

Jedna evropská dimenze současné české literatury: fenomén pop Nad knihou *Nebe pod Berlínem* Jaroslava Rudiše

ALEXANDER KRATOCHVIL

Začnu svůj referát citátem z knihy *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen Butterwecken* (1964) rakouského spisovatele Hanse Carla Artmanna, reprezentanta evropské pop-literatury první vlny: „Je vlastně nejvyšší čas uznat konečně komiks jako to, čím už dávno je, totiž jako literaturu. Čte ho 97 % lidí, kteří nemají ani zdání o Jamesi Joyceovi nebo Robertu Musilovi, bylo by ale nesmírně důležité, aby se ona 3 %, která předstírají, že čtou Joyce a Musila (odkdy vlastně?), informovala také o komiksu. [...] Tvrdím: pop-literatura se jeví jako jedna z cest (možná i jediná) ze současné literární mizerie“ (Artmann 1964: 21).¹ Doplním ještě postřeh Petra Bílka, který tvrdí, že od roku 2000 existuje fenomén „spisovatel na jednu dobu“ (Bílek 2004), do nějž zařazuje spisovatele typu Petry Hůlové nebo Jaroslava Rudiše. Známý ukrajinský spisovatel a literární kritik Andrij Bondar mluví vzhledem k nejmladší generaci ukrajinských autorů o „fenomenálnosti“ a (sebe-)inscenaci autorů, jež jsou podle jeho názoru skoro globálním jevem, a jako další příklad uvádí latinskoamerické autory, spojené s „fenomémem“ McOndo (překroucený pojem ze slova Macondo, známého z Márquezovy knihy *Sto roků samoty*, 1967), a (samozřejmě) McDonald's (Bondar 2004). V německé monografii *Popliteratur* Thomase Ernsta můžeme číst: „Němečtí pop-autoři a jejich parta jsou spolupracovníky kulturního průmyslu. Jejich módní literatura se prodává velice dobře, i když má omezenou dobu trvanlivosti, ale slouží určitým vrstvám

1) Tento i další překlady provedl autor studie.

mládeže k dobré zábavě“ (Ernst 2001: 75). V Německu je pojem pop-literatura zaveden od konce šedesátých let, v druhé polovině let devadesátých vyšly k nejen německé pop-literatuře první studie – a stala se populární v literární vědě.

S přihlédnutím k úvahám v monografiích Thomase Ernsta a Johannease Ullmaiera (Ullmaier 2001) se dá pop-literatura (předběžně) chápat jako literatura, která s masmédií a triviální kulturou zahájila intenzivní dialog a kriticky promýšlí ideál tzv. vysoké literatury s jejím monopolizujícím nárokem na poznání a zprostředkování pravdy. Časem se ovšem tento dialog změnil. Z pop-literatury rebelujících společenských outsiderů se stala nálepka kulturního byznysu, mediální fenomén. Posuny v obsahu ale nejsou výrazné, nacházíme tu stále takzvaná mládežnická témata: lásku, večírky, muziku, alkohol, drogy, sex – většinou prezentovaná v ich-formě. Formálně je pro pop-literaturu typická intertextualita, metafikcionální postupy, převážně realistický způsob vyprávění, často se skládá z montáží různých žánrů a druhů textů. Vyznačuje se také rozšířeným polem pojmu text: pop-texty spojují do atraktivní podoby textové, grafické a obrazové elementy – jak to známe i z komiksů a dětské literatury. Jazykově je pop-literatura charakteristická stylizovaně hovorovým jazykem a slangovými výrazy.

V návaznosti na toto pojetí pop-literatury se nyní vraťme k Rudišovým textům. Jeho strategie vyprávění lze přirovnat k literárním prostředkům jiných současných pop-textů zahraničních autorů typu *Jak na věc* (1998) a *Všechny moje lásky* (1995) Nicka Hornbyho, *Trainspotting* (1994) Irvina Welshe, *Crazy* (1999) Benjamin Leberta, *Faserland* (1995) Christiana Krachta, na východě najdeme paralely v ruských, polských nebo ukrajinských textech, například u Iryny Deněžkiny (*Daj mne*, 2002), Doroty Masłowské (*Červená a bílá*, 2002), Svitlany Pyrkalo (*Zelena Marharyta*, 2001), Ljubka Dereše (*Kult*, 2001) a jiných.

Pojem pop-literatura a tímto pojmem označený fenomén je diachronně spjat s debatou o významu populární kultury v postmoderním diskurzu, zčásti vědecky dokumentovanou, synchronně je značně difuzní. Jako samostatný žánr je chápána především

v germanistice, kde v posledních letech vzniklo o této problematice několik větších studií. V anglistice a amerikanistice se pojem objevuje tu a tam v souvislosti s debatou o postmoderně, z důvodu jiné vědecké tradice je ovšem více zakotven v oboru cultural studies. V bohemistice a slavistice jsem na něj v recenzích narazil zatím jen ojediněle, ale začíná se postupně ve slovanských zemích zabydlovat, jak o tom svědčí například punk-pop turné Serhije Žadana a Ireny Karpové 2004 po Ukrajině nebo mezinárodní literární festival „pop-lit“ začátkem května 2005 v Krakově.

V šedesátých a sedmdesátých letech se v nekomunistické části Evropy a v Americe zástupci pop-kultury jako Andy Warhol nebo Roy Lichtenstein v malířství snažili rozpustit ambivalentní napětí tehdejšího sociokulturního stavu, patrně mimo jiné v protikladu vysokého a triviálního umění nebo v neslučitelnosti vysoké kultury a subkultury. Do této oblasti spadá i článek Leslieho Fiedlera *Cross the border, close the gap*, publikovaný poprvé v časopise *Playboy* v roce 1968, kde jako první literární vědec hovoří o pop-literatuře a vidí její potenciál v kritickém odporu proti racionalismu a ideálům vysoké kultury tzv. elity. Směřovaly k ní podle něj už texty beatníků (Kerouac, Ginsberg, Kesey) a představovala tehdy jeden z důležitých kroků směrem k postmoderně. Pro jeden ze směrů americké kulturní scény šedesátých let, určený osobnostmi jako Marshal McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontagová či Andy Warhol, jsou typická teoretická a umělecká díla spojující umění s čistě zábavnými prvky nízkých žánrů včetně komiksů, filmů, hudby nebo módy. Postupně se stávali inspirací pro víc a více umělců a intelektuálů i mimo Ameriku. Tento vývoj znamenal samozřejmě také oslavování konzumu a masové kultury, která ovšem prošla intelektuálním filtrem, typickým násobeným kódováním textu, a která byla vždy spjata s určitou sebeironií k tomuto pop(ulárnímu)-výrobku.

Podobné tendence lze sledovat i v textech pop-literatury osmdesátých a ještě první poloviny devadesátých let. Sebeironie a kritika se tvářila jako zdánlivá velká afirmace například v knize *Všechny moje lásky* Nicka Hornbyho, v *Trainspottingu* Irvina Welshe, *Americkém psychu* Breta Eastona Ellise nebo v románu

Faserland Christiana Krachta. Jejich subverzivní potenciál byl ale pro vnímavého, zkušeného čtenáře zřetelný. Kritické implikace se ovšem začaly rozpadat s tím, jak kulturní byznys v devadesátých letech vstřebával víc a více elementů pop-umění, včetně rebelského gesta a sebeironie. Tím se vlastně splnil záměr pop-umělců první generace, i když snad s trochu jiným výsledkem, protože v postmoderní indiferenci (což není totéž co lhostejnost) se zrušila ambivalence vysoké – nízké, náročné – triviální. Pojem pop-literatura se zvolna proměnil z literatury společenských rebelů a outsiderů v nálepku, s níž lze literaturu prodávat jako dynamickou, mladou, v trendu, in, lehce stravitelnou – stejně jako jiné výrobky zábavního průmyslu. To má samozřejmě dopad na autory i jejich texty: vypravěči v ich-formě v nich často inscenují své všední postřehy, mnohdy už filtrované a sekundární, a vytvářejí zprostředkovanou realitu bez nároku na původní skutečnost. Tato literatura většinou spočívá ve zprostředkování kódů mládežnických subkultur, občas jen vyprodukovaných médii a reklamou. Sem patří vyjmenovávání módních značek a labelů, atributy (subkulturních) skupinek jako yuppie, pankáčů, hippie, skinheadů a podobně.

V poslední době se zdá, že vedle inscenace textu je pro ekonomickou úspěšnost knihy stejně důležitá sebestylizace autora. Veřejná sebestylizace spisovatelů samozřejmě existovala i dříve, již u Sturm-und-Drangu a poté zejména u avantgardních autorů, zpravidla ale mívala výraz světového názoru nebo programu, které se tito autoři snažili ve svých životech ztělesnit – více nebo méně důsledně a úspěšně. Sebestylizace pop-autorů je ale většinou marketingovou strategií, jíž media přihrávají, jak je to známé z hudebního byznysu televizních stanic MTV, VIVA a podobně. Tyto stanice nejsou jen televizními kanály vysílajícími aktuální hudbu, dodávají také příslušné módní atributy, a dokonce samy vytvářejí trendy a styly. MTV a VIVA jsou globálními jevy a už dávno patří k mládežnické kultuře i střední a východní Evropy. Tak se jeví jako vhodný zdroj inspirace jak pro texty pop-autora, tak pro jejich marketing, začínající od designu obálek knih až k „senzačně“ biografickým detailům – opravdovým nebo insce-

novaným. Velmi patrná byla tato tendence v posledních dvou letech například kolem knih Natálie Kocábové *Monarcha Absint* (2003) a *Schola alternativa* (2004). Podobný marketing nemíjí ani knihy Ireny Karpové na Ukrajině, v Rusku se točí kolem Iryny Denezkinové, v Německu kolem Benjaminu Leberta, v Polsku kolem Doroty Masłowské a ve Skotsku kolem Irvina Welshe. V dnešní sociokulturní konstelaci se tedy fiktivní realita projevuje i v mimotextové realitě, jejím účelem není jako dříve „něco říct o světě kolem nás“, nemluvě už o pedagogickém nebo propagandistickém poslání literatury, ale spíše vytváření virtuálního prostředí, z něhož jsou živi nejen pop-autoři sami, ale i zástupci mediálního byznysu. Spolupodílejí se na tom nolens volens i literární vědci a kritici v porotách, které udělují literární ceny.

Cenu Jiřího Ortena za rok 2002 dostal spisovatel a hudebník Jaroslav Rudiš, kolem jehož osoby a románu *Nebe pod Berlínem* (2002) se roztočil mediální karusel, ostatně nejen v Čechách, ale po zdařilém překladu i v Německu. Je povedenou ukázkou české pop-literatury a zároveň charakteristickou ukázkou pop-literatury evropské. Pro pop-autory je typický věk plus mínus do třiceti let. Často se u nich setkáváme s podobným vzděláním: bývají to vysokoškolační s určitou praxí v mediálním byznysu, například žurnalista, redaktor, reklamní textař. Rudiš do těchto kategorií skvěle zapadá – když napsal *Nebe pod Berlínem*, bylo mu třicet, studoval mimo jiné v Praze, Berlíně a Curychu, promoval jako učitel němčiny a dějepisu a je kulturním redaktorem deníku *Právo*. S podobnými charakteristikami se můžeme setkat i u jiných evropských pop-autorů (Ukrajinka Svitlana Pyrkalová, Polka Dorota Masłowská, Němec Benjamin von Stuckrath-Barre). Ve srovnání s popovou hudbou, kde dnešním pop-stars typu Britney Spearsové nebo No angels – o amatérech z pořadů jako Hledá se superstar ani nemluvě – chybějí základní hudební znalosti, mají pop-autoři zpravidla literární vzdělání a znají svoje řemeslo.

Další paralely mezi pop-autory najdeme v jejich textech. Nezřídká se podobají začátky: vypravěč v ich-formě vyrazí bez velké motivace a nedramatickým způsobem někam – občas na velkou cestu jako u Rudiše, Leberta, Dereše, občas jen do knajpy

za rohem jako u Masłowské, Pyrkalové, Denezžkinové – a pak začíná široký tok pozorování a naslouchání okolí. Okolí nebývá nějak senzační a pozorování a naslouchání se rovná povrchní reflexi okolního dění, detailním postřehům všednosti. Podobně je tomu i v románu *Nebe pod Berlínem*: vypravěč Petr Bém, učitel němčiny z Prahy, přijíždí do Berlína, protože doma to už nějak nemůže vydržet. Založí s novým kamarádem Pancho Dirkem punk-rockový band „úbán“ (metro). Seznámí se s Katerinou, se kterou pak chodí, a jinak většinu času tráví „pařením“, hraním na kytaru a pozorováním především života v metrech, na jeho stanicích a nasloucháním hovorům řidičů metra. Proplétá se mezi nimi, hraje ve vagónech a vídává tajemného Bertráma, který ke konci románu umožní kapele „úbán“ uspořádat koncert v úbánu.

Pop-texty ovšem nemají být autentické, zprostředkovávat realitu, i když realistickým vylicením většinou nemimořádných událostí a vyjmenováním k tomu patřících doplňků chtějí vyvolávat právě takovýto dojem. Realita se v nich skládá spíše jako barvy v obrazech malíře z románu, které získává ne v přírodě, ale na nástupištích berlínského úbánu:

To on si vždycky na nástupišti rozloží stojan, namíchá barvy, nahrbí se, a pak vymaluje Saské Švýcarsko. [...] A tak vždycky, když se ho lidi ptají, kde bere ty krásný plný barvy, on se rozhlídne po nástupišti a řekne: No kde! Tady přece. A máchá štětcem po stěnách stanice. Krása, jak to tady všechno kvete. [...]

Pro zelenou si třeba jezdí na Unter den Linden, protože ta stanice prý vypadá jako akvárium zarostlý řasama, pro světle modrou jezdí na Senefelder Platz, to když si není jistě, jakou barvu mívalo Labe pod kopcem Loschwitz u Drážďan, co tam je ta nejstarší vosobní lanovka na světě. Von tvrdí, že do té doby, co v Čechách jel chemickej průmysl naplno, že Labe mělo krásnou přírodní čirou modrou, ale jak se ty fabriky vodpojily, tak je to teď samý bláto a listí a hnus.

(Rudiš 2003: 85)

Jedná se o zprostředkování virtuální reality zřejmou směsí metafikcionálních postupů, hru se skutečnými a fiktivními citáty z litera-

tury a ještě více z rock- a pop-písničků, na to odkazuje jasně už titul *Nebe pod Berlínem*. Intertextuální narážky na slavný Wendersův film *Nebe nad Berlínem* jsou tu vůbec poměrně často. Celý Rudišův román se dá číst jako i literární inscenace Wendersova filmu, nejzřetelněji v kapitole Bertrámův příběh, kde se Bertrám jeví jako „podnebeský“ anděl, pandán k Wendersovým andělům – „podnebeským andělům“ se v podstatě podobají i ostatní sebevrazi berlínského metra. Na intertextuálním a metafikcionálním pozadí fiktivní vypravěč inscenuje nejen „svět jako text“, ale spíše „svět jako palimpsest“ – velmi názorně to ukazuje závěr románu: zdařilé napodobení posledního záběru Wendersova filmu.

V případě *Nebe pod Berlínem* nelze mluvit o nějaké souvislé linii autobiograficky laděné české prózy nebo o navazování na hrabalovsko-třešňákovskou linii vyprávění – jak můžeme občas číst v literárních kritikách. Hra s biografickými texty a jejich autenticitou, častá v devadesátých letech, představuje v poslední době spíše určitou linii české prózy. Názornou ukázkou je biografická epizoda s Johnem Lennonem:

Lennona vzal na baru přes hubu jeden nality kanadský mariňák, nelíbilo se mu, že se na něj nelepí holky, já ho vzal židlí přes hlavu a Lennon ho pravým hákem trefil přesně pod bradu. Od té doby mu v Hamburku nikdo neřekl jinak než Hák. Ale v žádné biografii to nenajdete, možná že by se holkám nelíbilo, kdyby se jejich miláček jmenoval tak násilnicky: Hák. Jestli tohle není falšování dějin, tak potom nevím. (tamtéž: 96)

Inscenování textu a vypravěče v ich-formě se v pop-textech nezřídka děje jako sekvence obrazů, anekdot, stop hovorů, úryvků z bulvárních novin, výstřížků neliterárních druhů textů, například mapy berlínského metra, plakátů hudebních skupin či fotografií, což najdeme i v *Nebi pod Berlínem*. Jednotlivé části textu ale vznikají většinou pouhým řazením, jsou navzájem vyměnitelné. Neskládají obraz reality nebo postavy vypravěče, naopak dezintegrují povrchním napodobením reality a jejích ideologických konstrukcí, do popředí se posouvá ontologické, partikulární

vnímání omezeného úseku reality. Zaměnitelnost ideologických konstrukcí ukazuje dobře tato pasáž:

Že si ještě pamatuju komunistický Palác republiky, kde jsme byli na zmrzlinovém poháru a který nám strejda jednou přivezl jako dárek, a my z té plastické krabice udělali na pískovišti pirátskou základnu, kterou jsme rozstříleli prakem.

Bylo to v létě a my byli na chalupě v Jeseníkách a strýc s rodinou se u nás stavili cestou do Tater. Děsně se rozčiloval, chtěl, abychom to rychle uklidili, než na to někdo přijde, pořád se koukal přes plot, jestli nás někdo nesleduje, že jsme prý zničili symbol endéer, symbol míru, jestli víme, co to mír je, v endéer on moc věřil, i když o několik let později zaparkoval před naším pane-lákem trabanta a přešel zeď západoněmeckého velvyslanectví... Ale máma tenkrát zrovna dopekla vepřovou, a tu měl strýc taky strašně rád, takže na endéer a mír rychle zapomněl.

(tamtéž: 20–21)

Jiným, už skoro lyrickým příkladem libovolnosti/kontingen-ce konstrukce reality je přirovnání politických hesel a lidských jmen, obě se jeví jen jako mluvení do větru:

Ze sovětské rudy a polského koxu tavíme východoněmeckou mírovou ocel.

To je dávno. Co jsou hesla? Nic víc než lidská jména – hra na ozvěnu, která utichá. Chvilí je voláme; chvíli někdo odpovídá. Pak už jen ticho, dokud vzduch nepřihraje nějaké nové vhodné slovo, které si na pár minut naskenujeme do hard-disku. (tamtéž: 28)

V mikrorovině tu najdeme ukázkou nového pramene metaforiky pop-literatury, pocházející z mládežnického slangu z počítačového prostředí. Rudiš odtud ve svém románu čerpá poměrně často. Počítačová přirovnávání se dají též vyložit jako ironický komentář k dnešnímu relativismu vědomostí s přirovnáním lidské paměti k počítači, který podává informace bez ohledu na sémantiku. Podobné pasáže, implicitně tematizující násilnické stránky

20. století, jsou v tomto textu, odehrávajícím se právě v Berlíně, hlavním městě nacistického a komunistického režimu, dosti časté a citelné. Svědčí o tom, že současná pop-literatura má stále kritický potenciál, s nímž nejen implicitně kritizuje meta-příběhy/koncepce moderny a jejich poznávací monopol pravdy, ale také vyjadřuje nedůvěru ke snaze a úmyslu najít nějaký vše vysvětlující meta-příběh – očividně třeba v epizodě s „herojem“ pacifistického hnutí Johnem Lennonem.

Hák [tedy John Lennon, pozn. A. K.] mi tenkrát navrhl, abych to s nimi [tedy Beatles, pozn. A. K.] zkusil, že chtějí jako rozšířit sestavu, ale já si nepřišel dost dobře a ta jejich muzika mně zas tolik neseseděla, přišla mi vyměklá, dobrá tak pro holčičí tanečky. Líbili se mi až od *Revolveru*, to byla skvělá deska, taková se rodí jednou za sto tet, a jelikož ještě sto let neuteklo, nemohl nikdo natočit žádnou lepší.

Seděli jsme na Oberbaumbrücke, zírali do vody, za zády nám jezdily újedničky a Hák se mě zeptal, jestli jsem nikdy nelitoval, že jsem to tenkrát nevzal.

Litoval, ale to bylo tak všechno. A on že se teď celou dobu zaobírá tím, k čemu to všechno vlastně bylo. Že mírový ideály jsou k ničemu. Že svět může změnit jen revoluce. Válka. Jo, tak toho jsem opravdu nelitoval. S tím si každý musí umět poradit sám. Včera stejně jako dnes. (tamtéž: 96)

Kritický potenciál se projevuje soustředěn na individuální příběhy jako na výraz ztracené jistoty a svědomí ideologických konstrukcí a jejich norem. Týká se to i norem jazykových. Spišová, slangová a individuální vyjádření v pop-literatuře neslouží jen k charakterizování postav, ale jsou individuálním projevem o světě a partikulární pravdě, která stojí rovnoprávně vedle sebe v dialogu, nezřídka se špetkou sebeironie:

Když se vybouřil a vyspal, napsal nový článek, třeba o vlivu hispánské hip-hopové komunity na černé svědomí bílých Američanů. Říkal tomu hudební eseje. (tamtéž: 49)

I následující citát ukazuje medializaci literatury, jazykovou libovolnost, metafikcionální postup v zacházení s intertextualitou, vědomí nemožnosti originality a la Umberto Eco „bez nevinosti, ale s ironií“.

Byl to Pancho Dirk, kdo dal do *Zitty* brzy jiný a docela fádní inzerát, který zněl: Punkrocková kapela U-Bahn hledá schopného bubeníka. Chceme hrát živým i mrtvým. Inspirace: Ramones, Jesus and Mary Chain, Stranglers, Joy Division, Iggy Pop, Bowie, Bukowski a Kundera. [...]

„Toho Kunderu sem tam vrazil kvůli tobě, že seš Čech. Máš ho přece rád.“

„Dobrý, ale co má společného Kundera s punkrockem?“

„No, to musíme teprve vykoumat. Moh by to ale bejt dobrej novej postoj. Můžeme říkat, že to je intelektuální rozměr naší hudby. Představ si ten titulek v novinách: KAPELA U-BAHN A NESNESITELNÁ HOŘKOST BYTÍ. Ty vole, to bysme měli dát na plakáty! S lehkostí by to nefungovalo, ale hořkost, to lidi lehce dojme. Postoj je u kapely vesmírně důležitěj, zvláště u takový, jako jsme my. Víc jsou důležitý snad jen fotky, imáž a fanclub. Copak nečteš *Rolling Stone*?“ směje se Pancho Dirk. (tamtéž: 48)

Doposud jsem nezmínil jednu důležitou součást pop-literatury – úlohu současné populární hudby. V intertextuální rovině hraje velkou část referenční funkce klasické literatury. Klasikové rocku a popu šedesátých a sedmdesátých let a jejich songy včetně textů tu slouží jako inspirační zdroje, rock- a pop-idoly se dokonce jeví jako „kulturní hrdinové“. Rudiš sám podotkne: „Písničky Mejly Hlavsy mě ovlivnily víc než jakýkoli román. Rock je poezie dneška. [...] I když se literatura a hudba samozřejmě proměňuje, pořád to je jenom nějaká mutace onoho prapříběhu nebo prapísničky o lásce a putování odněkud někam, který jde vtěsnat do pár akordů. [...] Pokouším se o literární punk naživo“ (Gregorová 2003).

Ambivalence sociokulturní revolty rocku a popu se ovšem reflektuje s odstupem. Popová hudba už dávno nebývá originální provokací typu Beatles, Rolling Stones, Jimmy Hendrix, Doors

nebo Sex Pistols, naproti tomu pracuje s již existujícími tvary, využívá je docela transparentně. Je si vědoma, že slouží okrášlení všednosti, estetizaci vnímání světa, zábavě a profitu. Tento vývoj ironicky popisuje i Rudiš:

Atom nám přinesl i vlastní písničku. Jmenovala se Ich bin Berlin. Vzal mou kytaru a smažil dokola dva stručné punkové akordy, do kterých hučel monotónně jako piliňáky:

Já sem Berlín

Já sem Berlín

Já sem Berlín

Já sem Berlín [...]

„Jde mi vo přímý a jasný postoje. Je vám to jasný?“ zahromoval, když dohrál.

„Vo jaký postoje?“ zeptal se Pancho Dirk.

„Politický. Vostře levicový. Antikapitalistický.“

„Ale ta písnička je spíš vo Berlíně a vo nějaký holce, ne?“

„Berlín je metafora. Ta holka taky. Nebo metafyzika, záleží na úhlu pohledu. Ta holka by se klidně mohla jmenovat Revoluce. Jde mi o to, říkat věci stručně, ale přitom myslet v širším a hlubším záběru. Je vám to jasný?“ Bylo nám to jasný. Snažili jsme se mu vysvětlit, že z punku jsme si vzali náboj, ale postoje že bereme odjinud, ze srdce, jak řekl Pancho Dirk. Zní to možná pateticky, ale je to tak.

(Rudiš 2003: 49–50)

Rozdílnost pop-umění šedesátých a zčásti i sedmdesátých let a toho současného má paralely rovněž v postmoderních proměnách jiných literárních žánrů, zřetelně například v historické próze, kde se její autoři rozloučili s ohlašováním historických pravd a posouvají do středu pozornosti spíše historické diskurzy samé. Známý německý pop-autor Thomas Meinecke o sobě mluví jako o člověku socializovaném postmoderním pop-uměním, a proto nikdy nepovažoval za důležité autenticitu a mýtus seberealizace, ale větší důraz klade na zprostředkovanost.

Důležitou součástí kulturní socializace pop-autorů – i jejich vrstevníků – je popová a rocková hudba. Snad proto bývali nebo

ještě jsou mnozí pop-autoři členy popových, rockových, punkových, hiphopových a jiných skupin, jako tomu je u Jaroslava Rudiše, Natálie Kocábové, Ireny Karpové, Thomase Meineckeho, Judith Hermannové a dalších. Jistěže hudba hraje určitou úlohu nejen u pop-autorů. Dnes stejně jako dříve můžeme hudební elementy nalézt nejen v básnických dílech, ale třeba ve skladbě prózy (například u Kundery nebo Škvoreckého) nebo při veřejném čtení textů za doprovodu hudby. Rozdíl v „muzikálnosti“ se jeví v její už zmíněné referenční funkci a v socializaci umělců.

Závěrem chci poznamenat, že čeští autoři typu Rudiše nebo Kocábové se blíží svými texty fenoménu evropské pop-literatury, fenoménu zajisté generovanému medializací společnosti a posílenému masmédií. Stejně jako jejich protějšky na západě i na východě patří čeští pop-autoři k mladší generaci – a její témat (láska a sexualita, večírky, „paření“, současná hudba, alkohol, drogy a subkulturní identifikační vzory) také stojí v centru zájmu. Otázka smyslu života se v této souvislosti neklade přímo, je spíše zprostředkovaná, například texty písní. Další paralely mezinárodních pop-textů jsou v jazykové rovině, podobných literárních postupech a násobném kodování. Atraktivita pop-textů se dnes tolik jako dříve neopírá o marginalitu, „exotičnost“ hrdinů a prostředí nebo o společenskokritický impulz, ale jedná se o esteticky – povedenou či nepovedenou – zábavnou literaturu, která čerpá námět a motivy z globalizovaného světa evropské mládeže.

Literatura

ARTMANN, Hans Carl
1964 *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen Brotwecken* (Freiburg: Walter)

BÍLEK, Petr A.
2004 Literatura se stala terčem mediální manipulace,
<http://www-blisty.cz/art/19741.html> [přístup 2006–06–30]

BONDAR, Andrij
2004 Mchaydamaky forever, www.zn.kiev.ua/ie/show/480/45445/
[přístup 2006–06–30]

ERNST, Thomas
2001 *Popliteratur* (Hamburg: Rotbuch)
GREGOROVÁ, Bára
2003 Kádrový dotazník Jaroslava Rudiše, laureáta Ortenovy ceny za rok
2002, <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=10841>
[přístup 2006–06–30]

RUDIŠ, Jaroslav
2003 *Nebe pod Berlínem* (Praha: Labyrint)

ULLMAIER, Johannes
2001 *Von Acid nach Adlon und zurück* (Mainz: Ventil Verlag)

Dr. phil. Alexander Kratochvil, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald