin Heinrich 99, 106, 108
 Wolker Jiří 365 • 543, 604, 686–87, 689–91
 Wordsworth William • 654
 Wrangel C. G. 87–88, 98
 Wrangel Herman 87
 Wrangel J. M. 87
 Wrangelová Amalia Magdalena 87
 Wundt Wilhelm • 444, 445, 455
 Wutsdorffová Irina • 856, 861, 864

Y

Yates Frances (i Yatesová) 69, 75
 Young (i Jung) Edward 139–40

Z

Zabierzewska-Kucharska Marzena • 856,
 861, 865
 Zábrana Jan • 545, 643, 785, 799
 Zadražil Ladislav • 644
 Zahradníček Jan 283, 286, 364 • 545, 688,
 691, 829, 834
 Zahradník Vincenc • 844
 Zahradníková Marta 286, 291
 Zach Aleš • 861
 Zachar (i Sacharov) viz Zacharov A. D.
 Zacharov A. D. • 608
 Zachovalová René • 623
 Zajac Peter • 861
 Zajíc Jan • 550
 Zalka Máté • 501, 518
 Zamjatin J. I. • 737
 Zandová Gertraude (i Zand G.) • 492, 857,
 861, 864
 Zanello Nathalie (i Zanellová) 325, 334
 Zaoral Jan 114
 Zap K. V. 175, 181
 Zarek Józef 282, 291
 Závada Vilém 384 • 545–46, 686, 688–89
 Zeberer J. J. 35
 Zelený Václav 339
 Zelinský Miroslav • 821, 861

Zeman Milan • 682
 Zeyer Julius 17, 204, 247–52, 261, 285, 290,
 303–04, 306–09, 313, 318, 362, 420
 Zgorzelski Czesław 189
 Zibrť Čeněk 91–96, 98
 Ziffer Giorgio • 854, 861, 864–65
 Zich Otakar • 459–60, 462–63, 469, 481, 493
 Zikmund Lucemburský 35
 Ziková Luisa 305
 Zima Petr • 747, 755
 Zitková Irena • 775
 Zogata Jindřich • 821
 Zola Émile 247, 251
 Zolich J. D. • 812
 Zolnai Béla 120, 127
 Zuckerkandl Emil 303
 Zumr Josef • 551–53, 556

Ž

Žáček Jiří • 827–30, 837
 Ždanov A. A. • 621, 623
 Želivan Pavel (vl. jm. Vrána Karel) 422
 Žemlička Josef 28, 30
 Židek Pavel 100
 Žilka Tibor • 758, 763, 819, 822
 Život sv. Kateřiny 306
 Život sv. Metoděje 23
 Život svatého Václava 24
 Žižka z Trocnova Jan 56, 364 • 551
 Žmigrodzka Maria 186, 189
 Žukovskij A. K. 168
 Żwirko Franciszek • 814

Edice K, sv. 7

Česká literatura na konci tisíciletí II

Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky
(Praha 3.–8. července 2000)

Sborník byl vydán s finanční podporou Grantové agentury České republiky
(číslo grantového projektu: 405/00/0001)

Odpovědný redaktor Daniel Vojtěch

Vydal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky,
Na Florenci 3/1420, 110 15 Praha 1
Praha 2001

Typografie Jakub Tayari

Vytiskl Alfaprint, spol. s r. o., Praha

Vydání první

Stran 472 (oba svazky 896 + 32 stran obrazové přílohy)

Náklad 300 výtisků

ISBN 80-85778-30-0 (2. svazek)

ISBN 80-85778-31-9 (soubor)

Souhrnný rejstřík obsahuje svazek II, obrazovou přílohu svazek I

Téma našeho kongresu Česká literatura na konci tisíciletí implikuje dvojí poselství. Jako by signalizovalo, že nastal čas zastavení, revize, přehodnocování, hledání nového rozvrhu smyslu zkoumaného fenoménu. Ale také nás může utvrzovat v iluzi, že předpoklady našeho zkoumání jsou dány a naším úkolem je pouze pokračovat v teoretickém a historickém výzkumu, aniž si musíme klást znepokojující otázky, zda se v literární vědě cosi podstatného podobně jako ve filozofii nezměnilo. Zdánlivě je toto tázání zbytečné: předmět je znám, nástroje jsou známy, zbývá jen pečlivá práce na jakési babylonské věži poznání a vědění. To však svědčí pouze o tom, že se vědecká práce zmechanizovala, stala se více provozem, rutinou, řemeslem, spočívajícím v osvojení určitých pracovních postupů a návyků. Politický systém, který celou oblast humanitních věd okázale ignoruje, i struktura vědeckých institucí, které usilují vše kvantifikovat, toto nebezpečí jen násobí. Naléhavost základních otázek, které explikují sám smysl literárněvědné práce, je zcela zřejmá, ale zatím v tomto poli přinášejí podněty více filozofové než naše obec.



Jiří Brabec

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR