

POPULÁRNÍ LITERATURA V ČESKÉ A SLOVENSKÉ KULTUŘE PO ROCE 1945



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

OBSAH

POPULÁRNÍ LITERATURA V ČESKÉ A SLOVENSKÉ KULTUŘE PO ROCE 1945

Sborník referátů

z literární konference

40. Bezručovy Opavy (16 – 18. 9. 1997)

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity

Praha - Opava 1998



POPULÁRNÍ LITERATURA
V ČESKÉ A SLOVENSKÉ
KULTUŘE PO ROCE 1945

Zborník vědomí
z literární konference
40. Běrxuřový Opavy (16 - 18. 9. 1997)

V 4460



1224/98

Ústav českou literaturu AV ČR
Filozoficko-přirodovědná fakulta Slezské univerzity
Přaha - Opava 1998

OBSAH

Úvod	5
I	
Pavel Janáček: Potlačování okraje, prosazování středu. Operace vyloučení jako součást programu ideální literatury 1945–48	9
Alena Zachová: Topos „jiných dimenzí“ v iniciační a fantasy literatuře	25
Libor Pavera: Kultura a literatura v čase tyranie svobody	32
II	
Vladimír Novotný: Čeští Anglosasové aneb Na bezejmenných stezkách	43
Tomáš Horváth: Paměti, cesty, dobrodružný román, história	49
Peter Zajac: Mináčova novela Na rozhraní ako populárna literatúra	68
Viera Žemberová: Noetika a poetike v próze Petra Pišťanka	71
Štefan Drug: Drevená dedina najpopulárnejšie čítanie 50. rokov	76
Ivo Harák: Triviální autor...?	84
Libor Martinek: Inzitní literatura na Jesenicku	89
Drahomíra Vlašínová: Halina Pawlovska aneb Kdo chytá v žitě	96
Richard Svoboda: Divné století (jako záminka k niekoľika nesourodým margináliím)	99
František Ryčl: Německý sešitový dobrodružný román v současném českém prostředí	105

III

Jiří Urbanec:

K terminologickému vymezení pokleslé literatury 111

Vladimír Šaur:

Obsah pojmu „populární literatura“ očima jazykovědce 115

Ivana Kolářová:

Funkce jazykových prostředků v české detektivní próze v 60. – 90. letech 20. století 118

IV

Věra Vařejková:

K diferenciaci prózy s dívčí hrdinkou v 60. letech 125

Zuzana Stanislavová:

K problému triviálnosti v slovenskej próze pre deti a mládež 90. rokov 130



ÚVOD

Tradiční zářijová literárněvědná konference v rámci 40. Bezručovy Opavy si v roce 1997 vytkla za cíl zmapovat některé dílčí aspekty populární literatury v české a slovenské kultuře po roce 1945. Šíří tématu odpovídalo i zaměření konferenčních příspěvků: i z jejich rozptylu je totiž zřejmé, že populární literatura je široce a nejednoznačně chápaný fenomén. Diskutovalo se o oprávněnosti pojmu „populární literatura“ (J. Urbanec, V. Šaur), o místě populární literatury v kulturním paradigmatu (L. Pavera), na pořad přišla analýza byrokratických a ideologických poválečných pokusů o vyloučení populární literatury z oběhu (P. Janáček), zkoumala se žánrová specifika z pohledu literární historie a teorie (A. Zachová, V. Novotný, T. Horváth, P. Zajac, V. Vařejková, Z. Stanislavová) i z úhlu lingvistického (I. Kolářová), na pořad přišel i zřetel aktuální ediční praxe (F. Ryčl). Řada autorů se jako obvykle zaměřila především na komentování a interpretaci díla jednotlivých autorů (V. Žemberová, Š. Drug, I. Harák, L. Martinek, D. Vlašínová, R. Svoboda). Poválečná, zejména ideologicky motivovaná redukce diskuse o literatuře v českých zemích i na Slovensku je nepochybně jedním z důvodů, proč české i slovenské bádání v oblasti populární literatury doposud poněkud zaostává za aktuálním vývojem světovým. Pevně zakořeněné relikty v literárněvědné praxi odsunuly neprávem širokou škálu literárních projevů na periferii zájmu. Záměna centrálního a periferního i jejich neustálé mísení však jednoznačně nutí k rozšíření badatelských aktivit i do poloh zdánlivě či skutečně „okrajových“. Snad tento sborník alespoň naznačuje některé cesty, kudy bude zapotřebí se dále ubírat.

red.

PAVEL JANÁČEK

POTLAČOVÁNÍ OKRAJE, PROSAZOVÁNÍ STŘEDU

OPERACE VYLOUČENÍ JAKO SOUČÁST PROGRAMU
IDEÁLNÍ LITERATURY 1945–48

*Nebo jen tenkrát, když spisové nepochybných klasikův
národních netoliko ve vyšších okresech společenstva se čítají,
ale také prostředním ano i nízkým stavům k obzvláštnímu
vzdělání a k správě i řízení duchovnímu základem jsou; jen
tenkrát, když to, co právě klasičného jest v národním
básnictví, v ústech zástupu obecného žije, u vyučování
mládeže přechází, a v rovné míře živoucí a zkvetající pokolení
pozdívá, nadechuje, proniká; jen tenkrát plodí se
všestranná literatura národní, veliká k ní vážnost, a
objevování se též literatury ve veškeré činnosti národu.*

Josef Jungmann: O klasičnosti literatury a důležitosti její (1827)

Týdeník¹ Lidová kultura citoval na jaře 1947 z několika veršovaných textů:

„Ode zdi ke zdi,
to se nám to jezdí,
muzika nám k tomu válí,
ty jseš (!) rozpálená,
až to pálí...“

Nebo:

„Přes náš Karlův most,
kroků přešlo dost,
tam rytíř mnohý,
složil svou kost.“

¹ Původní konferenční příspěvek vyšel, v rozšířené podobě, jako Úromor. Operace nahrazení: vyloučení naruby, Tvar 1998, č. 1–8, s. 24. Zde proto tiskneme související stať. Společná místa obou textů jdou na vrub postupně vznikající rozsáhlejší práce, jejíž součástí je také stať Bob Hurikán a K. H. Mácha. Operace vyloučení – bod zlomu, Tvar 1996, č. 13, příloha Tvary. Projekt pod názvem Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení podporuje Grantová agentura ČR (č. g. 405/98/1021).

Neznáme autory ani názvy těchto textů, nevíme, kolik dalších strof úryvky obklopovalo – uvedené verše zůstávají pro nás torzem, stopou po básních, které se, nevtištěny do paměti literární kultury, ztratily. Smyslem ironického sloupku v lidové kultuře bylo doložit nicotnost „skvostů vzácné ceny“, jimž se tu „křivdí“ tím, že se – řečeno s lapidárním titulem článku – „nebudou zpívat“ (šlo o texty populárních písní). Úvodní partie sloupku byly stylizovány polemicky, jako by měly vzít v úvahu plachet těm hlasům, které upozorňovaly, že jestliže v nové republice dává každé publikaci imprimatur jeden ústřední orgán, pak je v ní oběh tištěných výpovědí fakticky kontrolován předběžnou cenzurou. Proti tomu sloupek argumentoval, že jde pouze o přirozené – medicínské, hygienické – opatření, že stát tu „dělá jen to, co třebaš městský fyzikát, když zakáže koupání v bahnité vodě, aby lidé nedostali tyfus. Slušní nakladatelé dělají tento výběr sami. Jestliže se tak neděje vždycky, není divu, že se zdravý organismus lidové republiky brání: jednou to bude stejně samozřejmé, jako je zákaz plivat ve veřejné místnosti na podlahu.“²

Hlasy „málo informovaných kritiků“³ (publikovaný text) či „reakčních sil“⁴ (interní rozklad), jak své vcelku nepočetné odpůrce činitelů státní publikační kontroly nazývali, sílily právě v roce 1947. Námi vybrané úryvky zavržených šlágrů reprezentují dva možné typy dobové nepřipustnosti – slovy citovaného sloupku, šlo o „texty dvojsmyslné a nesmyslné“. Nepovolením jejich tisku se „zdravý organismus lidové republiky“ chránil v prvním případě před obscenitou (to jest erotickou literaturou), v případě druhém před uměleckou a intelektuální bezcenností (dokonce před pravopisnou nekompetencí – viz upozornění na tvar slovesa být), před podáním, které ponižuje téma národní historie. Anonymní „regionální spisovatel, bohužel bývalý československý komunista“ zanechal na prahu léta 1947 v Dnešku stopu po dalších možných typech nepřipustnosti: „Jen nezkušený neprohlédne, že dnešní systém udělování publikačního povolení k tisku knih, ono umělé oddalování a odůvodňování zamítavého postoje k rukopisům nedostatkem papíru, (...) výmluvy na přednostní vydávání klasiků a mrtvých autorů, překladů před původními pracemi mladých autorů, je záměrné umlčování pro nevyhovující tendenci, srovnatelné jen s poměry protektorátními. (...) Je zde jedna velmi a snadno průhledná příčina a důvod: strach. Strach z různosti pojetí, výkladu, strach z pobochných cest, strach z nekontrolovatelnosti. Tento strach přikazuje mít v hrsti všechny otěže. Proto ten tuhý pražský kulturní centralismus a záměrné zanedbávání decentralizačních snah. Je totiž smutnou zkušeností nás kulturních regionálních pracovníků a literátů, že jakákoli literární činnost, jež by nemohla být pražským publikačním odborem kontrolována, není raději vůbec povolována, a proto ta pouští v regionálních vydavatelstvech. Není regionálních edic, není regionálních nestranických týdeníků, měsíčníků, není regionální literatury, protože není kam psát.“⁵

Orgánem, který po čtyři roky, od července 1945 do září 1948 (a formálně pak ještě do ustavení Národní ediční rady české na základě znárodňovacího nakladatelského zákona z března 1949) předběžnou cenzuru knih vykonával, byl publikační odbor ministerstva informací v čele s přednostou **Františkem Halasem**. Cenzurní aparát – tzv. oddělení knižní trh – vedl **Bohumil Novák**, který byl i koncepčním činitelem odboru (měl například hlavní podíl na návrzích „knižní“ části nového tiskového zákona z roku 1945–46).⁶ Povolování se týkalo každého jednotlivého titulu, který měl v

2 pk-h: Co se nebude zpívat, Lidová kultura 1947, č. 15, s. 8.

3 V. Feldstein: O regulaci, cenzuře a svobodě v naší ediční činnosti, Lidová kultura 1947, č. 21, s. 1.

4 Zpráva pro kulturní komisi ÚRO z 25. září 1947 o činnosti a úkolech Státní publikační komise (nepodepsáno, autorem byl Valtr Feldstein), Všeodborový archiv, fond ÚRO-KULT, č. kart. 27, inv. jedn. 29b. (Dále citována jako Zpráva 25–8–47.)

5 Ještě o cenzuře, Dnešek 1947, č. 13, s. 194–195, podepsáno „Regionální spisovatel, bohužel bývalý československý komunista“.

6 O Novákově roli v publikačním odboru v tomto smyslu nedávno psal i Rudolf Vévoda: „Nechci být kulem vyhlásek“ (o politické cestě Františka Halase po r. 1945), Kritická Příloha č. 9, 1997, s. 160–170. Citoval také z jedné verze osnovy

českých zemích vyjít. Ten byl nejdříve schválen jako součást půlletního (čtvrtletního) nakladatelského programu, to v případě, že měl povolovací aparát důvěru k autorovi, redaktoru edice nebo nakladateli. Na základě týchž údajů mohl být zamítnut. V okamžiku, kdy šla do tisku, musela každá kniha dostat ještě zvláštní povolení na základě individuální žádanky, ať už měla vyjít na papír z úředně obhospodařovaného skladu, anebo z vlastních zásob nakladatele; bez kladného povolovacího výměru nesměl tiskař zahájit výrobu. Sporné tituly se povolovaly nebo zakazovaly po posouzení rukopisu, k němuž později, od roku 1947, měli být (i když zřejmě nebyli) organizováni externí lektori. V některých tematických oblastech šly rukopisy nejdříve k dobrozdání nestátních organizací: knihy o koncentračních táborech a o životě v nich posuzoval Svaz osvobozených politických vězňů atd.

V institucionální struktuře pokvětnové cenzury se autoritativní, státní linie doplňovala linií demokratickou. Aspekt dobrovolné odpovědnosti, podřízení dílčích zájmů jednotlivých literárních činitelů (autorů, nakladatelů, knihkupců, knihovníků, čtenářů) zájmům rozvoje elitní národní kultury ztělesňovala Státní publikační komise. Ta se skládala⁷ z delegátů víceméně již monopolních oborových korporací (původci – Syndikát českých spisovatelů, šířitelé – Svaz českých knihkupců a nakladatelů, Svaz českých knihovníků a odbory, konzumenti – Ústřední rada odborů, Svaz české mládeže, Čs. lidová armáda). Státní publikační komise převzala roli Knížní rady, již si vzápětí po osvobození jmenoval při ministerstvu školství a národní osvěty **Zdeněk Nejedlý**. Platná cenzurní vyhláška počítala ještě s touto Nejedlého radou, takže komise neměla de facto právní podklad, mluvilo se proto o ní jako o „přípravné“ či „prozatímní“. První slavnostní zasedání měla 24. listopadu 1945. Jejím předsedou byl **Albert Pražák**, za spisovatele v ní zasedali **Václav Řezáč** a **Pavel Bojar**, za syndikát skladatelů **Jaroslav Tomášek**, za nakladatele **Václav Petr**, **Václav Mikota** a **Jan Fromek**, za knihkupecké a nakladatelské odbory **Jaroslav Kuna**, za svaz mládeže **Rudolf Guth**, za knihovníky **Jaroslav Drtina**, za ÚRO **Valtr Feldstein**. Ministerstvo informací mělo na schůzích Halase, Nováka a skladatele **Václava Dobiáše**, vedoucího hudebního oddělení, za Státní úřad plánovací docházel **K. J. Beneš**, za ministerstvo školství **Benjamin Jedlička**.

Složení se postupně obměňovalo. Albert Pražák zřejmě do jednání nikdy účinně nezasáhl a místo něj komisi řídili postupně Řezáč a hlavně Feldstein, za svaz mládeže byl místo nedocházejícího Gutha kooptován **František Listopad** a za posléze přizvaný Blok českých výtvarníků **Jindřich Chalupský**. Komise zůstala pouhým poradním orgánem ministerstva informací, byť jí byly přiznávány zásadní pravomoci koncepční a iniciativní; ustavila si také odborné subkomise (například pro hudební tisky – Dobiáš, Tomášek, Mikota). Zatímco zpočátku, v letech 1945–46, povolovací praxi vykonával aparát publikačního odboru, v roce 1947 se komise ujala – alespoň do jisté míry – i detailního posuzování nakladatelských plánů, přičemž pro ni oddělení knižního trhu pracovalo jako servisní orgán (analogicky od roku 1949 spolupracovala Národní ediční rada česká a její odborné komise s tzv. literární kanceláří).

tiskového zákona z roku 1946 a zmínil Dobiášův a Halasův společný příspěvek hnutí masové písně. Náš přístup k problematice je jiný. Nehodnotíme roli jednotlivců, jejich osobní pohnutky ani morální odpovědnost intelektuálů jako společenské skupiny. Pokvětnová cenzura nás zajímá jako kulturní konfigurace, která sice připravovala nástup „padesátých let“, na straně druhé měla však i svou ideu vlastní. Alespoň motem naznačujeme korespondenci mezi touto ideou a dávnějšími představami optimálního fungování české literatury.

7 Složení Státní publikační komise v nejnětější míře (bez zástupců ČSLA apod.) rekonstruujeme podle následujících zpráv Valtra Feldsteina vrchním orgánům ÚRO, uložených ve Všeoborovém archivu: Záznam z přípravné schůze publikační komise 24. 11. 1945 (nepodepsáno), fond ÚRO-KULT, č. kart. 4, inv. jedn. 11a (dále citována jako Zpráva 24–11–45); Zpráva o činnosti státní publikační komise při ministerstvu informací z 12. srpna 1946, fond ÚRO-KULT, č. kart. 9, inv. jedn. 14d (dále citována jako Zpráva 12–8–46); Zpráva 25–9–47. Oficiálně bylo aktuální složení komise zveřejněno až na podzim 1947, srov. Zpráva publikační komise, Knihkupec a nakladatel 1947, č. 29–30, s. 299.

V únoru 1948 byl namísto připravené další personální obměny Státní publikační komise (nově v ní měli zasednout např. **Vincenc Lesný** a **Zdeněk Vavřík**) vytvořen orgán nový, politicky jednoznačná *Prozatímní ediční rada*. Ta měla složku výkonnou, v níž byli vedle dosavadních představitelů publikačního odboru zastoupeni členové akčního výboru ministerstva (do výkonné komise byli jmenováni **František Halas**, **Adolf Hlavatý**, **Bohumil Novák**, **Rudolf Vápeník**, **Václav Dobiaš**, **Jiří Žantovský**). Externisté, vybraní hlavně z několika kolektivních nakladatelství, tvořili komisi poradní (**Zdeněk Rossmann** – Orbis, **Jan Fromek** – Svoboda, **Pavel Bojar** – Svoboda, **Valtr Feldstein** – Práce, **Jaroslav Tomášek**). **Václav Kopecký** pověřil tuto Prozatímní ediční radu „žádat veškeré potřebné informace týkající se změn v nakladatelském a vydavatelském sektoru, jakož i činit přechodná opatření za účelem provozu v oblasti literatury, nakladatelské a vydavatelské a přípravná opatření pro budoucí organizaci knižního trhu.“⁸ Ministerstvo informací v průběhu roku 1948 připravilo znárodňovací nakladatelský zákon, v povolovacím řízení se ovšem po stránce organizační mnoho zřejmě nezměnilo až do časného podzimu téhož roku.

Koncem září 1948 lektorská rada ÚV KSČ v čele s **Pavlem Reimanem**, dosud řídící jen vydávání marx-leninské literatury a nakladatelství Svoboda, konstatovala, že „strana nemá dosud v rukou kontrolu knižního trhu“ a že „vycházejí publikace přímo škodlivé“. S ministrem informací **Kopeckým** proto kulturně propagační komise ústředního výboru dohodla svůj vstup do kompetencí publikačního odboru. Cílem v organizační rovině byl přechod k modelu Národní ediční rady, přímý dohled stranické komise nad politickou literaturou a vybudování nového lektorského kádru pro beletrii. Cílem obsahovým bylo docílení ideologické homogenity věcné i beletristické literatury, „očista nakladatelské činnosti a knižního trhu od veškeré reakční, protistátní a protisovětské literatury a odstranění knižního braku vůbec“. Dosavadní povolovací praxe ministerstva informací byla shledána příliš benevolentní – pokud sledovala nějaká hlediska, pak nikoli ideologická. Při zátahu v tiskárnách byla rozmetána sazba 256 rozpracovaných titulů; **Bohumil Novák**, „člověk v podstatě zcela cizí straně“, který „nejen že nebránil vydávání reakční a brakové literatury, ale přímo protěžoval politicky reakční literáty a nakladatelství, zkracoval přídele [papíru – pozn. aut.] Svobody a v masovém měřítku propouštěl protisovětskou kontrarevoluční literaturu“, byl vyloučen z KSČ a ve funkci nahrazen **Jiřinou Haasovou**.⁹ Nakladatelské plány na první pololetí 1949 už prověřila lektorská rada; období pokvětnové cenzury skončilo.

K čemu byla pokvětnová cenzura? Dodnes je – pokud vůbec – vykládána jako přechodné opatření hospodářského rázu, vyplývající z nedostatku papíru. Po celé sledované období se opírala o podzákonnou normu – *Výnos ministerstva informací o prozatímní regulaci knižního trhu*. Připraven byl 4. července 1945, vyšel o měsíc antedatován¹⁰ a ministerstvo jím vskutku převzalo částečnou kontrolu nad spotřebou papíru, zavedenou v druhém období protektorátu (1943). „Regulovati knižní trh a plánovitě obhospodařovati papír, určený pro veškerou ediční činnost“ bylo však podle výnosu nutno „kvůli“ tomu, „aby nakladatelská činnost v zemích České a Moravskoslezské mohla

8 Záznamy o jednání akčního výboru s V. Kopeckým a jmenovací dekrety viz SÚA, fond Ministerstvo informací (MI) 1945-53, č. kart. 20, sign. Odb. III - Ediční rada, 1948-1949.

9 Postup nastolení plně stranické kontroly nad knižním trhem popisuje rozsáhlá Zpráva o kontrole a plánování vydavatelské činnosti, jejíž nepodepsaný a nedatovaný průklep pochází pravděpodobně z léta 1949, SÚA, fond ÚV KSČ - 100/1 Generální sekretariát 1945-51, sv. 191, arch. jedn. I211.

10 Důvod antedatace není ze spisu zřejmý. I když výnos platil retroaktivně, tzn. povolení musela dostat zpětně každá kniha vydaná od květnové revoluce, šlo pravděpodobně o snahu zúžit nakladatelům prostor pro obcházení cenzury. Důvodem mohla být také snaha překlenout spor s Nejedlým ministerstvem školství a národní osvěty, které po květnu též uplatnilo svůj nárok (podložený dosavadním stavem) na správu literárních záležitostí. Viz SÚA, fond Ministerstvo informací (dotatky), 1945-53, č. kart. 85, sign. Nakladatelství - organizace 1945, 1949. Tiskem byl výnos publikován jako zvláštní vydání týdeníku *Knihkupec* a nakladatel 1945, b. č., s. 1-2.

býti plánována z hlediska potřeb celku a kulturní hodnoty (...), aby byly nahrazeny statisíce dobrých českých knih v době okupace zničených“.¹¹ Už znění výnosu nás tedy nenechává na pochybách, že vlastní poslání pokvětnové cenzury bylo literární: měla písemnictví formovat k jistému ideálu. Příkladové hospodaření s papírem nebylo důvodem, ale psychologickou oporou cenzury. Nepokrytě to v srpnu 1946 vyjádřil Valtr Feldstein, když nejvlastnější význam Státní publikační komise odvodil od toho, že „nedostatek papíru je jenom dočasný a dnes již je vlastně překonán“. Za této situace šlo o to, vysvětloval vrcholným orgánům ÚRO, aby komise přenášela svou autoritu na cenzurní systém jako celek, aby podepřela „všechna rozhodnutí směřující proti vydávání literárního braku, pro povznesení úrovně české knihy a k její skutečné kulturní službě“.¹²

Ministerský výnos stanovoval, že každá kniha má být povolována v závislosti na své „hodnotě, důležitosti a naléhavosti“. Ideální literatura 1945–48 se měla tedy skládat výhradně, nebo alespoň především z děl hodnotných. Měla působit zrcadlově vůči protektorátní kulturní správě – napravit škody, které okupace způsobila, pracovat pro národ a dobrou českou knihu tam, kde okupace pracovala proti nim. A konečně mělo jít o literaturu, v níž se pozice textu (včetně práva na zveřejnění) řídí jeho vztahem k potřebám celku. Celek, jakkoli blíže neurčen, je od prvopočátku ústředním pojmem ideální literatury, pevným bodem, dávajícím každému textu jeho souřadnice; prostorovou na škále vydat/nevydat (důležitost), časovou na škále teď/někdy jindy (naléhavost). Celek potřebuje, aby literatura byla řízena, a zároveň je rozpoznatelný, takže vůči němu literaturu řídit lze. Řídit může ovšem jen ten, kdo disponuje dostatečnou kompetencí (musí být v literatuře odborníkem).

Literárně programatická podstata výnosu vyniká ve srovnání s úplně prvním pokusem o zákonné ustavení cenzury, který ministerstvo informací podniklo ještě před 26. květnem 1945. Měl podobu osnovy vládního nařízení, jež by zamezilo publikační činnosti autorů, kteří za protektorátu kolabovali: „aby byla zamezena publikační činnost osob, které se provinily proti Československé republice nebo proti spojeneckým nebo spřáteleným národům, a aby spotřeba papíru byla plánovitě řízena v zemi České a Moravskoslezské, lze tisknout a zhotovovat neperiodické publikace jen s povolením publikační komise, kterou v oboru působnosti ministerstva informací zřídí ministr informací ze zástupců všech činitelů na vydávání neperiodických publikací zúčastněných.“¹³ Tento (řekněme nultý) cenzurní projekt nevytvářeli ještě literáti z publikačního odboru a rozdíl oproti koncepci přijaté o měsíc později, v červenci, je zřejmý. Nezavádělo se zde žádné axiologické kritérium nepřipustnosti textu a hospodářské i cenzurní poslání stálo v osnově naroveň; přidělování papíru nemělo ještě být prostředkem usměrňování literatury, ale samo sebou – součástí ekonomické administrativy.

11 Slova o dobrých českých knihách, za okupace zničených, jsou přímou citací z programu nového uspořádání nakladatelské práce, s nímž po osvobození vystoupil pracovní výbor Svazu českých knihkupců a nakladatelů. Shody šly mnohem dále: „Aby se neopakovala anarchie na českém nakladatelském trhu, aby se do nakladatelské tvorby přístičích let vnesl řád kulturního plánování z hlediska potřeb celku a kvalitních duševních tvůrců, aniž utrpí úhony duchovní svobody odpovědné demokracie, aby byly nahrazeny statisíce dobrých českých knih, zničené gestapem ve stoupách papíren, a aby v době co možno nejkratší byl obnoven prodej knih, z nichž nezůstalo v skladech nakladatelů a v regálech knihkupců téměř nic, navrhuje, aby při kompetentním ministerstvu byla utvořena Knižní rada se sborem odborníků“, jejímž úkolem bude mimo jiné „potlačovat brak ve všech formách, zejména také v tzv. zábavných časopisech. K tomu cíli si může vyžádat rukopisy i předlohy obrazové a posoudí je. Nebude dovoleno vydat žádnou publikaci nezařazenou do schváleného programu, ani překročití schválenou výši nákladu.“ Srov. Čeští knihkupci, nakladatelé a hudebníci 1945, Praha 1945, s. 28, 30. Program byl ministerstvem školství a informací předán hned v květnu 1945.

12 Zpráva 12–8–46.

13 Osnovu i následně připomínkové řízení viz SÚA, fond Úřad předsednictva vlády (běžná spisovna), inv. č. 3376, sign. 821/2, č. kart. 844. Autorem návrhu byl dr. Roda.

Jako nepokrytý zásah do vlastních kompetencí proto osnovu okamžitě vetovalo ministerstvo hospodářství. Ministerstvo spravedlnosti doporučilo ustanovení o papíru vypustit nejen kvůli resortní nepřislusnosti, ale především z důvodu ústavně právního: pragmatické opatření na úrovni správy výrobních zdrojů „nelze normativně uvádět v souvislosti s otázkou svobody tisku“. Ještě zásadnějšího zpochybnění se dostalo kritériu nepřípustnosti. Stejně ministerstvo poukázalo na „zcela neurčitě“ vymezení okruhu diskriminovaných osob a na to, že rozhodnutí o jejich provinění svěčuje osnova libovůli komise, jejíž statut ani složení nejsou známy. Zákaz textu, namítalo dále, není vázán na jeho obsah, ale pouze na výhrady vůči autorovi. To by jednak umožnilo vyřadit některé spisovatele z publikační činnosti navždy, jednak potlačit i ty práce, jež vznikly před „závadou“ v jejich osobě. „Z této úpravy by mohly vzejít závažné újmy pro práce vědecké a badatelské i pro jiná odvětví literární tvorby kulturní.“

Ministerstvo informací stáhlo nulý pokus prakticky okamžitě, 30. května. Citovaná kritika na to nemohla mít významnější vliv. Důvodem – podle ústního sdělení předsednictvu vlády – bylo, že ministerstvo „připravuje novou osnovu, která upraví širší látku“. Ve formulaci „širší látku“ vidíme obsažen právě přechod od programu pouhé politické cenzury k cenzuře literární. Zároveň ono sousloví naznačuje, že i v novém cenzurním modelu mohl původní, „užší“ záměr – tedy vyloučení autorů provinilých proti národní cti – zůstat implicitně, snad jako vodítko pro praxi, zahrnut. Pokvětnová, „širší“ cenzura deklarovala přitom své poslání zrcadlově nejen vůči své předchůdkyni protektorátní, ale též vůči cenzuře prvorepublikové, respektive proti jisté její záměrné interpretaci. Státní publikační komise byla – slovy Valtra Feldsteina – ustavena proto, aby „bylo zajištěno řízení knižní produkce na rozdíl od stavu za první republiky“, kdy „byrokratická“ (rozuměj na rozdíl od pokvětnové odborné) cenzura „na jedné straně bránila povznesení širokých vrstev čtenářských v uvědomění politickém, potlačujíc vydávání politické literatury pokrokového rázu, na druhé straně v podstatě nijak neomezovala záplavu literárního braku, který těžce ohrožoval a podryval lidové vrstvy všemi druhy mravně závadné literatury“.¹⁴

Zásadní směrnicí, s níž **Bohumil Novák** seznámil publikační komisi při jejím prvním setkání v listopadu 1945, bylo pro pokvětnovou cenzuru to, že „kultura a umění se nedá nakomandovat, ale že nutno zde místo libovolného soutěžení provést řízené plánování“.¹⁵ K tomu ovšem mocenské postavení dané pouhou izolovanou resortní vyhláškou nedostačovalo. Podle mínění rozšířeného nejen mezi činiteli publikačního odboru a komise, ale i v převažující části dobové kulturní publicistiky, se tak oddaloval nezbytný krok od pouhého „negativního“ korigování nejhorších výstřelků nakladatelské svévole k nejvlastnějšímu, „pozitivnímu“ poslání pokvětnové cenzury – k celonárodním literárnímu plánování. Změnu provizoria měl přinést nový tiskový zákon, který ministerstvo informací začalo připravovat buď současně s výnosem, anebo okamžitě po jeho schválení. (První varianta byla hotova na konci července 1945.) Návrh měl řadu postupných verzí, poslední, z podzimu 1946, měla jít do vlády; tam se zákon zřejmě nepodařilo prosadit. S některými body jeho věcného záměru se pak v archivních pramenech setkáváme zase až na podzim 1948, kdy v odlišné textaci vešly do znárodnovacího nakladatelského zákona.

Ani jedna z postupných variant osnovy z let 1945–46¹⁶ nezaváděla zvláštní nástroje pro podporu literárního plánování (i poslední verze předpokládala schvalování edičních plánů v půlročním cyklu – tedy stále ještě ve lhůtě vhodné pro operativní, ne pro strategické řízení). Zato měl zákon ci-

14 Zpráva 12–8–46.

15 Zpráva 24–11–445.

16 Všechny viz SÚA, fond Ministerstvo informací (MI) 1945–53, č. kart. 4, inv. č. 14, sign. Tisk, publikace, časopisy 1945–1946. Zde je také uložena veškerá citovaná dokumentace k připomínkovému řízení.

telně přitvrdit sankce. Ten, kdo by vydal nepovolenou knihu, měl být trestán pokutou (do sta tisíc korun) nebo odnětím svobody (až na jeden rok), případně souběhem obou trestů. Oporou, již si od zákona pro literární plánování představitelé pokvětnové cenzury slibovali, měla tedy nepochybně být jeho donucovací pádnost. Mocensky posílen, mohl by publikační odbor nesrovnatelně účinněji než dosud prosazovat odstranění tzv. literárního braku, monopolizaci nakladatelství (jejich „specializace“ byla jedním z výslovných cílů zákona), regulaci a kontrolu překladů, přerozdělení autorských práv na český i světový „zlatý fond“ směrem ke kolektivním podnikům, vzornou ediční přípravu domácích klasiků ve zvláštní knižnici a další dlouhodobé, celonárodní programy encyklopedického a vzdělávacího charakteru.

Zpočátku osnova řešila problematiku knižní i časopiseckou současně, posléze se rozpadla na dva a dokonce tři zákony zvláštní. Polovina, respektive třetina věnovaná beletristickým, vědeckým a všem dalším spisům delším šestnácti stran počítala se soukromým nakladatelským sektorem, limitovaným ovšem povinným členstvím v oborové korporaci. Existující instituce cenzury měly zůstat zachovány: jako výkonný orgán by pracoval publikační odbor, publikační komise měla být orgánem poradním, slyšeným vždy u zákazu knihy. (V detailech se poměr mezi odborem a komisí návrh od návrhu lišil.) Důvodová zpráva zvláště zdůrazňovala, že postup schvalování nakladatelských plánů ani individuálních žádank se od existující praxe nebude lišit. Stejně do nového zákona přecházela i úplná škála cenzurních zásahů: zákaz titulu – odklad vydání – změna počtu výtisků – změna výtvarné podoby a formátu knihy. Přes výhrady oponentů (a ve zjevné anticipaci všeobecného společenského plánování) se osnova až do konce nevzdala ani problematiky řízení spotřeby papíru.

Návrh zákona rozváděl pojetí nepřipustnosti, s nímž přišel ministerský výnos. Preambule – od druhé verze vypuštěná – slibovala zaručit, že „budou vydávány pouze publikace opravdu hodnotné a že jejich vydávání bude účelně regulováno z hlediska duchovních a mravních potřeb národa. Spisovatelům, skladatelům a umělcům, sloužícím poctivě kulturnímu povznesení národa, je třeba zaručiti ochranu proti všem, kdož pod rouškou kultury sledují pouze své osobní a hmotné zájmy, a veřejnost je třeba uchránit před tím, aby nebyla otravována literárním brakem a fašistickým a nacistickým jedem“. Preambule tedy dále konkretizovala představu ideální literatury, položenou v základech pokvětnové cenzury. Za celek dosadila národ, jeho potřeby určila jako duchovní a mravní. Se zvláštní naléhavostí, opřena o metaforu národa jako těla, jako organismu, jehož sebeobraným systémem cenzura v podstatě je (odtud její publicistické traktování jako lékařské, hygienické služby), vyloučila z literárního prostoru dva typy publikací: texty jedné ideologie (fašistický a nacistický jed) a literární brak (centrální pojem pro populární literaturu jako zhoubnou četbu). Spolutvorba ideální literatury měla být současně prémiována jistým výsadním sociálním postavením. Její spisovatel (ten, který poctivě slouží kulturnímu povznesení národa) měl potvrzenou automatickou přednost před spisovatelem literatury nepřipustné (který pod rouškou kultury sleduje pouze své osobní a hmotné zájmy).

Pojetí ideální literatury se nezměnilo ani poté, co rétorické úvodní věty z návrhu zmizely. Hlavní paragraf osnovy, verzi od verze v jádru stejný, přidával k dosavadním charakteristikám ideální literatury svobodu slova a volnost duchovního rozvoje; jich se centrální usměrnění publikační činnosti nemělo dotknout. Mezi třemi vyjmenovanými okruhy nepřipustných textů měl první místo opět literární brak, následovaný dvěma kategoriemi novými: „*Ministerstvu informací přísluší působiti vhodnými prostředky k tomu, aby ediční činnost při zachování svobody projevu mínění a svobody duchovní byla věcně i časově účelně sladěna, aby do vydavatelských programů byla zařazována díla hodnotná a aby bylo zamezeno vydávání literárního braku a děl s obsahem státně politicky podvrtným a kulturně politicky škodlivým.*“

Co si lze představit pod knihami státně politicky podvrtnými, upřesňovala důvodová zpráva: „jde o publikace a brožury, které pod rouškou beletristicky zpracovaných příběhů, neoborně historických pojednání a úvah, spiritistických děl, pseudonáboženských traktátů a fantastických návrhů povahy politické a geografické propagují vědomě i nevědomě tendence fašismu a nacismu, pokoušejí se mást veřejnost a mohly by i způsobit nepříjemnosti pro naše vztahy mezinárodní.“ Výčet spojil různorodé skupiny: jako publikace se státně podvrtným obsahem měly být potlačeny texty směřující proti režimu a územní integritě (tak se chovala převažující, politická složka prvorepublikové cenzury) a současně texty pouze bezcenné z hlediska rozumného vědění jako pseudověda nebo populární odnože hermetické tradice (spiritismus). I do toho z kritérií nepřipustnosti, jehož doslovná funkce by byla čistě politická, vkládala tedy pokvětnová cenzura své první hledisko, motiv hodnotový a kulturně normativní.

Typizace nepřipustnosti na texty brakové, státně politicky podvrtné a kulturně politicky škodlivé podléhala v připomínkovém řízení dílčím korekcím. Z konečného znění návrhu bylo vypuštěno kritérium poslední, kulturně politická škodlivost. Také braku byl vytykáán (naposledy Úřadem předsednictva vlády ještě na podzim 1946) nejasný obsah. Referent ministerstva informací sice – popíraje nálezy českého tiskového zákonodárství z dvacátých a počátku třicátých let – trval na tom, že „pojem literární brak je vžitý a je užíván i v mezistátních smlouvách“¹⁷, z jedné z verzí však na jaře 1946 brak zmizel (v důvodové zprávě jako zřejmé vodítko pro kritérium hodnoty zůstal).

Jako prezidentský dekret „o prozatímní úpravě poměrů v českém tisku“ byl zákon k podpisu poprvé připraven již v srpnu 1945. Jeho přijetí se však postavil do cesty právní a politický názor některých vládních úřadů (opět zvláště ministerstva spravedlnosti) a prezidentské kanceláře. Ty jej až do konce odmítaly s tím, že pro periodický tisk zavádí systém ještě přísnější, než jaký opustilo Rakousko v roce 1862, a pro knihy zcela regulérní předběžnou cenzuru: „V době skutečného osvobození lidského ducha není možno udržeti hledisko z dob minulých, kdy režim chtěl býti starostlivým otcem a hleděl na občany jako na děti, chtěje jim předpisovati, co všechno nesmí číst.“¹⁸ Kontroverze zasáhla i poslání zákona v oblasti literární kultury. Ministerstvo pošt si všimlo, že se jim ministerstvu informací dává „prakticky výlučná příslušnost a monopol na vývoj české literární tvorby“. Na samo jádro programu ideální literatury 1945–48 pak sáhl prezidentský úřad, když vzal v potaz kritérium hodnoty. Vždy se musí, namítal proti osnově, „vydat velké množství málo hodnotného, ba i nehodnotného, aby se zachovalo něco hodnotného. Nejkrásnější díla lidského ducha v době svého vzniku často byla považována za nehodnotná, škodlivá, podvrtná apod. Žádná komise nemůže s naprostou jistotou posouditi hodnotu a užitečnost literárního díla hned od počátku.“ Výhrada, uvedená větou „Pokud osnova míní koncendovati jen díla 'hodnotná', 'kulturně politicky neškodlivá' atd. nutno připomenouti fakt notoricky známý...“, byla zabarvena ironicky. Tento jemný, avšak citelný stylistický příznak – jsme v neutrálním světě právnícké řeči – jako by měl poukázat na paradoxní dispoziční sporu o zákonný podklad pokvětnové cenzury. Právníci a úředníci jako by tu vzkazovali spisovatelům a básníkům, že před nimi zachraňují literaturu – tu literaturu, jak existovala doposud, jak vešla v notorickou známost.

Vymezení nepřipustného textu, toho, co zveřejněno být nemá, poskytuje o ideální literatuře 1945–48 jen rámcovou představu. Vedle této své hranice, elementárně dané v právních textech, měla též určité vnitřní uspořádání, hierarchii přípustného podle významu a časové důležitosti. Tomu také odpovídal instrumentář pokvětnové cenzury, v němž se vedle zákazu uplatňovaly další

17 Šlo o rukopisnou poznámku pro domo k výhradám ministerstva obrany, jež se nedochovaly.

18 Ze stanoviska Kanceláře prezidenta republiky.

způsoby intervence, jejichž smyslem bylo literaturu pořádat, odložit zveřejnění textu na vhodnější dobu, korekcí nákladu předadresovat text užšímu nebo naopak širšímu publiku. Uspořádání ideální literatury nebylo, pokud víme, nikdy formulováno vcelku. Dílčí aspekty známe z textů, jejichž prostřednictvím činitelé publikačního odboru učili nakladatele dobrovolné (pokvětnové) autocenzuře. „*Bylo rozhodnuto, aby nakladatelé byli upozorňováni na to, kde se jeví nadprodukce určité literatury nebo literárního druhu, a naopak, kde se jeví nedostatek určité literatury. Rovněž bylo rozhodnuto vybídnout nakladatele, aby se drželi svých programů a neporušovali tak rovnováhu v různých druzích literatury, což by vedlo k inflaci určitých literárních druhů.*“¹⁹

Ideální literatura 1945–48 byla především literaturou malého národa, který si ani v kultuře nemůže dovolit to, co národ velký, například vychylovat se z rovnováhy ve vztahu ke světu. Odtud byla dána přednost původní domácí tvorby před literaturou překladovou – pokud se malý národ nepostará o svou literaturu sám, nikdo to za něj neudělá; mocné literatury světa se nebudou zajímat o to, co je vlastní životním obsahem a potřebou malého národa. Na jaře 1946 informoval **Rudolf Vápeník** nakladatele o „*hrozící záplavě*“ překladové literatury. „*Bude proto dobře, zabrzdí-li nakladatelé včas sami a nebudou-li ministerstvo informací nutit, aby všude zasáhlo úřední mocí. Je nutno si především uvědomit, že dnes přednostní právo na vydání mají hodnotná díla českých autorů (ať již žijících nebo mrtvých), a že náš stát nemůže vyhazovat devizy za věci zbytečné (nebo prozatím zbytečné) na úkor věcí životní naléhavosti.*“²⁰ Relativní upozadění překladů, důsledek zaměření ideální literatury na službu národním potřebám, bylo třeba obhájit i ve vztahu k druhému z jejích vůdčích pořádacích principů, k principu hodnotovému. Naštěstí není nutné vydat všechny překlady, o něž nakladatelé zažádali, vysvětlovala **Jiřina Hauková** v dubnu 1946, neboť „*ani cizina neprodukovala za války mnoho děl dobré úrovně, neřku-li nadprůměrných.*“²¹ Požadavek kontextové rovnováhy se měl odrážet též ve vnitřní proporcii překladové literatury, v poměru mezi kulturním příjmem z různých jazyků. „*...žádá se o vydání 30 překladů z dánštiny, což je zřejmě neúnosné,*“ konstatoval v prosinci 1945 Valtr Feldstein.²² Rozumíme tomu tak, že ideální literatura měla i ve svém navazování na světový kontext respektovat určitou hierarchii, danou dělením na jazykově kulturní domény malé a velké, dodržovat nepoměr mezi tím, čím ji může obohatit literatura dánská a čím slovesné mocnosti angloamerická, ruská, francouzská.

Počátkem roku 1947, řadu měsíců po instrukci Vápeníkové, opakoval **Bohumil Novák** nakladatelům, že současný „*shon po literatuře překladové*“ nesmí být „*jako zjev v podstatě nezdravý a kulturně nakonec škodlivý*“ podceňován: „*Zajisté, že jako malý národ nepotřebujeme všechno, co napsal Bromfield, Aragon, Caldwell, Steinbeck, Bucková aj., stejně jako nepotřebujeme čtyři monografie o Churchillovi, nebo čtyři až pět knížek o invazi.*“²³ Jedno pořádací kritérium zde přechází v druhé, přednost původního díla před jinojazyčným v tematickou koordinaci produkce. Logická souvislost obou kritérií byla opět založena v metafoře malého národního organismu, který nesmí plýtvat silami, jichž trvale má jen kritické množství. Ideální literatura si energii k cestě vzhůru musela naspořit uvnitř, na konkurenčních nákladech: proč mít o jednom

19 Pobídkou k tomuto usnesení se stal roku 1947 nález subkomise pro naukovou literaturu, že se v „*nakladatelských programech jeví zarážející nadprodukce knih kuchářských*“ aj. – Státní publikační komise, Knihkupec a nakladatel 1947, č. 41, s. 406, nepodepsáno.

20 R. Vápeník: Vydáváte překlady?, Knihkupec a nakladatel 1946, č. 12, s. 86–87.

21 J. Hauková: K problému překladů na knižním trhu, Knihkupec a nakladatel 1946, č. 16, s. 130–131.

22 V. Feldstein: Záznam o schůzi publikační komise ze dne 7. 12. 1945, Všeodborový archiv, fond ÚRO-KULT, č. kart. 4, inv. jedn. 11a, Ústřední kulturní komise 1945 – referát tiskový (dále citováno jako Zpráva 7-12-45).

23 B. Novák: Nakladatelům do nového roku, Knihkupec a nakladatel 1947, č. 4, s. 21–24.

tématu, jako je invaze, knih několik, proč vynakládat práci na sedmdesát slovníků a encyklopedií, když nejlepší od každého druhu bude jedna a tu lze vydat ve velkém nákladu, proč má několik překladatelů současně tlumočit jediný text. K tomu Jiřina Hauková: „*Jestliže se vyskytlo víc stejných překladů již hotových, dalo si je odd. Knižní trh předložit a povolilo ten, který byl nejlepší.*“²⁴

Malý národ musí také bedlivě pracovat o své budoucnosti, již nemá zaručenu. To obracelo pozornost pokvětnové cenzury na knihy pro děti a mládež. „...*při povolování tohoto druhu literatury,*“ oznamoval **František Halas**, hodlá publikační odbor uplatňovat „*ve spolupráci s povolanými znalci přísné stanovisko výběrové.*“²⁵ S nemenší naléhavostí musí mít ovšem malý národ na paměti i svou minulost – o její vrcholy se opírá tam, kde se mu nedostává současných rozloh, okamžité základny. Pro ideální literaturu to znamenalo zpřítomnit si co nejvíce a co nejlépe starší část kánonu. Vypracování plánu na vydávání klasické české literatury patřilo od první schůze k hlavním úkolům Státní publikační komise. Opět **František Halas**: „*Jsmo rozhodnutí nepovolovat žádného klasika ať domácího či cizího, dokud za edicí a překladem nebude stát skutečná osobnost na slovo vzatá.*“²⁶

Sama hierarchizace české literatury podle národní užitečnosti a hodnoty nebyla úkolem pokvětnové cenzury. Ta byla už víceméně dána – v literární kritice (myslíme ji zde vcelku jako instituci sebereflexe umělecké literatury). Vlastní podnik ideální literatury spočíval v něčem jiném: bylo třeba ztotožnit literaturu, jak si ji představuje publikum, s literaturou, jak se jeví v kritice, to je s kánonem. Byl to tedy podnik hluboce pedagogický, celospolečenská literární výchova. Publikum, tento objekt výchovného působení, žák pokvětnové cenzury, nebylo ovšem nepopsáno. Zdárné uskutečnění ideální literatury předpokládalo proto něčemu čtenáře naučit – a něčemu ho odnaučit.

V roce 1946 si publikační odbor svolal na zvláštní schůzku vydavatele kalendářů, starosvětského, avšak dosud oblíbeného média populární literatury. Představa, s níž **Bohumil Novák** seznámil i širší veřejnost, počítala s „*novým českým kalendářem*“ jako orgánem estetické výchovy, který široké vrstvy seznámí „*s výkvětem naší literatury*“, s dílem „*našich velkých básníků*“. Aby kalendář získal mezi spisovateli ideální literatury důvěru a mohl své nové poslání naplnit, měl se napříště zbavit „*bezcnenného smetí*“, jaké s ním bylo spojeno doposud. Námitku, že by čtenáři kalendáře mohlo ono smetí bez ceny (smetí, Schmutz, bylo součástí dobového německého ekvivalentu pro český literární brak) být bližší než díla nejpřednějších z básníků, prohlásil Novák za neopodstatněnou. „*Proč by právě široké vrstvy si nemohly přečíst báseň Nerudovu, Antonína Sovy, Viktora Dyka, Karla Tomana, Fráni Šrámka, Josefa Hory, V. Nezvala, Fr. Halase, Jar. Seiferta, Fr. Hrubína aj., nebo povídku Olbrachtovu, Majerové, Kopty, Řezáče, Drdy, Čepa, Hostovského, Knapa, Neffa? Proto, že by těm veršům nebo prózám nerozuměly, nebo že by se jim nelíbily? Jaký nesmysl! Co může být krásnějšího a srozumitelnějšího právě čtenáři kalendářů, než je Tomanova báseň Září a celé jeho Měsíce, než je Halasova báseň o Praze a celé jeho Torso naděje, než je Seiferťova báseň o sv. Václavu a Maminčino zátiší a celá jeho sbírka Zhasněte světla, než jsou verše Hrubínovy, Kolmana Cassia, Ivana Blatného, Jana Zahradníčka a Karla Vokáče. A totéž platí o próze Olbrachtově, povídkách Koptových, Majerové, K. Nového, J. Drdy, J. Čepa, všech našich dobrých prozaiků, počínaje realisty a konče těmi nejmladšími.*“²⁷

Jmenovaní autoři, jež měla „*lidová národní čítanka*“ (Novák) prosazovat jako novou populární četbu, tvořili v nejednom ohledu včetně ideologického až manifestačně mnohostranné společen-

24 J. Hauková, c. d.

25 F. Halas: O lepší organizaci nakladatelského podnikání, Knihkupec a nakladatel 1945, č. 40, s. 189-191; č. 41, s. 197-198.

26 Tamtéž.

27 B. Novák: O nový typ českého kalendáře, Knihkupec a nakladatel 1946, č. 21, s. 175-178.

ství. Výčet jistě kladl důraz na národně politicky angažovanou poezii posledních let a na národně cítěnou tradici vůbec (řada doporučených kalendářových autorů začíná Nerudou, ze vsí české poezie je vyzdvíženo Tomanovo Září, tedy nejen verše tematizující venkovský prostor, ale také báseň spuštěná citací z písně Svatý Václave do české lyrické tradice nejhloběji, jak možno, atd.). Nad to však uvedené autory spojovalo vesměs to, že šlo o moderní spisovatele, kterým se již dostalo kritického zařazení; o základní ceně jejich díla nebylo pochyb.

Pokvětnová cenzura hledala k rozšíření ideální literatury i jiné cesty než ovládnutí médií populární literatury (přednější než kalendář byla na tomto poli sešitová románová řada, populární edice typu někdejšího Rodokapsu, jaká s podporou pokvětnové cenzury vznikla v zimě 1946 v nakladatelství Práce pod názvem Románové novinky). U „autorů, jako jsou např. Toman, Halas, Bezruč aj.“²⁸, psal Novák počátkem roku 1947, měl publikační odbor nakladatele ke zvyšování nákladů básnických sbírek, jestliže je sami stanovili příliš opatrně (v průměru vycházely básnické sbírky v nákladu 4400 výtisků). A obráceně, u děl podle měřítek ideální literatury periferních se náklady měly snižovat. Po prvních hektických měsících činnosti si publikační odbor kladl například za zásluhu, že navzdory všem taktickým manévřům nakladatelů a vlastním přimhouřeným očím „náklady sbírek, románů, básnických sbírek a knih pro děti od autorů vynikajících dosahují průměrné výše 10, v některých případech až 15000 výtisků“, zatímco u „těch autorů, kteří představují pouhý průměr“, jsou „daleko nižší. Zde totiž se průměrné náklady pohybují kolem 500–2000“.²⁹

Přísně hierarchický ideál literatury uváděl pokvětnovou cenzuru do napjatého postavení: stále totiž vycházelo mnohonásobně víc knih, než kolik jich několik desítek moderních národních klasiků stačilo napsat. „Zdaleka nemáme 321 dobrých a vynikajících poetů, 610 prozaiků a 450 spisovatelů pro mládež,“ komentoval publikační odbor sebekriticky jednu ze sezonních statistik (čísla udávala počty knih jednotlivých žánrů, nikoli počty individuálních autorů). Na svou obranu kvitoval jako kladný jev, že dochází ke koncentraci produkce, že jeden autor je již (šlo o bilanci za půl roku) „zastoupen průměrně dvěma až třemi knihami“³⁰. Trendem ideální literatury bylo tedy dostředění literární komunikace: co nejvíce čtenářů mělo číst co nejhodnotnější texty. Vrcholy jsou nutně ojedinelé: malý národ měl číst mnohem méně různých textů než dosud.

Podle anonyma z Dneška, citovaného zde úvodem, měly státní zásahy do literárního prostoru v letech 1945–48 potlačovat určité autory, typy autorů, ediční druhy nebo třídy textů (mluví v podstatě o nezavedené literatuře regionální), aby na jejich úkor jiné autory, typy autorů nebo třídy textů prosazovaly (stěžuje si na překlady a na klasiky). To víceméně odpovídá programu ideální literatury, jak jej vidíme my, s tím ovšem, že ideologický záměr, proti němuž mladý (?) lokální (?) autor protestoval, v normativních textech pokvětnové cenzury nenalzáme. Přestože ji program implicitně vlastně vylučoval, v praxi se taková tendence mohla uplatnit – druhotně, tam, kde činitelům cenzury splyňovala s jejich nejvyšším, kulturně centralizačním posláním.

Pokvětnová cenzura se pokoušela formovat literární komunikaci tak, aby vedlejší uvolňovalo místo hlavnímu, aby okraj ustupoval středu. Hlavním byla původní umělecká tvorba, doklad výjimečných možností malého národa, díla autorů, jejichž přínos byl již nadpochyby uznán; tím nejhlavnějším v hlavním byla pak poezie autorů současné zralé generace. Okrajem ideální literatury byla díla jinojazyčná, importovaná v překladech z bližší či vzdálenější, významnější a méně významné ciziny. A mohla to také být literatura lokální a nezavedená, o níž mluvil anonym v

28 B. N.: Několik statistických dat o knižním trhu za rok 1946, Knižkupec a nakladatel 1947, č. 8, s. 73-75.

29 Zpráva o činnosti publikačního odboru min. informací, Knižkupec a nakladatel 1946, č. 6, s. 37-39.

30 Tamtéž.

Dnešku, zejména pokud se chtěla prosadit nezávisle mimo větší nakladatelské podniky a již uznané časopisecké tribuny.³¹ Na prvním místě však okraje představoval tzv. literární brak, zábavná populární literatura se svou dosavadní žánrovou strukturou, autorskou a publikační základnou. Prioritní postavení braku mezi nepřipustnými druhy textů dokládá také jediný nám známý pokus o systematizaci cenzurní praxe zavedením vnitřních regulí rozhodování. Na podzim 1946, kdy se jednalo o rozšíření pravomocí Státní publikační komise, navrhl **K. J. Beneš** pro zamýšlený lektorský sbor pouhé dvě „základní směrnice“: „a) u původní literatury odlišit literární brak od hodnoty. Tím by automaticky odpadlo čtení rukopisů hodnotných českých autorů, jejichž jméno samo ručí za úroveň. Pro lektorský sbor bude ovšem třeba vypracovat jejich seznam. Tento seznam musí být důvěrný; b) u překladů přistupuje kromě úkolu sub a) ještě úkol vyloučit méně hodnotná díla téhož autora, což se týká zejména autorů úspěšných, z nichž se místo výběru překládá až dosud všechno.“³²

První z cílů programu pokvětnové cenzury, odstranění tzv. literárního braku, v rovině ideje předtím už dávno existoval. Do poválečné kulturní politiky zde byla integrována *operace vyloučení* tzv. literárního braku (redukce historicky dvojdomé literární kultury o její dosavadní centrum populární), výsledek setkání staletého diskursu zhoubné četby s osvětovým hnutím desátých let, teorie, jež byla opuštěna v průběhu dvacátých a třicátých let pod vlivem avantgardní moderny. Svou hranicí se ideální literatura 1945–48 kryla s *konzervativním modelem* literárního prostoru jako základním východiskem operace vyloučení. Nejbezprostředněji pokvětnová cenzura navázala na snahy části protektorátního aparátu z let 1939–40 o plošné potlačení tzv. literárního braku zvláštním zákonem, jež se institucionálně opíraly o ministerstvo vnitra a myšlenkově o Soldanovo shrnutí konzervativní, osvětové kritiky populární literatury („*Skutečnou nápravou literárního braku by bylo brak potlačit.*“ – *O literárním braku*, 1941).

František Halas osobně a trvale i důvodová zpráva k osnově tiskového zákona reklamovali jinou návaznost: na „původní návrh“, který „*nastínili za okupace někteří nakladatelé a spisovatelé, z nichž Vladislav Vančura, Jaroslav Kratochvíl a Bedřich Václavek padli za oběť nacistické zvůle...*“ Mínen byl program tzv. národně revolučního výboru spisovatelů, který měl na základě Václavkova konceptu vznikat od jara 1942 ve spolupráci Černého, Halase a zprvu i Vančury.³³ Program skutečně předjímal leccos z principů, na nichž stála ideální literatura, především vynětí spisovatele ze sféry „*zištných*“, soukromých zájmů a jeho zaměstnání v nově tvořeném státním sektoru jako tvůrce veřejných hodnot, jemuž odborná samospráva literárních záležitostí zároveň dopřává dostatek tvůrčí svobody. Omezování materiálních zdrojů jednotlivým literárním aktivitám podle jejich významu pro „*potřeby národní*“ (tedy kupříkladu přidělování papíru) předpokládal však program výslovně jen na přechodnou dobu. Ve věci jakéhokoli dalšího omezování publikačních svobod byl zásadně zdrženlivý. Nikde nevyhrazoval literární prostor jen pro díla hodnotná a pojem literárního braku (ani jiné označení pro celek nebo část populární literatury) neužíval. Podobně i další projekt poválečného kulturního uspořádání, obsažený v ústředním programovém spisu občanské rezistence *Za svobodu do nové ČSR* (ilegálně 1941, 1945), chtěl nebezpečím totalitotvorného „*masismu*“

31 V Tvaru 1998, č. 3, s. 2-3 jsme z archivních pramenů publikovali případ brněnského časopisu Gong (Jaroslav Dresler, Pavel Brázda aj.), jehož vydávání ministerstvo informací v lednu 1946 nepovolilo. Mělo jít o časopis autorů dosud neznámých, orientujících se levicově, avantgardně a na periferní podoby městské kultury.

32 K. J. Beneš: Podněty Státního úřadu plánovacího k činnosti Státní publikační komise, nedatováno, kopie odeslána z ministerstva informací Valtru Feldsteinovi 12. listopadu 1946. Všeodborový archiv, fond ÚRO-KULT, č. kart. 19, inv. jedn. 27a.

33 Program pod titulem Spisovatelé a hnutí národně revoluční známe až z otisku ve sborníku z prvního sjezdu čs. spisovatelů: Účtování a výhledy, ed. J. Kopecký, Praha 1948, s. 7-10.

čelit výhradně demokratizací vzdělání a podporou „hodnotné tvorby a práce ve všech oborech kulturního života“³⁴. Tedy nikoli potlačováním tvorby a práce „nehodnotné“ – například znepřístupněním tzv. literárního braku. Včlenění operace vyloučení do programu pokvětnové cenzury (ideální literatura 1945–48 měla vzniknout právě touto operací a současným přeuspořádáním toho, co by po ní zbylo) tak svědčilo o dalším prohloubení rozchodu s moderní kulturou, k němuž v české literatuře od druhé republiky docházelo.

Pokvětnová cenzura operovala na pozadí přesvědčení o přirozené nadřazenosti umělecké hodnoty (symptomaticky o ní mluví jako o hodnotě bez přívlastků) nad všemi hodnotami jinými. Tento axiologický řád byl pro ni organickou osnovou literatury, jež zase organicky odpovídala svému národu. Básníci a literární historici, zastupující na ministerstvu informací soudobou literární elitu, nechtěli dělat nic proti české literatuře, jen jí napomoci k ní samé. Upřímně proto nerozuměli, proč jim právníci a úředníci brání dát tomu, co národ potřebuje od literatury a literatura od národa, výraz zákonem. „Na mnohých stranách,“ konstatoval Bohumil Novák na podzim 1945 s výmluvným politováním, byla zatím projevována „neodůvodněná obava z jakési cenzury“³⁵. Neodborník, nezasvěcený člověk nemusel snad vnitřní řád literatury ještě rozpoznávat, nemohl na něm však ani nic změnit. Existence objektivní hodnotové hierarchie nejen v rámci české, ale i mezi literaturami zbytku světa dávala naději na celonárodní shodu, jež s postupujícím poznáním jednou zahrne i ministerstvo spravedlnosti a kancelář prezidenta republiky.

Jak byl program ideální literatury uskutečňován? Povolovací řízení z let 1945–48 nemáme konkrétně dokumentováno;³⁶ z celé agendy (ročně se vyřizovalo zhruba 5–8 tisíc titulů) se nedochovalo nebo není dosud zpřístupněno nic. „Jestliže se dnes množí, a to právem, pozastavují nad záplavou knih, které vycházejí,“ bránil na podzim 1947 Valtr Feldstein činnost svou a svých kolegů proti výtkám literární publicistiky, „jak by asi vypadala situace, kdyby zde nebylo SPK a publik. odboru a ministerstva informací a hlavně, jaká literatura by dnes zaplavovala náš knižní trh“³⁷. Pro nás to je otázka, na niž bez alespoň částečného zpřístupnění povolovacích spisů odpověď není možná: Jak by vypadala literatura 1945–48, nebýt pokvětnové cenzury? A pokus, který podniknout jistě lze, totiž vysledovat, do jaké míry odpovídala knižní nabídka programu ideální literatury (ve všech ohledech včetně nákladů), není zde naším cílem.

Pro zajímavost se nicméně zkusme vrátit ke dvěma z citovaných instrukcí pokvětnové cenzury: k Feldsteinovu konstatování z konce roku 1945, že nakladatelé zažádali o „neúnosný“ počet, o třicet překladů z dánštiny, a k Novákovu vyjádření z počátku roku 1947, že malý český národ „nepotřebuje“ číst vše, co napsal Louis Bromfield. Z Bibliografie české knižní tvorby 1945–60 zjišťujeme, že za rok 1946 (kam nejpozději mohly Feldsteinem zmíněné žádosti spadat) vyšlo v českých zemích jen devět a v roce následujícím patnáct titulů přeložených z dánštiny. Třicet dánských knih tedy nevyšlo za celé předúnorové období. Bromfieldových románů se v roce 1946 objevilo sedm (Co se stalo s Annou Boltonovou, Divoká je řeka, Dvacet čtyři hodiny, Když nastaly deště, Než se rozední, Noc v bombaji, Paní Parkingtonová); o rok později již jen reedice Anny Boltonové v Románových novinkách. To byl na mnoho let poslední autorův svazek v češ-

34 Za svobodu do nové Československé republiky. Ideový program domácího odbojového hnutí vypracovaný v letech 1939–41. Praha 1945 (první legální vydání s úvodem K. J. Beneše), s. 112–113.

35 Zpráva 24–11–45.

36 Ministerstvo informací bylo roku 1953 zrušeno, archiv se dochoval jen torzovitě, činnost publikačního odboru je dokumentována ještě hůře než činnost odborů jiných. Kompetence Kopeckého ministerstva přešla po zrušení na ministerstvo školství a kultury. Odtud byl při archivním zpracování fond ministerstva informací nedávno doplněn, nikoli však o povolovací agendu. Další, přinejmenším jednotlivé nálezy v tomto směru lze snad očekávat, a to i v soukromých archívech.

37 Zpráva 25–9–47.

tině. Součet položek, zaznamenaných v bibliografii, ovšem pozoruhodně odpovídá údaj, s nímž zkraje roku 1947 přišel v novinové úvaze nad zahraničními bestsellery („*kteřé neznamenají snobům nic jiného než literární periferii, někdejší rodokapsy*“) dobře asi informovaný Karel Polák: „*A to prý mělo vyjít Bromfieldů dvanáct, vyjde jich však jen osm.*“³⁸ Vezmeme-li nepřímou potvrzená Polákova čísla za bernou minci, zdá se, že se přinejmenším oba dotyčné programové výroky Valtra Feldsteina i Bohumila Nováka zásadně nerozcházejí s praxí pokvětnové cenzury. Když malý národ nepotřeboval tucet Bromfieldů, dostal jich o třetinu méně.

Obecně je jistě třeba počítat s nižší účinností pokvětnové cenzury. Pro své právní postavení se obejít dala a obcházena jistě byla. Publikáční odbor si stěžoval, že nakladatelé antedatují, naléhají na dodatečná povolení, volají po pochopení pro sociální potřeby své i autorů; někteří systém dokonce ignorovali – pokuty od ministerstva informací si prý předem zakalkulovali do ceny knihy. Žánry, jež v hierarchii ideální literatury stály kriticky nízko, povoloval publikační odbor přinejmenším v určitých obdobích benevolentněji na papír z vlastních zásob nakladatelů (ten v roce 1945 tvořil polovinu úhrnem potišťeného množství). Byl to jediný kompromis, který pokvětnová cenzura se svým vlastním programem uzavřela?

Kupříkladu nabídka dobrodružných románů, jejichž příslušnost k populární literatuře byla již od pohledu nepochybná (obálky, edice, tituly, pseudonymy) doznala v letech 1946–47 jistě renesance, jež se musela ještě pestřeji vyjímat na pozadí publikačního útlumu z druhé poloviny protektorátu. **Valtr Feldstein** kladl pokvětnové cenzuře za zásluhu, že zamezila vydávání tzv. literárního braku alespoň do té míry, že je „*dnes situace na knižním trhu nesrovnatelně lepší než v době předmnichovské republiky*“³⁹. To byla pravda, svět populární beletrie nedosáhl po květnu již nikdy svých rozloh z druhé poloviny třicátých let. Z hlediska ideje plošného potlačení byl však i momentální stav kompromisem. Mohlo by se tedy zdát, že místo drastického a bleskového stlačení existující – notoricky známé – krásné slovesnosti umělecké i neumělecké do tvaru ideální literatury sledovala pokvětnová cenzura spíše pozvolnější cestu, představu efektivně fungujícího literárního systému, v němž až na výjimky (erotická literatura, komerční sešitové edice, někteří autoři) není žádný literární obor radikálně potlačen, ale postupně přesouván na místo odpovídající jeho objektivnímu významu.

Souhrnná čísla z publikovaných výkazů pokvětnové cenzury nedávají úplné řady a údaje o nepovolených titulech většinou absentují. Víme z nich⁴⁰ nicméně, že do září 1945 publikační odbor povolil 1189 knih, přičemž dalších 3620 žádostí odložil. Do poloviny ledna 1946 bylo celkem povoleno 3308 titulů, což bylo stále ještě o 400 méně, než o kolik nakladatelé požádali jen do poloviny září 1945. Za přibližně stejnou dobu bylo z 1500 požadovaných překladů povoleno 600, zbytek odložen. Na vrub zdržování měl v těchto prvních měsících jít rozdíl mezi žádanými a povolenými tituly výhradně, anebo alespoň především. Na první schůzi Státní publikační komise **Bohumil Novák** uvedl, že od července publikační odbor „*nezamítl vydání žádné publikace, u průměrných pouze snížil náklad, jiné zatím odložil*“⁴¹. V roce 1946, v situaci nepoměrně ustálenější, kdy

38 kp.: Co s Bromfieldem et consortes?, Právo lidu 28. ledna 1947, s. 4.

39 Zpráva 12–8–46.

40 Vycházíme především z následujících článků: F. Halas: O lepší organizaci nakladatelského podnikání, cit. výše; J. Hauková: K problému překladů na knižním trhu, cit. výše; B.N.: Několik statistických dat o knižním trhu za rok 1946, cit. výše.

41 Zápis o I. schůzi Přípravní publikační komise konané dne 24. listopadu 1945, nepodepsáno, zřejmě úřední záznam provedený ministerstvem informací. Všeodborový archiv, fond ÚRO-KULT, č. kart. 4, inv. jedn. 11/1a, Ústřední kulturní komise – referát tiskový (dále citován jako Zápis 1).

předpokládáme větší jistotu rozhodování a tedy i více přímých zákazů, nebylo povoleno cca 1400–2000 titulů, tedy pětina až čtvrtina ze všech těch, o něž nakladatelé zažádali.

Nejen doložený provoz a program, ale ani údaje svědčící pro masivní rozsah působení publikačního odboru ministerstva informací, nám tedy nedovolují akceptovat dosavadní odborný názor, podle něhož „od května 1945 fakticky žádná cenzura neexistovala“⁴². Neexistovala cenzura periodického tisku a cenzura knih nebyla založena jako politická kontrola tištěných obsahů, ale jako orgán prokulturního (ve smyslu elitní kultury) formování literatury. Podobně se ovšem dnes snaží cenzuru chápat literární věda, když její dějiny uvolňuje z područí lineární „hypotézy represe“⁴³ a chápe ji spíše jako soustavnou administraci četby, „komplexu překážek a zábran vytvářených sítí literárních institucí, který formuje prostor mezi čtenářem a světem textů“⁴⁴ a stanoví tak možnosti přístupu různých skupin čtenářů k různým skupinám textů.

Upnutím na ideál literárního plánování spolupracoval projekt ideální literatury z let 1945–48 na „industrializaci“⁴⁵ literatury, připravoval pochopení pro literaturu-továrnu z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Pokvětnová cenzura prosazovala potlačení určitých textů – hodnotově méněcenných, pro národ méně důležitých – jako organickou potřebu literární kultury. Únorový převrat nemusel opustit administrativní bázi, kterou připravila, ani její rámcové vymezení ideové. Stačilo rozšířit pojetí zhoubné četby z textů populární literatury i na texty literárního umění a ze snářů či inzitivní historiografie na vědecké a esejistické knihy nemarxistické. Například na „mystický existencialistický protihumanistický brak“ (Jan Vladislav: Nedokončený obraz), na „kontrarevoluční pseudovědecký brak“ (Petr Den: Řeči ke gymnazistům) atd.⁴⁶

V jedné oblasti byl s pokvětnovou cenzurou těsně spjat i literární pohyb v užším slova smyslu, nástup žánrově poetických prvků budovatelské kultury, „... před válkou nebyly šlágry podrobeny cenzuře, vydával se naprostý brak,“ konstatoval při úvodním zasedání Státní publikační komise v listopadu 1945 Jaroslav Tomášek.⁴⁷ Pro zvláštní kontrolu populární hudby „zejména po stránce textové“⁴⁸ se zároveň vyslovil Václav Dobiáš. Odstranit „problém hudby populární, přesněji řečeno tzv. hudby lidové, který tkví většinou v její složce textové“⁴⁹ pak Dobiášovu hudebnímu oddělení pomáhala zvláštní komise, scházející se – víme o roce 1947 – za účasti nejmenovaného textaře dokonce každé tři týdny. Nepovolených hudebních tisků – většinou jistě písňových textů – bylo za roky 1945–47 ne méně než 232.⁵⁰

42 K. Kaplan: „Cenzura 1945–1953“. In: K. K., D. Tomášek: O cenzuře v Československu v letech 1945–56, Praha 1994, s. 8.

43 D. Saunders: „Victorian Obscenity Law: Negative Censorship or Positive Administration?“ In: P. Hyland, N. Sammells (eds.): Writing and Censorship in Britain, London/NY 1992, s. 156.

44 J. Šmejkalová-Strickland: „Censoring Canons: Transitions and Prospects of Literary Institutions in Czechoslovakia“. In: Richard Burt (ed.): The Administration of the Aesthetics: Censorship, Political Criticism and the Public Sphere, Minneapolis 1994, s. 210, 211.

45 Srov. R. Bílík: Industrializovaná literatura, Bratislava b.d. [1994].

46 Na základě citovaných hodnocení byl v roce 1950 zbytek výtisků uvedených knih, znárodněný se sklady soukromých nakladatelů, dán tzv. likvidační komisí při literární kanceláři do stoupy. – Srov. zápisy z jednání likvidační komise, SÚA, fond ÚV KSČ – Generální sekretariát 100/24, č. kart. 194–195, arch. jedn. 1224–25. O revizi zabavených pozůstatků předúnorové literatury připravujeme zvláštní zprávu.

47 Zápis 1.

48 Zpráva 24-11-45.

49 J. Z. Bartoš: Zpráva hudebního oddělení ministerstva informací o publikační činnosti za I. pololetí 1947, Knihkupec a nakladatel 1947, č. 33–34, s. 323–324.

50 Sčítáme údaje ze zprávy citované výše a dále ze zpráv: J. Z. Bartoš: Zpráva hudebního oddělení ministerstva informací za I. čtvrtletí 1946, Knihkupec a nakladatel, 1946, č. 20, nepaginováno; J. Z. Bartoš: Zpráva hudebního oddělení ministerstva informací za II. čtvrtletí 1946, Knihkupec a nakladatel 1946, č. 33–34, s. 271.

Václava Dobiáše i další příslušné specialisty pokvětnové cenzury nalézáme zároveň mezi protagonisty hnutí nové masové písně. Impuls k němu dali okamžitě po květnu 1945 právě skladatelé jako Dobiáš, spisovatelé se přidávali liknavěji. „Hej! Kde jste, ó básníkové? Sestupte sem k nám se svého Parnasu! Lid vás potřebuje, právě tak jako nás. Sedněte a pište, hezky do pochodu, poctivě české trocheje,“⁵¹ dával jim proto na podzim 1945 instrukci stran metra a rytmu **Jan Hanuš**. Revoluční situace nabídl podle něj šanci, jaká se nemusí opakovat: „*Bud' dáme lidu to, co potřebuje, dáme mu to nejlepší a včas, podchytíme jeho zájem a vychováme ho, anebo tuto převratnou chvíli zaspíme, předejdou nás naši populární kolegové s 'lehčím zbožím' a my budeme muset těžce dobývat kus po kuse pozice, které dnes, abych tak řekl, můžeme obsadit 'bez jediného výstřelu'*.“⁵¹

V těch chvílích byl už **Václav Dobiáš** spolu s **Františkem Halasem** autorem té nové masové písně, která jako jedna z mála, ne-li jediná z pokvětnového období skutečně „zlidověla“.⁵² Jmenovala se Do práce:

„Prohraje to, kdo se válí,
republika práce je,
tomu čest, kdo nezahálí,
ten je její naděje.
Vyhrňme si rukávy,
když se kola zastaví.
Hola hej, hola hej,
do práce se dej.“⁵³

Pokvětnová cenzura uvolňovala pro tyto verše místo, měly se „zpívat“ místo veršů jiných, takových, jaké se napříště „zpívat nebudou“. Nenahrazoval se přitom jeden text textem obdobným, prosazovala se jiná poetika. Namísto dvou písní, z nichž jsme citovali úvodem, lascivního a sentimentálního kupletu, jež pokvětnový čtenář měl znát jen z pranýře Lidové kultury, přicházela píseň rozkazovacího způsobu a veřejného námětu, verše o „nás“ a o „nich“, o „práci“ na společném, novém světě, text, jehož nejvyšším posláním, jak o něm snil Dobiáš, bylo „vytvořit z jedinců mohutný, čínorodý celek“.⁵⁴

51 J. Hanuš: Jakou hudbu dnes potřebujeme?, Rytmus 1945, č. 1, s.9.

52 Zde se držíme zjištění Josefa Kotka: Poválečná masová píseň a její dobové svědectví, Hudební věda 1996, č. 4, s. 357-373. Podobně lze číst v dobové literatuře: „...jak je to možné, že Dobiáš, který prošel všemi výstřelky formalistické hudby buržoazního modernismu, složil v červnu 1945 první vskutku zlidovělou píseň pro lid v pokvětnovém období?“ – V. Karbusický: Masové písně Václava Dobiáše, Hudební rozhledy 1955, č. 8, s. 403-407.

53 L. Kundera publikoval v Halasových spisech (sv. 3, A co básník, Praha 1983, s.169; na s. 427-8 Kundera Dobiášovu spolupráci s Halasem upřesňuje) jinou, „literární“ verzi textu, my vycházíme z „umírněné“ podoby publikované pod titulem Budujeme (a s notovým zápisem Dobiášovy melodie) v lidové kultuře 1947, č. 3, s. 6. První nám známé samostatné, sešitkové vydání pochází až z roku 1949 (Melantrich, Socialistické písně č. 1).

54 V. Dobiáš: O novou píseň lidu, Rytmus 1945, č. 3, s. 3.

ALENA ZACHOVÁ

TOPOS „JINÝCH DIMENZÍ“ V INICIAČNÍ A FANTASY LITERATUŘE

Zážitek existence „jiného světa“, „jiné dimenze“ patří tradičně k iniciační zkušenosti, hraje klíčovou roli ve všech iniciačních obřadech, setkáváme se s nimi i v dílech mystiků a je spjat s průchodem z jednoho světa do druhého, přechodem od známého k neznámému.¹ V iniciační literatuře má tento topos „jiných dimenzí“ sakrální povahu a většina autorů ho také velmi podobně popisuje, setkáme se s ním např. v díle **Gustava Meyrinka**, **Mircea Eliadeho**, **J.L.Borgese**, **Michaela Ende**ho nebo **Carlose Castenedy**. I když poetika uvedených autorů je značně odlišná, topos vstupu do „jiné dimenze“ používají v podobném smyslu, pokoušejí se do světa, který ztratil sakrální řád, začlenit posvátné. V románech **Meyrinka** má tento vstup povahu hierofanie, hrdinové ho prožívají jako existenci tady i tam a tento zážitek autor popisuje jako „trhlinu“ v prostoru, která se objevuje pouze za určitých podmínek, např. neviditelný dům ve Zlaté uličce se za zvláštních okolností stává viditelným.² V poslední době se s toposem „jiných dimenzí“ můžeme setkávat stále častěji v literatuře označované jako *fantasy*, kde už uvedený topos sakrální povahu ve většině případů nemá. „Jiné světy“ jsou zde chápány jako virtuální realita, která se podobá realitě fantaskního románu.

Meyrinkovi blízký je zvláště **Mircea Eliade**, který se podílem posvátna v životě člověka zabýval ve své odborné i umělecké tvorbě. V povídce **Tajemství doktora Honigbergera** (1940) představuje neviditelný svět základní téma. Vypravěč najde poznámky o bájně zemi Šambale, jež podle tradic leží v Indii a mohou do ní proniknout jen zasvěcení. Jde o prostor kvalitativně odlišný od prostoru světského a autor tuto zemi popisuje jako „...zelený zážrak mezi zasněženými horami, ty zvláštní domy, lidi zbavené břemene let, kteří jsou skoupi na slova, třebaže skvěle rozumí myšlenkám druhých.“³ Dostat se do ní však mohou jenom ti, kteří jsou ochotni svůj život podřídit morální čistotě a duchovnímu růstu.

Stabilitu tradičně vnímané reality zpochybňoval ve svém díle také **J.L.Borges**. I když jeho povídky vznikají ve 40. letech, stejně jako uvedené dílo Eliadeho, liší se od předcházejících autorů především reflexí, ironií a hrou se čtenářem. Za všechny povídky připomeňme **Tlön, Uqbar, Orbis tertius**⁴, příběh o smyšlené zemi Uqbar, existující pouze jako heslo v jednom z vydání **Encyclopaedia Britannica** a zemi Tlön, kterou se rozhodla stvořit skupina zasvěcenců („Podle jednoho z těch gnostiků je viditelný svět iluze či přesněji sofisma.“⁵). Vytvořili obrovskou encyklopedii vymyšlené země Tlön a náhle začaly předměty fantastického světa pronikat do svě-

1 Srov. D. Hodrová: Brána a skvěra. In: Místa s tajemstvím, Praha 1994, s.109–117. Vstup do jiné reality využívá i část dnešní filmové tvorby, např. David Lynche a jeho *Twin Peaks*.

2 Srov. A. Zachová: Románová tvorba Gustava Meyrinka. Svět literatury, 1996, s.15–26.

3 M.Eliade: *Tajemství doktora Honigbergera*, Praha 1990, s.50.

4 J. L. Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. In: *Zrcadlo a maska*, Praha 1989, s.12–28.

5 J. L. Borges: c.d., s.13.

ta skutečného. Lidé se více než o vlastní realitu začali zajímat o tuto zemi, ze Země postupně mizí jednotlivé jazyky a svět se stává Tlön. U obou informací o neexistujících zemích je spojujícím článkem jméno rosekrucciána J. V. Andreä. Borges a autoři navazující na jeho tvorbu již čtenářům neposkytují možnost spoluprožívat iniciaci s hrdiny tak, jak to umožňoval ještě např. Meyrink. Eco⁶ tuto změnu uměleckého vyjadřování zdůvodňuje postupnou ztrátou nevinnosti. Protože nic už nelze říci nevinně, nastupuje metalingvistická hra a výrok na druhou. Autoři předpokládají znalost základní literatury (v našem případě iniciační) a jejich tvorba je reflexí na přecházející texty, nepopisují již průběh samotné iniciace hrdinů, spíše relativizují možnosti našeho vnímání a poznávání.

Ze současných autorů lze do této linie zařadit **Michaela Ende**, který Borgesovi vzdal poctu povídkou **Kolonáda Borromea Colmiho (Hommage, Jorge Luis Borges)**⁷. Jejím základem je opět relativizace reality, vypravěč navštíví chodbu Borromea Colmiho, zvláštní sloupovádi, které se zdá být bez konce, i když je součástí domu obklopeného jinými stavbami. Hrdina se rozhodl, že kolonádu projde, nevěděl však, dosáhne-li konce, dojde-li do mikrokosmu nebo vstoupí do jiné dimenze. Jednoduchý děj je zasazen do složitých intertextových souvislostí a topos přestupu do „jiné dimenze“ je znásobován odkazy na jiné autory a jiná období, čímž ztrácí jednoznačnost a stává se reflexí na reflexe. K Borgesově tvorbě neodkazuje Ende pouze v podtitulu, povídka začíná citátem španělského barokního básníka **Góngora** ze 17. století ze **Soledad del Minotauro**: „...realita je jen tam, kde právě tento pojem (conchetto) vytvořilo vědomí alespoň jediného člověka.“⁸ Z těchto úvah vypravěč vyvozuje, že na povaze toho kterého vědomí také závisí stav příslušné reality a „můžeme právem předpokládat, že na různých místech země existují různé reality, ba že na jednom a tom samém místě může být klidně několik druhů skutečností.“⁹ Ve **Fantastické zoologii** Borges Góngora cituje a předchází mu heslo Mínoťausa o zbudování labyrintu. Labyrint vůbec a dům jako labyrint je častým Borgesovým tématem, objevuje se i v povídce **Aleenchákán Bochárí**, který byl zabit ve svém bludišti. Borromeo Colmi byl architektem a mágem, jeho kolonáda tvoří záhadný labyrint a dům, v němž se nachází, patří paní Bó. Souvislost podobného jména majitelky Bó s Borgesovou povídkou o Bochárím může být náhodná, je však ukázkou, jak složité konotace a dlouhé řady intertextových odkazů Ende svým spojením vytvořil. Žádná událost, v našem případě záhada, neexistuje sama o sobě, je součástí řady podobných událostí, je i součástí mnoha jiných uměleckých děl. Zkušenosti všech těchto zobrazení jsou obsaženy i v každé události následující. Tento postup, typický zvláště pro postmoderní literaturu, počítá s poučeným čtenářem schopným odhalit různé nářky nebo situace, které odkazují k jiným textům a dodávají tak dílu další možné rozměry.

Druhá linie přechodů do „jiných dimenzí“ souvisí s fantasy literaturou, jež se dnes stává zájmovým literárním jevem. Nepřehlédnutelné je množství titulů vydávaných pod tímto označením, velký čtenářský zájem o uvedený typ produkce i nepřímý vliv na psychiku recipientů, zvláště tzv. hry na hrdiny, které z fantasy literatury vycházejí. **David Spangler**¹⁰ hodnotí virtuální svět jako počítačovou verzi astrálních oblastí, jejichž vzorce energie si člověk interpretuje např. jako bytosti nebo krajiny. Vědomí tvoří svůj vlastní svět analogický ke světu fyzickému, který je také vibrací

6 U. Eco: Poznámky ke „Jménu růže“. Světová literatura 1986, č. 2, s.238.

7 M. Ende: Kolonáda Borromea Colmiho. In: Vězení svobody, Praha 1994.

8 M. Ende: c. d., s.50.

9 M. Ende: c. d., s.50.

10 D. Spangler: Iniciační chaosu. Mana, 1996, s.20–21. Autor v souvislosti s virtuální realitou uvádí nový literární žánr, tzv. kyberpunk, tvořený realitou hyperprostoru a udržovaný počítači kolem planety, jakýsi globální elektronický mozek, v jehož rámci se rozvíjí vlastní prostor – virtuální realita. Podle autora mají knihy kyberpunkových autorů především gnostické poslání.

energie. Naše představivost ji interpretuje tak, jak jsme se ji naučili vidět. Virtuální realita upozorňuje na fakt, že pracujeme vždy s představami.

Ve fantasy literatuře jde o vytváření alternativních světů, z pracovních důvodů si je můžeme rozdělit na světy „tolkienovské“ a „lewisovské“. Rozdíl je v tom, že **Tolkien** zkonstruoval imaginární svět se vším všudy, zatímco **Lewis** využívá prostupnosti světů. Vznikl tak originální typ literatury, jenž je však obtížně žánrově zařaditelný, existují názory, že jde o pohádky nebo o fantastickou epiku. Tolkien i Lewis vytvořili typ umělé mytologie, která nevznikla na základě konkrétních mýtů, ale na půdorysu obecné struktury mýtů a mytologie vůbec (oba autoři jako filologové byli dokonale obeznámeni zejména s mytologií keltskou a severskou). Vytvořili nový žánr, který sami označili jako mýtotvorbu¹¹. Čtenářům zprostředkovali vstup do mýtického světa, který umožňuje pozorovat a pochopit i povahu světa našeho. Zvláštností je i to, že jejich texty jsou určeny čtenářům téměř všech věkových kategorií. Převážná část dnešní fantasy literatury je vybudována na stejných principech jako díla uvedených autorů, avšak kvalitou se většinou přibližuje pokleslé literatuře.

Množství literatury vycházející v edicích označovaných jako fantasy, na rozdíl od edic sci-fi, naznačuje odlišnost těchto žánrů, i když přesné hranice lze stanovit obtížně. Autoři píšící tuto literaturu jsou často známí i jako autoři textů sci-fi. Příkladem může být C. S. Lewis, ale k sci-fi autorům bývá řazen i J. R. R. Tolkien. Rozdíl zatím nezaznamenávají ani naše literárněteoretické slovníky¹². Vycházejí však časopisy, které tuto literaturu také monitorují, např. **Dech draka**, časopis pro čitatele fantasy a her na hrdiny. Pro sci-fi literaturu je typické čerpání námětů z poznatků vědy a techniky, exponování děje do budoucnosti a často i mimo naši planetu. Fantasy literatura naši planetu obvykle neopouští, vytváří buď nové, většinou mýtické světy, nebo zná prostředky, jak překročit realitu a proniknout do „jiných dimenzí“. Časté je i cestování mezi dimenzemi, hrdinové se tak mohou ocitnout v mýtické říši krále Artuše a zároveň si přejít do naší dimenze zatelefonovat příteli. „Jiné světy“ jsou v této literatuře označovány jako alternativní, paralelní nebo virtuální.

Tolkienův mýtický svět Arda zahrnuje i Středozem, celý mytologický cyklus vypovídá o stvoření vesmíru a zbudování světa, nejde však o jinou planetu, autor uvádí, že „*Středozem je náš svět. Umístil jsem (samozřejmě) děj do ryze imaginárního světa (ač ne úplně nemožného) starobylého období, v němž byl tvar světadílů odlišný.*“¹³ Tolkienovy příběhy jsou iniciační, píše v nich o putování, o cestě, proto i **Hobit** nese podtitul **Cesta tam a zase zpátky**. A iniciace souvisí se změnou postoje hrdiny ke světu. **Zdeněk Neubauer**¹⁴ uvádí, že Tolkienovy texty je možné chápat jako mysterijní, protože dávají zakusit proniknutí ke smyslu existence, podobně jako zasvěcovací obřady. Nabízejí zasvěcení četbou, neobracejí se však k člověku náboženskému, ale ke čtenáři, jehož duchovní výchova spočívá v knižní vzdělanosti. Tolkien proto zkonstruoval svět s vlastním jazykem, národopisem, historií, zeměpisem, přírodovědou, umístil ho mezi nebe a podsvětí se smrtelnými i nesmrtelnými obyvateli, s vlastními mýty. Typická fantasy literatura takové světy také vymýšlí, méně však dbá – na rozdíl od Tolkiena – na to, co takový mýtický svět vlastně znamená. Především je osudový, každá událost je vnitřními souvislostmi propojena s ostatními, nejde o determinismus, ale o fakt, že každá věc existuje pouze se zřetelem k celku, že je

11 Z. Neubauer: Nebe a země – věda a mýtus. Souvislosti 1994, č. 21, s.48–57.

12 V zahraničních slovnících se fantasy literatura jako samostatné heslo již objevuje. Srov. G. von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1986, s.289. Slovník uvádí, že fantasy literatura není fantastická literatura, ale nová forma fantastického básnictví ve 20. století, která pomocí fantazie evokuje imaginární světy, pseudomytologie atd.

13 H. Carpenter: J. R. R. Tolkien – životopis, Praha 1993, s.86.

14 Z. Neubauer: Do světa na zkušenou čili O cestě tam a zase zpátky, Praha 1992, s.21–23.

propojena smysluplnými vztahy a tyto souvislosti jsou považovány za zázračné a čarovné. Každá událost je součástí paměti světa i paměti příběhů. Iniciačními příběhy jsou i Lewisovy **Letopisy Narnie**. Vstup do Narnie, jež je také mýtickým světem, je umožněn dětem, sourozencům, kteří se však po vyřešení jednotlivých příběhů vracejí zpět. Průchodem se stává zadní stěna skříně nebo obraz, který si děti prohlížejí a který je vtáhne do svého děje. Narnie je zemí skřítků, faunů, víl a zázračných zvířat a děti se účastní na jejich boji dobra proti zlu. Také čas běží v Narnii jinak než na Zemi, léta prožitá v zemi za stěnou trvala v pozemském čase pouze několik minut. Přes pohádkovost příběhu obsahují tyto texty tradiční iniciační symboliku i iniciační rituály.

Jako příklad „tolkienovského“ příběhu můžeme uvést titul **Wetemaa od Adama Adrese**, autora naší domácí provenience, který měl mezi přívrženci fantasy literatury příznivé recenze a vyšel v desetititícovém nákladu. Rytířský dobrodružný příběh artušovského typu vypráví kronikář, který zachycuje život krále Gudleifa a jeho družiníků. Králi, jenž se narodil chromý, bylo knihou osudu předpovězeno, že se uzdraví, když shromáždí jedenáct vybraných rytířů (každého chránil jeden bůh – podobně jako hrdiny trójské války) a sjednotí svou zemi Élladu. Základem knihy jsou osudy jednotlivých rytířů, majících všechny rytířské ctnosti, a jejich společná dobrodružství. Vyprávění končí smrtí krále a nástupem jeho syna. Éllada má svoji historii, mytologii, staré a nové jazyky, staré a nové bohy, vlastní písmo, kniha je doplněna mapkou země, ukázkou písma i poznámkami k výslovnosti.

Textu nelze upřít jistou čtivost, napětí a dobrodružství pohádkového typu – souboje s draky a vlkodlaky, pomocníky jsou mluvící havrani atd. Čtenář má však pocit, že všechno už odněkud zná. Bohové se podobají řeckému Olympu, svět elementárů známe z keltské mytologie, některá dobrodružství připomínají vikingské a germánské mýty, v žádné iniciační literatuře se také nesetkáme s náhodami. Překračování do „jiných světů“ má mýtickou podobu, oba světy se bezproblémově prolínají, např. vstup hrdiny do paláce víly ve stromě, průchody branami do světa duchů, matka jednoho z hrdinů byla ve dne žena, v noci rys.

K fantasy literatuře „lewisovského“ typu náleží např. desetidílná sága **Tajemství Amberu** od Američana **Rogera Zelazneho**. Autor patří ke známým spisovatelům sci-fi a fantasy literatury a získal i několik prestižních cen Hugo a Nebula, udělovaných od roku 1958 především za vědecko-fantastickou literaturu. I ve sci-fi textech se zajímal zvláště o parapsychologii a mimosmyslové vnímání, telepatii, devastované světy a nové civilizace.¹⁵ **Tajemství Amberu** představuje typickou fantasy literaturu. Amber je pokládán za jedinou skutečnou zemi, ostatní jsou pouze stíny, také náš svět je jedním ze stínů. Vládce Amberu Oberon zmizí a mezi jeho dětmi vypukne dlouhodobý boj o moc. Prvních pět dílů ságy vypráví jeden z královských synů Corwin a odehrávající se děj je viděn jeho očima. Druhá polovina ságy vypovídá o osudech Corwinova syna Merlina a o jeho protivnících. Bojové praktiky vládců Amberu jsou velmi kruté, jeden z bratrů např. Corwina oslepí a uvězní ho na léta do vězení. Členové královské rodiny však mají neobyčejné schopnosti, jež získávají především prostřednictvím jakéhosi rodinného rituálu – musejí absolvovat cestu Vzorem, což je labyrint, jehož projitím nabývají právě ony mimořádné schopnosti – jasnozřivost, schopnost regenerace organismu, velkou sílu, ale i možnost procházet stínovými zeměmi. Vedle Vzoru vlastní královská rodina i další rituální předměty, především karty, tzv. Trumfy, na nichž jsou vypodobeni jednotliví členové rodiny. Položí-li některý z nich na kartu ruku a koncentruje se na zobrazeného sourozence, může navázat spojení a komunikovat s ním. Dalším magickým předmětem je Kámen

15 O autorovi O. Neff v knize *Všechno je jinak*, Praha 1986, s.176-206. Protože Zelazny (1937 - 1995) zemřel, nalezneme jeho medailon i v *Dechu draka*, 1995, s.27-28. Vystudoval psychologii, zajímal se o asijská bojová umění, od r.1969 se živil jako spisovatel.

rozhodnutí, který dokáže ovlivňovat počasí, chránit majitele a upozorňovat na nebezpečí. Do osudů země zasahuje ve vážných situacích tajemný Jednorozec, blíže specifikovaná však jeho funkce v textu není.

Z iniciační literatury podobný typ rituálů a rituálních předmětů známe. V tomto případě však předměty propůjčují především mimořádnou vnější moc, je o ně také sváděn nelítostný boj, jsou získávány lstivostí a silou, nikoliv kvalitativní vnitřní proměnou jedince. Podmínkou není ani morální čistota, nezbytná pro hrdiny iniciační literatury.¹⁶ Popis záhadných jevů a předmětů v *Tajemství Amberu*, např. vzoru, zůstává převážně v technické rovině bez dalšího hlubšího významu, proto působí jako prostředek ozvlášťující děj, nikoli však ve smyslu iniciačním. „v místnosti velikosti tanečního sálu, na černé podlaze, hladké jako sklo, ležel Vzor. Třpytil se a chvěl jako chladný oheň a dodával celé místnosti zdání jakési nehmotnosti. Byl to složitý ornament, plný zářivé síly a byl sestaven převážně z křivek, i když poblíž středu bylo i několik přímek, připomínalo mi to fantasticky spleť, do životní velikosti zvětšenou verzi tištěného bludiště, v němž bloudíte tužkou, abyste se dostali někam dovnitř nebo naopak z něčeho ven.“¹⁷ Porovnáme-li tento popis např. s popisem iniciačního sestupu Pernatha v meyrinkově Golemovi do labyrintu domu, který byl plný symbolů a odkazoval k hlubším kulturním významům, jeví se postup Zelazného vzhledem k použitým prostředkům jako samoúčelný.

Stejně jako v každém typickém seriálovém čtení je podstatný především děj.¹⁸ Popis osob a psychika postav se objevuje minimálně, důraz je kladen na dějové zvraty, detektivní zápletky a boje. Ani v tomto případě autor nepřekročil rámec zábavného dobrodružného příběhu. Topos vstupu do „jiných dimenzí“ zůstává na stejně povrchní úrovni jako ostatní roviny textu. Putování stínovými světy hrdiny neobohacuje, hledají tam únik nebo pomoc, není to však cesta za poznáním jako v případě Narnie nebo Středozeří. Uvedený topos se stává pouze dějovým atraktivním prostředkem.

Podobné závěry bychom mohli konstatovat téměř o všech titulech tohoto typu literatury, přetvářejí především mýtické náměty do dobrodružných příběhů a pracují se stále stejnými schémata. Také sága o mnoha dílech *Svět čarodějnic* od **Andre Nortona** má v jednom ze svých názvů jednorozce¹⁹ a prapočátky děje sahají k artušovským legendám. Přestup do „jiných dimenzí“ obstarává menhir ze Stonehenge, tzv. Nesmířitelný Stolec, jenž má schopnost posoudit člověka, určit jeho cenu a odevzdat osudu, to znamená, že ho dopraví do takového světa, v němž si jeho duch, jeho mysl přeje být. Hrdinovi, který se s touto možností seznamuje, říkájí: „*Slyšel jste někdy o alternativních světech, které mohou vzniknout na základě momentálního rozhodnutí?*“²⁰ V zemi čarodějek, v níž se nakonec ocitne, vládnu ženy mimořádnými schopnostmi, podobně jako královská rodina v Amberu. I zde mají amulety – krystal a kovový náramek a jejich zbraněmi jsou především psychické síly.

Obměnou tohoto typu fantasy literatury jsou parodie. Takovým antimýtem je např. **Zrození mýtu aneb Další pěkná šlamastyka** od **Roberta Asprina**. Démon Aahz, jeho žák čaroděj Skeeve, bílý jednorozec a drak uvízli v dimenzi Tulp, protože démon ztratil Sílu. Pohyb mezi dimenzemi jim umožňoval tzv. D-hoplák. V Tulpu se o sebe museli postarat, proto vstoupili do služeb

16 Tyto schopnosti popisuje např. E. Haichová v románu *Zasvěcení*. Telepatie je označována za zvláštní formu neverbální komunikace, kterou popisuje i psychologie.

17 R. Zelazny: *I. Vládcí stínů*, Praha 1995, s.77.

18 U. Eco: *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995, s.62.

19 Jednorozec v alchymistických spisech symbolizuje ducha a objevuje se v sousedství jelena, jenž symbolizuje duši. V podobném kontextu se objevují i v Lewisově *Narnii*.

20 A. Norton: *Svět čarodějnic*, Plzeň 1993, s.14.

krále a pomáhali mu bojovat proti nepříteli. Jejich strategií byla především demoralizace nepřátelského vojska a tato strategie byla také úspěšná. Nehrdinští hrdinové se snaží dostat z problémů, jejich cílem je osobní pohodlí a do všech dobrodružství jsou dostrkáni shodou okolností. V případě tohoto textu jsou přestupy do „jiných dimenzí“ především prostředkem k parodii podobného typu příběhů a pomáhají i ke kritice různých současných jevů jako je byrokracie, vojenská mašinerie nebo konzumní způsob života.

Jinou variantu představuje fantasy černého humoru, např. **Přines mi hlavu Čarovného prince** autorů **Rogera Zelazneho a Roberta Sheckleyho**,²¹ v níž proti sobě bojují mocnosti dobra a zla a zlý démon Azzie prohraje jenom kvůli pekelné byrokracii.

Charakteristické pro tento typ literatury jsou četné odkazy na jiné texty. Především jde o intertextualitu žánrovou, autoři využívají prvky mýtu a pohádky, dále žánr dobrodružné povídky a povídky s tajemstvím. Bohaté jsou však odkazy a narážky také na literární a kulturní kontext. Objevují se převážně v textech „lewisovského“ typu a otázkou zůstává, do jaké míry mohou být srozumitelné pro čtenáře, jimž je tato literární produkce určena. V *Tajemství Amberu* jde o odkazy na jiné literární texty a jména postav, např. přirovnání bílý jako Moby Dick, hrál si na hraběte Monte Christa, z jmen se vedle Oberona a Merlina objevuje Lancelot z Jezera, Jago nebo Artuš jako bývalý důstojník RAF, narážky typu „*zajímalo by mě, co by na to řekl Freud. Sigmunde, kde jsi?*“, na večírku v Paříži potkal Corwin jistého pana Foucaulta, prochází skrze druhé jako zrcadlem Lewise Carrolla, přirovnává se k panu Bloomovi z *Odyssea*, hrdinové se zajímají o tarot, kabalu a Zlatý úsvit. Dalším prvkem typickým pro současnou literaturu je autoreflexe, strážce vězení se jmenuje stejně jako autor Roger a uvádí o sobě, že píše filosofický veršovaný román s prvky horroru a morbidnosti. V *Čarovném princ* jel démon Azzie dostavníkem z Troyes, majitel hostince byl jistý Herr Gluck, toužil po zámku v Transylvánii, seznámil se s panem Messerem ap. Originálnější typ narážek lze nalézt v parodii *Zrození mýtu*. Každá kapitola je uvedena motem, které kapitolu charakterizuje, ale zároveň je parafrází na autory uvedených citátů. Kapitola pojednávající o tom, jak démon Aahz a jeho pomocník strašili v hospodě především proto, aby je tam nikdo neobtěžoval, je uvedena motem: „*Devadesát procent úspěšného obchodního jednání spočívá v umění prezentovat se zákazníkovi.*“ B. Holandán. Z dalších např. „*To je zábava!*“ Vlad Napichovač, „*Diplomacie je vybroušenou zbraní civilizovaného válečníka.*“ Hun, A.T.L., atd.

Převážná většina odkazů je využívána k parodii, jejímž principem je destrukce původního textu. Nezbytnou podmínkou k pochopení parodie je však znalost předlohy, což je v mnoha případech problematické. Srozumitelným příkladem může být motiv meče Excalibur z *Čarovného prince*. Meč tak toužil po krvi, že svého majitele neustále provokoval a vháněl do nesmyslných střetů, až ho Čarovný princ raději zahodil. Odhlédneme-li od pochybného využití motivu, lze předpokládat, že čtenář tento typ černého humoru pochopí. Obtížnější je odkaz na pana Blooma z *Odyssea* v souvislosti se vzpomínkami na zemřelého přítele. Protože narážka je použita v nepřiměřeném kontextu, lze ji charakterizovat jako parodii, čtenář však Joyceovo dílo bude stěží znát.

Uvedené příklady se nevztahují bezpodmínečně k jiným textům, v mnoha případech přejímají emblematickou funkci, především jména typu Artuš, Oberon, Jago. Využití literárních a kulturních odkazů však celkově zůstává na povrchové rovině textu.

Převážná většina vycházející fantasy literatury náleží k literatuře konzumní se všemi jejími typickými znaky. Dominuje v ní primárnost děje, práce se strukturními prefabrikáty a s jakýmsi ima-

21 O Robertu Sheckleyovi Ondřej Neff (c. d., s.185) uvádí, že na sebe upozornil jako autor sci-fi literatury využívající satiru a sarkasmus, což bylo netypické. Klasická sci-fi byla apolitická, asexuální a nehumorná.

ginativním vzorníkem toho, co tu už bylo, využívání literárního odkazu, dále poselství s vysokou mírou redundance a zacílenost úsilí autorů na efekt. Přesto nelze tuto literaturu jednoznačně odmítnout, množství titulů a čtenářská přitažlivost fantasy literatury je totiž jevem, který je součástí širších souvislostí. Vytváření alternativních světů, paralelních společností a pluralitních názorů dnes patří k okruhu základních diskutovaných témat. Řešení obecných problémů se stále více přesouvá od modelů sociálního inženýrství k modelu osobní odpovědnosti a participace, zájem od vnějšího světa se obrací více ke světu vnitřnímu. Odvrat nemalé části světové populace od orientace na vnější hodnoty k řešení vnitřních potřeb v posledních desetiletích je patrný nejen ve zvýšeném zájmu o různé náboženské nauky, filosofické směry, ekologii ap., ale zvyšuje se i počet lidí toužících po mimořádných zážitcích (od změn stavů vědomí, které lze vyvolat např. floatací nebo holotropním dýcháním využívaným i v lékařství až po závislost na drogách). Všechny tyto aktivity směřují mimo společenské systémy, struktury a instituce a dochází k postupnému rozvolňování stávajících společenských vazeb.²² Samozřejmě, že toto směřování má dva póly, na jedné straně vede k empatii, altruismu a touze po transcendentnu, na opačný konec patří fundamentalismus a všechny formy závislosti a násilí. Důležitou roli v těchto proměnách současného paradigmatu sehrály i počítače a počítačové hry, které umožňují intenzivní komunikaci s imaginárními světy a zprostředkovávají silné emoční zážitky (opět v kladném i záporném smyslu). Počítačová grafika, např. geometrické znázornění výpočtů, zviditelňuje krásu matematických vzorců a obohacuje vnímání, hry zase uvádějí do fantastických světů a umělých krajín.²³ Z fantasy literatury vycházejí hry na hrdiny, z nichž nejznámější je Dračí doupe. Tyto hry nemají předem daná pravidla, obsahují však mnoho úrovní a herní plán je tvořen i na několik let. Během hry se hráči s rolemi sžívají a jsou známy případy, kdy hráči nerozlišují svět hry a svět reality, žijí „tady i tam“.²⁴

Důležitou úlohu v našem životě tedy přejímá hra, která je vnímána jako životní impuls. Hra zvláštním způsobem zobrazuje souvislost člověka a světa. **Eugen Fink**²⁵ upozorňuje na vážnost tohoto tématu, lidská hra má nesmírný význam, protože právě hrou vniká do celkové skutečnosti reálných věcí a dějů „ireálná“ sféra smyslu. Hrou se vyvazujeme z dějin našich skutků a můžeme se dotýkat hloubky bytí světa v nás. Všechny tyto nově se objevující fenomény mění a posunují dosavadní vnímání reality a iniciační a fantasy literatura s toposem „jiných dimenzí“ v tomto kontextu získává nový význam a nabývá na závažnosti.

22 J. Poláková: Perspektiva naděje (Hledání transcendence v postmoderní době), Praha 1995, s.14–16.

23 V. Marek: Na okraji (Zamyšlení nad uměním a jeho rolí v současné společnosti). *Prostor* 1992, č. 22, s.83-102. K pozn. s.92–93.

24 I. Vágner ve Světě postmoderních her, Jinočany 1995, rozlišuje hry komunikační a akceptační, které mohou mít podobu totální komunikace (počítačové hry) a totální akceptace (např. Klíče od pevnosti Boyard nebo Dračí doupe). Upozorňuje na proměnu her v postmoderní době vůbec, vedle množství televizních her (od soutěží až po Co dokáže ulice) dochází k invazi nových sportů, často nebezpečných, např. výpravy do velehor bez řádného vybavení, „přátelské“ boje, které připomínají vojenská cvičení, paintball, tj. střelení želatinovými barevnými kuličkami atd.

25 Srov. E. Fink: Hra jako symbol světa, Praha 1993, s.34.

LIBOR PAVERA

KULTURA A LITERATURA V ČASE TYRANIE SVOBODY

ALTERNATIVA PRO KAŽDÉHO...

V nynější kultuře a literatuře jsme svědky úpěnlivého snažení o nový integrál. Jedni jej spatřují ve vzniku pomocných médií, jiní ho hledají ve vzniku krypto-kultur (čili nejenom v samizdatu v minulých letech), další ve snahách o stále širší polyfonii, o široký pluralismus uměleckých stylů, významů a orientací, zaznamenat je možno i sekulární vize kosmického integrálu (I. Hassan) nebo hledání alternativní skutečnosti mimo reálný svět prostřednictvím buddhismu, zenu, narkotik, mysticismu, magických rituálů, okultních úkonů nebo démonismu (P. Palavestra).

Kultuře a literatuře posledních několika let se dostává i nejrozličnějších přídomek. Jenom málo z nich se ovšem snaží postihnout její skutečné a relevantní symptomy, které vykazuje, hodně hodnotících a charakterizačních soudů bývá utvořeno pod tíhou různých předsudků z minulosti a s arogantním přehlížením podstatných proměn, k nimž dochází v mikro- i makrosvětě obklopujících člověka (změny v ekonomice, ekologii, vědě, technice, filozofickém a sociálním myšlení ap.). Tyto často kontroverzní postoje jsou signifikantní pro umění i humanitní disciplíny druhé poloviny tohoto století, která je „*přesycena hlubokými rozpory a zlověstnými protiklady moderní civilizace, antagonismem ideologií a doktrín, simultánností rozmanitých kultur a kulturních modelů, roztržitostí a paralelismem rozkouskovaných forem a dialektickým pluralismem tvořivých ideí*“, jak prozatím nejmladší a námi žitou epochu lidských dějin přesvědčivě vystihují slova **Predraga Palavestry**.¹

„*Z technologického aspektu odvedla tato epocha lidstvo nejdále, až na okraj existence,*“ píše dále, a v zápleti optimisticky dodává: „*s hrůzou i nadějí zároveň tato epocha dnes hledá východisko a alternativu pro každého.*“² Uváděným východiskem nebo, chceme-li, alternativou pro každého, se může stát muzeum znaků, imaginativní skladiště znakových produktů, paralela symbolické pozdně antické alexandrijské knihovny, která umožňuje, ale dokonce i sama přinucuje k jakési univerzální komunikaci, tj. k navazování vzájemných vztahů a interakcí mezi všemi existujícími objekty, částmi celků.³

Je vcelku samozřejmé, že kombinacemi znaků z takového muzea, které je symbolem minulosti, tradic a nashromážděných poznatků, vznikají synkretické styly a žánry, které simultánně obsahují

1 P. Palavestra: Kritička književnost. Alternativa postmodernisma, Beograd 1983, s. 7.

2 c. d., s. 7.

3 Nelze na tomto místě nepřipomenout, že symboliku světa jako labyrintu babylonské knihovny, která obsahuje nekonečný počet svazků, uchovávajících veškeré informace o lidstvu v minulosti, přítomnosti i budoucnosti, nalézáme i v tvorbě argentinského spisovatele J. L. Borgese, podle mnohých teoretiků „otce postmoderní literatury“.

několik strukturálních typů a žánrových schémat a jsou adresovány a otevřeny takřka všem recipientům.

ANTIELITÁŘSTVÍ A OTEVŘENOST NYNĚJŠÍ KULTURY

Z hlediska historické perspektivy, resp. v opozici k jiným historickým etapám, kulturám, proudům a směrům se nyníjší kultura jeví jako otevřená, alternativní, masivně svobodná, přexponovaně volná, odborná literatura nejednou sahá až k sugestivním označením a pojmenováním a explicitě hovoří o **tyranii svobody**.⁴ Fascinace svobodou je zřejmě únikem z deprese, odrea-gování se od reality, je výrazem hledání volného prostoru mimo říši dobra a zla.

Názorový pluralismus a tolerance, otevřenost kultury a umění, navazování na jiné systémy, internacionalizace, orientace na infrahumanismus, nedůvěra a zpochybňování autorit, hedonismus, luddismus, radikální ironie a duch humoru, nová iracionalita a antielitářský přístup to je jenom několik charakteristik, integrujících v sobě životní pocity současníka, jimiž se vyznačují rovněž nyníjší kulturní systémy a umění. Jestliže ve výčtu zazněl pojem antielitářství, pak zdá se není nikterak nahodilé, když se v názvu této konference objevuje slovo „populární“ přímo v klíčové pozici.

Zatímco v klasické moderní perspektivě si „vysoké“ umění udržovalo dominantní pozici, s novou situací ve filozofii i umělecké praxi posledních desetiletí se vynořují znepokojivé otázky týkající se hodnotové hierarchizace literatury a vztahů mezi vysokou a masovou kulturou, znejsiřování hranic mezi uměním a komercí, neboť hodnoty druhdy pojmenováváné jako „vysoké“ se stále více a častěji prolínají, zaměňují a často i splývají s „hodnotami“ zábavnými.

POPULÁRNÍ KULTURA A LITERATURA K OBJASNĚNÍ POJMU

Přídomy jako „lidová“, srozumitelná, přístupná, oblíbená, masová atp. činí z populární kultury a újeji literatury systém masové komunikace, který paradoxně stojí mimo hledí konzervativního literárněvědného bádání. Scientistická ustrnulost v názoru, že procesuálně podnětná je výhradně literatura „vysoká“, nepochybně v minulosti, i nadále paralyzuje myšlení o nyníjší kultuře a literatuře a je určována permanentním přežíváním reziduí starších projektů, které za umění považovaly toliko umění originální a jedinečné (tento model se objevuje už v estetice romantismu).

Předmětem jak diachronního (literárněhistorického), tak synchronního přístupu k literatuře se nejčastěji stávalo pouze umění hodnotově diferencované jako „vysoké“, to bylo považováno za hybnou sílu literárního procesu, za nositele dynamického pohybu a proměn literatury, zatímco ostatní literární systémy byly chápány coby objekty redukováné o prvořadou složku umělecké literatury – estetičnost. Ovšem estetičnost může být obsažena i v populární literatuře, ačkoliv tam pochopitelně nezaujímá dominantní pozici, neboť považována v tomto systému za bezkonceptní bývá alternativně nebo zcela suplována jinými, výraznějšími složkami: zábavností, senzačností, persuzívností, poučností nebo senzibilitou. Koncept, podle něhož za hodnotné a vývojově relevantní bylo považováno pouze „vysoké“ umění, to, které je směřováno ke vzdělanému recipientovi, se však v současnosti ukazuje být čirým anachronismem a je stále zřejmější, že do budoucna

s ním nelze vystačit a jeho přítomnost ve své soustavě nutně musí antikvovat rovněž v myšlení o literatuře.

Atak proti představě o superioritě funkčně-estetické koncepce literatury byl na rozdílných metodologických východiscích zahájen již dříve v různých zahraničních literárněvědných soustavách včetně kontextu česko-slovenského.⁵ Nelze přehlédnout, že tato apriorní představa se v literárně-historické praxi postupně vžila a stávala se i ryze pragmatickým pomocníkem při členění literatury.

Za stavu dnešního poznání je dobře zřejmé, že jenom prostřednictvím umělecké, „vysoké“ literatury nemůže být uspokojivě vysvětlen literární vývoj (procesuálnost literatury) ani současný stav. Bez znalosti populární literatury určitého chronotopu nevysvětlíme kompetentně a komplexně např. postavu z Máchova Máje Viléma; tu je nutno v symbióze s ostatními poznávacími zdroji přihlížet k předchozí slovesné tradici i soudobým knížkám lidového čtení, jarmarečním a jiným tiskům s oblibenou postavou loupežníka, které autor recipoval.⁶ Podobně tomu je s Haškovým Švejkem, dílem ambivalentně vykládaným od svého zveřejnění; to je zase původně literatura „nížká“, literatura plebejská, městské periferie, čerpající inspiraci v bohéme plebejských frantů a světoběžníků, v pražských šantánech, hospodách a krčmách a v nikdy nekončících krýglech s pivem, ovšem je to i literatura řečeno spolu s F. X. Šaldou⁷ – smrtelně vážná, není to jenom kultura komiky a smíchu.

Na uváděných příkladech je třeba povšimnout si skutečnosti, že literatura, která je nyní hodnotově považována za „vysokou“ a preferována v literárních dějinách jako procesuálně podnětná, čerpala mnohdy z literatury populární nebo do jejího systému dokonce patřila. Tyto příklady rovněž případně dokládají, že populární literatura představuje živý systém, který může dynamicky ovlivňovat literární proces určité etapy, že nejde o tok zcela latentní, neprostupně ohraničený od ostatní literární produkce, že neexistuje mimo, ale vedle ní, a že mnohdy žije i v symbióze s uměleckou literaturou (toho jsme sami svědky při recepci značné části současné literární produkce).

Populární literatura jako komplementární součást a podsystém celého literárního systému má rovněž svou hodnotovou hierarchii, mezi objekty v tomto subsystému existují vztahy a platí normy, existuje v něm problém epigonství a novátorství, je tedy stejně procesuální jako systém tzv. vysoké literatury.⁸

Jestliže bylo uvedeno, že populární literatura má svou hodnotovou hierarchii, nebude bez užitku ozřejmit, čím je určována. Literární kritika a to je všeobecně známo se o žánry populární literatury:

1. buď namnoze nezajímá, nebo 2. je negací zavrhuje jako takové.

V prvním případě kritika tyto texty nepovažuje za ne-literaturu, toleruje je, ale svým nezájmem o populární literaturu přesunuje předmět svého zájmu na recipienty. V tom případě literární „kritiku“ populární literatury supluje vlastně čtenářská poptávka a vkus konzumentů. Ovšem i tato poptávka může být ovlivňována. Platí pak, že texty žánrů populární literatury se samy podílejí na

5 P. Liba: Kontexty populárnej literatúry, Bratislava 1981. - Zcela odlišným způsobem k problematice přistupovali J. Hrabák (Srov. Napínavá četba pod lupou. Ze studií o paraliteratuře, Praha 1986; Od laciného optimismu k hororu. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku, Praha 1989.) nebo O. Sirovátka (Srov. Literatura na okraji, Praha 1990.)

6 Srov. K. Krejčí: Symbol kata a odsouzení v díle Karla Hynka Máchy. In: Realita slova Máchova, sb. red. R. Grebeníčková a O. Králík, Praha 1967, s. 211–277, k postavě loupežníka zvláště s. 214–216.

7 „Ale přes její komiku je Švejk kniha k smrti smutná...“ Ze stati Jaroslav Durych - esejista. In: F. X. Šalda: Z období zápisníku, ed. E. Macek, Praha 1987, s. 497.

8 P. Liba, c. d., s. 50–72.

formování čtenářského vkusu, a v nejednom případě publiku navrhnou, co by mělo následovat. Pokud literární kritika tyto texty populární literatury zavrhuje jako takové, dovolává se vlastně modelu vzdělaného renesančního konzumenta „vysoké“ kultury a chrání ho tak před kulturou „jiných“.

Populární literatura, jak bylo řečeno, je systémem živým a podléhajícím vývojovým metamorfózám. Oproti pochodům v umělecké literatuře, kde se dosahuje dalšího stupně nejčastěji antitezou, popřením dosavadních konvencí a postupů, populární literatura tyto konvence a normy naopak přejímá a přetváří, aby byly snadno přístupné a přitažlivé pro většinu pospolitosti; na jistou dobu tak konvence a normy petrifikuje; ve srovnání s procesy ve sféře umělecké literatury je veskrze konzervativní. To lze demonstrovat příklady z děl spisovatelek tzv. četby pro ženy, červené knihovny. V jejich tvorbě je možno rozpoznávat několik takových normotvorných vzorců a formulí, selektovaných, převzatých a potom transformovaných („přeložených“) namnoze z textů umělecké literatury. Většinou jsou žánrová schémata, modely, narativní vzorce odvozeny ze spisovatelčích čtenářských zkušeností.

Stěhování stylemat z vyšší do nižší roviny neznamená, že by byla opotřebována. Starší kulturní a umělecké modely působí však na recipienty přitažlivěji nežli nové, nezvyklé umění, a proto i v tvorbě Javořícké a jiných autorek je možno nalézt a odlišit vrstvu jiráskovskou, raisovskou, baarovskou atp.⁹, méně zřetelná, mnohdy až nepatrná se jeví projekce autorského subjektu v díle, samozřejmě na úkor konvenčnosti starších literárních postupů. Jde o svého druhu literární navazování (intertextualitu), ovšem s tím, že jakékoliv náročnější, složitější struktury bývají překodovány do přijatelné podoby průměrných konzumentů.¹⁰ Samotné postupy intertextuality, např. postupy literární aluze, by konzumpci díla znesnadňovaly odkazováním na širší kulturní a literární kontext, a proto jsou žánrům populární literatury vzdálené, dá se dokonce říci, že zcela cizí.

Texty populární literatury se většinou vyhýbají originálním řešením na všech úrovních (myšlenková náplň, téma, postavy, forma, styl, jazyk atd.), řídí se vkusem publika (nejčastěji průměrného publika), snaží se vyrovnat vkus publika (homogenizovat vkus), využívají mnohonásobně ozkoušených stylemat, předávají konzumentům situace a emoční zážitky již *hotové*, nevyžadují proto po publiku, aby věnovalo zvláštní pozornost aktu recepce a dekodování. Stejně pasivní jako publikum bývá i jednání postav.

Nejednou se hovoří o tom, že žánry populární literatury mají i funkci výchovnou, neboť početné skupiny konzumentů obdařují vyšším uměním, třebaže se to děje různě pokleslými prostředky.

Oproti textům náročnějším přinášejí texty populární literatury přemíru informací: z epoch již zasutých, zdánlivě mrtvých, které jsou podle potřeby aktualizovány, ale i množství informací ze současnosti; jde ovšem o korpus informací, které nejsou rozlišeny a jeví se tedy jako redundantní.

Měli bychom si všimnout ještě jedné věci. Systém populární literatury se nejčastěji chápe jako odvozenina vysokého umění, jako jeho pokleslý epigon. Ovšem nemusí tomu tak být ve všech případech. V této souvislosti si připomeňme starořecký **mýtus o Marsyovi**. V soutěži, do které Marsyas troufale vyzval Apollóna, vyhrál nástroj božský lyra. Vysoké, v tomto případě nástroj božský, v soutěži ponížilo nízké, lidské. Ovšem z pohledu dnešního eticky obdivujeme schopnosti, umění a nadání satyra, který se naučil na výsost ovládat nástroj odhozený v hněvu

9 Srov. práce D. Mocné.

10 Srov. heslo Populární literatura. In: T. Žilka: Poetický slovník, Bratislava 1984, s. 272.

bohyně Athénou, a své odmítnutí přenášíme na Apolóna. Subjektivně dáváme přednost nízkému před vysokým. Došlo zde k přesunu, ba celistvému přepolarizování hodnotového systému.

Obrazně je možno říci, že nejen z vysokého se rodí a je odvozeno nízké, ale že i nízké může ovlivnit vysoké, ačkoliv je nutno přiznat, že se tak stává méně často. Z literatury umělecké jsou však dobře známy případy, kdy autor využívá z nejrůznějších důvodů žánrů populární literatury. Příkladem mohou být některé prózy **Ladislava Fukse**, v nichž autor používá textů populární literatury zejména pro dokreslení kontur doby.¹¹ Přivlastňování žánrů populární literatury je vlastní i tvorbě **Vladimíra Párala**, který využívá citátů z takového typu literatury např. v románě *Muka obraznosti* (1980). Zasazením do tektoniky díla a komentářem pak tyto texty „povyšuje“ do roviny umělecké.

TEORIE ŽÁNŘŮ V SOUČASNÉ KULTUŘE A UMĚNÍ

Přestože do problémového repertoáru postmodernistických úvah a výzkumů nepatří problematika literárních druhů a žánrů, tj. problematika genologické klasifikace, ukazuje se, že ji nelze eliminovat poukazem na fakt, že v současné pluralitní kultuře žánry a druhy neexistují, že v ní vládne pouze chaos. „*bolo by naivné myslieť si,*“ píše pěkně **Viktor Žmegač** v úvaze o současném románu, „*že kategórie, ktoré sa v niekomych epochách novších dejín zafixovali v povedomí, zmiznú bez stopy, respektíve, že ustúpia miesto úplne novým zásadám.*“¹² Uvedený soud pregrančně vyslovuje fakt, že každý systém, tj. včetně systému genologického, se průběžně rodí z metakreačního sváru starého s novým, tradičního s moderním, konvenčního s novátorským. Chceme-li proto poznat „nové“, antikonvenční literárně-výrazové kategorie, je nejprve nutné, abychom si uvědomili jejich konvenční protipól.¹³ To jenom potvrzuje nutnost zkoumat konvenční, ale i nový genologický systém, který může být vybudován na principu afirmativním nebo destabilizujícím hodnotový a klasifikační systém užívaný dotud.

V postmoderní literatuře se žánr nevyskytuje jako stabilní, neměnný útvar, ale jako dynamická množina prvků, které se střídají, převrstvují, mísí, tvoříc živý kaleidoskop žánrového povědomí. Cílem postmoderních teorémů, uvažuje v podobné souvilosti **Halina Janaszek-Ivaničková**¹⁴, by se měl stát antimodelový projekt stabilního systému, otevřeného změnám a narušujícího systém současné jednoty.

Tradiční triáda lyrika epika drama, jak je jí a hraničním druhům věnována pozornost např. u **Staigera**¹⁵, byla narušena a rozrůstá se o další druhy, zjednávací si nezávilost. Teoretik **Jozef Hvišč** uvádí¹⁶, že samostatnou genologickou odlišnost získala literatura pro děti a mládež, vědecko-fantastická literatura, ale i literatura faktu, vyhraňující se od šedesátých let a nyní považovaná za nezávislý literární druh; podobně se konstituuje i systém tzv. paraliteratury, tj. útvary intencionálně zacílené na zábavu publika, které nebývají vymezovány historicky, tematicky ani žánrově.¹⁷ Uvolnění druhových hranic, vznikání přechodných, hraničních a synkretických stylů a žánrů, rozšiřují i pole působnosti bulvární a konzumní literatury, která se v pluralitním systému stává součástí alternativní kultury.¹⁸

11 Srov. D. Vlašínová: Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse. In: *Literatura v literatuře*, red. D. Hodrová, Praha–Opava 1995, s. 123–125.

12 V. Žmegač: *Postmoderna a román*, Nový život 1989, s. 77.

13 J. Hvišč: Žánre v postmodernizme. *Slovenská literatúra* 1990, č. 6, s. 518.

14 H. Janaszek-Ivaničková: Od modernizmu do postmodernizmu. Katowice 1996, s. 110.

15 E. Staiger: *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969.

16 J. Hvišč, c. d., s. 519–520.

17 Srov. heslo „triviální literatura“. In: *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1984, s. 392.

Vývody předcházejících úvah potvrzují rovněž teze teoretika postmodernismu, amerického kritika **Ihaby Hassana**.¹⁹ Ačkoliv doposud nepodal uspokojující exaktní definici „*pluralitní postmoderny*“, jak ji explicitně pojmenoval, vymezil ji několika znaky,²⁰ mezi něž náleží i hybridizování, mutace žánrů včetně takových forem, jakými jsou parodie, travestie a pastiš. Klasické kulturní žánry jsou deformovány i pop-artem nebo kýčem, mísí se v nich kontinuita s diskontinuitou, generuje se míchanina fenoménů existujících současně, ale i v odlišných časových rovinách, minulost se přesouvá do přítomnosti, prostě jako by zmizelo tradiční chápání historie a „časovosti“;²¹ a především nelze v současné kultuře vypátrat centrální bod, centrum, jak shodně s Hassanem tvrdí také **J.-F. Lyotard**.²²

Skutečnost, že v nynějším kulturním modelu neexistuje nebo není možné zajistit centrum, pevný bod, vede k tomu, že nelze s jistotou rozlišit, které žánry patří v genologickém modelu mezi centrální a které ustupují směrem k periférii. Jisté však je, že blíže středu se dostávají texty založené na provokaci, hyperbolizaci, ironii, parodii, pastiši, texty, které jsou vlastně vyprávěním o vyprávěném a při stavbě využívají sémanticky vyprázdněných segmentů jiných výpovědí, citátů, kvazicitátů atp. Společenská realita není v takových metatextech reflektována pouze jako výsledek primárního procesu, ale i jako skutečnost viděná prizmatem jiných textů, sekundárně. Čtenářský zájem o takové dílo se realizuje na různých principech, nejčastěji na herním principu (luddismus), přičemž konzument i za mystifikací hledá a rozkrývá realitu. Tj. připouští, že v palimpsestu lze nalézt vazby na realitu, protože je intencionálně infikován vědomím o superficialnosti a záměrně mystifikaci, příznačných pro kvazimetatextovost,²³ jak je známa z **Eco**vy „postily“, poznámek ke kultovnímu románu *Jméno růže*: „...vyprávění [jsem] vložil do čtvrtého pouzdra,“ konstatuje se tam, „to znamená zabalil do tří jiných vyprávění: já říkám, že Vallet říkal, že Mabillon řekl, že Adso tvrdil...“²⁴

Tradiční vyprávění, např. románové, se stává „pouhým“ komentářem, jímž se parodizuje nebo parafrázuje rozpad univerzálního celku na drobné neepické příběhy; kvalitativně „nový“ příběh si utváří často teprve čtenář sám při kreativním procesu čtení, k němuž bývá vyzván a jehož kvalita zase závisí na tom, jaká je čtenářova dekodovací kompetentnost, mobilita a invence samostatně tvořit. Přesto se stále hovoří o románu. Tento zdánlivý paradox, rozpor mj. potvrzují teze **Daniely Hodrové** z knihy *Hledání románu*, podle nichž se román chápe jako dynamický objekt, jenž v souvislosti s proměnami společnosti neustále popírá a obnovuje svou identitu, „není záležitostí jediného rozrušujícího se, případně degenerujícího žánru, z jehož popela se rodí žánr nový, nýbrž chápe se v souvislosti s celkovou žánrovou situací, v níž vlivem historických a literárních podmínek docházelo k přesunu určitých obsahů a jejich stylizací, k pohybu celé řady žánrů, který byl předpokladem zrodu nového žánru. (...) Předpokladem vzniku žánru je tu romaneskní situace neboli soubor sociálních a literárních podmínek, jistá míra mobility a otevřenosti ve společnosti a v žánrovém systému.“²⁵

Nebude bez užitku všimnout si v této souvislosti i jednoho z centrálních kritérií pro rozlišování umělecké hodnoty, jak jej nastolily modernistické teorie umění. Oním kritériem je *novátorství*.

18 J. Hvišč, c. d., s. 521.

19 I. Hassan: *The Dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern Literature*, Madison 1982.

20 K Hassanovým „určením“ postmodernismu patří tato: neurčitost, fragmentárnost, odkanonizování, ztráta lidského Já, neprezentovatelnost, hybridizování, karnevalizování, participace (výzva k představě), konstrukcionalismus, imanence.

21 D. Hajko: K filozoficko-teoretickým východiskám postmodernizmu. *Slovenská literatúra* 1990, č. 6, s. 510.

22 D. Hajko, c. d., s. 511.

23 D. Sabolová: *Abdukcija*, Eco a jeho román *Meno ruže*. *Slovenská literatúra* 1989, č. 1, s. 73.

24 U. Eco: *Poznámky ke "Jménu růže"*. *Světová literatúra* 1986, č. 2, s. 230.

25 D. Hodrová: *Hledání románu*, Praha 1989, s. 6-7.

Ve shodě s odbornou literaturou se pokusíme porovnat pojetí jedinečnosti a originality v historické perspektivě, zejména zdůrazníme rozdíly mezi modernistickou a tzv. postmodernistickou estetikou.

Nosným principem modernistického umění bylo novátorství, produkce stále nových paradigmat, nového způsobu nazírání na svět.²⁶ Modernistická estetika a modernistické teorie umění, jak je chápe U. Eco²⁷, tj. jako soustavy zrozené spolu s manýrismem, rozvinuté romantismem a znovu provokativně postulované ranými avantgardami dvacátého století, odmítaly veškerou produkci připomínající průmyslové výrobky daného modelu nebo typu. Uvedené teorie tuto produkci hodnotily jako líbivou, avšak kriticky ji vyobcovávaly mimo oblast umění a považovaly za součást neuměleckého, založeného na komerčním triku a podbíživosti, nikoliv na provokaci. Tu podle modernistické estetiky postrádaly i veškeré produkty masových médií (populární píseň, komiks, detektivka, televizní reklama atd.).

Prostě s tím, čemu dominoval topos opakování (mající mnoho dalších podtypů a variant), se neohlala modernistická estetika ztotožnit. Přitom z perspektivy současna to není nic jiného nežli opakování (serializace v širokém slova smyslu), co převládá v přítomném umění; u Eca se proto dokonce hovoří o „*ěře opakování*“,²⁸ v níž se oslabují až zcela minimalizují difference mezi „uměleckostí“ a „líbivostí“. Ostrý řez mezi uměleckou, vysokou kulturou a nízkým a pokleslým jako by se v nynější kultuře *stírá*. Taková estetická teorie nevidí umění hermeticky izolované od roviny střední a nízké kultury. Literární provoz se neodehrává v rovině umělecké a jiné, periferní a pokleslé, ale jeho jednotlivé systémy se navzájem tu více, tu méně překrývají a prostupují. Neplatí již, že neumělecké je vlastní pouze okruhu pokleslé, nízké, triviální, konzumní, populární kultury, neboť umělecky málo hodnotná může být i kultura, která se sama vydává za umění.

Ostatně i modernismus a zvláště avantgardy 20. století jako by samy prošly biologickým procesem od narození k stárnutí a sémiotické smrti, v jehož průběhu se stačily vůči svému okolí zinstitutionalizovat, dokonce natolik, že jejich hlavní devízy experiment a novost se změnily v tradici, „tradici novosti“,²⁹ *včerejší avantgardní experiment se stal dnešní módou a zítřejším klišé* lze parafrazovat úvahu **Richarda Hoffstadtera** o avantgardách tohoto století.³⁰

UMĚNÍ A NEUMĚNÍ ZNEJISTOVÁNÍ HRANIC

Tzv. socialistická kultura a literatura usilovala, aby každý člen pospolitosti získal zkušenosti vyššího typu, a to prostřednictvím zpřístupňování tzv. vysokých hodnot početným skupinám bez rozdílu. Realizovala to prakticky tím, že jim umožnila přístup k „vyšší“ kultuře jejím banalizováním. Nelze se proto divit, že to vedlo ke ztrátě citlivosti vůči umění, an-estetičnosti (**W. Welsch**). A nyní situace dnešní: snažíme se o deskripci populární kultury a literatury, o zjištění jejich mechanismů a vlastností, zajišťujících jí živelnost, životnost, oblíbenost a komunikační sílu, znásobovanou médii všeho druhu, protože jako bychom pochopili, že homogenizace vkusu dosáhla extrému. Zda jde o jev přirozený nebo plánovitě připravovaný, není v tuto chvíli relevantní. Jisté je, že bude nutno detailněji nahlížet na texty populární literatury jakožto na nezbytnou a komplementární složku literárního systému (zvláště pak v čase „tyranie svobody“), neboť jediné prostřednictvím jeho

26 U. Eco: *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*, Film a doba 1990, č. 1, s. 38.

27 c. d., s. 38.

28 c. d., s. 39.

29 R. Hoffstadter: *Anti-intellectualism in American Life*, New York 1963, s. 418.

30 c. d., s. 418.

celistvého poznání je možno literaturu hodnotově hierarchizovat a diferencovat na uměleckou a neuměleckou, rozlišovat mezi uměním a neuměním.

* * *

Bez aspirací na jakékoliv generalizování se závěrem pokusíme sumarizovat poznatky, které vyplývají z předchozí úvahy:

- Mohutný kulturní a umělecký proud druhé poloviny tohoto století, postmodernismus, bývá mj. charakterizován otevřeností a antielitářstvím. Po modifikaci estetické soustavy je proto patřičné ptát se po hodnotové hierarchizaci nynější literatury a po vztazích mezi „vysokou“ a masovou literaturou a hovořit o znejisťování hranic mezi elitní a populární literaturou.

- Ukazuje se, že literární věda, která upřednostňuje jenom umění „vysoké“, určené vzdělanému recipientovi (homo intellectus), to (slovesné) umění, jemuž přisuzuje fundamentální estetické hodnoty a je podle ní nositelem literárního vývoje, nemůže komplexně, adekvátně ani správně diagnostikovat současnost ani minulost literatury. Všimá si totiž pouze apriorně vydělené části literárního systému, nikoliv systému jako celku. Přitom je zřejmé, že nezbytnou, komplementární součástí literárního systému představuje kromě umělecké literatury, folkloru a útvarů na hranici mezi uměleckou („vysokou“) literaturou a folklorem rovněž systém populární literatury.

- Populární kultura a literatura by měly být pojímány v historické perspektivě jako systémy „živé“, podléhající dynamickým proměnám (v závislosti na mnoha literárních i mimoliterárních faktorech), nikoliv jako konstantní, ustrnulé, jednou provždy zkonstruované a existující modely beze změn. Modifikace systému populární literatury podléhají v nejširším pojetí změnám příslušné společnosti; proměny jsou ovšem vyvolávány i uvnitř literárního systému změnami funkce této literatury, koncepcemi jejich tvůrců, žádostmi recipientů atp.

Z hlediska literární komunikace je nutno chápat fungování populární literatury nejméně ve dvou komunikačních okruzích: jednou představuje periferii umělecké literatury, podruhé samostatné centrum.

- Vývojové tendence literatury posledních několika let stále zřetelněji ukazují, že dochází ke koexistenci prvků, stylů, žánrů populární literatury a literatury druhdy chápané a preferované jako umělecká, „vysoká“. Výmluvným příkladem jsou texty typu Ecova románu *Jméno růže*, který lze „číst“ a interpretovat na rozličných tematických úrovních: jako román kriminální, gotický, historický, ale i jako román filozofický nebo román o románě (metaromán), disponující intertextuálními souvislostmi a mnohými citáty z jiných děl.³¹

- Spatřujeme tedy stále zřetelněji prostupování hranic elitní a populární kultury. Ukazuje se, že podle projekce postmoderní estetiky není možno hermeticky izolovat jednotlivé subsystémy literárního systému, ale je třeba spíše uvažovat o uměleckosti a neuměleckosti jeho jednotlivých složek.

31 Srov. D. Hodrová: Román jako otevřené dílo. *Estetika* 1989, č. 1, s. 31–41; T. Žilka: Od moderny k postmoderne. *Tvar* 1996, č. 5, s. 1.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

ČEŠTÍ ANGLOSASOVÉ ANEBO NA BEZEJMENNÝCH STEZKÁCH

Narazíme-li v oblíbené edici Knihovnička westernů čili v sešitové sérii Rodokaps, již od roku 1990 vydává nakladatelství Ivo Železný, namátkou kupříkladu na taková důvěrně tklivá slova jako „*spokojeně zavrňela a odváděla ho do slámy*“ (příčemž hrdina je tu krátce předtím důrazně vyzýván, aby dokázal, že „*tě ta běhna nezbavila síly*“), pravděpodobně si nepřipadáme tváří v tvář podobným pasážím nikterak zvlášť rodokapsově. Z hlediska nynějšího typologického rozvrstvení naší knižní kultury je ale zřejmé, že do ní po roce 1989 vtrhly jak velká voda rozmanité rodokapsové či westerové sešity a že si v Čechách bezpochyby našly čtenářskou obec vyprahlou toužením po tomto žánru.

Pro tuto povodeň literárního druhu, zhusta označovaného za pokleslý, zábavný, dobrodružný, oddechový, mimo vši pochybnost komerční žánr, obecně vzato za produkt masové kultury, je v Čechách devadesátých let symptomatické, že autoři těchto rodokapsů či westernů údajně zhusta pocházejí z anglosaských končin anebo přinejmenším přicházejí do české krajiny s anglosasky znějícími příjmeními. Stačí vypočítat alespoň některá: John Wildmer, Dan Poberts, Paul J. Tit... V této početné řadě stojí zato se pozastavit u dvou anglosaských (?) pisatelů populární literatury tohoto typu, tj. u reprezentantů přílivu rodokapsového žánru v polistopadovém údobí české kultury – u **Jakea Rolandse** a především u **Billa Frenche**.

V Knihovničce westernů se totiž *rodokapsopsavec* píšící pod jménem Bill French stal erbovním autorským protagonistou tohoto dlouho zapovězeného žánru. Do sešitové série westernů byly Ivem Železným krátce po sobě zařazeny hned tři rodokapsy z jeho pera – nejprve **Soudce Kolt** (1992), potom **Vlak do Oklahomy** (1993) a posléze poslední dobrodružný příběh **Tam dole v mexiku** (1993). Potom se však Bill French z nakladatelského hledáčku znenadání nadobro vytrácí; až do podzimu 1997 v žádném českém nakladatelství nebo vydavatelství již nevyšla ani jedna nová autorova knížka. To znamená, že nám French v tuto chvíli zůstavil pouze malý rodokapsový či westernový triptych, v němž se dočítáme o vzrušujících osudech několika totožných postav, tj. těch, kdo v těchto westernových krvavých románech přežili všechny intriky a úklady včetně rachotivé hudby koltů. Inspirativní ozvuky shakespearovské epiky jsou Frenchovi bezpochyby dosti vzdálené, pokud však dokonce i slavný alžbětinec Shakespeare umně parazitoval mj. na dávných antických látkách a motivech, nejinak si v tomto smyslu s chutí počínal i náš anglosaský pisatel rodokapsů: svůj třísešitový dramatický příběh z Divokého Západu totiž od počátku, tj. už od Soudce Kolta, koncipuje jako westernovou parafrázi Romea a Julie ve stylu rodokapsového retro.

A tak v úvodní ze tří Frenchových historií ztělesňuje roli westernového Romea kurážný „*mladík s rudou čupřinou*“ jménem Dan, tj. Daniel, mluvící „*malých texaských rančerů s nerealistickými plány*“, zatímco úlohu Julie a její tklivou bytost tu zastupuje zlatovlasá Anita, vždy v bílém, s obrovskou kyticí a s měkkýma hnědýma očima, které se zakrátko na stránkách téhož Frenchova příběhu promění v jantarové. Leč nastojte: Anitin zločinný tatínek zákeřně zlikviduje

Danův ranč a k tomu i jeho rodinu. V důsledku tohoto nepěkného počínání se nelze divit, že Anita žije s jednou jedinou tužbou tajnou, totiž aby jejího otce neodpravil potajmu milovaný Dan, nýbrž někdo jiný. Tak se i stane: padoušského zploditele nakonec zbaví života desperát obřímí postavy jménem Adam, který si sužován výčitkami ohledně svého hříšného žití aspoň načas připíchne coby určitý morální zások šerifskou hvězdou.

Nakonec však, jak se sluší a patří, vše se v dobré obrátí, početné mrtvoly jsou odklizeny, na Danových pozemcích je nalezena nikoli ještě nafta, ale hojná stříbrná žíla. Bez okolků a bez váhání můžeme případným čtenářům autorova triptychu prozradit i pár dalších podstatných okolností: o Danu Kaneovi se všichni zúčastnění pistolníci i nepistolníci domnívají, že mají co činit s „běloručkou“, jak praví Bill French, leč ve skutečnosti je to absolvent Vojenské akademie Spojených států ve West Pointu, který ji dokončil s výborným prospěchem a kromě toho triumfoval v soutěži kadeřů ve střelbě. Dále je tu průhledně naznačeno, že se děj Soudce Kolta odehrává za časů 22. prezidenta USA Clevelanda, čili přibližně za časů Vrchlického a Machara (Cleveland byl ovšem prezidentem zvolen dvakrát: poprvé pro funkční období 1885–1889, podruhé pro léta 1893–1897).

V prvním spisku z triptychu Billa Frenche musí Daniel, ve skutečnosti podporučík *U. S. Army*, bojovat s lumpy a pistolníky sužujícími Texas, zaslíbenou zemi rodokapsů a westernů. Ještě si však svou „zlatovlasou hrdopýšku“ Anitu ani nestačil vzít, a už se v dalším příběhu, **Vlaku do Oklahomy**, dostal do pořádného maléru: byl zlotřilým místním soudcem obžalován a odsouzen k deseti letům káznice, ač byl nevinný po vzoru andělských kovbojů. Nerezignoval však: „*Vězení bylo zápach, hluk a špína, ale kupodivu si Dan rychle zvykl. Kázeň, kterou dodržoval v armádě, mu připomínala dnešní režim.*“¹ Zanedlouho se mu podařilo uprchnout za pomoci svého přítele, totiž „episkopálního Indiána“ z kmene Navajů, jenž mu prokazoval nezměrné služby už v prvním Frenchově příběhu. Jeho spolubojovníky z Navajů si výtečný mladík Daniel podle pisatele rodokapsu získal tím, že na nadbřháných indiánských dívek vůbec nereagoval. Zato Anita se v pokračování Danielových příběhů proměnila v „*plavovlasého anděla se skořicovými očima*“, než dál na milého věrně čekala. Inkarnací zla se tu posléze stává onen křivopřísežný texaský soudce jménem Nowak, veřejný činitel spjatý s železniční bandou, který se v okamžiku hrdinova odsouzení spokojeně usmíval. „*Najdu si tě,*“ řekl mu však Dan a tato tři slova, jak píše Bill French, „*smazala Nowakův úsměv z našpulených rtů*“². Než i v tomto westernovém příběhu spravedlnost a pravda zvítězí, neboť umírající soudce Nowak, ač vpravdě bídný zlosyn, přece jen stačil zavčas učinit obsáhlé přiznání.

V závěrečném příběhu Frenchova volného westernového či rodokapsového triptychu **Tam dole v Mexiku** se chronologicky přemísťujeme asi o desetiletí dál, tj. s největší pravděpodobností do časů dvojího prezidentského údobí Theodora Roosevelta (1901–1909): Daniel a Anita jsou již drahý čas šťastně svoji, patří jim dobytčářské knížectví a mají desetiletého synka. Malý hrdina je však unesen hloučkem desperátů, složeným vesměs z vojenských zběhů, a ti s ním prchají do Mexika, odkud hodlají vymáhat výkupné. V rejstříku autorových motivů se tedy objeví nejen tradiční situace přepadení dostavníku, ale i aktuální (či tematicky konjunkturální) případ *kidnappingu* – únosu dětí. Též v tomto případně veškerá dějová protivenství vyústí v happy end. Svět je však v očích Billyho Frenche stále horší: už ani Indiáni nevěří na Manitoua, ani v Texasu pošta nefunguje dostatečně spolehlivě – a zkušený šerif se dočkává holého nevděku a vyklube se z něho starý, unavený kovboj. Stejně zemdlený a vyčerpaný je v tomto westernu též jeho vypravěč Bill French: omí-

1 B. French: *Vlak do Oklahomy*, Praha 1993, s. 15.

2 c. d., s. 14–15.

lá tu pořád stejné stylistické figury a dějové motivy. Už se nedovíme, jaké oči tentokrát měla Anita. Už ani Dan nikomu nemusí dokazovat, že není změkčilec z Východu a že nestudoval botaniku ani se nestal učitelem.

Jenže: kdo to vůbec je, ten Bill French? Jestliže u prvního a posledního svazku jsou jeho díla nakladatelem Ivem Železným prezentována bez udání data nebo místa původního vydání i bez uvedení případného překladatele, v prostředním svazku triptychu, ve **Vlaku do Oklahomy**, se zničehonic dočítáme, že text přeložil **Jaroslav Kuřák** (bez uvedení jazyka originálu, místa či data knižního vydání atp.). Shodou okolností je odpovědným redaktorem všech tří knížek spisovatel **Josef Frajs**. Ten po roce 1989 zatím uveřejnil pouze jedinou prózu (**Potkala mě láska**, 1994) – a v nakladatelském magazínu *Knihomol* (vydávaném v polovině devadesátých let u Iva Železného) odpověděl na zvědavou otázku, zda nepublikuje pod cizím jménem, že nic neprozradí, jen ať literární badatelé bádají. Ti nevybádali pranic, neboť nakladatelství Ivo Železný, v němž Frajs byl a je zaměstnán, zachovalo mlčenlivost a literární vědci zase akademickou etiku. Proto ani ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*³ se neuvádí ani jeden nový či starší autorův text, který by byl po roce 1989 uveřejněn třeba i pod cizím jménem.

Jenže právě ve chvíli vydání prvního svazku akademického slovníku Josef Frajs náhle rezignoval na své autorské inkognito. Poskytl informace Bohumilu Neumannovi, editorovi *Malého slovníku uměleckého svazu autorů detektivní a dobrodružné literatury*⁴, které knihy v devadesátých letech vydal pod uměleckými pseudonymy. Mezi nimi najdeme nejen již zmíněná jména autorů jako John Wildmer, Dan Poberts a Paul J. Tit, ale také Bill French, onen fiktivní autor tří rodokapsových příběhů, jejichž dějové meandry v žánru literárního westernu jsme tu lapidárně charakterizovali. Frajs se svým přiznáním koneckonců vyrukoval v pravou chvíli, na příslušnou objednávku a v souladu s morálními naučeními těchto opusů: připomněl totiž ve **Vlaku do Oklahomy** prastarou rodokapsovou pravdu, že „u pistolnických ohňů nebylo zvykem se představovat“.⁵

Jen stěží však v textech westernových historií Billa Frenche či Lži-Frenche – zůstaneme-li u této prozaické triády – na první pohled rozpoznáme průkazné paralely s Frajsovým stylem a jazykem, jenž se zejména v osmdesátých let konstituoval v cyklu populistických příběhů o „životě kolem nás“, o prostoduchých, nekomplikovaných bytostech z masa a kostí – o pražských nábytkářských dělnících či obyvatelkách pražských Ženských domovů (např. **Narozeniny světa, Penzion pro svobodné dámy** aj.). Snad jen v některých dialogích ze zmíněných brožurek vedle naprosto konvenčních a rutinovaných frazeologických obrátů rodokapsových hrdinů či hrdinek se znenadání vynoří takové fenomény civilní mluvy jako „užívat si leháro“ (nikoli lehára, tj. renomovaného literárního vědce Jana Lehára) či „sudí vzal pochopa“, tj. opět nikoli spisovatele Zdeňka Pochopa, jež mohou být s notnou nadsázkou označena za bytostně fraisovské. Prozaik totiž především parafrázuje a imituje konvenční podobu dobrodružného žánru – a tím se objektivně ve své novější významově jistěže zcela okrajové produkci přiřazuje (v určitém souzvuku s vývojem své vlastní beletristické tvorby) k tendenci, ztělesňující tůňnutí k obecné kýčovitosti.

Základem tohoto rozporuplného vypravěčského směřování ve sféře populární či triviální literatury, jež před více než dvaceti lety Jan Lopatka v knize *Radiojournal v ko(s)mickém věku*⁶ pregnančně analyzoval nad bizarními výtvoři v žánru rozhlasových seriálů, je „*tendence napo-*

3. muh (= Marie Uhlřivová): Josef Frajs. In: Kol.: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv.1., Praha 1995, s. 180-181.

4. Nedatováno, pravděpodobně 1995.

5. B. French: c. d., s. 34.

6. J. Lopatka: *Radiojournal v ko(s)mickém věku*, Praha 1993, s. 147.

dobovat tušený neexistující tvar“. Jenže Josef Fraiss na žádný konkrétní nebo bezprostřední vzor ve svých rodokapcích nenavazuje. Už Jiří Brdečka v parodické burlesce *Limonádový Joe* (knižně poprvé 1946) zřejmě definitivně stanovil čtenářská kritéria, s nimiž se u nás bude k westernové či rodokapsové literatuře přistupovat – a Fraiss alias Bill French, Paul J. Tit či Dan Poberts aj. už pouze demonstruje cosi jako konvenční obtisk populárního žánru, zbaveného svého původního dobrodružného a oddechového kontextu, a transformuje ho do sterilního tvaru, všehovšudy imitujícího pocit umělecké tvorby.⁷

Parafrázujeme-li starší, již v samizdatu publikované soudy Jana Lopatky o rozhlasových seriálech 70. let typu Vondrovi atp., také nad Fraissovými rodokapsy můžeme konstatovat, že jejich „výsledný tvar připomíná cosi jako převrácený postup, jakési rozhojňování artefaktů na základě seznámení se s tzv. řemeslem, s tím, *‘jak se to dělá’*“⁸. Podle Lopatkovy definice se výsledkem stává „vnější tvar, který se zvnějšku podobá standardnímu uměleckému dílu, liší se ovšem od něho apriorní hierarchičností, vnější strukturací, napodobením, které postupuje od napodobení obvyklých pokleslejších užitých forem k rozmělněnému řídnoucímu ‘zpřibličňování’ běžných banálních tezí.“⁹

Při úvaze, do jaké míry a jakým způsobem můžeme efektivně uplatňovat konvenční půdorysy rodokapsů a westernů, se setkáváme i s komplikovanějším příkladem prezentace dobrodružné četby, a to opět s knížkou poněkud spjatou s osobou Josefa Fraise. Tuto spjatost prozaik vlastními slovy charakterizuje jako „literární úprava a převyprávění“.¹⁰ Týká se to jiného produktu z pera našeho Anglosasa, totiž rodokapsu **Jakea Rolandse Ranč U kotvy a hvězdy**,¹¹ vydaného v nakladatelství Ivo Železný v roce 1993. Text tohoto dílka vznikl na přímou nakladatelskou objednávku a pochází z pera žel již zesnulého **Jana Křesadla**; jeho autorství legitimizuje též novější akademický slovník spisovatelů.¹² Přitom však Fraiss, nakladatelský redaktor Křesadlova „Ranče“ (v tiráži je uveden jako „odpovědný redaktor“), tento knižní příběh jmenuje v „Malém slovníku“ mezi těmi, které literárně upravil a převyprávěl, aniž by v citovaném slovníčku pisatelů detektivní a dobrodružné literatury jakkoli připouštěl, přiznával nebo připomínal Křesadlovo autorství či spoluautorství.

Podle vyjádření Jana Křesadla (v rozhovoru s autorem této stati) prý Fraiss přepracoval jeho rukopis k nepoznání – a skutečně všude tam, kde se tento rodokapsový příběh do určité míry přece jen poněkud vymaňuje z konvenční polohy, narážíme na zřetelnou stylistickou polaritu mezi rovinou fraisovskou a křesadlovsou. Tam, kde kupříkladu čteme, že na tváři a těle mrtvého kovboje „*byly již zřetelné známky zohavení supími zobáky*“¹³, zjevně kráčí o charakteristicky křesadlovsou volbu fyziologického detailu, zpravidla demonstrováného i s jistou dávkou skryté parodičnosti, zatímco scény střelení nebo značkování a přeznačkovávání dobytka jsou vyprávěny v dikci Josefa Fraise – anebo, přesněji řečeno, našeho starého známého Billa Frenche. Právě jako by z pera tohoto Lži-Anglosasa vzešel i závěrečný akord fraisovsko-křesadlovského westernu, kdy hrdina „*na rtech ucítil sladkou chuť rusých vlasů. Uchopil pramínek, který mu tam přilípl vítr, aby ho vrátil pod černý závoj, vlasy se mu obtočily kolem prsteníku jako snubní prsten.*“¹⁴

7 c. d., tamtéž.

8 c. d., tamtéž.

9 c. d., s. 148.

10 Kol.: *Malý slovník uměleckého svazu autorů detektivní a dobrodružné literatury*, ed. B. Neumann, Praha b. d.

11 V c. d. je kniha Fraisem chybně uvedena pod názvem *Ranč u Kotvy a hvězdy*.

12 mno (=M. Nondková); vno (=V. Novotný): *Jan Křesadlo*. In: *Kol.: Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. 1., Praha 1995, s. 457.

13 J. Rolands: *Ranč U kotvy a hvězdy*, Praha 1993, s. 10.

14 c. d., s. 60.

Jak je to však u konvenčních parafrází dobrodružných žánrů, v daném případě představujících charakteristický případ triviálního čtení, se vztahem k autorství a vůbec s pojetím autorství jakožto základního genetického fenoménu tvorby? Michel Foucault zdůrazňoval, že teprve od 17. či 18. století chtějí čtenáři uměleckého literárního textu vždy vědět, kdo, kdy a za jakých okolností ho napsal – a jestliže se takové dílo dostane čtenářům do rukou jako anonymní, okamžitě začíná „hra hledání autora“¹⁵. Francouzský teoretik prohlašuje, že „literární anonymita je pro nás nesnesitelná“¹⁶ a že ji připouštíme jen jako záhadu, která si žádá rozluštění. V tomto nazírání literární tvorby se obráží představa, že text musí být vysvětlován či přijímán jako zevní výraz něčeho, co má svůj původ v bezprostřední přítomnosti myšlenky v autorově duchu.

Co když však žádná taková myšlenka nikterak není přítomna? Co když v případě některých skurilních českých rodokapsů vydávaných pod anglosaskými pseudonymy jde pouze o vztahování k něčemu, co žije jako pokleslá paměť žánru, co zůstává v paměti uchováno jako stopa promluv z minulosti, tedy k něčemu, co bylo a již není bezprostředně přítomné?¹⁷ Anglista Martin Procházka ve své úvaze o vztahu literárnosti a kulturní historie¹⁸ v této souvislosti podotýká, že v západoevropské tradici má termín literatura vždy velice normativní, didaktický, etický nebo estetický podtext či účinek, že literatura je nazírána jako akt, co nás činí humánnějšími, co nám zprostředkovává vkus vytříbených duchů – a že přetrvává sen o literatuře jako o hlavní kulturní či civilizační síle. Z tohoto pohledu ovšem žánry jako rodokapsy a westerny představují scénérii konvenční narativity, zbavené veškerého vyššího smyslu. Analogicky usuzuje rovněž Jacques Derrida, že tzv. literatura či vnější literárnost beletristického textu spočívá na možnosti vypovědět všechno, aniž bychom se přítom dotkli „podstatných tajemství“, čili všeho, co by korespondovalo s hodnotovým a metafyzickým pojetím literatury¹⁹.

Rozpoutání obdobné energie slovní tvořivosti, zbavené bezprostřední přítomnosti myšlenky, podle naší esejistky Sylvie Richterové „osvětluje mechanickou stránku řeči“²⁰, přičemž zpravidla – jak potvrzují westernové kreace českých Anglosasů – může často dojít k „nedobrovolnému uklouznutí smyslu“. Narativní samopohyb je v těchto reminiscencích populárního žánru příkladem „konvenční předvídatelnosti“. Tuzemské rodokapsy a westerny devadesátých let představují variantu našich rozhlasových a televizních seriálů z let sedmdesátých a osmdesátých, na něž bychom ovšem z pohledu kategorie literárnosti mohli vztáhnout sice nevědecký, ale velice výstižný proslulý termín Ladislava Klímy, totiž „dokonalá zblbělost“.

Literární badatel Vladimír Macura v jednom ze svých semi(o)fejetonů v jiné souvislosti připomíná, že k podobným proměnám příslušných znakových soustav, v daném případě přejmenovávání spisovatelů či jejich ukrývání se pod rozmanitými, v daném případě anglosaskými pseudonymy, nejednou dochází taktéž při střídání režimů. V takové situaci dochází i prostřednictvím autorského přejmenování k nastolování obnovené křehké harmonie mezi jmény a novou společenskou normou²¹. Nová situace na knižním trhu vytvořila prostor pro komerční návrat tradičních rodokapsů, westernů a celé škály tzv. populární literatury; aby se tento *comeback* mohl opřít o „ideologicky pozitivní znaky“, propuklo přejmenovávání autorů a docházelo k volbě takových pseudonymů ve vlastní tvorbě i při literární adaptaci, které by byly adekvátní celospole-

15 Srov. J. Pechar: K pojmu literatury. Svět literatury 1995, č. 10, s. 29.

16 c. d., s. 30.

17 c. d., s. 31.

18 M. Procházka: Literárnost a kulturní historie. Svět literatury 1995, č. 10, s. 40-44.

19 c. d., s. 43.

20 S. Richterová: Smysl nesmyslu. In: Ticho a smích, Praha 1997, s. 81.

21 V. Macura: Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony, Praha 1993, s. 67.

české „masové výměně znaků“ – zde k volbě anglosaského literárního pseudonymu.²² V tomto kontextu je konečkonců možné připomenout, že mnozí uživatelé beletristických literárních pseudonymů by měli vždy mít na paměti pradávné kredo Martina Luthera, stojící u kolébky novověké literární kultury a etiky: „*Ja, wenn Einer bei ihm selb ist, sonst nit ehe = Ano, jen je-li člověk sám sebou, jinak to nejde.*“²³

- 22 J. Frais samozřejmě není jediný, kdo si z českých literátů zvolil po roce 1989 anglosaský pseudonym: srov. např. detektivní příběhy Inny Mirovské, publikované pod pseudonymem Joan Kerr aj. Za jinými, vesměs nikoli anglosaskými pseudonymy se ve svých knižně publikovaných textech z odlišných důvodů skrývají např. Milan Blahynka a Karel Sýs.
- 23 Srov. E. H. Erikson: *Mladý muž Luther. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1996, s. 184.*

TOMÁŠ HORVÁTH

PAMÄTI, CESTY, DOBRODRUŽNÝ ROMÁN, HISTÓRIA

HLAVA I. VYPSÁNÍ VŠELIKÝCH CEST TOMÁŠE HORVÁTHA Z PRESSBURGA, V SESSLI ZAPOČATÝCH A TĚŽ ZDE I KONČÍCÍCH

„Z kapitána Nilova urobil gubernátora, z Boľšoreckého pevnosť s množstvom kozákov a kanónov, vymýšľa si dramatické zápletky s osobami, ktoré nejestvovali. Hoci je možné, že Nilov mal dcéru Afanáziju, podľa všetkého sa s ňou Beňovský nikdy nestretol, pretože žila v Ochotsku.“

Rudolf Skukálek

Cesty a pamäti (1790; resp. Denník, ako znie názov slovenského prekladu) **Móric** **Beňovského** patria do poriadku textov, ktorý môžeme označiť ako denníkovo-memoárovú prózu, spolu s textami príslušného žánru od takých autorov, ako napríklad Václav Šašek z Bírko-va, Václav Vratislav z Mítrovic, Jan Chryzostom Pasek, Daniel Krman ml., Johann Georg Forster a i. Zlatko Klátik zaraďuje **Cesty a pamäti** do „druhovej formy“ cestopisu, čo však platí len pre časť Beňovského textu (od III. časti, kde sa začína plavba loďou), preto zostanem pri svojom vymedzení. Vzťah memoáre/denník – cestopis je hierarchický, ide o odlišné úrovne, ako napokon poznamenáva aj Klátik: „... 'list' a 'denník' sú konštruktívne princípy, ktoré možno použiť v rozličných druhových formách, a nie sú samostatné druhové formy. Je pravda, že sa najčastejšie uplatňujú ako konštruktívny princíp v románe z druhov fiktívnych a v cestopise z druhov dokumentárnych.“¹ Túto hierarchiu vyjadrím takto: Denník, memoáre, príp. listy nemusia byť vždy cestopisom, ale cestopis musí byť vždy denníkom (z ciest), memoármi alebo epištolárnou formou (listy z ciest). Túto denníkovo-memoárovú prózu budem pokladať za žáner, a týmto termínom mienim istý invariant, identifikovateľný v konkrétnych textoch a zároveň súbor generatívnych pravidiel, ktoré tieto texty umožňujú generovať. Žáner ako teoretický konštrukt je vždy „abstrakciou od rôznych divergentných rysov, pokladaných za nedôležité“² a jestvujú rozličné stupne tejto abstrakcie. Na tom stupni abstrakcie, na ktorom sa teraz pohybujeme, postačí, ak túto

1 Z. Klátik: Vývin slovenského cestopisu, Bratislava 1968, s. 58.

2 T. Todorov: Poetika, ČL 1970, s. 510.

denníkovo-memoárovú prózu definujeme ako epickú, ohraničenú sémantickými poľami „dobrodružstvá z ciest a bojov“, aby sme ju odlišili od intímneho denníka, vyznaní a pod.

Žáner memoárovo-denníkovej prózy je teda vyšším stupňom abstrakcie ako žáner cestopisu (cestopis je jedným z variantov memoárovodenníkovej prózy). Na nižšej úrovni zistíme, že text Beňovského pamäti je „zošitý“ z textových segmentov, patriacich k heterogénnym poriadkom. „Nultá“ časť je, na rozdiel od ostatných častí, písaná er-formou a patrí do žánru vojenských dejín. „Vojenské dejiny“ sa vplietali do všeobecných dejín v naratívnej historiografii (od antiky cez stredovek až po dnešok), „vojna“ patrí totiž do poriadku udalosti ako „odchýlky od normy“³ ako to, čo je „hodné zaznamenania“.

„Vojenské dejiny“ ako žáner jestvujú aj samostatne (dnes napr. Harperova encyklopédia), aj ako súčasť odboru „vojenskej taktiky a stratégie“ (napríklad u Clausewitzova opis konkrétnej bitky slúži ako paradigmatický príklad s intenciou k formulovaniu všeobecných záverov a konštruovaniu „teórie vojny“; naopak, pri samostatných vojenských dejinách slúži „vojenská stratégia“ ako metóda analýzy bitiek v ich spacio-temporálnom usporiadaní, ako ich usporiadava diskurz histórie). Táto časť „vojenských dejín“ v beňovského texte končí vetou: „*Tu končíme so zprávami, ktoré sme o grófových osudoch zozbierali sami, a nasledovať bude to, čo napísal on sám vlastnou rukou.*“⁴ Podpis nenasleduje. Nasleduje „Beňovského“ ja-rozprávanie. Vďaka tejto „nulte“ časti nesie preklad S. Čerňanského (1808) názov **Pamätné príhody hraběte Beňovského, na větším díle od něho sepsané** (zvyčr. T. H.). Možno vysloviť niekoľko hypotéz: Er-forma ako svedectvo iného hlasu môže mať za úlohu vo vzťahu k nasledujúcemu ja-rozprávaniu autentifikovať, „zvieryhodniť“ toto rozprávanie a seba samotnú. Druhá hypotéza: Možno, že Beňovský-skriptor začal písať v er-forme a k rozprávaniu v I. osobe bol nútený prikročiť vo chvíli, keď začal písať „osobnejšie“ spomienky z vyhnanstva. Po tretie: Pravdepodobne to bol „tlak“ samotného žánru, generatívne pravidlá „vojenských dejín“, ktoré si vyžadovali 3. osobu a umožnili takto geniálneho „vojvodu“ Beňovského patrične heroizovať – tento žáner si totiž vyžaduje 3. osobu bez ohľadu na to, kto píše: Caesar píše o sebe v Zápiskoch o vojne v Galii v tretej osobe: „*Zdanie objektivnosti mala vzbudzoval aj forma podania. Hovorí o sebe (Caesar) v tretej osobe podľa vzoru gréckeho historika Xenofonta.*“⁵ Protipostavme proti tomu Jana Chryzostoma Paska (17. stor.), ktorý opisuje boje ja-formou zblízka, a objaví sa nám (vtedy) vedome stanovaný protiklad memoárov a histórie. Pasek nechce praveľa opisovať „*tamtie provincie a ich povahu, pretože ja tu nie históriu, ale cursum môjho života opísať* proposui (predsavzal som si).“⁶ Pasek tu dokonca odmieta príliš sa zdržovať opisom „cudzích zvykov a mravov“, ktorý je konštitutívny pre cestopisnú prózu (Václav Šašek vždy veľmi podrobne opisuje topografiu každého mesta, chrámy a enumeruje sväté pozostatky, ktoré sa v nich nachádzajú; V. Vratislav zasa napríklad podrobne opisuje turecké kúpele, „jančarov“ atď.). Pasek sa chce zaoberať svojimi vlastnými dobrodružstvami.

I. a II. časť Beňovského textu tvorí kompozičný celok, „makrosekvenciu“, ktorú možno schematicky označiť ako „vyhnanstvo – príprava vzbury a úteku – útek“ a od III. časti text nadobúda žánrovú štruktúru „lodného denníka“, zápisov z plavby. Klátik píše o amalgáme faktu a fikcie („faktom“ je to, čo možno z Beňovského rozprávania verifikovať prostredníctvom iných textov – Skukálek napríklad píše, že v archíve nenašiel „*nijaké doklady o tom, že by niekedy bol Beňovský v Štavnici*“⁷ – a tieto texty musia mať v inštitucionálnej sieti štatút „dokladov“, „dokumentov“):

3 J. M. Lotman: Štruktúra umeleckého textu, Bratislava 1990, s. 266.

4 Denník Mórica A. Beňovského, Bratislava 1966, s. 40.

5 J. Hrabovský: Doslov. In: G. I. Caesar: Zápisky o vojne v Galii, Bratislava 1966, s. 213.

6 J. Ch. Pasek: Pamietniki, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 66.

„Autor sa však neuspokojil s faktografickou osnovou, ale nad ňou vybudoval pomerne zložitú sujetovo-kompozičnú nadstavbu, ktorá bola plodom literárnej fikcie.“⁸ Ide o fiktívne ľúbostné pásmo a jemu protipostavené pásmo „nenávisť“ a „zrady“, „aby tak obohatil rozprávanie o výrazne sujetové, lyrické a dobrodružné momenty“⁹. Pripomeňme de Manovu analýzu autobiografie, kde sa kladie otázka, či zdanie referencie autobiografického textu nie je korelátom rétorickej figúry mimesis¹⁰; či to nie je skôr tak, že to projekt autobiografie produkuje a určuje život a nie tak, že život produkuje autobiografiu; autobiografia je chápaná ako určitá figúra čítania (kódom autobiografie môžeme čítať akýkoľvek text) a za hlavnú figúru epitaflu rovnako ako autobiografie označuje de Man prozopopeiu, „fikciu hlasu zo záhrobia.“¹¹ Autobiografia má teda rétorický a figuratívny charakter a, ako píše Petr A. Bílek, jej subjekt „je neoddiskutovateľne také textovou pro“¹². Písať napríklad memoáre znamená v prvom rade dodržať konštitutívne pravidlá memoárovej prózy, nie písať to, o čom si myslím, že je „pravdou“. Napokon, príkladom memoárovej prózy par excellence sú Znamenité a podivné príhody pana Prášilka. Ak budeme teda aj v súvislosti s memoármí používať termín „literárny topos“ (v zmysle intertextového scenáru)¹³ a sledovať, ako z Beňovského memoárového textu tieto toposy prechádzajú do dobrodružných románov o Beňovskom od Joža Nižnánkeho a Waclawa Sieroszewského, nejde o nedorozumenie: Je ľahostajné, že (resp. či) Forster „zažil“ morskú búrku, o ktorej píše vo svojej Ceste okolo sveta – búrka na mori je literárnym toposom, ktorý ďalej rozvíja semému „morská plavba“. Je zrejme pravdepodobné, že tí, čo absolvujú dlhú plavbu, zažijú raz aj búrku, pre memoárovo-cestopisnú prózu je však podstatné, že musia túto búrku *vypovedať*. A niečo vypovedať znamená už a priori sa situovať v priestore vypovedateľného. Takto môžeme sledovať napríklad intertextový scenár *zámeny listov* od Nižnánkeho a Sieroszewského dobrodružných románov cez Beňovského memoáre trebárs až k Hamletovi, ale nielen tomu zo Shakespeareovej drámy, ale aj k Amletovi zo stredovekej kroniky Saxa Grammatica. Štruktúra tohto scenára je: A chce uškodiť B a vysliela C k D s listom, v ktorom je príkaz, aby D uškodil B; B zamieňa tento list za falošný, v ktorom sa píše, aby D pomáhal B, príp. aby uškodil C alebo A. Táto záměna potom produkuje v Shakespeareovej dráme onu existenciálnu výpoveď „*Rosencrantz a Guildenstern sú mŕtvi*“, ktorá dala názov dráme Toma Stopparda.

Je to skôr tak, že to život „napodobňuje“ intertextuálne scenáre (keď generujeme narácie „toho, čo sa nám dnes prihodilo“, zakladané našou naratívnou kompetenciou, a keď ich komentujeme slovami: „ako v zlej komédii“ apod.).

„Zemepisný“ opis Kamčatky v beňovského texte¹⁴ zasa patrí plne do poriadku žánru cestopisnej prózy. Celý text (vylúčiac časť „vojenských dejín“) má denníkový charakter – chronologické usporiadanie udalostí, označované dátumami.

HLAVA II. DOBRODRUŽSTVÁ PÍSACIEHO STROJA

Intertextové scenáre ako ľúbostný trojuholník, zrada, útek atď. sú ako stvorené, aby ich využil dobrodružný román. Ak zhotovíme „synopsy“ textov beňovského Pamäti, Nižnánkeho románu

7 R. Skukálek: Mórica A. Beňovský a jeho pamäti. In: Denník Mórica A. Beňovského, Bratislava 1966, s. 228.

8 Z. Klátik, c. d., s. 37.

9 c. d., s. 37.

10 P. de Man: Autobiografia jako od-twarzanie. In: PL 1986, zv. 2, s. 308.

11 c. d., s. 315.

12 P. A. Bílek: Možnosti „já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz), Tvar 1996, č. 14, s. 9.

13 U. Eco: Lector in fabula, Warszawa 1994, s. 118.

14 Denník Mórica A. Beňovského, s. 74.

Dobrodružstvá Mórica Beňovského (1933) a Sieroszewského románov *beniowski* (1913–14) a *Ocean* (1916–17), budú identické: Tieto texty majú na istej úrovni abstrakcie rovnakú fabulu a nachádzame aj tie isté motívy (opakované Stepanovove zradu – jednotlivé texty sa líšia len v ich počte, otrávený cukor pre Beňovského a následné odhalenie traviča Beňovským pred gubernátorom, červená stužka v liste od Afanázia/Nastázia, označujúca nebezpečenstvo, hranie šachov, zabitie gubernátora atď.). V rámci kódu literárnohistorickej chronológie sa celkom automaticky natíska otázka: Prečo bolo potrebné ešte raz (v tomto prípade hneď dvakrát) prepísať Beňovského dobrodružstvá? Dumasovi **Traja mušketeri** si z **Pamätí grófa d'Artagnana** od Gatiena Courtilsa de Sandrasa (mimochodom, ide o pseudopamäti)¹⁵ vyberajú akurát trojuholník d'Artagnan – pani Bonacieuxová – Bonacieux (pričom ho rozvíjajú úplne inak) a mená akýchsi troch mušketerierov, ktorí sú u de Sandrasa iba zmienení; d'Artagnan zomiera inak a inde vo **Vikontovi de Bragelonne** než v bitke pri Mastrochte u de Sandrasa. Jednoducho povedané, Dumas napísal úplne iný príbeh. Odvoláva sa síce na rukopis fóliového formátu **Pamätí grófa de La Fère**, z ktorého taktiež čerpal – a ak by sa náhodou tento rukopis nenašiel, nebolo by to vôbec dôkazom, že nejestvuje – bolo by to iba dôkazom toho, že sa nenašiel. „A ako sa hovorí, kmotor býva vraj druhým otcom. Upozorňuje me preto čitateľa, že ak v našej práci nájde záľubu, alebo sa bude pri nej nudíť, nech to pripíše nám, a nie grógovi de La Fère.“¹⁶

Sú Nižnánsky a Sieroszewski takisto druhými otcami? Pokúsime sa ďalej ukázať, že áno.

Ako bola naprogramovaná pragmatická stratégia memoárovo-denníkovej prózy? Vnuk V. Vraťislava z Mitrovic sa v predhovore k **Príhodám** svojho deda odvoláva na Cicera, ktorý píše, že „prostredkom slavné povesti a dobrého jména tam se mnohdykrát nacházíme, kde podlé těla přítomni nejsme, anobř že i mrtví jsouce skrze chvály hodné činy k obživení přicházíme.“¹⁷ Text sprítomňuje jednak nežijúceho autora, jednak hrdinov, o ktorých píše (toto je veľmi frekventovaný motív v dejinách západného myslenia)¹⁸, pričom pri denníkovo-memoárovej próze sú meno autora a meno hrdinu identické („*umínil jsem k vzdělání jeho slavné památky a hrdinské zmužilosti sepsané jeho vlastní rukou... na světlo vydati...*“¹⁹). Tento text zároveň ponúka „*věci, které se ti líbiti a čas ukrátiiti moci budou*“²⁰. Funkcia tohto textu je teda aj „zábavná“.

Cesty a pamäti majú dôvod byť prepísané: Nižnánskeho a Sieroszewského romány „dosadzujú“ fabulu Beňovského Pamätí do naratívnej štruktúry dobrodružného románu. Memoárovo-denníková ich-forma je transformovaná do 3. osoby. Veľmi častá nepriama reč Beňovského textu je bezvýhradne transformovaná do priamej reči. Týmto sa zosilňuje dynamika narácie (nepriama reč rozpráva „o“, zatiaľ čo priama prezentuje). „Dátumová štruktúra“ je eliminovaná.

Nižnánskeho románový text často využíva (resp. nadužíva) *agníciu*, ktorú Umberto Eco definuje ako „*spoznanie pri dvoch alebo viacerých osobách, ktoré môže byť vzájomné (...) alebo jednostranné*“²¹. Len pre ilustráciu: V chalupe Kováčovcov je situácia taká, že „*Nádej, že Móric Beňovský je ešte nažive, pohasla*“²². Do chalupy prichádza „*otrhaný, zaprašný a zarastený*“ „*tulák*“ – a samozrejme: „*– Ty si to, Móric, ty si to! – zvolal zrazu rozradostene.*“²³. Ďalej: V jednom

15 J. Hrabák: Čtení o románu, Praha 1981, s. 200.

16 A. Dumas: Traja mušketeri, Bratislava 1984, s. 8.

17 Příhody Václava Vraťislava z Mitrovic, Praha 1950, s. 13.

18 Tento motív sleduje od Grékov po humanizmus práca J. Domanského *Text jako uobecnienie*, Warszawa 1992.

19 Příhody Václava Vraťislava z Mitrovic, s. 13.

20 c. d., s. 16.

21 U. Eco: *Superman w literaturze masowej*, Warszawa 1996, s. 29.

22 J. Nižnánsky: *Dobrodružstvá Mórica Beňovského*, Bratislava 1988, zv. I., s. 97.

z nepriateľských kozákov spoznáva Mikuláš zradcu Omachela²⁴; Beňovský sa spoznáva s dávny priateľom svojho nebohého otca²⁵ atď. Pripomeňme parodické využitie postupu rozpoznania-nerozpoznania v Klimovom **Velkom románe**, kde napr. v XXXI. kapitole „*Neumravnění bohové k Lesbii přisnou její maminku přivedou, smysly obou omámí, aby se nepoznaly, načez brzo maminka dceři a dceruška matce prsty do řiti a lůna strká...*“²⁶ Sieroszewski postup agnície nevyužíva vôbec. Na jednom mieste však využíva iný postup, ktorý zasa nenájde u Nižnánskeho (a samozrejme ani u Beňovského) – ide o sujetovú *anticipáciu* Nastáziinej smrti v duchu duchárskej poviedky: Beňovský má hrôzostrašný sen: Je v záhrade a alejou sa k nemu blíži Nastázia. „*Keď sa k nej priblížil natoľko, že už k nej natiahol ruku a mal sa jej dotknúť, odhrnula si náhle závoj na dve strany a on zazrel strašnú tvár... kostlivca. Škerila zuby v strašidelnom úsmeve... A predsa spoznával podľa očných jamiek, tvaru líc, brady a čela, spoznával, že to bola ona.*“²⁷ Keďže tento naratívny segment, ako už bolo povedané, má funkciu *anticipácie*, znamená to, že je členom korelácie²⁸ s naratívnym segmentom „Nastáziina smrť“ a táto *anticipácia* je o stotridsať strán ďalej iterovaná prostredníctvom zopakovania motívu kostlivca a intenzifikovaná tým, že tento raz už nejde o sen. Beňovský ide navštíviť chorú Nastáziu: „*Obrátila k nemu rumennú tvár a usmiala sa. Bol to hrozný úsmev, úsmev kostlivca.*“²⁹ v mechanizme textu Beňovského memoárov je postava Afanázie veľmi presne funkčne vymedzená: Rozvíja ľúbostné pásmo, topos „lásky s prekážkami“ (a/ Beňovský je len vyhnanec bez práv, a vo chvíli, keď gubernátor povoľuje sobáš, prekážkou je b/ to, že Beňovský je už ženatý, o čom samozrejme gubernátor nevie) a je pre Beňovského *prostriedkom*, ako si získať dôveru gubernátora a pripraví útek. Vo chvíli úteku (v časti, ktorú som pracovne označil ako „lodný denník“) už stratila svoju naratívnu funkciu – a tak jednoducho zomiera. Porovnajme toto lakonické konštatovanie v beňovského texte s melodramatickým kódovaním Afanáziinej/Nastáziinej smrti v dobrodružnom románe Nižnánskeho a Sieroszewského: „*25. septembra doplatila na prehršenie sa proti miernosti v jedení Afanázia. Jej predčasná smrť ma veľmi hlboko dojala, a to tým väčšmi, že som tak prišiel o potešenie odmeniť ju za vernú prítulnosť svadbou s mladým Popovom (...)*“³⁰; v beňovského memoároch Afanázia plne obsadzuje aktant *pomocníka*, ktorý pomáha Beňovskému získať *kompetenciu* („*byť takým aby mohol konať*“³¹, t.j. utiecť so spoluväzňami z vyhnanstva).

V dobrodružných románoch Nižnánskeho a Sieroszewského postava Afanázie nestratila po skončení makrosekvencie „príprava úteku – útek“ úplne svoju funkciu v mechanizme *narácie*: Jednak ako člen trojuholníku Beňovský – Afanázia – Stepanov umožňuje neustále iteratívne znovu-napĺňanie aktanta „anti-subjektu“ (škodcu) Stepanovom a týmto umožňuje generovať nové a nové (a vždy tie isté) zápletky Stepanovovho podnecovania k vzbure proti Beňovskému; jednak ďalej umožňuje generovať topos „lásky s prekážkami“, pretože v oboch románoch sa Beňovský do Afanázie zaľúbi – a Sieroszewského román je v tomto ohľade menej poplatný kódu „morálneho heroizmu“ hrdinu dobrodružného románu („*Zrazu z nej začal prudko trhať šaty...*“); Beňovský ako už raz ženatý porušuje manželskú zmluvu: „*Nepotrebujem sa skrývať!... Je mo-*

23 c. d., zv. I., s. 98.

24 c. d., zv. I., s. 209.

25 c. d., zv. I., s. 136.

26 L. Klíma: *Velký román*. Praha 1996, s. 422.

27 W. Sieroszewski: *Ocean*, Kraków 1963, zv. II, s. 13. Odkazy k Sieroszewského románu Beniwski sú k vydaniu Kraków 1963, II zväzky.

28 Por. R. Barthes: Úvod do strukturálnej analýzy vyprávění. In: *Text* 1994, č. 1, s. 74.

29 W. Sieroszewski, c. d., zv. II., s. 150.

30 *Denník Mórica A. Beňovského*, s. 173.

31 R. Bartnicki: *Ewangelie w analizie strukturalno-semiotycznej*, Warszawa 1992, s. 60.

*jou ženou!*³²; a napokon umožňuje koptovať do textu topos „smrti svätice“ (všetky tie Marinky a Dámy s kaméliami). V *Oceane* naratívny segment „smrť Nastázie“ kompozične uzatvára román a nerovnovážnu situáciu transformuje na rovnováhu (antagonistický vzťah Beňovského a Stepanova sa transformuje „zmierením“ na ne-antagonistický, a teda prestáva byť generátorom príbehu).

(Pripomeňme si, že Todorov charakterizuje „*minimálny kompletný sujet (plot)*“ ako „*presun od jednej rovnováhy k druhej*“³³.) V oboch románoch je Nastáziina smrť performatívne predvedená ako umieranie s patričným štylistickým arzenálom, patriacim do poriadku sentimentálnej prózy – na rozdiel od memoárov, kde je len konštatovaná v rámci dennikového záznamu spolu s dátumom.

Na niekoľkých príkladoch toho, ako dobrodružné romány Nižnáskeho a Sieroszewského transformujú Beňovského memoáre jednak na úrovni diskurzu (transformácia gramatickej osoby rozprávania a modality vypovedania – nepriamej a priamej reči), jednak na úrovni naratívnej štruktúry (transformácia dennikovej štruktúry do syntaxe dobrodružného románu – tou sa budem bližšie zaoberať ďalej, transformácia aktančnej roly postavy Afanázie, koptovanie postupov (agnícia) a toposov, ktoré patria do poriadku dobrodružného románu), sme si ukázali jednak oprávnenosť tohto aktu pre-písania, jednak sa nám artikulovali štrukturálne diferencie textových invariantov memoárovo-dennikovej prózy a dobrodružného románu a ich odlišné generatívne pravidlá (takže artikulovali sa nám diferencie dvoch žánrov). Autobiografický žáner „memoárov a ciest“ sa však „vtláča“ do štruktúry dobrodružného románu Nižnáskeho a Sieroszewského a táto fúzia generuje životopisný dobrodružný román, spríbuznený s pikareskným románom a s románmi „veľkých ciest“, kde, ako píše J. Bachórz, sú „*udalosti, navliekané na fabulatívnu niť životopisu alebo cesty, spojené jednoduchou časovou prílahosťou (následnosťou) alebo príčinným vzťahom*“³⁴ – s touto tradíciou sa radikálne rozlúčil gotický román³⁵.

Týmto paralelným čítaním troch textov, ktorým sme artikulovali žánrové diferencie, budeme odhaľovať aj diferencie v rámci poriadku dobrodružného románu medzi Nižnáskeho a Sieroszewského textami. Budeme sa pýtať na *koherenciu* príbehov v týchto textoch. Gerald Prince vo svojej práci *Gramatika príbehov* píše o jednom zo spôsobov produkovania koherencie ucelého príbehu: Jednotlivé jednoduché príbehy, z ktorých sa tento príbeh skladá, musia zdieľať isté spoločné vlastnosti, „*či už to je protagonista, alebo téma, alebo dej, alebo kombinácia všetkých troch*“³⁶. Pokúsme sa urobiť niečo na spôsob *komutačného testu*: „*Při této komutační zkoušce zjišťujeme, které znaky se mohou v daném kontextu objevit a které nikoli.*“³⁷ Budeme sa pýtať v súvislosti s príbehom v Nižnáskeho románe, či sa kdekoľvek inde než na konci môže objaviť naratívna propozícia „Beňovský zomiera“ (v tejto forme, alebo ďalej naratívne rozvedená, pretože „*propozícia je nerozložiteľná len na určitej úrovni abstrakcie. Na konkrétnejšej úrovni môže byť každá propozícia reprezentovaná ako séria propozícií*“³⁸). Musíme odpovedať: nie. Protagonista Beňovský je svorníkom románu, jeho prežitie v každom ohrození je *naratívnu nevyhnutnosťou*, smrťou Beňovského by sa ďalšie rozprávanie stalo nemožným: „Beňovský vypil menšiu dávku jedu ako ostatní“³⁹; „*Nášťastie výstrel nezasiahol ani Beňovského, ani nikoho iného*“⁴⁰). Takže všade, kde situácia „nebez-

32 c. d., s. 78.

33 W. O. Hendricks: *Essays on Semiologistics and Verbal Art*, Paris, Mouton 1973, s. 143.

34 J. Bachórz: *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*. In: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopien-Slawinska, Warszawa 1973, s. 122.

35 c. d., s. 123.

36 G. Prince: *A Grammar of Stories*, Mouton 1973, s. 75.

37 J. Černý: *Dějiny lingvistiky*, Olomouc 1996, s. 175.

38 W. O. Hendricks, c. d., s. 130.

39 J. Nižnáske, c. d., zv. II, s. 6.

40 c. d., s. 38.

pečenstvo“ otvára pred postavou Beňovského naratívne možnosti „život“ alebo „smrť“, algoritmus generovania príbehu umožňuje realizovať iba možnosť „život“. Toto môže znieť ako truizmus, ale umožňuje nám to artikulovať štruktúrnu diferenciu medzi Nižnánšeho príbehom a napríklad príbehom Dumasovho románu **Gróf Monte Christo**. Príbeh Dumasovho románu by bolo možné rozvíjať, aj keby sme doň na určitom mieste kooptovali propozíciu „Dantés/Monte Christo zomiera“ (už po úteku Dantésa z väzenia). Pretože nevyhnutnou podmienkou možnosti narácie a jej koherencie tu nie je protagonista, ale *naratívny program*, prechod od porušenia rovnováhy k jej znovunastoleniu: „spráchanie krivdy – pomsta“. Kooptovaním tejto propozície do textu Dumasovho románu by sme zmenili jeho naratívnu štruktúru, jeho generatívne pravidlá a príbeh by musel byť ďalej rozvíjaný inak – ale: *mohol by pokračovať* (v tejto chvíli mám na mysli generatívny model textu ako „*sériu následných rozhodnutí so stále viac špecifickými selektívnymi inštrukciami*“⁴² – takto generatívny proces textu volí napr. na úrovni lexiky z paradigmy systému lexikálnych jednotiek podľa generatívnych pravidiel; na úrovni naratívnej štruktúry zasa z paradigmy možných udalostí). V rámci generatívnych pravidiel Nižnánšeho textu je udalosť „Beňovský zomiera“ skôr ako v závere (kde je skutočne realizovaná), *zakázanou* voľbou, pretože jej kooptovanie do textu by bolo „*naratívnu samovraždou*“ (Eco), ďalšie generovanie tohto príbehu by už nebolo možné. V Dumasovom texte, kde ide o naplnenie naratívneho programu, je pokračovanie príbehu aj po „možnej“ smrti Monte Christa možné, pretože tento program môže naplniť akákoľvek postava, ktorá by sa stala „dedičom“ Monte Christa – aj v naratívnom zmysle slova, t.j. ktorá by obsadila pozíciu „pomstiteľa“: Pokojne by to mohol grófov „synovský“ priateľ Maximilián Morrel, ktorý sa v závere lúči s grófom slovami: „Zbohom, môj priateľ, môj otec!“⁴³ Ak by sme chceli ukázať diferenciu naratívnej štruktúry Nižnánšeho textu a Sieroszewského textu **Beniowski**, treba ukázať „voľbu“, ktorú realizuje Sieroszewského text pri prepisovaní Beňovského memoárov: Odhadzuje „nultú“ časť vojenských dejín (ktorú Nižnánšeho text prepisuje) a vyberá si časť, ktorej koherencia je konštituovaná taktiež nielen protagonistom, ale v prvom rade naratívnym programom „vyhnanstvo – útek z vyhnanstva“ (vo všetkých textoch ide o zorganizovanie sprisahania vyhnancov a o útek celej skupiny), takže ani generatívne pravidlá Sieroszewského textu Beniowski nezakazujú možnú udalosť „Beňovský zomiera“ trebárs v prostriedku príbehu.

Nižnánšeho román končí udalosťou „Beňovský zomiera“, čo je koncom (či skôr nemožnosťou pokračovať v) príbehu, ktorého koherenciu zaisťuje iba naratívny podmet. Sieroszewského román Beniowski zasa končí rozuzlením v zmysle Borisa Tomaševského: „Ak situácia, obsahujúca protirečenia, vyvoláva pohyb fabuly, pretože z dvoch bojujúcich princípov jeden musí získať prevahu a ich dlhotrvajúce existovanie je nemožné, vyrovnávajúca situácia nevyvoláva ďalší vývin, v čitateľovi nezbudzuje očakávanie, a preto takáto situácia sa prejavuje ako koncová a volá sa rozuzlením.“⁴⁴ Túto „vyrovnávajúcu situáciu“ možno, samozrejme, veľmi ľahko zrušiť (ako potvrdzuje pokračovanie tohto Sieroszewského románu s názvom **Ocean**, ktoré prepisuje Beňovského „lodný denník“), inkorporovaním zápletky (Stepanovovo podnecovanie k vzbure na lodi) a zmeny miesta (t.j. vynára sa „neočakávané“, ktoré sa „prihodí“ na ceste – morská búrka, smäd atď.).

41 c. d., s. 38.

42 J. Levý: *Generative Poetics*. In: *Sign, Language, Culture*, Paris, Mouton 1970, s. 550.

43 A. Dumas: *Gróf Monte Christo*, Bratislava 1965, zv. III, s. 289.

44 B. Tomaševskij: *Poetika*, Bratislava 1971, s. 195.

A podme ešte ďalej: Rozprávač Beňovský na konci svojich memoárov nezomiera, nie však preto, že by nemohol písať o svojej vlastnej smrti (nič mi predsa nebráni napísať „v spokojnosti som zomrel“), ale preto, že o smrti svojho rozprávača nemôže písať žáner memoárovo-denníkovej prózy. (Generatívne pravidlá žánru jednoducho niečo také nedovoľujú.)

Deleuze a Guattari robia rozlíšenie medzi naratívnymi textami, v ktorých sa všetko organizuje okolo otázky „Čo sa stalo?“, „Čo všetko sa mohlo stať?“ a ktoré majú fundamentálny vzťah k forme tajomstva; a tými textami, kde sa čitateľ pýta: „Čo sa stane?“, ktoré majú vzťah k forme objavu⁴⁵. Nechajme teraz bokom žánrové vymedzenie, ktoré ponúkajú Deleuze a Guattari a poznamenajme, že okolo otázky „Čo sa stalo?“ (ale už nie okolo otázky „Čo sa mohlo stať?“) sa organizuje aj diskurz naratívnej histórie (klasickým príkladom nemožnosti odpovede na otázku „Čo sa vôbec stalo?“ je Kurosawov film *Rašómon*); otázka „Čo sa stane?“ je zasa základná (a jediná) pre ten typ dobrodružného románu, ktorý reprezentujú inkrimované texty Nižnánskeho a Sieroszewského. Tento typ dobrodružného románu Umberto Eco zaraďuje k romantickej tradícii (oproti rozprávaniu v „*dávných civilizáciách*“, ktoré „*bylo skoro vždycky vyprávění něčeho, co se už stalo a co posluchači znali*“⁴⁶, ktorá „*nabídne vyprávění, v němž hlavní zájem čtenáře se přesune a upře k nepředvídatelnosti toho, co se stane, a tudíž k invenci zápletky (...)* *To, co se děje, se nestalo před vyprávěním, ale děje se to při vyprávění a konvenčně autor vlastně ani neví, co se stane.*“⁴⁷ Táto nepredvídateľnosť je, samozrejme, predvídaná, všetko „nepredvídané“ je generované kódom dobrodružného románu a skúsený čitateľ (t.j. taký, ktorý prečítal aspoň jeden dobrodružný román) už dopredu vie, čo sa bude diať a práve takýto čitateľ je v týchto textoch naprogramovaný ako ich modelový čitateľ: „*Potešenie, vyplývajúce z narácie (...), vyplýva z opakovania toho, čo je už známe*“⁴⁸, toto je práve „utešiteľskou funkciou“ dobrodružného románu, ktorý, aby som stručne opakoval už literárnovedný „topos“ jeho definovania, je založený na prefabrikátoch fabúl, na ustálenej kombinatorike ustálených toposov, na kombinatorike už prefabrikovaných situačných scenárov, charakterov atď. Túto „predvídateľnú nepredvídateľnosť“ populárnej, schematizovanej literatúry, môže dobre uchopiť teória informácie. „*Podľa Molesa je informácia priamo úmerná stupňu nepredvídateľnosti*“⁴⁹, a teda „*nepriamo úmerná /.../ pravdepodobnosti*“⁵⁰: „*čím je jednotka pravdepodobnejšia, tým väčší je jej stupeň redundancie*“⁵¹ Usúvzťažnime to s už spomenutým modelom generovania textu ako výberu z paradigmy alternatív: kód dobrodružného románu ponúka v procese generovania textu voľbu z ustálenej paradigmy (toposy, prefabrikáty) a pri každom kroku výberu je pravdepodobnosť vystúpenia daného prvku (toposu, naratívnej situácie a pod.) veľmi vysoká (pretože generatívne pravidlá prikazujú voliť práve z tejto paradigmy práve takú a takú jednotku a kombinovať ju s práve takými a takými jednotkami). Bartoszynski píše, že tu možno hovoriť „*o aplikovaní (tvorcom a adresátom) určitej generatívnej poetiky v zmysle vykonávania rozhodnutí a kombinácií v rámci určitej východiskovej schémy, ktorou je v tomto prípade fabulová matica*“⁵² – tu je to matica dobrodružného románu (resp. jeho istého typu). Rovnako z paradigmy alternatív vyberá modelový čitateľ, naprogramovaný textom dobrodružného románu, konštruujúc hypotézy o ďalšom rozvíjaní deja. Tieto „*možné priebehy deja*“, „*alternatívne scenáre*“⁵³, majú v paradigme, z ktorej čitateľ vyberá, charakter digitálnych opozít (Beňovský utečie alebo neutečie z väzenia, unik-

45 G. Deleuze – F. Guattari: *A Thousand Plateaus*, The University of Minnesota Press 1994, s. 192–193.

46 U. Eco: *Skeptikové a tčšitelé*, Praha 1995, s. 250.

47 c. d., s. 250.

48 U. Eco: *Superman v literaturze masowej*, s. 96.

49 U. Eco: *Dzielo otwarte*, Warszawa 1994, s. 131.

50 J. Lyons: *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge 1968, s. 84.

51 c. d., s. 85.

52 K. Bartoszynski: *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985, s. 163.

ne alebo neunikne z vyhnanstva, zahynie alebo nezahynie v nebezpečnej situácii, zoberie alebo nezoberie si Afanáziu, sprisahanie vyhnančov bude alebo nebude odhalené gubernátorom, Beňovský vyvráti alebo nevyvráti podozrenie gubernátora, atď. atď.) – miera informatívnosti je teda veľmi nízka a v Nižnánškeho románe ju ešte znižuje už sformulované „pravidlo nemožnosti smrti Beňovského“. Čitateľ svoje dohady formuluje vo vzťahu k „svetu intertextuality“⁵⁴ – v tomto prípade primárne vzhľadom ku kódu dobrodružného románu. Eco potom o dobrodružnom románe z hľadiska teórie informácie konštatuje: „Pod zdaním mechanizmu, produkujúceho informáciu, sa skrýva mechanizmus, produkujúci redundanciu.“⁵⁵ Dochádza tu k fúzii dvoch princípov: „Nevyhnutnosť informácie si vyžaduje skutočné prekvapenia, nevyhnutnosť redundancie diktuje opakovanie prekvapení v pravidelných intervaloch.“⁵⁶

Pokračujúc v dosadzovaní našich románov do tohto všeobecného typologického rámca ďalej povedzme, že zatiaľ čo dobrodružný román (zväčša na pokračovanie – a Nižnánškeho a Sieroszewského romány vychádzali na pokračovanie) má odstredivú štruktúru⁵⁷, t.j. kombinuje a strieďa viacej sujetových línií, životopisný dobrodružný román je zasa „dostredivý“, rozprávanie málokedy opúšťa Beňovského a ak niekedy ukazuje paralelnú dejovú líniu intríg Novosilova proti Beňovskému, je to okamžite funkčné pre hlavnú dejovú líniu (postava Beňovský sa ocitá pred novou prekážkou, ktorú: a/ prekoná, alebo b/ neprekoná). Odstredivú štruktúru parodicky využil Josef Váchal vo svojom **Krvavom románe** navrstvením paralelných, spolu nesúvisiacich dejových línií.

Prejdime opäť ku konkrétnym analýzám našich románov na úrovni naratívnej štruktúry. Neznamená to, že by ma nezaujímala štylistická rovina týchto textov, ale minuciózna štylistická analýza Nižnánškeho textov už bola vypracovaná I. Sulíkom⁵⁸, povedzme iba, že tieto texty vytvárajú strnulé sémantické a štylistické univerzum s malou mierou informatívnosti a že jazyk je iba čírym prostriedkom na to, aby sa mohla manifestovať naratívna štruktúra.

Sujet sa v týchto textoch väčšinou prekrýva s fabulou. Nižnánškeho text však vo väčšej miere ako texty Sieroszewského používa postupy na generovanie „neočakávaného“, resp. „tajomného“ – a jedným z týchto postupov je produkovanie asymetrického vzťahu fabuly a sujetu (ani Nižnánškeho text však túto asymetriu neprodukuje často a ak, tak len v malej miere, čo vyplýva z generatívnych pravidiel dobrodružného románu, ktorý má síce produkovať napätie, ale zároveň musí byť modelovému čitateľovi zrozumiteľný). Ukážme si príklad jednej konkrétnej realizácie syntaxe udalostí, ktorú zapíšeme ako sériu „naratívnych výpovedí“ (Chatman):

Beňovský uteká s Omachelom pred pandúrmí

Beňovský unikne (útek je úspešný – „vyrovnávajúci prvok“⁵⁹)

Beňovský opäť uteká pred pandúrmí („rušivý prvok“⁶⁰, napĺňanie interatívnej schémy)

(strih:) Rozhovor zemana Hanského so svojou dcérou (retardácia)

Hanský a dcéra nachádzajú neznámeho zraneného (topos falošného neznámeho)

53 J. Hintikka – M. B. Hintikka: The Logic of Epistemology and the Epistemology of Logic, Dordrecht/Boston/London 1989, s. 75.

54 U. Eco: Lector in fabula, s. 172, s. 301.

55 U. Eco: Superman w literaturze masowej, s. 212.

56 c. d., s. 70.

57 c. d., s. 70.

58 I. Sulík: Populárne romány Joža Nižnánškeho. Kandidátska dizertačná práca, Bratislava 1977, s. 74–89.

59 I. Sulík, c. d., s. 145.

60 c. d., s. 145.

“Neznámy zranený“ blúzni: „*Anna Lentulayová!*“ (modelový čitateľ vyslovuje hypotézu, že zdanlivý neznámy je Beňovským alebo Omachelom, lebo postava Anny bola členom trojuholníka Anna – Beňovský – Omachel) a o chvíľu zranený kričí: „*Stráť sa mi z očí, Omachel...*“⁶¹; v tejto chvíli to môže byť už len Beňovský). Takto text postupným rozlúštením totožnosti „neznámeho“ znižuje mieru informatívnosti (presun: neznámy – Beňovský alebo Omachel – Beňovský); paradoxne však možno povedať, že znižuje tú mieru informatívnosti, ktorú nikdy nemal (pretože modelový čitateľ dobrodružného románu je programovaný tak, že pozná jeho kód; súčasťou tohto kódu je jeho znalosť modelovým čitateľom; takže čitateľ vo chvíli objavenia sa neznámeho už vie, že ide o Beňovského – a vie to tak, že si urobí „*interferenčnú vychádzku*“ (Eco) do paradigmy toposov, kde si nájde topos „falošného neznámeho“). Určitým sebaodhaľujúcim gestom tejto štruktúry redundancie je názov kapitoly Zmarená poprava a boj pred hradbami, čiže keď čítame o prípravách k poprave Omachela, už vieme, že Omachel sa zachráni. Túto stratégiu využíval už stredoveký rytiersky román (napríklad Artušova smrť Thomasa Maloryho), kde názov kapitoly je vždy jej synopsisou. Asymetria sujetu a fabuly je v tomto prípade produkovaná „prázdny miestom“, „dierou“ v sujete, ktorú musí modelový čitateľ vyplniť (skonštruovať hypotézu toho, „čo sa stalo“): sujetovou „dierou“ sú (v texte nerealizované) naratívne výpovede „Beňovský je zranený pandúrmí“ a „Beňovský omdlie v lese“ – a čitateľ ich vyvodzuje ako hypotézu zo vzťahu dvoch (v sujete príslušných) udalostí: „Beňovský uteká pred pandúrmí“ a „Je nájdený neznámy zranený“ – o čitateľovi text predpokladá, že identifikuje „Beňovského“ z prvej udalosti s „neznámym“ z druhej udalosti.

Iným spôsobom produkovania „tajomstva“ v Nižnáskeho románe je to, čo Šklovskij nazýva „metódou presunu“: „*Nejobyčejnejším typem tajemství v románe je vypravování o situaci předchozí, umístěné po výkladu o situaci přítomné.*“⁶² Beňovský dostáva varovný list od Zuzany: „*Akou zvláštnou náhodou sa Zuzana dozvedela jeho meno? Aké nebezpečenstvo mu hrozí?*“⁶³ A o stranu ďalej: „*Zuzana mu rozpovedala, ako sa dozvedela, kto je a aký osud ho stíha.*“⁶⁴

Dôležitou diferenciou medzi Beňovského románom a Sieroszewského románom Ocean sú dve poznámky pod čiarou, kde Sieroszewski cituje Beňovského memoáre a opravuje jazykovú správnosť jedného výroku – text takto vťahuje do svojej štruktúry svoj akt prepisovania iného textu (čo u Nižnáskeho nenájdeme).

Tzvetan Todorov „*rozlišuje dve veľké kategórie – rozprávania sústredené na sujet (plot-centered), resp. apychologické a rozprávania sústredené na postavu, resp. psychologické*“⁶⁵. Dobrodružný román samozrejme patrí do prvej kategórie a jeho postavy sú tým, čo Todorov nazýva „*ľudmi-rozprávaniami*“, kde „*postava je potenciálnym príbehom – príbehom života danej postavy. Každá postava znamená novú zápletku.*“⁶⁶ Je to „*literatúra predikátu*“⁶⁷, dôležité je konanie samo osebe. Naratívny podmet, ako sme si už ukázali, je dôležitý len tam, kde je jediným svorníkom, ktorý zabezpečuje koherenciu príbehu (v Nižnáskeho románe) – a nie preto, že by akcia bola jeho symptómom, ako v psychologických naráciách, ale preto, že práve predikáty, pripísané jednému podmetu konštitujú tento podmet ako príbeh („*príbeh /jeho/ života*“). Budeme na jednom príklade z Nižnáskeho románu sledovať kombinatoriku vzťahov medzi postavami a jej funkciu v generovaní príbehu. Úlohu, akú hrajú postavy (aktéri) pri generovaní sujetu, dobre sformuloval

61 J. Nižnánsky, c. d., zv. I, s. 122.

62 V. Šklovskij: *Theorie prózy*, Praha 1948, s. 144.

63 J. Nižnánsky, c. d., s. 132.

64 c. d., s. 133.

65 S. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, s. 113.

66 T. Todorov: *Ludzie-opowiesci*. In: PL 1973, zv. 1, s. 273.

67 c. d., s. 270.

Hendricks (hoci postupoval opačne a pýtal sa vlastne, čo sujet „robí“ s postavami): „Základným cieľom sujetu je dať postavy do vzájomného vzťahu – hlavne spojiť protagonistu a antagonistu v situácii, na ktorej majú obaja záujem. Sujet je dynamický v tom, že „rozpína“ alebo temporalizuje priestorový (paradigmatický) konflikt /.../“⁶⁸. Ak máme paradigmatický vzťah

X (obojsstranné nepriateľstvo) Y,

tento paradigmatický vzťah môže generovať celé série syntagmatických expanzií (napríklad: Y škodí X, X sa bráni Y, Y už neškodí X). Postavy sú v naráciách, zameraných na dej, „skôr prostriedkami než cieľom príbehu“⁶⁹. Pri analýze týchto textov je teda vhodné ich chápať ako „čisto štruktúralne elementy“ (M. Mathieu⁷⁰) – na úrovni syntagmatiky je postava „operátorom naratívnej syntaxe“⁷¹ v paradigmatickej rovine sú postavy navzájom vymedzené (spojené) štruktúralne-nevyhnutnými vzťahmi „tak, ako sú dve dištingtívne vlastnosti vo fonologickom systéme spojené svojou vzájomnou opozíciou“⁷². Postava, ktorá napĺňa aktant škodcu inej postavy, jestvuje (ako element narácie) **len** vo vzťahu k tejto inej postave (a ostatným relevantným postavám) a opačne. Postavy sú teda vymedzené čisto vzťahovo – to platí pre každú úroveň narácie – rovnako aj pre úroveň udalostí. Todorov píše: „Každý element fabuly je určený čisto vzťahovo: tým, čo ho určuje, sú vzťahy k iným vyrozprávaným udalostiam.“⁷³.

Narácia I. časti Nižnárského románu **Poplach vo Vrbovom** je generovaná paradigmatickou štruktúrou vzťahov postáv, vymedzených vzájomnými vzťahmi, napr.

Beňovský (láska) Anna

Omachel (láska) Anna

Beňovský (nepriateľstvo) Omachel,

a syntaktickými pravidlami, ktoré umožňujú projekciu tejto paradigmatickej osi na syntagmatickú os príslušných naratívnych výpovedí: Základným pravidlom je „sínusoidálna (syntaktická) štruktúra“: „*napätie – riešenie – nové napätie – nové riešenie*“⁷⁴ – v časti **Vo vyhnanstve** je to interovanie syntaktickej štruktúry (na konkrétnejšej úrovni):

Škodca (tento aktant napĺňajú postavy Omachel, Stepanov, Kancelár) obviňuje Beňovského pred gubernátorom z prípravy útoku,

Beňovský sa obhajuje pred gubernátorom,

Beňovský presvedča gubernátora o svojej nevine,

Škodca znovu obviňuje Beňovského pred gubernátorom,

Beňovský sa znovu obhajuje pred gubernátorom,

Beňovský znovu presvedča gubernátora o svojej nevine, atď., atď.

Zoberme si opäť I. časť so zjednodušenou paradigmou (viď vyššie) vzájomných vzťahov postáv (pretože postáv je viac) a preskúmame naratívne možnosti, resp. syntagmatické expanzie, ktoré táto paradigma umožňuje: Omachel miluje Annu a zároveň Beňovský miluje Annu, Omachel škodí Beňovskému, Beňovský sa bráni pred Omachelom. Táto syntagmatická štruktúra môže byť iterovaná, s tým pravidlom, že postava Beňovský nemôže obsadiť aktant antisubjektu

68 W. O. Hendricks, c. d., s. 179.

69 S. Chatman, c. d., s. 112.

70 H. Markiewicz: *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 481.

71 c. d., s. 481.

72 U. Eco: *Lector in fabula*, s. 235.

73 T. Todorov: *Choderlos de Laclos i teoria opowiadania*. In: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpinski, Warszawa 1974, s. 274.

74 U. Eco: *Superman v literaturze masowej*, s. 70.

(t.j. nemožno vygenerovať naratívnu výpoveď „Beňovský škodí Omachelovi“), ale vždy len subjektu. Po vyčerpaní syntagmatických expanzií, ktoré táto paradigma umožňuje, sa môže transformovať samotná paradigma (vzťahy medzi postavami) – to práve robí Nižnánskeho text: Najprv, aby som čisto „sumarizoval“, čo „sa deje v románe“: Omachel sa zrieka Anny a núti Beňovského, aby sa s ňou teda oženil a Beňovský odmieta. Transformovaná paradigma je takáto:

Beňovský (ne-láska) Anna.

Omachel (ne-láska) Anna.

Beňovský (nepriateľstvo) Omachel.

Možnosť práve tých syntagmatických expanzií v Nižnánskeho texte, ktoré boli opísané vyššie, vyplýva z určitej spoločnej štrukturálnej vlastnosti oboch paradigiem: Dvaja aktéri (Beňovský, Omachel) sú spojení navzájom štrukturálne-nevynutným vzťahom „nepriateľstvo“ a sú v identickom štrukturálne-nevynutnom vzťahu s tretím aktérom (Annou) – v jednej paradigme je to „láska“, v druhej „ne-láska“. Sieť štrukturálne-nevynutných vzťahov medzi aktérmi („na fonémickej“ úrovni analýzy⁷⁵) nám umožňuje formulovať aj pravidlá na syntaktickej úrovni, čiže „opis spôsobov, ktorými sa tieto elementy môžu spájať, aby vytvorili naráciu“⁷⁶: Táto sieť umožňuje generovať na syntagmatickej úrovni naratívnu výpoveď „Omachel škodí Beňovskému“, ale zakazuje naratívnu výpoveď „Omachel škodí Anne“ (pretože v rámci paradigmy nie sú Omachel a Anna spojení štrukturálne-nevynutným vzťahom „nepriateľstvo“).

Pre ciele analýzy som schematizoval a zjednodušil tieto vzťahy, postavu Anny som (v prvej paradigme) bral tak, že naplňala aktant „predmetu“, ktorý chce aktant „operátor“ získať a bráni mu v tom „antisubjekt“. Naratívna štruktúra tohto segmentu Nižnánskeho textu je zložitejšia – pokúsím sa skonštruovať presnejší model siete štrukturálne-nevynutných vzťahov postáv (v tom momente narácie, keď sa Omachel vzdáva Anny a Beňovský ju tiež odmieta). Vzťahy medzi postavami nie sú totiž vzájomne identické – čiže keď napíšem: Omachel (láska, ne-láska) Anna, znamená to: Omachel miluje Annu, ale Anna nemiluje Omachela. Tu je model druhej paradigmy:

Beňovský (ne-láska, láska) Anna.

Omachel (ne-láska, ne-láska) Anna.

Beňovský (nepriateľstvo, nepriateľstvo) Omachel.

Táto paradigma umožňuje v Nižnánskeho románe generovať topos „nešťastnej lásky“ zo strany postavy Anny k Beňovskému (Anna miluje Beňovského, ale ten ju odmieta) a následnú naratívnu výpoveď „Anna ochorie (z nešťastnej lásky) a zomiera“ a transformovať Omachela (na úrovni toposov) zo „soka v láske“ na „pomstiteľa“ (jeho aktančná rola zostáva rovnaká – antisubjekt, „škodca“). Postava Omachela je vôbec zaujímavá – je odkazom k romantickému toposu démonického pomstiteľa, prenasledovateľa, „tieňa“, dvojníka a prechádza pozoruhodnými transformáciami – od akéhosi „čudného nadčloveka“, „svojho boha človeka“ s vlastným chápaním spravodlivosti, „férového“ (keď sa vzdáva Anny v prospech Beňovského) záhadného, diabolsky odvážneho – cez diabolského pomstiteľa (zachraňuje Beňovského pred pandúrmí, aby ho mohol ďalej prenasledovať – a prenasleduje ho po celom svete: v Poľsku, na Kamčatke) – až po „strašného nečloveka“⁷⁷, zbabelého „podliaka“ (zabije bezbranného Mikuláša⁷⁸, mnohonásobného zradcu a vo väzení sa mení na „zvieru“⁷⁹, stráca posledné zvyšky ľudskej dôstojnosti – a napokon na „škriekajúcu babu“⁸⁰,

75 T. Hawkes: *Structuralism and Semiotics*, Berkeley and Los Angeles 1977, s. 93.

76 c. d., s. 93.

77 J. Nižnánsky, c. d., zv. I, s. 223.

78 c. d., zv. I, s. 210.

zbabelca, ktorý na kolenách prosí o svoj život, aby mohol zozadu toho, kto mu ho daroval, opäť pohryzť a opäť prosíť o milosť (napĺňanie iteratívnej schémy). Nehľadajte, ako by možno vyplývalo z napísaného, závratné hlbiny ľudskej duše, ale štruktúrnu funkciu Omachela z mechanizmu narácie: Omachel jednoducho napĺňa aktant „anti-subjektu“ v každej novej rozprávke vzťahov postáv – že je „čisto štruktúrnym elementom“ demonštruje segment, keď je Omachel odsúdený Beňovským na smrť, ale podarí sa mu utiecť, Beňovský odpláva na lodi – a zrazu bez vysvetlenia sa na lodi zjavuje Omachel a pripravuje vzburu. Postava „Omachela“ nemá vzor v beňovského memoároch (tam funkciu škodcu napĺňa Stepanov) – keďže však Nižnánskeho text rozvíja aj „Vorgeschichte“ memoárov, bolo potrebné pre konštituovanie narácie obsadiť funkciu „škodcu“ a Stepanov to nemohol byť, keďže s ním sa Beňovský v memoároch zoznamuje až vo vyhnanstve (prečo toľká úzkostlivosť pri dodržiavaní fabuly, ak do textu možno kooptovať postavu, ktorá v memoároch nevystupuje?). Aktant „škodcu“ potom od časti **Vo vyhnanstve** u Nižnánskeho striedavo napĺňajú Omachel a Stepanov. Iteruje sa trojuholník (teraz v zložení Beňovský – Afánázia – Stepanov).

Ukázali sme si, ako paradigma vzťahov postáv a syntaktické pravidlá umožňujú generovať naráciu určitej relatívne uzavretej sekvencie dobrodružného románu. Treba však ukázať ešte jednu možnosť. Ak budeme hovoriť o paradigme ako o možnom svete s určitým počtom individuí, spojených vzájomnými vzťahmi a o tom, že tieto vzťahy môžu byť transformované, rezervoár možných udalostí (možných naratívnych výpovedí, ktoré možno generovať) sa dá rozšíriť ešte aj takým spôsobom, že do tejto paradigmy pribudnú nové individua a tým aj nové vzťahy, alebo tým, že sa táto paradigma jednoducho odhodí a vygeneruje sa nová (postava jednoducho zmení miesto, je dosadená do inej siete vzťahov medzi inými postavami). Prvú časť Nižnánskeho románu generuje práve takáto paradigma s určitým počtom individuí a transformáciami ich vzťahov. Ak sa Beňovský v I. časti premiestňuje, dokonca aj na koni, toto „premiestnenie“ nie je odchodom, ide vždy o premiestňovanie v rámci tohto ohraničeného univerza. Do tohto univerza je (začína sa II. časť) inkorporovaná „zvonku“ nová postava so „zatykačom“ na Beňovského, čo naratívne odôvodňuje odchod z tohto univerza.

Román je vždy „malým svetom“, „zariadeným“ určitým počtom individuí, ale tento počet poznáme až po jeho dočítaní: Pri čítaní a pri generovaní narácie dobrodružného románu je to skôr tak, že „svet“ chápeme vo fenomenologicko-hermeneutickom zmysle ako horizont, ktorý je neohraničený, pretože horizont sa mi vzdďaľuje práve tým pohybom, akým sa k nemu približujem: Svet ako horizont, z ktorého sa mi vynárajú individua, a teda nič nebráni tomu, aby sa v akomkoľvek naratívnom segmente objavilo zrazu nové individuum (nejaký „pomstiteľ z Ďalekého východu“, aby sme dali konkrétny príklad toposu). Práve konštituovanie klasického detektívneho románu anglického typu sa muselo vysporiadať s týmto charakterom „textového sveta“. Pravidlá pátera Knoxa (ktoré sú de facto generatívnymi pravidlami žánru) na prvom mieste uvádzajú: „*Zločinec musí byť niekto, o ňomž je zmienka brzo na začiatku príbehu*“⁸¹ a Van Dine vo svojich pravidlách zasa na prvom mieste uvádza: „*Všetchny stopy musí být uvedeny jasně a popsány*“⁸² – obidve pravidlá zabezpečujú uzavretie tohto univerza ešte pred riešením: Detektív pri rozlúštení záhady nesmie použiť fakty, ktoré neboli čitateľovi k dispozícii a nesmie odhaliť vraha v neznámej osobe, ktorá doteraz v príbehu nevystupovala. Ellery Queen uvádzal(i) často v určitej chvíli

79 c. d., zv. I., s. 222.

80 c. d., zv. I., s. 258.

81 J. Škvorecký: *Nápady čtenáře detektivek*, Praha 1990, s. 59.

82 c. d., s. 56.

výzvu čitateľovi, ktorý má práve k dispozícii všetky fakty, potrebné na rozriešenie záhady (čo znamená, že univerzum indíviduí a faktor sa práve uzavrelo). („Tajomnými pomstiteľmi z Východu“ alebo „novými osobami“ ako páchatelmi si pomáhal ešte Conan Doyle – **Štúdia v červenom** nie sú detektívkou (skôr „policajným románom“), ale **Pes baskervillský** už áno.)

Dosiaľ, keď sme sa zaoberali naratívnu syntaxou, zaoberali sme sa hlavne jedným typom „fabulovej figúry“, ktorej konštrukciu K. Bartoszyński popisuje ako skladajúcu sa z elementov: „*cieľ konania ako prekročenie jestvujúceho stavu, séria operácií prekonávania prekážok alebo realizovania „výmen“, dosiahnutie (alebo nedosiahnutie) cieľu, čiže vytvorenie novej situácie – pozitívnej alebo negatívnej*“.⁸³ Túto fabulovú figúru vlastne realizuje celý Sieroszewského román **Beniowski** na najvyššej úrovni abstrakcie (vyhnanci sú vo vyhnanstve, vyhnanci sa usilujú utiecť, vyhnanci utekajú) – táto makrosekvencia je na nižšej úrovni realizovaná celou sériou sekvencií prekonávania prekážok – spomeňme si opäť na citát z Hendricksa, že propozícia môže byť na nižšej úrovni abstrakcie reprezentovaná sériou propozícií; to isté platí aj pre sekvencie, ktoré sú „*vytvárané niekoľkými propozíciami*“⁸⁴. Teraz preskúmame realizáciu inej „fabulovej figúry“ v Nižnánškeho texte, ktorú Bartoszyński popisuje ako „*figúru, ktorej modelom je konflikt typu hry, t.j. súbor konaní s protikladnými intenciami, vykonávanými podľa určitých pravidiel a pri použití určitej stratégie*“⁸⁵.

Postavy v Nižnánškeho texte rozvíjajú paralelné intrigy – to je zápletká – a rozuzlením bude výslednica týchto intríg. Omachel rovnako ako kancelár hovoria nepravdivým spôsobom pravdu: Chcú dokázať, že Beňovský s vyhnancami pripravuje útek (čo je pravda), ale robia to pomocou falošných svedkov a nesprávnych interpretácií udalostí (pretože v ich „svete presvedčenia“ na tému fabuly je „Beňovského príprava úteku“ nimi vykonštruovanou intrigou – nevedia, že je zhodná so „svetom fabuly“).

Kancelárova stratégia (nerealizovaný plán):

1. cieľ: Zlikvidovať atamana.

Prostriedok: falošní svedkovia, ktorí dosvedčia, že ataman chcel zvrhnúť gubernátora.

Predpokladaná reakcia: gubernátor dá popraviť atamana.

2. cieľ: Odstrániť gubernátora.

Prostriedok: dezinterpretovať popravu atamana, ktorú prikázal gubernátor, týmto spôsobom: Ataman sa dozvedel o sprisahaní vyhnanco (ktoré je z hľadiska „sveta fabuly“ pravda), ale gubernátor ho dal popraviť, aby zachránil Beňovského (svojho nastávajúceho zaťa). Gubernátor sa bude odvolávať na falošných svedkov, ktorí hovorili o atamanovej zrade, ale oni budú dvojnásobne falošní: Poprú svoje predchádzajúce falošné svedectvo – ergo budú hovoriť pravdu (pretože ataman vo „svete fabuly“ naozaj nechystal zvrhnutie gubernátora) a týmto gestom zároveň poprú, že falošne svedčili, čiže budú zároveň klamať (jedným rečovým aktom hovoriť zároveň pravdu a klamať, to je sila tejto intrigy).

Predpokladaná reakcia: Pád gubernátora.

Predchádzajúci cieľ (likvidácia atamana) je v štruktúre intrigy zároveň prostriedkom ďalšieho cieľa.

83 K. Bartoszyński, c. d., s. 166–167.

84 T. Todorov, c. d., s. 498.

85 K. Bartoszyński, c. d., s. 167.

Beňovský produkuje protiintrigu, ktorou sa vpisuje do tejto logiky pravdy-nepravdy, v rámci ktorej sa pohybuje kancelár:

Beňovského stratégia (ako odpoveď na nerealizovaný kancelárov plán):

Cieľ: Zlikvidovať kancelára.

Prostriedok: Atamanovi prezradia, čo naňho chystá kancelár.

Predpokladaná reakcia: Ataman kancelárovi „u gubernátora poriadne podkúri“ a gubernátor potom kancelárovi „neuverí ani slovo“⁸⁶. Tu je tá dôležitá veta, ktorou sa Beňovský situuje v kancelárovej logike: /Gubernátor/ „*Bude pokladať všetkých svedkov za falošných: aj kúpených, aj pravých!*“⁸⁷

Keďže dobrodružný román musí byť „mechanizmom, produkujúcim redundanciu“ (Eco), text je „zhotovený“ tak, že už vopred vieme, ktorá z dvoch alternatívnych intríg zvíťazí (t.j. poznáme rozuzlenie): Beňovského plán je predsa už odpoveďou na kancelárove ešte nerealizovanú intrigu, ktorú robí súčasťou svojho vlastného mechanizmu.

Na záver kapitoly niekoľko všeobecnejších poznámok o naratívnej štruktúre dobrodružného románu. Semiotika narácie ukázala, že „základná gramatika“ je „fundamentálnou paradigmatickou“ narácie, „a preto zároveň determinuje syntagmatiku“⁸⁸. Sú to logický štvorec („konštitutívny model“), modelujúci logické vzťahy medzi sémami⁸⁹, taxonomický model (model aktantov), ktorý definuje vzťahy aktantov⁹⁰ – oba modely sú Greimasove – a sieť (paradigma) štruktúrálné-nevyhnutných vzťahov postáv, ktoré ako rozličné úrovne paradigmatickej osi umožňujú generovať transformačnými operáciami (ktoré sú vymedzené „súborom syntaktických algoritmov“⁹¹ série priľahlých naratívnych výpovedí, t.j. syntagmatických os narácie.

Pokúsme sa určiť diferenciu štruktúry dobrodružného románu a štruktúry mýtu. Lévi-Strauss ukázal, že „účelom mýtu je poskytnúť logický model, schopný prekonať protirečenie“⁹². Pre analýzu to znamená, píše Greimas, že „čítanie mýtu nemá byť syntagmatické (...); ide o uchopenie, často neuvedomované adresantom a adresátom, vzťahov medzi jednotkami mýtického signifié, rozmiestnenými v toku celého rozprávania.“⁹³ Naopak, dobrodružný román (nielen pri „dobrodružnom“ čítaní, ale aj pri analýze), je treba čítať syntagmaticky. „Signifié“ slúži len k tomu, aby syntagmatické štruktúra bola možná. Ak napríklad čítame, že Beňovský je nútený opustiť manželku, ktorú miluje, aby odišiel pomáhať poľským povstalcovi, ktorým dal slovo, mohli by sme tento segment na úrovni označovaného čítať ako artikulujúci sématickú opozíciu

láska (kontra) dodržanie sľubu

a syntagmu Beňovského odchodu čítať ako artikuláciu nadradenosti cti, povinnosti (dodržania sľubu) láske. V skutočnosti je tento odchod podmienený sinusoidálnou syntagmatickou štruktúrou napätie-riešenie-napätie-riešenie: totižto, je treba opustiť rovnovážnu situáciu (šťastné manželstvo; „riešenie“) v prospech nerovnovážnej („napätie“). „Významy“ v tejto opozícii sú zamieňateľné, pokiaľ by sa význam „dodržanie sľubu“ semioticky viazal v konkrétnom segmente s „riešením“, rovnovážnou situáciou; a význam „láska“ s nerovnovážnou, Beňovský by porušil

86 J. Nižnánsky, c. d., zv. II., s. 102.

87 c. d., s. 102, zv. T. H.

88 A. Grzegorzcyk: Niekartezjanskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce, Poznań 1992, s. 37.

89 c. d., s. 33.; T. Hawkes, c. d., s. 88.

90 A. Grzegorzcyk, c. d., s. 38; R. Bartnicki, c. d., s. 58; T. Hawkes, c. d., s. 91-93.

91 A. Grzegorzcyk, c. d., s. 34.

92 C. Lévi-Strauss: Structural Anthropology I. Penguin Books 1993, s. 229.

93 A. J. Greimas: Porównawcza nauka o micie, PL 1987, zv. 4, s. 298.

sľub a cváľal za láskou (napokon, postava Beňovský ako typický dvojité agent sľub mnohokrát porušuje – napríklad sľub manželstva s Afanázium atď.). Jednoducho, tento dobrodružný román tu nie je na to, aby nám artikuloval nejaké významy (že „dodržať sľub je prvoradé, láska je až na druhom mieste“), naopak, významy sú tu len preto, aby umožnili naratívnu syntax. Všetko musí byť podriadené základnej otázke, na ktorú tento typ dobrodružného románu odpovedá: „*Jsme stále puzeni otázkou: Jak je to dál? – Ano, teď rozumím; ale jak je to dál?*“⁹⁴

HLAVA III. HISTORIE A BACHORKY ROZMANITÉ

Zameriame sa teraz na jeden aspekt dobrodružných románov, o ktorých sme hovorili. Keby nejstovalo toľko definícií historického románu, bolo by možné riskovať tvrdenie, že ide o historicko-dobrodružné romány. Tieto texty prepisujú Beňovského memoáre (text, patriaci v rámci nášho kultúrneho kódu do poriadku textov „faktickej reprezentácie“) a nachádzame v nich odkazy k tzv. historickým udalostiam. Lenže iba toto väčšine literárnych vedcov nestačí, aby text zaradili do žánru historického románu. Eco hovorí o „*románe kepeňa a meča*“, dumasovskom románe, ktorý „*si vyberá reálnu, spoznatelnú minulosť*“, zaľudňuje ju historickými postavami – toto vytvára rámec – a „*do tohto rámca („skutočného“)* sú zasadené vymyslené postavy, prejavujúce city, ktoré by sa dali pripísať aj postavám z iných období“⁹⁵. Sem by sme pokojne mohli zaradiť inkriminované romány o Beňovskom.

Referencia historického románu teda nebýva chápaná príliš prvoplánovo, „čisto denotačne“. U Györgya Lukácsa nachádzame niečo, čo by sme mohli nazvať „interpretatčným“ chápaním referencie historického románu. „Ako to skutočne bolo“ v historickom románe neznamená „vernosť“ historickým faktom (len toto sa naozaj odohralo, len tieto osoby skutočne jestvovali atď.), ale znamená určitý modus interpretácie: historický román musí odhaliť pomer síl, historickú nevyhnutnosť a „*dejinné hybné sily*“⁹⁶. „To, čo sa stalo“ v istom zmysle slova nie je tým, čo sa stalo skutočne, „*sovy nejsou, čím se zdají být*“; „to, čo sa stalo“, je javom, na ktorého podstatu je treba sa pýtať: touto podstatou sú dejinné triedne konflikty, ktoré umožňujú na povrchovej rovine „to, čo sa stalo“. „*Scottova historická vernosť spočíva v zobrazovaní historickej nevyhnutnosti (...)* Popri nevyhnutnosti vôbec neprichádza do úvahy, či jednotlivé detaily alebo skutočnosti historicky súhlasia alebo nie.“⁹⁷. Tieto Lukácsove postuláty vytyčujú ten typ literárneho realizmu, ktorý by v markiewiczovej typológii spadal pod model homologickej reprezentatívnosti: „*fikcionálna skutočnosť zobrazuje podstatné znaky štruktúry alebo zákonitostí príslušnej oblasti reálneho sveta*“⁹⁸. To, čo je nespochybniteľné v takejto koncepcii, je samotná možnosť referencie, referencie ako vzťahu medzi modelom a tým, čo je modelované. V rámci štruktúry historického románu vôbec neprekáža, ak sú jej súčasťou prvky funkcie, za predpokladu, že je zachovaná zakladajúca homológia (zakladajúca u Lukácsa samotný žáner historického románu). A ak podľa Lukácsa W. Scott „*primerane vnútorným zákonom historického románu pretvára významné dejinné osobnosti na vedľajšie postavy fabuly*“⁹⁹, robí to nielen primerane zákonom historického románu, ale aj lukácsovsky chápanej histórie, v ktorej mechanizme sa uskutočňuje historická nevyhnutnosť: akokoľvek významná dejin-

94 V. Linhartová: Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Přestořeč, Praha 1993, s. 9.

95 U. Eco: Poznámky k Menu ruže. In: tenže: Meno ruže, Bratislava 1991, s. 495–496.

96 G. Lukács: Historický román, Bratislava 1976, s. 211.

97 G. Lukács, c. d., s. 64.

98 H. Markiewicz: Aspekty literatury, Bratislava 1979, s. 182.

99 G. Lukács, c. d., s. 172.

ná osobnosť musí byť v rámci fabuly histórie vedľajšou postavou. Hlavnou je práve dejinná nevyhnutnosť.

Ďalším motívom súčasnej literárnej teórie, na ktorý treba upozorniť, je pokus o formuláciu vzťahov historického a fikčného písania. Na jednej strane – ako upozorňujú Hayden White a Louis O. Mink – historické písanie musí využívať techniky fikcie, generovať akýkoľvek text (teda aj historickú naráciu) umožňujú pravidlá písania; postštrukturalistickým heslom sa stáva „*Jazyk ako pôvod histórie*“ (implikujúce, ako ukazujú všetky Derridove analýzy v práci *Z gramatológie a inde, že to vôbec nie je „pôvod“*)¹⁰⁰. Na druhej strane – John Hillis Miller, inšpirovaný románopiscom Henrym Jamesom, hovorí o tom, že román si musí vždy nasadiť istú masku, a najčastejšie je to maska histórie, čo mu jednak zabezpečí vážne prijatie čitateľmi¹⁰¹, jednak samotné tvrdenia na tému fikcie sú prevzatými tvrdeniami o histórii („pojmy začiatku a konca („*archeológia*“ a „*teleológia*“) /.../“¹⁰²). To isté dokazuje Walter L. Reed, keď tvrdí, že román imituje metódy písanej histórie¹⁰³, základnú opozíciu medzi románom a textom historiografie vidí v ich referenčnej alebo reprezentačnej funkcii: „*Ale kde história vyvodzuje z dokumentu mimotextové fenomény, činiteľov a udalosti, písanie románu obracia túto referencialitu k sebe samému.*“¹⁰⁴ Ak sa však z faktu imitovania histórie románom vyvodzuje, že termín „historický román“ je potom nadbytočný¹⁰⁵, stratí sa jedno rozlíšenie, ktoré je funkčné (a jedine funkčnosť, operatívnosť je, nazdávam sa, kritériom oprávnenosti akéhokoľvek rozlišovania, typologizácie: to, čo s tým môžem ďalej „urobiť“): Takýmto spôsobom by sme v rámci textov nerozlišovali typy takých postáv ako napr. Malý Bobeš a kardinál Richelieu, ktoré v rámci nášho kultúrneho kódu patria do odlišných poriadkov: kardinála Richelieua pokladáme za historickú postavu, zatiaľ čo Bobeša nie. Bolo by taktiež nemožné rozlišovať medzi textami, o ktorých by Lukács povedal, že zobrazujú historickú nevyhnutnosť a napríklad Tolkienovou históriou Stredozeme, ktorá je skutočne založená na imitovaní postupov písania histórie, akurát že ide o fiktívnu históriu. Nebudem sa pokúšať o (operatívnu) definíciu historického románu, pre naše ciele (aby sme preskúmali vzťah románov o Beňovskom s diskurzom histórie) postačí, ak skonštatujeme, že tieto romány využívajú to, čo v rámci našej encyklopédie patrí do poriadku „historického faktu“ – napr. samotná postava Beňovského, rusko-poľská vojna atď. Budem sa pýtať na funkciu týchto tzv. historických faktov v texte týchto románov. O jednej funkcii kooptovania mien (patriacich do poriadku histórie) do fikčného univerza hovorí Lyotard – je ním dosahovanie efektu reality – ako príklad Lyotard uvádza mená Waterloo a Napoleon v **Kartúze parmskej**: „*Toto prinajmenšom dokazuje, že to isté meno môže zabezpečiť jeden indikátor vo svete mien, zahrnutých Stendhalovou fikciou a ďalší vo svete mien, verifikovaných historickou vedou – a to bez ukrivdenia jedného z týchto svetov. Toto zauzlenie ponúka dobrý príklad na *différend /rozpor/*: je Napoleon cisárom Francúzska, alebo je ideálom politického rozumu pre Fabrica a Julienu?*“¹⁰⁶ Pre Lyotarda totiž nemôže byť zachovaná identita referenta v heterogénnych režimoch výpovedí.

Avšak skúmať „realitu“ referenta a vôbec možnosť referencie presahuje zámer tejto štúdie – od tohto problému možno (pre túto chvíľu, z hľadiska semiotiky) abstrahovať. Semiotiku, píše

100 G. Bennington – R. Young: Introduction: posing the question. In: Post-structuralism and the Question of History, ed. by D. Attridge, G. Bennington and R. Young, Cambridge University Press 1987, s. 8.

101 J. H. Miller: Narracja i Historia. In: PL 1984, zv. 3, s. 303.

102 c. d., s. 305.

103 W. L. Reed: An Exemplary History of the Novel, Chicago 1981, s. 271.

104 c. d., s. 268.

105 c. d., s. 271. Nevieť, či to vyvodzuje Reed alebo ten, koho Reed parafrázuje.

106 J. F. Lyotard: Kant after Marx. In: The Aims of Representation. Subject /Text/ History, ed. by M. Krieger, Columbia University Press, New York 1987, s. 54.

Eco, zaujíma spoločenský charakter znakov a „*problém lži (alebo nepravdy), ktorý vyvstáva pre logikov významu, je pre- alebo post-semiotický*“¹⁰⁷. Napríklad výrok „Napoleon zomrel 5. mája 1821 na Ostrove svätej Heleny“ v našom kultúrnom kóde konotuje „historickú skutočnosť“¹⁰⁸, bez ohľadu na jeho faktickú referencialitu. Problém signifikátu ako kultúrnej jednotky je „*nezávislý od empirických podmienok pravdivosti výpovede, t.j. od existencie alebo neexistencie referenta*“¹⁰⁹. „*Výraz Napoleon denotuje dobre známu kultúrnu jednotku, ktorá zaujíma pozíciu v sémantickom poli historických veličín.*“¹¹⁰ Práve takto treba chápať ďalšie úvahy o tom, čo v rámci nášho kultúrneho kódu konotuje „historický fakt“, ktorý potom využívajú dobrodružné romány o Beňovskom.

Postava Mórica Beňovského patrí v rámci našej encyklopédie do poriadku historických postáv a fabula jeho „života“ v Nižnánseho a Sieroszewského románoch je totožná s fabulou Beňovského pamäti. Nižnánseho text ešte do svojej štruktúry kooptuje historický fakt Beňovského smrti: „*Stalo sa to 23. mája 1786.*“¹¹¹ Tento dátum je identický s tým, ktorý uvádzajú encyklopedické príručky¹¹² Tieto romány teda poskytujú isté penzum „poznatkov“, patriacich do poriadku historického vedenia, v konzumovateľnejšom „balení“ než učebnice dejepisu: Jestvuje anekdota o Dumasovi otcovi – keď sa ho pýtali, prečo znásilňuje históriu, odpovedal: „*Aby som s ňou mohol mať krásne deti.*“

Prečítajme si tento fragment z Nižnánseho románu: „*A Ján Beňovský načrtnol svojmu synovcovi obraz rozvráteného Poľska, ktoré sa od smrti Jána Sobieskeho rúti do záhuby. Vyslanci rozličných mocností, najmä pruský, francúzsky, anglický, holandský a dánsky, ani čo by do Varšavy boli prišli len na to, aby prehlbovali rozvrat, anarchiu. Vyslanec ruský, knieža Repnin, sa zas usiluje čoraz väčšmi posilniť vplyv, nastoliť vládu, poslušnú Petrohradu. Rusko vidí, že anarchia vedie k roztrhaniu Poľska, a ruským záujmom je, aby Poľsko ostalo celé, konsolidované, ale pod jeho vplyvom. (...) A nepriatelia len číhajú na príležitosť vrhnúť sa na rozhašterené Poľsko, roztrhať a rozdeliť si ho, alebo zhltnúť ho celé.*“¹¹³ Pokiaľ by sme zmenili prítomný čas (ide o prítomnosť z hľadiska rozprávaných udalostí) na minulý, tento fragment dodržiava konštitutívne pravidlá historickej narácie, mohol by sa pokojne ocitnúť v učebnici dejepisu (možno je práve odtiaľ odpísaný). Takéto „historické“ pasáže sa v rámci dobrodružného románu vpisujú do jeho štruktúry redundancie: Zakladajúce otázka „Čo sa stane?“ je aj tu už vopred zodpovedaná: Ak si urobíme „inferenčnú vychádzku“ do historickej encyklopédie, vieme, čo z hľadiska rozprávaných udalostí *bude*, pretože to v rámci udalostí, patriacich do historickej encyklopédie, *bolo*: Poľsko svoj boj prehrá (v románe), pretože prehralo (v histórii) –

Poľsko bude (bolo) rozdelené na zábory, ktoré sa ocitnú pod cudzou nadvládou. Túto stratégiu „vopred poznanej budúcnosti“ môže v rámci dobrodružného románu odhaliť samotné futúrum v historických pasážach – uvediem príklad z románu Josefa Svátka **Tajnosti Pražské**: „*– Demokratická strana v Prešpurském sněmu dostala se již úplně na povrch, – sděloval president, – a táhne sněmovnou magnátů beze všeho odporu za sebou. Advokát Košut Lájoš vypracoval návrh nové ústavy uherské, která, bude-li ve Vídni potvrzena, učiní z Uher samostatné království, vedle něhož ostatní země rakouské jen figurovati budou. (...) Teprve na jaře, kdy celá Evropa a veškeré jednotlivci*

107 U. Eco: Einführung in die Semiotik, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, s. 73.

108 c. d., s. 72.

109 c. d., s. 79.

110 c. d., s. 105.

111 J. Nižnánsky, c. d., zv. II., s. 317.

112 Napr. Encyklopédia Slovenska. Bratislava 1977.

113 J. Nižnánsky, zv. I., s. 90.

vé země revolučním ruchem sa otrěsou, (...) pak teprve zatlukou Maďari ve Vídni a věru, že jim pak nová ústava jejich bez odporu potvrzena bude.“¹¹⁴

Rovnako ako román využíva „historické fakty“ (mená, ale aj príbehy), môže využívať aj „fikčné fakty“: jeho text sa môže rovnako vpisovať do textu histórie ako aj do textu fikcií, a dokonca odvolávka na „fikčné fakty“ môže text, ktorý sa na ne odvoláva, autentifikovať. Eco o tom píše: „Ak budeme brať fikčné postavy vážne, budeme mať dočinenia so zvláštnym druhom intertextuality: postava z určitého diela fikcie sa môže objaviť v inom diele fikcie a takýmto spôsobom fungovať ako signál pravdivosti.“¹¹⁵ A takýmto spôsobom sa „zreálnuje“ aj inkriminovaná fikčná postava: „Keď fikčné postavy začínajú migrovať z jedného textu do druhého, znamená to, že získali občianstvo v reálnom svete a oslobodili sa od pút rozprávania, ktoré ich vytvorilo.“¹¹⁶ Spomeňme si na Sherlocka Holmesa, ktorý rieši prípady (a často dosť stupídne), o ktorých sa Conanovi Doylovi ani nesnívalo a ktorého dom na Baker Street 221 B možno navštíviť. Samotný Eco v románe **Ostrov včerajšieho dňa** rozohráva takúto hru. Popri historických faktoch nachádzame fakty, resp. postavy na „rozmedzí“ (kardinál Richelieu ako historická postava a zároveň postava z **Troch mušketierov**) a fikčné postavy – nie však ľubovoľné, ale nachádzajúce sa v dobrodružnom románe, ktorý tematizuje to isté historické obdobie a krajinu ako Eco v románe (gardista Biscarat opäť z Troch mušketierov: scéna, ako Biscarat po zúfalom boji načrtáva mečom kruh na zemi a prednáša svoje slová, je identická s Dumasovou; jej pokračovanie je však iné – a zároveň postavy, s ktorými bojoval Biscarat sú iné – u Dumasa šermoval s Porthosom. Je však možné, že Biscarat vždy v beznádejnej situácii **opakoval** toto teatrálné gesto – potom sa nám vynára otázka udalosti a iteratívnosti – ale o tom vlastne bola stále reč).

(Pozn. Tu nájdены rukopis náhle končí.)

114 J. Svátek: Tajnosti Pražské, zv. I, Praha 1923, s. 126.

115 U. Eco: Szesc przechadzek po lesie fikcji, Kraków 1996, s. 142.

116 c. d., s. 142.

PETER ZAJAC

MINÁČOVA NOVELA NA ROZHRANÍ AKO POPULÁRNA LITERATÚRA

Dejiny slovenskej literatúry dvadsiateho storočia sa prakticky celý čas po roku 1945 koncipovali tak, že za ich logický úbežník sa pokladala socialistická literatúra, do ktorej mal ústíť celý jej vývin.

Po roku 1989 sa síce z tejto koncepcie vypreparovalo príslušné pojmoslovie, doplnili sa „biele miesta“ na mape slovenskej literatúry, do literatúry sa včlenili tabuizovaní domáci a exiloví autori, vyšlo množstvo dovtedy nepublikovaných starších aj novších textov, ale na samotnej konštrukcii sa fakticky veľa nezmenilo.

Typickým príkladom je stredoškolská učebnica slovenskej literatúry po roku 1945¹. Došlo v nej síce k hodnotovému prevrstveniu v rámci jednotlivých autorských portrétov, ale nie k zásadnej zmene koncepcného rámca. Ticho a implicitne z celej učebnice presvitá aj naďalej stará koncepcia socialistického lievika.

V súvislosti s Vladimírom Mináčom ju nevdokaj celkom presne opísal v osemdesiatych rokoch František Miko. V štúdiu **Vývinová polemika a syntéza v štýle Vladimíra Mináča**² zhodnotil Mináčovo autorské gesto tak, že Mináč chcel dať svojim výrazovým aj kritickým gestom „*prieťah generáčnemu i spoločenskému pocitu, že prestávajú platiť všeobecné normy svetového románu, že je tu nová koncepcná platforma literatúry, socialistický realizmus, a nová systémová príslušnosť, k svetovej socialistickej literatúre... a že „odteraz preň stráca platnosť nejaké objektivistické univerzálne kritérium modernosti*“.

Toto Mikovo konštatovanie obsahuje v prevrátenej podobe dreň celého problému. Ňou je otázka, či je pre vývin slovenskej literatúry skutočným jadrom „*nová systémová príslušnosť k svetovej socialistickej literatúre*“, alebo je ním hodnotový zápas generácií slovenských spisovateľov päťdesiatych, šesťdesiatych, sedemdesiatych a osemdesiatych rokov o „*univerzálne kritérium modernosti*“.

Nie náhodou viedol Mináč svoj polemický zápas o socialistickú literatúru práve v konflikte s modernosťou, ako to dokumentuje aj dobový spor o romány Petra Karvaša začiatkom päťdesiatych rokov, ktorým Mináč vyčíta práve modernosť, t.j. ich modernú naratívnu štruktúru (opustenie kauzálnej logiky výstavby príbehu, jeho fragmentárnosť).

V prípade Vladimíra Mináča – a platí to fakticky nielen o jeho prozaickej tvorbe päťdesiatych rokov, ale napríklad aj o jeho trilógii **Generácia** – ide naozaj o presadenie sa konštrukcie socia-

1 V. Obert, M. Ivanová, I. Hochel, J. Špaček: Literatúra 4, Bratislava 1996

2 F. Miko: Vývinová polemika a syntéza v štýle Vladimíra Mináča. In: Biografické štúdie 10, Martin 1981.

listickej literatúry a rozličných verzií socialistického realizmu proti univerzálnemu kritériu modernosti. Otázkou ostáva len to, či toto Mináčovo u“víťazstvo nad sebou samým“, t.j. víťazstvo ideologickej konštrukcie nad logikou epického príbehu, možno skutočne pokladať za výhru.

A treba rovno povedať, že nie. Ideologická konštrukcia, ktorá sa stáva naratívnu logikou príbehu, a to aj v konštrukcii dejín v Generácii, vedie jednoducho k estetickej nedôveryhodnosti celej trilógie. Literárnohistoricky nestačí preto len vnútorná zmena hodnotových proporcií Mináčovho epického diela, ale zmena pohľadu na celé Mináčovo epické dielo. Pre literárnohistorický príbeh, ktorý vychádza z hľadiska moderného vývinu svetovej literatúry, je Mináčovo preferovanie socialistického realizmu skutočným regresom, a to nielen pre jeho epickú tvorbu päťdesiatych rokov.

Je inak zaujímavé, ako sa od päťdesiatych do osemdesiatych rokov presúval literárnohistorický význam Mináčových próz. V šesťdesiatych rokoch sa jeho prózy päťdesiatych rokov zasúvali do pozadia, tak ako sa vôbec do popredia vysúvala oproti próze Mináčova esejistika. No v sedemdesiatych rokoch a začiatkom rokov osemdesiatych, ktoré sa stali aj akýmsi pokusom o revival hodnôt päťdesiatych rokov, sa Mináčove novely **Na rozhraní** dostali znovu do popredia. Ladislav Ballek hovorí napríklad v doslove k novému vydaniu zbierky noviel *Na rozhraní* (1981) o päťdesiatych rokoch, že to „*bol čas, ako sa pamätám, keď sa ľudia zbavovali starých zvykov, obyčají a modiel, ako sa zbavujeme bremena...*“ Tento návrat k päťdesiatym rokom sa odohral napriek tomu, že už pôvodná diskusia v samotných päťdesiatych rokoch (Mráz, Noge) poukázala na značné nedostatky noviel. Pravda, dialo sa to znútra systému socialistickej literatúry, keď sa argumentovalo nedostatočnou psychologickou vierohodnosťou „prerodu“, ktorý je ústredným naratívny princípom fakticky všetkých noviel zo zbierky *Na rozhraní*.

Vladimír Petřík sa pokúsil v už zmienenom Biografickom zborníku argumentovať v novelách *Na rozhraní* Mináčovou „*regeneráciou literárnej postavy znútra*“. Myslím, že tu došlo k zásadnému typologickému omylu. A. Mráz, J. Noge, V. Petřík, ale aj A. Matuška chápali Mináčove novely v nadväznosti na psychologickú realistickú poviedku, ktorá bola kanonizovanou tradíciou socialistického realizmu päťdesiatych rokov.

Bližšie k problému sa dostal Oskár Čepan v úvahe *Rétorika* schematizmu z roku 1965, kde hovorí o „*didakticky orientovanej logike, kauzalite a dialektike pojmového myslenia ako aj sujevovej výstavby*“, pričom Čepan sa zamerával predovšetkým na oblasť slovníka a frazeológie.

Z hľadiska „*didakticky orientovanej logiky*“ je však v prípade Mináčových próz *Na rozhraní* pozoruhodný pohľad na ich žánrovú štruktúru. Cesta k ich primeranejšiemu pochopeniu vedie práve cez intertextuálne skúmanie ich žánrovej štruktúry. V tejto súvislosti však treba opustiť pôdu realistickú poviedku a pozrieť sa na žánrovú štruktúru noviel *Na rozhraní* cez inú prizmu.

V tradícii slovenskej poviedky existuje veľmi silná línia kalendárovej poviedky, ktorá patrí do oblasti čitateľsky veľmi vďačnej populárnej prózy. Domnievam sa, že práve v tejto čitateľskej obľúbenosti hľadal (a v dobovom kontexte aj našiel) Vladimír Mináč cestu k čitateľskému úspechu noviel *Na rozhraní*.

Základnou otázkou však pre nás ostáva, na akú tradíciu nadväzuje kalendárová poviedka, známa v slovenskej próze od konca osemnásteho storočia, no v európskej literatúre známa už od starovekej literatúry.

Hans Robert Jauß identifikoval jej jednotlivé podoby v stredovekých jednoduchých žánroch³. Nadviazal na systematický výskum A. Jollesa a usporiadal jednotlivé žánre podľa komunikačnej situácie, vzťahu k tradícii a umiestnenia v živote.

Jauß vytvoril systém viacerých žánrov (aforizmus, parabola, alegória, bájka, exemplum, legenda, rozprávka, fabliaux, novela). Ich základom je univerzálna platnosť na základe jednoznačného priradenia podľa uvedených troch kritérií. Moderný vývin európskej poviedky a

novely sa začína práve tam, kde sa končí univerzálna platnosť stredovekého sakrálneho systému, tam, kde história prestáva byť historikou a stáva sa singulárnou súčasťou dejinnosti, t.j. prestáva byť príbehom návratu tých istých univerzálnych pravidiel do individuálneho osudu a začína byť príbehom jeho singulárnych zmien.

Vladimír Mináč obnovuje vo svojich poviedkach a novelách zbierky Na rozhraní práve univerzálny charakter stredovekých exemplárnych príbehov – pravda, tento raz na sekulárnej pôde. Podstatná je však ich univerzálna platnosť. Základnou vlastnosťou socialistickej literatúry bolo práve protipostavenie modernej zmeny singulárneho a socialistickorealistickej univerzálnej platnosti všeobecnej zákonitosti, pre ktorú je individuálny príbeh len viacmenej vhodným kadlubom.

Z tejto perspektívy nie je teda podstatná psychologická vierohodnosť či nevierohodnosť prerodu, ale práve jeho exemplárny charakter. Vladimír Petřík opisuje charakteristické črty noviel v zbierke Na rozhraní zlomovou situáciou (situáciou na rozhraní), prudkou zrážkou a následným prerodom pod tlakom vonkajších okolností, pričom všetky okolnosti sa prispôsobujú práve týmto charakteristikám. Za príznačnú pokladá v tomto zmysle práve titulnú novelu Na rozhraní, kde tieto okolnosti vytvára kontrastnosť prírodných motívov.

Ak sa však pozrieme na novelu Na rozhraní práve z hľadiska exemplárnych žánrov, uvedomíme si až nápadnú zhodu jej naratívnej štruktúry so štruktúrou paraboly. Ide o presadenie sa známej autority voči neveriacim a stále nepresvedčeným, teda o to, čo Ladislav Ballek označil slovami „zbavovať sa starých zvykov, obyčají a modiel“, o apelatívne (nedogmatické) kázanie doktríny (o formu príbehu), o svet každodennej skúsenosti, zahrnujúci prácu; priestorovo a časovo zahrnujúci časovo najbližšie veci často k veciam najvzdialenejším, líčiaci vzťahy medzi ľuďmi a udalosti v prírode, prienik cez pravdepodobné, hľadanie odpovede na otázku, čo by som mal robiť, aby som zo skúsenosti spoznal pravdu a nachádzanie kráľovstva Božieho ako skrytého významu sveta.

Nápadne zhodnú štruktúru so stredovekou parabolou má práve novela Na rozhraní, pravda nie v sakrálnom, ale v sekulárnom zmysle slova. Aj tu máme náhle zjavenie pravdy, ktorá pomáha zbavovať sa pochybností, nedogmatickú apelatívnosť, svet každodennej skúsenosti, hľadanie pravdepodobného, vzťahy medzi ľuďmi a ich vyznačenie prírodnými okolnosťami a hľadanie kráľovstva Božieho ako „skrytej oblasti významu“, pričom v Mináčovej parabole sa ním stáva socializmus.

Vladimír Mináč si zrejme tejto súvislosti svojich noviel s exemplárnymi stredovekými žánrami nebol vedomý, ale spostredkovane sa k nim dostal práve prostredníctvom populárnej kalendárovej poviedky, ktorá v osemnástom a devätnástom storočí nadviazala na exemplárne stredoveké žánre.

Pre literárnohistorický výskum má toto rétorické začlenenie Mináčových noviel do tradície exemplárnych žánrov – a v konkrétnom prípade novely Na rozhraní do tradície parabol – dvojitý význam. Jednak situuje Mináčove novely tam, kam literárnohistoricky patria, t.j. do oblasti populárnej literatúry. Okrem toho ich však nasvecuje z hľadiska neúspešného pokusu o novú univerzálnu platnosť – tento raz už nie stredovekého, sakrálneho univerzalizmu, ale sekulárneho univerzalizmu socializmu a socialistického realizmu.

Práve z tohto hľadiska je Mináčovo protimoderné postavenie pochopiteľné, rovnako ako je pochopiteľné aj jeho stroskotanie.

3 H. R. Jauß: Die kleinen Gattungen des Exemplarischen als literarisches Kommunikationssystem. In: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Fink, München 1977.

VIERA ŽEMBEROVÁ

NOETIKA A POETIKA V PRÓZE PETRA PIŠŤANKA

Uvažovať o noetike a poetike prózy Petra Pišťanka ako o novej kreatívnej forme populárnej literatúry 90. rokov má azda aj nateraz pracovný zmysel. „Program popularnosti“, do ktorého populárna literatúra so všetkými následkami pre text i čitateľa patrí, obsahuje *zrozumiteľnosť, prístupnosť, ľudovosť*¹. Populárna literatúra patrí medzi „dve tváre literárneho procesu“ a „princíp nízkeho prevažuje v systéme populárnej literatúry“. Práve princíp nízkeho (zrozumiteľnosť, prístupnosť, ľudovosť, verifikovateľnosť, empirickosť, všeobecnosť, idealizácia, exotika, hodnoty a i.) si určil aj „okruh masového (ľudového) príjemcu. Napokon pojem populárna literatúra nie je len pojmom sociologickým a pragmatickým a týka sa tak tvorby literárnych textov, ako aj sociálne vymedzeného príjemcu, zviazaného s istým typom literárnej kultúry, ktorá toleruje a rešpektuje toto rozčlenenie literatúry a príjemcov“². Vychádzame z toho, že sa Pišťankovi podarilo pri súzvuku jeho prózy (prvotina v rukopise jestvovala v r. 1986 bez motívu eštabákov) so spoločenskými procesmi 80. a 90. rokov relativizovať, ak to nie, tak isto aspoň otvoriť a problematizovať dávnejšie tvrdenie literárnej vedy, podľa ktorého: „Vzťah skupiny príjemcov k istému typu literatúry je historicky vymedzený. To isté dielo môže a nemusí byť recipované v okruhu náročného i nenáročného príjemcu“³. Záujem o knižné tituly, kritické reflexie, početné rozhovory, diskusné konštrukcie literárneho života 90. rokov, ale nie bez jeho príspevku, že práve príjemca Pišťankovej prózy sa dnes už vzpiera svojmu začleneniu do „vypočítateľnej“ skupiny príjemcov, lebo ako naznačuje zistenie lingvistu: „Je len prirodzené, že aj Rivers of Babylon... si vyžaduje inteligentného čitateľa, ktorý dokáže o. i. postrehnúť hranice medzi obscénosťou a perverzitou.“⁴ Do tohto problému vstupuje jav z toho istého podložia: situácia okolo autora a čitateľa bestsellerovej lektúry.

Dodajme, reč je, a aj bude, výlučne o autorskom texte P. Pišťanka. Nazdávame sa, že by sme pracovne mohli otvoriť pre prózu P. Pišťanka podlozie „modernej“ populárnej literatúry 90. rokov predovšetkým tak, že si všimneme podstatné jej súčasti, štatút autora umeleckého textu (P. Pišťanek o svojom autorstve) a štatút čitateľa v 90. rokoch, ako ho sformuloval pre svoje texty P. Pišťanek. Napokon sa o jeho próze píše už niekoľko rokov (literárnosť, žáner, kompozičné danosti, postava, rozprávač, schémy a modelovosť, lexikálna a štylistická výbava prózy; paradox z dejinných a kultúrnych analógií a podobenstiev (Dôňč, Babylon, Drevená dedina a i.); Pišťanek a inšpirácie zo slovenskej prózy do r. 1945 (Timrava) a po roku 1945: F. Kráľ, P. Jilemnický;

1 P. Liba: Kontexty populárnej literatúry, Bratislava 1981, s. 9.

2 c. d., s. 64–665

3 c. d., s. 65

4 V. Patráš: Obscénosť a jej sociolingvistické parametre. Na fragmentoch slovenskej prózy 90. rokov. In: Studia academica Slovaca 26. Prednášky XXXIII. letného seminára slovenského jazyka a kultúry. Ved. red. J. Mlacek, Bratislava 1997, s. 134.

ruské podnety z prózy T. Sjomuškina). Až sa zdá, že už niet čím podstatným doterajšie postmoderné tézy (V. Marčok, T. Žilka, V. Patrás, L. Čúzy a i.) a interpretačné zistenia o Pišťankovej próze doplniť. Navyše autor zhodnocuje svoju situáciu v literárnom živote desaťročia v polohe recesnej (tak ako všetko vokol seba) „post-línie“, teda tak, že: „*Mňa už má každý plné zuby, lebo na Slovensku je momentálne prepíšťankované*“⁵. Peter Pišťanek (1960) genézu svojho slova, jeho význam i funkcie svojho epického textu rekonštruoval na súbore dávnejších literárnych textov, ide o výsledok jeho programového štúdia socialistickorealistickej prózy a jej prepisovanie do pôvodného autorského ironicko-karikatúrneho videnia literárnej skutočnosti v próze spôsobilo, že: „*Svojimi textami všetkých prevalcoval a to zmätené habkanie, ktoré sa v súvislosti s jeho menom ozyva, je len dôkazom toho, že konečne prišli iné časy. Heslo Správajte sa trhovo! Pišťanek naplňa do poslednej bodky*“⁶. Jeho prózy (počínajúc debutom mali „*nemalý ohlas medzi čitateľmi a zmätené a rozporuplné reakcie časti našej literárnej kritiky*“⁷), ktoré sa stali (ne)populárne v tých najrozličnejších umeleckých a estetických súvislostiach, a nielen v praxi literárnej kritiky, zastupujú v súčasnosti štyri knihy: skusmo začínal v 70. rokoch (poviedka v časopise Kamarát), naplno v 80. rokoch (poviedky autorské a spoluautorské s D. Taragelom v časopisoch Slovenské pohľady, Dotyky) a v 90. rokoch už za všeobecnej pozornosti literárneho života (romány: **Rivers of Babylon**, 1991, **Rivers of Babylon 2 alebo drevená dedina**, 1994, kniha noviel **Debutant, Mladý Dôňč, Muzika** vo vydání **Mladý Dôňč**, 1993, žánrové miniatúry **Skazky o Vladovi**, 1995). V slovenskom knižnom a živote na začiatku 90. rokov azda aj pod vplyvom prijatia jeho debutu **Rivers of Babylon** (rpk. 1986, vyd. 1991) sa bez zábran „odštartovalo“ neštandardné (vkus, etika, estetika, vnútrokompozičné danosti epického príbehu, príbeh ako celok a i.) správanie sa debutujúcich autorov v próze. Za neštandardné ho považujeme voči tradícii druhu, žánrom, ale aj voči odmietanej konvencii štatútu autora, na ktorom si slovenský duchovný život vždy dal záležať a ďalej voči čitateľovi, teda tej časti čitateľskej pospolitosti, ktorá sa príbehu v próze rozhodne nechce vzdáť.

Peter Pišťanek, nazdávame sa, sa štylizuje do roly arogantného písača textov, ktorý ako keby bol všade a všetko si už dávno premyslel, preto nemá zmysel pokúšať sa polapíť ho nijakou niťou konvencie a tradície, a to už vôbec nie literárnej, keďže ju parodovaním realistickej a socialistickorealistickej epiky len „vulgárne“ exploatuje⁸ v komiksových príbehoch, dopovedzme v role autora, hráča na novodobé dobrodružné príbehy, novej nesentimentality, s nehrdinami, neidálmi, bez chápania času, s nihilizmom a dravosťou i brutalitou „odpozeranou“ zo sociálneho a emotívneho suterénu, lenže pre inteligentného, teda skúseného a zorientovaného čitateľa, lebo Pišťanek naznačuje pointy za „rohom“ svojho príbehu. Nazdávame sa, že jeho „populárne“ sa nemení na program naivné, ale na útočné, zložité a agresívne voči konvenčnej etike, hoci po celý jeho príbeh o ňu určite nepôjde. Barbarstvo textu a štylizované barbarstvo autora sú v súzvučnosti premyslený predpoklad na formovanie sa populárneho do neforemného kultúrneho vedomia „akéhokoľvek“ čitateľa, ktoré sa nasmeruje nie na zrak, predstavivosť, naivnosť, vyčkávanie, senzibilitu čitateľa, ale sa sústreďí na vyvolanie intímnej bolesti z poznania ničoty a na veľmi rýchle uvoľnenie myšlienkového reakcie, ako sa zo živorenia na animálnom dne dá pokúsiť sa vrátiť do života aspoň s nejakými civilizačnými hodnotami a mravnými pravidlami. Populárna literatúra vo svojej konvencii kaširuje, lebo útočí a očakáva city. Pišťankova „populárna“ lektúra útočí cez univerzálnu a latentnú bolesť na dokonale fungujúce pudy, lebo vie, že len po započatí civilizačného vývinu kolek-

5 Literatúra rokov deväťdesiatych – výnimočná alebo svoja? Diskusia. RAK 1996, č. 2, s. 15.

6 Z dvojrozhovoru P. Pišťanek a D. Taragel: Tak ja vám teda prezradím... RAK 1996, č. 2, s. 17.

7 P. Holka, Pravda 12. XI. 1993

8 P. Darovec: Peter Pišťanek a budovateľský román alebo: tradícia neumiera. In: Fórum literárnej kritiky II. Fragment. Knižná edícia 1994, s. 5–16.

tívneho hrdinu sa dostavia reakcie rozumu a srdca, z nich sa odvinie nesebecká humanita, obetavosť, ľudskosť, záujem o prítomnosť i budúcnosť. Na horizonte postávajú ciele, ak nie hneď aj ideály. Teda všetko „za rohom“ jeho príbehového textovania, ale všetko pre jeho čitateľa nielen prvoplánových príbehov o sebaobrannom sexe a bezbrannej vulgarite človeka.

Keď prozaik Pišťanek vedome znervózňuje a verbálne drsne provokuje doterajšie spoločenské zmýšľanie o štatúte spisovateľa v slovenskej duchovnej kultúre, prečo by si tak nemali počínať aj jeho prózy? I ony dráždia a nielen estetiku tvorby a vysoké v literárnej konvencii: „*my sa hráme doteraz, he-he-he*“⁹. Akosi vyplýva z logiky vecí, o ktorej uvažujeme, že si Pišťankova próza vyslúžila aj pochybnosť, paradoxne či zákonite, práve od svojej generačnej kritiky, ktorá verbálne zapochybovala o literárnosti jeho textov: „...*Chrobáková ma urazila tým, že napísala, že to s literatúrou až tak veľa spoločného nemá*“¹⁰. Prozaik Pišťanek, i naďalej predpokladajme, sa štylizuje do (literárnej) roly svojhlavého a svojrázneho zabávača („textára“) so slovom. Prítom sa správa alebo aspoň reaguje paradoxne. Na jednej strane ho „urazí“ zistenie kritičky, že jeho text je neliterárny, ale na druhej strane on sám sa označuje za „spisovateľa“, ktorý nepredstiera, že píše o niečom, čo sa stalo, jednoducho necháva pred čitateľom odkrytý literárnu konštrukciu a štýl, ktorým píše má predohru v detskej epizóde v piatej triede: „*Vtedy sa to možno celé začalo: ten nádherný pocit, keď sa človek premení na kreatóra, tvorcu, ktorý dáva veciam takú podobu, akú chce len a len on.*“¹¹ I naďalej zotrvávame pri tom, že prozaikovi záleží na tom, čo vyvolávajú jeho texty, na tom, čo môžu zmeniť jeho texty, hoci to sám nateraz nepriznal. Zvolil si svoj autorský textový univerzál, ktorý modelu z negácie všetkého, čomu populárna literatúra v próze svojimi žánrami, témami, postavami, konfliktmi, dobrodružstvami, tajomstvami, etikou lásky, variabilnosťou zrady pri jej pohybe po osi od pravdy po lož, ale predovšetkým jednoznačnými, nemennými pointami zo spravodlivosti a šťastných koncov účelovo naučila svojho štandardného čitateľa. Aj preto robustne, až rabelaisovsky vyzývavo obnažuje svoje autorské ja, a pritom mimochodom zaútočí na iného autora, ktorý, nazdáva sa, si tak počína a pritom neprizná svoj zámer. Pišťanek nemá rád nefunkčné a nesémantické „nízko“ v literatúre, ktorá sa tvári nízko! Všetko sa deje, nazdávame sa preto, lebo si ujasňuje cez písanie (ne)únosnosť svojho infantilného správania sa v literárnom živote, ustáľuje si azda zmysel aj svojej literatúry práve teraz a aj mimo seba. Napokon priestor autorskej dielne a totalizovanie autorského ja musí mať svoju filozofiu v pohybe a nielen verbálne, opakované gesto. Aj preto a s potešením popiera (odvoláva sa na dostupné rozhovory v tlači a periodikách, zvlášť na ich rozhodne nekonformnú verbálnu atmosféru) svojimi publikovanými výpoveďami súčasne niekoľko konvencií z postu autora, diela a čitateľa. Znervózňuje iných, aby sa ustálil na tom svojom, ktoré možno poskladať zo sentencií o jeho osobnej „*dedinskej neokróchanosti*“¹², o tom, že mu „*možno urobiť radosť len peniazmi*“¹³ a že keby si mal vymýšľať „*fiktívne dialógy*“, tak „*To už mám oveľa radšej dáku dobrú perverznu pornografiu!*“¹⁴ Nemá zábrany upresniť svoj postoj k slovenskej kultúre ako celku a lokalizuje aj svoje statické a v minulosti ukotvené sociálne aj občianske gesto, lebo: „*Do Bratislavy sme chodili len vykonávať naše robotnícke povolanie*“.¹⁵ Literárny život 80. rokov ho tiež pred čitateľským publikom „nezaujima“, hoci ho má premyslený, pretože: „*trávil*

9 D. Taragel, RAK 1996, č. 2, s. 14.

10 Pravda 12. 11. 1993.

11 RAK 1996, č. 2, s. 14.

12 RAK 1996, č. 2, s. 13.

13 RAK 1996, č. 2, s. 12.

14 RAK 1996, č. 2, s. 14.

15 RAK 1996, č. 2, s. 13.

som ho v Slovnafte, potom vo vodárni a napokon ako strážca parkoviska pred hotelom Kyjev medzi vekslákmi, cigánmi a kurvami“¹⁶.

Zakladá si priam barbarsky a ironicky na svojej „robotníckosti“, o svojom autorstve hovorí takmer totožne: „... sám seba vnímam ako textára“¹⁷, lebo: „Písanie je súčasťou mojej osoby, môjho života. Rád si vymýšlam postavičky, vymýšlam si pre ne vhodné prostredie a vymýšlam si príhody, ktoré prežívajú... Ja mám svoj literárny svet, svet Rivers of Babylon. Rác, Martin Junec, Video-Urban, Vanda-Tiráčka, Fredy Špáršvaj, Silvia, Žofré, Edna Gershwitzová, Sida Tešadíková, to je moje detské bábkové divadlo i stolové bojisko z plastických Indiánov, kovbojov, stredovekých rytierov a martanov zároveň. Akosi vo mne ostala detská túžba vytvárať si vlastný svet. Ale nie je to potreba v pravom zmysle slova. Je to vášeň, radosť“¹⁸. A znova sa dopustil, určite nie náhodného paradoxu, keď kladie do opozície spisovateľa proti sebe – textárovi, ale písanie, jeho produkt už takto nerozlišuje, preto text je totižný s prózou. A tú, keď ju v kritike označia za neliterárnu, tak on, textár nad verdiktom „vypenil“, lebo: „...nikto ma nemôže uraziť, keď povie, že píšem zlú literatúru, ale Chrobáková ma urazila tým, že napísala, že to s literatúrou až tak veľa spoločného nemá“¹⁹. Pišťankovi sa podsúva z viacerých strán prítomnosť univerzalizácie princípu šoku v jeho próze²⁰ ako postup na organizovanie príbehu a ako metóda na prípravu pointy cez lineárne vybudovaný, statický, navrstvovaný leitmotív v mozaikovitom epizodickom príbehu (o tom istom). Prozaik reaguje tak, ako aj doteraz: polemizuje, aby napomohol paradoxu: „Mne nikdy primárne nešlo o to, šokovať... Chcem čitateľa pohltiť, bezovzduchu zabaliť do svojich príbehov, zblbnúť a opantať. Chcem v ľuďoch vypestovať návyk na moje knihy, aby netrpezlivo čakali na tú ďalšiu aby si ju kúpili hneď v prvý deň. Som si vedomý toho, že im ponúkam silné dráždivá. Ale šokovať? To ma nezaujíma. Keď sa niekomu moje knihy nepáčia, nech číta Tužinského“²¹. Tak predsa len „hra“ na autora so svedomím za všetkých, čo nemajú šancu. Autor Pišťanek múti okolo seba vodu cez rozličné rozhovory. Asi sa najskôr ostýcha priznať, ako zúfalo sa nevie, a my s ním, orientovať v tom a tam, kde sme sa spoločne ocitli. Na desaťročí asi až tak veľmi nebude záležať, lebo všetko „drží“ v rukách prax konkrétnej spoločnosti pri hre na mnohorozmernú ľudskosť. Útočne ironizuje, veď: „má vrodenný a získaný extrémny cynizmus a zmysel pre naturalizmus...“, detabuizuje, vulgarizuje, nivočí všetko to, o čom už má empirický dôkaz, že ho už niet „hore“ a ani „dole“. Aj preto vysoké a ani nízke pre neho nemá zmysel v literatúre, keďže nefunguje ani vo všeobecnej kultúrnosti, povedzme ulice aj sály. Keďže neplatí rub a líce spoločenských pravidiel vo všednom dni, nemajú možnosť ani autor, text a čitateľ odskočiť si medzi sny do „tváre“ populárnej literatúry. Zdá sa, že sa tak deje aj Pišťankovým pričinením sa. Možno alebo určite sa pripravuje on a takto pripravuje v literatúre katarziu mimoliterárneho. Zasa sa schyľuje na koncentrovanú anticipáciu spoločenského v kultúrnom procese. Aj autor chce zasiahnuť čitateľa, veď toho „svojho“ už má. Nazdávame sa, že svoj „program populárnosti“, nazvime ho tak, si Pišťanek pripravuje ako bolestivý a pravdivý ponor na dno prapodstát človečenského, aby sa konečne už našiel literárny i neliterárny človek. Populárna literatúra, mala to v náplni na svoje kultúrne jestvovanie, odpútalava od reálnych a realistických problémov obyčajného dňa. Nahrádzala realitu snami, únikami, citmi, napätiami, súbojmi, výhrami, prehrami,

16 RAK, 1996, č. 2, s. 16.

17 RAK, 1996, č. 2, s. 14.

18 Rak, 1996, č. 2, s. 10–11.

19 Pravda, 12. XI. 1993.

20 V. Patráš, c. d., s. 134.

21 Rak, 1996, č. 2, s. 17.

ale isto aj formovala a cibřila v človeku jeho mysliaču a cítiacu podstatu. Napokon vždy mala blízko k deťom, nedospelým dospelým a ku slabým. Možno je uložené v Pišťankovom „textárstve“ aj toto poslanie, hoci kultivovanú človečinu autor popiera pre jej nepôvodnosť. A predsa s čímsi, hoci aj takto možno počítať, veď je, ako tvrdí: „nenapraviteľný romantik“²² a napokon: „Cesty“ jeho „inšpirácií sú niekoľkokrát zalomené, vždy idú takpovediac spoza rohu“²³.

22 M. Žitný: So spisovateľom Petrom Pišťankom. Som nenapraviteľný romantik. Domino 14.7. – 20. 7. 1995, s. 4.
 23 RAK 1996, č. 2, s. 10.

ŠTEFAN DRUG

DREVENÁ DEDINA

NAJPOPULÁRNEJŠIE ČÍTANIE 50. ROKOV

V závere lanskej Bezručovej Opavy zaznel návrh na tohtoročnú tému, ktorá sa mi priveľmi nepozdávala, takže som mal pocit, že sa v septembri 1997 v tomto sympatickom meste nestretne. K populárnej literatúre totiž nemám bližší vzťah (najmä jako literárny historik). Pre istotu som sa po čase pozrel do starého dobrého Karla Čapka, či v ňom nenájdem nejakú inšpiráciu. Mal som v tej chvíli poruke len útlý výber **Poznámky o tvorbe** (1959) a inšpirácia sa nekonala. Nemobilizovala ma ani predbežná prihláška. A keď mi v jej prílohe padol do očí druhý bod, zbystril som pozornosť. Zmienka o strácaní sa hraníc medzi populárnym, stredným a vysokým prúdom literatúry mi na prvý pohľad pripomenula iba postmodernu (vlastne: časť súčasných názorov na ňu), ale predsa som zavetрил akú-takú príležitosť. Opäť som siahol po Čapkovi, teraz už po 13. zväzku Spisov. Zaujal ma najmä **Poslední epos čili Román pro služky**. Určite si dobre pamätáte: román pre slúžky je priamym potomkom romantiky, ale kalendárová literatúra pochádza z realizmu. Dodržiava sa tu stará morálna tradícia – dobré je dobré, zlé je zlé, dobro napokon zvíťazí, hoci nie bez pomoci „vyššieho řízení“, ktoré zrejme ovláda „běh světa“. Čím „vyššia“ literatúra, tým horšie, nešťastnejšie, tragickejšie, beznádejnejšie sú konce románov – „jakýsi tajný zákon, dle něhož je literární kvalita obráceně úměrná šťastnému konci“¹.

Posledná myšlienka mi „nepasovala“, hľadal som teda odrazový mostík ďalej a nazrel som opäť do výberu z konca 50. rokov. V ukážke z jedného z najstarších Čapkových článkov som našiel, čo som hľadal. Čapek nežiadal, aby popri „vysokej“ literatúre jestvovala nejaká „ľudová“ spisba, túžil po tom, aby sa vysoká tvorba stala ľudovou, aby umenie „bylo potěšením a zábavou všech vrstev a tříd.“ Literatúra má podľa neho „vytvářet lidi“ a ich prostredníctvom vplývať na skutočnosť. Ba vtedy možno veril, že veľká literatúra, vytvárajúca príklady, mohla by „utvářet velký život“. A to až do takej miery, že keď sa vynorí „hrdinská“ próza, v tej chvíli „budou mezi námi běhat živí a opravdoví hrdinové.“² Nemohol som si pomôcť, začali sa mi vynárať „poučky“ o najlepšom umení všetkých čias, inšpirovanom ideológiou robotnickej triedy, ktoré pomôže premeniť život a propravíť šťastnú budúcnosť ľudu i celého ľudstva.

Prirodzene, nemyslím si, že Čapek patril k predchodcom smutnoslávných teórií socialistického realizmu. Veď v úvahách o proletárskom umení (1925) odmietal pádne a ostro tvorbu „tlustě namananou revoluční tendenci“ a názor že umenie pre (jednu) politickú stranu by mohlo byť „uměním pro lid“.³ Dožadoval sa skôr nového umenia pre celý ľud, ktoré by bolo treba „dobývat... z kýče“, zo starých eposov a najrozličnejších žánrov a hovorilo by sa v ňom „o lásce a hrdinství a jiných velkých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval

1 K. Čapek: Marsyas. Jak se co dělá, Praha 1984, s. 164 a 169.

2 K. Čapek: Poznámky k tvorbě, Praha 1959, s. 19–20.

3 K. Čapek: Marsyas. Jak se co dělá, Praha 1984, s. 179.

z ruky do ruky, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavé cihelným práškom...“ a každý „by tam našel seba sama“.⁴ Ale určité, hoci nie priame analógie sa pritom (najmä pri myšlienkach o literatúre vytvárajúcej nových ľudí, nových hrdinov a nový život) nevyhnutne vynárajú, keď si pripomenieme, čo sa začalo diať v našom umení po februári 1948, keď o novom umení snívajú nielen kritici, no priamo smernice mu dávali vedúci funkcionári vládnucej politickej partaje (čapkovské „vyššie riadenie“?). Strany, ktorá hneď vedela, že je „strojom šťastia nášho ľudu, strojom ešte radostnejšieho socializmu jeho zajtrajška...(a) vedie...pracujúci ľud od úspechu k úspechu“⁵.

Ideologický tajomník tej istej strany sa už vyslovil aj priamo k umeniu a klasifikoval ho na dobré a zlé, na potrebné a zavrhnúťhodné. Pripomenul o. i. že v našej vlasti sa „žije radostne a radostne buduje“, preto naša spoločnosť potrebuje novú kultúru „ideovú a pokrokovú“, čiže „preniknutú marxleninizmom“, ktorá uvedomele slúži pracujúcim, pomáha budovať socializmus a stáva sa majetkom najširších ľudových mas. Lebo umenie má byť „mocnou a bojovou zbraňou“ pri výstavbe nového sveta. Za prvé lastovičky „novej jari“ našej socialistickorealistickej literatúry vyhlásil Jilemnického Kroniku, Mináčov román Včera a zajtra a Lajčiakovu zbierku Pozdrav.

Predbežne okrem všeobecných fráz teda nič konkrétnejšie. Ale už o necelý rok (marec 1951) vedenie KSS považovalo za potrebné priamejšie usmerniť umelcov, a to ostrou kritikou prežitkov minulosti, buržoáznej úpadkovosti, podliehania naturalizmu a pod. najmä u kritikov bakoša, Chorvátha a Matušku – čo všetko vyplývalo z podliehania tzv. buržoáznemu nacionalizmu. Hlavný referent, vedúci agitpropu ÚV KSS zdôraznil o. i., že každé dielo, ktoré nedostatočne vystihuje vedúcu úlohu strany, musí vyznieť falošne. Spisovatelia si musia osvojiť stanovisko robotníckej triedy, zaujať postoj bojovníkov, učiť sa zo sovietskej literatúry (najmä od Ažajeva a Babajevského) a podľa jej vzoru vytvárať diela „verne a pútavo, strhujúcim spôsobom“ zobrazujúce „veľké úsilie nášho ľudu pro výstavbu socializmu“ a viesť ho „vyššie a vyššie.“⁶

Prejav odznel na aktíve spisovateľov – komunistov. Zúčastnil sa na ňom aj **František Hečko**, dovtedy autor troch básnických zbierok (sociálne a slovansky ladených) a románu **Červené víno** (1948), ktorý kritici pokladali za posledný výhonok kritického realizmu. (Asi v snahe ubrániť ho pred radikálmi, ktorí už vtedy vedeli, že učí sa treba od sovietskych autorov a aj od domácich klasikov, ale že štýl lyrizovanej prózy je buržoáznym prežitkom.) Ba jeden z nich sa vyslovil, že Hečkov román, napriek nie vždy správnej „ideologickej interpretácii dejov“, môže byť východiskom pre ostatných literátov, ktorí sa chcú dostať v tvorbe o dedine k socialistickému realizmu.⁷

V čase zlovestného aktívu mal už sám Hečko dokončený román **Drevená dedina**, označovaný mnohými kritikmi za vzorový socialistickorealistickej román až do novembra 1989. Začal ho asi písať hneď po absolvovaní stranického školenia vybraných spisovateľov na Dobříši (léto 1948), z ktorého sa údajne vrátil „úplne zmenený“⁸. Potom absolvoval ešte najmenej dve väčšie ideologické školenia a niekoľko menších, zúčastnil sa na mnohých aktívoch a plenárkach, preštudoval základné diela marxizmuleninizmu, videl industrializačný proces na Slovensku, počas ktorého „až tak dunela naša domovina“⁹. Mohol teda dobre pripravený neuveriteľne rýchlo napísať vyše 32-hárkový román o združteňovaní oravskej dediny. Z hrozivého aktívu sa však vrátil zne-

4 c. d., s. 181–182.

5 V. Široký: So súdruhom Gottwaldom smelšie a rýchlejšie vpred k vybudovaniu socializmu v našej vlasti. In: So súdruhom Gottwaldom vpred..., Bratislava 1950, s. 70.

6 J. Šefránek: Niektoré ideologické problémy našej literatúry Bratislava 1951, s. 43–51.

7 I. Kusý: František Hečko: Červené víno, Slovenské pohľady 1949, č. 3, s. 185.

8 M. Chorváth: Literárne diela Františka Hečku. In: Literárny archív 13/1976, Martin 1978, s. 14.

9 F. Hečko: Od veršov k románom, Bratislava 1953, s. 78.

istený, naplašený (hoci jeho nenapadli, ba sám sa pridal ku kritike kolegov od pera) a vraj na „radu ustrašencov“¹⁰ zastavil sadzbu románu (od januára v tlači!) a vyhodil z neho celé odseky, ba až kapitoly, a dopisoval ho „veľmi bolestne“, v strachu a neistote, či píše tak ako sa žiada. (Možno by bolo zaujímavé zistiť – ak sa pôvodná sadzba či rukopis zachovali, čo všetko autor nepovažoval za správne!) Je možné, že vlastné cenzúrne zásahy boli prehnané a zbytočné, lebo novú verziu Drevené dediny prijali posudzovatelia s nadšením dovtedy nebývalým. Drobné pripomienky sa týkali – krátko povedané – iba nie celkom stopercentného schematizmu. Čitateľov (nepochybne aj pod vplyvom masovej propagácie a čitateľských besied organizovaných na všetkých úrovniach) uchvátila Drevená dedina ešte väčšmi: za dva roky vyšiel román v niekoľkých vydaniach (aj v českom preklade) v náklade 50 000 (vychádzal, pravdaže, aj neskôr, 8. slovenské vydanie som zaregistroval z r. 1986), vyvolal stovky diskusií, čitateľských besied, ba aj celoštátnu konferenciu v Ružomberku (27. septembra 1953, 500 delegátov)! Dielo ocenila aj „vrchnosť“: mesačným zájazdom do ZSSR (jeseň 1951), štátnou cenou (máj 1952), Radom práce (1955), Predsedníctvom Zväzu slovenských spisovateľov (1954-56), kandidátsvom v ÚV KSS. Od druhej polovice 50. rokov sa objavovali síce už aj výhrady k románu (najmä od kolegov – prozaikov), ale nové vydania vychádzali, besedy sa konali, ba k nedožitaj sedemdesiatke autora aj veľká vedecká konferencia (Martin 5.–6. 6. 1975) a v nasledujúcom roku vyšla česká monografia Jaroslava Janů: František Hečko.

Taký čitateľský záujem nevyvolal svojím dielom (azda okrem dobrodružných románov J. Nižnánskeho) nijaký slovenský literát pred Hečkom ani po ňom. Vďaka budovatelskému nadšeniu (hoci vnútenému a zorganizovanému, ale existujúcemu) začiatku 50. rokov sa Hečko stal ľudovým spisovateľom a jeho dielo možno zaradiť do ľudovej (populárnej, bulvárnej, triviálnej, poklesnutej atď. literatúry), hoci univ. prof. Andrej Mráz ho do tejto kategórie nezaradil. Podľa neho Drevená dedina „nateraz... znamená vrcholnú métu našej národnej socialistickej umeleckej spisby“ a to „umeleckým majstrovstvom ako i správnym ideologickým prístupovaním k životnému materiálu.“ Navyše je to kniha „plná pravdy a mobilizujúcej viery v budúcnosť“. A – len vrcholné diela „sú tak zákonite pozitívne späté so svojou dobou a pokrokovými túžbami ľudstva...“¹¹

Určite by mohlo byť zaujímavé dokazovať alebo odmietať zaradenie Hečkovej Drevenej dediny medzi vysoké či poklesnuté prúdy literárnej tvorby napríklad rozborom myšlienkových, kompozičných, štylistických a iných postupov autora. Pozornosť si však azda zaslúži aj vlastné autorovo svedectvo o tom, prečo napísal román o víťazstve socializmu na oravskej dedine práve tak ako ho napísal, čo ho priviedlo práve k tejto tvorivej metóde a vôbec k predstavám o tej najsprávnejšej podobe prozaického diela. Pochopiteľne, ovplyvnila ho vzrušená, protirečivá, komplikovaná doba, snaha čo najväčmi sa jej prispôbiť (či už zo strachu alebo zo skutočne prijatej novej viery a na školeniach získaného nadšenia). Vo svojom vývine od detstva našiel dosť oporných bodov, o ktoré sa mohol opierať pri vysvetľovaní, prečo Drevenú dedinu nemohol napísať ináč. Toto svedectvo stojí za zmienku už preto, že Hečko „musel“ na nátlak verejnosti a mladých spisovateľov urýchlene napísať a vydať vlastný literárny životopis spojený s radami ako správne písať pre ľud budujúci socializmus. Volá sa **Od veršov k románom** a vyšlo už roku 1953. Hečko asi nepoznal Čapkove názory na ľudovú literatúru, no v niektorých prípadoch prichádza k podobným záverom, iba ich prifarbuje sociálne a najmä socialisticky. Pozrime sa aspoň letmo do jeho knižky.

Prvou učiteľkou dejepisu a profesorkou literatúry mu bola jeho negramotná prababička, hotová kronika, rozprávala mu ľudové rozprávky, vymýšľala si nové, zháňala mu po dedine staré kalendá-

10 c. d., s. 81.

11 A. Mráz: Laureáti Štátnej ceny za literatúru. Kultúrny život 1952, č. 20, s. 5.

re. Spisovateľom by sa však nebol stal bez matky, nesmierne pracovitej, spevavej (len piesne o sirotách a neprávostiach sveta), ani bez otca (písmak, jeho rodinná kronika – základ Červeného vína). U Hečkovcov mali pred prvou vojnou dva viero- a mravoučné spisy, ale aj Rinalda Rinaldiniho, Robinsona Crusoe a Quo vadis?, ale najmä svätovojtešské kalendáre (zostavoval ich Fero Urbánek, autor známych ľudových hier, ktoré Hečko radil incenovať aj v socializme! Z Milotického hospodára vraj získal viacej vedomostí než z celej ľudovej školy – všetkému rozumel, všetko sa ho týkalo, navyše všetko ilustrované, „*krásne, priam zázračne čítanie!*“¹² Z obecnej knižnice v rodisku si prečítal slovenských klasikov (konkrétne neuvádza), Vazovov román Spod jarma a Tolstého Vzkriesenie. Ako stredoškôlak prelúskal českú klasiku a všetko, čo sa mu dostalo do ruky.

Kedže však mladí autori boli zvedaví, ktoré knihy prečítal, kým sa pustil do Drevenej dediny, spísal im priam vzorový (v tej dobe) zoznam lektúry, hoci ho vydával za svoj osobný. Rozdelil ju do štyroch skupín. V prvej uviedol „*diela najmilšie – slovenské*“: Smrť Jánošíkova, Reštaurácia, Mor ho a i., Marína a Detvan, Pančava (Vajanský), Ežo Vlkolínsky, Hájnikova žena, Agar; Rysavá jalovica a i., Mamka Pôstková a i., Ťapákovci, Demokrati. (Vterajšou terminológiou – práce revolučných romantikov a kritických realistov!) V druhej skupine – „*diela najobľúbenejšie – české*“: Babička, Psohlavci, tri romány Baarove, Slezské písně, Ťžká hodina, Anna Proletárka, Sirena, Reportáž psaná na oprátce. (Tu vynechal romantikov, zato bohato uviedol proletárskych a socialistických realistov.) V tretej skupine – „*diela najhodnotnejšie – svetové*“: David Coperfield, Otec Goriot, Bedári, Spod jarma, Mŕtve duše, Urazení a poníženi, Poľovníkove zápisky, Cola Breugnon, Vzkriesenie, Sedliaci. (Len európski realisti.) Štvrtá skupina bola asi najdôležitejšia – „*diela najkrajšie – sovietske*“: Matka, Rozoraná celina, Ako sa kalila oceľ, Peter Prvý, Budú z nich ľudia, Pohroma, Ľudia s čistým svedomím, Príbeh ozajstného človeka, Rytier zlatej hviezdy, Šťastie, Sakenská jar. (Od kvality po totálny brak, vtedy však ospevovaný a propagovaný.)

Na iných miestach spomienkového receptu znova zdôrazňoval nevyhnutnosť učiť sa u veľkých ruských majstrov (Gogol, Tolstoj, Gorkij, prirodzeně, Dostojevskij nebol omilostený, tak ho nespomenul), ale najmä sovietskych, bez ktorých „*nebolo by ani mojej Drevenej dediny*“¹³ O kúsok ďalej tvrdí, že metódu socialistického realizmu študoval u 10–30 sovietskych „*učiteľov*“, spomenul však len štyroch: pred ňou to bol Šolochov a Makarenko, pri jej písaní Pavlenko a Babajevskij. Od sovietskich spisovateľov sa naučil optimizmu a vidieť do budúcnosti. Keď sa ho čitatelia pýtali, ako mohol nájsť toľkých kladných hrdinov na zaostalej Orave, tvrdil, že mu to vo svojich knihách poradili sovietski autori: „*A – boli tam... presne tam... V roku 1949 ešte len zopár, po vydaní románu celé stovky a v roku 1957 ich tam budú tisícky.*“¹⁴

Zveľebovanie sovietskej literatúry bolo neodmysliteľnou daňou dobe a nielen Hečko sa ju naučil splácať veľmi rýchlo. Podobne ako zveľebovanie všemohúcej znalosti marxizmu-leninizmu, ktorý aj Hečkovi nahradil dovtedajšiu náboženskú vieru. Sám bol síce ateista, ale presvedčený, že ľud potrebuje náboženstvo, aby „*nestratil dobrý mrav*“, aby „*spoločensky nespustol*“. v mladosti nepoznal lepší mravný zákonník.¹⁵ Do konca druhej vojny vraj ako anarchista neveril ničomu. Až pro štúdiu Marxa, Engelsa, Lenina a Stalina pochopil, „*kolke hory viery*“ mali v sebe zakladatelia vedeckého socializmu. Aj to, že bez viery v človeka nemožno žiť ani písať novú lite-

12 F. Hečko: Od veršov k románom. Bratislava 1953, s.48.

13 c. d., s. 59.

14 c. d., s. 138–139.

15 c. d., s. 74.

ratúru.¹⁶ Hneď ako ovládol „prvé základy“ marxizmu, schoval svoj prvý román – Červené víno – do najtmavšieho kúta, aby ho nemýlil pri písaní Drevenej dediny. Popri ďalšom štúdiu, styku s ľuďmi na dedinách, ktoré sa z drevených menili na murované, pretváral sa sám Hečko a ani „nevedel ako“, vytvoril nový román.¹⁷ Pravdaže, pridíždza sa „múdreho“ Gottwaldovho receptu, že „niet nič takého, do čoho by komunistu nič nebolo.“ Vtedy ukáže „zároveň aj obraz, dych a smerovanie doby, ktorej je pozorovateľom i bojovníkom“¹⁸.

Nemožno vylúčiť, že Hečkovi počarila aj známa Stalinova floskula o spisovateľoch – inžinieroch ľudských duší. Stalin bol predsa neomylný génius, ktorý o. i. musel urobiť koniec „hriešnemu a protivlasteneckému nedbajstvu“ viacerých národov, ktoré si zanedbávali materčinu. A tak Hečko mohol vyhlásiť, že vďaka Stalinovi „lepšie dovidíme na našich slovenských klasikov ako na majstrov reči“¹⁹.

Napriek citovaným výrokom si myslím, že slová nesporne talentovaného prozaika Františka Hečku nemožno brať za bernú mincu, aj keď im vtedy mohol sám veriť. Nebol sám, čo podľahol (nikdy sa hodnoverne nedozvieme prečo a za akých okolností) dobovému ošiaľu a zložitej situácii. Svedčia o tom iné jeho vyjadrenia v tej istej knižočke Od veršov k románom, kde sa dosť podrobne vyslovuje o iných zdrojoch svojho spisovateľstva. O rodinných podmienkach už bola reč, pripomením preto aspoň, že Hečko bol v 30. rokoch revízor vtedajších svojpomocných a iných dedinských družstiev a popritom postupne redigoval tri ľudovýchovné časopisy, zostavoval štyri druhy kalendárov, redigoval popularizačné odborné edície – všetko určené obyvateľom dedín. A ako sám hovorí – „vidieckemu ľudu bolo treba písať vecne, zrozumiteľne, pútavo“²⁰. Za dlhé roky sa zoznámil s problémami dediny a naučil sa „písať jednoducho o zložitých veciach.“ Bez tejto práce by asi z neho nebol románopisec.²¹

Na inom mieste²² vymenúva tri svoje spisovateľské školy: rodinu a rodné prostredie – literárnu klasiku a – školu rozprávok, porekadiel a prísloví. (Vôbec mu tu nechýba marxizmus, školenia ani rytieri zlatých hviezd.) Celú veľkú kapitolu venoval ľudovým rozprávkam²³, najmä ich jazyku. O. i. tu tvrdí, že dobrý prozaik si musí osvojiť „osvedčené pracovné metódy ľudových rozprávačov“. Zistil síce, že všetkým dobrým prozaickým dielam – teda nielen starým rozprávkam, ale i socialistickorealistickým románom – je spoločná „pekná reč – poézia – a nezničiteľná viera v krajšie chvíle človeka na svete“, ale to tiež možno pokladať najmä za dobovú daň. Základ je v tých rozprávkach a v ostatných starých literárnych žánroch, ktorých autori sa prihovárali obyčajným ľuďom, ale viacerých dodnes čítajú mnohí.

Hoci v súkromnom liste²⁴ vyhlásil, že „do románovej osnovy veľkého dneška“ ho „priviedla len a výhradne tá istá kniha (Dejiny VKS/b)... ako sa k tomu... priznáva aj onen „z klinca zvesený“ Grajciar“²⁵ v Drevenej dedine, išlo zrejme iba o zúfale gesto sklamaného, ktorý po veľkom okiadaní ťažko znášal kritické výhrady. Vyrástol na ľudových rozprávkach a na ostatnej literatúre pre ľud, v budovateľskom nadšení sa mu zdalo, že Slovensko, najmä slovenská dedina „kráča nezadržateľne vpred“, ľudový rozprávkár by povedal, že kráča „millovými krokmi“²⁶ Hečko sa stotožnil s pred-

16 c. d., s. 79.

17 c. d., s. 78.

18 c. d., s. 85.

19 c. d., s. 59.

20 c. d., s. 65.

21 c. d., s. 67.

22 c. d., s. 113.

23 c. d., s. 117–128.

24 23. 1. 1952.

25 I. Kusý: Posledný rozhovor s F. Hečkom, Pravda 12. 4. 1960.

stavou, že svojou tvorbou môže organizovať život – opísal ho preto tak, aký ho chcel mať. Ved' ináč nebolo ani v rozprávkách, kalendároch a pod.

Napokon aspoň niekoľko ukážok z názorov o Drevenej dedine, súvisiacich s témou dnešnej konferencie, potvrdzujúcich, že na nej možno oprávnené hovoriť aj o Hečkovom románe. Jeden z prvých recenzentov Ivan Kusý mal k dielu niekoľko výhrad, ale o. i. kvitoval s pochopením rozdelenie postáv na zlé (bohatí roľníci) a dobré (najbiednejší dedičania), vytvorenie celej galérie „kladných hrdinov“²⁷. Na celoštátnej konferencii v Ružomberku (27. 9. 1953) už predniesol oveľa pozitívnejší referát (rozšírený ho vydal aj knižne). I tu zdôraznil „kladných hrdinov nového života“ (akých iní spisovatelia nevedeli nájsť) a nepovažoval za nedostatok, že často snívajú o novom živote. Tým vraj čiastočne predbehol všeobecný vývin, čo hodnotí ako revolučný romantizmus, pričom sen starého Púplavu o premene Stodolišťa považuje za najkrajšie a najpresvedčivejšie časti románu. Úspech Drevenej dediny vyvodzuje, pochopiteľne, zo vzoru sovietskych spisovateľov, nezabudol však ani na našich klasikov a na „nevýčerpateľnú pokladnicu ľudových piesní, rozprávok, prísloví a porekadiel, rozprávok...“²⁸

Na tej istej konferencii vtedajší predseda spisovateľského zväzu Milan Lajčiak najväčšiu zásluhu Drevenej dediny videl v tom, že pomáha preniknúť aj medzi čitateľov, ktorí čítajú málo a nepoznajú preto „bohatstvo našej i svetovej klasiky.“ Román sa tak stal predbojovníkom „budúcich veľkých socialistických diel našej literatúry“. Nezabudol ešte pripomenúť, že dobré literárne dielo sa dá porovnať s „vyhranou bitkou na hospodárskom poli“²⁹. Účastníci podujatia uverejnili Ohlas celoštátnej konferencie... Žiadali v ňom spisovateľov, aby „podľa slov veľkého Stalina“ písali pravdu o veľkej premene „na ceste k socializmu a šťastnej budúcnosti“. Občanom želali, aby sa nové socialistické knihy stali „nepostrádateľnou súčasťou denného života“, lebo im pomôžu riešiť problémy života a ukážu im aj „krásne vzory nového človeka a cestu do šťastnej socialistickej budúcnosti“³⁰.

Vladimír Mináč však zakrátko prišiel s otázkou – ako sa mohlo stať, že „taký obrovský realistický talent“ akým je Hečko, v závere románu „ušiel od konfliktov skutočného života do vysnívanej, rozkvitnutej zahrady, kde už nič neboli a všetko sa zadŕha od blaha a šťastia“³¹. Obvinil za to nie obľúbenú teóriu bezkonfliktovosti, ale „strach z porážky, strach z kritiky“. Dominik Tatarka zasa nazval Hečku „naivným mysliteľom“ s naivnou prozaickou koncepciou, ktorý pomýlil slovenskú prózu tak, že sa zmenila na „románovú kroniku časových udalostí“³². Alexander Matuška v referáte o próze na druhom celoštátnom spisovateľskom zjazde (a najmä v jeho rozšírenej verzii) venoval Drevenej dedine oveľa väčšiu a prísnejšiu pozornosť a dôkladnejšie hľadal príčiny jej úspechov i chýb. Zistil, že Hečko z ľudových „rozprávok, na ktorých sa školil“ prebral nielen jazyk, štýl, kresbu postáv, ale aj „rozvíňovanie deja..., aj zakončenie“. Alegorické poňatie „zla ako protihrača dobra“ spôsobilo, že zlo musí byť premožené – čo je príjemná, ale nepravdivá predstava. Z rozprávok prebral aj postavy „neznesiteľne“ múdrych starcov (najmä Púplava a starý Šechrnár), ktorý všetko vedia a všetko vyrešia. Ako v rozprávke, ani v Hečkovom románe netreba mať o nič obavy, lebo aj zlí sa polepšia a všetko sa na dobré obráti atď.³³

26 F. Hečko: Od veršov k románom, Bratislava 1953, s. 143.

27 I. Kusý: Významné dielo slovenskej literatúry. Kultúrny život 1951, č. 35, s. 3.

28 I. Kusý: Hečkova Drevená dedina. Martin 1954, s. 21, 25 a 26.

29 Zo záverečného slova Milana Lajčiaka... Kultúrny život 1953, č. 41, s. 3.

30 Ohlas celoštátnej konferencie o Drevenej dedine, Kultúrny život 1953, č. 40, s. 3.

31 V. Mináč: O pravdivosti a odvahe v próze a kritike. In: Súvislosti Bratislava 1976, s. 309. Pôv. Kult. život, 1955, č. 7.

32 D. Tatarka: Slovo k súčasníkom v literatúre. Kultúrny život 1955, č. 47, s. 6-7.

33 A. Matuška: Od včerajška k dnešku. Bratislava 1959, s. 88, 167 a 177.

Takéto výhrady Hečku znechutili a odradili písať slúbené pokračovanie Drevenej dediny, vrátil sa späť a pustil sa do románu s tematikou Slovenského štátu (*Svätá tma*, 1958). Dielo o budovaní JRD a prešľastného života na Orave však vychádzalo aj v ďalších vydaniach a občas si ho znovu všímali kritici a literárni vedci. Jeden z nich napísal aj väčšiu štúdiu. Neobchádzal v nej nedostatky románu, ale i po desiatich rokoch v ňom videl jeden zo základov socialistickorealistickej prózy, odmietol jeho „znevážovanie“ a vyzdvihol „obrazy životom voňajúcej skutočnosti na prelome čias, vnútorný pátos, utvrdzujúci pokrok v mene ľudského šťastia, rýdzosť jazyka a pôsobivosť dobrej metafory“, čo podľa neho vyvolávalo „zákonitú ozvenu, rezonovanie jeho obsahu v srdciach nášho ľudu“.³⁴

Na spomínanej martinskej konferencii k nedežitej Hečkovej sedemdesiatke Michal Chorváth načrtnol celý Hečkov vývin, za Drevenú dedinu vyhlásil autora za „umelecky vyspelého socialistického spisovateľa“, ktorý „priam úžasne a virtuózne“ zachytil rozličné typy postáv. Oveľa podrobnejšie analyzoval celé Hečkov dielo Karol Tomiš. Už v jeho študentských básnických i poviedkových prvotinách našel zmysel pre sociálnu problematiku a ľudovýchvonné zameranie, „vyústenie deja...hečkovsky zmierlivé a šťastné“, lebo „život je krásny, radosť je žiť“. V Červenom víne mal síce ešte „maloburžoázne predstavy o šťastí“, keď si však osvojil marxizmus, vedel „zladíť životnú pravdivosť celkového obrazu doby so zavŕšením osudu hlavných postáv“. V Drevenej dedine sa usiloval „vychádzať v ústrety požiadavkám a potrebám širokých vrstiev konzumentov literatúry“ a v danej vývinovej etape „zákonitá“ bola i „schematickosť“ a stváňovanie „socialistického ideálu ako skutočnosti, podriaďovanie životných faktov predom danej ideovej koncepcii!“ Kvôli výchovnému poslaniu sa do štruktúry románu dostali aj „paraliterárne žánre“ z Hečkovej politickej, osvetovej a kultúrnovýchovej publicistiky, ba až štýl dennej tlače. Napriek tomu Hečko na „dobrej umeleckej úrovni“ realizoval spoločenskú funkciu socialistickorealistickej prózy, prispel aj „k formovaniu novej skutočnosti“ a zabezpečil si trvalé miesto v slovenskej literatúre.³⁵

Pravdaže, konferencia sa konala ešte v rokoch tvrdej normalizácie, tak sa nečudujme. No Encyklopédia slovenských spisovateľov z roku 1984 stále ešte nehovorí o Drevenej dedine ináč. Nezatajuje autorove predpoklady i ochotu „vyhovieť aktívnej spoločenskej objednávke“, spĺňať aj agitačné poslanie, kronikársky zaznamenávať dobové udalosti – robil to však vraj „nad priemerom“ vtedajšej literatúry, vedel „naplniť schému...zjednodušených predstáv o budúcnosti bohatým životným obsahom“. Jednoducho, to nevydarené sa „vydeľuje z umeleckej štruktúry diela“.³⁶

Na najvyššej odbornej a súčasne i láskavej ľudskej úrovni zhodnotil Drevenú dedinu (hoci z pohľadu Červeného vína!) Ján Števec. Krátko pred novembrovým prevratom usúdil, že v tomto románe „moment vonkajšieho sujetu“ je spojený s „intenzifikáciou čitateľského dojmu...zadosťučinenia“. V dramatických situáciách boja dobrého so zlým a pod. vďaka rozprávačským efektom núti čitateľa sympatizovať s dobrým, správnym, strháva čitateľa „k nezakrytej citovej účasti“. Veľkú úlohu pritom zohrávajú aj také čisté, skromné, skúsené, múdre (ako „legendárny svätec“) postavy ako Púplava, ktorý navyše zomiera vo chvíli, keď jeho „učeník“ zvládne prvú samostatnú akciu. Števec vobec nezaujíma politicko-ideologické okolnosti vzniku Drevenej dediny, ale jeho „strategická práca ako aranžéra sujetových dvojsituácií, ľudsky naliehavaj a politicky aktívnej“. Nezaujíma ho Hečkov odvolávanie sa na záračnú samospasiteľnosť marxistických vedomostí, skôr vidí za všetkým „prejav jeho skúsenosti z populárnej literatúry“, akú písal od polovice 20. rokov. A pripúšťa, hoci opatrne: „v pozadí tu mohol zohrať istú úlohu aj rozprávko-

34 O. Marušák: Úvaha o próze Františka Hečku. In: K problematike slovenskej prózy, Bratislava 1961, s. 204-211.

35 K. Tomiš: Umelecké problémy Hečkovo prozaického diela. In: Literárny archív 13/76, Martin 1978, s. 28-35.

36 Encyklopédia slovenských spisovateľov, Bratislava 1984, s. 189.

výspôsob epického podania, ktorý Hečko ako umelec zhodnocoval a objavoval“. Podľa Števcčka Hečko v Drevenej dedine „pracuje s tradičnými epickými prvkami, nové je ich použitie na vytvorenie románu o združstevňovaní dediny.“³⁷

Nakoniec teda tá Drevená dedina možno ani nebude až taká hrozne schematická, poplatná požiadavkám novopečeného socialistického realizmu? Skôr dielo, ktoré rafinovane obišlo všetky dobové postuláty vďaka šikovnému využitiu vlastností, predností a postupov starej dobrej populárnej atď. literatúry?

37 J. Števcček: Súčasný slovenský román, Bratislava 1987, s. 37-38.

TRIVIÁLNÍ AUTOR...?

Triviální literatuře se hovoří často; bez toho, že bychom měli její obecně přijatelnou definici. O triviálních (=literárně neškolených), či snad – lépe – inzitivních autorech tehdy, stanou-li se módou a z děl lidových umělců objekty zbožnění. Mimo podobná období na ně zapomináme, někdy až příliš nespravedlivě. A také na to, že bychom onu „inzitivnost“ měli posuzovat v rámci celé literatury, v níž může být též vědomě a umně zvolenou maskou.

Dvě námi sledované knihy vyšly v desetiletém rozpětí (1978, 1988) v témže nakladatelství – královéhradeckém Kruhu. Oba autoři pocházejí z kraje, v němž byl sice folklór doposud živý, ne však mytizovaný. Jejich životy ovšem dělilo celé třičtvrtstoletí. Starší z nich, **Alois Beer**, se narodil v Dobrušce v čase vrcholícího národního obrození (1833), které už směřovalo k událostem roku osmačtyřicátého; prožil také válku prusko-rakouskou, technický pokrok a racionalismus konce století – obě s sebou mnohdy přinášelo neuctu k památkám a tradicím, jakož i obvinění z podivínství pro toho, kdo se chtěl zastávat přežitého. Mladší, **Josef Korejz – Blatinský** přišel na svět za klidu před bouří první světové války, v níž se zhroutila stavba staříckého mocnářství a prožívá slávu i hospodářskou krizi první republiky, ale také „folkloristický boom“ let padesátých.

Pro naše srovnání jsme je nezvolili náhodně. Věru, že mají hodně společného. Oba jsou bystrými pozorovateli, vládnoucími slovem i kresbou. Někdy je těžké říci, co vlastně co doprovází (zda slovo obraz, nebo zda je tomu naopak). Oba hojně cestují, a zážitky z putování si neponechávají pro sebe. Mají široké zájmy přírodopisné, zeměpisné, historické, vlastivědné. Rádi se dělí o zaslechnuté historky. Oba jsou svým okolím považováni za podivíny (což ale neplatí pro celý Korejzův život). Oba představují spíše sociálně nižší skupinu obyvatelstva. Oba jsou autory textů, nikoli však knih: **Památnosti mého podomování**, které ze souborů Beerova díla nejlépe odpovídají Korejzově knize, vybral a z Beerovy pozůstalosti (Beer zemřel roku 1897) vydal Karel Michl, editorem **Vejchystů do říše baječin** (vycházejících na sklonku Korejzova života) byl Jiří Frýzek. Editoři – autoři doslovů se shodují jak v hodnocení textů (Beer je zván „*autodidaktem širokých zájmů, jedinečného postřehu, citového zaujetí pro skutečnost a jejího osobitého vyjádření slovem i obrazem*“¹ o Blatinského díle Frýzek praví, že „*svým charakterem náleží do inzitivní literatury*“², tak v jejich zařazení žánrovém: „*Ze zdánlivě bezvýznamných a malicherných událostí a faktů, jimž přikládá důležitost a jimž věnuje pozornost, skládá přepestrout mozaiku bohatě viděného života a světa. Beerovy zápisy nejsou jen historickým dokumentem. Vyzvolávají podivuhodně pravdivou dobovou atmosféru, která nad nimi dominuje, a tím se blíží v mnohých částech moderní reportáži se všemi jejími atributy*“³ – tvrdí o Beerovi Karel Michl. Jiří Frýzek zase nad Blatinského pracemi hovoří o „*svěží reportáži, viděné očima vesničana, diváka i přímého účastníka*“⁴

1 K. Michl: Pamětíhodnosti mého pozorování a vycházek. In: A. Beer: Památnosti mého podomování, Hradec Králové 1978, s. 163.

2 J. Frýzek: Ediční poznámka. In: J. Korejz-Blatinský: Vejchysty do říše baječin, Kruh, Hradec Králové 1988, s. 267.

3 K. Michl: c. d. In: A. Beer: c. d., s. 163.

Tady ovšem shoda končí; Frýzkova slova, adresovaná ovšem Blatinskému, platí více pro jazyk Beerův: „*literární jazyk se rovněž vymyká pravidelné větné stavbě; patrně je množství anakolutů, kontaminovaných a spřezaných vazeb i větných spodob.*“⁴ Věru: anakolut, zeugma, enallagé, slovosledná inverze, elipsa či hysteron proteron jsou častými stylistickými zvláštnostmi Beerova sepisování. Vyučený soustružník a pozdější podomní obchodník s optickými pomůckami se v dlouhých, patrně podle literárních vzorů stylizovaných souvětích ztrácí stejně jako nit myšlenky, s níž vešel do Minotaurova labyrintu jazyka. Proto se autor často vrací a opakuje. Logika zápisu dána u něj tĕkáním představy (připomene-li mu jeden fakt jiný, s nímž se chce za-časté předvést i tehdy, jestliže proň musí vstoupit do řečiště dosti vzdáleného původnímu toku vyprávění), vzpomínky a plánem jeho cest. Není vývinu, gradace a pointy. Není řádu, který by informace učlenil podle významu. Směšují se soukromé s obecním, obecní se světovým, podstatné informace s podružnými; hlavní dějový tok s odbočkami a vysvětlivkami. Velmi často dochází k nechťeným komickým spojení typu: „*Na Židovském náměstí pumpa obdržela národnost.*“⁵; „*sténání a řvaní těžce raněných rušilo klid a přírodu*“⁶; či: „*Příští neděli objednav rozličné z Vídně, Prahy a Bavor, když jsem obdržel, tehdy sestaviv věci a vyplnil nimi větší škatule. V témže čase zastřelil se milovaný korunní princ Rudolf v lese u hajnýho následkem lásky k české krásce – slečna Večeřelova. Tehdy jsa připraven k cestě do skleněné huti a též cestou všem zákazníkům vyhovět.*“⁸

Beer tedy také nerozlišuje mezi zaslechnutým, vyčteným z novin a osobně prožitým, mezi vyprávěním druhých a vyprávěním vlastním. Beerovou snahou bylo psát spisovně – hyperkorektně působící odchyly (které sám B. pokládá patrně za tvary spisovné) „*má češší noceháři*“⁹, „*Židé okrádají křesťané*“¹⁰, „*vojsko táhlo do Čech ty buřiči zkrotiti*“¹¹, 2. p. pl. „*dva starci*“¹², 4. p. pl. „*Prušáci*“¹³, 6. p. pl. „*poutech*“ (od „*pout*“ namísto pouť)¹⁴ aj. mohly také vzniknout vlivem východočeského krajového svérázu. Ač ta nářeční slova, která za spisovná nepokládá, Beer buď překládá do spisovného jazyka nebo dává do uvozovek. Stejně tak „*překládá*“ Beer z jazyků cizích: zejména z těch, které poznal „*na vandru*“ – z němčiny, italštiny, francouzštiny, zřídka z maďarštiny. Patrně proto, aby dokázal, kde všude byl a co všechno zná. Méně častými bývají u Beera neologismy – související s racionalizovaným a po technickém pokroku bažícím koncem 19. století na jedné, s přehnaným jazykovým purismem obrozeneckým na straně druhé: fotograf se nazývá světlojemníkem, telegraf rychlozvěstem, elektrické světlo je světlem mlunním, vojenský štáb se zove stádec. Řídké jsou vulgarismy – objevují se na místech buď dějově („*jelikož nechťeli se a pod prdel sněhem k otci brodit*“¹⁵ a především citově vypjatých („*Ti chlapi nemotorní, ctižádostiví, kteří nový hřbitov svolili, má se jim 50 ran do prdele dáti. Tak hanobit lid*

4 J. Frýzek: Josef Korejz-Blatinský – malíř, sběratel, milovník folklóru, kronikář a řezbář. In: J. Korejz-Blatinský: c. d., s. 258.

5 J. Frýzek: Ediční poznámka. In: J. Korejz-Blatinský: c. d., s. 267.

6 A. Beer: c. d., s. 9.

7 c. d., s. 30.

8 c. d., s. 89–80.

9 c. d., s. 54.

10 c. d., s. 17.

11 c. d., s. 17.

12 c. d., s. 30.

13 c. d., s. 34.

14 c. d., s. 51.

15 c. d., s. 94.

a náboženství¹⁶), či snad tehdy, chce-li přiléhavěji, trefněji a expresivněji vyjádřit svůj stav („a tak bych zaduman k blbosti dojíti mohl“¹⁷).

Své zápisky Beer zprvu adresuje dětem („nemoha jmění uchovati, tedy vědomí, zdraví a čest jsem dětem zachoval“¹⁸), později si však uvědomuje, že ani jeho potomci na něj nepohlížejí lépe než ostatní – když z polorozpadlého kostela zachrání starou dřevorezbu, uvědomí si: „ukryl poklad, poněvadž jej moje dětičky spálily neb hodily do hnoje.“¹⁹ Jako by v posledku musel bojovat proti všem. Proti lidem (též ze svého nejbližšího okolí), kteří jej pokládají za blázna. A to i přes jeho zásluhy o blaho města a vlasti (jichž soupis viz na s. 152 – 153); za něž se mu dostalo jenom ústrků od „pitomých Dobrušťáků.“²⁰ Proti době, která v zájmu racionalizace ničí staré památky a staré zvyky. Proti vlastnímu osudu, proti vlastní bezmoci. Přesto (nebo snad právě proto) neopomene zdůraznit, kde všude byl a co o daném místě zná. Kde, když jej ponejprv pokládali za nepřátelského špeha, se nakonec obdivovali jeho kreslířskému umění. S kým – zejména, je-li výše postavený a „vzdělanec“ – rozprávěl jako rovný s rovným. Kdo všechno jej a jeho práci pochválil; například „Jindřich Eckert, dvorní fotograf z Prahy“, který o sešitech vystavených na Krajiněské výstavě hospodářsko – průmyslové v Dobrušce roku 1892 řekl: „Mnozí mají a nedělají a tento se snaží a nemá.“²¹

O vlastní práci Beer – s vědomím její opravdovosti – praví: „dílo toto, ač titěrné, ale posud nikde nevidané, které jsem s houževnatou pílí provedl.“²² Slově „nikde nevidané“ bychom zase až tak zcela a bezesbýtku nevěřili: Beer zná spisovatele J. L. Zieglera i nakladatele Pospíšila, čte a hodnotí denní tisk. Jeho usilování nese patinu uměleckých snah obrozeneckých – vychází z nich například právě vysoká míška o úloze umění: Beer si váží výtvarných děl natolik, že, třebaš má pohlednice míst, tyto do svých svazeků nenalepuje, ale po svém překresluje.

A literatura? Titul prvního ze souborů Beerova díla – *Lituji, že nejsem básník*²³ – hovoří slovy nanejvýše výmluvnými. K obrození respektive romantismu patří také vztah k folklóru a památným místům i putování za nimi. Tradice písmácká a Beerova živá náboženská víra (ne však nekritická k jejím prostředkovatelům) – včetně zájmu o chrámy a poutě, včetně animozity k jinověrcům – směřují však kořeny Beerova usilování hlouběji, až do baroka.

Vidí-li Frýzek v Korejzově spisbě dominovat obecnou češtinu nad nářečními prvky, domnívám se, že se mýlí. Rozhodující roli v ní totiž hraje východočeské nářečí z oblasti Orlických hor, tedy z kraje, z něž Josef Korejz-Blatinský pochází: „Na sjet sem přišel za náramného poujetí v chaloupce na Rovině, která je součástí samoty Blatin ve vobci Javornici, v moc hezkým koutě mezi lesama a s krásnou vyhlídkou na naše Vorlické hory.“²⁴ Oč více – oproti Beerovi – nám v tomto směru komplikuje četbu dialekt (čtenáři alespoň zčásti pomáhá Slovníček), o to ji zase usnadňuje logičtější větná stavba a méně nepravdivost v ní, menší délka jednotlivých souvětí. Korejz dokáže také mnohem lépe gradovat a pointovat příběhy, „nezabíjí“ vtip způsobem jeho podání²⁵. To se ukazuje v mistrném opracování „baječin“ – krátkých vyprávění folklórního rázu, anekdotického rozsahu (mohou však býti i tragické, směřovat k žánru místní pověsti).

16 c. d., s. 161.

17 c. d., s. 96.

18 c. d., s. 81.

19 c. d., s. 106.

20 c. d., s. 152.

21 c. d., s. 107.

22 c. d., s. 153.

23 A. Beer: *Lituji, že nejsem básník*, Praha 1970.

24 J. Korejz-Blatinský: c. d., s. 21.

25 srov. např. c. d., s. 50.

Aniž by nás uvedl v omyl stran původního autorství, uvádí Blatinský vedle vlastních zkušeností například i vyprávění vůdce pašerácké bandy Honzy Štěpánků (ke krajo­vým zvyklostem pašování přece patřilo) nebo „vojanské“ vzpomínání Karla Dvořáků... Korejz – Blatinský si totiž velmi dobře uvědomuje, čím se jeho dílo může stát zajímavým také pro ostatní; totiž zachycením mizejícího světa a s ním i lidových zvyků stylem, jenž jako by samo vyprávění doprostřed tohoto světa situoval, přece mu ho však vzdaluje vědomím časového odstupu mezi vnímáním a zachycením, reflexí zachycovaného. K tomu Blatinský: „*Malováním a psaním se vlastně snažím nějak zastavit ten ubíhající čas, aby se to všechno neztratilo v minulosti...*“²⁶ Blatinský má, jako Beer, někdy pocit marnosti; sobě připadá co „*poslední Helén, živá fosilie*“.²⁷ Na rozdíl od Beera se však, ač také prošel časem nuzoty a strádání, nakonec dočkal jistého uznání – alespoň krajového (v 50. letech se stává obecním kronikářem), alespoň mezi profesionálními folkloristy.

Můžeme navíc dodat, že Korejz tomuto „uznání“ zčásti pomáhá – například zmínkami typu: „*u Kunců se hodně četly knížky a tam sem poprvé uslyšel, kdo to byli Marx s Engelsem a co je to vlastně ten sociálismus;*“²⁸ „*A právě v tej době přijel na tejno do Javornice známej socialista Martin Šváb a přines si s sebou i takový maličký letáčky rudý barvy.*“²⁹ Horší je, že se objevuje také řada předzjednaných literárních emblémů („*Mně dycky stačila naše krásná vlast!*“³⁰; „*Co vytvořil národ v tisícileté snaze, / to by mělo zajít v atomové zkáze? / Lidé dobré vůle, spojte svoji sílu, / ať můžeme pracovat, žít a tvořit v míru!*“³¹), a to na místě neškoleného lidového mudrlantství Beerova. Samozřejmě – právě na rozdíl od Beera – vytěšňuje Blatinský na okraj své pozornosti zvyky náboženské. Potřeba vyjít vstříc jej pak – paradoxně – vede k tomu, že vytváří „*Československej betlém, šedesát figurek, a každou v iným kroji.*“³²

Blatinského cesty jsou lépe připraveny než Beerovy – Beer musel sledovat také úspěšnost podomního obchodu a tedy cíle ekonomické, Blatinský je veden pouze zájmy folkloristickými (na Slovácko, Slovensko, do Lužice). Tyto cesty se však nerozuměly samy sebou. Josef Korejz-Blatinský musel nejdříve absolvovat folkloristické školení (u D. Stránské, H. Hynkové a dokonce u samotného K. Plicky), než se v roce 1959 stává „*aktivním dopisovatelem Národopisné společnosti československé při ČSAV.*“³³ Padá tím tedy mýtus „inžitnosti“ Korejzova spisování – jemuž ostatně nepřeje ani náš autor, který na sebe prozradil, že už za svých gymnazijních studií překládal Homéra, ze spisovatelů že jej přenáramně ovlivnil J. Š. Kubín (znal však i jiné, viz aluze: „*Často si vzpomínám na svou maminku. Vona byla vopravdu tak maličká a tak chudičká...*“³⁴) Znal také Beerova editora K. Michla.

Stejně tak neobstojí – před několikaletým soukromým studiem malby v Praze – ani inžitnost Korejzova malování. Můžeme tedy v případě Beerově hovořit o autentické inžitnosti jeho umělecké výpovědi, jejíž triviálnost je dána nedostatečným vzděláním a nerozvinutým talentem, patosem snažení býti umělcem a stvořit umělecké dílo, dobovou módou a tradicí, stejně jako samostudiem a hodnotovým žebříčkem autorovým. V případě Josefa Korejze-Blatinského bude lépe mluvit o masce triviálnosti a lidovosti, pod níž prosvítá – dodejme: vědomě (na základě četby, zkušenosti, studia) zvolená – literární stylizace. Tato maska umně skrývá bradavice na tváři

26 c. d., s. 239.

27 c. d., s. 21.

28 c. d., s. 97 – 98.

29 c. d., s. 98.

30 c. d., s. 239.

31 c. d., s. 21.

32 c. d., s. 28.

33 c. d., s. 256.

34 c. d., s. 33.

Blatinského spisování, vychází vstřícně jeho znalostem, schopnostem i zálibám, vhodně vyplňuje bílé místo na tehdejší scéně a zároveň se tváří býti přívětivě nakloněna tehdejšímu ideologickým omezením a tendencím. Oceníme-li tedy u Blatinského především umělecké opracování a estetické hodnoty díla, pak u Beera osobní zaujetí, patos, styl – jímž se formuje nejen text, ale také život. Život především. A text jako nadstavba, kvintesence, předpodstatnění tohoto života. Pojmenovat porážku, učinit z ní látku a zobecnit ji v díle, může být – z hlediska literatury – vítězstvím. Někudytudy vedla cesta od barokních písmáků až k Hrabalovým pábitelům.

16	1970	1970	1970
17	1971	1971	1971
18	1972	1972	1972
19	1973	1973	1973
20	1974	1974	1974
21	1975	1975	1975
22	1976	1976	1976
23	1977	1977	1977
24	1978	1978	1978
25	1979	1979	1979
26	1980	1980	1980
27	1981	1981	1981
28	1982	1982	1982
29	1983	1983	1983
30	1984	1984	1984
31	1985	1985	1985
32	1986	1986	1986
33	1987	1987	1987
34	1988	1988	1988
35	1989	1989	1989
36	1990	1990	1990

LIBOR MARTINEK

INZITNÍ LITERATURA NA JESENICKU

Je jistě namístě sledovat problematiku necentrálních, okrajových či periferních oblastí, jimž se dnes přiznává nejenom právoplatné místo v dějinách umění, ale také specifický statut a funkce v umělecko-historickém procesu. V našem případě je touto oblastí Jesenicko, jež chápu jako přirozený typ regionu.

Literární vědec se při terénním výzkumu, podobně jako folklorista, muzikolog a historik výtvarného umění, musí vyrovnávat s často velmi rozlehlymi a nesourodými sférami tvorby mezi uměním „vysokým“ a „nízkým“ v různých opozitních či komplementárních vztazích. Rozpoznání těchto vztahů a vazeb by mělo být první podmínkou identifikace složitého fenoménu populární literatury. Zásadní opozice populární literatury vůči umělecké literatuře se realizuje na úrovni čtenářské recepce jako protiklad mezi tvorbou určenou masovému čtenáři a čtenáři kultivovanému, vzdělanému, v jistém smyslu elitárnímu.¹ Dosud byla populární literatura sledována většinou v opozici k literatuře „vysoké“, v poslední době jsme však svědky akcentování „demokratizačního“ významu populární literatury (především v oblasti literatury populárně naučné). Populární literatura se zde chápe jako prostředník mezi literaturou elitární a různými subkulturami. Ačkoliv tato její druhá role působí dojem abstraktního konstruktů, jelikož jednotlivé sféry nelze dost precizně od sebe odlišit, umožňuje plastičtější charakteristiku vlastností populární literatury. Ty jsou zásadně odlišné od kritérií, podle kterých tradičně posuzujeme literaturu a kulturu „vysokou“ či elitární.

Literární formy vlastní populární literatuře zprostředkovávají jejímu vnímání především mimoliterární obsahy, nebo jsou zdroji bezreflexivního sebeuspokojení spjatého s identifikací uměleckých vzorů zakotvených v dostupné lokální tradici. Vnímání populární literatury jako by byl do značné míry pozbaven estetického vědomí, když prožitky svázané s četbou tu převážně závisejí na pocitech jiných než čistě estetických (převažují pocity strachu, lítosti, touhy po jiném životě, zvědavosti – zásadní otázkou, kterou si čtenář klade je „jak to dopadne?“). Naopak pro kultivovaného čtenáře je jistá „literárnost“ hodnotou sama o sobě. Měří se často kritérii jako novost, neopakovatelnost nebo avantgardnost; kritéria literárnosti však nemají univerzální charakter, ale jsou historicky a sociokulturně proměnná. v masové kultuře uvedená kritéria literárnosti naopak nehrají žádnou roli. Literárnost má probouzet potřebu četby, má ji usnadňovat a zpříjemňovat zprostředkovávajíc atraktivní, propagandistické, poučné nebo poznávací obsahy, mající

¹ Piotr Kowalski při hodnocení publikací o populární literatuře (Wokół literatury popularnej, Literatura ludowa, 1976, č. 2, s. 27) konstatuje, že je možné vysledovat dva hlavní směry bádání: populární kultura (a literatura) 1. jako forma výrazu určitých sociálních skupin, 2. jako soubor vnějších (tj. mimo danou skupinu) manipulací (v eufemističtějším pojetí – usměrňování) jako odpověď na předpokládané potřeby vnímatele. Uvedené rozlišení nachází oporu v některých kulturně-historických koncepcích, které chápou kulturu velmi široce, zohledňující její společenské rozvrstvení.

většinou povahu vzrušujícího uvedení do zakázaných, tajemných sfér nebo jinak čtenáři nedostupných jevů. Populární tvorba má charakter zboží s vlastnostmi uzpůsobenými potřebám trhu, způsobu šíření a perspektivě poptávky.

Podle **Aleksandry Okopień-Sławińskiej**² není literární tradice, ke které se populární literatura odvolává, jednotná. Působí na ni: 1. tradice „vysoké“ literatury, 2. vlastní tradice – národní a překladová, 3. tradice folkloru. Jestliže vazby populární literatury a folkloru jsou realizovány jen v některých fázích vývoje tvorby, pak dominantním vztahem je koexistence populární literatury s literaturou „vysokou“. Populární literatura adaptuje a rozšiřuje schémata převzatá z „vysoké“ literatury, přičemž je zjednodušuje a trivializuje. Zároveň uchovává některé archaické formy dříve a jinde už zaniklé (vzpomeňme na Čapkovo označení románu pro služky jako „*posledního eposu*“³) a sama si vytváří své vlastní tradice, hierarchie a normy. Vztahy mezi populární literaturou a folklorem jsou poněkud hůře uchopitelné, nicméně můžeme formulovat tezi, že analogie mezi nimi se realizují především ve dvou sférách: první se týká širokého okruhu odběratelů a druhá konvencionalizace poetiky. Obě oblasti jsou určeny pro všechny členy dané společnosti, nikoliv pro vyčleněné a předem připravené skupiny odběratelů, a obě rozvíjejí způsoby výpovědi podřízené schematizaci a stereotypizaci prostřednictvím ustálených vzorců a kánonů. Mezi populární literaturou a folklorem stojí tzv. městský folklor, do značné míry ústní, tvořený spontánně a amatérsky, závislý jen v menší míře na tržním oběhu.

Literární sociologie zkoumající různé literární kultury nás upozorňuje na nové jevy, které si vyžadují jemnější rozlišení funkcí populární literatury. Specifický charakter populární literatury, která svou literárnost ukrývá mj. v sériově opakovatelných fabulačních postupech a tradičních způsobech narace, poněkud komplikuje užití kritérií imanentních poetice také vlivem oslabení estetické funkce a zdůraznění mimoestetických funkcí v populární literatuře. (Nevylučují přitom ani zde existenci měřítek novátorství a epigonství, ovšem ty vystupují ve vědomí vnímatelů konkrétního typu literárního oběhu a pro historickou poetiku nemají menší fabulační modifikace, při sériové realizaci jednoho a téhož schématu generujícího téma a jeho rozvinutí, větší význam.) Jestliže tedy odvrhne estetickou metodologii a shodneme se na metodologii literární sociologie, zkoumající komunikační a interakční řetězec umělec – dílo – odběratel, zjistíme, že literatura sama o sobě není populární, či elitární, ale že rozhodujícím činitelem se stává její oběh. Ze sociologického hlediska pak nemá význam diskuse o tom, zda máme hovořit o literatuře populární, pokleslé, triviální, brakové, třetí, paraliteratuře atd., protože oběh konkrétního díla je dán potřebami čtenářů, společenskými rolemi spisovatelů a specifickými funkcemi literárních děl, která v oběhu krouží. Populární kultura má být zkoumána jako vlastní určité společenské skupině, jež je většinou zapojena do rozličných kulturních paradigmat. Poetika sama o sobě není s to interpretovat rozličné chování, způsobu myšlení, přepólovávání kulturních kódů.

Objektem našeho výzkumu je inzitní tvorba a v ní se velmi často setkáváme s textem doprovázejícím výtvarný projev. Doprovodný text má zřejmě za úkol komentovat nebo slovně parafrázovat zobrazený výjev, jako by inzitní tvůrce usiloval o intermediální uchopení a zafixování jednoho jediného významu svého díla.

Inzitní literatura se nachází v široké oblasti literárních projevů mezi literaturou „vysokou“ a „folklorem“ (viz níže návrh označení „pololiterární“). Bylo by, myslím si, omylem ji přiřazovat k

2 A. Okopień-Sławińska: *Słowo wstępne*. In: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, sv. 23, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973, s. 8.

3 K. Čapek: *Poslední epos čili Román pro služky*. In: *Marsyas. Jak se co dělá*. Spisy, sv. 13, Praha 1984, s. 171.

literatuře populární, kvůli konotacím „masovost“, „široká dostupnost“ atd., které se pojí s pojmem „populární“. Z hlediska poetiky se zde nabízí užít pro onu širokou sféru vhodnější a sémanticky méně zatížený termín literatura „třetí“ (Czesław Hernan); ten se však v praxi neujal. Inzitivní literaturu proto raději vydělujeme ze společenského oběhu podle sociologických kritérií rozšíření a dosahu. Užívá se pro ni rovněž označení „naivní“, „laická“, „primitivní“ literatura. Jde v podstatě o jedno a totéž, termínů se však užívá promiscue. Za nejméně vhodný termín považují označení „primitivní“, neboť v rámci typu inzitivní tvorby se setkáváme i s mnoha projevy opaku „primitivnosti“. Přidržíme se termínu „inzitivní“ literatura, z lat. *insitus* = vrozený, po vzoru Slovníku literárních směrů a skupin.⁴ V citovaném slovníku autor hesla Inzitivní literatura Milan Blahynka našel některé její rysy, k nimž patří „*bezprostřednost a radostná nebo úlevná spontánnost, s nimiž autor vypovídá především o sobě a o svém okolí a s nimiž tlumočí své trpké zkušenosti i blažené nebo hrůzné sny, dále jednoduché a silně emocionální výrazové prostředky, předmětnost, odpovídající celistvému naivnímu životnímu názoru a postoji autora, neskrývané potěšení z tvorby /.../, která je často protiváhou všedního nebo strastiplného autorova občanského osudu, bezděčné ignorování žánrových hranic a směřování slohových prostředků, neznalost dobových norem, úsilí o dokumentární přesnost a podrobnost pozorování i záznamu a konečně fantazie nespoutávaná literárními a logickými zřeteli*“.⁵ Milan Blahynka považoval inzitivní literaturu za „pololidovou“. Bohuslav Beneš naproti tomu navrhuje v tomto případě hovořit raději o pololiterární tvorbě, což se mu zdá být vhodnější pro označení inzitivní produkce 19. a 20. století, zatímco pololidová literatura figuruje v našem povědomí jako tvorba 17.–18. století. Za inzitivní literaturu označuje tu část pololiterární tvorby, „*kteřá je tematicky výhradně zaměřena k vylíčení individuálního osudu autora nebo jeho nejbližšího okolí*“.⁶ Příkladem mu je asi nejznámější postava české inzitivní literatury Alois Beer (1833–1897), řemeslník a inzitivní tvůrce z Dobrušky. Dodejme, že z Beerových pamětí vybrali a uspořádali Karel Michl a Rudolf Skřeček knihu *Lituji, že nejsem básník*.⁷ Arsen Pohribný uspořádal sborník poezie a prózy českých naivistů *Bosé nožky*,⁸ kde nalezneme ukázky z literární i výtvarné tvorby dalších devatenácti autorů. Otázkou existence inzitivního umění ve středověku se zabýval Emil Pražák.⁹ Z oblasti výtvarné zmíníme alespoň knihu Josefa Čapka *Nejskromnější umění*¹⁰, publikaci Arsena Pohribného a Štefana Tkáče *Naivní umění v Československu*¹¹ a časopis *Inzita*. Kromě toho existuje řada katalogů k různým výstavám z této oblasti.

Nesporně nejvýznamnější a také relativně nejznámější inzitivní autorkou na Jesenicku byla **Marie Kodovská**.¹² Marie Kodovská se narodila 21.1. 1912 v Korytné u Uherského Brodu, na den přesně padesát let po smrti Boženy Němcové; později tomuto náhodnému faktu jako malířka a básnířka přikládala jistou důležitost. Na svět přišla jako pátá z devíti dětí, narodila se z dvojčat. Jejím dvojčetem byl Antonín, který měl výrazné múzické nadání a jehož obdivovala. Ve dvaceti letech se však ztratil. Nejstarší bratr Jan padl na Blízkém Východě za 2. světové války jako ser-

4 Š. Vlašín a kol.: Slovník literárních směrů a skupin, Praha 1983. V referátu jsem byl nucen místy užít termínu „naivisté“ v souvislosti s citacemi názorů výtvarných kritiků. Ani ve výtvarné oblasti, k níž především byla dosud obrácena pozornost odborníků, není zatím pro tento fenomén ustálena odborná terminologie.

5 c. d., s. 102.

6 B. Beneš: Pololiterární tvorba, ČL 1971, č. 5–6, s. 567.

7 A. Beer: Lituji, že nejsem básník, Praha, Odeon 1970.

8 Bosé nožky, Praha 1969, 166 s.

9 E. Pražák: Inzitivní umění a středověk, ČL 1969, č. 6, s. 638–642.

10 J. Čapek: Nejskromnější umění, Praha 1920.

11 A. Pohribný – Š. Tkáč: Naivní umění v Československu, Praha 1967.

12 Osobně jsem Marii Kodovskou nepoznal, zemřela 12.11. 1992 v Rýmařově. Čerpal jsem z archivu jejího syna Vladimíra Kodovského.

žant francouzské cizinecké legie. Ostatní sourozenci zemřeli také velmi mladí, kromě bratra Karla, který se ve Zlíně dožil sedmdesáti šesti let. Jako malá si Marie silně popálila pravou ruku a její fyzický handicap ji stále zneklidňoval. Proti tomu však dokázala bojovat a už jako dítě bez vědomí rodičů utekla do Brna na operaci pravé ruky. Další operaci se podrobila později, ovšem rukou zdaleka nevládla tak, jak by chtěla, proto své obrazy malovala rukou levou. Odmalička však pomáhala v domácnosti a na poli. Později pracovala jako zemědělská dělnice. Otec Antonín Kodovský zajížděl jako předák s partou místních dělníků do celé Evropy za prací. Byl to Vrbas v Jugoslávii, Estré ve Francii, Kapfenberg v Rakousku, Maďarsko. Na podzim roku 1929 vzal sebou i svou sedmnáctiletou dceru Marii na práci do zahraničního cukrovaru ve Francii, asi 200 kilometrů severně od Paříže, kde prala a vařila třicetileté partě dělníků. Za vydělané peníze si Kodovští doma koupili pole. V roce 1935 matka donutila třidvacetiletou Marii provdat se na inzerát za stolaře Jana Bětíka (10.1. 1911 – 13.10. 1974); když ji vedli do kostela, viděla svého ženicha teprve poťetí v životě. Manželství nebylo šťastné, můžeme-li věřit jejím vzpomínkám, které zachytil pro rozhlasové pásmo Čs. rozhlasu Ostrava redaktor Jan Slavotínek¹³. Na jaře 1946 od rodiny odešla do Rýmařova, kam za ní záhy přijel manžel s babičkou a jejími třemi dětmi: synem Vladimírem (9.8. 1936), Stanislavem (20.5. 1945) a dcerou Jiřinou (4.12. 1937). Zde si našla zaměstnání v podniku Brokát (dnes Hedva). Vzpomínala na těžké začátky svého působení v podniku, když jí vinou chromé ruky padaly těžké balíky látek, jež měla nosit, nebo když jí livem nezaúčenosti padala naložená přadena s přízí. Pracovala v barevně, ve výdejné útků a nakonec v Šátkové expedici, kde svou práci, díky jinak vrozené šikovnosti a důvtipu, zvládala nad normu a stala se příkladem pro celou dílnu. V roce 1953 odchází do invalidního důchodu. V Rýmařově mezi tím splácela domek (Mlýnská ulice č. 21). Po smrti manžela si v roce 1975 nechala změnit příjmení Bětíková na své dívčí Kodovská. Syn Vladimír si nechal změnit příjmení po otci na matčino dívčí jméno už v roce 1964.

Marie Kodovská jako zemědělská a později textilní dělnice až do svých padesáti dvou let z existenčních důvodů neměla možnost plně rozvinout vrozený talent a neprošla žádným výtvarným či literárním vzděláním. Kromě všech těch mlynářů, truhlářů, lesníků, hajných, horníků, obuvníků a jiných profesí, z nichž se obvykle rekrutují naivisté, se ovšem najdou inzitivní tvůrci i mezi intelektuály a umělci jiných než výtvarných a literárních oborů. Vzpomeňme na obrazy herce Josefa Hlino-maze nebo hudebníků Františka Ringo Čecha a Ivana Mládka. Mnohdy výtvarně či slovesně tvoří i představitelé dosti kuriozních profesí, jako například majitel pohřebního ústavu Albert Fišer, zápasník v cirkuse Bombois Camille, modistka Cecilie Marková, model na AVU Joža Mrázek-Hořícký, tanečnice drážďanské opery Ludmila Pokorná, atp.

Počátky psaní poezie lze u Marie Kodovské těžko datovat. Psávala tajně a ze studu před výsměchem okolí své básně ničila. V roce 1964 začíná její soustavná výtvarná činnost, když syn Vladimír jako vysokoškolský student přivezl katalog z výstavy naivního umění v Praze. Po prohlédnutí reprodukováných obrazů mu prý sdělila, že to by svedla namalovat taky. Zasluhou Vladimírovou (povoláním učitel, který je též solidním amatérským fotografem a talentovaným básníkem), jenž se průběžně staral o opatrování malířských potřeb a aktivně ji po celou dobu v práci podporoval, vzniklo do smrti Marie Kodovské na čtyři tisíce obrazů, kreseb, ilustrací, koláží a dalších finálních podob aplikace různorodých výtvarných technik a postupů. Postupem času se její tvorba vyvíjela (na rozdíl od jiných naivistů) tak, jak se zdokonaľovala v objevování výtvarných technik. Tím je mezi naivisty jedinečná.

13 J. Slavotínek: Stařenka Kodovská – Neznámý hlas srdce. Čs. rozhlas Ostrava 1981, 28 strojopisných stran.

Jen velmi stručně shrnu úspěchy Marie Kodovské ve výtvarné oblasti: První ocenění získala na I. české výstavě amatérské tvorby v Šumperku v roce 1970 (obdržela Čestné uznání ministerstva kultury), v 70. letech následovalo pět samostatných menších výstav, v Krnově péčí básníka a výtvarného pedagoga Jiřího Daehneho proběhla v roce 1978 rozsáhlá expozice 150 prací. Již předtím byla zastoupena na kolektivních výstavách u nás i v zahraničí – v Norimberku (1975), Bilbao, Madridu, Drážďanech (vše 1977), Berlíně, Dessau (1980). Obrazy do sbírek zakoupila Slovenská národní galéria v Bratislavě (1972). Dalších devět obrazů se nachází v Oblastní galerii v litoměřicích, kde je od roku 1982 zřízena stálá expozice českého naivního umění. Od roku 1975 je jeden obraz v Norimberku, od roku následujícího vlastní tři obrazy národopisné oddělení Národního muzea v Praze. Jedním obrazem je zastoupena ve stálé expozici muzea naivního umění Musée d'art naïf de L'île De France ve vesničce Vicq u Paříže. Reprodukcí jednoho obrazu Marie Kodovské lze najít v katalogu *Le reve et les naifs* (1981). Syn Vladimír přihlásil rýmařovskou malířku prostřednictvím Art centra do soutěží v Bostonu a Tokiu. Výtvarnou tvorbou Marie Kodovské se odborně zabýval Jindřich Garčic, ročníkovou práci pod vedením Aleny Nádvorníkové **Moravská naivní malířka Marie Kodovská** zpracovala v roce 1978 posluchačka oboru výtvarná výchova PdF UP Olomouc Eva Dohnalová. Jindřich Garčic upozorňuje, že v řadě případů je básnická tvorba Marie Kodovské zakomponována přímo do jednotlivých obrazů. Autorčinu výtvarnou tvorbu z hlediska tematického rozděluje do tří široce pojatých celků: „Na obrazech prvního z nich vidíme skutečné objekty okolní reality. Některé obrazy jsou dokonce namalovány přímo podle skutečných předloh, např. květiny, vlastní podobizna, atd. /.../ za pravdivé vyobrazení skutečnosti nepovažuje vystižení její vizuální podoby. Vybírá ze zobrazované reality pouze ty znaky, které považuje za typické, a méně typické opomíjí. Např. kominík je charakterizován černou barvou ve tváři, krása mladé ženy jejím úsměvem a bohatostí vlasů atd. Vnímáním reality a formou jejího ideografického zobrazení se blíží výrazové prostředky této naivní malířky výtvarnému projevu dětí. Za základ jejich výrazových prostředků lze označit ty, které si dochovala z dětství. Postupně byly kultivovány v důsledku nových zkušeností získávaných soustavnou výtvarnou činností. Uvedená charakteristika výtvarného jazyka malířky platí i ve vztahu k dalším tematickým okruhům její tvorby.

Obrazy druhého okruhu jsou vytvářeny malířčinou fantazií. Kodovskou vzrušuje vše, co má pro ni nádech neskutečnosti a tajemství. Malbou obrazů poznává a prožívá to, co je pro ni v reálném světě nedostupné, nebo to, co zde neexistuje. Maluje např. obrazy pohádkových bytostí, personifikovaných přírodních sil, kosmických světů, ožvlých předmětů atd.

Do posledního tematického okruhu lze zahrnout obrazy obsahující malířčiny úvahy o životě a údělu člověka. Poselství, která jsou v nich zahrnuta, mají promlouvat i po smrti tvůrkyně. Vypovídají o překážkách v lidském životě a o tom, že žít má smysl jedině v sepětí s vlastní tvořivou činností. Právě tato část výtvarného projevu souvisí s básnickou činností malířky. Básně jsou zde často přímo zakomponovány do obrazu. Obraz se potom kompozičně rozpadá na výtvarnou a slovní část. Slovní sdělení určuje význam obrazu, výtvarné prvky mají význam symbolů.¹⁴

Jakkoliv Marie Kodovská došla uznání jako inzitní malířka, pak jako inzitní básnířka se nedočkala zhodnocení své slovesné tvorby. Také Bohumil Hrabal našel slova uznání pro její obrázek, ale s žádnými autorčinými texty nebyl už seznámen. Rýmařovská autorka rozhodně nereprezentovala typ spisovatele, jakým byl Stanislav Mráz, který nejenže zaujal Karla Čapka¹⁵,

14 J. Garčic: Tři moravští naivní malíři. Příspěvek k některým teoretickým problémům naivního umění, Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, 1982, č. 217, nestr.

15 K. Čapek: Poeta. In: Marsyas. Jak se co dělá, Spisy, sv. 13, Praha 1984, s. 9-29.

ale dnes se k němu vrací režisér Jan Antonín Pitínský. Svě verše psala ve slováckém nářečí (a s mnoha gramatickými chybami), čímž připomíná inzitní malířku a povídkářku Ludmilu Procházkou, která psala ve starohanáckém dialektu. Paní Kodovské se nedostalo prakticky žádného literárního vzdělání, zásadně prý nečetla knihy. V jejím životopise se však setkáme s několika zajímavými skutečnostmi. Do rodiny Kodovských dával vázat své knihy pan „rektor“ a za to jim některý svazek věnoval. Marie Kodovská vzpomíná na to, jak použila ve slohové práci poetický obrat „mohutné duby šelestily“ a jak jí tehdy učitel, domnívaje se, že jde o opis, před celou třídou zesměšnil. Svě básně od roku 1960 psala na psacím stroji (pouze v jednom exempláři), který dostala z Čs. rozhlasu v Praze, kam své literární pokusy kdysi zaslala. Příležitostně vycházela její poezie v podnikovém časopise Brokát a ve sborníku Ústřední lidové tvořivosti **Ešče lepší bude** (1960). Jak v malbě, tak v psaní byla velmi plodná, tvořila až obsedantně. Denně napsala několik básní, z nichž skládala špalíčky, které pak syn Vladimír nechával v bruntále svázat do podoby strojopisných sbírek. Nezfídka byly tyto svazky, jejich počet se blížil šedesáti, autorkou ilustrovány perokresbou nebo koláží. Často zde dochází k prolínání námětů z obou tvůrčích oblastí – výtvarné a slovesné. Typickým příkladem jsou pohádkové motivy, které pravděpodobně čerpala poslechem rozhlasových pohádek a z dětství. Báseň **Zázitek** (svazek *Poezie 9*, 1973) je poděkováním Čs. rozhlasu za pravidelné vysílání nedělních pohádek a má dvě varianty. Obvyklé bylo u Marie Kodovské zpracování několika variant jednoho výtvarného a literárního námětu. Stejně jako ve výtvarné tvorbě, kde většina obrazů byla malována *á la prima* (malířka od obrazu odešla tehdy, když byl hotov), rovněž básně vznikaly najednou, bez konceptu. Údajně nejcenějším svazkem z hlediska minulosti autorky měly být **Paměti babičky Kateřiny Kodovské**, a to pro realistické podání konkrétního životního osudu. Svazek však nebyl vrácen z pražského Ústředí lidové tvořivosti. Některé další svazky se rovněž ztratily.

Lyrika Marie Kodovské tvoří samostatný celek tvorby a není jako u jiných naivistů pouhým komentářem k výtvarné činnosti. Jednalo se u ní o dvě zcela oddělené větve umělecké tvorby – výtvarnou a slovesnou. Shledáváme-li v její výtvarné činnosti quasisecesní prvky, v její poezii bychom formální příbuznost s dobově paralelní literaturou nenašli. Inzitní tvůrce zpravidla stojí mimo styly a soudobé směry. Poezie rýmařovské autorky obsahuje vzpomínky na dětství a mládí, na sourozence, rodiče, časté je vyrovnávání se s těžkým životním údělem, zdůvodňování si smyslu své tvůrčí práce, svých útěků do světa fantazie. Pokusila se i o drama ve verších (**Let na Mars Franty Vinců**, 1974), pochopitelně bez jakékoliv znalosti zákonitostí stavby žánru. Psala také satiry (**Ozvěny Havlíčka**, 1975) na obecnou notu (např. veršovaná satira **Prověrka vdovy** je psána na nápěv písničky Na silnici do Darwil). Pochopitelně, v básních najdeme mnohá zajímavá slovní spojení, katachréze, nehledané metafory, „výtvarnou“ symboliku. Je třeba také vidět to, že se Marie Kodovská v počátcích své tvorby blížila právě naivnímu pohledu dítěte na svět. S estetickými výtvary dětí pojí autorku sbírek **Vonička Moravy** (1975), **Má myšlenka a já** (1974), **Balada ve znamení mého slunce** (1974), **Láska je jako květina** (1966), **Dech léta** (1974) a **Básně mého života** (1974) svěžest a hravost vidění, jakási spontánní radost z možnosti nazírat na svět a jeho rozmanitost. S tím je spojena značná idealizace a sklon k romantickému přikrášlování skutečnosti. Inzitní tvorba Marie Kodovské je charakteristická jednoduchými výrazovými prostředky a postupy, vybočením z kompoziční struktury, nelogickým větvením děje, na úrovni věty častými anacoluty a zeugma, stylistickou nesourodostí, někdy až naturalistickou a detailní popisností, což souvisí s výrazným sklonem k introvertnosti či introspektivnosti autorky.

Kromě problematiky osobnosti inzitního tvůrce¹⁶ by bylo třeba se podrobněji zabývat zároveň problémem inzitnosti jako takové (chápeme-li inzitnost jako neškolenost, neúmyslnost, původnost, upřímnost), jeho komunikační kvalitou, tvarovou charakteristikou a estetickou hodnotou. Stranou pozornosti by neměla zůstat ani otázka vztahu inzitního literárního projevu k oblastem jiných uměleckých disciplín, zvláště k výtvarnému umění. Bylo by produktivní sledovat vztah vý-

tvárného inzitního projevu ke kýči, od něhož se naivní malba zásadně odlišuje. Jako projevy „pololiterární“ povahy by se měla tvorba inzitních spisovatelů zkoumat v poměru k umění lidovému a „vysokému“ (eventuelně k literárnímu braku); například v době, kdy se periferie stává inspirací pro profesionální umělce, aby jim pomohla překonat rafinovanost výrazových prostředků. Tím se vracím k úvodu referátu, kde jsem se zmiňoval o vztahu centra a periferie. Zdá se, že periferie může být sama o sobě centrem v ontologickém smyslu, středobodem k celistvému uchopení světa, a že může energií tvořivého potenciálu specifickým způsobem a za určité konstelace literárního vývoje obohacovat centrum, u něhož předpokládáme vysokou profesionalitu tvůrců a jiné podmínky pro rozvoj „vysoké“ literatury. Tuto tendenci jsme u nás mohli sledovat v proletářské poezii, zvláště ve stylu poetického naivismu Jaroslava Seiferta, *expresis verbis* v programových statích raného Devětsílu, u poetistů pak měl obrát k literární periférii přímo programový charakter.

Literární tvorba naivistů pravděpodobně nedosáhne nikdy takové pozornosti odborníků či veřejnosti jako tvorba výtvarná. To může být dáno samotnou povahou materiálu, kterým je pro malíře barva a pro básníka slovo. Pro umění však není specifický sám materiál a jednotlivé znaky, jejichž systém tvoří umělecké dílo, nýbrž způsob jejich uspořádání v nový významový celek. Mezi předmětným materiálem a znakem nastávají v inzitním slovesném umění jiné vztahy než mezi materiálem a znakem ve výtvarném inzitním umění. Především je ve výtvarném umění i přes široké spektrum různých přístupů jednotlivých naivních malířů (dělí se zpravidla na venkovské naivní tradicionalisty, lidové mistry skutečnosti, romantické idylky, malíře historií, výrazových vidin a absolutní fantasy), oslabena dokumentární závaznost uměleckého znaku, která je vyvažována zapojením znaků do celku díla a jeho konečnou významovou bohatostí. Naopak v inzitním slovesném umění existuje tendence dokumentární závaznost uměleckého znaku zpravidla posilovat. Inzitní tvůrci tedy nesměřují k uměleckému zobecnění, ani k potenciální mnohovýznamnosti zobrazeného, otvírající možnost nových aktualizací, ale k pravému opaku těchto žádoucích vlastností uměleckých děl profesionálních a umělecky školených tvůrců. Doprovodný text k výtvarnému dílu spolu s důrazem na popisnost a epičnost, soustředění na konkrétní detail slouží k zajištění jediného, tj. autorem zamýšleného významu, k absolutizaci dokumentární funkce díla; semiologická jednotka označující se zde podřizuje semiologické jednotce označované. Naivisté mnohdy žijí v izolaci (není to však pravidlem) a jejich jednotlivá díla vznikají osamoceně. Často jde pouze o rukopisy bez velkého čtenářského dosahu. Tito autoři se nevyrovnávají kladně či záporně s předcházející normou, nenavazují na tradice. Neexistuje tu vlastně vývoj stylu, který je důležitým přechodem tvarové výstavby ve výslednou významovou strukturu díla. Míra významu uměleckého díla přitom roste s mírou inovace, tedy „neuspořádanosti“ znakové struktury. Na rozdíl od většiny produkce populární literatury může ovšem inzitní tvorba jistě inovace přinášet. Kritikové a spisovatelé ji oceňují zvláště pro její impresivnost, bezprostřednost, emocionálnost, jednoduchost výrazových prostředků. To je jeden z důvodů, proč má smysl se inzitem podrobněji zabývat.

DRAHOMÍRA VLAŠINOVÁ

HALINA PAWLOVSKÁ ANEB KDO CHYTÁ V ŽITĚ

Titul jednoho z nejpobulárnějších amerických poválečných románů **Kdo chytá v žitě** jsem využila v názvu svého diskusního příspěvku toliko pro asociační efekt, nikoliv snad proto, že bych chtěla hledat paralely a srovnávání s prózami **Haliny Pawlovské**. Bylo by to jistě násilné, shoda je snad jen ve faktu, že i autorčiny prózy se v jistém smyslu stávají bestsellery, jako se jím stal Salingerův román v 50. letech v Americe hned po svém vydání.

Prózy H. Pawlovské vycházejí ve vysokém nákladu – první vydání novely **Díky za každé nové ráno** (1994) dosáhlo v nakladatelství Motto, v němž Pawlovská výhradně vydává, nákladu 15 tisíc výtisků, u dalších knih se už počet výtisků neuvádí. Také rychlý sled, v němž autorčina díla přicházejí na svět, je typický pro bestsellerové spisovatele. Během pěti let, od r. 1993 do dneška, vydalo nakladatelství Motto sedm knih autorky, na jejíž popularitě mají nemalý podíl masmédia – film, televize a časopis Story, jehož je Pawlovská šéfredaktorkou a mnohdy i přední přispěvatelkou.

Její televizní pořad **V žitě** (později přeměněn na *Žito*), putující ze „státní televize“ do soukromé stanice Premiéra, inspiroval se názvem zmíněného už Salingerova románu (spíše by však přiléhala podoba Koho chytá v žitě Halina Pawlovská). Jestliže Salingerův hrdina Holden „se vzdává svého snu být tím, kdo zachraňuje děti, běhající v žitném poli, před pádem ze strmého útesu“¹, v symbolické rovině je tím zobrazeno marné úsilí o záchranu vnitřní čistoty a nevinnosti člověka, pak naše autorka se pokouší do jakési pseudonoblesní roviny povznést známé české úsloví: Žijí si jako prase v žitě.

V tomto pověstném žitě blahobytu odchytává politiky, herce, umělce a jiné celebrity, a to převážně při konzumaci vybraných kulinářských specialit. Činí tak lehce, vtipně a jakoby ironicky, přitom však se značným zalíbením a zejména se stylistickou a verbální mazaností, která se stává módou a prosakuje do moderátorského slovníku vůbec.

Nepovšimnout si této aktivity H. Pawlovské by bylo hrubým opomenutím zdroje, odkud pramení její značná popularita – masmédia určují vývoj dobového vkusu a stylu i čtenářské oblíbenosti. Knihy Haliny Pawlovské patří k nevydávanějším, nejkupovanějším a také nejvyhledávanějším v knihovnách. Nabízejí čtení pro zábavu a odpočinek pro ty, co chtějí relaxovat. Nemalé náklady rychle mizí z knihkupectví – např. prvotina **Zoufalé ženy dělají zoufalé činy** z r. 1993 byla vyprodána do 14 dnů – přitom vyšla v nákladu deset tisíc výtisků a se sedmitisícovým dotiskem, druhé vydání vyšlo po dvou letech v r. 1995.

Nejúspěšnější knihou Haliny Pawlovské a z hlediska umělecké hodnoty nejlepší se stala novela **Díky za každé nové ráno** (1994, druhé vydání 1996, zfilmována režisérem **Milanem Šteindlerem**, film získal čtyři České lvy, na filmovém festivalu v Moskvě Stříbrného Georgije, v r. 1995

byl nominován na Oscara). Ustřední postavou otce, ukrajinského běžence, který zakotvil po první světové válce v Praze, získala novela silný autobiografický akcent, neboť vypravěčka a hrdinka se v tomto detailu a dalších rysech i přibězích ztotožňuje s autorčiným osudem.

Autorce se stala hlavní inspirací její vlastní rodina, přátelé, známí, jakož i pracovní zážitky, muži, kteří hrdinku obklopují. O vztazích k nim píše Pawlowská rádobý otevřeně, poněkud vychloubačně, ale i se schopností sama sebe právě přes milostné vzplanutí ironizovat.

Inspiraci vlastním mikrosvětlem, kde prim hraje autorova rodina, která se stává předmětem úvah i ohniskem humoru a prizmatem vztahu ke světu, najdeme u zahraničních autorů, především u Američana **Roberta Fulghuma** a izraelského prozaika a dramatika **Ephraima Kishona**. Oba u nás právě v posledním desetiletí vycházejí v řadě překladů. Jejich knihy se vyznačují dlouhými a nápaditými tituly (Fulghum: *Všechno, co opravdu potřebuji znát, jsem se naučil v mateřské školce*; *Už hořela, když jsem si do ní lehal*. Kishon: *Povídky o rodině aneb Jeden za všechny, všichni za jednoho*) a patří k žánru fejetonu či sloupku, zachycujícího drobný všední příběh, úvahu, zamyšlení, postřeh.

Pawlowská však za své vzory prohlašuje **K. Amise**, **Betty Mac Donaldovou**, **Geralda Durrela**, jako oni užívá i ona ich-formy.² Domnívám se však, že ve svých zdařilejších knížkách fejetonů (např. **Proč jsem se neoběsila**, 1994, **Ať zešílí láskou**, 1995) navazuje právě na Fulghuma a Kishona. Volí obdobnou poetiku titulů, žánr drobného fejetonu či úvahy, především však onen mikrosvět, který glosuje a tím chce obsáhnout obecně platné zákonitosti „velkého“ světa.

Na rozdíl od obou jmenovaných autorů jí však chybí filozofická hloubka, myšlenkový podtext, postup od drobných všedních příběhů k podstatě lidskosti, lásky (nejen sexuální), štěstí a humanity. Pokoru, se kterou Fulghum a Kishon vyslovují svá závažná sdělení, nahrazuje u Pawlowské do značné míry sebeláska a suverénnost úspěšné, leč bulvární novinářky.

První dvě knihy autorčiny (**Zoufalé ženy dělají zoufalé činy**, 1993, **Díky za každé nové ráno**, 1994) byly novely s volně komponovanými kapitolami na principu asociace, v podstatě příběhy udržující chronologii ve vývoji zápletky. První z novel, původně filmová povídka o čerstvě rozvedené čtyřicátnici, která hledá partnera, nese typické znaky scénáře: psychologie postav je jen obrysově naznačena, důraz se klade na exotiku prostředí (hrdinka si vyjede na safari do Afriky), náznakový popis, důraz na akci. Převažuje scenáristka nad prozaičkou, ostatně Pawlowská vzděláním a původním povoláním scenáristka byla, napsala scénáře k filmům **Evo, vdej se**, **Můj hříšný muž**, **Vrať se do hrobu** aj. Nyní má na svém kontě sedm knih, z nich pět tvoří svody fejetonů a sloupků, které vycházejí většinou nejdříve v novinách a časopisech, nejčastěji ve *Story*.

Jestliže jsme u svazků **Proč jsem se neoběsila** (1994) a **Ať zešílí láskou** (1995) konstatovali zjevnou příbuznost s Fulghumem a Kishonem, v trojici fejetonových „svodek“ **Hroši nepláčou** (1996), **Jak být šťastný** (1996), **Charakter mlčel a mluvilo tělo** (1997) se Pawlowská od svých soupeřů vzdálila až do podoby skutečného bulváru. Z příběhů odpozorovaných ze všedního života se sice pokouší vytěžit sdělení obecnější povahy, většinou však už na myšlenkově shrnující pointu rezignuje a nahrazuje ji bezradnými a nefunkčními povzdechy typu: *Jo, je to tak, apod.* Některá post scripta jsou však odvázanější povahy. Jeden z fejetonů souboru **Charakter mlčel a mluvilo tělo** končí větou: *„Tak! A teď si to pro mě za mě můžeš dělat i s orangutanem.“* Fejeton nese název **Velmi speciální milostný dopis z lázeňského městečka**. Tím se vysvětluje, jaké to má adresát provozovat s opicí.

2 Srov. Pro čtenáře, známé a kritiky. In H. Pawlowská: *Proč jsem se neoběsila*, Praha 1994, s. 66.

I příznivci a propagátoři díla Haliny Pawlowské utrousí občas kritický postřeh. Např. **Marie Krausová** v rozhovoru s autorkou pro časopis *Cosmopolitan* konstatuje: „...její knižní psaní, aby pokročilo k velké literatuře, by žádalo větší trpělivost, preciznost, aby se dobré, ba výtečné, ale přece jen a pouze naskicované nápady oblékly do skutečně literárního šatu. Na její tvorbě je přitažlivé, že dokáže oslovit obyčejné lidi. Že ona nahlas vysloví, co se stydíme být jen šeptat sami sobě pod peřinou“.³

Jan Kašpar, odpovědný redaktor knížky **Hroši nepláčou** (1996), se na záložce uchýlil k nadnesené reklamě: „*Halina Pawlowská umí být svobodná (přestože vdaná) a neskryvat, že muže miluje a potřebuje (včetně toho svého). Dovede o tom vyprávět se stejnou chutí, s jakou jí jehněčí. Literáty prudí svým obchodním úspěchem, sufražetky (pro které je muž pouhým synonymem blbství) také neřvou rozkoší, ale ženy ji mají rády. Dává jim naději. A někteří muži také. Neuráží je a nekastruje. Mně je na ní milé, že má ráda Isaaka Babela a že umí, jako málokdo, tragikomickou grotesku.*“

Tento všehočutový reklamní slogan, bagatelizující výhrady literární kritiky vůči tvorbě Haliny Pawlowské a vysvětlující je závistí pro její finanční úspěchy, působí jako zjednodušující provokace, kterou snad není nutno se zabývat. Literární recenze právem upozorňují na povrchnost autorčiných knih, na snahu po líbivosti i na stylistickou nedbalost. To, že někdo má rád Isaaka Babela ještě neznamená, že dovede psát jako Babel. Záložka to takto přímo netvrdí, ale vynáší Pawlowskou na vrchol současné tragikomické grotesky, kterou právě Babel mistrně pěstoval. To svědčí o nedostatku vkusu a žánrového povědomí redaktora Jana Kašpara. Avšak i jeho soud je dvojznačný v odkazu na oblibu u publika („ženy ji mají rády“). Tím Pawlowskou zařazuje do luhů a hájů ženské literatury, na jejíž pokleslost jsme zvyklí, i když i v této oblasti jsou výjimky: přesto je termín ženská literatura chápán pejorativně.

Jednoznačně ke svým čtenářkám obrací se Pawlowská v knížce **Jak být šťastný** s podtitulem **Dvanáct nemorálních rad** (1996). Ty jsou obsaženy v závěrečné kapitole a mají toto zaměření: Jak získat peníze, Jak získat partnera a jak si ho udržet, Jak partnera opustit, Jak být ideálním šéfem, Jak být ideálním podřízeným apod.

Na rozdíl od svých četných předchůdkyň převážně americké proveniencie balancuje Pawlowská dovedně mezi vážným a recesním tónem, alibisticky uhýbá do poloh humoru, který zachraňuje text oplývající banalitami a naivnostmi. V podstatě však jde o pouhou hru na parodii, vedenou s vyzývavou a místy i zábavnou koketerií. Podání však sklouzává po povrchu jevů a takzvaných věcných pravd.

V citovaném už interviewu pro časopis *Cosmopolitan* (1995) vyvrací Pawlowská nepřilíživě přesvědčivě názory o zjevné autobiografičnosti své tvorby: „*Rozhořčuje mě ale, když si všichni myslí, že čtou jakýsi můj přesný deníček, hledají skutečná jména, jsou přesvědčeni, že vytrubují skutečná fakta o svých nohách, mocném zadku a velkých prsou. Mé hrdinky byly buclaté. S tím už je ale konec! Začínám éru podvyživených a krátkozrakých.*“ Jak patrně, smysl pro vtíp nelze autorce upřít.

Závěrem bych chtěla vyjádřit svůj dojem z četby jejích sedmera knih: číst je s časovým odstupem, jednotlivě, je možné, místy jistě pobaví. Ale konzumovat je v jednom zátahu, jako celek, je vysilující ztráta času. A druhý neradostný postřeh: úroveň knih je sestupná, nejlepší jsou nesporně rané práce Haliny Pawlowské.

RICHARD SVOBODA

DIVNÉ STOLETÍ

(JAKO ZÁMINKA K NĚKOLIKA NESOURODÝM MARGINÁLIÍM)

Omluvte hned v úvodu malou – jak doufám oprávněnou – okliku: Myslím, že zjevným problémem je literárněkritická (popř. literárněhistorická) reflexe tzv. zpívané poezie vůbec. Mnohdy tyto texty stojí na pomezí konzumních populárních literárních žánrů a „vysoké“ kultury. Zejména v souvislosti s písňovou tvorbou Jiřího Suchého u nás kdysi zněl pojem aplikovaná poezie, který se snažil postihnout žánrová specifika. Nejde mi však pro tuto chvíli o vymezování pojmů a definování metodologických nástrojů: jisté je, že novověkým minnesängrum se obvykle v literárních příručkách dostává pozice jakéhosi přílepku k (pochopitelně) daleko obšírněji interpretované paralelní knižní a časopisecké tvorbě. Především z hlediska receptivního (přesněji z hlediska dobové recepce) je však takovýto interpretační model silně asymetrický: dosud jsme nevzali na vědomí fatální a zřejmě nevratnou změnu paradigmatu. Proces audializace a vizualizace jistě není potvrzením apokalyptických a nikdy nenaplněných „jistojistých“ vizí zániku tištěného (knižního, „krásného“) slova, ale vcelku banální konstatací, že ať se nám to líbí, či nelíbí, psaná literatura z hlediska širší společenského dosahu není (a nebude) to, co bývala. Přibyl jí prostě elektronický bratříček, trochu obézní Bumbříček a často brutální Otesánek, který vlastně neučinil nic jiného než to, že na „jinak“ mediálně zprostředkované úrovni vrátil literaturu do jejího elementárního komunikačního pradávná *face to face* (autor=interpret – posluchač=potenciální interpret). Může se nám to jako milcům knih nelíbit, můžeme se snažit proti tomu bojovat, ale to je tak jediné, řečeno s Cimrmanem, co se proti tomu dá dělat. Jiný klasik pravil by: Marné volání! Pořád si nevíme s „literaturou“ (zbaběle používám uvozovky) v elektronických médiích rady. Nejsme totiž schopni kvůli nadprodukcí v úplnosti sledovat už ani „svůj“ díl psaných textů, ztrácíme orientaci a ulehčujeme si situaci tím, že masová a elektronická média prohlašujeme jako celek za cosi obskurního, banálního, odvozeného, etc., etc. (To, že máme v devětadesáti procentech případů naprostou pravdu nás nikterak nezbavuje povinnosti hledat to jedno jediné). Není podivné, že u psaného slova jsme na základě dobové rozšířenosti a vývojové reprezentativnosti ochotni interpretovat a do výkladů zařazovat díla s prokazatelně nulovou (či nule se blížící) hodnotou (mám na mysli třeba schematické kultovní básnické variace z počátku padesátých let), zatímco texty šířené audiovizuálními prostředky obvykle pro jistotu a pohodlí ani analyzovat nezačneme? Je opravdu větší literární událostí – a teď jdu v úvahách ve stopách Čapkova Marsya – třísetkusový náklad básnické sbírky, nebo písničkářovo turné pro desetitisíce posluchačů? (Slyším námitku, že množství synchronních adresátů je irrelevantní, že potenciální budoucí komunikace může vše změnit – neprůkazné spekulace o hodnotách nepodléhajících zubu času však přenechám jiným.)

Jaromír Nohavica svůj doposud poslední projekt *Divné století* (je datován rokem 1996) doprovodil bezmála dvacetistránkovou brožurkou s texty. Přivedl tak na svět *sui generis* básnickou sbírku, která jistě vyšla na poměry současné české poezie ve více než slušném nákladu. Tato

skutečnost se mi stala vítaným alibi pro to, abych se věnoval výlučně verbální stránce tohoto Nohavicova díla a abych ponechal stranou hudební složku, byť tuším, že tak nelze učinit zcela beztrusně: obojí, slova i hudba, jsou totiž bezpochyby integrální součástí **Divného století**. Bohužel se tak zároveň zbavuji možnosti demonstrovat na „pluralitním“ hudebním aranžmá skladeb jistou *kolážovitost*. Pudí to k přívlastku postmoderní, ale pojmenovat dnes tímto pojmem znamená neřící málem nic. Místo *kolážovitý* chtělo by se možná navíc užít pojmu *eklektický*, ale – pomínu-li sám fakt, že označit slovem znamená podsouvat soud *a priori* – zdá se mi, že rozvolnění normy na ose originální – přejaté je natolik velké, že opírat se o tuto kategorii na konci divného století by bylo poněkud - divné.

Jisté je, že interpret písni si může dovolit povrchnější a plošší konstrukci básnického obrazu než ten, kdo píše primárně pro čtenáře. Dokonce nejen to: přímo se očekává, že text písni bude mít snadno přístupný první plán. Smutnou a nejhorší variantou je situace, kdy text poskytuje pouze tento plán a nenabízí žádné další interpretační možnosti. V tomto smyslu jsou vlastně všechny nadprůměrné texty tohoto žánru výslednicí autorské strategie "domu o mnoha patrech". Mluvím-li o těchto patrech, do nichž se stoupá po schodech interpretační vůle, intelektu, intuice, vzdělání, atp., pak se do uvažování velmi intenzívně promítá problematika (postmoderního) splyvání žánrů. Nevím, zda při výkladech dostatečně zdůrazňujeme fakt, že ona pomyslná membrána mezi „vysokým“ a „nízkým“ (populárním) je propustná v obou směrech, že tedy nejen třeba Hrabal, Kundera, Páral, Viewegh či Wernisch (každý po svém) tyjí z pokleslých narativních i jiných schémat, ale že se zároveň populární žánry kultivují segmenty „vysokého“ umění. Je obecně známo, že oba subsystémy, „populární“ i „vysoké“ umění, vytvářejí vlastní paralelní oběhy, zároveň však existuje zřetelný průnik, ve kterém dochází k výměně formálních i ideových struktur.

Strategie integrace „vysokých“ podnětů do populáru jsou přirozeně různé: od neorganické, primitivní ostenze, epigonského zdobení po funkční a rafinované začlenění do textu. Tento jev je vlastně v jistém smyslu výrazem procesu, který ve svých úvahách Jauss pojmenovává jako univerzalitu syžetů: žánrový systém se sice postupně proměňuje, dynamicky se střídají jeho centrální a periferní složky, ale jednotlivé funkce dobových ekvivalentů toho či onoho žánru zůstávají zachovány. Banálně řečeno: třebaže žánry zanikají, mají své nástupce přinejmenším z hlediska funkčního. V době takto dynamické změny mediálního paradigmatu je tedy třeba mít se zvláště na pozoru.

Nepopsatelná masa slov nutí k selekci a přivádí tedy na tenší než tenoučký led obvykle subjektivních hodnotových kritérií. Pokud mluvím o hodnotě, pak nutně dospívám k další soudobé klíčové polaritě umělecké dílo – kýč. Nohavicovy texty jsou modelové svou ambivalencí k této podvojnosti a snad i tím demonstrují své zvláštní postavení v nevyhraněné šedé zóně, v onom průniku mezi „populárním“ a „vysokým“. Je až s podivem, jak se při bližším náhledu texty Nohavicova alba poltí: ty, které jsou – jsouce zavěšeny do historického bezčasí a nemajíce ukotvení geografické – věrný zásadám populárních barvotisků, se při bližším pohledu téměř bezesbýtku destruuji na souběžné série mnohdy banálních, prvoplánových kliše. Naproti tomu dílka historizující a geograficky určitější, zejména ta, která se sytí z detailní znalosti Nohavicova domovského Těšínska, nesou nadále silný náboj autentické výpovědi o zdejších tradičně multikulturálním prostředí a tzv. malém člověku v tomto prostředí a v dějinách vůbec. (Vím, že Nohavicovi křivdím, když označuji jeho písničky o lásce za barvotisk, protože všechno je jinak, připočteme-li k textům jeho interpretační nasazení, ale co naplat – slíbil jsem jen číst z doprovodné brožury.) Při četbě Nohavicových textů si tedy nelze nepovšimnout, že zejména v oné univerzalizující, ahistorické linii (hlavně dílka s milostnou tematikou) si písničkář často dovolí zcela nepokrytou a přímočarou preferenci prvního plánu: sahá po kliše takových kalibrů, že psanou poezii by podobné prostředky možná deklasovaly na hodnotově zcela nepřijatelnou úroveň. Je paradoxní, když se tato kýčovitá a prvoplánová (leč stále dokonale funkční) veteš, která je zřejmě úlitbou povrchnějšímu masovému adresátu, ocitá v konfiguraci s bohatě strukturovanou a poměrně komplikovanou symbolikou ji-

ných textů. Je často otázkou individuálního vkusu, zda některým písním přisoudíme punc primitivismu, nebo jim přiznat balancování na hraně archetypální, elementarizující prostoty:

Na seně stébla nás píchala
 Oblaka zrychleně dýchala
 Rozpálen sladkými přísliby
 Oči zavřel jsem abych tě políbil

(b. **Stodoly**)

A nebo z protější stránky:

(...)

máš víčka od luny
 na svých bedrech cítím tíhu
 celého pohanského nebe
 se svými bohy a Peruny

(b. **Planu**).

Dalším podstatným ohniskem problémů je interpretace intertextuálních vztahů v Nohavicových textech. Přímé i nepřímé odkazy a jejich spektrum zase naznačují jeho široké rozkročení mezi zpívaným populárem a tím, co tvoří standardní výbavu poetů písničích pro čtoucího příjemce. Odkazy často budují nejednoznačné, relativně komplikované a v kontextu populárního žánru nebývale konotačně nasycené okruhy. Zahájím-li intertextuální čtení v rovině nejobecnější, snadno doložím početné příklady užití archetypálních prefabrikátů s axiologicky relativně pevnou a vcelku obecně přijímanou významovou strukturou. Pro ilustraci může posloužit hodnotová opozice fenoménu vesnice (vesnice jako hodnotový element) a dějinné válečné apokalypsy ve skladbě **Dance makabre**:

Šest milionů srdcí vyletělo komínem
 svoje malé lži si láska dnes prominem
 budeme tančit s venkovany
 na návsi vesnice
 budeme se smát
 Mám tě rád

Stačí, posunu-li se o jedinou strofu dále, abych doložil další bohatě zastoupenou rovinu přímých intertextuálních vazeb, totiž evokaci mýtu v užším smyslu slova:

Láska je nenávist a nenávist je láska
 jedeme na veselku kočí bičem práská
 v červené sametové halence
 podobáš se Evě
 i Marii
 Dneska mě zabijí.

Početně zastoupená a motivicky návrativá rovina archetypálních konstant se přirozeně a příznačně završuje motivy ohně a vody:

Ještě hoří oheň a praská dřevo
 ale už je čas jít spát
 tamhle za kopcem je Sarajevo
 tam budeme se zítra ráno brát
 Farář v kostele nás sváže navěky
 věnec tamaryšku pak hodí do řeky
 voda popluje zpátky do moře
 my dva tady dole a nebe nahoře.

(b. Sarajevo).

Připomínkou mezitextových vazev na různých úrovních se dostávám v daném kontextu k velmi významnému okruhu problémů, obroužitelných pojmy epické, příběh, ale možná jinak a přesněji také historie, historicita. Mýtické je totiž v těchto textech pochopitelně obsaženo nikoli pouze v odkazech na klasické a konotačně otevřené a produktivní segmenty mytologie, ale v širším smyslu toho slova je mýtus utvářen příběhy samotnými. Jaké jsou tyto Nohavicovy nové mýty? Především mají intenzivní existenciální rozměr v souladu s náповědným emblémem divného století (na konci století), vytknutým, řečeno matematickou terminologií, před závorku. Že příběh hraje v Nohavicových textech jednu z klíčových rolí lze ukázat snadno podobně jako skutečnost, že příběhovost je jednou z možností zpřístupnění textu širšímu publiku. Zdá se, že interpretační možností by mohla být také komparace strukturních analogií mezi Nohavicovými profánními příběhy a mýtickým, sémanticky ukotveným kánonem. Například text **Potulní kejkliři** vlastně není ničím jiným než jakýmsi mýtickým eposem využívajícím prefabrikátů z kulturní tradice:

Potulní kejkliři
 jdou zasněženou plání
 v obitém talíři
 vaří vítr ke snídani
 s cvičenou opičkou na rameni
 životem malinko unaveni
 potulní kejkliři jdou bílou plání
 V kovárně na kraji vsi
 všechen sníh už stál
 dobrý kovář odžene psy
 a pozve je dál
 Sláma je postelí i peřinou
 a oni jeden k druhému se přivinou
 a zítra na návsi začíná candrbál

Na splývání „mýtického“ a historického (fiktivního tradičního konstruktů a zrcadlení reálných dějin), což je jednou z charakteristik Nohavicova Divného století – a zdá se, že je toto splývání dokonce významným prvkem utvářejícím kompozici celého projektu-, by bylo možné dále dokládat vztah odkazů k tradici s tradicí samotnou, tedy zejména to, zda tyto odkazy stagnují, nebo zda se proměňují ve srovnání s předlohou a územ. Pouť lyrického subjektu dějinami je zároveň fascinující a překvapivou demonstrací dějinných nahodilostí a pořouchlostí, kterých jedinec ze své perspektivy prostě nedohlédne. Kondicionál ve skladbě **Těšínská** otevírá velký prostor pro

vrstevnatou významovou hru - tragicky křehké je štěstí člověka, mohutná potencialita a variabilita osudových možností:

Večer by zněla od Mojzese
melodie dávnověká
bylo by léto tisíc devět set deset
za domem by tekla řeka
vidím to jako dnes šťastného sebe
ženu a děti a těšínské nebe
ještěže člověk nikdy neví
co ho čeká

Celý tento text je vlatně založen na hře, při které stydne krev v žilách (neboť na tom jsme podobně jako hrdina příběhu, ne-li hůř): naděje „malého“ lidského života jsou konfrontovány s historickou realitou a výsledkem je strašlivá deziluze, ale kdesi hluboko v jejím stínu (snad) i naděje. Posun lyrického subjektu v čase do minulosti je příležitostí k implikaci ponuré budoucnosti (kterou tentokrát výjimečně známe), pevným pojítkem zůstává pouze geografický prostor. Do něho zakotvuje Nohavicovy texty i mísení jazyků (část první strofy se zpívá polsky, ale třeba poslední píseň alba také zvláštní směsí spisovné mluvy a dialektu). Pro řadu textů je charakterické výrazné pnutí mezi Východem a Západem: žijí na švu kultur (viz mj. třeba skladbu **Petěrburg**, která je metaforou ruské varianty všeslovanského potáčení se od spásitelských vizí po flagelantství). Nohavicovo obcování s dějinami připomíná známý Joyceův výrok z *Odyssea*: také pro Nohavicu jsou dějiny noční můrou, ze které se snaží probudit, ale jejich hrůzné možnosti se stále vracejí do jeho bdělého snění. Intenzita subjektivního prožitku je bez ustání konfrontována se zákeřnou a bezbřehou nepředvídatelností „velkého“ budoucího: i slovo století přece patří více velkým dějinám než horizontu jediného života a přívlastek divný jakoby implikoval i cosi z onoho temného pocitu Dubliňanova. V tomto kontextu můžeme číst i kondicionál v úvodním textu **Divného století**, ve variaci na Vysockého pojmenované **Divocí koně**. Jde o vyjádření pradávnejší lidské touhy po vyvázání se ze společenských norem (a tedy i o „únik z dějin“), touhy po razantním romantickém gestu smývajícím všechny nepravosti světa:

Chtěl bych jak divoký kůň běžet běžet
nemyslet na návrat
s koňskými handlíři vyrazit dveře
to bych rád.

Zcela specifickou roli hraje Nohaviceův plebejský dialog s Bohem, cosi, čemu by se možná pracovně dalo říkat intimizace a sekularizace božského subjektu. To bychom se však museli vrátit dále do minulosti: přinejmenším do doby, kdy bláznivé Markétě z těšínského nádraží zpíval druhý hlas a Darmoděj kráčel ve stopách Kainarova Lazara.

V samém závěru v textu *Až to se mnu sekne* ostatně stává po tom Markétině další velký pomník „malému“ osudu a také tady je oslovení Boha v samém centru:

Ja vim že Bože nejsi
ale kdybys třeba byl tak
hod' mě na cimru
kde leží stary Lojza Miltag
s Lojzu chodili jsme do Orlowe

na základní školu
 farali jsme dolu
 tak už doklepem to spolu
 až to se mnu sekne...

Stopové a dílčí mapování mnoha podnětů, kterými Nohavicovo **Divné století** oslovuje čtenáře (a především, dozajista posluchače) musí být navíc podnětem k obecnější úvaze: Zdá se, že místo neplodného štkání že se nečte, a když, tak obrázkové žurnály o princezně Dianě, popřípadě brožury o dani z přidané hodnoty, musí se raději uvažovat o tom, jak dále integrovat slova z elektronických médií více do našeho přemýšlení. Přinejmenším je pro začátek vzít na vědomí. Povšimneme-li si, že v těchto médiích „teče“ také „literatura“, možná si tato masová média povšimnou, že nejen život, ale také literatura je i jinde, a přestanou stále dokola vyžírat sama sebe až na kost.

FRANTIŠEK RYČL

NĚMECKÝ SEŠITOVÝ DOBRODRUŽNÝ ROMÁN V SOUČASNÉM ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Podíváme-li se na nabídku sešitových románů na českém trhu, nemůže nám neuniknout převaha německé produkce nad produkcí domácí či anglosaskou (ostatně nejen u nás). Proto kdo se chce zabývat touto oblastí paraliteratury v našem prostředí, měl by hlavní pozornost věnovat právě německé produkci. U nás sešitové romány vydávají především dvě nakladatelství: pražské nakladatelství Ivo Železný (IŽ) a brněnské nakladatelství MoBa. Vědom si velkého rozsahu této produkce, rozhodl jsem se omezit tento výklad pouze na oblast literatury dobrodružné, vynechávám tedy celou velkou oblast milostných románů. Rovněž mi nejde o dokonalé zmapování veškeré produkce, nýbrž jen o základní nástin.

Sešitové romány jsou v německy mluvících zemích velice oblíbeným čtením, proto je i mnoho nakladatelství, které se jejich produkci věnují ve větším či menším rozsahu, na větším či menším geografickém prostoru. Zmíním alespoň jména těch největších, které šíří své výrobky po celém germanofonním prostoru, i za jeho hranicemi. Jsou to zejména Bastei Verlag v bergisch Gladbachu u Kolína, Martin Kelter Verlag v Hamburku, Erich Pabel Verlag v Rastattu, respektive Zauberkreis Verlag ve stejném městě. Veškerá tato nakladatelství se zabývají vydáváním celého spektra dobrodružné sešitové produkce: westernů, krimi, hororů, sci-fi. Celá tato škála taky proniká do české překladové produkce.

Sešitové romány lze rozdělit na tři základní typy: uzavřený román, cyklus s jedním hrdinou a seriál:

1. **Krátký uzavřený román**, každý se svým vlastním světem, zalidněným vlastními hrdiny, jejichž příběhy se v rámci románu završují zpravidla happyendem a neslibují další vzrušující pokračování. Je to forma typická především pro western, částečně i pro horror – zejména horror pro ženy, strašidelné romance z edičních řad *Žena v ohrožení* (IŽ), *Sylvia Romantic* (MoBa) – a sci-fi, nejméně pak pro krimi. U westernů tohoto typu na sebe větší pozornost než hrdina, který se mění od románu k románu, upoutává autor, takže po jistém čase nakladatelství může založit úspěšnou knižnici založenou na jménech jediného autora. Takto proslulým autorem je v Německu např. G.F. Unger, jemuž v nakl. Bastei vycházejí už dvě řady. Brněnská MoBa na knihách tohoto autora založila úspěšně veškerou svoji westernovou produkci, jak sešitovou, tak paperbackovou. IŽ oproti tomu vydává celou řadu stejně zaměřených autorů, z nichž někteří si už rovněž v Kelterově nakladatelství vysloužili vlastní knižnici (např. G.F. Barner a G.F. Waco).

2. **Cyklus spojený jedním hlavním hrdinou**. Je typický především pro kriminální žánr, kde obsah jednotlivých románů tvoří jednotlivé příběhy oblíbeného detektiva. V Německu je takovým nejoblíbenějším hrdinou tohoto žánru Jerry Cotton, newyorský agent FBI, jehož další a další příběhy bez přestání chrlí nakladatelství Bastei už od padesátých let, v současné době dokonce ve čtyřech románových řadách. Popularita tohoto neohroženého a nestárnoucího hrdiny vedla i

ke zfilmování některých příběhů – filmy režiséra Haralda Reindla byly uvedeny i u nás. Cotton je detektiv opírající se ve své práci o celý policejní aparát, on sám není sice jediným geniálním řešitelem případu, nicméně je stěžejním akčním činitelem románu. U českých čtenářů však oblibu příliš nezískal a nakladatelství MoBa zastavilo řadu Jerry Cotton asi po roce. Cottonovy popularity v Německu téměř dosahuje i Komisař X neboli soukromý detektiv Johnny Walker, jehož příběhy začalo vydávat Pabelovo nakladatelství rovněž od konce padesátých let. Ani tento neprůstřelný, věčně mladý elegant české čtenáře neokouznil, několik románů se v roce 1990 objevilo na stáncích a pro nezáměr během půl roku přestala tato řada vycházet. Podobně se vedlo i Butleru Parkerovi, rovněž od Pabela, pokoušejícímu se o humornější podobu krimi-románu s bizarní postavou detektiva, jenž hlavním povoláním je komorníkem staré dámy, přesvědčené o svém kriminalistickém talentu. Aby Parker zachránil svoji paní z malérů vyplývajících z tohoto mylného přesvědčení, musí případy řešit za ni.

A vůbec: kriminálním i detektivním sešitům se na českém trhu daří velice bídne a ediční řady tohoto zaměření záhy hynou. Kromě již zmíněných to postihlo i sexbombu agentku Nelly (Kelter – IŽ), ale i pokusy o krimi domácí proveniencí jako byl detektiv Martin Rust u MoBy nebo James Bond jr. u IŽ. Lépe se v Čechách a na Moravě daří románové řadě nakladatelství Bastei a MoBa John Sinclair, patřící do hororového žánru. John Sinclair, který se v produkci Basteie objevil na konci šedesátých let, je dílem jediného autora Helmuta Rellergerta, písničičko pod pseudonymem Jason Dark. Je stejně jako Cotton policistou, pro změnu ze Scotland Yardu, ale nebojuje s obyčejnými zločinci, nýbrž s démony, upíry a jinými příšerami. Stejně jako většina hrdinů této literatury je nestárnoucí – což však kupodivu neplatí pro mnohé vedlejší postavy, přecházející z románu do románu. John Sinclair si získává české čtenáře, zejména mezi mládeží od dvanácti let (o čemž svědčí čtenářské ohlasy v listárně této ediční řady). Výjimečně se cyklický příběh kolem hrdiny objeví i ve westernu – v Německu k nejoblíbenějším patří od sedmdesátých let série Lassiter od Jacka Sladea, modernější, drsnější a trochu nemravnější podoba westernu (obdoba filmových spaghetti westernů), který však nemůže skončit obvyklým sňatkem, protože hrdina musí táhnout dál – v současnosti ve třech sešitových řadách nakladatelství Bastei. U nás se tento hrdina pouze několikrát objevil ve velké řadě Rodokapsu nakladatelství IŽ, samostatné ediční řady se však nedočkal. Větší oblibu získali u českých čtenářů hrdinové jiné série IŽ: Wyatt Earp a Doc Holliday z produkce nakladatelství Keltera a z pera autora Williama Marka. Jde o výtvary v duchu klasické westernové mytologie, mísící se s reálnými příběhy historických postav Divokého Západu, spojení romantiky a faktu – jistěže s větším důrazem na první složku.

3. **Seriál.** Tento typ sešitové produkce je zřejmě nejriskantnější, nicméně může být úspěšný. Sešitové seriály počítají s čtenářem, kterého hrdina a napínavý příběh uchvátí natolik, že si koupí i další díl. Periodicita seriálů je zpravidla čtrnáctidenní, při dobrém obratu a autorské zdatnosti může být i týdenní. Málokdy celý seriál píše jedna osoba, zpravidla se na něm podílí tým autorů. Bezkonkurenčně nejspěšnějším německým sešitovým seriálem je sci-fi Perry Rhodan, který vychází od roku 1961 u nakladatelství Pabel a získal oblibu nejen v celé řadě evropských zemí, ale i v Asii. U nás se jeho vydávání ujal IŽ a zřejmě ne bez úspěchu, jelikož sešity Perry Rhodana vycházejí každý týden. Příběh je značně naivní: hrdina obdařený nadpřirozenými schopnostmi buduje mezihvězdné imperium a zachraňuje vesmír před padouchy všeho druhu, především před hnusnými bytostmi, vyvinutými na bázi hmyzu, kteří k smrti nenávidí humanoidy. Z dalších seriálů uvádím ještě Rhodanovo dvojče Rena Dharka z produkce Kelter Verlag, který u IŽ nedosáhl ani stovky pokračování a byl zastaven. Brněnská MoBa se pokusila do oblasti prorazit seriálem Dinoland, těžícím z popularity Spielbergova Jurského parku, který však v i v bastei zašel při patnáctém pokračování s opadnutím dinosaurů módy. O něco lépe se daří hororovému seriálu Vampýra, který v Německu už překročil stovku pokračování a stále se obstojně drží. v moBě dosud vyšlo třicet jedno pokračování (údaj k březnu 1998). Je to zručně psaný upírský příběh, se smyslem pro černý morbidní humor,

grotesknost i pomalu rozvíjené tajemství. A jelikož jeho součástí je i místy dost naturalistická erotika a seriál balancuje na okraji pornografie, je zřejmé, že nenachází své čtenáře tam kde John Sinclair, nýbrž spíš u čtenářů starších. Do jisté míry jde o seriál, který porušuje četné zvyklosti sešitové literatury: je tu vskutku dominantní ženská hrdinka, kladná postava s homosexuálním zaměřením, hranice dobra a zla je proměnlivější, než je v sešitovém románu obvyklé. Na neúspěch seriálu u nás měla zřejmě vliv nezvyklost tohoto typu sešitové produkce i příliš málo častá periodicitá: zatímco v Německu vychází Vampýra ob týden, u nás jednou měsíčně.

Zanikání jedněch a vznikání jiných sešitových řad – to je věčný pohyb v tomto druhu paraliteratury. Jeho autoři nemají ambice vytvářet velké umění, jsou řemeslníky v oblasti zábavy. A přece i zde nacházíme rozmanitost tvarovou, žánrovou i stylovou. I zde se někde drží spíš tradice, jinde se objevuje tendence k inovacím. A stejně tak diferencovaná a vyvíjející se je i početná obec čtenářů této literatury. Jde o oblast literatury, která má svůj vývoj, svůj pohyb. A proto si zaslouží, aby byla brána na vědomí.

III

JIRÍ URBANEC

K TERMINOLOGICKÉMU VYMEZENÍ POKLESLÉ LITERATURY

Před rokem, v závěru literárněvědné konference Bezručovy Opavy, bylo ohlášeno téma letošního setkání: **triviální literatura**. A přesto se dnes setkáváme pod základním tematickým vymezením, jež zní: **populární literatura**. Jak k tomu došlo?

Jeden ze spoluorganizátorů této konference, Ústav pro českou literaturu AV, na jaře letošního roku se začal přiklánět k termínu „populární literatura“. Korespondoval jsem v té věci s jeho ředitelem Vladimírem Macrou, který sice nechal opavským organizátorům na vůli, aby ponechali bližší určení tohoto typu literatury přídatným jménem „triviální“, ale zdůrazňoval, že dnes spíše je tendence užívat názvu „populární literatura“. Nakonec jsem se přiklonil sám k tomu, abychom ponechali v názvu konference „populární literatura“.

Domnívám se, že tato konference splní svůj účel, když bude kromě odborných vystoupení k typu a míře pokleslosti či triviálnosti některých konkrétních autorů se zamýšlet také nad obecnými otázkami, nad vymezením pole a rozsahu této široce konzumované či hlтанé produkce, dokonce vůbec nad oprávněností zařazovat ji do okruhu badatelského zájmu literárněvědných odborníků, ale v každém případě by se mělo diskutovat nad jejím pojmenováním. V oblasti literární teorie sice žádné tvrzení neplatí absolutně a pro všechny časy, ale přesto většinou se v podstatě shodneme na tom, co je to verš, co je to próza, co je to rým atd. Ale začněme se ptát: Patří ten typ literatury, který máme jako účastníci naší konference na mysli, ještě do literatury, přesněji řečeno do krásné nebo umělecké literatury?

Jak známo, v nejširším slova smyslu termínem literatura označujeme soubor všech textů, tedy nejprve textů psaných s určitým estetickým záměrem, což je krásná literatura, dále textů přesně popisujících určitou věc nebo jev, což označujeme termínem odborná literatura, a konečně zbývá široký prostor pro vše ostatní, pro většinou jen kratší časovou užitností vymezenou publicistiku a nejrozmanitější druhy novinářských žánrů, a dál už zůstává značně nejasno, zůstává jakási šedá zóna všeho ostatního zbytku – vždyť literaturou je i text na vinetě pивní láhve, návod přiložený v krabici s holicím strojkem, jízdní řád, atd. Těchto zbývajících různorodých textů si všimá pak většinou jen lingvistika.

Kam patří „pokleslá“ literatura? Nedomnívám se, že je to nejpřesnější termín, ale zatím ho ve výkladu budu užívat. Mám na mysli takový typ literatury, vlastně prózy, kde je pozornost zaměřena především na děj, kompozice je schematická a většinou s happy endem, je tu zjednodušená kresba postav, záliba ve vnějších efektech a jednoduché jazykové prostředky umožňující snadné čtení. Určitě nepatří do úseku odborné literatury. Je to tedy nejnižší patro krásné literatury, či přímo suterén, jak často deklaroval Josef Hrabák? Jde o literaturu krásnou, ale podřadné úrovně? Je mezi jednotlivými patry krásné literatury stálé napětí, přičemž někdy dílo nevalné úrovně stimuluje náročnou tvorbu?

Ale většina posuzovatelů této pokleslé literatuře upírá punc uměleckosti, eo ipso bychom ji proto měli umísťovat do nějaké zbývající šedé zóny, nanejvýš ještě do blízkosti novinářských žánrů, vždyť koneckonců v první polovině minulého století tento druh literatury se uplatňoval v denním tisku jako román na pokračování a vystřihování.

Nechci zde uvádět přehled všech názorů, jak chápat a hodnotit pokleslou literaturu. Někteří mluví o okrajových literárních žánrech, jiní o dílech nejnižší hodnoty. Uvedu jen zajímavý názor chorvatského literárního teoretika Zdenko Škreba, který oblast krásné literatury dělí na tři vrstvy: nejnižší je lidová slovesnost, kvalitní uměleckou produkci nazývá termínem „vysoká“ a literaturu triviální nebo pokleslou chápe jako „střední“.

Podle běžně uplatňovaného zřetele do literatury pokleslé většinou řadíme texty těchto typů: „límonádové“ pojaté příběhy s milostnou tematikou, kovbojky, některé detektivky, horory a primitivní pornografii. Pochopitelně také některé texty tzv. dobrodružné literatury mají zřetelný rys literárně stylistické a kompoziční pokleslosti, ale jak je tomu u sci-fi, kde v posledních desetiletích řádily a řadí stovky diletantů nebo naopak rafinovaných kombinátorů? Ondřej Neff dokonce mluví o dělicí čáře mezi sci-fi a tzv. obecnou literaturou, jako by žánr vědecké fantastiky stál zcela mimo naše běžné pojetí literatury a jako by tam platily jiné ohledy než podle náročnějších měřítek literární teorie. Ale přesto si uvědomuje, že i v jeho bohatě rozvrstveném poli sci-fi jsou vedle světových autorů, jako je Karel Čapek, i „*raketýři desátého řádu*“.

Připusťme, že tzv. pokleslá literatura většinou chce být chápána jako součást literatury krásné v obecném slova smyslu, že v zemích s demokratickým zřízením či v prostředí politického liberalismu představuje naprostou většinu toho, co se vydává a co se čte. Poukázal na to již Čapek ve svých proslulých glosách vydaných pod názvem Marsyas čili na okraj literatury, kde ve stati Kalendáře uvádí: „*Neboť kritika nemá pokdy, aby si všimla toho, co čtou statisíce neznámých čtenářů. Kritika musí pojednat o sbírce 17 básní, vydaných ve 250 číslovaných výtiscích. Zajímá se o literaturu, ale nezajímá se o její okraj. Jenže na tom okraji se najde ledacos: především lid.*“

Musíme si všimnout ještě jednoho aspektu, totiž skutečnosti, zda jsme aspoň přibližně schopni stanovit, co je ještě literaturou podle základních měřítek hodnotnou, neřku-li uměleckou, a co už tenduje k pokleslosti, líbivosti, k podbízivosti. Vzpomeňme na debaty o tom, zda román Milana Kundery Nesnesitelná lehkost bytí obsahuje vážné filozofické poselství, nebo je pouze laciným nadbíháním typu průměrného západního čtenáře, který se neobejde bez markantních pornografických pasáží a polechtání motivem sociálního a politického bořitelství. U Josefa Hrabáka s jeho velmi inteligentně šířavými postoji najdeme kapitoly, v nichž v podstatě jakoukoliv literaturu didaktického zaměření chápe jako literaturu pokleslou, včetně tzv. kalendářové povídky. Podle jeho měřítek bychom ovšem museli i značnou část žánru vesnické povídky v dobách kritického realismu radit do literatury pokleslé.

Naše konference v dalších vystoupeních našich kolegů chce se pokusit o typické příklady z české a slovenské kultury po roce 1945, jež patří do vod umělecké pokleslosti. Jen s obtížemi ovšem můžeme dojít ke všeobecné shodě, co ještě je uměním a co už hraničí s literární machou. Připomínám ještě další skutečnost, že všichni máme na mysli především prózu, nanejvýš je ještě obvyklé mluvit o pokleslosti u dramatických textů. Ale co poezie? Uniká z našeho zorného úhlu, protože není běžně čtena? Ale kdybychom přesto chtěli obrátit náš zřetel k poezii, mluvili bychom o umělecké pokleslosti např. u manýristické nadprodukce Vrchlického? Nebo raději u jeho až patolízalsky vděčných epigonů?

Nechci zde dále rozvíjet obecnější literárněteoretické otázky, ale promluvíím ještě o terminologických problémech.

Po vlastní delší úvaze musím odmítnout termín populární literatura. Je sice pravda, že např. v polské literární vědě je to dnes běžný pojem, ale někdy Poláci užijí i termínu „*třetí literatura*“. Ov-

šem samo slovo „populární“ v českém kontextu má více významů, jak mohou doložit lingvisté. Jev babička Boženy Němcové dílem populárním, širokými vrstvami oblíbeným? Nebo Bassův Cirkus Humberto? A přece je nezařadíme do okruhu těch děl, jichž si všímá naše konference s názvem „populární literatura“.

Těžko také pro typ pokleslé literatury použijeme obecně termínu bulvární literatura. Pokleslé druhy např. sci-fi určitě nejsou „bulvární“, kdežto primitivní a zjednodušující pornografii bychom jako „bulvární“ snad chápat mohli. Dnes slova „bulvární“ se běžně užívá ve spojení „bulvární periodika“, „bulvární typ novin“, ale pro knižní produkci typu paperback zřejmě nikoliv.

Také název braková literatura je nepřiléhavý, ve slově brak totiž hned vycitujeme jen maximálně pejorativní ohodnocení, tedy naprostou primitivnost textu, avšak naše chápání rozsahu pokleslé literatury je daleko širší a vlastně volnějš.

Němečtí nacisté z hlediska své ideologie mluvili také o asfaltové literatuře, o literatuře čerpající většinou z prostředí velkoměsta, proti němuž v duchu hesla Blut und Boden stavěli idealizovaný venkov. Termín asfaltová literatura byl dobově podmíněný a do takové literatury z jejich hlediska pokleslé, nebo nazvané „entartete Kunst“, zařazovali i díla Thomase Manna. Proto termín asfaltová literatura jednoznačně odmítneme.

Hrabákrazil termín paraliteratura. Ovšem lingvisté opět proti němu namítají, že je to termín nepřesný.

A jak je to s termínem komerční literatura? To, co je komerčně úspěšné, nemusí být zrovna pokleslé. Jsou vlny zájmu o určitého autora, viz v minulosti Hrabal nebo Seifert, jindy Styron, Hemingway atd., a přece značně velký počet vydaných a prodaných výtisků jejich díla nesvědčí o nižší kvalitě.

Čapkův termín román pro služky je také dobově podmíněný a navíc lze jím označit jen jistý druh široké rozlohy pokleslé literatury.

Připouštím, že termínu triviální literatura se dnes používá více pro jeden konkrétní úsek v literární historii, pro období konce 18. a začátku 19. století. Snad bychom se mohli také i shodnout, že slovo „triviální“ není zcela adekvátní pro typ pokleslé literatury současné, protože „triviálnost“ automaticky evokuje i slovo „primitivnost“, což není vždy rysem dnešní masově vydávané brožurkové produkce. Naopak její tvůrci vycházejí ze sociologických výzkumů vkusu a vnímavosti, průzkumu trhu atd., a texty často připravují dosti rafinovaně a cílevědomě.

A co termín zábavná literatura? Asi opět nesedí, vždyť „zábavnou literaturou“ je třeba Bassova Klapzubova jedenáctka, nebo Vančurovo Rozmarné léto, a přesto je nebudeme hodnotit jako díla pokleslá.

Hrabáknavrhl také termín masová zábavná literatura. Zde je podle mého soudu už blíže tomu, co dnes máme na mysli, ale ne u všech typů pokleslé literatury bychom mohli mluvit o „zábavnosti“. Tentýž literární vědec používal nejprve i dosti volného a neurčitého termínu konvenční literatura. Konvence nemusí ještě sama o sobě znamenat myšlenkovou a uměleckou pokleslost, a proto tento termín nepovažuji za přiléhavý. Josef Hrabák jindy mluvil také o rekreační literatuře širokého konzumu. To je ovšem název dlouhý a zřejmě obecně nepřijatelný.

V jistých souvislostech se objevuje také slovo kýč. Mohli bychom tedy užívat termínu kýčová nebo kýčovitá literatura? Zřejmě vůbec ne, protože jednak je to slovní spojení zcela neobvyklé a v podstatě neužívané, jednak pod pojmem „kýč“ mají lidé především na mysli některé výtvarné projevy. Ostatně lingvisté by asi doložili, že frekvence samotného slova kýč v naší současnosti značně poklesla.

Bylo by snad možné mluvit též o termínu druhořadá literatura. Nepovažuji za zcela vyloučeno, že by se i tento název pro různé projevy pokleslé literatury mohl ujmout, ale je to termín už

sám o sobě výrazně hodnotící a zařazující, zároveň také vyvolává pocity jakéhosi řazení až z vojenské oblasti. Mluvíme sice o autorech „druhého řádu“, nebo „třetího řádu“ atd., ale takové označení nemusí ještě znamenat absenci uměleckosti.

Dostávám se konečně k termínu masová literatura. Byl mimo jiné užít v kompendiu Průvodce po světové literární teorii z roku 1988. Pro neoborníky by sice mohl vyvolávat i představu, že souvisí se slovem „maso“, nikoliv „masa“, a že tedy má co do činění s literaturou pornografickou, kde se skutečně popisují především různé části lidského masa obou pohlaví a jeho aktivní a aktivizující projevy. Ale nechme žerty stranou a pokusme se ještě zdůvodnit, proč termín masová literatura by mohl být pro část literárních projevů naší současnosti nejvhodnější. Vystihuje jednak kvantitativní hledisko rozsahu vydavatelské činnosti a samotných nákladů, jednak veliké počty aktivních čtenářů a konzumentů této literatury. Termín „masový“ zároveň neobsahuje v sobě ještě hodnotící prvek kvalitativní, v rámci označení masová literatura je pak možno teprve diferencovat žánry a v rámci typických žánrů takové literatury míru jejich umělecké pokleslosti či laciné čtenářské podbízivosti.

Pokud se mi podaří podnitit diskusi na téma samotné terminologie, může to být z jistého hlediska pro samotnou literární teorii užitečné. Ovšem uvědomuji si, že literatura je život a že stále se vyvíjející život vchází do literatury, takže samotné pohledy na popularnost, masovost, triviálnost, bulvárnost atd. se mohou překvapivě vyvíjet a měnit, a škatulkování a přesné označování může být nedosažitelné. Ostatně: což samotná doba odmítaného nebo naopak velebeného postmodernismu nepřipouští vše, banalitu, nekontrolovanou fantazii, míšení, přejímání, i samotnou neurčitost a neohraňovanost?

VLADIMÍR ŠAUR

OBSAH POJMU „POPULÁRNÍ LITERATURA“ OČIMA JAZYKOVĚDCE

Tematem letošní Bezručovy Opavy je problematika, kterou, jak jsem pochopil, je obtížné přesně pojmenovat, i když všichni víme, co je míněno. Jedním z možných pojmenování oné entity je pojmenování **populární literatura**. Vedle něho se uvažovalo o jiných termínech jako alternativních. Domnívám se proto, že není zbytečné všimnout si, jaký možný obsah si vybaví ten, kdo slyší nebo čte odborný termín populární literatura se zřetelem na českou a slovenskou kulturu po roce 1945.

Jako jazykovědec nemohu svou úvahu začít jinak než připomenutím, že slova mají jednak význam, jednak referenci, a že běžný vzdělaný občan, pokud není vystudovaný jazykovědec nebo logik, rozdíl mezi významem a referencí nevnímá. Vysvětlím proto, co je to význam a naproti tomu co je to reference. Např. slovo kočka má základní význam „domácí zvíře chované k chytání myši“ a vedle toho několik významů dalších, zoologicky je to pojmenování jistého rodu, do něhož patří kočka domácí, kočka divoká a další druhy, technicky je to zařízení u jeřábu, slangově druh kožešiny, metaforicky je to mladá dívka atd. – to vše jsou významy. Když ale někdo jde do zoologické zahrady a vidí tam hezké zvíře, např. pardála nebo medvěda, a před klecí řekne „tohle je pořádná kočka“ – jde o referenci, nikoli o význam. V žádném slovníku češtiny se totiž na základě tohoto výroku neobjeví, že české slovo kočka má význam „pardál“ anebo že např. české slovo hajzl na základě výroku „ten Franta je hajzl“ má význam „občan České republiky F.A., rodné číslo 7706173834“. Příslušný výrok je totiž pevně vázán na situaci pronesení výroku a na společnou zkušenost mluvčího i posluchače, která vede k porozumění daného sdělení v této situaci.

Rozdíl mezi významem a referencí jsem připomněl proto, že dvojslovné spojení populární literatura má více než jeden význam a mimo to více než jednu referenci. Začnu adjektivem populární. Význam tohoto přídavného jména je dvojí a slovníky cizích slov obojí rozlišují. První význam je „vytvořený nebo uzpůsobený tak, aby tomu, co je populární, každý porozuměl“. Tedy např. populární hudba je „napsaná tak, aby ji co nejvíc lidí pochopilo“, populární přednáška „připravená tak, aby byla přístupná i lidem bez odborného vzdělání“, populární publikace „napsaná tak, aby ji každý mohl číst“ apod. Vedle tohoto prvního významu má však adj. populární i význam jiný, totiž „co se stalo oblíbeným“, „co zaujalo“, a jeho antonymum nepopulární může být užito ve vztahu k tomuto významu ve dvojitěm pojetí: buď „co nezaujalo, co se nestalo oblíbeným“, anebo „co není příjemné, nemluví v náš prospěch“. Tento druhý význam antonyma nepopulární je typický např. pro spojení nepopulární politika, nepopulární jednání, nepopulární rozhodnutí – v těchto spojeních nemáme na mysli líbivost či nelíbivost formy, ale příznivost či nepříznivost obsahu vzhledem k našim zájmům nebo potřebám. Pochopitelně význam antonyma může zpětně ovlivnit význam výchozího výrazu, o němž je sémanticky antonymum opřeno, takže

např. hovoříme-li o populárním činu nebo o populárním rozhodnutí, nemáme na mysli skutečnost, jak čin nebo rozhodnutí byly zamýšleny nebo připraveny, ale skutečnost, jak ovlivnily nás nebo naše okolí po jejich vykonání. V některých spojeních vzhledem k sémantice substantiva, s nímž se adjektivum populární pojí, přichází v úvahu výlučně jen toto poslední pojetí – a naopak v jiných spojeních přichází v úvahu pojetí dvojí. Typicky dvojí pojetí přichází v úvahu u spojení populární výklad. Jedna možnost chápání je „výklad podaný srozumitelnou formou“, druhá možnost „výklad podaný s obsahem pro nás příznivým, mluvící v náš prospěch“.

Úvod o významu a referenci je potřebný k ujasnění toho, že i spojení populární literatura má významy (zdůrazňuji: významy!, o referencích bude řeč dále) minimálně dva. První význam je „literatura psaná tak, aby jí každý porozuměl“, tedy: instruktivní, srozumitelná, lehce pochopitelná, nevyžadující u čtenáře předběžnou průpravu. Druhý význam je „literatura, která se stala předmětem zájmu mnoha čtenářů, aniž to autor usiloval“ tedy literatura, která zaujala možná i náhodou nebo proto, že přišla z nějakých důvodů ve společensky příhodnou chvíli“. V prvním významu má přívlastek populární smysl jednoznačně kladný. V druhém významu tomu tak být nemusí, protože v tomto významu je zpravidla míněno dílo nízké umělecké hodnoty, které mohlo mnoho lidí zaujmout.

A tím se dostáváme ke skutečnosti, že některému významu přídavného jména populární může odpovídat více různých referencí. Jejich počet souvisí i s tím, že sám termín literatura má několik významů a mnoho referencí. Proto i výsledkem spojení s adj. populární je skutečnost, že spojení populární literatura má referencí už tolik, že dva literárněvědní odborníci, kteří spolu o populární literatuře hovoří, se také třeba nemusí navzájem domluvit. Jak je tomu s významy a referencemi slova literatura? Připomenu jen to nejpodstatnější, protože nás teď zajímá jen literatura ve smyslu „literární tvorba“, ne např. literatura technická. Je nutno odlišovat přinejmenším význam „napsané texty“ od významu původu metonymického „autoři, kteří píšou umělecké texty, příp. zabývají se kritikou či publicistikou“. A mimo to existuje i taková populární literatura, kterou píšou lidé „na kšeft“ nebo z pohnutek docela jiných než těch, aby odvedli solidní umělecké dílo, což je rozdíl proti opravdu hodnotné umělecké literatuře – renomovaným spisovatelem se stává teprve ten, kdo prokázal, že to umí. Z toho plyne, že spojení populární literatura má reference minimálně tři. Neboli: minimálně o trojím druhu publikací můžeme kompetentně prohlásit „tato publikace patří do populární literatury“.

Ta první reference vychází z prvního významu adj. populární, tj. „vytvořený srozumitelně každému“, a z reference subst. literatura „množina uměleckých děl“. V tomto smyslu je populární literatura něco, co můžeme jednoznačně pochválit jako kvalitní a srozumitelné. Např. dobrá, umělecky hodnotná detektivka.

Ta druhá reference vychází z druhého významu adj. populární, tj. z významu „který zaujal“, přičemž dílo mohlo zaujmout také proto, že šlo o kýč. V tomto smyslu nemusí být populární literatura právě jen to, co můžeme jednoznačně pochválit.

A ta třetí reference vychází z druhého významu adj. populární s tím, že výraz literatura chápeme šíře, tedy jako množinu děl nikoli jen uměleckých. V takovém případě se zákonitě spojení populární literatura rozumí především jako nadávce, tj. že tímto spojením budeme označovat i to, co se šikovně prodává, co jako umění napsáno nebylo a zaujalo to někoho třeba jen náhodou. Pokud literární historik rozumí spojení populární literatura tím posledním způsobem, pak se spíše distancuje od toho, aby o takovéto „literatuře“ něco řekl nebo psal. Mimochodem: je možné, že toto chápání vedlo některé tradiční účastníky Bezručových Opav k tomu, že se letos nezúčastnili.

Domnívám se, že z existence této poslední reference plyne i další nebezpečí. Označením literatura se totiž, jak jsem řekl, rozumí nejen vytvořená produkce, ale i metonymicky lidé, kteří tuto produkci tvoří. Z poslední reference plyne, že kdo chápe spojení populární literatura takto, rozumí

tímto označením pojmenování pro takové „spisovatele“, kteří psaní beletrie chápou jen jako způsob získávání obživy bez uměleckých ambicí. Literární historie se takovými „tvůrci“ nezabývá a ani by se zabývat neměla.

Když tedy porovnáme všechny reference, vidíme, že hrozí nebezpečí, že za použití téže terminologie budeme mluvit každý o něčem jiném.

Protože v propozicích konference se uvádějí i synonyma, bylo by třeba zabývat se při lingvistickém rozboru i jimi. Podle mého názoru jako názoru jazykovědce tyto termíny synonymy nejsou. Uvedu pro své tvrzení skutečnosti, které o tom svědčí.

Nejprve k pojmenování **bulvární literatura**. Samo adj. bulvární bývá používáno v nejrůznějším významu, spíše pejorativním, připomněl bych, že S. K. Neumann napsal v r. 1934 báseň s názvem *Song bulvární krysy*. Nás zajímá hlavně spojení bulvární tisk, kterého se obvykle používá ve významu „tisk přinášející senzace, vyvolávající touhu číst líbivě, ale ne příliš podstatné informace“. Jinak se adjektivem bulvární označuje vše, co se na první pohled líbí, ale vnitřní hodnotu to má nepatrnou. Tak i bulvární literatura. Rozumím tedy spojení „bulvární literatura“ zcela protichůdně k významu spojení „populární literatura“, totiž takto: mezi bulvární literaturu bych zařadil např. povídku nebo reportáž, kterou by přijala redakce novin jako *Blesk* či *Špígl*, ale kterou by odmítla např. redakce novin *Slovo* či *Právo* s odůvodněním, že to má nízkou úroveň. Mezi populární literaturu bych však zařadil to, co by přijala redakce *Slova* či *Práva*, ale co by se nedalo najít v takovém *Blesku*, protože jim by se to zdálo příliš fádňí. Bulvární literatura je v tomto „mém“ pojetí jednoznačně literární smetlí, patří do ní např. pornografie nebo krváky, zatímco označení pornografie nebo krváků pojmenováním populární literatura odpovídá jen jedné z popsaných referencí, totiž té třetí.

Opět něco jiného bych pojmenoval **triviální literaturou**. Původní smysl adj. triviální byl „týkající se základních disciplín vyučovaných ve škole, tj. gramatiky, rétoriky a dialektiky“. Z tohoto pojetí se vyvinul význam „předpokládající jen minimální vzdělání“. Dnes se adj. triviální ustálilo ve významu „co nevyžaduje přemýšlení“, tedy „co je zřejmě na první pohled“, ve vztahu k literatuře „co není určeno náročnému čtenáři, protože je to příliš primitivní“. Rozsahově se pojem triviální může překrývat s tím, co chápeme jako populární. Důvodem je skutečnost, že co je populární, to je srozumitelné, ale ne urážející, ne snižující posluchače, vnímatele, ne podceňující jeho inteligenci. Populárním se spontánně stává to, co je přijímáno příznivě. Naproti tomu to, co je triviální, nemůže být přijato mnoha konzumenty příznivě prostě proto, že snižuje vnímajícího, totiž vnucuje mu představu jeho omezenosti a z tohoto důvodu spíše odpuzuje, v protikladu k populárnímu, které přitahuje. Vnímám tedy pojmy populární literatura a triviální literatura jako antonyma. Co je populární, není schopno být triviální, a co je triviální, není schopno být populární.

O spojení **asfaltová literatura** jen stručně: je to epiteton ornans, které nemá budoucnost.

Poněkud perspektivnější se mi jeví termín **paraliteratura**. To, co je pojmenováno slovem s předponou para-, označuje buď skákání s padákem nebo to, co je vně základní disciplíny. Parapsychologie zkoumá jevy, které nejsou vysvětlitelné metodami psychologie. Tak i paraliteratura je označení pro to, co je náhradou literatury. Je to něco jako kreslené seriály nebo karikatury beze slov apod.

Mám pocit, že víme, o čem chceme jednat, ale neumíme to pojmenovat: o literatuře pro širokou veřejnost v protikladu k literatuře, jejíž vysoká umělecká hodnota ji činí nepřístupnou lidem bez patřičné průpravy. Proto bych pro tuto entitu navrhl označení **široká literatura**. Je to metonymie, ale není to tvořeno nečesky.

IVANA KOLÁŘOVÁ

FUNKCE JAZYKOVÝCH PROSTŘEDKŮ V ČESKÉ DETEKTIVNÍ PRÓZE V 60. – 90. LETECH 20. STOLETÍ

Detektivní literatura tvoří proud zábavné literatury, „literatury konzumní“¹, tj. literatury, jejíž díla jsou považována především za zdroj zábavy, uvolnění, a (sekundárně) za zdroj ekonomického zisku. Autoři tohoto typu literatury vycházejí zřejmě z předpokladu, že: „Lidé se nezajímají o zločiny jen pro jejich literární působivost, nýbrž pro jejich povšechnou možnost. Zajímají se o ně jako o něco důležitého a osobně blízkého. Vzrušuje je hrůzopláná vyhlídka, že se to dá udělat. Poutá je to jako strašné odhalení jistých možností.“²

Literární teorie 30. a 40. let některé z detektivních příběhů řadí až k tzv. literatuře pokleslé, k literatuře brakové, odpovídají-li následujícímu hodnocení: „Literárním brakem je každý tištěný výtvor, jehož účelem je poskytovat za laciný peníz a v nápadné úpravě vzrušení širokým vrstvámb obecnstva, jestliže toto vzrušení je hlavním cílem, jehož hodlá dosáhnouti čtenář a jemuž hodlá přizpůsobit své stanovisko vydavatel braku, bez ohledu na uměleckou nebo ideovou cenu tohoto výtvoru.“³ Přitom je připomínáno, že zdaleka ne všechny autory detektivních příběhů lze řadit k autorům literárního braku. Někteří autoři se však podle F. Soldána jimi stávají zejména z toho důvodu, že cizí vzory povrchně napodobují, aniž pochopí jejich skutečný způsob tvorby, práce s jazykem, jejich postupy, podstatu (popř. psychologickou motivaci) jejich zápletek; k tomu často přistupuje i špatný překlad.⁴

Jazyk chápaný jako „funkční systém účelných výrazových prostředků“⁵ bývá v beletrii jedním z prostředků charakterizujících způsob mluvy postav, odrážející jejich povahové vlastnosti, psychiku, postavení ve společnosti aj., a to v duchu dobové konvence. Podle M. Krčmové a F. Soldána právě schopnost využít jazyk za tímto účelem odlišuje tzv. „konzumní literaturu“, kterou autoři některých detektivních příběhů reprezentují, od hodnotné literatury. V „pokleslé“ literatuře podle F. Soldána je „charakteristika slohovými prostředky téměř vyloučena. Tam, kde se o ni snad pokoušejí, zacházejí do směšnosti.“⁶ „A tak zůstává jazyková stránka brakové literatury většinou na

1 Srov. Š. Vlašín a kol.: Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 50-51; M. Krčmová: O jazyce konzumní literatury. In: Spisovná čeština a jazyková kultura, Praha 1995, s. 253; O. Sirovátka: Literatura na okraji, Praha 1990, s. 19-20.

2 K. Čapek: Holmesiana čili o detektivkách. In: K. Čapek: Spisy XIII. Marsyas čili Na okraj literatury, Praha 1984, s. 147.

3 F. Soldán: O literárním braku, Praha 1941, s. 13.

4 Srov. L. Blatná: Překládám, překládáš, překládáme? (Jeden příklad za všechny), Český jazyk a literatura 1996-97, č. 7-8, s. 181-184.

5 Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. In: U základů pražské jazykovědné školy, Praha 1970, s. 35.

6 F. Soldán: c. d., s. 100.

úrovni nekultivované, školácké a často i málo srozumitelné mluvy, plné cizomluví, hrubých frazeologických chyb, i drobnějších mluvnických poklesků, takže se celým svým rázem zejména v překladech, ale často i ve výtvorech původních, přiči ducha českého jazyka.⁷ Jiný názor říká: „Zvlášť často si autoři pomáhají prostředky z knižního a zastaralého jazyka. K tomu je přivádí rovněž ta okolnost, že konzumní literatura velmi často těží ze zastaralé a někdy hodně pokleslé romantické a realistické prózy. Tím vším se autorský jazyk a dialogy stávají nepřirozené, nadměru vznešené a někdy až směšné.“⁸

V 60. letech se zřejmě snaží do oblasti detektivní literatury vstoupit různí autoři, kteří často napodobují nejslavnější reprezentanty tohoto žánru (většinou cizí vzory) a v práci s jazykem jako by se snažili uplatňovat poetizační postupy typické pro lyrickou prózu nebo básně, ovšem spíše z 19. století, popř. přelomu 19. a 20. století. Domnívají se, že jazyk přizpůsobují potřebám krásné literatury, jejich tzv. „poetizace“ je však spíše nahodilá, nedůsledná a výsledný dojem působí spíše komický; jako by tito autoři potvrzovali již citovaný názor O. Sirovátky. Kvalita jejich jazyka pak skutečně někdy připomíná až díla literatury „pokleslé“ (záměrně se zde raději vyhýbáme pojmu „literatura braková“). Na druhé straně si však uvědomujeme, že dnes je třeba při vyslovení takového hodnocení jazyka literatury let šedesátých jistá opatrnost. Objevují se totiž i názory, že ve skutečnosti může jít o záměr autora působit komicky.⁹

Jako konkrétní příklad takové nepřilíš zdařilé práce s jazykem v literárním díle můžeme uvést povídku J. Kaštánka *Smrt v bílém domě*.¹⁰ Vypráví příběh z každodenního života. Předpokládali bychom tedy, že jazykové prostředky by (ve stylizované podobě) měly odrážet každodenní komunikaci, popř. komunikaci občana s institucemi. V řeči vypravěče se však spíše nahodile objevují výrazy knižní, knižní obraty, obrazná vyjádření.¹¹

Nepřirozeně působí nahodile užitá knižní a obrazná vyjádření v řeči jednajících postav – „průměrných“ obyvatel staršího domu, policistů (např. *panenský sníh, bázlivá, patálie...*)¹², knižní výrazy přitakávací (*arciže, inu*, popř. spojení knižního *inu* s hovorovým *jo*).¹³

Promluvy vyjádřené neutrálním spisovným jazykem jsou prokládány výrazy, které bychom mohli chápat jako prostředky ozvláštňení, výsledek však vynívá rozpačitě. Není tak vytvořen ani (stylizovaný) obraz reality každodenního života 60. a 70. let, není realizována charakteristika postav, ovšem text se svou jazykovou kvalitou nepřibližuje ani textu hodnotné literatury.

Tento výsledek práce s jazykem v citovaném díle kontrastuje s funkčním využitím jazykových prostředků z různých stylových rovin a vrstev slovní zásoby ve známých povídkách J. Marka *Panoptikum hříšných lidí*.¹⁴ Autor zde prostřednictvím jazyka vytváří atmosféru 20.–30. let v Praze. Dokreslují ji mj. pojmenování povolání a hodností.¹⁵ V textu se objevují též germanismy, charakteristické pro běžnou mluvu 20. – 30. let.¹⁶ V knize J. Marka nechybějí ani výrazy

7 c. d., s. 104.

8 O. Sirovátka: *Literatura na okraji*, Praha 1990, s. 55.

9 V diskusi na tuto možnost upozornil V. Šaur.

10 J. Kaštánek: *Smrt v bílém domě*, Praha 1967.

11 Srov.: „Venku se rodilo kalné mrazivé jítro“; „matové tabulky v zasklených domovních dveřích zbledly do sinavého stínu“; „Jakmile odložil sluchátko, začalo se rozbíhat neviditelné pletivo, v němž měl uvíznout neznámý vrah“; „Atelier byl zařízen právě tak, jak Pecka předpokládal. Tu a tam v nepořádku malířská plátna, v knihovně chudiče knih, ale bohatství lahví.“ C. d., s. 1, 3 a 21.

12 Srov.: „*Jak jsem otevřel dveře, tak se mi nechtělo k brance. Řekl jsem si, že by mohla být odemčena. Ale jak vidím ten panenský sníh, tak jsem si řekl, že tady několik hodin nikdo nešel, a že teda vrátka jsou zamčena...*“, c. d., s. 50; „*Třeba, nadhodil podpraporčík Mlčoch, třeba tam šla pozdě v noci a bála se. Nebyla tak bázlivá?*“, c. d., s. 4; „*To jsou patálie, co člověk pro lásku udělá! A to jste tam včera jistě dlouho stála, vidíte?*“, c. d. s. 18.

13 „*Ano, souhlasil Mlčoch. Inu jo. A ti Stehlikovi?*“, c. d., s. 4; „*Arciže, pane řediteli, souhlasil podpraporčík*; c. d., s. 5.

14 J. Marek: *Panoptikum hříšných lidí*, Praha 1971.

kníží a archaické, pro charakteristiku „deklasovaných“ postav jsou však využívány i pejorativně zabarvené výrazy v přímé řeči, popř. i v řeči vypravěčské.¹⁷ Poněkud (ovšem u J. Marka zřejmě záměrně) komicky, až ironicky působí uctivá oslovení, uctivé pobídky, zejména tehdy, je-li sdělována skutečnost, která neodpovídá zcela společenským konvencím.¹⁸ V řeči kriminalistů nechybí ani prvky černého humoru.¹⁹ Citované příklady ukazují, že příběhy J. Marka sice reprezentují „literaturu zábavnou“, „literaturu populární“, ovšem rozhodně bychom je neřadili na úroveň „literatury pokleslé“. Jazyk těchto povídek postihuje dobu, v níž se odehrávají, a zčásti je prostředkem pro charakteristiku jednáících postav.

Z tohoto hlediska bychom mohli hodnotit i jazyk detektivních příběhů 70. až 90. let; lze říct, že také v některých je zřejmá snaha vystihnout atmosféru současnosti, aktuální problémy právě pomocí jazykových prostředků. Zajímavá z tohoto hlediska může být povídka *Zasněžená romance*.²⁰ Nápaditost autorky se zde projevuje ve volbě názvů cestovních kanceláří odpovídajících dnešním tendencím²¹, popř. ve volbě názvů jednotlivých zájezdů cestovní kanceláře.²² Také problémy související se současným cestovním ruchem, s jednáním cestovních kanceláří, jsou vystiženy pomocí jazyka typického pro vyjadřování v této oblasti.²³ V jiných povídkách slouží jazykové prostředky také ke konfrontaci současnosti s nedávnou minulostí²⁴ Pomocí jazyka může být též zachycen politický slovník minulých dob, používaný v současnosti spíše jako prostředek ironie.²⁵

Vrátíme-li se k citovanému názoru, že v brakové literatuře je charakteristika slohovými prostředky téměř vyloučena, můžeme říct, že ani v detektivních příbězích tak známých autorů, jako je např. M. Brůhová, se jazyka pro charakteristiku postav příliš často neužívá. V jejích detektivních

15 Srov. „Paní lázeňská příkypu“, c. d., s. 57; „Legiobanku, vydechl pan rada. – Tak tedy přece! Vidíte, my ho měli víc známknout“, c. d., s. 245-246; „Jsou tam nahoře u těch hranic moc neoučenliví lidé“, c. d., s. 37.

16 Srov.: „Jenomže tohle taky neštymuje, zavrtěl hlavou pan rada. – Náš doktor Vejvoda – a tomu teda můžeme věřit – tvrdí, že smrt nastala spíše odpoledne“, c. d., s. 71; „Tohle je takovej vidrholec, že se tady prostě vraždit musí, prohlášoval pan Mrázek, kdykoliv si v zatáčce úzké cesty trochu vydechl“, c. d., s. 53; „byl jsem tajnímanem na italské frontě. Ale abych se přiznal, nikdy jsem moc nestřílel“, c. d., s. 74; „paní Zuzánková byla docela apetitlich babka, a ted tu leží jako uzlíček nešťestí a hlavu má v krvi“, c. d., s. 195.

17 Srov.: „Velká doga pozorovala svými krhavýma očima návštěvníka a donutila ho, aby podstatně zrychlil krok“, c. d., s. 36; „V té imé klopýtali pan Mrázek a pan Brůžek a tiše kleli, protože tohle neměli rádi“, c. d., s. 53; „No, udělal banku, povídal mi, já nevím jakou, já jsem ted dlouho seděl, a že prej tam odprásk nějakého ouřadu a takový ty řečičky“, c. d., s. 245; „- Ten se neměl vrátit, řekl v tu chvíli šilhavý Sepl svému zaměstnavateli, když hleděli z tmavého okna na onu honičku. - To vím taky, blběce, odvětil pan Poltz. - Ale sám jsi říkal, že mluvil s železničářem. Asi mu řekl, kam jde, ne?“, c. d., s. 47.

18 Srov.: „Račte dovolit, pane rado, ta paní byla těhotná. Zeptal jste se, kdo z těch dvou vlastně... jaksí...“, c. d., s. 86; „Dovolují si vás požádat, aby policie postupovala se všemožnou ohleduplností a diskretností. Jsou tu zahraniční hosté!“, c. d., s. 147.

19 Srov.: „Pěkně prosím, já jsem měl už několik případů, že si lidi vzali prášky pro spaní, aby plyn nectili. Anebo aby jey nakonec nešli zavřít. - Jenomže, pane Brůžek, to je typické pro ženskou, to za prvé. A za druhé se to dělá nejvic doma, kdy si doryčny pěkně lehne na kunape a rozhodne se usnout navěky, protože netuší, co my s tím potom máme za ouřadování“, c. d., s. 300; „Nu pány z komisařství si zvykla, ale pán v civilu jí naháněl strach; nemohla překonat podezření, že je od berňáku. Teprve, když ji uklidnil sdělením, že si může věci po nebožtíkovi ponechat, jelikož žádní příbuzní nejsou, se paní trochu uklidnila“, c. d., s. 301.

20 In: J. Moravcová: Spiknutí mrtvých duší, Praha 1995, s. 20.

21 Srov.: „ARKTIS-ZEFÍR TOUR“, „TROPIC-TEA TOUR“.

22 Srov.: „Zasněžená romance“, „Ostrový lásky a ledu“, „Po stopách objevitelů“, „Země Františka Josefa“, „Kolumbovou cestou“.

23 Srov.: „Spočítal jsem si, že při tom údajném zájezdu Kolumbovou cestou mohli dát dohromady nejmíň milion. Co uděláte, když budete mít milion, o kterém víte, že byste ho měl po čase vrátit?“ - „Uložím ho někde na výhodná procenta.“; c. d., s. 34.

24 Srov.: „Emigrace fyzická nebo emigrace ze špičky svého oboru; Před více než dvaceti roky, koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let, jsem měl na fakultě jisté problémy“, c. d., s. 71.

25 Srov.: „Jeho pověst chlápka, který nenechal žádnou pěknou holku na pokoji. Před časem byl dokonce pozván před takzvané složky - podnikový výbor ROH a KSČ - a dostal důtku kvůli pletkám s jednou mladou paní přímo na pracovišti. Jistě si pamatujete, že takové sankce se v mravné socialistické společnosti používaly.“; c. d., s. 76.

příběžích převládá totiž spisovný jazyk jak v řeči vypravěče, tak v řeči postav. To ovšem souvisí zřejmě i s vlastnostmi postav, které v příběžích vystupují – vedle kriminalistů především intelektuálové, studenti, popř. úředníci (srov. **Stopa Locacorten, Aby svědek nepromluvil**, téměř se v nich neobjevují lidé z vrstev označovaných jako společensky deklasované. Vyskytují-li se nespisovné prvky (lexikální i gramatické), hovorové, výrazy citově zabarvené signalizují většinou citové rozrušení jednajících postav.²⁶

V novele **Muž v růžové vaně** se v přímé řeči objevují prvky typické pro mluvený jazyk, a to jak ustálené obraty, tak výrazy a gramatické tvary obecné češtiny, ovšem pouze v projevech některých postav. Současně témata rozhovorů (i jejich jazyk) mohou sloužit jako prostředky kontrastu, který se autorka průhledně snaží vytvořit mezi způsobem komunikace mezi členy rodiny, kterou tvoří sekretářka, pokrývač a jejich čtyřřidvacetiletý syn, od způsobu komunikace „intelektuálů“ se zájmem o malířství.²⁷

Povídkový soubor nazvaný **Kolik tváří má smrt** dokazuje, že kompozice a jazyková stránka některých současných detektivních příběhů může připomínat až experiment; autoři se snaží spojit detektivní příběh s motivem známé tragédie – důležitý pak není děj příběhu, ale právě prolínání motivů z různých dob. K takovým patří např. povídka J. Tibitanzla **Netvor se zelenýma očima**²⁸. Zde známou hru W. Shakespeara evokuje především volba jmen (Casso a jeho přítelkyně – dívka nevalné pověsti Bianca, Emilie jako domněle nevěrná milenka, provdaná za generála proti vůli svého otce, hlavní postava – vypravěč – však není Othello, ale Jago); typická pro klasickou tragédii jsou i další slova a slovní spojení.²⁹

V souborech detektivních povídek 90. let není výjimkou, že práce s jazykovými prostředky je využívána ke komickým efektům, někdy až k parodii známých motivů. Jako příklad může sloužit např. povídka z knihy **Spiknutí mrtvých duší**, nazvaná **Případ s prknem**. Obvyčejný zážitek z cestování (ukradené zavazadlo) je spojen se špatně pochopeným jevem šumavského folklóru: prkna s jmenovkou určená na hroby jsou nic netušícím umělcem umísťována jako jmenovky před domy na vesnici a jedním z hrdinů povídky interpretována – mylně – jako pohružka od domnělé mafie, která pochopitelně neexistuje. Humornému vyznění napomáhá i užití slov typických pro černou kroniku – *gang, mafie*, nebo i pro horor (*umrlčí prkno*).³⁰

26 Srov.: „Asi ten její, nevím, co je zač. Bylo asi půl jedenáctý, máma chystala oběd, u najednou povídá, že okolo nás utká ten člověk, co Hlachovna navštěvuje. Díval jsem se za něj, a on vám letěl tady tou ulicí jako pominutej. Vyšel jsem před dům a koukám, že branka u vedlejší vily je dokořán a zrovna tak dveře do předsíně.“; M. Brůhová: *Stopa Locacorten*, Praha 1973, s. 22; „Berte mě jako zázskok, nic víc.“ řekl klidně. Jak víte, přišel jsem k tomu případu úplně nevinně. Je zkrátka doba dovolených a přušnic.“ – „Zázskok?“ ušklíbl se Valenta, „tak to teda ne. Budete makat. Jak dlouho jste vůbec u Bepečnosti?“; M. Brůhová: *Aby svědek nepromluvil*, Praha 1989, s. 5.

27 Srov. rozhovory v rodině: „Eda si to nezaslouží, mámi, a ty to dobře víš. Skoro tři roky se ti děl na baráku, kterej náš táta skoro propil. Stará se o dědu, a jak dobře. Je na něj spoleh. Co bys ještě chtěla?“ – „To se těžko vysvětluje, Martine,“ vzdychla u podívala se na něj tak, jako by se mu uspoň očima snažila naznačit, co má na mysli. Bylo mu najednou velice trapně. – „Je mi dvačtyřicet.“ připomněla nakonec tiše. „Chtěla jsem ještě něco pěkného zažít. Eda je primitiv.“ – „Dobřej večír“, zahlaholil bodře Eduard Lukáš, „co ještě nespíte? Jdu pozdě, žejo? Muřenko, já mám hlad. Dáš mi něco?“; M. Brůhová: *Muž v růžové vaně*, Praha 1987. Rozmluva intelektuálů se zájmem o malířství: „Myslím si, že první dojmy bývají nejsilnější.“ – „Upíjela tonik u mlčela. „Nebo ne? Co myslíte vy?“ – „Já se ráda vracím, kde jsem už byla a kde se mi líbilo. Ale do Beneluxu letím taky poprvé.“ – „Za holanskými Mistry?“ – „Hlavně za Vincentem a za Janem z Delftu,“ odpověděla schválně poněkud nadneseně a byla zvědavá, jak její momentální společník zareaguje. – „Taky mám rád Vermeera,“ řekl, a ona najednou cítila, že se v ní začíná rozlévat podivné horko.“ M. Brůhová: c. d.

28 In: *Kolik tváří má smrt*. Praha 1990, s. 8.

29 Srov.: „shledávám, že jsem nikdy nebyl přítelem Štěstěny“, „vstoupil do služeb Benátské republiky“, c. d. s. 8; „Cass sveďl jeho ženu a pak dal šátek své konkubíně“, s. 11“; „Uvolnil jsem temné síly pekla, pronikly na denní světlo a už je nemohl nikdo zastavit, s. 11“.

30 „A rázem mi bylo jasné, že nešlo o dárek nějaké slečny, že v tom balíčku nebyl vůbec žádný šperk...že jsem prostě hrál určitou roli v mašinérii, o které nemám ani ponětí. Jenže taková mašinérie – ať už se ten gang jmenuje mafie nebo nějak jinak – tu se s nikým nemazlí: Koukej ten balíček vrátit a nehraj na nás, že ti to někdo ukradl“, s. 8; „A vám se nezdá, že

Za parodie klasických detektivních příběhů můžeme pokládat i detektivní povídky autora J. Margolia z knihy *Ďábelský kolotoč*³¹. Důležitým nástrojem jsou opět jazykové a kompoziční rysy vyvolávající představu skutečně „klasické“ detektivky:

– V názvu je vždy slovo *případ*, srov.: **Případ pravěkého pivaře, Případ ztraceného Hamleta, Případ přítulného tygra, Případ zpráchnivělých pilulek**. Tak jsou ostatně překládány názvy řady zahraničních detektivních příběhů, ovšem často takových, které se z velké části odehrávají v soudní síni. Kompozice povídek je jednoduchá: každá začíná obrazem ranní atmosféry v detektivní kanceláři: soukromý detektiv je momentálně bez práce, „výkonná sekretářka“ přináší kávu a připomíná, že jí dluží několikaměsíční plat; náhle zatelefonuje nebo přichází „výhodný“ (a nečekaný) klient a dopodrobna sdělí svůj problém. Na základě toho je zahájeno pátrání. Na doporučení klienta detektiv navštíví další osoby, od nichž vede cesta – často spíše náhodná a velice krátká – k pachateli. Často je tedy úvodní vstup minimálně tak dlouhý jako popis vlastního pátrání – jeho postup je vylíčen jako velice krátký, rychlý a většinou hned napoprvé úspěšný. Jako komický faktor směřující až k parodii působí pasáže ironizující „rekvizity“ klasického „velkého detektiva“.³²

Humornému vyznění napomáhá i volba jmen – např. soukromý detektiv, hlavní postava povídek J. Margolia, se jmenuje *Viktor Rys*, je majitelem detektivní kanceláře *Ostrovid*, klient – cestovatel pátrající po ztraceném pravěkém pivním korbetu má jméno *Emil Holub*.

Značného úspěchu dosahují detektivní příběhy založené na autentických událostech a podané formou literatury faktu, formou umělecké reportáže. Takové jsou příběhy v knize **Jdi a zabíjej (poslední pitaval český)**; příběh začíná buď jako zpráva, ovšem také jako klasický detektivní příběh, většinou s předznamenáním tragédie, jeden je podán formou výpovědi zúčastněných osob (včetně vraha)³³ i svědků, osob náhodně dotázaných. Autoři většinou nezůstávají u příběhu, u citování protokolů. Autoři se často zamýšlejí nad pohnutkami, které vedly pachatele ke spáchání zločinu, nad spravedlivostí či nespravedlivostí vyneseního rozsudku (vzhledem k brutalitě většiny popisovaných případů z 60. – 80. let nad oprávněností či smysluplností vynesení rozsudku trestu smrti), srovnávají pohled lidí na konkrétní zločin v době jeho spáchání a dnes. Závěry jsou málokdy jednoznačné, a to i co se týká posouzení vraha – téměř nikdy není jednoznačně odsouzen. Kombinace reportážních postupů informačních, popisných, vyprávěcích s autentickými promluvy osob zúčastněných i nezúčastněných a názory autorů vyznívá často působivěji, než promyšleně prokomponovaný „napínavý“ detektivní příběh z oblasti krásné literatury.

Několik ukázek detektivních příběhů 60. – 90. let 20. století jen ukázalo, že hodnocení místa detektivní povídky v literatuře není jednoznačné. Jak upozornili někteří účastníci konference v diskusi, je třeba mít na zřeteli odlišné vnímání díla v době vzniku a v současnosti, stejně jako je třeba opatrně posuzovat záměr autora. Ačkoliv jde o druh „zábavné literatury“, jen velmi malé procento bychom považovali za skutečně „pokleslé“. Naopak se objevují i díla, v nichž se projevuje jistá nápaditost spisovatelů v práci s jazykovými prostředky. Některé knihy bychom mohli přiřadit k literatuře hodnotné, zejména ty, která patří spíše do oblasti literatury faktu. Zdá se totiž, že právě tyto příběhy získávají stále větší zájem čtenářů.

různé ty mafie a gangy takovéhle romantické postupy občas volí? Vy se snad nedíváte na televizi! V každé druhé detektivce něco takového je, v každé druhé informaci o vydírání různých podnikatelů i u nás se objeví to, že byli nejprve varováni...“, s. 9.

31 J. Margolius: *Ďábelský kolotoč*, Praha 1994.

32 Srov.: „Zapálil jsem si lulku. Klienti to mají rádi. Rekvizity knižních hrdinů, Sherlockem Holmesem počínaje a Maigretem konče, na ně působí zklidňujícím dojmem. Mají pocit, že se ocitli v povoláních rukách. Já jim to samozřejmě nevymlouvám, i když mě vždycky po takové exhibici silně škrábe v krku.“; c. d., s. 7.

33 *Poslední pitaval český*, Praha 1994, s. 11–32.

VĚRA VAŘEJKOVÁ

K DIFERENCIACI PRŮZY S DÍVČÍ HRDINKOU V 60. LETECH

Oblast literární tvorby úže vymezovaná účelovými přívlasky, které postihují autorskou a rovněž editorskou orientaci na zcela určitý okruh čtenářů – v našem pojednání „*próza pro dívky*“, „*dívčí próza*“, „*román pro dívky*“, „*dívčí román*“ či „*románek*“ – tvoří pro uvažování o populární literatuře přitažlivý fenomén. Její autoři adresují svou výpověď dívkám, v jejich světě si projektují modelové čtenářky a vstřícně vstupují do jejich zájmových sfér, v nichž dominují otázky dospívání a prvních erotických prožitků. Vstupují svými texty do bohatých transtextových souvislostí, které jsou mj. i architektuální. Dívčí román má své žánrové vyhranění, charakterizován námětovou i výrazovou konvenčností. Jako každá literární výpověď se realizuje v podobě komunikačního kompromisu mezi autorem, kódem a čtenářem (čtenářkou), tj. mezi sdělovacím záměrem, možnostmi a pravidly vyjadřovacího média a potřebami či očekáváním čtenáře (čtenářky).¹ Přitom autorská osobitost je potlačována ve jménu vyhovění žánrovému schématu a masové čtenářské poptávce.

Žánrové schéma dívčího románu, jeho pravidla a možnosti se zejména v kontextu české meziválečné literatury vyhranily natolik, že mu vydobily kvantitativně bohaté zastoupení v její triviální vrstvě.² Uspokojily očekávání svých čtenářek ve věku, kdy se touto četbou prochází „*jako spalníčkami*“, a hluboce se vepsaly do čtenářského povědomí.

Díla, zpodobující konflikty dívčího zrání s uměleckou náročností, vznikala v jiné literární vrstvě, v kontextu tvorby významných autorů jako druhové útvary prózy psychologické či společenské, zcela jinak koncipující svého „modelového čtenáře“. Mám na mysli např. **Boženu Benešovou**, **Jarmilu Glazarovou**, **Marii Majerovou**, **Ivana Olbrachta**, **Marii Pujmanovou**. S výjimkou **Robinsonky a Předtuchy**⁴ představují jejich práce o dívčích osudech tvorbu pro dospělé, nepostrádají však vlastnosti, které je mohou činit neintencionální složkou četby mládeže.

Po r. 1948 byla dívčím románům stejně jako Červené knihovně či Večerům pod lampou vývojová linie přerušena administrativním zásahem, operací vyloučení, zdůvodněnou ideologicky (buržoazní přežitky) a axiologicky (literární brak). Nechtěným důsledkem tohoto opatření byla osmiletá absence veškeré prózy s dívčí protagonistkou.

1 J. Holý: Modelový čtenář meziválečné poezie. In: Proměny subjektu, sv. 2., red. D. Hodrová, Pardubice 1994, s. 163.

2 Srov. D. Mocná: Červená knihovna, Praha/Litomyšl 1996.

3 M. Majerovou cituje Z. K. Slabý ve studii *Dívky pro román*. In: *Dívky pro román* (sb.), Praha 1967, s. 116.

4 M. Majerová: *Robinsonka*, 1940; M. Pujmanová: *Předtucha*, 1942. Z ostatních uvádím: B. Benešová: *Don Pedro a Věra Lukášová*, 1936; J. Glazarová: *Vlčí jáma*, 1958; *Advent*, 1939; I. Olbracht: *O smutných očích Hany Karadžičové*, 1937.

Na tuto situaci zareagoval apativním článkem **Michal Sedloň** na podzim r. 1956.⁵ Zvláštní druh prózy pro dívky je podle jeho soudu nutný, dívčí román není vyhraněný románový typ a příběhy dnešních dívek se vymykají starým schématům. Je žádoucí přestat je zanedbávat: „*Copak není lákavé zpodobit duše našich děvčat ve školách a na pracovištích, na hřištích, v laboratořích i na družstevních polích?*“⁶ Sedloňův apativní text přímo předznamenal mísení aspektů, kterým bylo na dlouhý čas zatíženo kritické a teoretické rozvažování nad prózou pro dívky často označovanou rozpačitém přívlastkem „tak zvaná“. Sedloň jako doklad svého pojetí prózy pro dívky uvedl výhradně díla hodnotná, žánrově i jinak rozmanitá (např. **Robinsonku Marie Majerové**, 1940; **Birjukovovu Čajku**, 1947; novelu **Petr a Lucie Romaina Rollanda**, 1919), ale jejich vřazení pod společný termín „román pro dívky“ nechtěně iniciovalo kritickou reflexi nově vznikající prózy s dívčí hrdinkou výhradně v konfrontaci s konzumní meziválečnou tvorbou.

Oživení těchto konfrontací vyvolaly na konci 50. let práce **Heleny Šmahelové Mládí na křídlech a Velké trápení**.⁷ Rázem upoutaly pozornost kritiky, podnítily úvahy o „*dívčím románu nového typu*“⁸, o otevření „*dveří pro celý žánr*“⁹ a autorčině cíleném úsilí o jeho regeneraci. **Z.K. Slabý** např. ve studii věnované **Heleně Šmahelové** v r. 1961 píše: „*Jenomže ona si přímo programově řekla, že chce českou dívčí literaturu vymanit z povrchnosti, limonádovosti, obscénnosti. Bylo jí od počátku jasné, že řemeslní literáti zavedli literaturu pro dívky na scestí... Na úroveň jejích románů staví z ostatní „dívčí“ literatury jediné práci Zdenky Bezděkové Říkali mi Leni (1948), dodává však, že „tento román původně nechťel být dívčím románem*“.¹⁰ Podobná tvrzení, v nichž intence je pochopena jako žánrová dominanta, demonstrují teoretickou neujasněnost názorů o tak zvané dívčí próze; zdůrazňují a současně vyvracejí její specifickou a mísi kritéria pro její charakteristiku. Sama Helena Šmahelová nadnesená slova o svém programovém úsilí o renesanci dívčího románu jako žánru pobaveně vyvrátila: „*Když knížka (roz. Mládí na křídlech) vyšla, doslova jsem se zděsila nad kritikou, která o ní šmahem psala jako o dívčím románu*...“¹¹

Oživení prózy s ústřední dívčí postavou na přelomu 50. a 60. let vyvořilo v tvorbě pro mládež barvitý obraz střetávání uměleckých ambic a konvencí, kritických soudů a nevytříbených reflexí. Termín „*dívčí román*“ ochotně ožil s celou svou nežádoucí žánrovou zátěží. Ale už v r. 1958 jej označil za konvenční **Július Noge** v recenzi „konvenční práce“ **Ferdinanda Gabaje Maturantka Eva**. Zdůraznil potřebnost hodnotných textů, nikoli obnovu románů, které kdysi tvořily „*periferii literatury*“.¹² Konvenční termín, najednou bohatě frekventovaný, ovšem reminiscenci na tuto periferní tvorbu objektivně pomáhal obnovit, a to v situaci, kdy se intenzivně korigoval názor na potřebnost zvláštní četby pro dívky. Nebyla přitom vyslovena, tím méně pak analyzována možnost inspirace v náročném literatuře, ať již pro dospělé, nebo pro mládež.

Dívčích próz v první půli 60. let vznikla, byla vydána a pro nízkou kvalitu také nevydána celá řada, ale pojmově uchopit jejich specifikum a rozlišit jejich příslušnost k literárním kontextům se teoretické reflexi nepodařilo. Pojmenování „*próza s dívčí hrdinkou*“, které se později stalo východiskem pojmového upřesnění, použil sice **Václav Stejskal** už v r. 1962¹³, ale po celé desetiletí se

5 M. Sedloň: O některých problémech románu pro dívky. Zlatý máj 1956-57, č. 1, s. 15-17. c. d., s. 17.

6 H. Šmahelová: Mládí a křídlech, Praha 1956.

7 J. Hrabáková: O dívčím románu nového typu, Zlatý máj 1959, č. 10, s. 471-2. (H. Šmahelová: Magda, Praha 1959.)

8 Z.K. Slabý: Román pro dívky nebo dívky pro román. Zlatý máj 1960, č. 1, s. 29. (E. Petiška: Děvčata a řeka, Praha 1959.)

9 Z.K. Slabý: Na křídlech mládí, Zlatý máj 1961, č. 7-8, s. 290.

10 J. Noge: Beletrizovaná výchovovoda či výchova umením?, Zlatý máj 1958, č. 7, s. 206. (F. Gabaj: Maturantka Eva, Bratislava 1958.)

12 V. Stejskal: Moderní česká literatura pro děti, Praha 1962, s. 306.

objevovalo jako sporadické synonymum k vžitému označení dívčí próza či dívčí román. Renaissance tohoto románového typu se záhy ukázala jako problematická; v r. 1965 nadšený propagátor dívčí četby **Z. K. Slabý** po právu konstatoval, že „nad dívčím románem je zataženo...“, ba dokonce už „poprchává“. Konstatoval to sice nad dvěma texty slovenskými, ale jeho postřeh, že se jimi „celkem prodlužuje stagnace, do které se dostala dívčí četba v poslední době“, a mínění, že „problematika dívčího románu je přece jen ošidnější, než jsme se domnívali“¹³, se nepochybně opírá i o český kontext. Domnívám se, že pokles regenerovaného dívčího románu souvisel i se snahou kritiky „určit ve specifickém prostoru prózy pro mládež ještě specifičtější prostůrek pro dívky a pokud možno jenom pro ně a vymezit jej žánrově za pomoci funkcí, úzce dedukovaných z jeho určenosti dívčímu publiku“.¹⁴ Podobná snaha objektivně směřuje z rámce náročné literatury do linie tvorby populární až triviální a podléhá tlaku dívčího románu jako žánru s vytrvalou tradicí, bez ohledu na subjektivně sebelépe míněné volání po jeho novém typu.

Nové impulzy přinesla až tvorba druhé poloviny 60. let, kdy SNDK vydává **Blues pro Alexandru Věry Adlové, Pět holek na krku Ivy Hercíkové, Blázný a Pythagora Hermíny Frankové, Divoké prázdniny Jana Procházky a Metráček Stanislava Rudolfa** a v mladé frontě vychází **Čtyřlístek pro štěstí Jany Červenkové**.¹⁵ Tyto texty vnesly do prózy s dívčí postavou tvořivou atmosféru doby svého vzniku, účastny na vlně kriticismu a psychologismu v tvorbě 60. let, a úspěšně se vymkly z žánrové kazajky dívčího románu. Knížka Věry Adlové sice konvenčních prvků nese dost, ale portrét Alexandřiny sestry Martiny ji k jmenovaným aktivům 60. let přibližuje. Už tím, že z přemíry epizod pozvedá Martinin příběh jako proces sebepoznání a prohlédání mylných fikcí, včetně vlastních. I novela **Ivy Hercíkové** – ovšem daleko hybněji a pronikavěji – pracuje s prohledáním konvencí a fikcí. V úsporně exponovaném konfliktu s humorem zachycuje v životě své hrdinky fázi, kdy místo zažitého setrvávání v daném chodu věcí nastoupí kritičnost, skepse, sebereflexe, překročení mezi mystifikace a reality, závažné rozhodnutí.

Hermína Franková nechává svou jedinečnou Emílii vypravovat a jednat s humorem až groteskním, bláznivým, parodujícím. Napadá konformitu, formalismus, podlézavost, přetvářku. Žádnou tvárnou konvencí neusnadňuje čtenářkám vstup do Emíliina studáckého světa, v němž se pohybuje s heslem Pythagoras kráčí z bodu A do bodu C po přeponě, přímo, s rizikem, ale po svém, s osvobodivou svěžestí, s vědomím společenských souvislostí.

Jan Procházka nalézá v **Divokých prázdninách** docela jiný svět, a to nejen tím, že si volí venkovskou scenerii. Děvče a kůň, oba nedospělí, oba nespoutaní, v něm vytvářejí mezi sebou vztah, v němž realizují svou osobitost i právo na vzájemné tolerování. V populární tvorbě pro dívky patří téma „dívka a kůň“, „děvče a pony“ k námětům frekventovaným a trivializovaným.¹⁷ Procházka novela přísluší do zcela jiného kontextu, není nový typ ničeho, co už tu bylo, je suverenní umělecké dílo. Stejně tak román **Jany Červenkové Čtyřlístek pro štěstí**. Dívčí posli-

13 Z. K. Slabý: Nad dívčím románem zataženo. Zlatý máj 1965, č. 2, s. 75. (Recenze „románu pro děvčata“ E. Čepčkové Mýlka neplatí, Bratislava 1964.) Z. K. Slabý: Nad dívčím románem poprchává. Zlatý máj 1965, č. 2, s. 76. (recenze románu H. Zelinové Večer neprídem, Bratislava 1964).

14 V. Vařejková: Na počátku byla Matylda, Zlatý máj 1967, č. 10.

15 V. Adlová: Blues pro Alexandru, Praha 1966; I. Hercíková: Pět holek na krku, Praha 1966; H. Franková: Blázný a Pythagoras, Praha 1966; J. Procházka: Divoké prázdniny, Praha 1967; S. Rudolf: Metráček, Praha 1969; J. Červenková: Čtyřlístek pro štěstí, Praha 1969.

16 O pokleslých pony-stories hovoří např. Friedrich Feld v pojednání Anglické knihy pro dívky. In: Dívky pro román, Praha 1967, s. 64. Je obecně zajímavé, jak mnoho postřehů zahraničních kritiků o dívčím románě v uvedeném sborníku by bylo možné aplikovat na komerční vlnu těchto próz u nás v současné situaci (včetně autorských charakteristik).

17 Nasvědčuje tomu i fakt, že další román Jany Červenkové Semestr života čekal na vydání deset let (1981).

rotek, dětský domov ani epizoda útěku, známé z náročných i triviálních próz, neznamenají ani autorskou závislost, ani žánrovou příslušnost. Idylický název vyvolává napětí ve vztahu k neúhybně drsnému ději, zvýrazňuje paradoxy v pojetí viny, trestu a spravedlnosti, rozpor mezi oficiálním a lidsky chápavým hodnocením dětí, dospělých a jejich činů. Snad právě pro svou nonkonformitu zůstala tato práce ve složité kulturní situaci nedoceněna.¹⁸

Stanislav Rudolf Metráčkem neusiluje o záběr společensky tak hluboký, vytváří příběh sémanticky prostý. Zápas s všedním handicapem, který jeho hrdince nepřináší soucítění, ale nový a nový výsměch, však zpodobil přesvědčivě a natolik poutavě, že jej ve výčtu aktiv 60. let nelze opomenout, třebaže se na něj některé z následujících charakteristik nevztahují.

Pokusme se po dílčích zastaveních přejít k obecnější úvaze:

Můžeme konstatovat, že texty, které jsme jako její východisko zvolili, jsou natolik různorodé, že je nelze překlenout genologickým pojmenováním. Autorská individualita dominuje. I jejich hrdinky se výrazně liší – např. už věkem – a to je aspekt v literatuře pro děti a mládež důležitý i žánrově relevalentní. Nejsou to dívčí romány. Autorům (autorkám) nejde prioritně o dívčí čtenářky, jakých jsou „plné ulice“ (řčeno s Umbertoem Ecem), nejde o variování konvenčního dívčího příběhu, ale o umělecký útvar, zpodobující dívčí hrdinku jedinečnou v osobitě spatřeném intervalu jejího života a ve zcela konkrétní společenské konstelaci. Není přítom zanedbatelný střet této hrdinky s fixovanou normou, se zažitou konvencí (v případě Hermíny Frankové i s explicitně představenou konvencí literární¹⁹), s pohledem klouzajícím po povrchu jevů a vztahů, a s tím související sémanticky přesah, který se čtenářek dotýká hlouběji, naléhavěji, zprostředkovaněji v jině hodnotové a požitkové rovině než variace na konvenční téma.

I tím si tyto prózy našly místo v kontextu náročné slovesné tvorby pro mládež a potvrdily z jiného úhlu a v jiných literárních souvislostech než v úvodu jmenované romány a novely z tzv. velké literatury, že próza s dívčí hrdinkou, byť psána pro mládež, nemusí být fatálně vázána na žánrové konvence dívčího románu, resp. romáčku.

Volání kritiky po dívčím románu na sklonku 50. let se ukázalo jako nevyzralé a snad i matoucí, protože znamenalo mísení kritérií z roviny triviální tvorby s požadavky na náročnou literaturu. Záměrné, kritikou inspirované překonávání konvencí v mezích žánru nemohlo dospět k vytvoření dívčího románu „nového typu“. Ambiciózní díla byla tvořena s osobní autenticitou, bez cílené konfrontace s tradicí, podobou a funkcí dívčího románu jako žánru (s výjimkou konfrontace parodující), bez intence vytvářet jeho nový typ.

Teoretická reflexe dospěla k novému pojmenování nových útvarů – próza (úžeji pak román, novela, povídka) s dívčí hrdinkou. Nový termín obsáhl v osmdesátých letech i aspekt axiologický,²⁰ chtěl pojmenovat díla sledující umělecké ambice v rámci té větve prózy pro mladé čtenáře, pro niž v současné době volíme termín společenská či psychologická.²¹

V osmdesátých letech bylo už na co se ohlédnout, v proudu kvantitativně bohatě se rozrůstající „dívčí“ prózy hodnotově diferencovat, vrcholky vln tohoto proudu i jeho prohlubně stratifikovat. Domnívám se, že vědomí současného rozvrstvení románů pro dívky a jeho reflektování s pomocí

18 H. Franková označila Blázny a Pythagora za dívčí román zcela zřejmě provokativně. Svědčí o tom i její předmluva k 2. vyd. z r. 1994.

19 Srov. např. O. Chaloupka: Žánrová skladba literatury pro děti a mládež. Dívčí próza, Zlatý máj 1985, s. 497–498; J. Kopál – E. Tučná – E. Preložníková: Literatura pre deti a mládež, Bratislava 1987.

20 Srov. Z. Stanislavová: Priestorom spoločenskej prózy pre deti a mládež, Prešov 1995.

21 H. Šmahelová: Žádné figury (rozhovor s J. Dewetterem), Zlatý máj 1964, č. 4, s. 150.

pojmu „populární“ a „triviální“ poskytnete i zpětným pohledům nově zaostření. A ve slovníku dnešní kritiky snad umožní postihovat hodnotovou úroveň dívčích románů právě v tom kontextu, do kterého se vřazují.

K PROBLEMU TRIVIALNOSTI
V SLOVENSKÉJ PROZE PRO DETI A MLÁDEŽ
SO. HORKÝ

Mnoholetý zájem o triviální literaturu v naší literární kritice je patrný již od počátku 20. století. V roce 1929 vydal Jaroslav Vrchlický knihu *Triviální literatura*, která se stala první systematickou monografií o tomto jevu. Vrchlický se zabýval především triviální literaturou v širším slova smyslu, tj. literaturou, která je určena pro širokou veřejnost a která má za cíl především zabavit a poučovat. Vrchlický se domníval, že triviální literatura je nezbytnou součástí kulturního dědictví a že její studium je důležité pro pochopení společnosti a jejího vývoje. Jeho práce byla velmi vlivná a položila základy pro další výzkumy v této oblasti. Vrchlický se zabýval především triviální literaturou v širším slova smyslu, tj. literaturou, která je určena pro širokou veřejnost a která má za cíl především zabavit a poučovat. Vrchlický se domníval, že triviální literatura je nezbytnou součástí kulturního dědictví a že její studium je důležité pro pochopení společnosti a jejího vývoje. Jeho práce byla velmi vlivná a položila základy pro další výzkumy v této oblasti.

ZUZANA STANISLAVOVÁ

K PROBLÉMU TRIVIÁLNOSTI V SLOVENSKEJ PRÓZE PRE DETI A MLÁDEŽ 90. ROKOV

Masovej a v jej rámci aj triviálnej¹ literatúre pre deti a mládež sa po roku 1989 na Slovensku uvoľnili bariéry (počas socializmu vytvárané aj inštitucionálne), hoci ani medzi februárom 1948 a novembrom 1989 tu nebola triviálnosť neznámym pojmom. Sprevádzala však literárny proces ako jav nechcený, preto mnohokrát zámerne nevidený. Je teda istým paradoxom, že v určitých časových úsekoch literárneho vývinu bola triviálnosť vytváraná síce nezámerné, ale zato priam inštitucionálne: jej pojmová podstata (banálne, zjednodušené) kráčala totiž ruka v ruke so schematickou tézovitosťou, s „kultom“ socialistických ideálov (50. roky), v iných významoch (všedný, ošúchaný) zasa poznamenala profil detskej literatúry v „ponormalizačnom“ období (70. a 80. roky). Po novembri 1989, keď sa detská kniha opätovne otvorene stala trhovým artiklom, nadobudla kultovosť už ani nie tak ideologický háv (ten sa objavil v opačnom svetonázorovom garde azda najvýraznejšie v časti duchovnej spisby), skôr podobu absolutizácie sladkastého idylizmu či, naopak, násilia, a pridružil sa k tomu i taký faktor, ako je priemyselná „výroba“ kníhy.

Vyjdime z konštatovania, že v súvislosti s triviálnosťou možno v literatúre hovoriť o žánroch primárne triviálnych a o žánroch sekundárne trivializovaných. Od primárne triviálnych žánrov sa spravidla neočakávajú vysoké umelecké výkony, akceptuje sa fakt, že pracujú s istou schémou a svojou zrozumiteľnosťou a funkčným zameraním sú neobyčajne ústretové voči špeciálnym psychologickým či relaxačným potrebám virtuálneho čitateľa. V tvorbe pre deti a mládež patria do takejto sféry povedzme rozličné žánre dobrodružnej literatúry, príbehy pre dievčatá, väčšina science fiction, niektoré texty synkrétného typu (leporelá, populárna pieseň) a pod. Pravdaže, aj tieto žánre v rukách skutočne talentovaných autorov hodnotovou úrovňou presahujú plytké estetické nároky trivializmu. V slovenských podmienkach sa to týka najmä dievčenských a chlapčenských príbehov, ktoré sa u najlepších autorov reagenciou na aktuálne antropologické a sociologické problémy mladých i hĺbkovým spôsobom ich umeleckej analýzy zaradili do kontextu spoločenskej prózy. V podstate dievčenské i chlapčenské poviedky, novely a romány z pôvodnej slovenskej tvorby mali v minulých desaťročiach spravidla vyššie ambície než iba v pôsobivých schémach opakovať ošúchané, otrepané, všedné motívy a postupy a uspokojovať tak hlad dospievajúcich po knihách naplnených analogickými citovými zmätkami, aké prežívajú oni sami. Na takomto pozadí boli zväčša kritikou aj recipované a je to i jedným z dôvodov, prečo sa triviálnej literatúre venovala v nedávnej minulosti len okrajová pozornosť: tvárili sme sa, akoby nebola taká rozsiahla alebo aspoň až taká aktuálna.

1 Pojmy populárnej a triviálnej literatúry teoreticky rozpracoval a odlišil Peter Liba naposledy v publikácii *Dostredivé priestory literatúry*, Nitra 1995.

V každom prípade, na problematiku triviálnosti sa dnes možno pozrieť i z toho hľadiska, akými cestičkami preniká do žánrov, ktoré si robia nárok na pozíciu skôr v „centre“ než na periférii literárnych hodnôt, teda ako sa určitý žáner trivializuje. Z tohto aspektu nás bude prvok triviálnosti zaujímať najmä v autorskej rozprávke a v žánroch spoločenskej prózy pre mládež. V obidvoch prípadoch sledovaný jav v slovenských pomeroch nepochybne súvisí skôr s problematickou úrovňou tvorivého talentu autora než s tvorivým zámerom napísať populárne, nenáročné dielo.

V autorskej rozprávke býva triviálnosť napojená napríklad na kaširovanú konštrukciu príbehu, v ktorej sa postupuje „montážou“ stavebných elementov rôznych sujetov ľudových i autorských rozprávok a ich naivnou aktualizáciou (Ján Štiavnický), prípadne vypomáhajú aj stavebné postupy iných žánrov a autobiografické zázemie (**Jozef Král, Štefan Balák**). Výsledný útvar neinvencne opakuje ošúchané motivické kliše a svojou výpovednou hodnotou je častokrát vyslovene banálny. Objavuje sa spravidla u druhoradých tvorcov. Iný prípad trivializácie rozprávkového žánru predstavuje postup spojený s detskou literárnou „modernou“, s jej preferovaním hravého intelektu. Ak autorský subjekt neudržal mieru a funkciu hravosti, dospel k silnému, funkčne aj invencne sterilnému pohrávaní sa s jazykovými a motivickými jednotkami. Tento postup parazituje najmä na animovanej a parodicko-nonsensej rozprávke, primitívne imitujúc detskú hravosť. Poznáme ho z tvorby začínajúcich autorov, ale aj z časti tvorby renomovaných prozaikov, napr. **Jozefa Pavloviča** či **Kristy Bendovej**. Napokon je tu triviálnosť ako dôsledok redukcie rozprávkového textu na holú sujetovú kostru, ako to možno v 90. rokoch vidieť v tzv. rozprávkových „digestoch“ spravidla importovaného pôvodu.

Trivializácia je však aktuálna i v tzv. dievčenských a chlapčenských prózach pre dospelávajúcich. Predchodcom tejto tvorby, menovite príbehov s dievčenskou hrdinkou, sú sentimentálne, schematické dievčenské romániky, na Slovensku inonárodnej proveniencie, keďže domácich zdrojov tohto typu prakticky nebolo. Próza s dievčenskou hrdinkou sa u nás vo všeobecnosti vlastne sformovala až kedysi v 60. a začiatkom 70. rokov. Vďaka tvorivej aktivite prozaikov „detského aspektu“ (**Jarunková, Gašparová, Ďuríčková, Navrátil**) sa formovala ako súčasť kontextu spoločenskej prózy pre mládež (príbehov zo života mládeže), spoluutvárajúc jej dobré tradície a prisvojujúc si pozíciu v hodnotovom centre detskej literatúry. Preto aj pre jej literárno-kritické posudzovanie platili hodnotové kritériá „vysokej“ literatúry. Zobrazeniu veku osobnostného dozrievania a citových zmätkov sa, pravdaže, aj vtedy pritrafila dávka šablónovitosti, banálnosti (napr. tvorba **Eleny Čepčekovej**). Šušľavo-maznavý sentimentalizmus a sladkastá idyla (**H. Dvořáková: Dievčence**, 1984), resp. vypätý, umelo vytvorený dramatismus (**M. Čeretková-Gáľová: Dlhé čakanie Adely Drozdíkovej**, 1982) či banalizujúca všednosť sú však typickejšie pre obdobie stagnácie koncom 70. a v prvej polovici 80. rokov. Aj zásluhou iniciatívy vydavateľstva Mladé letá sa úroveň príbehov o dospievaní opäť pozdvihla ku koncu 80. rokov (**Dušek, Glocko, Podracká, Vášová, Holka** a iní). V 90. rokoch sa však úroveň dievčenských a chlapčenských príbehov zo života vo všeobecnosti nivelizovala, pričom sa zreteľnou stala kríza dievčenského románu a novely. V tejto oblasti sa objavilo len niekoľko titulov (**K. Jarunková: Nízka oblačnosť**, 1993, **I. Gáľová: Deň otvorených očí**, 1991, **N. Baráthová: Plavovlasé hviezdy**, 1993, **Päť dní pre náhodu**, 1996). Ani jeden neprekračuje hranice konvenčne spracovaného príbehu o dospievaní na pozadí ošúchaných šablón rodinných kríz. Ak sa usilujú o ozvláštnenie, potom pracujú s vykonštruovaným sujetom, ak sa snažia o hrdinku všedného dňa, vytvárajú naopak sujet fádnny. Tak či onak sú pre tieto príbehy príznačné stavebné kliše, lacný sentiment, prípadne aj dávka moralizátorstva. Chlapčenská novela a román sú početne bohatšie zastúpené, nájdu sa medzi nimi aj pozoruhodnejšie prózy (**P. Glocko: Robinson a dedo Milionár**, 1990, **P. Holka: Prekážkar v džínsach**, 1990, **Normálny cvok**, 1993), väčšinou sa však i táto žánrovo-tematická oblasť, ktorá má v dejinách slovenskej prózy pre mládež minulosť činite-

ľa podieľajúceho sa na konštituovaní jej umeleckej podoby (**Ondrejov, Bodenek, Rázus, Král**), viac či menej trivializuje.

Sledovaný fenomén je markantný v chlapčenských románoch **Jána Feketeho Pastier padajúcich hviezd** (1993), **Benjamína Tináka Anjel v michigane** (1996) alebo **Hany Zelinovej Ruža zo samého dna** (1997), a to v obsahu i úrovni koncepcie epickej reality, v úrovni jej literárneho spracovania i v recepcnej stratégii autora pri vytváraní (zámerného či nezámerného) „populárneho“ rozmeru textu. Feketeho román sa pohybuje v rozmedzí konvenčne spracovanej témy života dospievajúceho chlapca v škole, doma, v internáte. Zjednodušené a povrchné videnie vecí typických pre dospievanie spôsobuje, že vyznievajú ako pseudoprotibém. Nahadzujú sa totiž v udýchanom tempe, bez šance dozrieť, logicky sa vyriešiť s istými dôsledkami pre osobnostné profilovanie protagonistu. Aj jeho postava je myslenním a jazykom nepresvedčivá, názormi iritujúco naivná alebo romantizujúco rozrečnená, čo je spôsobené jednak „secesne ornamentálnym“ štýlom rozprávača, ale aj technicky nevládnutým vnútorným monológom.

V ostatných dvoch prózach je koncepcia epickej skutočnosti ovplyvnená aktuálnou témou drogovej závislosti, ktorá už sama osebe je čitateľsky atraktívnym a dnes aj módnym artiklom (predtým spracovaná v Holkovej novele Normálny cvok, okrajovo a vcelku bezzubou načrtnutá aj v románe **Jána Navrátila Klub Lucia**, 1995). **Lekár Benjamín Tinák**, profesionálne dobre zorientovaný v oblasti drogovej závislosti, sa strategicky zamerail na vytvorenie románu-exempla. V tom zmysle je jeho hrdina exemplárne pozitívny a stáva sa tézovitou atrapou dobrého chlapca zo Slovenska, ktorý na ročnom študijnom pobyte v Amerike úspešne odoláva pokušeniu sexu, alkoholu a drog, ba v tomto smere zohrá i úlohu „záchranára“. Príbeh, koncipovaný ako sled s ohľadom na autorský zámer účelových epizód, má vcelku banálnu podobu, postava je načrtávaná s podobnou krátkodychosťou a plošnosťou ako u Feketeho, potom i celý zobrazený problém pôsobí zlahčujúco. Štýl nie je v tomto prípade ornamentálny, skôr neúmerne zaťažený faktickými informáciami o reáliách USA, ktoré tu fungujú spravidla vo svojej fyzickej a naratívnej podobe, nie v podobe obrazno-umeleckej.

Napokon próza **Hany Zelinovej Ruža zo samého dna** je ukázkou už ani nie tak slovenskej pôvodnej triviálnej prózy, ako skôr gýčovitej, bulvárnej spisby. Zelinová, kedysi príslušníčka naturickej prózy v jej – čepanovsk³ povedané – „nymfickej“ podobe, akoby sa rozpomenula na svoju literárnu mladosť, z nej najmä na „anjelské zeme“⁴, a opäť sa raz pokúsila o polemiku egoistického komercionalizmu a agresivity súčasnej spoločnosti s „vybájenými zátišíami“ rozprávko-patriarchálnych vízií. Na tomto pozadí postavila problém nechoty mladého narkomana Mária žiť a liečiť sa z drogovej závislosti, pričom skoro detektívne pátranie psychológa po „rodinnej anamnéze“ tejto skutočnosti naplnila, ako je to u nej už zvykom, záhadami, náhodami, rodovými zaťažienami a osudovými väzbami, čím sa ústredný problém dostal vlastne na vedľajšiu koľaj. Kontext romanticky ozvláštnených postáv obohatila o prvky oidipovského komplexu, kleptománie, gigolizmu, nevynechajúc ani pár erotických pikantérií. Romanticky vyumelkovaný svet patriarchálneho životného štýlu sa kaširovane spája so svetom kvázimoderným, diabolské s anjelským, staro i novoaristokratické s plebejským. V konečnom dôsledku aj o tomto románe platí Če-

2 Ako "secesne stylizovaného novoromantika" označil J. Feketeho M. Jurčo (Poodhalenie typologického rodokmeňa Jána Feketeho, Zlatý máj 1990 č. 2, s. 153.).

3 H. Zelinovú typologicky zaraďuje do kontextu naturickej prózy O. Čepan v publikácii Kontúry naturizmu, Bratislava 1977.

4 Problém "anjelských zemí" v slovenskej próze polovice 40. rokov práve na pozadí románovej trilógie H. Zelinovej sformuloval J. Felix v známej stati O nové cesty prózy alebo problém "anjelských zemí" v našej literatúre. In: Elán, marec, apríl 1946.

panovo konštatovanie vyslovené na margo trilógie Anjelská zem, že „absencia náležitej miery vzťahov medzi epizodickými prvkami a významovým celkom robí z dejového kontextu neprehľadné bludisko tvarovo nedotiahnutých faktov, digresíí, vzťahov a scén“⁶, pričom nevypracovanosti dejového kontextu asistuje v tomto prípade aj zmatečnosť naratívneho princípu: striedanie autorského rozprávača s priamym nerozširuje uhol pohľadu na sledovaný problém, ba ani len povrchovo a povrchno neozvlášťňuje rozprávačské postupy, skôr to čitateľ vníma ako dôsledok nedostatočnej literárnej transformácie surového materiálu, rovnako ako aj priamočiariu moralizujúci explicit prózy.

Na pozadí dvoch žánrových okruhov, ktorých sme sa dotkli podrobnejšie, sa ukazuje, že z hľadiska agresivity trivializujúcich fenoménov „odolnejšie“ sú autorské rozprávky, z ktorých mnohé dosahujú vysoké estetické kvality (Ján Milčák, Ján Uličiansky, Daniela Šilanová-Hivešová, Karol Pém, Daniel Pastirčák a iní). V spoločenskej próze zodpovedajúcich hodnotových pendantov niet. Táto žánrovo-tematická oblasť je hodnotovo „spriemerovaná“ do šedivejšieho stredného prúdu, pozvoľna a nenápadne prijíma podnety zo spektra triviálnej literatúry. Sme tu svedkom zaujímavého javu: žáner pôvodne triviálnej literatúry (dievčenský román, chlapčenský moralizujúci príbeh nemeckého typu z 19. storočia), ktoré sa v špecifických vývinových podmienkach slovenskej literatúry pre deti a mládež etablovali ako žáner jej hodnotového „centra“, akoby si až dnes, dodatočne, vytvárali svoj triviálny rozmer masovejšie – prostredníctvom sujetovej i výrazovej šablónovitosti, žánrovej a fabulačnej kaširovanosti, sentimentality a povrchovej exkluzivity, aj priamočiarejšieho moralizovania. Pravdaže, stavebné rekvizity populárnych žánrov dokážu podaktorí autori využiť aj s nespornými estetickými ziskami (napr. **Alta Vášová**).

POPULÁRNÍ LITERATURA V ČESKÉ A SLOVENSKÉ KULTUŘE PO ROCE 1945

Sborník referátů z literárněvědné konference
40. Bezručovy Opavy (16. – 18. 9. 1997)

Redigoval Richard Svoboda

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

Vytisklo Ediční středisko FPF SU

Stran 140

Vydání první

Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-20-3 (pro: Ústav pro českou literaturu AV ČR)
ISBN 80-7248-003-0 (pro: Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity)

Praha – Opava 1998

U
C
L

V

4460