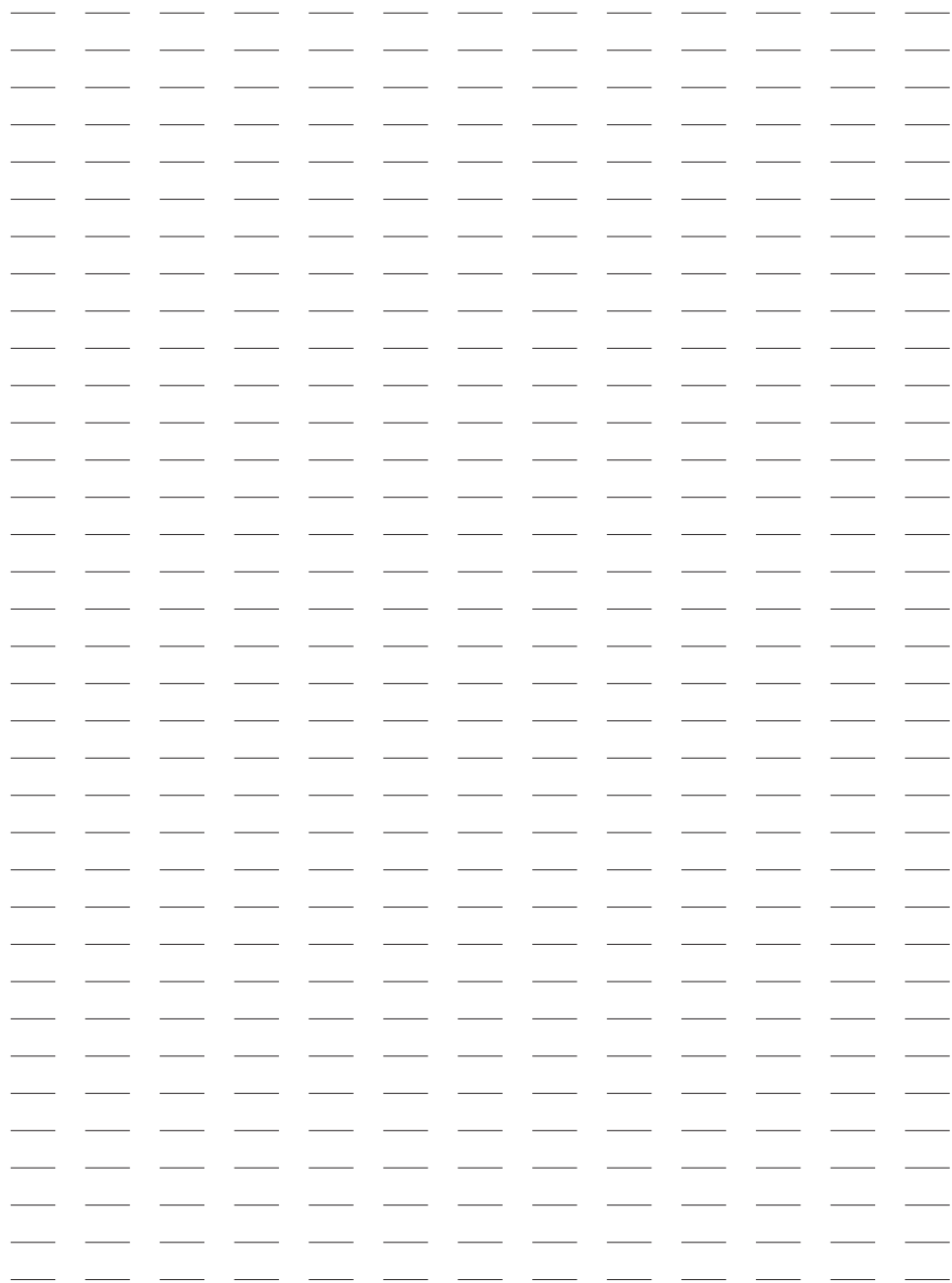


ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010



iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky
jiná česká literatura (?)

Česká literatura rozhraní a okraje

Lenka Jungmannová (ed.)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Česká literatura rozhraní a okraje : IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky:
Jiná česká literatura (?) / Lenka Jungmannová (ed.). – 1. vyd. –
Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Filip Tomáš – Akropolis, 2010
ISBN 978-80-85778-71-7 (Ústav pro českou literaturu AV ČR). –
ISBN 978-80-87481-00-4 (Filip Tomáš – Akropolis)

821.162.3 * 82-021.462 * 82-021.634 * [82:081]-021.61 * 316.72/.75 * 316.72/.73
* 82:159.923.2 * 82.07

- česká literatura
- nezávislá literatura
- marginální literatura
- literární kánon
- kulturní diverzita
- dialog kultur
- identita v literatuře
- interpretace a přijetí literárního díla
- sborníky konferencí

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

Vychází za podpory hl. města Prahy.



Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z 90560517.

Lektoroval: prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc. (Filozofická fakulta,
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

All texts – all rights reserved!

© Editor Lenka Jungmannová, 2010

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010

© Filip Tomáš – Akropolis, 2010

ISBN 978-80-85778-71-7 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-00-4 (Filip Tomáš – Akropolis)

Obsah

Úvodem ----- 11

Lenka Jungmannová

Jinakost čtení: kanonizace, ideologie, estetika

Strategie kanonizace ----- 17

Vladimír Papoušek

Poetika fragmentu a dekanonizace díla ----- 27

Petr Komenda

De/ritualizace performativního rozporu: Literatura mezi
vnitřkem a vnějškem ----- 39

Richard Müller

Otázka *světového názoru*: Mezi literární vědou a historiografií ----- 51

Lukáš Borovička

Prvky *camp-estetiky* v recesistických projevech *ostalgie* ----- 63

Joanna Królak

Jinakost v české literatuře

Konstanty a proměnné české výchovné prózy a dramatu
ze života dětí: K motivu cesty, outsidera a útočiště jako indikátorů
pedagogických topoi druhé poloviny 19. století ----- 77

Věra Brožová

Skrytá tvář futurismu v Čechách ----- 89

Ilona Gwóźdź-Szewczenko

Obraz šoa v české literatuře ----- 99

Jiří Holý

Je exilová literatura *jiná*? Pokus o poetiku ----- 111

Joanna Czaplińska

Čeští spisovatelé na rozhraní dvou kultur ----- 121

Helena Kosková

Zakázaná dramatika: Pokus o vymezení neoficiální dramatiky
v letech 1948–1989 ----- 131

Lenka Jungmannová

Cult fiction a česká alternativní literatura ----- 143

Martin Pilař

Jinakost a literární osobnost

Přebít voňavku a cukrkandl: Pokus o české naturalistické drama ----- 153

Petra Ježková

Otokar Březina exotický ----- 167

Petr Holman

Ludmila Durdíková-Faucher: Česká autorka spoluzakladatelkou moderní ediční koncepce francouzské literatury pro děti a mládež ----- 175

Milena Šubrtová

Mannovské paradigma aneb Svět podmíněné existence u Ladislava Klímy ----- 185

István Vörös

Hranice subjektivity ve vztahu k *jinému*:

Casus Richard Weiner ----- 195

Joanna Goszczyńska

„Každý rozdíl ve věcech a lidech rozmnožuje život“:

Různé strategie uchopení *odlišnosti* v tvorbě Karla Čapka ----- 205

Agnieszka Janiec-Nyitrai

Jan Weiss: zapomenut? ----- 215

Anna Amelina

Básníkův návrat, básníková přítomnost: Josef Suchý

v české poezii šedesátých let 20. století ----- 223

Ivo Harák

Tři životy obětavého konfidenta: Příběh exilového vydavatele

Antonína Vlacha ----- 233

Michal Přibáň

Mozart jako identifikační figura Vladimíra Holana ----- 245

Urs Heftrich

Karel Krejčí – outsider české literární vědy ----- 255

Veronika Matějková

Avantgardní hrabalovské pábení ----- 265

Petra James

- Bohumil Hrabal jako *outsider*?
Outsiderství – problém definice ----- 277
 Matija Ivačić
- Za autorstvím čtenáře: Reflexe Hrabalova
 nesebevědomého autorství ----- 285
 Jakub Češka
- Středoevropská literární inspirace Hrabalem: (Esterházy,
 Huelle, Czcibor-Piotrowski, Bielaszewski, Szamburski) ----- 293
 Lenka Vítová
- Cudzie* dramatické písanie Petra Scherhaufera ----- 303
 Dagmar Inšitorisová
- Cesta do hlubin Sudet: Nad prózami Martina Fibigera ----- 315
 Jan Tlustý
- Jinakost v literárním díle**
- Oráč z Čech (Oráč a Smrt)* ----- 329
 Martin Kuba
- Čtení Haška s Deleuzem: *Devenir-animal* a česká
 autofilologická deteritorializace ----- 341
 Holt Meyer
- Okraj, hranice a jejich překročení: Josef Čapek
 mezi obrazem a textem („Plynoucí do Acherontu“) ----- 351
 Zuzana Stolz-Hladká
- Havlasova (?) Itálie ----- 363
 Nella Mlsová
- Úloha ženy v Camusově novele *L'Étranger*
 a Hrabalově *Legendě o Kainovi* ----- 373
 Ans F. Linsen-Hogenberg
- Identita na rozhraní: „Já“ a „ne-já“ v eseji „Přemilí sousedé“
 Karla Michala ----- 381
 Olga Czernikow
- Membra disiecta: Jinakost v denících Jana Zábřany* ----- 391
 Gertraude Zand
- Jinakost Vévodkyně a kuchařky* Ladislava Fukse ----- 399
 Milan Suchomel
- Patrik Ouředník: *Europeana – stručné dějiny dvacátého věku* ----- 407
 Giuli Lezhava

Jinakost postavy

Český Jánošík ----- 419

Ute Raßloff

Golem, robot, Švejk: jejich světovost a jejich českost:

Nástin analogií a rozporů mezi nimi, otázka jejich zařaditelnosti
a nástin odpovědi ----- 437

Sergio Corduas

Podoby boha Dionýsa v české literatuře

první poloviny 20. století ----- 445

Zofia Tarajło-Lipowska

Jinakost prostoru

Prominentní okraj: Imaginace česko-německého pomezí
v literatuře 19. a 20. století ----- 457

Lenka Řezníková

Fenomén prostoru: Klíč k tvorbě Bohuslava Reynka
třicátých a čtyřicátých let ----- 467

Lenka Malinová

Hřbitov v české poezii 20. století ----- 477

Anne Hultsch

Praha v pražských románech a *Sedmikostelí* Miloše Urbana ----- 489

Marek Nekula

Jinakost v literárním provozu

Literatura a kultura za vlády Václava IV. (1378–1419) ----- 505

Agáta Dinzl-Rybářová

Dobrovského *Česká prozódie* v kontextu
soudobého studia verše ----- 513

Dalibor Dobiáš

Česká literatura první poloviny 19. století mezi státní
a *národní cenzurou* ----- 523

Lenka Kusáková

Téma potlačované literatury v *Humoristických listech*
(1863–1873) ----- 533

Blanka Hemelíková

Literatura *okraje* na hraně zákona: Ke sporu o „brak a obscenitu“
(nejen) za první republiky ----- 547

Tomáš Pavlíček

Jinakost a problematika překladu

Strategie adekvátního řešení překladu sociokulturních
specifik textu: Příspěvek k mezikulturní komunikaci ----- 561
Rajja Hauck – Zbyněk Fišer

Hory a staletí: *Literární polyglosie* v Karpatech ----- 571
Alexander Kratochvíl

Jinakost ve výuce bohemistiky

Česká literatura jako cizojazyčná:
K problémům výuky na Ukrajině ----- 585
Oksana Palij

Úvodní přednáška o české literatuře ----- 593
Jacek Baluch

Autoři studií ----- 601

Czech literature at the interface and periphery.
Fourth Congress of World Czech Literary Studies:
Other Czech Literature (?) ----- 607

Jmenný rejstřík ----- 609

Na začátku příprav *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* stálo téma „jinakosti“, protože jsem se – jakožto vzděláním teatroložka a komparatistka – rozhodla vyjít ze svého profesně odlišného přístupu k české literatuře. Podle tohoto klíče jsem vybrala i své spolupracovníky: bohemistka a kunsthistorička Stanislava Fedrová se ujala intermediální a interdisciplinární problematiky, bohemista a komparatista Jan Matonoha byl angažován coby odborník na genderová studia a bohemista Karel Piorecký, zabývající se moderní českou poezií, byl získán pro panel „druhý život“ Máchova díla (který jsme připojili vzhledem k významnému máchovskému výročí).

Tematika „jinakosti“ se jevila nosná nejen v kontextu světového vývoje humanitních věd, kde v osmdesátých letech 20. století nastupovala, nýbrž též v souladu s uměleckými a literárněvědnými specifiky bohemistickými. Otázky „jinakosti“ byly totiž v domácím literárněvědném prostředí opakovaně diskutovány již od devadesátých let: v rámci projektů věnovaných osobnostem, které se vymykaly kánonu nebo odmítaly pozici v centru literárního dění (např. konference o Václavu Černém, Miladě Součkové, Pavlu Eisnerovi, Zdeňku Kalistovi, Josefu Šafaříkovi, Věře Linhartové ad.), pod hlavičkou akcí zpracovávajících alteritu na materiálu literárních dějin (např. konference: *Literatura určená k likvidaci I.–IV.*, Brno 2002, 2004, 2006, 2008; *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře 20. století*, Ostrava 2003; *Žena v české a slovenské literatuře*, Olomouc 2004; *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Plzeň 2007) nebo jako teoretický problém (např. symposia: *Žena, jazyk, literatura*, Ústí n. L. 1996; *Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 1999; *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 2003; *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007; *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*, Olomouc 2008). A tak mohl čtvrtý ročník největšího tuzemského literárněvědného debatního fóra fakticky i symbolicky shrnout historii a odbornou reflexi „jiné“ české literatury.

Blok č. 1 nazvaný *Česká literatura rozhraní a okraje* jsme se rozhodli věnovat osobnostem a formám výskytu „cizosti“ v české literatuře: hranicím tohoto chápání, problematice porozumění, obrazům sebe a „jiného“, alternativním kulturním a geografickým prostorům české literatury; pozapomenutým, marginálním či obtížně zařaditelným autorům, jakož i procesům jejich začleňování do kánonu; Čechům za hranicemi, česko-německým, česko-rakouským, česko-polským, česko-maďarským a česko-slovenským vztahům, dále vztahům české a židovské a české a romské literatury či souvislostem české literatury a překladu.

Blok č. 2 pojmenovaný *Česká literatura v perspektivách genderu* měl naopak aspekt „jinakosti“ v tomto oboru narušit, neboť z feministického hlediska je zavádějící označovat genderovou problematiku jako cosi „jiného“. V rámci toho jsme se snažili tematizovat možnosti, přístupy, způsoby provozu a dluhy české literatury v kontextu genderového myšlení. Sborník tak prezentuje škálu teoretických a tematických přístupů, od kritického čtení kánonu, gynokritiky a archeologie ženské literární tradice přes fenomén tzv. crossdressingu v obrozenském dramatu, queer čtení sočrealistického románu či přes příspěvek studia maskulinit ke specifčnosti a kulturní (ne)přenosnosti feministické analýzy až po genderové hodnocení současné české literatury. Pozornost se tu soustředila i na problematiku intersekcionality (etnicity, národnosti, jazyka atp.) nebo na tázání po povaze radikálně „jiného“ způsobu psaní (écriture féminine atp.).

Blok č. 3 nazvaný *Česká literatura v interdisciplinárních, intermediálních a intersémiotických vztazích* byl otevřen pojetí literatury jako média, tj. jako komunikačního dispozitivu určeného specifickým užitím sémiotického systému či kombinace systémů. Metodologické zázemí teorie intermediality, ve světě poslední dvě desetiletí velmi progresivní, má v domácím kontextu stále mírný příznak „jinakosti“, ačkoli i zde bylo nač navazovat. Příspěvky bohemistů a badatelů ze spřízněných oborů (dějin umění, estetiky, hudební vědy, filozofie) se věnovaly analýzám překračování mediálních hranic v rámci autorských poetik, uvnitř individuálních děl i mezi sémiotickými systémy: problematice filmové či rozhlasové adaptace literárních děl, komiksu, ekfrázi a dalším tematizacím výtvarného umění nebo hudebních motivů v literatuře, vztahu dramatu k jeho divadelní realizaci nebo reprezentaci skutečnosti či postupů jiných médií v literárních textech.

Blok č. 4 nazvaný *Poezie, recepce, intertextovost: druhý život díla K. H. Máchy* soustředil pozornost k problematice tvůrčí i literárněvědné recepce Máchova díla. Konferenční příspěvky se v tomto bloku přednostně soustředily k tvorbě básníků a prozaiků, kteří se svým dílem hlásili k Máchovu odkazu a čerpali z něj inspiraci. Odlišnou cestu k porozumění významu Máchova díla nabídly referáty, které jej vnímaly v kontextu evropského a zejména středoevropského romantismu. Máchovo dílo vytvořilo rovněž příležitost k úvahám nad dějinami české literární vědy a ke sledování vlivu tohoto básníka na formování pražského literárněvědného strukturalismu.

Pořadatelé *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, o jehož založení se zasloužil Vladimír Macura, byli vedle Ústavu pro českou li-

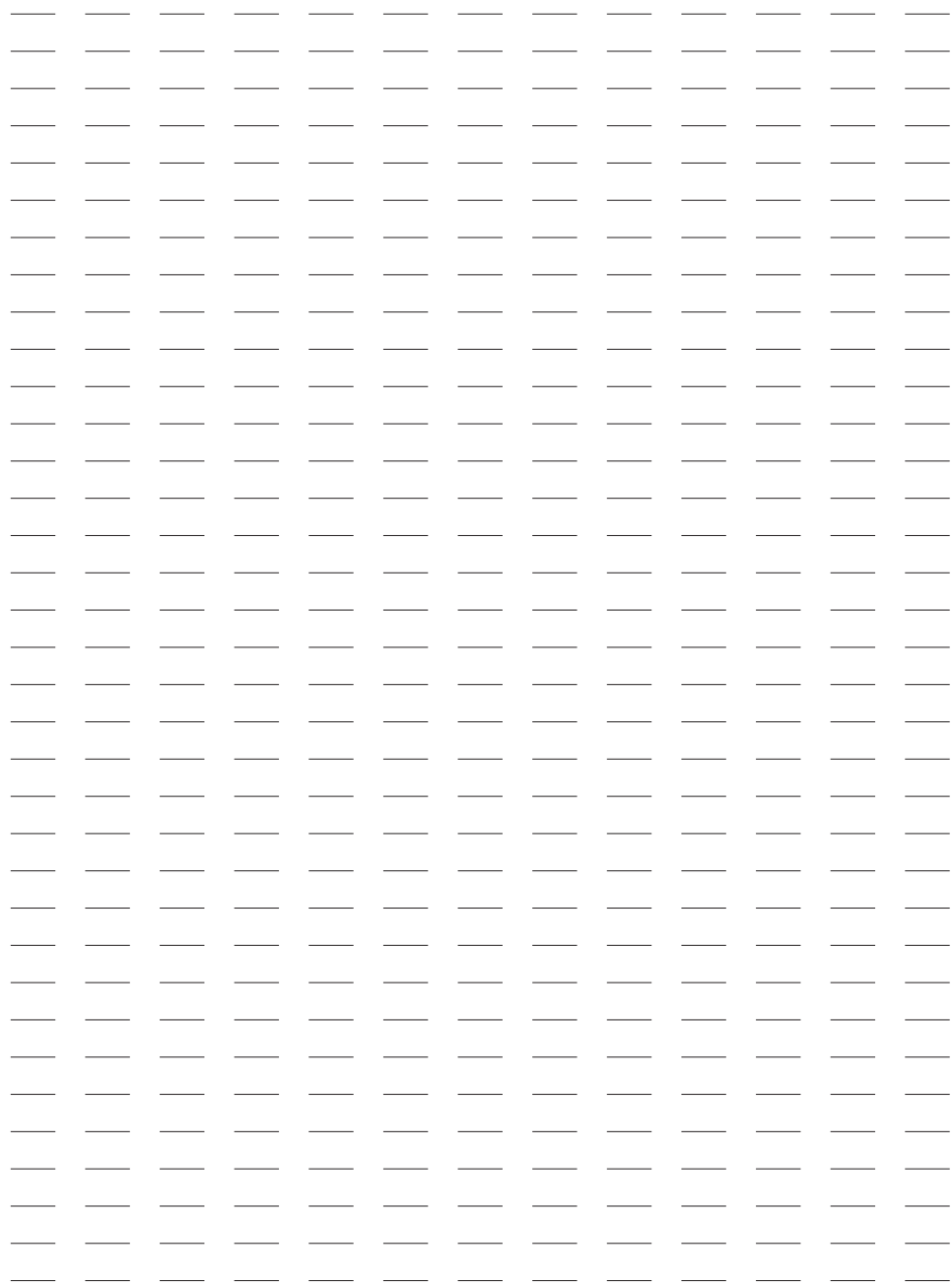
teraturu AV ČR, v. v. i., již tradičně Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Památník národního písemnictví v Praze. Oficiální záštitu nad akcí přijali prezident republiky Václav Klaus, primátor hlavního města Prahy Pavel Bém a předseda Senátu Parlamentu ČR Přemysl Sobotka. Grantovou podporu kongresu a jeho publikaci poskytly Ministerstvo kultury ČR, hlavní město Praha, Obec spisovatelů a International Visegrad Fund.

Kongres probíhal od 28. června do 3. července 2010 v budově Akademie věd ČR na Národní třídě a zúčastnilo se ho 153 badatelů z 20 zemí. Jednání bylo koncipováno jako otevřená akce pro odborníky zabývající se českou literaturou či souvisejícími obory a proměnilo se v bohatou diskusní platformu, která mimo jiné vyústila v mezioborovou debatu o středoevropské literatuře. Průběh jednání byl sledován i médii a jeho okolnosti, včetně fotodokumentace, zůstávají zachyceny na stránkách <http://www.ucl.cas.cz/cs/akce/4-kongres-svetove-literarnevedne-bohemistiky>.

Výstupem z kongresu se staly čtyři knihy: *Česká literatura rozhraní a okraje*, *Česká literatura v perspektivách genderu*, *Česká literatura v intermedialní perspektivě* a *Máchovské rezonance*.

A jelikož některou z nich právě držíte v rukou, nelze si než přát, aby vás podnětné čtení navnadilo na jubilejní *V. kongres světové literárněvědné bohemistiky*, který Ústav pro českou literaturu plánuje na rok 2015.

Lenka Jungmannová
vědecká tajemnice kongresu



Jinakost čtení:
kanonizace, ideologie,
estetika

Strategie kanonizace

— Vladimír Papoušek —

Autorita kánonu se jedinci jeví jako univerzální kosmická síla, proti níž je zcela bezmocný, a jeho jedinou reakcí může být pokora přijetí. To je zcela pochopitelné v souvislosti s původní tradicí, která kánon a kanonizaci zrodila. Totiž s tradicí svatých textů, jejichž autorem byl Bůh. Jak se dozvídáme u Wolfganga Isera (2000), úzkost interpretů daná potřebou sladit nejasné boží slovo s realitou života přinesla jednak potřebu interpretace se souborem pokynů, jak s texty zacházet (midraš), a jednak potřebu kanonizovat svaté texty tak, aby čistota božího sdělení zůstala zachována. Jak Iser dále uvádí, autorita božího slova tak byla nahrazena autoritou interpretů. Tedy původní řeč textu, řeč, která cosi přikazovala a ukazovala přímo nějakému společenství, byla nahrazena nepřímou operací s textem, manipulací, ať už jakkoliv motivovanou. Obvykle ovšem zůstává tento přesun autority jakoby skryt. Dále se simuluje předpoklad, že onou rozhodující dominantou je text sám.

Literární kánon, s nímž pracuje učitel nebo literární historik či běžný čtenář, je ovšem zcela sekulární. Kánon se přitom jeví podobně jako v případě textů biblických – jako autorita souboru textů, kde operace, které ho stvořily, zůstávají do značné míry skryty.

Žijeme ovšem ve světě, kde neexistuje jediný, ale mnoho autoritativních kánonů, často vedle sebe a často i bez jakéhokoli vědomí o svém okolí. Kánony se vzájemně nekonfrontují, jsou do značné míry uzavřenými světy. A právě uvnitř tohoto světa vzniká onen dojem moci, nadřazenosti, nepochybnosti, tedy reprezentace, která každé individuum tváří v tvář kánonu odzbrojí a odsuzuje k bezmoci.

Kánon vytváří sdílená víra společenství a uvnitř silového pole této sdílené víry se kánon jeví jako totální kosmos zahrnující vše. Jisté je ovšem, že toto absolutní je jak časově, tak lokálně omezeno – platí v tuto chvíli a na tomto místě. Jinými slovy: v tomto historickém čase, v této kultuře a v tomto společenství.

Není nic zvláštního na tom, že prostor toho či onoho kánonu je rozdílný a že jeho rozšíření je odvislé od řady faktorů, jako je například dominance jistého jazyka, jisté kultury: náboženství, mytologie, nejruznějších identifikací se strukturami hodnot – často vyjadřovaných rovněž mytologicky – jako jsou například hodnoty Západu, ale také na faktech v podstatě ekonomických, jako je výměna a prodej, jak na to upozorňují „noví historikové“ v čele s Greenblattem (viz např. Greenblatt 1989).

Právě toto nestejně rozprostranění různých kánonů, stejně jako fakt, že to, co se často z větší vzdálenosti, například z pozice pozorovatele jiného kulturního okruhu, jeví jako jeden homogenní prostor, se zblízka počne dělit a ukazovat jako řada *nehomogenit*. Může existovat řada paralel vůči dominantnímu kánonu, lze objevit i kontradiktorický *antikánon*. Tím vzniká pochybnost o tom, že kánon odvíjí svou autoritu od poselství textů, které ho tvoří, nýbrž spíše se zdá, že svou autoritu odvíjí právě od struktury často skrytých operací a manipulací, které ho v jisté době obklopují. Zdá se, že každý literární text v jistém kulturním okruhu se okamžitě stává předmětem procesu, na který upozorňuje Iser v souvislosti s midrašem a svatými texty.

Text musí být pochopen a interpretován v souladu se strukturou hodnot dané doby a strukturou společenství. Pokud to nelze, je často ostrakizován, pomíjen, tabuizován, posouván mimo dominanty kánonu. To ovšem neznamená, že navždy zmizí, protože takový přesun na okraj dobové evidence může naopak sloužit jako jádro jiné menší nové a vůči dominujícímu kánonu subverzní sdílené víry. Text se tak může stát centrem nově vznikajícího *antikánonu*. Toto zhodnocování textu v prizmatu dobové hodnotové struktury ideové, estetické a etické probíhá ruku v ruce se zhodnocováním pragmatickým. Text se stává součástí dobového marketingu, je nabízen, prodáván, vyměňován,

ustavuje svou tržní hodnotu na základě nejrůznějších markerů, jako je exkluzivita, nebo naopak všeobecná užitečnost z hlediska národních cílů, morálky či prostě zábavnosti. I tady se ocitáme v prostoru sdílené víry. Čtenář musí uvěřit, že zakoupením Vieweghova románu získává propustku do jistého typu světa, musí s jinými sdílet přesvědčení, že kniha bude zábavná a zároveň nebude klást zbytečný odpor. Jiný čtenář zakoupením Ajvaze nebo Topola reprezentuje jinou víru a jiná očekávání.

Představme si situaci, kdy je někdo jediným čtenářem autora, jehož text nikdo jiný nečetl, a tento „objevitel“ má pocit, že našel cosi mimořádně hodnotného. Může to být autor, který čte sám sebe, ale také autor, který text přinesl někomu blízkému k první sudbě. Jen těžko si lze představit, že zde se celý proces zastaví, že autor uspokojí sám sebe tím, jak to hezky napsal, a text odloží či že se spokojí s přítelovými oceněním a přítel vzápětí vše zapomene. Výzva k oceňujícímu čtení a samo oceňující čtení jsou prvními *transmitery*, které rozpoutávají další přenosy informací, stojí na počátku mnoha různých zacházení s textem – strategií, na jejichž konci bude rozhodnuto o pozici textu v kánonu, tedy o pozici ve struktuře hodnot a víry daného společenství.

Nastává proces označování a přeznačování, který by měl být ukončen stanovením pozice v kánonu. Definitivní pozice díla je pak něčím jako jeho smrtí a potřeba ukončit jednou provždy označování související s hodnotou díla je zjevnou nekrofilii, jíž trpí všichni, kterým na definitivnosti díla záleží. V knize *Shakespearean Negotiations* (1988) upozorňuje Stephen Greenblatt na proměnu, která se stane s dílem slavného dramatika v okamžiku, kdy jeho hry, předváděné autorovým ansámblem na jevišti, přestávají být živou součástí alžbětinské doby a kdy autor zemře a jeho dílo se promění v knihu.

Ovšem je třeba konstatovat, že ve skutečnosti je proces *označování* a *přeznačování*¹ obtížně ukončitelný, což je způsobeno značnou *nehomogenitou* prostředí, v němž se dílo pohybuje, a také tím, že probíhající proces je v podstatě chaotický a nevykazuje žádné znaky jednoduše předvídatelného opakování. Nehomogenní jsou především skupiny těch, kdo s dílem zacházejí. Nejsou tu jen v podstatě dobře definovatelné skupiny, například univerzitních interpretů a studentů, jak o nich hovoří Stanley Fish (1980), ani volnější a také už poněkud

1 Užívání termínů *označování* a *přeznačování* v jisté neukončitelnosti je tu používáno metaforicky a je inspirováno Jacquesem Derridou, který tento proces popisuje (viz např. Derrida 1993).

problematické homogenity typu čtenáři a recenzenti obecně, ale přeznačování díla probíhá i v rovině cenzury, žurnalistiky užívající autora či knihu jako reprezentaci nějakého společenského postoje (komunisté vůči autorům disentu, Knut Hamsun jako zrádce národa atd.), stejně jako pohyb textu a jeho reprezentací zahrnují i osobnost spisovatele na trhu – od křtů knih, reklam, strategií nakladatelů či literárních agentů a autorských čtení až po přelepování původní ceny cenovkou se slevou v obchodech. V tomto prostředí je obtížně stanovitelný vliv jednotlivých faktorů a nezdá se, že mají nějakou jasnou hierarchii, tedy že autorita významného kritika nebo univerzitního učenice rozhoduje více než práce trhu, cenzora nebo prostě aktuální komunikativní situace, která pomůže *transmitovat* informaci, že dílo je zábavné či vhodné pro aktuální náladu doby, jako se stalo v případech úspěchu Vieweghových *Báječných let pod psa* (1992). Text odpověděl na jisté aktuální ladění společnosti a čtenářů, což jistě neznamenalo definitivní kanonizaci, ale jistým způsobem ustavilo román jako měřítko pro vše ostatní, co autor napsal, a zároveň umožnilo jakoby zrychlit jeho cirkulaci, učinit ji viditelnou a iniciovalo další typy zacházení s textem – prodej, reklamu, překlady. Zdá se, že v každé době jistá témata, *image* či koncepty vytvářejí ve společnosti určitý podtlak svým chybením, které je dáno buď jejich předchozí tabuizací, vytěsněním ze společenské pozornosti, nebo tím, že tato metafora a tento slovník prostě předtím neexistoval.

Připomeňme například rychlé posouvání některých děl kdysi okrajových do centra diskurzu na počátku devadesátých let. V mluvení první poloviny devadesátých let náhle jako by znovu byl objeven Jan Jakub Deml, Ladislav Klíma či Milada Součková, přičemž tito autoři se najednou začali z jistého pohledu jevit jako klíč k celé české literatuře. Do prostoru, který opustila masa režimní literatury, se náhle radikálně nasouvá nová fronta podporovaná hladem čtenářů, zájmem interpretů i trhu.

Mohlo by se zdát, že se tu zabýváme procesy, které jsou přece jen příliš vzdálené mystice kánonu – oné omračující a odzbrojující skutečnosti nehybné velikosti tváří v tvář pozici Karla Hynka Máchy, Boženy Němcové, Jaroslava Haška či Karla Čapka. To je ale pouze zdánlivé, protože mezi popisovanými způsoby zacházení s textem a jeho relativně definitivní pozicí v centru kánonu mnohdy rozhoduje pouze časová nebo, řekněme, historická vzdálenost. Komunisty kanonizovaný Kozák či Taufer – v jistém okamžiku se jevící jako „věční svatí“ – zmizeli po uplynutí lokální periody nahrazení jinými autory, které aktuální

doba zhodnocuje, přičemž i ona aktuální doba je jen lokalitou s omezeným trváním, prostorem i mírou evidence. Tvrzení, že ten nebo onen autor současnosti je lepší než třeba Kozák, při vši možné sympatii k takovému názoru, nemá z hlediska vědeckého zkoumání valnou cenu, protože je to promluva spjatá s aktuální ideologií doby, se subjektivním či skupinovým souzením aktuálního historického horizontu, stejně jako byla s ideologií doby úzce svázána právě tvorba Kozákova. Tvrzení je obtížné opřít o jiná než ideová přesvědčení, pokud nebude možné schopni dokázat, že například Klímova větná stavba je obratnější než Kozákova a že Klíma dělá méně syntaktických a gramatických chyb.

A ani to nebude moc silný argument, protože ve světové literatuře je mnoho kanonických autorů, jejichž slovník a syntax nejsou nejzářivější kvalitou jejich díla. To, oč obvykle opíráme hodnocení autora, je vždy spjato s rovinou reprezentací – idejí, emocí, imaginace.

Jediným možným indikátorem, který může být nějakým způsobem identifikovatelný a ověřitelný, je skutečnost, že jisté dílo obsahuje radikálně nové metafory či slovník a že díky těmto kvalitám vykazuje schopnost zásadně měnit pohled společnosti na obraz vlastního světa. Právě díla výrazně polarizující dobovou diskusi, případně díla tak jiná, že jsou téměř neviditelná, nebo tak šokující, že jsou nepřijatelná, mohou být zdrojem těchto metafor. Jenže taková radikální změna jazyka způsobující revolučně nové vidění skutečnosti je událostí velmi mimořádnou a lze říci, že takoví autoři-vynálezci jsou stejně vzácní jako ve vědě Einsteinové. Opírat představu o tvorbě kánonu jen o mimořádné úkazy, což do značné míry činí třeba Harold Bloom, by ovšem znamenalo, že kánon je poměrně úzký a lze ho nacházet pouze u velkých kultur, které produkují dostatečně silná diskurzivní pole, v nichž cirkuluje velké množství textů a v nichž zároveň rozšířenost jazyka dává možnost rozeznání nového slovníku, metaforiky, imaginace, stejně jako umožňuje bohatou cirkulaci dostatečný nános diskurzivních vrstev, které učiní z díla hmotný a nepřehlédnutelný objekt.

Kánony ale produkují i malé kultury a jak v těch velkých, tak v těch lokálně omezených se prostě často vyskytují díla, která nenesou znaky žádné imaginativní mimořádnosti. Rada pilířů českého literárního kánonu 19. i 20. století nepřevrací vidění světa nijak mimořádným způsobem, a přesto je jejich pozice poměrně stálá – alespoň z hlediska povinného školního učiva: Jan Neruda a jeho Povídky malostranské, Božena Benešová, Karel Matěj Čapek Chod, Alois Jirásek. To znamená, že výjimečná metaforika, slovník či imaginace nejsou žádnou

zákonitou vstupenkou do kánonu, a dokonce nelze ani říci, že jsou to právě tyto faktory, které v konkrétním případě rozhodnou.

Nehybnost a stabilita Máchy a Němcové je dána časovou vzdáleností a také hmotností všech historicky se nabalujících ujištění ve víře. Jejich dílo nevyvolává vyhrcožený ideový konflikt, ale může se stát produktivním v mnoha historicky proměnlivých ideových rastrech a reprezentacích – národní manifestace při převezení básnickových ostatků z Litoměřic do Prahy během nacistické okupace, Mácha jako reprezentace moderny ve sborníku pražských surrealistů *Ani labuť ani Lůna* (1936) atd.

Fakt, že ani v těchto případech bezpečně kanonizovaných autorů nedošlo k totálnímu ukončení označování, nespočívá v nějaké obsesi literárních vědců či učitelů zkoumat skutečnou mrtvost mrtvol, ale právě ve schopnosti těchto časově vzdálených děl produkovat nějaké další diskurzivní pohyby. Ty ovšem nemusejí být vůbec vyvolány textem díla, nýbrž množstvím reprezentací, které s dílem souvisejí. A tak dílo Máchovo či Haškovo neslouží jen pro opakovaná čtení potvrzující estetickou slast, ale představují objemná diskurzivní hnízda, která mohou být používána v diskusi o národní identitě, sebereflexi, původnosti kultury, její vyspělosti a vztahům k jazykově odlišným kulturám atp. Samozřejmě, existují-li hmotné objekty, které už nereprezentují jen estetickou hodnotu, ale představují mnohem objemnější diskurzivní celky, které lze používat pro různé účely, je pochopitelné, že jiné, méně vhodné, se posunují k okraji nebo až za okraj kánonu, za mez rozlišitelnosti, případně se stávají jádrem subverzního *antikánonu*.

Na počátku jsme připomínali potřebu interpretů biblických textů sladit nejasná místa prostřednictvím interpretace s hodnotami a životní realitou společnosti, které bylo jejich adresátem. V kánonech například národní literatury je však zároveň úkolem interpreta předvést text jako mimořádného reprezentanta nějaké části hodnotového spektra společnosti, ukázat to, co může být široce sdíleno. Zatímco svaté texty byly od počátku řeči, která cosi činila nebo chtěla činit, literární text v současné kultuře musí být teprve ukázán a vyjednáán jako ten, co něco činí nebo cosi předvádí lépe než jiné texty – sjednocuje, obnovuje, staví nové obrazy. Teprve pak může takový text aspirovat na místo v kánonu. To ovšem už od počátku implikuje existenci strategií, které mohou pomoci performanci textu v jistém společenství, protože autorita textu není v okamžiku jeho vstupu nijak zaručena. Tvrzením o nezaručenosti nechci nijak popřít běžnou skutečnost, že například kniha známého autora má jiné podmínky pro přijetí než dílo neznámého

autora či že kniha v angličtině může mít objemově jiné publikum než kniha v češtině nebo finštině. Nezaručena však zůstává jeho kanonizace v rámci společenství, protože skupinovou víru o tom, že právě tento text je dobrý usadit v hodnotovém rastru společenství, bude teprve nezbytné vyjednat. Toto „vyjednávání“ neexistuje jako nějaký jednorázový proces, který je v každém okamžiku veškerému zainteresovanému publiku přístupný a jasný. Skládá se z množství často kontradiktorních gest, promluv a performancí, které více než dešifrovatelným systémem jsou konvolutem nejrůznějších chaotických pohybů. V tomto chaotickém útvaru ovšem fungují přesvědčení jednotlivců, že dění kolem textu lze zpřehlednit a ovládnout. Proto je velmi obtížné popsat v nějakém panoramatickém pohledu proces kanonizace, ale myslím si, že docela dobře lze sledovat jednotlivé pokusy o jeho ovládnutí. Ty se projevují právě jako cílené strategie. Takové strategie, zdá se, mohou být v podstatě dvě. První nazvěme *sémiotickou*, druhou pak *gramatologickou*, přičemž označení berme jako metafory, nikoliv jako definitivní pojmové uchopení.

Sémiotická strategie ve stručnosti spočívá ve snaze uživatelů diskurzu označit kvality díla jako jeho metafyzické vlastnosti, ať pozitivně či negativně. *Sémiotickou strategií*, jejímž cílem je odsunutí díla na periferii nebo do zapomnění, může být třeba prokletí díla, jeho odsouzení jako čehosi nepřijatelného, například když radikální islamisté soudili Rushdieho *Satanské verše* (1988) či když jezuité označovali proskribované knihy vzhazováním do ohně. Podobně ale může působit snaha kritika ironizovat či zesměšnit text, enumerovat jeho chyby a tak znemožnit jeho ambice. V díle se označuje to, co tam není, upozorňuje se na chybění toho či onoho, přičemž to, co přítomno je, se pomíjí či bagatelizuje. Za takovou operaci s textem nemusí stát skutečná analýza a komparace, ale apriorní ideový postoj, který vyžaduje jen takový způsob čtení.

Specifickou variantou může být negativní či nulová semióza, tedy mlčení o nějakém díle. Mám na mysli mlčení záměrné, když se dílo nehodí z důvodů morálních, prestižních nebo konkurenčních. Příkladem budiž česká spisovatelka Olga Barényiová, kde mlčení z ideových důvodů vedlo k téměř dokonalému výmazu z kontinuity české literatury. Zbývají jen texty, na něž lze narazit a uvědomit si jejich diskontinuitnost.

Na druhé straně může být tato strategie založena na označování hodnot uvnitř díla, které reprezentují společenstvím obecně sdílené hodnoty, například morální postoje, národní apel, hrdinství či oběť. Nejde

ovšem o čítankové či kalendářové příklady, ale o poetologicky různě variovaná *imaga* sdílené víry. Velmi obvyklou variantou bývá komparace díla či autora s bezpečnými autoritami, přičemž mezi obě srovnávané položky může být kladeno rovnítko, může dojít i k emfatickému nadřazení díla uznávané autoritě.

Sémiotická strategie je poměrně častým operátorem vládnoucí moci, prostředkem absorpce. Moc prostřednictvím semiózy ukazuje dílo jako sjednocující prvek společenství, jako integrující harmonizující element (lidovost jako kvalita v kultuře padesátých let). Dílo může být objektem takové strategie. Nejsou vzácné ani případy, kdy se předem označené maximy stanou iniciátorem další produkce, pokoušející se vyhovět elementům zaručujícím hladkou absorpci, jak tomu bylo například v režimní literatuře padesátých či sedmdesátých a osmdesátých let. Na jiném pólu pak stojí díla označená mlčením, kletbou, nařčená ze škodlivosti či zesměšněná.

Strategie gramatologická naopak pracuje s představou, že síla a mimořádnost díla je zakleta v neopakovatelném principu, kterým je dílo utvořeno. Tento princip, v podstatě neoznačitelný a nevyjádřitelný, avšak přítomný, představuje něco jako božské vnuknutí, je připisován géniu autora, géniu doby či jiným faktorům, jimž je společná jistá nevyjádřitelnost, leč které „vyzařují“ autoritu. „Božský Dante“ či „božský Shakespeare“ jsou označení produkovaná tímto typem diskurzivní strategie, označení, která zároveň představují jen symbolickou vnější reprezentaci nepostižitelného vnitřního procesu, signa nedotknutelnosti a velikosti. Tato strategie může skutečně znamenat ustrnutí mluvčího před velikostí díla, s nímž se setkává, ale stejně často znamená způsob reprezentace jisté superiority, jíž určité společenství označuje svou výjimečnost vůči jiným, méně důležitým. Shakespeare i Dante se stávají prostředkem kulturní moci, národní pýchy, sebeutvrzení kolektiva o vlastní kulturní legitimitě a výjimečnosti. *Gramatologická strategie* umožňuje odsunout vyznačení kvalit, protože odkazuje pouze k jistému autoritativnímu principu. Jinými slovy: neobsahuje jedinou či několik kvalit, ale všechny kvality jednou provždy. V podstatě lze říci, že se tu vracíme k původnímu pojetí kanonizace, jak ji známe ze svatých biblických textů. Autorita interpreta označuje texty takzvaně „pravé“ – to znamená svaté, jejichž autorita je garantována Bohem. To ovšem nijak nesmazává fakt, jak nás poučuje Wolfgang Iser, že ten, kdo autoritativně zachází s textem, je člověk, nikoliv Bůh.

Avšak právě tady vystupuje do popředí proces simulující nulovou manipulaci s texty. Shakespeare, Máchá, Kafka a další se mají jevit

jako jakési věčně se obnovující stroje na revitalizaci aktuální skutečnosti, jako jakési samoladící se perpetua mobile věčně produkující krásu a velikost. Přitom je zřejmé, že aktualizace je opět otázkou vnějších manipulací – přepisování, překladu, transformací a nových interpretací, přičemž každá další operace se jakoby skrývá za autoritu textu, jako kdyby manipulace byla nevinná hra, s níž text souhlasí, hra motivovaná touhou vyzdvihnout a povýšit. Lze škrtnout šest set veršů ze Shakespeareovy hry, aby režisér pomohl své inscenaci, ačkoli tato operace bude maskována službou autorovi a dílo bude prezentováno jako by Shakespeare promlouval skrze věky k současnému divákovi.

Stále se ale hraje hra na pravost, původnost a nedotknutelnost. Spor editorů o čárku či vynechanou polovětu působí jako svatý boj o cosi původního, esenciálního a jistě má svůj úctyhodný patos. Ve skutečnosti je ale rovněž součástí vytváření fantomu čehosi, co nikdy neexistovalo, simulací esenciální pravosti. Každá edice, každá změna textu, včetně nové grafiky a ilustrací, a především přechod do nové historické situace, kdy text přichází před jiné čtenáře a je znovu hodnocen (být se znalostí tradice a v jistém typu předzjednaného rozumění), znamená kompletně nové vyjednávání, novou situaci nezajištěnosti, v níž dochází k stvrzování pozice textu či jejímu zpochybnění. To znamená kvalitativně nové umístění textu v rastru skupinových hodnot. Odkazy k jeho minulé pozici, poukazování na jeho „esencialitu“ a výjimečnost jsou zase jen součástí strategie, která je vlastně způsobována úzkostí z nepříznávané skutečnosti, že vlastně žádný ze souborů mlčících tištěných znaků, kterým říkáme kniha, nenese žádné věčné poselství, žádnou zprávu snadno převoditelnou z jedné historické éry do jiné, z jedné generace k té následující či z jednoho jazyka do jiného.

Na procesu kanonizace textů se podílí mnoho sil a proměnných, ovlivňujících pozici textu v centru či na okraji, nebo dokonce mimo hranu evidence. Žádná z těchto sil se nejeví jako náležitější textu samotnému. Všechny představují nejrůznější variety operací s textem v procesu jeho reprezentace jako nositele konvolutu hodnot umožňujících sjednocení víry určitého kolektiva.

Přes znaky chaotičnosti a náhodnosti těchto procesů, kdy lze jen těžko určit, které dílo bude hrobem s honosnou hrobkou a kterého kosti spočinou v neúctě za hřbitovní zdí, je pozorování kanonizace díla vzrušujícím vědeckým problémem a otevírá literární historii i teorii nové možnosti tím, že umožňuje pozorovat komplikovaný proces proměny existence literárního textu v dějinách. Literární věda tak nemusí být jen nástrojem pro prezervaci památek a z literárních vědců

nemusejí být jen kustodi v muzeu či správci hřbitovů. Literární věda tak může klást vážné a zásadní otázky přesahující rámec literatury, například jak různé varianty psaných textů zasahují či utvářejí naše možnosti vidět a vykládat skutečnost, v níž žijeme, či jak se na tom podílejí.

Literatura

DERRIDA, Jacques

1993 *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček (Bratislava: Archa) [1967–1972]

FISH, Stanley

1980 *Is There A Text in This Class?* (Cambridge: Harvard University Press)

GREENBLATT, Stephen Jay

1988 *Shakespearean Negotiations* (Berkeley: University of California Press)

1989 „Towards a Poetic of Culture“, in Harold Aram Veese (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 1–15

ISER, Wolfgang

2000 „The Authority of the Canon“, in idem: *The Range of Interpretation* (New York: Columbia University Press), s. 13–40

Performance of authority and canonization strategy for texts on literature

In this paper the author considers the character of performative acts expressing judgement, power or authority in the evaluation of literary texts, taking into account the way these are accepted or rejected. On the basis of an analysis of model performative acts he attempts to find the principal strategies that come into play in the historical process involved in the canonization of a work.

Keywords

literary canon, literary strategy, semiotic strategy, grammatological strategy, Stephen J. Greenblatt, Wolfgang Iser

Poetika fragmentu a dekanonizace díla

— Petr Komenda¹ —

Z logiky věci vyplývá, že poté, co literární dílo prodělalo transformaci rukopis–text a prošlo aktem zveřejnění, nadále bude určujícím parametrem vnímatel. Jedním ze zásadních axiomů strukturalismu byl důraz na vnímatele jako základní subjekt v umění. To umožnilo distancovat se od pozitivistických a psychologizujících koncepcí literárního díla. Jan Mukařovský ve studii o „Záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ (1943) jasně konstatuje, že základním subjektem v umění je „nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvar obrací, tedy vnímatel“ (Mukařovský 2007: 358). Právě ze stanoviska vnímatele rozvíjí Mukařovský koncept *záměrnosti a nezáměrnosti* v literárním díle, přičemž princip záměrnosti spojuje s vnímatelovým úsilím o významové sjednocení díla, jež by mělo ústit v *sémantické gesto*: „Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do

¹ Text vznikl za podpory grantového projektu CZ.1.07/2.2.00/07 *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí* (ESF, 2009–2012).

díla smysl“ (ibid.: 360).² Proto se u vnímatele mohou stát záměrnými ty složky literárního díla, jež byly při procesu textace původně nezáměrné (ibid.: 362).

Mukařovského úvahy ve svém teoretickém díle dále rozpracoval Miroslav Červenka,³ jenž především potvrzuje strukturalistické stanovisko, že položení důrazu na vnímatele implikuje a priori předpokládanou záměrnost literárního díla: „Na této obecné úrovni a v tomto smyslu – a v tom je omezení našich ‚výkladů‘ o nezáměrných elementech díla – se dílo a priori jeví jako absolutně, v celku i jednotlivostech záměrné“ (Červenka 1996: 23). Tato předpokládaná záměrnost je v korelaci vzhledem k estetické funkci literárního díla, tedy k samé podstatě „literárnosti“: záměrnost je čistý korelát estetické funkce, implikovaný už v pouhé její přítomnosti. Je důležité, že Červenka posléze vymezuje samu mezní hranici strukturalistického konceptu záměrnosti/nezáměrnosti. Je si totiž vědom jeho vázanosti na sémiotický akt zveřejnění. Navíc reflektuje situace, při nichž umělec experimentující s tvaroslovím, s dosavadními normami, nadindividuálními dobovými i archaickými styly, s jinými individuálními poetikami ve svém díle vytváří několik generujících mechanismů, rozličných a navzájem neslučitelných algoritmů: „Důraz na imanentní spojitost každé složky o sobě vede naopak k vytváření předem neodhadnutelných konfigurací současně vystupujících prvků. [...] Je zadáno několik navzájem nezávislých ‚algoritmů‘ řídicích generující systémy a na jejich výstupech se objevují elementy rozmanité provenience, jejichž spojení se jeví jako ‚náhodné‘ a jejichž ad hoc konstruovaným společným jmenovatelem je překvapivý, neurčitý, ustavující se a vzápětí se rozpadající významový komplex“ (ibid.: 21).

Zatímco Červenka sledoval napětí mezi záměrností a nezáměrností v oblasti významové výstavby literárního díla, tj. jeho sémantické dimenze, Milan Jankovič postupně rozpracoval Mukařovského koncept

2 Perspektivu vnímatele Mukařovský obhazuje i v textačním procesu: „Ve chvílích, kdy [umělec] na svůj výtvor nazírá ze stanoviska čisté záměrnosti se snahou (vědomou i podvědomou) vložit do jeho ustrojení stopy této záměrnosti, počíná si jako vnímatel“ (Mukařovský 2007: 361).

3 Záměrnosti a nezáměrnosti v sémantické dimenzi literárního díla se M. Červenka věnoval v monografii *Významová výstavba literárního díla* (Červenka 1992), ve statích „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“ (idem 1996: 15–25), „Čtyři dimenze literárního díla“ (ibid.: 26–39) a „Textologie a sémiotika“ (ibid.: 213–232). Ve všech případech Červenka trvá na předpokladu, že „nezáměrnost určitých prvků ve výstavbě díla neznamená [...] popření jejich sdělovací funkce, jejich znakové povahy. [...] Označují tedy nezáměrné elementy alespoň okolnosti práce, pracovní postup, zápas s materiálem, materiál sám“ (Červenka 1992: 52).

vzhledem ke čtenáři a jeho hledání smyslu literárního díla v aktu čtení.⁴ Východiskem v úvahách je i v tomto případě Mukařovského pojem *sémantického gesta*. Jankovič nejprve v obsáhlé studii *Dílo jako dění smyslu* (Jankovič 1992) tematizoval zejména sjednocující funkci *sémantického gesta*, tj. antropogenní perspektivu, která skrze energetickou aktivitu *sémantického gesta* překlenuje aspekty nezáměrnosti měřem k nové humanizaci lidství;⁵ posléze si však uvědomuje jistá omezení, jež s sebou nese ostrá hranice mezi aktivitou umění formujícího skutečnost k obrazu člověka a ne-lidským prostorem skutečnosti, a v následujících studiích „Perspektivy *sémantického gesta*“ (1969), „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“ (1978) i „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“ (1993) (Jankovič 2005a, 2005b, 2005c) otevírá své koncepty „her o smysl“ ještě více než dříve nezáměrným aspektům, věcnosti v literárním díle. Nechává se přitom inspirovat fenomenologií Merleau-Pontyho: „[...] tvarová gestace sama může či má vystupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, netvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o ‚tvaru‘. [...] *Sémantické gesto* ukazuje [...] zpátky k věcem před koncepty, jak to vyjádřil M. Merleau-Ponty, do procesů, v nichž se pro nás vše musí zrodit znovu, i věci, i tvary, i jejich lidský smysl“ (Jankovič 2005a: 125). Přes již zmíněný posun je i v Jankovičově myšlení patrná jedna konstanta, jejíž charakter vyplývá z východisek, z nichž vyšel český strukturalismus šedesátých let: i nadále se zde trvá na scelující energii v aktu čtení: „*Sémantické gesto* je třeba považovat za sjednocující princip *projektující*, nikoli *resumující*. Z hlediska vnímatele má cesta za smyslem ‚otevřený konec‘“ (idem 2005c: 301).

Červenková a Jankovičova stanoviska umožňují popsat generující mechanismy například v pozdních Halasových a Čepových textech, mechanismy, které jsou ve svých důsledcích mnohdy nekompatibilní,⁶

4 Milan Jankovič se zabýval záměrností a nezáměrností, jež úzce souvisí s interpretací Mukařovského pojmu *sémantického gesta*, soustavně již od šedesátých let. Zásadní průřez vývojem Jankovičova myšlení nalezneme ve výboru ze studií *Cesty za smyslem literárního díla* (Jankovič 2005b).

5 „Způsob, jakým je dílo utvářeno, [...] musí být obrácen jako samostatná možnost humanizace skutečností do budoucnosti, do prostoru, který dílo pro člověka objevuje a získává aktem tvorby“ (ibid.: 86).

6 Pomocí strukturální analýzy jsem v předchozích studiích v Halasově tvorbě prozkoumával enumeraci a litanické postupy, písňovost, montážní prvky, řízenou asociaci aj. (Komen-da 2007a, 2009a), disproporce v žánrovém utváření Čepova autobiografického eseje „Sestra úzkost“ (idem 2009b), jež vyplývají z napětí mezi Čepovým uchopením času jako kontinuitou a diskontinuitou (idem 2007b).

a rovněž umožňují vysvětlit „náhodné“ prvky, které vnímatel při četbě Halasových pozdních textů objevuje. Měly by to tedy být – lotmanovsky řečeno – střety různorodých systémů: to, co je v jedné rovině mimo daný *kód*, je v jiné rovině součástí jiného *kódu*. Náhoda a nepředvídatelnost v literárním díle jsou tak začleněny do záměrnosti díla.

Podle Červenky, ale i Jankoviče se věcné aspekty a nezáměrnost v literárním díle vždy dějí až ex post: ve sféře kulturou již rozčleněné a znakově diferencované.⁷ A tak vyvstává zásadní otázka: předchází textové kontinuum diskrétnímu znakovému rozčlenění onoho kontinua, nebo je ono kontinuum budované (lépe: nad-budované) nad sférou lidskou kulturou již rozčleněnou a artikulovanou, jak tvrdí právě Červenka? Jsme my – vnímatelé literárního textu – neschopni uchopit onu hranici, která dělí uspořádaný a přehledný svět civilizace od prostoru přírody, jež je prostorem transcendentna? Je nám, vnímatelům, vůbec dáno porozumět motivaci, jež takové tvůrce – jako je pozdní Jan Čep, pozdní Ivan Blatný, pozdní František Halas i pozdní Božena Němcová – vedla k rozrušení až destrukci dosavadního díla a vedla do prostoru, v němž se již mnohdy nebyli schopni orientovat, v němž nechávali pouze zaznívat „hlas“ či „mlčení“, ale virtuózními tvůrci-demiurgy již rozhodně nebyli? Zbývá nám pouze konstatování o navzájem nespojitelných „algoritmích“, jejichž významové sjednocení probíhá ad hoc (viz Červenka)?

Sestupujeme-li například do pozdních Halasových textů, objevujeme mnohotvárnost ve svém celku v podstatě neuchopitelnou; odhalujeme složité uspořádání, vzájemné prolínání a prostupování záznamů, fragmentů, specifických zápisníků, náčrtků, variant básní, projektů velkých básnických skladeb s básněmi později publikovanými ve sbírce *A co?* (chystanou sbírku básník bohužel nestihl dokončit). Při setkání s texty, které se vymykají kanonickým edicím, jsme téměř bezradní a nutně si musíme klást otázku: Jsou tyto fragmenty a torzovité náčrty periferní a nepodstatnou oblastí Halasova díla, nebo je zde skryto to nejdůležitější, co osvětluje básníkův postoj k literatuře, umění, světu i kosmu?

7 „Tak jako simultánní fungování diskrétních kódů vyvolává jen iluzi původního synkretismu, tak i zdánlivá střetnutí s nerefektovanou věcností se v případě literárního díla dějí už ve sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované“ (Červenka 1996: 24). Jankovičovo stanovisko se od přístupu M. Červenky přece jen liší, a to v důrazu na horizont, z něhož vyvstává energetický potenciál sémantického gesta: jeho aktivizující síla pramení v Jankovičově pojetí v tělesné aktivitě subjektu, jímž uchopujeme nitrosvětské jsoucno a zabydlujeme svět. Avšak fenomenologická inspirace u Milana Jankoviče podle mého soudu nijak neruší strukturující aktivity, jež probíhají v aktu čtení a jež potvrzují znakový charakter literárního díla.

Alexandr Stich ve svém tázání jde k samé podstatě věci: ptá se, zdali je nutné, aby se v centru naší pozornosti ocitaly pouze texty „schválené“ samotným autorem: „Jak je to vlastně s tou „autentičností“ a celistvostí díla, zvláště u tvůrce tak složitého, pracovně důkladného, horlivého a sebekritického, jako byl právě František Halas? [...] Jsme vázáni až do skonání věků znovu přetiskovat jen toto „kompletní“, jakoby „kanonizované“ znění, posvěcené autorovým vlastním výběrem a rozhodnutím? Vyloučeno to není, je však sporné, jestli bychom tím autorův odkaz nakonec spíš nekonzervovali a něco podstatného neamputovali“ (Stich 1996: 275).

Texty Františka Halase jsou – zvláště ke konci jeho života – z hlediska stupně „dokončenosti“ velmi různorodé. Jako by básník usiloval ani ne tak o završení díla – spíš chce obsáhnout prostory, které do této chvíle nechával ladem. Právě z tohoto pozdního období se zachovalo nejvíce drobných záznamů zapsaných do „trhacích bloků“, mnoho fragmentů, náčrtků, variant básní, několik básnických „projektů“, které měly původně vyústit buď v rozsáhlejší skladbu (tak jako tomu bylo u *Starých žen*, 1935, „Nikde“, 1936), nebo v textový cyklus (jako byla sbírka *Naše paní Božena Němcová*, 1940), nebo v samostatnou sbírku. Namísto dokončení rozepsaných projektů však básník do svých trhacích bloků chrlí nové a nové záznamy, fragmenty, osamocené, ale působivé obrazy... Trhací bloky nosil František Halas všude. Při chůzi si do nich zapisoval, ustavičně je měl při sobě, do nich zaznamenával fragmenty ještě v nemocnici několik dní a hodin před smrtí. Trhací bloky jsou vskutku samotným tělem Halasova psaní. Proč František Halas nedokončoval své projekty? U Halase je posilována autokomunikační pozice. Autor klade důraz na etickou dimenzi (na zodpovědnost za básnické slovo), čímž vztahuje pozdní texty ke své *existenciální* situaci: mezi básnickým slovem a osobností je ustanoven vztah soumeznosti. Avšak pro básníka má pulzující vesmír pozdních textů drtivou sílu samotné „hmoty“ – stává se dokonce onou hmotou samou; a součástí tohoto vesmíru je vědomí smrti i pascalovská úzkost z nekonečnosti vesmírných a přírodních prostorů. Do Halasovy tvorby se znovu v tomto období vrací ona hra v bank s osudem, ruleta smrti: „Cosi se otáčí / jako boky nenápadně / ale vědomé si očí / zezadu / [...] / Slyšíte ji už jde malá / malá a roste / Jmenuje se / Františku Smrt“ (Halas 1983b: 234). V této umělecké situaci se ozřejmoval básníkův bezmocný údiv nad absurdním (ovšem cyklickým) pohybem hmoty vesmíru (viz báseň „Až bomba praskne“, idem 1983a: 105).

Je fascinující pozorovat, jak tvůrci, kteří mají za sebou vynikající díla a vědí o tom, obracejí vniveč všechno, čeho dosáhli. Tuto pozici tvůrce přesně popsal ve svých esejích i Jan Čep: je to závrať jedince, jenž stanul na okraji vesmírné prázdnoty, na okraji nekonečně se otevírající budoucnosti, v níž se ztrácí veškeré zdánlivě dosažené jistoty.⁸ Umělec se znovu ocitá v mezní situaci: „To, jak člověk zakouší své ztroskotání, zakládá to, čím se stane“ (Jaspers 1996: 18). Přesto v sobě nachází sílu své ztroskotání, svou bez-moc zapsat. Soustřeďuje se do sebe sama, prostřednictvím svých zápisů si osvětluje situaci, i s vědomím paradoxu, že již nepíše se svrchovaností tvůrčího gesta, ale naopak se ocitá v pozici média, zapisovatele tohoto temného vanutí, které se promítá do tvaru díla. Situace je mnohdy k neunesení, důsledky nutnosti nést mezní existenciální situaci mnohdy jsou šílenství, lidské sebezničení, projevy různých neuróz, básnické zmlknutí (vzpomeňme na Jana Čepa ve francouzském exilu).

Literární teorie se pokouší nalézt adekvátní jazyk pro modelování těchto specifických jevů. Například u Zdeňka Mathausera se setkáváme s pojmem *metahability*, který lze vysvětlit jako překročení virtuózně osvojených literárních norem a kódů k „umění neuměti“ (Mathauser 1994: 8–29). Mathauserova *metahabilita* podle mého názoru odpovídá Červenkově koncepci o apriorně definované záměrnosti literárního znaku. Podle Mathausera totiž tvůrce ve jménu vnitřní svobody a nezávislosti rozvolňuje tvůrčí postupy tak, aby se tyto nedostatky staly spolu-tvůrci umění. *Metahabilita* znamená ono „umět neuměti“, netlumenou vnitřní svobodu, jež je dána odstupem, mnohdy ironickým, a samotným aktem reflexe. Pojem *metahability* tak v podstatě odpovídá jinému pojmu Jana Mukařovského – *záměrné nezáměrnosti* (ibid.: 25–26).

Podle mého soudu je podstatný Mathauserův výrok o vnitřní tvůrčí svobodě, kterou *metahabilita* umožňuje. Demiurgická pozice tvůrčího subjektu, jeho reflexivní složka a z ní vyplývající vnitřní svoboda zůstávají netknuty.⁹ *Metahabilita*, a tedy i *záměrná nezáměrnost*, jak si záhy ukážeme, jsou stále součástí literárního kódu. Proto mohl Červenka

8 Jan Čep: „Úzkost se mne zmocňovala vždy, když jsem usínal a představoval si, že na několik hodin ztratím vědomí. Jaká bude úzkost mé agonie, až budu vědět, že se propadám do bezvědomí na mnoho tisíc nebo miliónů let! Jak jasně a znova jsem poznával svou sestru Úzkost!“ (Čep 1998b: 117).

9 Přestože jinak s Mathauserovým pojmem *metahability* polemizují (upozorňují na skutečnost, že tento koncept zahrnuje jen část z množiny post-virtuózních textů spisovatelů), souhlasím s jeho názorem, že fragmentace i opouštění virtuozity jsou možné až poté, co si básník osvojil virtuozitu v psaní. Mathauserův pojem *metahability* však odlišují od rozličných poetik fragmentu, jež opustily demiurgickou pozici tvůrčího subjektu.

ve svých úvahách mluvit o tom, že věcné aspekty v literárním díle, ona nezáměrnost ve struktuře díla, jsou nakonec iluzí, maskou, sémiotickou hrou, kterou tvůrce rozehrává se čtenářem. Znova si zopakujme Červenkův výrok: „I zdánlivá střetnutí s nereflktovanou věcností se v případě literárního díla dějí už ve sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované“ (Červenka 1996: 24).

Záměrná nezáměrnost, termín, který ve své studii poprvé zavedl Muškařovský, pak de facto znamená, že autorský subjekt záměrně usiluje o to, aby mnohé složky díla působily na vnímatele nezáměrně. Tyto složky literárního díla jsou proto bez jakýchkoli pochyb součástí autorských volných procesů, propojené s reflexí, a nemají nic společného s nevědomím, vnímatel je může spolehlivě rozeznat skrze metatextovou vrstvu v literárním díle či skrze strukturní analýzu básnických postupů. V Lotmanově uvažování metatexty umožňují podchytit samotné centrum sémiotického univerza – autor záměrně rozrušuje textovou koherenci, aby vyhrotil strukturní rozpory a sám si tímto způsobem uvolnil prostor pro další tvůrčí experimenty. *Záměrná nezáměrnost* je tedy znakovost literárního díla par excellence, vnímateli umožňuje přecházení nově transformované kódy na pozadí předchozích literárních textů a postupů, tj. vyjadřuje vnímatelovo úspěšné překlenutí věcných aspektů v literárním díle, nalezení nového kódu.

Je-li tomu tak, pak se literární nezáměrnost, věcnost o sobě samé, zcela vymyká z horizontu strukturalistického zkoumání, nepředvídatelné se v generujících mechanismech stává vždy součástí předvídatelného (podtrhuji procesualnost oné transformace), náhoda se začleňuje do systému... Jako nezáměrnost se z pozice vnímatele jeví pouze ta místa, jež se vzpouzí čtenářské interpretaci, z pozice generování textu pak ta místa, jež autor záměrně rozrušuje, aby vytvořil ono zklamání očekávání, aby rozbil dosavadní estetické normy. Nezáměrnost se tak v našich reflexích sledujících strukturalistickou koncepci nakonec vytrácí. Veškerá interpretační aktivita totiž byla namířena k tomu, aby došlo k přesunu od nezáměrnosti k *záměrné nezáměrnosti* a posléze záměrnosti jakožto podkladu pro významové sjednocení. Odpovídá však tento pohyb samotné intenci pozdních Halasových či Čepových textů?

Především rozlišují dvě roviny: pokud lze na Halasovu sbírku *A co?* (1957) vcelku bez problémů uplatnit koncept *záměrné nezáměrnosti* (můžeme totiž přesně popsat postupy, jimiž Halas začleňoval náhodné elementy do generativních mechanismů textu), jinak tomu bude u pozdních náčrtů a fragmentů, psaných bez ohledu na čtenáře, v hlučinné samotě „zapisování“. Jestliže jsou texty sbírky *A co?* vyústěním

existenciální volby, aktivitou subjektu, jenž se rozhodl v mezní umělecké situaci volit a předložit tyto texty ke zveřejnění,¹⁰ fragmenty jsou naopak polem bezprostředního zápisu ztroskotání rozvrhu lidské existence, což implikuje diskontinuitu, rozestoupení znakových komplexů a postupů. Jestliže samou funkcí znaku je zvládnutí světa, jeho diferenciaci do takové podoby, aby se subjekt mohl v tomto světě orientovat, pak tato funkce u pozdního Halase selhává a orientovanost subjektu mizí. Halasovo rozpoznání (jež ovšem modeluje situaci poválečné Evropy po holokaustu), že svět již není zvládnutelný, znamená převrácení šifry transcendence: harmonická šifra se proměňuje v šifru chaosu, ne-lidského řádu (viz Jaspers 2000: 110–113).¹¹ Odvíjí se zde dvojí časování: na jedné straně lineární čas, neodvratné spění ke smrti – z tohoto impulsu vznikají výrazné existenciální texty „Dejte mi hlad“ (Halas 1983c: 280), „Podzemní list“ (ibid.: 308), „A pak tam“ (idem 1983a: 89) či „Přejme jim to“ (ibid.: 103) –, na straně druhé cyklický čas *věčného návratu* v přírodě a vesmíru, aniž by se to člověka jakkoli týkalo („Až bomba praskne“, idem 1983a: 105, rozvrhy k projektu „Hlad“, idem 1983c: 277–278).¹² V této pulzaci rytmus psaní i těla rezonuje s pulzací

10 Zde poznamenávám, že „torzovitost“ sbírky *A co?* je jiného charakteru než fragmentárnost trhacích bloků. O Halasově přípravě sbírky ke zveřejnění nelze pochybovat, ostatně mnohé texty byly již předtím publikovány časopisecky. Naproti tomu Halasovy fragmenty postihují oblast psaní, v níž básník zapisuje svou uměleckou situaci *bez ohledu* na akt zveřejnění. Poněkud odlišné napětí vládne v Čepově esejí „Sestra úzkost“ (1975). Text byl původně určen spisovatelovým francouzsky mluvícím dětem, přesto je na první pohled patrné, že implicitní čtenářská pozice se s tímto Čepovým záměrem radikálně míjí. Žánrové rysy autobiografických vzpomínek jsou destruovány žánrem autobiografické zpovědi, vyznání (Bohu), deníkové sebereflexe; tyto disproporce jsou teprve v závěru textu překlenuty modlitbou, jež tak paradoxně potvrzuje krizi tvůrčího subjektu a jeho neschopnost obnovit úsilí o sebeutváření. Princip „konce“, jenž by měl poskytnout katarzi, schází; toto sjednocující gesto je přenecháno vykupující moci Ježíše Krista. Heterogenitu jednotlivých úseků textu, odlišné strategie vyprávění a zapisování nelze v tomto Čepově pozdním textu uvést v soulad. I zde tedy nacházíme uměleckou situaci bez-moci, pramenící z existenciálního ztroskotání: „Vrátil jsem se do opuštěného bytu a náhle se mne zmocnil dojem, že jsem v cizině; jako bych neznal ty stěny, ten nábytek, ty příhrádky na knihy; jako by se všechny ty věci na mne dívaly s úžasem. Stal jsem se průhledný pod těmi němými a pozornými pohledy, nebyl jsem nikde, ani v čase, ani v prostoru“ (Čep 1998b: 115).

11 Milan Jankovič ve studii „Motivy – šifry pozdního Bohumila Hrabala“ (Jankovič 2009: 22 až 37) ovšem také pracuje s Jaspersovým pojmem *šifry transcendence*. Je, domnívám se, příliš značné, že Jankovič Jaspersův pojem sémiotizuje, opíraje se o Lopatkovu odlišní šifer v *původním komunikativním významu* a šifrou, „jejíž kód nám nikdy nemůže být v plnosti sdělen“. V Jaspersově filozofii jsou však šifry myšleny jinak – jsou součástí světa, rozumíme jim, ale nejsou to znaky (spíše stopy), a právě skrze ně můžeme myslet nepředmětné. Jaspers každopádně nezavádí Lopatkovu dualitu a důsledně trvá na oddělení šifer transcendence a „objímajícího“ (das Umgreifende).

12 O cyklickém zavíjení kosmu, jehož součástí se stává i duchovní prostor, vypovídá například tento Halasův fragment: „hmota duchu a duch hmotě / tvar chaosu chaos tvaru / vrací vše // od

světa, avšak ve skutečnosti (pokud pozorně nasloucháme), uslyšíme arytmií. U pozdního Halase proto v této textové vrstvě funguje stejnorodost a rovnocennost textů, zaznamenávajícího nepravidelnost srdečního rytmu.

Jaké důsledky má tato dimenze ztroskotání pro samotnou věcnost v literárním díle, pro vnímatelskou aktivitu při čtení pozdních textů nejen Halasových a Čepových? Strukturalistická teorie záměrnosti a nezáměrnosti v literárním díle nám umožnila popsat generující mechanismy, které se do jejich literární autokomunikace promítají, a to jako pozůstatky – pouhá torza – předchozích tvůrčích postupů z předchozích poetik. Avšak tyto *algoritmy* budou pro vnímatele nadále nespojitelné, neboť ze strukturalistické pozice je nebude schopen promítnout do (představovaného) žitého tělesného světa lyrického subjektu. Intertextové vazby, které bude vnímatel vytvářet mezi jednotlivými texty, budou vazbami ad hoc.

Je proto do budoucna zapotřebí tematizovat nejen integrující energii tvárných aspektů fragmentů, ale pozorně si všímat „náhody“ s její rozvratnou energií, jež odkrývá hranici mezi subjektem a přírodou. Vnímatel ve své interpretační aktivitě snad usiluje o to, umenšovat „věcnost“ ve prospěch záměrnosti; u pozdních textů Františka Halase a Jana Čepa však zjišťuje, že sjednocení neprobíhá anebo se jeho náznaky okamžitě rozpadají. Neustále se tedy vracíme do mezní umělecké situace ztroskotání. Vystávání tvaru z „netvarového“, jak dění smyslu formuloval Milan Jankovič, se zde obrací zpět: tvarová gestace vyvstává z netvárného a zase se do něj noří, vyvstává a zaniká, artikulované úseky řeči se vrací do kontinua čisté paměti a jejího nevědomí. Texty v autokomunikaci již neodkazují k budoucímu invariantu. A ani nemohou. Jejich řetězení je potenciálně nekonečné, jejich zápis je fragmentární, záznamy tak vyvstávají z kontinua samomluvy jako ostrovy ponorené do oceánu nevědomí a noci.

Naším úkolem bude sledovat onen horizont (oblast nepředmětného), v němž fenomén noci atakuje naši perceptivní víru ve světě a ponechává nás v mezní situaci, jejímž vyústěním může být nejen naděje, ale i zoufalství. Existují texty, jejichž úkolem je odhalovat hranici mezi lidským a nelidským, dějinami a rytmem vesmíru: tyto texty trvají na své neredukovatelné věcnosti, jež *předchází* dešifraci i kódu, jež *předchází* sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované.

hvězdy k hvězdě marné pospíchání / hrůza nesmrtnosti // kruh – střed chceme to všechno stejně daleko od sebe“ (Halas 1983c: 282).

Prameny

ČEP, Jan

- 1998a „Poutník na zemi“, in idem: *Poutník na zemi*. Dílo Jana Čepa 6, eds. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček (Brno: Proglas), s. 7–112 [1965]
1998b „Sestra úzkost“, in idem: *Poutník na zemi*. Dílo Jana Čepa 6, eds. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček (Brno: Proglas), s. 113–229 [1975]

HALAS, František

- 1983a „A co?“ , in idem: *A co básník*. Dílo Františka Halase 3, ed. Ludvík Kundera (Praha: Československý spisovatel), s. 87–113 [1957]
1983b „Rukopisné básně“, ibid. s. 214–273
1983c „Projekty (Hlad, Potopa)“, ibid. s. 276–312 [1965]

Literatura

BARBARAS, Renaud

- 2005 *Touha a odstup*, přel. Josef Fulka (Praha: OIKOYMENH) [1999]

ČERVENKA, Miroslav

- 1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Univerzita Karlova)
1996 *Obléhání zeonitř* (Praha: Torst)

JANKOVIČ, Milan

- 1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)
2005a „Perspektivy sémantického gesta“, in idem: *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum), s. 113–125 [1969]
2005b „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“, ibid. (Praha: Karolinum), s. 141–149 [1978]
2005c „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“, ibid. (Praha: Karolinum), s. 281–315 [1993]
2005d *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum)
2009 *Dílo v pohybu* (Praha: Academia)

JASPERS, Karl

- 1994 *Filosofická víra*, přel. Aleš Havlíček a kol. (Praha: OIKOYMENH) [1948]
1996 *Úvod do filosofie*, přel. Aleš Havlíček (Praha: OIKOYMENH) [1950]
2000 *Šifry transcendence*, přel. Vlastimil Zátka (Praha: Vyšehrad) [1970]

KOMENDA, Petr

- 2007a „Halasovy tvůrčí postupy po roce 1935“, *Slovo a smysl* 4, č. 7, s. 123–138

- 2007b „Přítomnost a dějinnost v pozdních prózách Jana Čepa“, in Erik Gilk, Lukáš Foldyna (eds.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philologica. Moravica. Studia Moravica* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 85–91
- 2009a „Fragmentární poetika pozdního Halase“, *Česká literatura* 57, č. 2, s. 151–171
- 2009b „Samomluva, sebeoslovení a exteritorialita ‚jiného‘ v pozdních textech Jana Čepa (Poutník na zemi; Sestra úzkost) – žánrové souvislosti“, in Kateřina Tošková (ed.): *Ty, já a oni v jazyce a v literatuře 2* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně), s. 120–126

LOTMAN, Jurij Michajlovič

- 2008 *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, přel. Bogusław Żyłko (Gdańsk/Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego) [1996]

MATHAUSER, Zdeněk

- 1994 „Virtuóznost či ‚metahabilita‘?“, in idem: *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie* (Praha: Gryf), s. 8–29

MUKAŘOVSKÝ, Jan

- 2007 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in idem: *Studie 1*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 353–388 [1943]

STICH, Alexandr

- 1996 „Halas – pelikán“, in idem: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* (Praha: Torst), s. 274–289

The poetics of the fragment and the decanonization of the work

Within Czech structuralism the concept of intentionality and unintentionality is associated with the reflection on another concept introduced by Jan Mukařovský, *the semantic gesture*. His study “Intentionality and Unintentionality in Art” became an important source of inspiration for Czech structuralism from the 60s to the 90s. Miroslav Červenka and Milan Jankovič both reflect on the limits of unintentionality in art and, in response to the contemporary literary and art events, further extend the interpretation possibilities of *the semantic gesture* which has always been characterized by the unifying semantic function in the process of reading. There are, however, poetics (František Halas, Jan Čep, etc.) that resist this theory, for the intention of these texts is not marked by the creator-like independence of the subject, but by his helplessness. Nevertheless, this creative helplessness, which is the result of the specific aesthetic moment

of “foundering” (Karl Jaspers), opens up the irreducible matter-of-factness of literary texts, which enables us to create a model of the artistic conditions that is different from the structuralist concept. The emergence of forms from “the formless”, as the process of meaning was formulated by Milan Jankovič, is reversed here: the forms emerge from the amorphous and are absorbed by it again, they keep emerging and fading out, the articulated segments of language return to the continuum of pure memory and the unconscious.

Keywords

Czech structuralism, the semantic gesture, František Halas, Jan Čep, intentionality and unintentionality

De/ritualizace performativního rozporu

Literatura mezi *vnitřkem* a *vnějškem*

— Richard Müller —

Tato úvaha je věnována teoretickému statusu ideologie, zvláště ve vztahu k literární promluvě. Vychází z předpokladu, že jazyk ideologie nestojí proti jazyku umělecké imaginace, dokonce ani v totalitním systému, jak soudí například Helena Kosková (2005), když charakterizuje *jazyk ideologie* jako uzavřený, pseudoracionální soubor frází a hesel, jazyk zjednodušení a abstrakcí. *Jazyk umělecké imaginace* je podle ní naopak mnohoznačný, otevřený jazyk individuálního vnímání, v němž „fantazie doplňuje racionální vnímání“ (ibid.: 28). Rádi bychom zpochybnili tuto rádobu samozřejmou opozici, na niž část polistopadové literární vědy spoléhá.¹

Kontrastně vůči této samozřejmosti odkáži prozatím na slova Jiřího Brabce: „Intervenční povaha umění v totalitních společenstvích nespočívá pouze v tom, jak se zmocňuje tabuizovaných témat či jak je polemicky vyhocená proti režimu. [...] Vztah moci a umění má hlubší

1 Jiný ilustrační citát z knihy Jiřího Knapíka: „Za společného jmenovatele [zvrátů poúnorové kulturní politiky; pozn. R. M.] bychom mohli označit střet dvou odlišných světů, světa kulturních a uměleckých hodnot se světem strnulých mocensko-ideologických struktur“ (Knapík 2006: 7).

dimenze, jejichž analýza umožňuje spatřit literární proces jako stálý konflikt mezi normativními tendencemi, směřující k vytvoření nového modelu literatury, a strukturou literárního projevu, který se těmto snahám – díky tomu, že chce zachovat, navzdory jakýmkoli požadavkům, svoji specifičnost – přímo nebo nepřímo brání“ (Brabec 2000: 11). Jak vidíme, to, co Kosková vydělila jako umělecké imaginaci vnější, se u Brabce nachází uvnitř literárního pole jako střet mezi normativní tendencí a specifičností literárního projevu. Tento rozdíl je, domnívám se, pro naše téma klíčový. Znamená totiž, že literární díla mohou intervenovat ve prospěch normativních sil a spoluustavovat, stejně jako narušovat, ideologické významy rozptýlené v různých typech diskurzů. První část příspěvku se zaměří na definici ideologie pomocí tzv. performativního rozporu, druhá se pokusí charakterizovat vztah, který literární díla zaujímají v silovém poli ideologie, a nastínit, jak ideologické formy a významy nacházejí potenciální zdroje v literatuře.

Ideologie jako performativní rozpor

Pro vymezení *ideologie* bych rád využil názor Denyse Turnera (1983, 2004) o *performativním rozporu* (*performative contradiction*), který – s odkazem na Austinovo rozlišení ilokučních a perlokučních řečových aktů – navrhuje oddělit stránky performativní promluvy.² Performativ má účinnost formální a materiální: první je to, co děláme *tím*, že vyslovíme určitá slova („slibuji“, tj. faktické dání slibu), druhé to, co děláme *prostřednictvím* tohoto mluvního aktu – například oklameme adresáta, když nechceme slib dodržet. Lze tedy rozlišit mezi tím, co slova dělají na základě svého významu, a tím, co způsobuje samo jejich vyřčení. Právě u performativních kontradikcí se obě stránky performativu – mluvení i událost – rozpadají. Turner o dokládá příkladem: když v roce 1922 přečetl armádní důstojník před velšskými horníky zákon o zákazu srocování (z roku 1715), znamenalo to: „chovejte se pořádně, nebo dav rozptýlíme silou“, ale zamýšleným (a skutečným) účinkem bylo naopak rozlítit stávkující a vyprovokovat je k reakci, a tak zákoně ospravedlnit uplatnění síly.

Příklady performativních kontradikcí poskytuje i dílo skupiny Monty Python. Vybavme si scénu z filmu *Život Briana* (1979): Brian se ocitl

2 Ilokuce je uskutečnění jistého druhu jednání, např. slibu, perlokuce je dopad ilokučního aktu v empirické rovině (viz Austin 2000).

v zajetí Římanů, je rok 33 po Kristu a my nahlížíme do chýše diverzantní skupiny Lidová fronta Judeje. Vedení, Reg, Francis a Loretta, probírají cíle skupiny, Francis vyzývá ke svržení Římského impéria v horizontu dvanácti měsíců:

Francis: A přiznejme si, že tohle je říše jako hrom, takže musíme zvednout zadky a přestat o tom jenom řečnit.

Loretta: Souhlasím. Za muže mluví činy, a činy je to, co potřebujeme, a to teď hned.

Reg: Přesně tak. Můžeme tady sedět od rána do večera, kecat a kecat, vydávat usnesení, řečnit na kvadrát, tím ale neodděláme jediného římského vojáka.

Francis: Takže dost žvanění, dost řečiček, je to k ničemu a nikam to nevede.

Loretta: Souhlasím. To je naprostá ztráta času.

(Jones 1999)³

Tu přibíhá Judith se zprávou o Brianově zatčení, na což Reg reaguje: „Tak. To volá po okamžité debatě.“ Judith rozhořčeně vybuchne nad nečinností mužů, načež Reg utrousí ironickou poznámku o feministkách.

Nutno poznamenat, že podle Turnera *performativní rozpor* ještě nevytváří ideologický diskurz. Ten se ustavuje až ve chvíli, kdy nějaký společenský celek rozpor vstřebá a zhmotní ve své organizaci. Turner se uchyluje k příkladu kazatele, který hovoří od svého autoritářského pultu o rovnosti lidí před bohem, kněží i laiků, mužů i žen. Materiálnost, empiričnost kazatela řečového jednání je součástí komunikačního aktu. Kazatelův pultík i výlučnost jeho genderu (i pohlaví) cosi sdělují – vtělují v sebe, a současně demonstrují povahu kazatela vztahu ke kongregaci. Věřící vnímají svůj vztah k bohoslužbě prostřednictvím kondenzace rozporných významů: souhlasně naslouchají egalitářskému poselství kazatele, a zároveň absorbují autoritářství aktu vyslovení, podmíněného výlučností genderu a pozice. Kazatel a jeho sbor věřících ustavují vztah založený na kontradikci, jež jim přiděluje místa ve společenské struktuře. A zde – v momentu opakovatelnosti a socializace performativního rozporu – vzniká podle Turnera ideologie. Když nějaký rituál nebo společenská praxe získá na základě této neshody rysy pravidelnosti a konstitutivnosti – tedy socializuje-li účastníky v tomto rozporu – pak má povahu falešného

3 Všechny překlady vypracoval autor.

vědomí, o němž mluvívají marxisté: „Účinek takových rituálů je v rozporu s tím, co onen rituál znamená: jeho účastníci tak, jak říká Pavel v 1. listu Korintským, jedí a pijí sami sobě odsouzení (1Kor 11,29)“ (Turner 2004: 71). Vrátime-li se k Životu Briana, vytváří zde byrokratické operací radikálního hnutí nejen komický účinek, ale tím, že v praxi skupiny dochází k socializaci a ritualizaci, stává se ideologií. Ne náhodou vyhledává ideologicky subverzní poetika Monty Pythonů případy *performativních kontradikcí*.⁴

Performativní rozpor souzní s de Manovým pojetím literatury jako svébytného prostoru rétoriky: konstativní a performativní stránka literární promluvy se totiž ocitají v kontradikci (de Man 1979). Fenomenalita označujícího v jeho zvukovosti je sice součástí korespondence jména a věci, ale vztah mezi slovem a věcí není fenomenální, nýbrž konvenční. Právě literární texty jsou podle de Mana nejintenzivnějším vyjádřením konvenčnosti znaku. Teorie v pravém slova smyslu – rozeznání nekonečné figurativní povahy řeči – vzniká ve chvíli, kdy je reference spatřena jako účinek jazyka, a nikoli jako fenomenální jev předložený vnímání.⁵ Zaměřovat substancialitu označujícího s tím, k čemu znak referuje, je praxe potenciálně zakládající ideologickou řeč: „To, co nazýváme ideologií, je právě zmatení lingvistické a přirozené reality, reference s fenomenalismem“ (idem 1986: 11). Ideologie je tak jazykem, který dává zapomenout na bytostně kontingentní, náhodný vztah mezi sebou a světem, a v důsledku se domnívá, že disponuje nějakým organickým a esenciálním poutem s tím, co má reprezentovat: „To se může zdát do očí bijící na úrovni světla nebo zvuku, ale je méně očitelné, pokud jde o fenomenální povahu prostoru, času a obzvláště ‘já’, subjektu; nikdo, kdo má všech pět pohromadě, nebude chtít pěstovat

4 Zde se nemůžeme věnovat vývoji pojmu *ideologie* ve společenských vědách, proto odkazují na práce Terryho Eagletona (1991), Slavojě Žižeka (1994), Davida Hawkesa (1996) a Pavla Barší s Ondřejem Čísaršem (2004). Eagleton chápe ideologii jako organizující formu, která je z hlediska určité třídy, skupiny nebo vrstvy potřebná k reprodukci daného sociálního řádu. Ideologie tak ustavuje lidské subjekty pomocí hodnot a přesvědčení, s nimiž se lze identifikovat a které odrážejí specifické společenské úlohy jednotlivců. Výklad ideologie lze vést od pojetí, které ji nahlíží jako deformující komplex postojů, idejí či jako praxi, jež legitimizuje skutečnou povahu společenských vztahů, až k pojetí, podle něhož nelze z ideologičnosti vystoupit. Například Michel Foucault nebo Pierre Bourdieu opouštějí pojem ideologie ve prospěch podobně univerzálních konceptů, jako jsou *diskurz* a *symbolické násilí*.

5 K témuž směřuje i Julia Kristeva. Sémiologie u ní stojí jako teorie modelu i model teorie v metakritické pozici vůči vědění, jsouc zároveň ideologicky produktivní i kritická (Kristeva 1999). U Barthes odpovídá tato pozice posunu od mytologismu k semioklasmu, od *Mytologií* (1957; Barthes 2004) k „nové mytologii“ (idem 1977), když se demystifikace mýtu stala sama mytologickou doxou, diskurzem, a destrukci ideologického označovaného musí nahradit destrukce samotného znaku (ibid.: 166–167).

víno pomocí svítivosti slova ‚den‘, ovšem člověku je zatěžko nepojímat vzorce své minulé a budoucí existence v závislosti na časových a prostorových schématech, která přísluší fikčním narativům, a nikoli tomu-to světu“ (ibid.: 11).

Lze souhlasit s de Manovou tezí, že tendence k plné, symbolické řeči dokonale korespondující s fenomenálním světem je estetickým aspektem jazyka, jeho historicko-estetickou modalitou, která je potenciálním zdrojem ideologických falzifikací.

Ideologie *vnějšku*

Jak tedy myslet vztah ideologie – respektive ritualizovaného a sémantizovaného pragmatického rozporu – s literaturou, potažmo literární teorií? Nabízejí literární díla privilegovanou epistemologickou pozici? Umožňuje literatura, umění vůbec transcendovat ideologický diskurz? Lze – a pokud ano, jak? – zaujmout subverzní pozici vzhledem k ideologickému systému, aniž by byla situována ideologicky? Není nakonec i literatura nevyhnutelně ideologická?

Mohli bychom navázat na úvahy Louise Althussera, podle něž umění pramení v ideologii, leč nabízí možnost odstupe, protože ideologii uchopuje neideologickou formou. I u de Mana tuto pozici zaujímá literární text jako alegorie vlastní nečitelnosti, tj. ve svém dekonstruktivním, teoretickém a metateoretickém aspektu. Každé psaní je podle něj fikce nikoli proto, že by odmítalo připustit „realitu“, ale protože není zřejmé, zda jazyk funguje na základě principů, které jsou totožné anebo analogické s fenomenálním světem. Není tedy a priori zřejmé, zda literatura může být věrohodným zdrojem informace o čemkoli jiném, než je její jazyk.

Vydáme se ale jinudy. Zajímá mě, jak se s potenciální ideologičností literárního textu vyrovnává některý z komplexních modelů, který vyděluje textové struktury vyzývající ke spolupráci virtuálního adresáta a odlišuje je od empirických prvků při interpretaci textu. Symptomatickým čtením Ecova *Lector in fabula* (1979; Eco 2010) sleduji, jak v jeho modelu interpretační kooperace dochází ke kontaktu literární promluvy s materiální situovaností a empirickým kontextem, a především, jak se v textu mají aktivovat struktury, které Eco nazývá ideologické. Připomenu též, jak se autor v *Teorii sémiotiky* (1976; idem 2009) pokouší analyzovat „sémantickou strukturu ideologického kódu“.

V Ecově pragmaticko-sémiotickém přístupu text i výraz postulují adresáta, který je ochoten a schopen podstoupit mentální aktivitu jeho

dekódování a dopředstavení. K tomu text (jako intencionálně klade-
ný útvar vyznačující se zvýšenou komplexitou) vyžaduje různé druhy
kompetencí, znalostí pravidel i – v návaznosti na Charlese S. Peirce –
pravidelností, které se týkají regulérního chování/užívání znaku. Text
je pro Eco líný stroj, který „žije z nadhodnoty smyslu“ (Eco 2010: 68).
Jedna z posledních fází modelové interpretace textu je přiřčena struk-
turám nazvaným aktanční a ideologické. Modelový čtenář aktualizuje
diskurzivní struktury (topik, izotopie), z těch pak struktury narativní,
vytváří je předpoklady o stavech fabule, a následně črtá „makropropo-
zice“ ještě abstraktnější. Rýsují se zde „hlubší“ struktury, jimiž jsou ak-
térské nebo aktanční role (podle klasifikace Algirdase Julienu Greima-
se: pomocník/odpůrce, subjekt/objekt, odesílatel/příjemce). Eco však
zjišťuje, že teoretické upřesnění fáze, v níž k identifikaci aktančních
rolí dochází, je odsouzeno k neúspěchu. Nelze říci, kdy aktanční struk-
tura krystalizuje, jisté je pouze to, že její rekonstrukce jakožto „hloub-
kové osnovy“ je výsledkem zpětného kritického pohledu, druhého,
opětovaného čtení: „teoretické rozhodnutí [v kterém momentě, textov-
ém uzlu přiřkneme aktantům jejich hloubkovou roli; pozn. R. M.] je
zoufalou záležitostí“ (ibid.: 212). Již při rekapitulaci interpretační do-
pisů Alda Mora⁶ přitom Eco upozoroval, „jak významnou roli v pro-
cesech ‚věrohodnosti‘ a v definici jak autora empirického, tak autora
modelového sehrála ideologická očekávání“ (ibid.: 83). Ta se zde tý-
kají empirického (nikoli modelového) čtenáře a rozhodují o tom, zda
bude text čten doslovně (vypovídající já rovná se Aldo Moro), anebo
enkrypticky (subjekt vypovídání skrytě signalizuje rozpor mezi řeče-
ným a míněným). Eco tak průběžně naráží na neudržitelnost předsta-
vy, že text sám navádí čtenáře způsobem, který implikuje, že ideolo-
gické a aktanční struktury jsou ukryty kdesi v hloubi textu a čekají na
objevení ve „vyspělejší“ fázi čtení.

Potíže, které se metatextově prolínají Ecovým výkladem (po chvíli
zjišťuje, jak problematické je odlišit „uvolněné“ zacházení s textem ve
formě symptomatického čtení a interpretační kooperaci, která je pří-
sně řízena textem), tedy tato teoretikova „zoufalost“, značí principiál-
ní nemožnost rozlišení *vnitřku* a *vnějšku* textu, jeho modelové a empi-
rické fáze. Předporozumění, která mohou četbu od počátku orientovat
(již znalost o autorském subjektu je, domnívám se, první aktanční

6 Vůdce italských křesťanských demokratů Aldo Moro byl v roce 1978 unesen a po 54 dnech zastřelen radikální komunistickou organizací Rudé brigády. Jeho listy ze zajetí vyzývaly, aby se únoscům vyhovělo (viz Klopp 1999).

i ideologickou rolí, kterou si k textu zkusmo přikládáme a jím rozvíjíme), nelze vymazat, narkotizovat ani postavit do uvozovek modelovosti. To, co Eco nazývá občasným „dobrodružstvím“,⁷ je ve skutečnosti bezpříznakovým případem interakce textu jako produktu hypotetizovaného (nikoli modelového) autora v perspektivě čtenáře, a zároveň již dotykem s ideologickými zdroji produkce i recepce (literárních) textů.

V *Teorii sémiotiky* Eco ukazuje, jak je model globálního sémantického univerza (Model Q) schopen korigovat ideologické deformace sémantického prostoru. Podle Eca je schopnost empirických subjektů kritizovat ideologické přizpůsobování signifikačního systému umožněna formou globálního sémantického prostoru, jež je u ideologických systémů (nebo hyperkódů) kontradiktorická. Znamená to, že tyto systémy modelují sémantický prostor za cenu rozporů, které může metasémiotická praxe odhalit. Eco používá příklad s veličinami topení, tlakem, výkonností a škálou minimum–maximum. Ideologický systém by například mohl být založen na maximálním pólu veličin s tím, že by konotovaly blahobyť, dostatek a energii, systém by však zatajil, že maximum tepla a výkonnosti přitom představuje maximální tlak. Zmíněné konotace by se v hyperkódování staly pojmenováními, denotacemi: „Bude-li v důsledku toho někdo tvrdit, že maximum tepla také znamená nebezpečí, toto tvrzení bude přijímáno jako sémanticky anomální a bude se také mít za to, že je z referenčního hlediska nepravdivé. Je tak ‚ideologicky‘ interpretováno jako zlomyslná snaha narušit právo a pořádek, které řídí nekontradiktorické sémantické univerzum dotyčného (tj. jeho kulturu, nazírání světa, náboženství, způsob života atd.)“ (Eco 2009: 360). Sémiotická analýza (či lépe: teorie znakové produkce) pak umožňuje prozkoumat dílčí sémantické univerzum a odhalit jeho rozpornost: vrátit se „zpět ke svým zdrojům... tím, že se bude posouvat po větvích obsahových systémů a přes různá přepínání kódu a splývání různých znakových funkcí“. Lze tak ukázat „nakolik je forma sémantického univerza mnohem širší, než většina ideologií rozeznává“ (ibid.: 361).⁸

Zásadní je proto koncept otevřených textů (Eco 2010 a 1979), jejichž funkci Eco chápe jako ideologicky kritickou. Tím, že otevřené texty vyprávějí příběhy o způsobech vyprávění, představují formu kritiky

7 Čtenář se při vytváření hypotézy o autorovi z textu (a nejen z něj) ocitá, jak Eco nahlíží, v „pokušení“ přizpůsobit se empirickému autoru coby subjektu výpovědi. „[T]ato rizika a posuny činí občas [sic] z textové kooperace opravdové dobrodružství“ (Eco 2010: 80). Viz k tomu též Müller 2008.

8 Ocítáme se zpět u ideologicky subverzní dimenze sémiologie, jak ji popisuje Kristeva.

mechanismu, jímž kultura produkuje víry a pověry udržující při životě falešná vědomí, a jímž tak živí „rozporné postoje. Je to mechanismus, který produkuje a uvádí do oběhu endoxa, které neodbytným diskurzům například umožňuje ovládat a řídit topos kvality a topos kvantity zároveň a nedovolit, aby se kontradiktornost tohoto postupu projevila navenek“ (Eco 2010: 263).

Přistoupíme-li na naznačené úvahy, rádi bychom do nich vnesli jistou modifikaci. V našem pojetí je vztah otevřených textů jako kritiky poněkud ambivalentnější. Když odhlédneme od ideologicky tendujících uzavřených textů, pak sama forma kritiky prostřednictvím *otevřených textů* umožňuje generovat rétorické taktiky, které při inkorporaci určitého společenskotvorného rozporu mohou ideologie podpírat a udržovat.

Literární, a zvláště fikční texty umožňují zaujímat hypotetické, zkusmé postoje, které odkazují na hranici a za hranici konvenčních morálních a ideových systémů, a současně dávají zakusit znak ve stavu zrodu (Kristeva 1987). Také ale mohou utvrzovat *endoxa*, která vstřebala ritualizovaný *performativní rozpor*, a tím ideologicky potřebnou kontradikci formálně (i fakticky) reprodukovat. Ideologicky kritický přístup umožňuje zkoumat naturalizaci představ a pojmů strukturujících společenský řád a způsob, jakým literatura zmocňuje intervenční akty, jimiž odkrývá i v sebe vtěluje předpoklady a podmínky, které těmto diskurzivním konceptům a praxi dávají základ. Ideologie se v této perspektivě nezdá být vnější silou a překážkou, ale vnitřní podmínkou literární produkce, recepce i reflexe. Můžeme sledovat, jak literatura vybudovává rétorické strategie implicitního přesvědčování, ale i strategie dekonstruování strategií prvních. Literatura a ideologie se ocitají ve vzájemném symptomatickém konstruktivním i dekonstruktivním vztahu.

V závěru naznačme, jakou by ideologicky kritický přístup začleňující koncept *performativního rozporu* mohl mít podobu. Taková analýza by například dovolila uchopit strategie Milana Kundery „psaní proti ideologii“ a vně prostoru veřejného (byť ne v prostoru soukromém) (srov. Doležel 1993 a Češka 2009): zatímco na úrovni explicitní (příběhu i vyprávění, která se navzájem ilustrují) Kundera předkládá existenciální pluralizaci – mnohost, živost, samostatnost postav, příběhů, životních postojů – jako, řekněme, formu antiideologické kritiky monolitismu moci a (později) panoptikálního dozoru,⁹ od románu *Život je jinde* (1973) lze pozorovat, jak získává navrch protichůdná tendence. Jeho řeč se na diskurzivní rovině začíná monolitizovat a tíhne

9 Srov. pojem *panoptikonu* u M. Foucaulta (2000).

k tomu, tlumočit autokratické, autoritativní, monologické poselství; postavy se stávají ztělesněním a ilustrací všudypřítomného demiurgického diskurzivního gesta, jehož nositelem je vševědoucí, vševědoucí autorský vypravěč. Mám podezření, že abychom mohli tento rozpor označit za performativní, musíme podstoupit (podle Eca) „dobrodružné“ zvážení implikovaných postojů toho, koho Seymour Chatman nazývá *career author*, tedy autorské osobnosti s jejím dílem jako celkem. Pak se ocitáme na hranici sémantického prostoru a empirických jevů, kde slova mohou náhle znamenat něco jiného, než se zdají říkat, přičemž tento rozpor ritualizují (v daném případě) v osobě *kariérního autora*.

Prameny

JONES, Terry (režie)

1999 *The Life of Brian*, http://corky.net/scripts/life_brian.html [přístup 31. 10. 2010] [1979] (film)

Literatura

AUSTIN, John Langshaw

2000 *Jak udělat něco slovy*, pod vedením Jiřího Pechara přel. Alena Bakešová et al. (Praha: Filosofie) [1962]

BARTHES, Roland

1977 „Change the Object Itself“, přel. Stephen Heath, in idem: *Image, Music, Text* (New York: Noonday Press), s. 165–169 [1971]

2004 *Mytologie*, přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán) [1957]

BARŠA, Pavel – CÍSAŘ, Ondřej

2004 *Levice v postrevoluční době. Občanská společnost a nová sociální hnutí v radikální politické teorii 20. století* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

BOURDIEU, Pierre

1993 *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson (New York: Columbia University Press)

BRABEC, Jiří

2000 „Estetická norma a historie literatury v totalitním systému“, in Radka Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 11–18

ČEŠKA, Jakub

2009 *Falešná paměť literatury* (Praha: Togga)

DOLEŽEL, Lubomír

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

EAGLETON, Terry

1991 *Ideology. An Introduction* (London: Verso)

ECO, Umberto

1979 *The Role of the Reader* (Bloomington/London: Indiana University Press)

2009 *Teorie sémiotiky*, přel. Marek Sedláček (Praha: Argo) [1976]

2010 *Lector in fabula*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia) [1979]

FOUCAULT, Michel

2000 *Dohlížet a trestat*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1975]

HAWKES, David

1996 *Ideology* (London/New York: Routledge)

KLOPP, Charles

1999 *Sentences. The Memoirs and Letters of Italian Political Prisoners from Benvenuto Cellini to Aldo Moro* (Toronto/London: University of Toronto Press)

KNAPÍK, Jiří

2006 *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri)

KOSKOVÁ, Helena

2005 „Některé aspekty střetnutí ideologie a imaginace v české próze dvacátého století“, in Petr Komenda (ed.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Moravica. Studia Moravica* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 27–31

KRISTEVA, Julia

1987 *Revolution in Poetic Language*, přel. Margaret Waller (New York: Columbia University Press) [1974]

1999 „Sémiologie: kritická věda a/nebo kritika vědy“, přel. Josef Fulka, in eadem: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice* (Praha: Sofis), s. 69–81 [1968]

MAN, Paul de

1979 *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press)

1986 *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

MÜLLER, Richard

2008 „Autor a násilí teorie“, *Rukopis* 3, č. 5, s. 9–20

SOLECKI, Sam

1993 „Ideology“, in Irena R. Makaryk (ed.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (Toronto: University of Toronto Press)

TURNER, Denys

1983 *Marxism and Christianity* (Oxford: Blackwell)

2004 *Faith, Reason and the Existence of God* (Cambridge: Cambridge University Press)

ŽIŽEK, Slavoj (ed.)

1994 *Mapping Ideology* (London: Verso)

De/ritualization of a performative contradiction: literature between the *inward* and the *outward*

In this study I am trying to deconstruct the positing of the *outward* and the *inward* of literary text, such positing being embodied in the principle of two oppositional discourses, that of literature, imaginative, unrestrained, ambiguous, and that of ideology, empty, reductive and dependent. Like Denys Turner, I define ideology as a preformative contradiction (contradiction between what you are doing in saying something, and what you are doing by means of saying it) which has become socialized and ritualized, i. e. materialized within social organization. In Paul de Man's theory, the sphere continuously assimilating performative contradiction as such is rhetoric, the figurative potency of language intensified in literary discourse. In such a view, it is ideological to contend that reference is something phenomenal, given to perception, rather than an effect of language. An analogous ideological tendency, however, can be seen in maintaining that the *inner* functioning of literary texts is different in principle to its *outer* functioning, i. e. the axiomatic separation of the material-empirical dimension of a text from the author-text-reader interaction, as it is attempted by Umberto Eco, who, however, continuously encounters difficulties in performing such an analytical operation (wherein I see the inspirational sense of his theory). The relationship between literary text and ideology is, in my view,

de/constructive; on the one hand, literature continuously generates strategies of implicit persuasion, allowing us to ritualize fundamental social performative contradictions, and thus to obliterate the difference between symbolic acts and acts by means of symbols. On the other hand, this very *productivity* of literature provides opportunities for intervention in ideological order. Reading Milan Kundera symptomatically, for instance, allows us to register the contradiction between the fabulas of his novels and their anti-panoptical *ethics* and the discursive tactics of the supervisory narrator/career-author figure.

Keywords

ideology, performative contradiction, literature, literary theory, fiction, text

Otázka *světového názoru*

Mezi literární vědou a historiografií

— Lukáš Borovička¹ —

1.

Při zamyšlení nad diskurzivním polem současné české literární vědy pozoruji tendenci ke snížení pozornosti věnované referencím k aktuálnímu světu v rámci interpretace textu. Tuto tendenci lze personalizovat do dvou badatelů, užívajících navzájem disparátních výkladových modů.

Prvním je Lubomír Doležel, který se ve studii „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou“ (Doležel 2008) rozhodl diferencovat dva typy narativů. Zatímco *historický narativ* vypovídá o aktuálním světě, *narativ fikční* naopak nemůže „stvořit aktuální svět, který existuje a probíhá nezávisle na jazyku a na jakékoli jiné reprezentaci“ (ibid.: 310). Historiografové se podle Doležela opírají o autentické dokumenty a mezery v jejich vědění může doplnit vývoj oborového poznání. Naopak autoři fikčních textů konstruují jakýsi alternativní svět, k němuž je nutno přistoupit odlišným způsobem než ke světu aktuálnímu.

¹ Text vznikl za podpory grantového projektu 130810 *Světový názor – historie jednoho pojmu* (GA UK, 2010–2011).

Doležel postuluje důslednou autonomii fikčního diskurzu, který nemluví jazykem faktů a nemůže nám říci nic o *historické pravdě*.² Proto je podle něj smysluplnou otázkou: „Zemřel Napoleon na Sv. Heleně, nebo v New Orleans?“, nikoli už: „Lhal Gustav Flaubert, když nechal Emu Bovaryovou zemřít tak, že se otráвила?“ (ibid.: 322). Bovaryová totiž zemřela jenom ve světě románu, který vznikl ve Flaubertově fantazii.

Druhou osobností reprezentující oslabený zájem o analýzu vztahů mezi textem a jeho historickým kontextem je Josef Vojvodík. Jeho přístup k dějinám ilustruje už podtitul monografie *Povrch, skrytost, ambivalence* (Vojvodík 2008), to jest *Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Vojvodík relativizuje hranice mezi těmito epochami a nachází mezi nimi afinity *duchovních situací*. V rámci jeho metody neexistuje podstatný rozdíl mezi uměleckými zobrazeními pocházejícími z různých historických kontextů (například mezi barokním obrazem zachycujícím atmosféru třicetileté války a motivem z básně Konstantina Biebla odkazujícím ke zkušenosti první světové války).³ Autor totiž uvažuje o reakci diváka ohroženého válkou jako o antropologické konstantě a jednotlivé umělecké konkretizace podle něj splývají do simultánního *obrazu světa* v nitru čtenáře. Vojvodík si všímá podobností mezi estetickou zkušeností a *transcendentální redukcí*. Úkolem umění podle něj není vypovídat o světě, ale vytrhnout diváka z veškerých konvenčních mechanismů a proniknout do *čiré subjektivity* (ibid.: 20; pojem je Husserlův).

Je důležité zmínit, jakými druhy umění se Vojvodík ve své monografii zabývá. Kromě filmu (analýza snímku *Brokeback Mountain, Žkrocená hora*, 2005) je předmětem jeho zájmu výhradně lyrika. Autor tuto volbu ospravedlňuje prostřednictvím konstrukce zásadní diference mezi *lyrickým (imaginativním, ne-mimetickým)* a *narativním* textem. Obraz podle Vojvodíka „uchvacuje“, zatímco vyprávění směřuje „perspektivisticky na syntagmatické ose k určitému modelu pravděpodobnosti a skutečnosti“ (ibid.: 40, 283).⁴

2 Pokud Doležel hovoří o *otevřených hranicích* mezi oběma typy narativů, je třeba mu rozumět v souladu se strukturalistickým konceptem *dialektického napětí* mezi strukturami různého řádu. Jeho cílem je stanovit „pevná sémantická a pragmatická kritéria pro rozlišení mezi historickým (faktuálním) a fikčním narativem“ (ibid.: 334).

3 „Téměř obsedantní představa všudypřítomného ohrožení zánikem a smrtí, extrémně prohloubená zkušenost první světové války, *podobně jako* pro básníky 17. století zkušeností třicetileté války“ (Vojvodík 2008: 189; zvlř. L. B.).

4 Je ovšem nutné dodat, že Vojvodíka v umění zajímá obraz jakési *jiné, hlubší a skryté* skutečnosti, kterou může objevovat a zviditelňovat pouze myšlení oproštěné od veškerých konvencí. V této souvislosti souhlasně cituje psychiatra Svetozara Nevoheho: „Jest nám ovšem překonati jistě navykłé způsoby myšlení, jež se nám staly přirozenými“ (cit. dle ibid.: 268).

2.

Otázka, kterou zde hodlám zodpovědět z jednoho specifického úhlu pohledu, zní: potřebujeme při interpretaci textu brát v úvahu způsob jeho zakotvení v historickém kontextu? Lze se ptát i dále, totiž: má historiografie čím inspirovat literární vědce? Příklady z díla Lubomíra Doležela i Josefa Vojvodíka poskytly odpovědi spíše negativní, neboť oba se opírají o poznatky filozofické (modální logika/fenomenologie).

Pokusme se nastínit, v čem by historiografie mohla literární vědu obohatit. Hypotéza je následující: existují čtenáři, kteří při četbě literárního díla důsledně nerozlišují mezi *aktuálním* a *fikčním* světem, neboť text čtou jako výpověď o jisté době, třeba své vlastní. V tom smyslu není pro čtenáře příliš důležité, jestli čte fikci, nebo non-fikci, protože oba typy textů vnímá jako projevy určité mentality, s nimiž může konfrontovat svoje stanovisko. Představme si například množinu *historických narativů* různým způsobem vypovídajících o Napoleonovi. Čtenář k této osobnosti zaujímá určitý postoj, utvářený privátní „encyklopedií“, a s ním přistupuje k textu, který neposkytuje pouze řadu „hodnotově neutrálních“ faktů o Napoleonově životě, nýbrž podává *výběr* z množiny faktů, který provedl a jedinečným způsobem zkombinoval autor knihy – vytvořil z nich příběh, charakteristický určitým stylem.

Doležel se domnívá, že většina historiků by se shodla na tom, že Napoleon zemřel na Sv. Heleně, nikoli v New Orleans. Ovšem takový *hard fact* musí být také začleněn do komplexní významové sítě příběhu. Každý historik se například musí vyrovnat se způsobem Napoleonova úmrtí; nejspíš si vybere jednu ze zvažovaných variant a bude argumentovat v její prospěch.⁵ Čtenář pak posoudí validitu takové interpretace. Navíc je potřeba zdůraznit, že *akt četby obecně poskytuje vnímateli kontemplativní prostor k promýšlení otázek týkajících se různých aspektů aktuálního světa, ať už našeho, nebo světa minulosti, který však ve svých obecných rysech úzce souvisí se světem naším. Proto Napoleona, jednoho z obyvatel takového světa, vnímáme jako člověka, kterému chceme porozumět – a ptáme se: byl obdivuhodný hrdina, nebo odpudivý tyran?* Každá monografie dává na tuto otázku jinak nastíněnou odpověď.

5 Tato volba souvisí s vývojem oborového poznání jen částečně. Představme si současného historika, který má na výběr několik příčin Napoleonovy smrti (např. rakovina žaludku / otrava), přičemž žádná dosud nebyla uspokojivě vyvrácena.

Jako dialog o světě je možno recipovat také text fikční. Flaubertovu *Paní Bovaryovou* (1857) lze číst jako nabídku světa, v němž jsou zobrazeny určité aspekty lidské existence. Estetická zkušenost umožňuje čtenáři vést s dílem rozhovor, například na téma sebevraždy. Text nabízí rozvedení určitých motivací tohoto činu a vyzývá čtenáře k zaujetí stanoviska v otázce, která je přirozenou součástí takzvaného aktuálního světa.

Texty fikční i non-fikční⁶ tedy umožňují vnímatelům započít dialog dvou *mentalit*, který pochopitelně není vždy souhlasný – může být pobídkou k promyšlení jednotlivých životních situací či světa jako celku, který je dílem modelován. Akt četby je příležitostí k přemýšlení o světě, v němž žijeme; v načrtnuté podobě není „únikem ze světa“, ale naopak „hlubším ponorem do světa“.

3.

Je to právě pojem *mentalita*, který umožňuje znovu promyslet kategorii fikce. Proti autorovi, jehož příznaková konceptualizace světa je fixována v díle, stojí čtenář, rovněž disponující specifickou mentální výbavou, kterého četba textu vede k reflexi vlastních norem a hodnot. Přístupme nyní k definici klíčových pojmů, které nám pomohou situaci přesněji popsat.

Mentalitou míním soubor názorů a postojů příznačných pro určitý věk, geografické či sociální prostředí, který se vyznačuje značnou stabilitou, ve smyslu Braudelova *longue durée*.⁸ Podle Jiřího Štaifa lze mentalitu definovat jako „hodnotový rezervoár, který je v daném společenském prostředí dominantní. Dominantní s tou výhradou, že příslušníci tohoto prostředí si vždy nemuseli jasně uvědomovat principy, jimiž se jejich myšlení, postoje, rozhodování a jednání řídí, neboť je považovali za samozřejmé“ (Štaif 2005: 81). Pro uchopení autorské (a vnímatelské) situace interpretace světa ze specifické perspektivy *hic et nunc* je

6 Považuji za produktivní pracovat s definicí literatury v širokém smyslu, zahrnující kromě beletrie i publicistiku, texty vědecké a dnes také specifické podoby literatury na internetu.

7 Kondicionál je namístě, neboť lze rozlišit různé typy čtení – rozebíraný typ je pouze jedním z nich. Naopak čtenáři, kteří čtou pro zábavu nebo kvůli vyhledávání informací, vnímají text jiným způsobem.

8 Z toho vyplývá, že při popisu sociální struktury nelze mluvit o jedné mentalitě, ale naopak o řadě koexistujících mentalit, navíc různě se prolínajících v souvislosti se sociální mobilitou.

však obsahový výměr *mentality* příliš široký, totiž zaměřený na kolektiv. Užívání tohoto pojmu je navíc spojeno s jistou mírou determinismu. Mentalita je nám dána a těžko se jí zbavujeme. Pokud však chceme hovořit o kreativních a originálních výkladech světa v literatuře, je potřeba v rámci každé *mentality* rozlišit ještě drobnější segmenty, odpovídající subjektivním perspektivám – *světové názory*.

4.

Limity této volby jsou zřejmé: dotyčný pojem s sebou nese konotace poněkud neblahého rázu.⁹ V českém kontextu si vybavíme *vědecký světový názor*, jeden z klíčových pojmů marx-leninského diskurzu. Tento koncept však není subjektivní interpretací světa, nýbrž autoritativní a neměnnou ideologií (podrobněji viz Borovička 2010b).

Co rozumět pod pojmem *ideologie*? Odpovězme poněkud letitým pojetím sociologa vědění Karla Mannheima: „Ve slově ‚ideologie‘ je implicitně označeno nahlédnutí, že kolektivní nevědomí určitých skupin zatemňuje v určitých situacích jak jim samým, tak jiným skupinám skutečný stav společnosti, a působí tak stabilizujícím směrem“ (Mannheim 1991: 91). Rozlišme *světonázor* a *ideologii* prostřednictvím příkladu: světonázor Karla Marxe lze charakterizovat jako partikulární historickou pozici, interpretaci světa z určité perspektivy. Marxistická ideologie vzniká jako konstrukt určité skupiny, která využívá Marxův *světonázor* v politickém boji a postupně oslabuje jeho historicitu v rámci stabilizačního úsilí – důsledkem je důvěryhodnost (těžko si představit funkční ideologii, která by se pravidelně rekonceptualizovala) a ztráta původního označovaného (ztráta denotovaného světa, který se stále proměňuje a nemůže být popsán jednou provždy). *Ideologie* se tak postupně odcizuje *světonázoru*, z něhož vychází.

Rozdíly mezi třemi klíčovými pojmy shrnuje následující tabulka (pracuje s ideálně typickými entitami):

9 Proč tedy nezvolit pojem jiný? Spojení *světový názor* je výrazem metodologického úsilí, které již má tradici – německá idealistická filozofie, diltheyovská *Weltanschauungslehre*, fenomenologie, sociologie vědění, lukácsovský marxismus či hermeneutika. Je možné odkázat dokonce na linii analytických studií pracujících s pojmem *světový názor* při interpretaci – např. na monografii Wilhelma Hanse *Osud a vůle* s podtitulem *Pokus o světový názor Henrika Ibsena* (Hans 1908).

	<i>nositel</i>	<i>vývoj</i>	<i>funkce</i>
<i>mentalita</i>	kolektiv	stabilní	neuvědomovaná
<i>ideologie</i>	kolektiv	stabilní	zisk moci a její udržení
<i>světový názor</i>	individuum	dynamický ¹⁰	interpretace světa ¹¹

Doplňme: *mentalita* je typická pro určitý kolektiv (generaci/region/společenskou vrstvu), vyznačuje se pozvolným vývojem a její funkce je zpravidla neuvědomovaná, neboť jednotliví aktéři obvykle považují daný „hodnotový rezervoár“ za samozřejmý. *Ideologie* spojuje jistou skupinu vyznavačů, kterou většinou nelze ztotožnit s nositeli některé mentality (např. nelze říci, že by všichni lékaři byli voliči jedné politické strany). Její vývoj je často nežádoucí (bývá označován jako *revizionismus*), neboť zpochybňuje základy narativu, jehož primární funkcí je podat přesvědčivý výklad veškeré společensko-politické problematiky.

5.

Nyní je třeba doplnit pozitivní definici *světónázoru*. Takovou vypracovali v publikaci *Worldviews* belgičtí vědci vedení Leo Apostelem:¹² „Světový názor [*world view*] je systém souřadnic nebo referenční rámec, do kterého je možné umístit všechno, co jsme získali prostřednictvím našich různorodých zkušeností. Je to systém symbolické reprezentace, který nám umožňuje integrovat všechno, co víme o světě a o sobě, do komplexního obrazu, který osvětluje realitu tak, jak je nám prezentována v rámci určité kultury“ (Aerts 1994: 9). *Světový názor* je symbolický systém, do něhož subjekt pomyslně ukládá různé názory, normy

10 Za předpokladu, že *světónázor* odpovídá způsobu myšlení subjektu v určitém časoprostoru, je dynamika konceptu nutným důsledkem interakce jedince se světem, v němž se chce zorientovat prostřednictvím vlastního výkladu.

11 Originalita interpretace je zřejmě v úzkém vztahu s estetickou funkcí díla. Dílo v podobě artefaktu však zároveň vstupuje do řady vztahů v rámci kulturního prostoru. Mezi další funkce světónázoru ukotveného v textu je proto třeba zařadit např. zisk *kulturního kapitálu* (např. prestiže). Zde se dostáváme k řadě otázek typu: Nese zobrazený svět rysy jedinečného světónázoru, nebo je spíše ideologickým konceptem plnícím pragmatickou funkci vyhovění dobovým kulturněpolitickým normám (např. literatura socialistického realismu)?; Je smysluplné analyzovat světónázor v textu, jenž byl prokazatelně (např. podle autorovy korespondence) napsán pro zisk, tedy pro čtenáře, kteří čtou primárně pro zábavu (např. červená knihovna)?

12 Je třeba zdůraznit, že pojmy, nesoucí v odlišných kulturních kontextech různorodé konotace (např. *worldview*, *Weltanschauung*, *představa světa*, *světónázor*, *svět díla*, *koncept světa*, *model světa*, *nabídka světa*), vnímám jako synonymní. Naopak pojmy *obraz světa* a *pohled na svět* příliš zdůrazňují vizuální aspekt vnímání světa. *Obraz světa* má navíc v kontextu českých věd místo v diskurzích fenomenologickém a kognitivistickém.

a hodnoty získávané v interakci s druhými a se světem. V každé kultuře existuje řada mentalit, *ideologií*¹³ a *světových názorů* (*osobních ideologií*) a jejich koexistence má zpravidla konfliktní charakter. Počet světónázorů odpovídá počtu vnímatelů artikulujících svět a jejich výklady vstupují do komunikačního procesu v podobě textů mluvených i psaných, mezi nimiž svou komplexností vynikají texty literární.

Tuto komplexnost si představme jako schopnost plasticky zachytit výsek skutečnosti, reflektovat vybranou entitu v řadě souvislostí, postřehnout jev z několika úhlů pohledu zároveň atd. Na rozdíl od ideologie, která obvykle strukturuje svět prostřednictvím jednoduchých schémat a nabízí autoritativní odpovědi, je světónázor charakteristický spíše relativizacemi všemožných generalizací a kladením provokativních otázek.

Například antifašistická ideologie by román Jonathana Littella *Les Bienveillantes* (*Laskavé bohyně*, 2006) odsoudila předem, aniž by ideologové ztráceli čas četbou. V jejich pohledu je totiž protagonista Maximilien Aue vinen už tím, že se nachází na straně důstojníků SS. Littellův model světa je však zajímavější než tento odsudek, neboť přináší do debaty o „německé vině“ možná více podnětů než několik historiografických monografií. Vypravěč Aue vyzývá čtenáře k přemýšlení nad vlastní situací,¹⁴ a co se na začátku zdálo jako nehoráznost, se na konci románu jeví jako legitimní pobídka člověka, který nazírá svět z určité perspektivy. Tu je nutno vzít v úvahu a vyrovnat se s ní, pokud možno sofistikovaněji než zjednodušeným nálepkováním (např. odhalením rozporů, „slabých míst“ v daném symbolickém systému).

6.

Pokusme se nyní objasnit, jakým způsobem se světónázor projevuje v literárních dílech a jak jej lze analyzovat. Domnívám se, že světónázor je možné najít v různé míře v různých literárních druzích

13 Pavel Šaradín (Šaradín 2001) píše o třech nejdůležitějších ideologiích – konzervativismu, socialismu a liberalismu, jejichž vznik klade do osvícenské epochy. Lze ovšem diferencovat další ideologie, zařaditelné do těchto ideologických proudů.

14 „Bratři v lidství, dovolte, abych vám vyprávěl, jak to bylo. Možná se ohradíte, že nejste moji bratři a že to nechcete vědět. Je pravda, že ten příběh je temný, ale je i poučný, nefalšovaná moralita, to vás ujišťuji. Možná bude poněkud dlouhý, koneckonců se toho seběhlo hodně, ale jestli příliš nespěcháte, při troše štěstí si najdete čas. A mimoto se vás týká: však uvidíte, že se vás týká. Nemyslete si, že vás chci za každou cenu přesvědčit; koneckonců vaše názory jsou vaše věc“ (Littell 2008: 9).

a žánrech: na jednom pólu stojí lyrická poezie s modelem světa malé velikosti, zachycujícím vybraný úsek lidské existence, a na druhém román, v němž je koncept světa nejkomplexnější. Když si představíme světový názor jako vrstvu díla složenou z různých *rovin* (např. rovina filozofická jako konceptualizace metafyzických otázek, rovina politická jako spektrum postojů k politickým problémům atd.), konkrétní dílo se pak zpravidla vyznačuje *dominantami*: preferencí některých rovin před jinými. Badatel empiricky analyzující světový názor v díle se musí zaměřit zejména na následující elementy textu:

- a) motivy a témata (kromě centrálních je nutné sledovat i ty periferní, které tvoří důležitou součást příslušných rovin světónázoru);
- b) charakteristika postav (každá postava myslí a mluví jedinečně – vzájemné interakce vytvářejí mnohotvárný model světa a určují v něm pozici každé jednotlivé postavy);
- c) časoprostor (vyznačuje se nezaměnitelnou perspektivou podání);
- d) kompozice (má zásadní roli v axiologickém systému díla, neboť významňuje určité jevy zobrazeného světa, např. ne/úspěšnost strategií jeho protagonistů);
- e) výběr jazykových prostředků (ve smyslu užívání pojmů, příznakovým způsobem aktualizovaných);
- f) způsob zobrazování (také imaginace je v úzké souvislosti se subjektivním úhlem pohledu, ovlivněným sociokulturní zkušeností a kontaktem se schémata dané kultury).¹⁵

7.

Shrňme nyní problémy vyvstávající při reflexi nastíněné metody. (Ke každému bodu nabízím explikaci ze stanoviska analýzy světového názoru.)

1. Pokud světovým názorem disponuje každý jedinec, který reflektuje svět, proč je literárním textům přisuzován privilegovaný status? Nestává se literatura z tohoto stanoviska pouze jedním z mnoha typů pramenů?

¹⁵ Tímto aspektem imaginace, vnímáním skutečnosti skrze kulturní schémata, se podnětně zabývá Peter Burke (2006: 54–59) na příkladu různých popisů života v zákopech první světové války v memoárech a publicistice; jejich autoři si vypomáhali obrazností vstříbanou na základě předchozí četby.

Bruselské Center Leo Apostel for Interdisciplinary Studies, které výzkum *worldviews* institucionalizovalo, se nezaměřuje pouze na literaturu. Ale literární text (zejména fikční) je i z perspektivy dané metody specifický tím, že se jedná o materiál nejkompexnější.

2. Proč tato metoda neanalyzuje jen díla s výraznou *estetickou funkcí*?
Texty s nevalnou estetickou funkcí přinášejí nezaměnitelné výklady světa a čtenáři se zajímají o kulturu vysokou i populární. Analýza světového názoru se proto neuchyluje k elitářství.¹⁶

3. Jakou pozici zastává v rámci této metody autor díla?
Autor je tvůrcem světónázoru; tím, kdo symbolický systém vytvořil a fixoval v díle. Přesněji řečeno, neuvažujeme o autorovi, ale spolu s Uri Margolinem spíše o autorově kognitivní činnosti (Margolin 2008: 5). Právě tento aspekt umožňuje produktivně nahlédnout vztah mezi autorem jako psychofyzickou bytostí a autorem jako subjektem díla.¹⁷ Autorův způsob myšlení je kategorií, která představuje společného jmenovatele mezi autorem jako bytostí z aktuálního světa a autorem konkrétního textu. Obě roviny jsou komplementární.

4. Co když autor nemyslel dílo „vážně“, tj. když můžeme doložit, že mezi světónázorem v textu a tím, co autor říká o světě jinde, existuje zřetelný rozpor? Jak si analýza světového názoru poradí například s ironií?

V každém textu autor nabízí představu světa, která se pak stává předmětem čtenářských konkretizací. Autorův příspěvek do tohoto dialogu může být také provokací, hrou se čtenářem atd. Tím se literatura neliší od jiných typů konverzací; vždyť v debatách se často chováme jako hráči – provokujeme k vyhoceným reakcím a těšíme se ze zaujetí pro hru, která přináší kromě rozptýlení a zábavy také znatelný kognitivní potenciál. Jonathan Littell nikdy nebyl důstojníkem SS, ale jeho román provokuje k přemýšlení nad světem, o kterém vypráví nacist Aue.¹⁸

16 Jan Mukařovský ve studii „Umění a světový názor“ (1947) přiznává světový názor pouze dílům *vysoké kultury*: „těsný vztah k světovému názoru je charakteristickým, ba dokonce specifickým příznakem tzv. vysokého umění“ (Mukařovský 2001: 321). Mukařovský ovšem definuje světový názor jinak než Leo Apostel.

17 Subjekt díla je podle známé Červenkovy definice hypotetickým nositelem tvůrčích činností, které vedly ke vzniku díla (Červenka 2003: 43).

18 Littellův román představuje typ světónázoru, který se věnuje epoše minulé, ale prostřednictvím této „okliky“ přesto nabízí řadu stanovisek aktuálních v současných společenských debatách.

8.

Analýza světového názoru se může zaměřit na jedno dílo, ideálně však sleduje interpretaci světa u jednoho autora či postavení určitého konceptu v daném historickém kontextu. Navíc je možné konkrétní model vsadit do různých myšlenkových tradic, a objevit tak souvislosti napříč dějinami a kulturami (podrobněji viz Borovička 2010a). Není nutné lpět na představě národní kultury, neboť jednotlivé světónázory mohou být do značné míry formovány jinonárodními koncepty, recipovanými často prostřednictvím četby. Tento pohled nám umožní poměrně přesvědčivě odpovídat na otázky, které vyvstávají při empirickém bádání, například: proč Karel Hynek Mácha citoval v denících častěji Shakespeara či Calderóna než své české současníky? (tuto otázku položil Vladimír Svatoň; viz Svatoň 2007).

Co z toho všeho vyplývá? K čemu je analýza světového názoru dobrá? Domnívám se, že má využití v rámci literární vědy i mimo její hranice.

Badatel pracující touto metodou s texty bude schopen: 1. re-konstruovat kulturní prostor na základě empirického výzkumu a prověřit velké narativy literární historie „zdola“;¹⁹ a 2. nabídnout čtenáři interpretace přesahující rámec jednoho oboru a směřující k diskusím o situaci člověka ve světě. V tomto smyslu by mohla analýza světového názoru představovat jednu z cest, jak uspokojit současnou poptávku po legitimizaci humanitních věd před veřejností.

Prameny

LITTELL, Jonathan

2008 *Laskavé bohyně*, přel. Michala Marková (Praha: Odeon) [2006]

Literatura

AERTS, Diederik et al.

1994 *Worldviews. From Fragmentation to Integration* (Brussels: VUB Press), též <http://www.vub.ac.be/CLEA/pub/books/worldviews/> [přístup 31. 10. 2010]

BOROVIČKA, Lukáš

2010a „Tematická kontinua v literatuře“, *Bohemica Olomucensia* 2, č. 1, s. 25–39

19 Podobně jako mikrohistorie, reprezentovaná například Ginzburgovou monografií *Il formaggio e i vermi* (1976) v rámci historiografie.

2010b „Světový názor‘ a ‚interpretační komunita‘ v literární vědě – několik poznámek“, *Česká literatura* 58, č. 4, s. 505–518

BURKE, Peter

2006 *Variety kulturních dějin*, přel. Jiří Ogrocký (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury) [1997]

ČERVENKA, Miroslav

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha/Litomyšl: Paseka)

DOLEŽEL, Lubomír

2008 „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou“, in idem: *Studie z české literatury a poetiky*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst) [1999]

HANS, Wilhelm

1908 *Osud a vůle*, přel. Hanuš Hackenschmied (Hradec Králové: Bohdan Melichar) [1906]

MANNHEIM, Karl

1991 *Ideologie a utopie*, přel. Dušan Prokop (Bratislava: Archa) [1929]

MARGOLIN, Uri

2008 *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, přel. Hynek Zikmund (Praha/Brno: ÚČL AV ČR/Host) [1999, 2003]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Umění a světový názor“, in Michal Přibáň (ed.): *Ž dějin českého myšlení o literatuře. Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990 1. (1945–1948)* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 318–328 [1947], též <http://www.ucl.cas.cz/edicece/data/antologie/zdejnin/1/mukarovsky-1.pdf> [přístup 31. 10. 2010]

SVATOŇ, Vladimír

2007 „Diskontinuita v kontinuitě literárněvědného myšlení“, in Soňa Pašteková, Dagmar Podmaková (eds.): *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poezie, prózy a drámy* (Bratislava: Veda), s. 36–46

ŠARADÍN, Pavel

2001 *Historické proměny pojmu ideologie* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

ŠTAIF, Jiří

2005 *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851* (Praha: Dokořán)

VOJVODÍK, Josef

2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)

The question of *worldview* – between historiography and literary criticism

In this essay the first question I consider is: Is it still productive to interpret a literary text with regard to the way it is rooted in its historical context? My answer to this question is interpreted through the connection of contemporary mentalities. The author's world experience and other texts influence his concept of the world, along with his values and norms. He offers these ideas and experiences throughout his texts to the reader. Therefore the act of reading could be seen as a dialogue of *worldviews*. The essay goes on to devote attention to some definitions of key terms associated with the thinking outlined: mentality, *ideology* and *worldview*.

Keywords

fiction, mentality, ideology, worldview, literary text analysis

Prvky *camp-estetiky* v recesistických projevech *ostalgie*

— Joanna Królak —

1.

Dámy a pánové, je to neobyčejně zvláštní! Dostí neobvyklý příběh Rudého vepře!

Na jaře roku 2006 proletěla Varšavou senzační zpráva. V opuštěné budově z dob socialistického realismu, nacházející se na rohu ulic Żelazna a Chłodna, znalcům polské gastronomické scény socialistického období známé díky populárnímu baru „Magda“, došlo k překvapivému odhalení. Během rekonstrukce byly pod silnou vrstvou omítky nalezeny fragmenty poničené fresky s podobiznami Marxe, Engelse a Lenina, ve sklepech pak několik zazděných místností a částečně zasypaná chodba táhnoucí se směrem k Paláci kultury. Mezi hromadami sutí a starých příborů se našla dřevěná bedna po okraj plná starých uniforem, medailí a vyznamenání ze zemí bývalého RVHP. Také v ní byly již značně zteřelé jídelní lístky, sešit zaplněný seznamem různých luxusních potravinářských výrobků a lihovin a konečně zažloutlá skica zpodobňující všechny velké státníky zemí Varšavské smlouvy zasedající jako mocnáři kolem jednoho stolu. Experti prohlásili, že bylo zřejmě nalezeno

legendami opředené místo, ve starých záznamech označované jako Železná hospoda, později přejmenované na Hospodu u rudého vepře.¹

Citovaný úryvek, pocházející z internetové stránky varšavské Hospody u rudého vepře (Oberża pod Czerwonym Wieprzem), je zajímavý použitím dvou výrazových prostředků: příběh o historii restaurace začíná v duchu populární dobrodružné literatury (vypráví se podivný, nezvyklý, neslýchaný příběh) a pokračuje v duchu mystifikace (během rekonstrukce dojde k náhodnému „objevu“ tajemné fresky, zapomenutých místností, chodby a dřevěné bedny s obsahem, jenž odborníkům umožní objasnit legendu vztahující se k tomuto místu).

Mohlo by se zdát, že první literární postup oslabuje zamýšlené vyznění druhého z nich: cílem mystifikace je přece „vedení v omyl, klamání něčím zdánlivě pravdivým“ (Szymczak 1979: 187). Ve skutečnosti naopak oznámení, že se bude vyprávět „dosti neobvyklý“ příběh, odhaluje skutečnou povahu této mystifikace, někdy nazývané mystifikací „laskavou“ (Świerczyńska 1989: 152), v níž se lež a vědomé uvedení v omyl považuje za žert a nemá ideologické důvody. Jako lež „žertovná“² je mystifikace zdrojem potěšení a uspokojení lhářů a vyvolává i pozitivní emoce příjemců, účastníků této zábavy, kteří jsou si vědomi pravidel hry, jež v tomto případě prozrazuje již úvodní věta („Dámy a pánové [...]“).

Jaké však jsou motivy mystifikace příběhu Hospody u rudého vepře, módního podniku, který se již několik let těší oblibě nejen u pamětníků socialistické éry? Dozajista nejsou literárně patriotické, jak tomu bylo v případě mystifikací v 19. století, včetně českých *Rukopisů královědvorského a zelenohorského*. Podobně jako *Rukopisům* však i tomuto příběhu starobylý a tajemný původ dodal na půvabu a estetických hodnotách. Jaký záměr se tedy skrývá za mystifikační hrou s hosty Hospody u rudého vepře? Jedná se o pouhou zábavu, „laskavý úsměv“ nad tím, co se ještě nedávno jevilo jako hrozné (uniformy, porady vůdců Varšavské smlouvy) a ubíjející (stravování v dobách komunismu)? Zdalipak osobitá ludická societa, jež se soustřeďovala kolem takovýchto míst a ráda se podílela na přípravě oslav Prvního máje (Hyláková 2007), výročí Říjnové revoluce (Šprinc 2007)³ nebo organizování soci-

1 <http://www.czerwonowywieprz.pl> [přístup 31. 10. 2010]

2 Za zmínku stojí, že ačkoli Tomáš Akvinský považoval každý druh lži za morálně nepřipustný, poukazoval na to, že vina ve lži je různá v závislosti na tom, zda máme co do činění se lží hravou, nutnou, nebo škodolibou.

3 „[...] Uprostřed sálu leží rakev s Leninem a nad ní se svíjí spoře oděná dívka. Hospoda Pod strání vře. ‚To není možný, to je jenom socha,‘ je slyšet z davu závistivců. Vše se vyjasnu-

alistické rekreace pro pracující (Mášová 2008), nostalgicky vzpomíná na své mládí, jež minulo v dobách totality, anebo raději „bezpečným“ způsobem opakuje určitou problematickou kolektivní zkušenost, s níž se pokouší vyrovnat? Či snad tváří v tvář pokračující transformaci řeší problém vlastní identity, jež se utvářela v části světa ležící za železnou oponou? Takové a podobné otázky se objevují v německých, českých a polských úvahách na téma fascinace komunistickou érou, která od počátku století přetrvává, ba dokonce narůstá.

Nejčastěji se v tomto kontextu hovoří o *ostalgi*, což je německý neologismus označující stesk po Východu.⁴ *Ostalgie* bývá definována jako „jistá nostalgie po starých dobrých časech“ (Kunštát – Mrklas 2009: 5), tj. po dobách NDR, PLR a socialistického Československa, bizarní virtuální návraty do časů socialismu, jako „pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti konzumu nebo přímo konzumnímu zboží v éře komunismu“ (Franc 2008: 194), „pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti životního stylu spojovaného s érou zařazení do tzv. sovětského bloku“ (idem 2009: 7) nebo prostě jako „stesk po komunistickém kýči“.

Debata na toto téma začala v Německu, brzy však byl analogický fenomén zpozorován také v ostatních zemích bývalého východního bloku. Zájem vzbudil jeho odlišný charakter, jenž byl patrný jak v rovině příčin, tak v rovině projevů. Příčiny zjevně souvisejí s ekonomickými podmínkami velké změny režimu, k níž došlo krátce po pádu berlínské zdi.

V Polsku a České republice se však mnohem více pozornosti soustřeďuje na ony projevy (záliba v připomínkách socialismu, jako je kofola nebo trabant) než na příčiny, včetně jejich složité podmíněnosti, vyvolávající další otázky po mechanismech, které utvářejí kolektivní paměť, v jejich nekomplikovanějším kontextu – konfrontaci s vlastní minulostí a odpovědností. Soustředíme-li se však na analýzu fenoménu obliby rekvizit a symbolů z doby socialistického Československa či Polska, umožní nám to přenést těžiště debaty na problém pop-komunismu neboli analýzy komunistické zkušenosti v kontextu

je, až když striptérka zalézala pod rudý prapor, kterým je Lenin zakrytý. Oslava 90. výročí VŘSR, kde nechybí ani pravé pirohy a boršč, právě vrcholí! [...] Již čtvrtou Miss pionýrka se nakonec stala 41letá Iveta Sluková. Za vítězství dostala šerpu, láhev šampaňského a sólu s Leninem. Je to nádhera. Tanec byl nezapomenutelný. Nevím, čím jsem si to zasloužila. Vypadám pod obraz,“ řekla vítězka. Na oslavy chodí pravidelně. Návrat komunismu ale nechce. „Ani náhodou“ (Šprinc 2007).

4 Děkuji Mgr. Piotru S. Ślusarczykovi za upozornění na souvislost *camp-estetiky* a fenoménu *ostalgie* a za podnět ke zkoumání tohoto jevu v polském a českém prostředí.

popkultury.⁵ Pozornost polských badatelů se zpočátku soustředila především na fascinaci socialistickým realismem, přítomnou v textech popkultury po roce 1989. Zkoumali využití sočrealistického kódu v reklamních sděleních, jako materiálu při utváření vlastního uměleckého projevu pomocí prvků sočrealistické ikonografie a také jako muzea kuriozit, jarmarku či panoptika. Zejména v posledním uvedeném případě zdůrazňovali naprostou destrukci sočrealistického kódu a rekontextualizaci jeho prvků, stávajících se součástí kódu zábavy a hry mladé městské inteligence (Lisowska-Magdziarz 2006: 440). Poukazyvali na skutečnost, že „sočrealismus dnes vzbuzuje silné emoce nejen u pamětníků skutečného socialistického realismu, ale také, a to možná především, u mládeže“ (ibid.: 427), přičemž konstatovali, že „hranice mezi fascinací socialistickým realismem a zájmem o život v socialistickém Polsku není vždy jasná [...], že řada mladších konzumentů kultury ztotožňuje sočrealismus s celou Polskou lidovou republikou [...]“ (ibid.: 428), zdůrazňovali „naprostou deaxiologizaci pojmu sočrealismus v jeho současných korelacích“ (ibid.: 440). Badatele však i nadále nutila k zamyšlení skutečnost, že se socialistickému realismu dostává pozitivního hodnocení paralelně s eticky neutrální percepcí. Analýzy socialistického realismu jako jednoho z mnoha kódů přítomných v dnešní popkultuře vedly k zájmu o sočrealistickou nostalgii.⁶

2.

Recesi zavzpomínali na komunistické prvomájové průvody

Ten, kdo projížděl prvního května Strahovem, se jistě podivil. Mohl si totiž připadat, že se vrátil do starých časů. Lidé z této obce se totiž rozhodli po prvním úspěšném prvomájovém průvodu před rokem, že budou v této recesi pokračovat. Na letošní rok připravili další. U Obecního úřadu se proto první květnový den ráno sešli místní lidé [...] Obcí se nesly pozdravy „dobrý den soudruhu nebo soudružko“. Tzv. alegorické vozy byly opatřeny transparenty s různými optimistickými hesly k budování socialismu a vítá-

5 Srov. konference organizované Institutem polské kultury Varšavské univerzity, např. *Pop-komunizm: doświadczenie komunizmu a kultura popularna (20.–22. czerwca 2008, Siemiany k/ Hawy)*.

6 Srov. např. Katarzyna Górska: „Nostalgia za PRL-em i ostalgia – przyczyny, analiza zjawiska i konsekwencje“ – text z konference *Pop-komunizm: doświadczenie komunizmu a kultura popularna, 20.–22. 6. 2008 w Siemianach k/Hawy* [Pop-komunismus, komunistická zkušenost a popkultura]; dostupné na <http://historiaimedia.org/popkomunizm/katarzyna-gorska> [přístup 31. 10. 2010].

ní přátel ze Sovětského svazu. Nejen stroje, ale také povozy tažené koňmi byly obsazeny lidmi v různých uniformách a původních oděvech, které se v čase komunismu nosily. Některé z dětí měly pionýrské uniformy a nechyběla ani mávátka. Zahájení průvodu se za zvuku proletářských písní, které zněly z obecního rozhlasu, ujal místní starosta. Poté vzletli k nebi holubi a prvomájový průvod se vydal napříč obcí. V čase jeho jízdy zněly výkřiky „Ať žije první máj!“ a mnoho dalších budovatelských hesel. Kromě alegorických vozů bylo v průvodu také maskované vozidlo opatřené raketami. „Škodovka“, která se změnila na bojové vozidlo, vezla velmi početnou posádku ve vojenských uniformách. Průvod došel na místo určené, do sportovního kulturního areálu. Vívaly jej podobizny Klementa Gottwalda, Vladimíra Iljiče Lenina nebo Josefa Visarionoviče Stalina. Vozy se zde seřadily a začal prvomájový mítink. Pořadatelé a přihlížející se při průvodu velmi dobře bavili. Ti starší si také zavzpomínali. Navíc mohl každý přítomný, jak tomu bylo dříve při oslavách svátku práce, ochutnat například pivo za 2,50 a rum za 4 koruny. Nefalšovaný prvomájový průvod z dob ČSSR by se tedy mohl uskutečnit v příštím roce znovu. Nešlo však o lítostné vzpomínání na staré „dobré“ časy, ale pouze o recesi.

(Hyláková 2007)

V citovaném popisu vyvstává před očima čtenáře poklidný obraz každoroční společné zábavy celé vesnice. Podívaná, již se dobrovolně účastní jak starší, tak nejmladší obyvatelé obce, není ničím jiným než inscenací prvomájového průvodu. Snaha o autentičnost historických detailů přiměla účastníky této kratochvíle, aby oblékli děti do pionýrských krojů a vzali do rukou mávátka, okopírovali typickou scénografii průvodu s alegorickými vozy, demonstrací vojenské síly, aby použili rekvizity (již zmíněná mávátka a portréty vůdců) a také obvyklý scénář, v němž nechybí vypuštění holubic míru, skandování hesel, zpěv budovatelských písní a organizovaný pochod po předem určené trase. V líčení akce se hovoří o skvělé zábavě jak organizátorů, tak pozorovatelů celé podívané, při které ožívají vzpomínky starších účastníků. Autoři této krátké reportáže zdůrazňují autentičnost inscenace průvodu („Nefalšovaný prvomájový průvod z dob ČSSR“), ovšem konstatují, že jeho cílem v žádném případě nebylo „lítostné vzpomínání na staré „dobré“ časy“, nýbrž se jednalo výhradně „o recesi“.

Domnívám se, že je třeba zhodnotit, jakou povahu měla účast zástupců starší generace a jakou účast generace mladší – těch, kteří si vzpomínají na léta socialismu, a těch narozených později. Společná účast na této zábavě má kromě rozměru ludického nepochybně také

rozměr integrace obou generací, avšak z perspektivy našeho zkoumání hraje mnohem zásadnější roli rozdíl funkce, jakou v případě každé z těchto skupin plní aktivní účast na inscenování prvomájového průvodu. Starší generace podléhá touze zopakovat si chování z komunistické éry, tentokrát v hravém duchu, a (nevědomky) přijímá úlohu v osobitěm psychodramatu. Lze se domnívat, že tento typ tvůrčí, paradiadelní aktivity je pro danou skupinu atraktivní, neboť jí umožňuje znovu si udělat pořádek ve svém vnitřním světě, očistit se od problematických emocí a vzpomínek. Svůj význam má rovněž získání kontroly nad určitou zkušeností (zde prvomájového průvodu, vyjadřujícího loajalitu a naprosté podřízení se totalitnímu systému), jež je v takovémto jejím zopakování přítomno, ale také únik od dřívějších stavů napětí a utrpení s ní spojených. Účast na představení by pro tuto generaci měla především terapeutickou hodnotu, „navyklá“ forma zábavy by umožňovala vyrovnat se se zkušeností socialismu, jež se nedá z paměti vymazat. Takto praktikovaná *ostalgie* oproštuje od nutnosti konfrontace s vlastní minulostí a vzpomínkami na ni v duchu přijetí odpovědnosti za svůj život. Místo ní nabízí kvazikonfrontaci s dobami minulými zbavenou komplikovaných hodnoticích a etických otázek. Spoluorganizátoři a účastníci různých recesistických projevů *ostalgie* však bývají stejně často mladí lidé, které nelze podezřívát ze stesku za socialistickými časy, jež si nepamatují.

3.

[...] takhle po ránu – s cigaretkou u Stalina – nad městem – je nám docela dobře.

(Dousková 2006: 33)

[...] sem si pořídil z kraje sedmdesátých let invazi. Tenkrát se týhle originál americký vojenský bundě říkalo prostě invaze, teprve mnohem pozdějc parker. Kdo měl to štěstí, že ji vlastnil, byl automaticky v první lize. Tenisky, štrausky, nějaký to triko a invaze. To bylo všechno. Víc ste ke štěstí nepotřebovali. A samozřejmě že háro. To dá rozum.

(Šabach 2006: 115–116)

Popularita, které se také mezi mladými těší recesistické prvomájové průvody nebo oslavy výročí Říjnové revoluce, staré televizní programy, pohádky, restaurace, jejichž interiér napodobuje socialistické lo-

kály, výrobky spojované s danou epochou, nabídky turistických kanceláří lákajících na tzv. výlety do socialismu nebo odpočinek ve starém stylu a konečně současné filmy a knížky hlásící se k projevům *ostalgie*, to vše je zřejmě výrazem určitého estetického cítění. Vyznačuje se neangažovaností, apolitičností a nenormativností. Zdrojem radosti prožívané a projevované na těchto „představeních“, případně radosti z kontaktu s rekvizitami ve stylu socialistické éry, je vnímání těchto předmětů a událostí jako fenoménů majících výhradně estetickou hodnotu. Socialistický svět tedy mladí lidé vnímají především jako estetický jev. Klíčovou roli při tom hrají kategorie *teatralizace*, umělosti a stylizace tomuto estetismu, estetismu „vyjadřujícímu vítězství stylu nad obsahem, estetiky nad morálkou, ironie nad autoritou“ (Sontag 1979: 319), vlastní. Susan Sontagová se v popisu tohoto druhu cítění pokouší pojmut fenomén *campu*, úkaz natolik závislý na subjektivním vnímání, že je vlastně nedefinovatelný. Zdá se, že v uvedeném případě nabývá subjektivní vnímání charakter apolitické strategie s estetickým rozměrem, jež vykračuje za hranice hodnotící opozice dobrý–špatný a důsledně pomíjí napětí mezi estetikou a morálkou. Morální a etické problémy zůstávají zcela stranou a *camp-estetické* cítění plně „staví do protikladu výsměch zbavený agresivity a kulturní zákonodárství“ (Mizerska 2008: 111). *Camp* detronizuje autoritu, a tak se může vysmívat tomu, co vůbec nemělo být k smíchu, například deklarovanému přátelství na věčné časy se Sovětským svazem („[...] musíme ještě probrat Povolží, Podněstří [...] a Pozvrací a Poprdí [...] ozvalo se zezadu“ – Dousková 2006: 72), či dokonce pocitu národní hrdosti: „Tehdy vůbec člověk tak nějak víc cítil, že je v Polsku. Poněvadž tu bylo polský zboží, v rádiu pouštěli polskou muziku, jezdilo se taky jenom po Polsku, dostat pas nebylo jen tak. A člověk se cítil být Polákem“ (Witkowski 2007: 88). Poslední uvedený citát pochází z „prvního polského gay-románu“ *Chlípnice?* Michała Witkowského, který Wojciech Kuczok označil za „teploušskou komunonostalgii [...]“.⁸ Próza Witkowského, jež získala cenu Nike, využívá éru Polské lidové republiky jako živnou půdu pro *campové* překreslení a volba doby je mimo jiné „předurčena tím, že tyto časy dávno minuly a už nemají moc dohlížet a trestat“ (Warkocki 2008: 133). Autor sám, když v jednom z interview odpověděl na otázku, proč tak často používá *estetiku campu*, prohlásil, že ho

7 Všechny citace v příspěvku, kromě citace z Witkowského prózy *Chlípnice*, přeložila Jana Rauerová.

8 http://free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo_25.php [přístup 31. 10. 2010]

více zajímá *camp* rodící se z nudy chudoby než vzešlý z nudy bohatství, jako je tomu v případě campu západního (Witkowski 2008). V románu *Chlípnice* je tedy socialistické Polsko prezentované – dle názoru kritiků – „z naprosto překvapivé perspektivy, jako blažená země, systém, kde bylo možné se bezpečně ukryt v nějaké skulině (nechat se zaměstnat jako kadeřník, šatnář) a veškerou životní energii soustředit na poměrně bezpečné uspokojování potřeb, hlavně erotických, ostatně přistříhnutých na míru onoho systému, protože ambice a sny průměrného hrdiny ‚Chlípnice‘ (kromě těch erotických) rozhodně nepřerůstají ambice a sny například takové socialistické textilačky. Hle, poklidná práce poskytující dostatek času na snění o lepším světě a podniková rekreace s ROH jednou ročně“.⁹

Současnou českou prózu, která k reflexi nedávné totalitní minulosti přistupuje různým způsobem, lze těžko označit za literaturu vědomě využívající *camp-estetiku*, ale zdá se, že i v jejím případě ovlivnila volbu epochy ztráta moci dohlížet a trestat a také nemožnost konfrontovat obraz doby s realitou. „Ke kvantitativnímu nárůstu děl s tematikou života v komunistickém režimu došlo zejména po roce 2000 [...]. Časový odstup od totalitní minulosti, překlenutí a uzavření ‚dravých‘ revolucních let a generační obměna tvůrců vyvolaly a podpořily retrovlnu, jež se projevila i v jiných uměleckých odvětvích“ (Fialová 2009: 44). „[...] Je otázkou, nakolik na ně můžeme vztáhnout pojem *ostalgie*, který ve svém základním významu vyjadřuje stesk po idealizovaných starých dobrých časech. Zatímco cílem děl vezoucích se na vlně *ostalgie* je příjemná vzpomínka a vzájemná pospolitost [...], cílem prózy aspirující na vyšší umělecké cíle je šokovat, burcovat, jítřit staré rány tak, aby nutily k nepříjemným úvahám o naší individuální i národní historii a zkušenosti“ (ibid.: 49).

Z tohoto pohledu nalezneme rysy *ostalgie* zejména v takových dílech, jako je *Občanský průkaz* (2006) Petra Šabacha nebo *Hrdý Budžes* (1998) a *Oněgim byl Rusák* (2006) Ireny Douskové. Zachycují socialistickou éru plnou elementů recese, která zjevně plní podobnou terapeutickou funkci jako v případě účasti zástupců starší generace na již zmíněných představeních typu oslav výročí Říjnové revoluce, atd. Jedná se o vzpomínání umožňující spíše „uzavření míru s minulostí“ (Brussig 2002) než zúčtování s ní. Prózy Šabacha a Douskové, podobně jako literární tvorba německé *ostalgické* vlny, nevypovídají mnoho o životě v socialistické zemi, zato však „říkají mnoho o tom, jak probíhá

9 Viz pozn. 8.

vzpomínání“ (Brussig 2002) na život v dobách socialismu. Dle názoru Aleny Fialové tedy vlna skutečné *ostalgie* v české literatuře přijde teprve s tvorbou autorů mladší generace, která „bude znát totalitu hlavně z doslechu a v podobě idylických vzpomínek na Vitacit a žvýkačky Pedro“ (Fialová 2009: 50).

Domnívám se, že by se tato generace spisovatelů mohla vyznačovat *campovým* *cítěním* a schopností *campového* *vnímání*, jímž se bude zásadně odlišovat od generace starší, takže bude s to pohrávat si s literárními obrazy světa totality spíše v kategoriích estetiky než etiky.

Prameny

DOUSKOVÁ, Irena

2002 *Hrdý Budžes* (Brno: Petrov) [1998]

2006 *Oněgin byl Rusák* (Brno: Druhé město)

ŠABACH, Petr

2006 *Občanský průkaz* (Praha/Litomyšl: Paseka)

WITKOWSKI, Michał

2007 *Chlípnice*, přel. Jan Jeništa (Praha: Agite/Fra) [2004]

Literatura

BRUSSIG, Thomas

2002 „Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi“, přel. Alicja Rosenau, *Wyborcza.pl*, <http://wyborcza.pl/1,75475,946171.html> [přístup 31. 10. 2010]

CRAZYGUIDES.COM

<http://www.crazyguides.com> [přístup 31. 10. 2010]

DOVOLENÁ ČECHŮ

2009 „Dovolená Čechů: Začíná vládnout socialistická nostalgie“, <http://tn.nova.cz/zpravy/domaci/dovolena-cechu-zacina-vladnout-socialisticka-nostalgie.html> [přístup 31. 10. 2010]

FIALOVÁ, Alena

2009 „Reflexe totalitní minulosti v současné české próze“, in Daniel Kunštát, Ladislav Mrklas (eds.): *Historická reflexe minulosti aneb ostalgie v Německu a Česku* (Praha: CEVRO Institut, o. p. s.), s. 43–50

FRANC, Martin

2008 „Ostalgie v Čechách“, in Adéla Gjuričová, Michal Kopeček (eds.): *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 193–216.

2009 „Ostalgie v České republice a v SRN“, in Daniel Kunštát, Ladislav Mrklas (eds.): *Historická reflexe minulosti aneb ostalgie v Německu a Česku* (Praha: CEVRO Institut, o. p. s.), s. 7–14

HYLÁKOVÁ, Jiřina

2007 „Recesí zavzpomínali na komunistické prvomájové průvody“, *Oik.cz*, <http://www.oik.cz/view.php?navezclanku=recesi-zavzpominali-na-komunisticke-prvo-majove-pruvody&cisloclanku=2007050019> [přístup 31. 10. 2010]

KUNŠTÁT, Daniel – MRKLAS, Ladislav

2009 „Editorial“, in iidem (eds.): *Historická reflexe minulosti aneb ostalgie v Německu a Česku* (Praha: CEVRO Institut, o. p. s.), s. 5–6

LISOWSKA-MAGDZIARZ, Małgorzata

2006 „Socrealizm bez wartościowania. Fascynacja socrealizmem w tekstach kultury popularnej w Polsce po 1989 roku“, in Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota (eds.): *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 427–441

MÁŠOVÁ, Hana

2008 „Výlety do socialismu“, *iHNed.cz*, http://m.ihned.cz/c4-10005590-25998640-700000_ekodetail-vylety-do-socialismu [přístup 31. 10. 2010]

MIZERSKA, Anna

2008 „Kamp i ortodoksja“, in Piotr Oczko (ed.): *CAMPania – zjawisko campu we współczesnej kulturze* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), s. 111–119

SONTAG, Susan

1979 „Notatki o kampie“, přel. Wanda Wertenstein, *Literatura na świecie* 101, č. 9, s. 306–323

SPYCHALSKI, Mirosław

2005 „Tych lat nie odda nikt... Cioty z PRL-u i geje z III RP“, *Fakt*, č. 10, http://www.free.art.pl/michal.witkowski/dorobek/lubiewo_09.php [přístup 31. 10. 2010]

ŚWIERCZYŃSKA, Dobrosława

1989 „Mistyfikacja literacka“, *Pamiętnik Literacki* 2, s. 152

SZYMCZAK, Mieczysław (ed.)

1979 *Słownik języka polskiego 2* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe)

ŠPRINC, Radek

2007 „Lenin znovu ožil! Z rakve mu pomohla striptérka“, *Hradecky.denik.cz*, http://hradecky.denik.cz/zpravy_region/vrsr20071104.html [přístup 31. 10. 2010]

WARKOCKI, Błażej

2008 „Kwestia smaku“, in Piotr Oczko (ed.): *CAMPania – zjawisko campu we współczesnej kulturze* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), s. 120–133

WITKOWSKI, Michał

2008 „Rozmowa z Michałem Witkowskim“ [rozhovor vedľa Katarzyna Janowska], *Polityka.pl*, č. 6 (4. 2.), <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/244394,1,rozmowa-z-michalem-witkowskim.read> [přístup 31. 10. 2010]

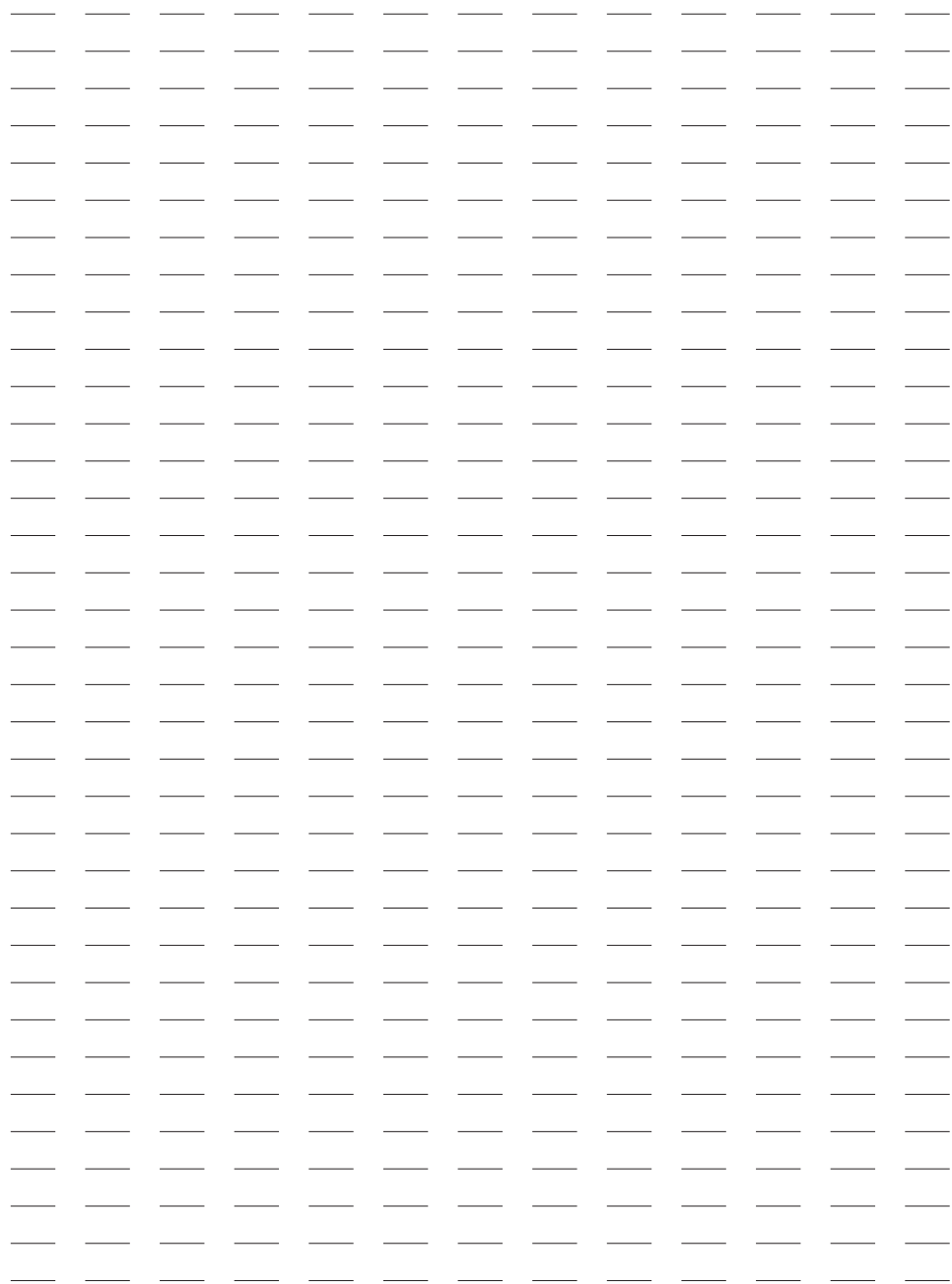
Camp aesthetic elements in Ostalgie pranks

This paper aims to explore the phenomenon known as *Ostalgie* (German Ost – East and nostalgia), which frequently appears in the former Eastern Bloc countries, compared to its manifestations in the Czech Republic and Poland from the perspective of *Camp aesthetics*.

This perspective is characterized by a specific type of practical joke in many events such as celebrations of the Great October Socialist Revolution, offers of trips to socialism, or May Day parades. The elements of *Camp aesthetics* that are common within them, i.e. that which can only be detected by an individual with *camp-feeling* and *camp-perception* of things and events, subsequently reveal the consistent aesthetic context of a non-political, uncommitted, non-normative experience of the world and ultimately, access to the period of socialism itself.

Keywords

totalitarian past, Ostalgie, Camp aesthetics, collective memory, contemporary Czech and Polish literature



Jinakost
v české literatuře

Konstanty a proměnné české výchovné prózy a dramatu ze života dětí

K motivu cesty, outsidera a útočiště
jako indikátorů pedagogických topoi
druhé poloviny 19. století

— Věra Brožová —

Jako odrazový můstek úvah, vycházejících z dlouhodobějšího výzkumu literatury pro děti tzv. dlouhého 19. století a jejich společenských (zvl. pedagogických) kontextů, tu poslouží literární tvorba vnímaná zhusta jako okraj okraje – próza a drama s nedospělým hrdinou a s dějem zasazeným do doby svého vzniku, která výrazně zdůrazňuje výchovné intence, ba nadhodnocuje svou funkci edukační (řeceno s pedagogy) nad funkci estetickou. Je prosta jakýchkoli fantastických motivů a v estetizované rovině, někdy však i se zabudovanými přímými návody, demonstruje poměrně stabilní okruh výchovných situací, jejich východisek i dopadů.

Výchovná próza s dětským hrdinou a výchovné školní drama 19. století jsou jako celek českými kompendii specializovanými na dětskou literaturu víceméně přecházeny, někdy i bagatelizovány. Zhusta se přitom argumentuje axiologickými zřeteli, nízkou uměleckou úrovní, neživotností, zvláště absencí tzv. dětského aspektu, tedy estetického přiblížení respektujícího zvláštnosti dětské psychiky (Kopál 1970, Nezkusil 1983: 33n). Rozpačitý zrod původní umělecké české literatury pro děti a mládež reflektující postavy nedospělých ve vztazích

s aktuálním společenským prostředím je proto obvykle i v literární historii spojován až do první světové války s několika málo konkrétními autory. Nasnadě je otázka, proč se tedy tímto nepočetným polem poměrně stereotypní literární produkce vůbec prodírat.

Nepochybně je dosud ne plně vytěženým pramenem pro poznání dobového literárního života, přes svá specifika se nevyčleňuje z mechanismů jeho fungování. Pro přelom šedesátých a sedmdesátých let charakteristický nárůst publikačních tribun řízených a redigovaných učitelů (časopisy a četné knižnice věnované dětem, odborné pedagogické revue přinášející dětskou beletrii a její reflexe) totiž oblast výchovné prozaické a dramatické produkce pro děti zviditelňuje a ovlivňuje i její vychovateli preferovanou podobu. Prioritou je tu formativní aspekt; regulaci či cenzuru řízenou státem, která v sedmdesátých a zvláště v osmdesátých letech 19. století zasahuje četbu mládeže (*Národní listy* 1887),¹ tak paralelně doplňují aktivity učitelů samých, jejichž společenské postavení, odborná příprava i autorita vzrůstají poté, co 14. května 1869 vchází v platnost nový říšský školní zákon (tzv. Hasnerův). Dochází tak k paradoxu, způsobujícímu dnes u periodizace celku literatury pro děti a mládež (vnímaného jako součást národní literatury a kultury) značné rozpaky. Emancipace českého učitelstva, která literaturu určenou primárně mládeži výrazně nadřadila lidovýchovné produkci, rozhojnila a svou popularizační činností k ní obrátila pozornost veřejnosti, současně tuto oblast ve druhé polovině 19. století téměř uzavřela výraznějším tematickým i tvárným inovacím a přesahům. To vše s vědomím vlastenecké povinnosti vychovat mravně silnou, v úctě k tradicím českého národa vedenou a podle dobových vědeckých poznatků vzdělanou mládež, a to na jazykově korektních, z hlediska normy příkladných textech. Navzdory specifčnosti pole s nedospělým recipientem, které obvykle na změny estetických kódů reaguje v každé kultuře se zpožděním a jejich vyhocenou podobu tlumí, tu nelze nevidět podobnost s obecnějšími rysy každého národně obrozenského procesu nastupujícími po jeho tzv. vědecké či učenecké fázi.

Dětská výchovná literatura s náměty ze současnosti tak pro svou prvoplánovou jednoduchost umožňuje nahlédnout do výchozích mechanismů tvorby instrumentálního charakteru, její posuny umožňuje

1 Z řady nařízení zemské školní rady a ministerských výnosů z let 1871, 1875, 1883 a 1885 (poslední výnos ministra Gautsche) byla zahájena nejrozsáhlejší tzv. purifikace fondů školních knihoven. Přestože měla směřovat k podpoře mravouky a nacionální i náboženské snášenlivosti v monarchii a výběr „výchovně závadných“ svazků byl ponechán na správci knihovny, v některých českých školách bylo preventivně vyřazeno až 200 titulů.

vidět jako příznakové z hlediska změn struktury celého pole, kde se postupně vyvažují mimoestetické nároky vnášené zvenčí s estetickými změnami charakteristickými pro postupný vývoj národní literatury. Jde tu o naplňování funkcí poměrně stálého fikčního schématu, kde některé motivy jsou výrazně sémanticky zatěžovány s ohledem na jejich pedagogickou potenci, tematizují se, jejich konotační pole se petrifikuje a až s výraznější proměnou výchovných cílů dochází k jeho přestrukturování či doplnění. Pokud je možné pojem topos užít v kulturním významu pro „všechny součásti tradice, jež se týkají společnosti“ (Müller 2006: 822), pak pedagogická topoi příznačná pro české prostředí této doby zpětně upevňují, popř. modifikují také prostřednictvím beletristických textů pro děti a posunu jejich ustálených schémat. Zvláště důležité je v tomto směru vytváření konotací spojených s motivem cesty, outsidera a útočiště.

Formativní vliv cesty s konotacemi směřujícími k poznání, překonávání překážek, upevňování etických postojů hrdiny včetně nápravy pochybení v konfrontaci s drastickými zkušenostmi se od samého počátku promítá do orální i písmem fixované tvorby a předporozumění pro tematizaci motivu je značné. I fikční svět pohádky běžně počítá s recipientovým předporozuměním vyvolaným často už základními signály (Jedličková 2010: 35–36). Pokud budeme model kouzelné lidové pohádky (Propp 1999) vnímat jako typizovanou iniciační cestu outsidera (pozice hrdiny jako nejmladšího tj. neprivilegovaného mužského zástupce rodiny),² který v sociální hierarchii získá významné místo vítězným soubojem nebo trpělivostí a sebezapíráním (ženská hrdinka pohádek středoevropského kontextu), pak pojetí jednotlivých kroků dějové linie a jednajících postav jako funkcí můžeme vztáhnout i na základní model výchovné povídky. Realizace jejího paradigmatu zplošťuje dějovou linii na několik základních okruhů jednání, počet funkcí postav si, řečeno Proppovou terminologií, dokonce vystačí jen s hrdinou, odesilatelem, škůdcem / nepravým hrdinou a dárce; z ryze výchovných důvodů je dětská postava navíc téměř vždy charakterizována velmi kuse, většinou společenským postavením rodičů, a jakýkoli, i vnější detail, tu má svůj funkční korelát (Brožová 2004, 2008a). Počátečním nedostatkem, který je nutno odvahou i osobními obětmi eliminovat, je ve výchovné beletrii chudoba, lenost a hlavně výkonem podmíněná láska rodičů i nadřízených.

2 Cestu obvykle absolvuje kvůli odstranění závažného nedostatku, musí projevit určitou míru altruismu či vůbec osvědčit své mravní smýšlení, aby získal pomoc k poražení protivníka, uhájí výtěžek získaný bojem a vrací se posílen a připraven k převzetí odpovědnosti za další úkoly.

V první polovině 19. století je hrdinův handicap převážně materiálního rázu;³ chlapecká postava realizuje nebezpečnou cestu fyzicky, altruistickým činem/činy získá pomocníka, obvykle mecenáše, a tím i přístup ke vzdělání, vynikne nad škůdce / nepravého hrdinu kladoucího si neoprávněné nároky a z pozice svého vítězství pak může projevit žádoucí velkorysost. Rodinu (primární nebo mecenášovu) jako útočiště tu konotuje úcta, vděčnost, poslušnost, láskyplnost i nezpochybňované přijímání jejích hodnot.

Ve druhé polovině 19. století se však výchova městského středostavovského dítěte, k níž většina literární produkce směřuje, více přibližuje je očekávaným výchovným i obecně společenským konvencím a žádá jejich legitimizaci a podporu i v literatuře (Hrnčíř [1887]: 7).⁴ Pedagogická tvorba reaguje i v souladu se státem podporovanou výchovnou koncepcí *herbartismu*, která vedle novohumanistického důrazu na klasické jazyky a antickou kulturu podporuje rozvoj racionálního vědní (vyučování reáliím na obecných a měšťanských školách), zato praktickou filozofii, tj. etiku, Herbartem pojatou jako „nauku o volních poměrech“, „zvláštní oblast estetických vztahů“ (Zumr 1998: 47), ve školní praxi vulgarizuje. I výchovná beletrie se tedy těsněji přimkla k prvoplánově přiznávané návodnosti a poučnosti.

Cesta se v této době virtualizuje, hrdina vůbec nemusí opustit domov, když směřuje za vzděláním či profesní přípravou. Její konotační pole tvoří vůle, píle, odkládání zlovyků, dobročinnost (stejně starší texty tradičně konotovaly „cestu“ dívčí hrdinky), eliminovaným nedostatkem je nejčastěji odpírání přízeň rodičů či učitelů („láska za výkon“). Ne že by učitelská povídka s reálnou, fyzicky náročnou cestou nespělého sociálního outsidera vymizela, obvykle však směřovala současně k recipientovi dospělému, k lidovýchově (Benýšek 1892). I autoři, kteří nehodlali rezignovat na barvitě romantizující dějovou linii výchovné povídky, však začali již od konce šedesátých let školu a další instituce zobrazovat jako útočiště a konotovat je jako rodinu (Podlipská 1870). Příznačně se v této době objevují i nařízení namířená proti jakémukoli snižování učitelovy autority v literatuře pro děti (Hrnčíř [1886]: 14–15).

Paralelně s tím, jak mizí konotace vážící se k sociálnímu handicapu fyzicky putujícího hrdiny, dochází k potlačování tzv. výstražných

3 V pohádce mívá chybějící materie, zvíře či osoba rozměr symbolický.

4 „Dobrá povídka pro děti měl tyto vlastnosti: 1. Má mít za základ děj neb událost buď ze života dětského neb z oboru dětem přístupného, aby jim byla srozumitelná. 2. Buď mravná, nic neobsahuj nezpůsobného cit urážlivého. 3. Směřuj nejen k obveselení, nýbrž hlavně k poučení, ku vzdělání ducha a k ušlechtnění srdce [...]“ (Hrnčíř [1887]: 7).

povídek, vlastně rozvinutých exemplů (Špaček 1885); předvádění podlostí škůdce / nepravého hrdiny i drastických trestů, které je následují, je tolerováno snad jen u námětů historických (tematizace vlastizrady) – a ze setrvačnosti i úcty k autorovi též u tvorby proslulého lidumila Františka Douchy. V souladu s tím dřívější pokusy o uměleckou výchovnou tvorbu, poetikou obvykle rezonující s preromantismem (Kaun 1831: 12), i adaptace německých dramát a dějově akčních próz (Brožová 2005b),⁵ byť byly z pera ceněných obrozenců (mj. Matěj Josef Sychra, Magdalena Dobromila Rettigová, František Bohumil Tomsa), od sedmdesátých let narážejí na aktuální výchovné požadavky učitelstva a rozhodně nejsou vnímány jako klasika svého druhu. Přestože jsou i z komerčních ohledů stále znovu přepracovávány (např. Nieritz 1843, 1883), purifikace knihoven se nevyhne ani jejich adaptacím (Hrnčíř [1887]: 41–42). Ostatně, příznačná je v tomto ohledu známá necitlivá, leč jazykově i mravně „korektní“ úprava *Babičky* (1855) Boženy Němcové Františkem Bartošem pro Národní bibliotéku mládeže československé (Němcová 1887).

Zvláště výrazně se projevuje tendence zplošťovat v rámci výchovné korektnosti texty určené k dětským divadelním produkcím, literarizované a rezignující na základní dramatickou výstavbu, které nahradily a zastoupily přežilý žánr rozmlouvání, doporučovaný pro pedagogickou praxi v první polovině století.⁶ Příčinou je snaha nesvádět k nápodobě, a tedy nepředvádět nebezpečné a nevhodné chování, či dokonce mravní pochybení, tj. vytěsnění podstatného konstrukčního prvku většiny dramatických situací, ve starších divadelních hrách pro děti běžně přítomného (Brožová 2005b). Příznačné je v tomto ohledu pedagogické odsouzení hry *Svatý Mikuláš* (Pravda 1870) proslulého prozaika Františka Pravdy, jehož dětská dramata uvádělo i Prozatímní divadlo, i proklamace zakladatele první edice původního dětského dramatu, učitele Antonína Konstantina Vítáka, že divadlo děti učí

5 Adaptována byla zvl. dramata Christiana Felixe Weissého a Christopa von Schmidy; Schmidovy povídky četností i popularitou předčily prózy Gustava Karla Nieritze a Friedricha Augusta Hoffmanna.

6 Příznačný je výsek z dramatu učitele Antonína Paláta *Naši malí lidé* (1872), kde je školní výchova nadřazována nekompetentní výchově rodinné: „*Vilém*: A parní stroj vysvětlím ti já zcela přirozeným způsobem. Pára zdvihá pokličku, vaří-li se pod ní voda, víko měděnce čili kamnovce vyrazí, ano kotel roztrhne, nemá-li kudy ven. Příčinou toho jest teplo, jež páru mocně roztahuje. Onať teplem tolik nabývá objemu, že jí původní místo nestačuje, tlačí se ven a čep tlačí před sebou, tlačíc na něj, až jej vytlačí. Tato roztažlivost a z ní pochodící tlak páry žene každý stroj parní. Lucifer nemá s tím nic společného. *Bohuslaw*: Vidíš, Jiříku, o tom zase nás poučuje silozpyt čili fyzika, o kterémžto předmětu se dříve na národních školách ani nevědělo, aniž o něm jaká zmínka se činila“ (Palát 1872: 67–68).

„[...] napodobovati povahy a jednání karaktérů takových, jež opravdu jsou následování hodny [...]“ (Víták 1872: 49).

Jiný přístup k toposu cesty představuje dětský cestopis, naučná a hlavně bezpečná cesta po vlasti, kde se za doprovodu poučeného dospělého, který vše viděné osvětluje a komentuje, sledují památky, národopisné zvláštnosti i soudobá industrie (Pokorná [1903]). V tomto kontextu nelze nezmínit podrobný metodický návod k vlastivědnému vyučování pro obecné školy z pera učitele amerlingovského okruhu Štěpána Bačkory, kde se děti s pomocí „měromenšítka“ učí orientovat v mapě a k návštěvám památných míst vlasti je motivuje naučné vyprávění učitele (Bačkora 1933). Vlastivědné cestování jako téma nebylo sice příliš obvyklým jevem ani ve druhé polovině 19. století, často však tvořilo aspoň část tradičnějšího příběhu, a bylo jedno, zda se jedná o pouhou projížďku širším okolím domova (Krásnohorská [1895]) či o cestu do Prahy na jubilejní výstavu, kde sama výstava slouží jako didaktická vlastivědná pomůcka (Špaček [1892]).

Na začátku 20. století se začaly zažité konvence výchovného žánru měnit, prózy některých pedagogů se pokoušely zachytit (a vysvětlit) vnitřní život malých hrdinů ve větší interakci s prostředím. Tematizuje se tak láskyplnost rodiny, kterou rozhodně nelze nazvat příkladnou (Josef Kožíšek), dětský život je líčen s humorem (Franta Župan), s kritikou autorit (Vojta Beneš), impresí (Pavel Sula). Impulzy nových výchovných proudů, zvláště důraz na dětskou přirozenost, jak ji charismaticky přibližovala Ellen Keyová, začaly pomalu pronikat i do Čech a zdálo se, že tváří v tvář neschematické, kompozičně rozvolněné a rigidní výchovností ne příliš zasažené nové dětské próze větev výchovné povídky s tradičním půdorysem zcela odumře. Nestalo se, a návodná výchovná literatura, z hlediska konotací tradičních topoi inovovaná a kupodivu hojně čtená, se znovu objevila na počátku nové republiky.

Jejímu rozkvětu však před válkou předcházely ryze praktické pedagogické pokusy. V české výchově mládeže se začala objevovat zatím výrazněji neorganizovaná a z dobového pohledu exotická činnost, tzv. skauting. I když se východiska i cíle jejích propagátorů v lecčem lišila (Svojsík [1912], Biliánová [1914], Seifert 1920), obecně bylo jejím smyslem vytvořit protiváhu městskému středostavovskému životu, a to pobytem v přírodě spojeným se soběstačností ve všech oblastech, s fyzickou prací, tělesným otužováním, získáváním vlastivědných a přírodovědných poznatků i morálním, volním a duchovním růstem, umožněným nekomfortním prostředím a těsným kontaktem s přírodou. Není podstatné, jak se konečná podoba výsledné organizace

profilovala mezi vlasteneckou tělesnou zdatností a transcendentalismem thoreauovského typu. Důležité je, že výchovná povídka tematizující táboření a pobyt v přírodě včetně praktických a herních návodů byla (a v subkultuře tábornických oddílů dosud je) spontánně čtená a v dětské literatuře její schéma založilo tradici specifického podžánru tzv. románu pro chlapce, který dosud vzniká, ač je z estetického hlediska ceněn nepřilíš vysoko. Důležitá je tu ovšem přímá zážitkovost, s níž text může (aspoň v určitých motivech) rezonovat, i specifické persvazivní strategie, které mají k zážitkové činnosti vést (Brožová 2008b).

Topos iniciační cesty přírodou se také zde realizuje ve fyzické a výchovné rovině. Útočiště ztrácí konotace směrem k rodině i škole a buduje vazby jak k přírodě samé, tak zvláště k přátelské skupině vrstevníků; rodič je v lepším případě ve funkci dárce – pokud iniciuje či povoluje nedospělému jeho „bezpečná dobrodružství“. Outsiderem je vlastně každý hrdina povídky, pokud přichází do již znalějšího a zkušenějšího společenství, často je však zdůrazňována i přátelská socializace dítěte (okolím, školní třídou) odmítaného, které ve společnosti se stejnými zájmy získá sebevědomí,⁷ nověji se objevuje i integrace handicapovaného dítěte a náročná (vlastivědná) cesta přírodním terénem bez účasti dospělého, přímo označená jako iniciační mezník v životě hrdiny (Zapletal 1997, 2008).

Jak je zřetelně vidět, při generování paradigmatu návodné tábornické prózy hrála výchovná učitelská povídka velmi důležitou roli, což jen potvrzuje archetypální rozměr jejího modelu, ovšem nepřilíš šťastně, „odborně“ a doslovně naplňovaný. A nosnost iniciační cesty dospívajícího hrdiny k vnitřní integritě se zdůrazněnými topoi outsiderství i potřebného útočiště, tedy schématu obecně platného pro každé lidské zrání, se potvrzuje také v celku tvorby podstatně umělečtější, u Ivy Procházkové, vysoce oceňované kritikou i mladými čtenáři.

Prameny

BAČKORA, Štěpán

1933 „Pout z domova po vlasti“, in Emanuel Strnad: *Vlastivěda utvůrzející ducha konzervativního* (Praha: Dědictví Komenského), přetisk v příloze, s. I–VII, 1–52 [1849]

1849 *Pout z domova po vlasti* (Praha: Učitelská Porada pražská v Budči)

7 Vedle příběhových próz s persvazivními dodatky a návody (Foglar [1937]) však vznikají a i širší čtenářskou obcí jsou přijímány texty, kde je poměr opačný a vzdělávací (návodná) složka je narativem spojována velmi spoře (Zapletal 1986).

BENÝŠEK, Ladislav
1892 *Lidumil* (Praha: Alois Hynek)

BILIÁNOVÁ, Marie (Popelka Biliánová)
[1914] *O dívčím skautingu* (Praha-Karlín: Emil Šolc, s. r. o.)

„DENNÍ ZPRÁVY“
1887 „Denní zprávy“, *Národní listy* 27, č. 133 (15. 5.), s. 1

FOGLAR, Jaroslav
[1937] *Hoši od Bobří řeky. Kniha pro chlapce, kteří se chtějí přesvědčiti o svých vlastnostech* (Praha: Jan Kobes)

„HRA DÍTEK“
1871 „Hra dítek“, *Beseda učitelská* 3, č. 1, s. 10

HRNČÍŘ, František
[1886] *O dětské literatuře. Příspěvek k jejímu vývoji* 1 (Brno: nákladem vydavatele)
[1887] *O dětské literatuře. Příspěvek k jejímu vývoji* 2 (Brno: nákladem vydavatele)

KAUN, Josef Polemír
1831 *Blahorod aneb Dobročinnost přináší ouroky* (Praha/Hradec Králové: Jan Hostivít Pospíšil)

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška
[1895] „Svůj svět“, in eadem: *Ž našich luhů. Povídky ze života mládeže* (Praha: A. Storch syn), s. 7–53

NĚMCOVÁ, Božena
1887 *Babička* (Praha: Ignác Leopold Kober) [1855]

NIERITZ, Karl Gustav
1843 *Mladý bubeník aneb Ždárný syn*, přel. a upr. František Bohumil Tomsa (Praha: Karel Vilém Medau a společník) [1838]
1883 *Mladý bubeník aneb Ždárný syn*, podle Františka Bohumila Tomsy dále upr. Karel Bulíř (Praha: Bedřich Stýblo)

NOVÁK, Jaroslav
[1920] *Skautská srdce. Dva měsíce života v lesním táboře českých skautů* (Praha: Jos. R. Vilímek)

PALÁT, Antonín

1872 *Naši malí lidé* (Praha: Fr. A. Urbánek)

PODLIPSKÁ, Sofie

1870 „Malá tulačka“, *Štěpnice* 16, č. 3–6, s. 35n

POKORNÁ, Antonie

[1903] *Ž Prahy do Tater* (Praha: A. Storch syn)

PRAVDA, František

1870 *Sv. Mikuláš* (Praha: nákladem vlastním)

PROCHÁZKOVÁ, Iva

2006 *Tanec trosečníků* (Praha: Mladá fronta)

2007 *Soví zpěv* (Praha: Albatros)

2009 *Nazí* (Praha/Litomyšl: Paseka)

SEIFERT, Miloš

1920 *Přírodou a životem k čistému lidství* (Praha: Dědictví Komenského)

SVOJSÍK, Antonín Benjamin

[1912] *Český skaut. Úvodem k nové naší národní instituci* (Praha: Josef Springer)

ŠPAČEK, Václav

1885 „Úvahy o literatuře pro mládež II. Povzbuzující a výstražné příklady ve spisech pro mládež“, *Literární listy* 6, č. 13, s. 156–157

[1892] *Bartoníček na výstavě* (Praha: Mamert Knapp)

VÍTÁK, Antonín Konstantin

1872 „Přátelům mládeže“, in František Pravda: *Učitel ve francouzském zajetí* (Praha: Fr. A. Urbánek), s. 48–50

ZAPLETAL, Miloš

1986 *Výpravy za dobrodružstvím* (Praha: Albatros)

1997 *Soví jeskyně* (Praha: Leprez)

2008 *Cvoci* (Praha: Knižní klub)

Literatura

BARTHES, Roland

2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, přel. Jaroslav Fryčer, in Petr Kysloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 9–43 [1966]

BROŽOVÁ, Věra

2004 „Divadelní ochotníček. Hra ze života dětí v druhé polovině 19. století“, in Kateřina Bláhová, Václav Petrbok (eds.): *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 320–330

2005a „Povídka v pedagogickém časopisu druhé poloviny 19. století. (Na příkladu Štěpnice, dětské přílohy časopisu Škola a život)“, in Michal Jareš, Pavel Janáček, Petr Šámal (eds.): *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 53–73

2005b „Česká hra ze života dětí v 1. polovině 19. století“, in Jaroslav Vyčichlo, Viktor Viktora (eds.): *Jeden jazyk heslo naše bud 3. Divadlo národního obrození a jeho souvislosti* (Radnice/Plzeň: Spolek divadelních ochotníků v Radnicích/Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje), s. 213–225

2008a „K pojetí modelového čtenáře v dětské beletrii druhé poloviny 19. století“, in Martina Halířová (ed.): *Od početí ke školní brašně* (Pardubice: Východočeské muzeum v Pardubicích/Katedra historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice), s. 239–255

2008b „Persvazivní strategie návodné literatury Jaroslava Foglara a Miloše Zápletala“, in Růžena Hamanová, Dorota Lábusová (eds.): *K fenoménu Jaroslav Foglar* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 141–160

JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 *Žkušenosť prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)

KOPÁL, Ján

1970 *Literatúra a detský aspekt* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)

MÜLLER, Wolfgang G.

2006 „Topika/výzkum topiky“, in Ansgar Nünning (ed.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 821–822 [2001]

NEZKUSIL, Vladimír

1983 *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež* (Praha: Albatros)

PROPP, Vladimír Jakovlevič

1999 „Morfologie pohádky“, přel. Miroslav Červenka a Marcela Pittermannová, in idem: *Morfologie pohádky a jiné studie* (Jinočany: H & H), s. 11–128 [1929]

ŠUBRTOVÁ, Milena

2004 „Fenoméni outsiderství v próze pro děti a mládež“, in Svatava Urbanová a kol.: *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež* (Olomouc: Votobia), s. 123–131

URBANOVÁ, Svatava

2003 *Meandry a metamorfózy dětské literatury* (Olomouc: Votobia)

ZAJAC, Peter

1993 *Pulzovanie literatúry* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

ZUMR, Josef

1908 *Máme-li kulturu, je naší vlastí Evropa. Herbartismus a česká filosofie* (Praha: Filosofia)

The invariable and variable factors in the nature of Czech educational prose and drama from children's life (pedagogical topoi of the journey, outsider and asylum)

This paper analyses the primary character of Czech prose from children's life, which until the end of the 19th century was conceived mostly as a pragmatic, educational tool and especially in the 1860s started to give way to the aesthetic impulses of the period. Abundant pedagogical output of this kind, which came into being, among other things, due to the reform of teachers' education and increasingly rigorous control of youth reading (so-called purification, initiated by the state, i.e. the retrogressive censorship of school libraries) maintained literature on a simple model, which usually corresponds with a constricted number of functions, as defined in the fairy-tale genre by Vladimír Propp. The gradual transformations of traditional pedagogical topoi (especially the topoi of the journey and asylum) surprisingly helped to resuscitate this model in the genre of Czech instructional camping prose, which was still popular, and also helped this model and its general features to resonate in significantly more artistic prose for young adults.

Keywords

educational prose and drama, youth reading, teacher's literary production, Vladimír Propp, functions in the fairy-tale genre, instructional camping prose

Skrytá tvář futurismu v Čechách

— Ilona Gwózdź-Szewczenko —

Míjí právě sto let od vzniku futurismu – směru, který podle Józefa Heisteina „žádné dějiny literatury nemohou přejít mlčením“¹ (Heistein 1977: 7). A ačkoliv se mezitím měnily módy a metodologie výzkumu literárního díla a věda se od metody považované za „jedině správnou“ dostala k metodologickému pluralismu, futurismus stále zůstává mimo českou literárněhistorickou reflexi. Zmiňuje se o něm mimochodem a na okraji úvah o jiných literárních jevech. Futurismus je v tomto prostoru jakýmsi *cizím předmětem*, u něhož se vědecká reflexe jeví jako něco, z čeho je potřeba se rychle omluvit. V tomto kontextu je poznámka Josefa Hajného, jenž ve své zajímavé studii píše: „Dnes se při vyslovení slova *futurismus* usmíváme a máme většinou představu nějakého uličnictví, které nemohlo nezaniknout“ (Hajný 1969: 150), vlastně diagnostická. V tomto lapidárním tvrzení se totiž skrývá celá aura zvláštní podezíravosti namířené proti tomuto směru.

Na přelomu desátých a dvacátých let 20. století si lze v české literatuře všimnout prvních symptomů rodící se avantgardy. Futurismus

1 Všechny citace přeložila autorka.

jistě upoutal pozornost českých umělců této doby a rozhodně představoval výrazný stylový a tvůrčí vzorec pro rodící se předválečnou avantgardu. Avšak čeští bohemisté o tomto jevu pojednávají jen ve zmínkách a poznámkách. Proto jsem zohlednila také teze kunsthistorické, které se odvolávají na literární aspekty a pojednávají futurismus v kontextu umění výtvarného i v kontextu české literatury.

K zajímavým závěrům vede odkaz Františka Šmejkal² nebo Mahuleny Nešlehové (srov. také Liška 2006). Tato badatelka, která zasadila futurismus do českého kontextu, nejednou zdůrazňuje, že italský futurismus měl nezanedbatelný vliv na formování předválečné a meziválečné avantgardy (Nešlehová 1994). Nešlehová ve svých úvahách zmiňuje také literární rovinu. Například o Neumannovi píše, že byl v roce 1913 „horlivým zastáncem a propagátorem futurismu“ (ibid.: 9) a jako důkaz uvádí jeho fejetony z let 1913–1914 otiskované v *Lidových novinách*. Do popředí staví především nejznámější fejeton „Otevřená okna“ (1913), který je podle ní „právem považovaný za český futuristický manifest“ (ibid.). Podobně tento umělecký dokument interpretuje Pavel Liška: „článek Otevřená okna představuje českou variantu futuristického manifestu Fillipa Tommase Marinettiho z roku 1910“ (Liška 2006: 154).

V nejnovějších publikacích (nejčastěji z oblasti dějin umění) můžeme pozorovat snahy o revize dosavadních literárněhistorických „nálepek“.³ Musíme zmínit ad exemplum konstatování Lenky Janské, podle níž kořeny české avantgardy nejsou probádané v dostatečné míře. Autorka zdůrazňuje zvláště neuspokojivý stav badání a shrnuje, že: „vliv futurismu na české výtvarné umění zůstal do velké míry stranou pozornosti“ (Janská 2007: 9). Uvedený názor je podstatný, protože Janská se věnuje umění v nejširších souvislostech a od úvah týkajících se výtvarného umění přechází k otázkám literárních projevů avantgardy. K podobným závěrům dospěl také germanista Jiří Stromšík, který tvrdí, že: „vcelku je dnes možno říci, že Marinettiho futurismus zanechal v poetismu hlubší stopy, než se má obecně za to“ (Stromšík 2002: 48). Avšak výpovědi, které ukazují neadekvátní (někdy až nespravedlivé) hodnocení futuristického vkladu do formování české literární avantgardy, jsou vzácné a nepředstavují výraznější tendenci v literárněhistorickém myšlení (srov. také Janská 2007: 129–146).

2 Musíme zmínit, že F. Šmejkal také seznámil českou veřejnost se zapomenutým dílem „jediné autentické futuristky“ Růženy Zátkové (viz např. Šmejkal 1988: 20–53, 1989: 9–53).

3 O vlivu futurismu na české umění a o široce pojaté umělecké atmosféře meziválečných let píše také badatelé zajímající se o fotografii (viz např. Birgus – Mlčoch 2005).

Nyní obraťme pozornost na zvláštní jev: futurismu v české literatuře si všimají také někteří literární vědci, ale spíše než bohemisté jsou to filologové cizích literatur (srov. např. Kšicová 2007: 372–385), nebo bohemisté zahraniční (srov. např. Bojtár 1973a: 36, 1973b: 66). Tato odlišnost přístupu vyplývá z dogmatu v české literární vědě, že *futurismus v české literatuře nebyl*. Teze to a priori není správná. Už básník Josef Hora v úvahách na téma moderní české literatury ex cathedra konstatoval, že „futuristické prvky pronikly do moderní poesie a zabarvily ji a žijí v ní pod cizími jmény“ (Hora 1929: 1).

Stav odborného myšlení o futurismu vysvětluje předmět mého bádání. Snažila jsem se neopomíjet tradiční literárněhistorické pojetí, ale vést s ním dialog tam, kde dogmatické „nálepky“ zjednodušují nebo deformují skutečný obraz literárního dokumentu a pomíjejí nebo eliminují futuristický prvek.

První článek na téma italského futurismu s výmluvným názvem „Nový Mesiáš“ se objevil již v roce 1909 (Hladík 1909). V téže době se ujal slova také autor a prekurzor směru Filippo Tommaso Marinetti (Marinetti 1909), který teze svého programu publikoval na stránkách *Moderní revue*, časopisu, jenž byl formován modernisticko-dekadentní konvencí. Periodikum tehdy přineslo také recenzi na nově vydanou knihu F. T. Marinettiho *Osvobozená slova* (1909). Proto musíme zpochybnit tezi, opakovanou ve většině literárněhistorických prací, že se futurismus dostal do Čech se zpožděním a nezbudil větší zájem.⁴ František Šmejkal dokonce píše, že po roce 1921 došlo k „futuristické invazi“, neboť v té době pozorujeme bohatství informačních poznámek, tiskových polemik atd. (Šmejkal 1998). Také analýza paraliterárních dokumentů doby, například korespondence, přináší nečekané výsledky. Pro ilustraci: Karel Čapek v dopise Vlastislavu Hofmanovi v polovině roku 1913 napsal: „Poslal jsem Marinettimu Lumír, kde byla ode mne přeložena jeho báseň; za to mi poslal psaní a své knihy s věnováním a všechny manifesty, které kdy futuristé vydali, sochařské, literární, hudební atd. V Praze Vám je ukážu“ (Čapek 1993: 115). Rovněž Josef Čapek se v roce 1912 v dopise Jarmile Pospíšilové zmiňuje o Marinettiho románech (Krejčí 1975: 79; viz také Nešlehová 1986).

Futurismus zavítal do Čech rychle a bezpochyby představoval podstatnou část uměleckého kvasu tehdejší doby, přesto byla jeho

4 V tisku se objevily velmi rozptýlené, nesystematické a efemérní informace o činnosti adeptů futurismu. Byly to hlavně zprávy ve formě zmínek nebo tiskových poznámek pojednávajících o jejich literárně-umělecké činnosti, nejčastěji příležitostné, které přinášely značně lakonické údaje o směru a obvykle nepřesahovaly mimo senzace přitahující největší úvahu čtenářů.

přítomnost specifická. Interpretace futurismu vedly ke vzniku nových výkladů futuristického programu a rozhodly o vzniku nových literárně-kritických (v důsledku i literárněhistorických) „nálepek“. Futurismus byl doveden ad absurdum, stal se synonymem něčeho divného, a zároveň zábavného, co není možné brát vážně. Tuto recepci charakterizuje navíc výběr četby, projevující se hlavně v monotónním uvádění apriorních determinantů, které nedovolovaly reinterpretovat futuristické paradigma. Způsob prezentace deformující obraz tohoto směru získal v novinových textech formu osobitě parafráze, pro niž jsem zvolila termín *parafuturismus*.

Vedle reakcí v tisku existoval v českém literárním prostředí určité i zajímavější, intenzivnější a barvitější pól recepce. Vyskytuje se v prostoru literatury sensu stricto, často v podobě neostýchavého vzrušení nad příslušnými motivy z obou variant směru (ruské a italské). Obě tyto reakce, *parafuturistická* i ta s ní polemická a v jistém smyslu ji konfigurující, rozhodly o specifické existenci futurismu. Ta se stala předmětem mého bádání. Musím však zdůraznit, že některé překvapující shody nemusejí vycházet ze stejných filozofických postojů nebo z příslušnosti k nějakému poetickému stylu. Vzhledem k tomu jsem se soustředila na expozici analogie, což ladí s koncepcí *architextuality* formulované Gerardem Genettem (Genette 1996), ačkoliv není možné vyloučit existenci genetických závislostí (srov. *ibid.*: 317).

Souvislosti s futuristickým programem můžeme pozorovat v tvorbě S. K. Neumanna, v tzv. civilismu, v české proletářské poezii a také v činnosti skupiny Devětsil. Zde bych chtěla uvést ty prvky metaliterárního diskurzu, které korespondují s futuristickými dezideraty.

Ideologicko-estetická shoda se neomezuje jen na vyhlásování podobných hesel, protože Neumann jde do osobitě polemiky s myšlenkou italského (a potom také ruského) futurismu. F. Šmejkal přímo tvrdí, že se Neumann ve svých fejetonech „pokouší [...] aplikovat – i když volně a nedogmaticky – futuristický program na české prostředí“ (Šmejkal 1980: 116). Důkladná analýza Neumannova diskurzu ukazuje, že se básník neopíral jen o program prvního „Manifestu futurismu“ (1909), ale že také dobře znal „Technický manifest futuristického písemnictví“ (1919).

Musíme zdůraznit, že zřejmě z nedostatku přímých futuristických deklarací převážilo Neumannovo umělecké osamocení. Neumann byl ve svých literárních snahách zpočátku velmi izolovaný. Futurismus naopak nesnášel samotu, skupina mu dávala sílu a dovolovala prosazovat i kontroverzní nápady. Velmi dobře si toho byli vědomi básníci

z Devětsilu, kteří kladli důraz na společné akce a zdůrazňovali, že „jednotlivec sám o sobě organizačně, ba ani umělecky ničeho velkého nedosáhne“.⁵

Paradigmatická proměna, jaká nastala v rámci Devětsilu, je pro bádání o futuristických námětech velmi přínosná. „Mladí z Devětsilu“, jak byli často nazýváni, v první fázi existence skupiny tvrdošíjně hledali svůj program. Snažili se odtrhnout od dosavadních poetických paradigmat a zjevně příliš ukvapeně se přidali k programu proletářské literatury. Diskurz proletářské poezie v sobě nesl podkožní vrstvu jiného literárního systému, jímž byl právě futurismus. Proletářská poezie dvacátých let využila jeho kód a formulovala na něm svůj silně ideologizovaný poetický systém, přestože oficiálně program tohoto směru odmítala. Pro Devětsil byla tato etapa jen *preludiem* k vlastnímu programu. Básníci Devětsilu hledali své místo v rozsáhlé avantgardní konstelaci a s jistotou se inspirovali futurismem. Poetismus se neobjevil ex abrupto, ale vyrostl v symbióze s trendy evropské avantgardy a jeho podloží představovala spleť nesterjnorodých (dokonce si vzájemně odporujících!) inspirací: domácích i cizích. Sám Vítězslav Nezval, když psal „resumé poetismu“, zařazoval poetismus mezi futurismus, kubismus a surrealismus (Nezval 1989: 181).

Některé pasáže v programových prohlášeních Devětsilu se zdají být přímo okopírované z manifestů ruských či italských futuristů. Porovnejme například část výpovědi Karla Schulze: „Anténový stožár radiotelegrafického aparátu je krásnější než Diskobolos nebo Apollón Belvederský. Či Venuše Miloská“ (Vlašín 1971: 527) s nejpoblárnějšími slogany futuristů. Marinetti hřímá, že „řvoucí auto, jehož motor připomíná kartáčovou palbu, je krásnější než Níké Samothrácká“ (Marinetti 1909: 467–468). Přidejme k tomu ještě Neumannovo: „Sbohem, slovníku symbolismu! Sbohem, zahrady duše, tlumené barvy, znavené oči, perverzní rozkoše! Ať žije petaráda Pégoudova motoru!“ (Neumann 1971: 117).

„Tiskový mluvčí“ Devětsilu Karel Teige se k futuristické inspiraci nepřiznával a zaujal negativní postoj. Podotýkal, že směr, stejně jako jeho předcházející tendence (expresionismus, kubismus, neoklasicismus), nezanechal v literatuře žádný ohlas. I když Teige futurismus popíral, využíval jeho stylistickou úpravu a odvolával se na Marinettiho jako na autoritu.

5 Citace je vyňata z projevu oznamujícího vznik Devětsilu, zveřejněného 6. 12. 1920 v tisku *Pražské pondělí*.

Nápomocné se jeví úvahy Edwarda Balcerzana o expresionismu. Badatel mimo jiné potvrzuje, že některá díla fungující mimo hranice dané doktríny se po letech zdají být splněním jejího programu (Balcerzan 1982: 256). Balcerzan konstatuje: „Zásadní problém – vztah, nazvěme to *expresionismu němého* (chybí deklarace) k *expresionismu hlasitému* (bohatost deklarace) – stále čeká na svého badatele“ (ibid.: 261). Když zasadíme tuto myšlenku do současného zamyšlení, musíme dodat, že *hlasitý futurismus* prezentuje nespornou přítomnost směru a nevybuzuje základní pochybnosti. Naopak *němý futurismus* se už takovou modelovou jasností a prostotou nevyznačuje. Jednotlivé obraty, které jsou vkomponovány do konkrétního díla, nebývají často rozpoznány. Po Balcerzanových úvahách o expresionismu jsem sáhla proto, že objasňují další aspekt existence neuvědomovaných si *náhodných futurizací*, mimovolných nebo skrytých pod vrstvou vyvstalých interpretací (srov. ibid.: 259).

Existence futurismu v české literatuře je nezpochybnitelná a projevila se jak v povrchové vrstvě (v komentářích a kritických poznámkách), tak i ve vrstvách hlubších, když pozorujeme tvůrčí účast futurismu ve formování českých uměleckých doktrín. Musíme zdůraznit, že obě roviny nebyly vůči sobě komplementární. Přímě naopak, z dnešního pohledu je patrný antagonický charakter vztahů. Povrchová vrstva, v níž dominovaly kritické poznámky deformující uměleckou myšlenku futurismu, přikrývala hlubší vrstvu, v níž futurismus plynul rychlým proudem a nasycoval domácí literární a umělecké programy.

Prameny

ČAPEK, Karel

1993 *Korespondence* 1. Spisy Karla Čapka 22, ed. Marta Dandová (Praha: Český spisovatel) [1913]

HLADÍK, Václav

1909 „Nový Mesiaš“, *Národní listy* 49, č. 195, s. 1

HORA, Josef

1929 „Futurismus“, *Literární noviny* 3, č. 6, s. 1

MARINETTI, Filippo Tommaso

1909 „Foundation and Manifesto of Futurism“, *Moderní revue* 15, č. 21, s. 467–468

NEUMANN, Stanislav Kostka

1971 *Ať žije život! Volné úvahy o novém umění*, ed. Milada Chlábčová (Praha: Svoboda) [1920]

NEZVAL, Vítězslav

1989 *Moderní básnické směry*, ed. Milan Blahynka (Praha: Československý spisovatel) [1937]

Literatura

BALCERZAN, Edward

1982 *Kręgi tajemniczenia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan

2005 *Česká fotografie 20. století. Průvodce* (Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum/Kant)

BOJTÁR, Endre

1973a „Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki“ 1, *Miesięcznik Literacki* 8, č. 11, s. 31–44

1973b „Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki“ 2, *Miesięcznik Literacki* 8, č. 12, s. 58–66

GENETTE, Gérard

1996 „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia“, přel. Aleksander Milecki, in Henryk Markiewicz (ed.): *Współczesna teoria badań literackich za granicą* 4, část 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie), s. 317–366 [1982]

HAJNÝ, Josef

1969 „Panorama italského futurismu“, *Světová literatura* 14, č. 5–6, s. 150

HEISTEIN, Józef

1977 „Futuryzm we Włoszech“, in idem (ed.): *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), s. 7

JANSKÁ, Lenka

2007 *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství 1910–1930* (Praha: Mladá fronta)

KREJČÍ, Karel

1975 *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (Praha: Československý spisovatel)

KŠICOVÁ, Danuše

2007 *Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely* (Brno: Masarykova univerzita)

LIŠKA, Pavel

2006 „Český kubismus a futurismus“, in Pavel Liška, Jiří Švestka, Tomáš Vlček (eds.): *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, architektura, design* (Praha: Modernista), s. 154–157

NEŠLEHOVÁ, Mahulena

1986 „Bohumil Kubišta a Itálie“, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference katedry dějin umění a estetiky filozof. fak. Univ. Karlovy* (Praha: Videopress MON), s. 316–317

1994 „Futurismus a české výtvarné umění 10. let“, *Ateliér* 7, č. 26, s. 9

2000 „Impulses of Futurism and Czech Art“, in Günter Berghaus (ed.): *International Futurism in Arts and Literature* (Berlin/New York: Walter de Gruyter), s. 122–143

STROMŠÍK, Jiří

2002 „Recepte evropské moderny v české avantgardě“, *Svět literatury* 12, č. 23–24, s. 48

ŠMEJKAL, František

1980 „Výtvarná teorie a kritika Stanislava K. Neumanna v letech 1896–1918“, *Estetika* 17, č. 2, s. 97–120

1988 „Futurismus a české umění“, *Umění* 36, č. 1, s. 20–53

1989 „Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych“, in Urszula Czartoryska (ed.): *Devętsil. Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi), s. 9–53

1998 „Výtvarná avantgarda dvacátých let: Devętsil“, in Mahulena Nešlehová, Vojtěch Lahoda (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění 4. 1890–1938*, sv. 2 (Praha: Academia), s. 157–158

VLAŠÍN, Štěpán

1971 *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (Praha: Svoboda)

The hidden face of futurism in Bohemia

This paper considers the unique situation of futurism in Czech culture. The main objective of this paper is to examine the current view that futurism did not exist in Czech literature and had no impact on its development. The author revises the current literary-historical “labels” and presents the actual existence of this movement in the Czech Republic. Using research by Polish academic Edward Balcerzan, the author presents the hidden role of futurism in forming the programs of the Czech avant-garde. In doing so, the author demonstrates that although futurism was “silent”, it had an important influence on the literary and artistic Czech avant-garde and it was a major element of the programs of not only S. K. Neumann, but also of the Devětsil group. According to the author, the existence of futurism was undoubted and in Czech literature manifested at a superficial level: in the commentaries and in the critical remarks, as well as at a deeper level—futurism influenced the formation of Czech artistic doctrines. These two levels were not complementary. The superficial level, dominated by critical commentary, hid the deeper level, in which futurism developed rapidly and entered domestic literary and artistic programs.

Keywords

futurism, avant-garde, para-futurism, architextuality, civilism, poetism

Obraz šoa v české literatuře

— Jiří Holý¹ —

1.

Téma šoa procházelo v české literatuře několika fázemi. Můžeme je přibližně vymezit lety 1945 až 1949, 1950 až 1956, 1957 až 1969 a po roce 1970. Bezprostředně po válce vycházela hlavně dokumentární svědectví těch, kdo nacistické lágry přežili. Z desítek těchto děl proslula kniha Oty Krause a Ericha Schöna (jenž později přijal jméno Erich Kulka) o osvětimském táboře *Továrna na smrt* (1946), přeložená do hlavních světových jazyků. Označení Osvětimi, kde zahynulo víc než milion Židů, jako „továrny na smrt“ se stalo součástí ikonografie holokaustu, i když Kraus a Schön zřejmě nebyli první, kdo ho použil. Vystihuje velmi výstižně spojení šílené rasové ideologie se způsobem segregace a likvidace Židů, při níž hrála hlavní roli neosobní byrokratická mašinerie a nejmodernější technika.

Zásluhou *Továrny na smrt* nebo o něco později vydaného románu Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949) bylo, že představily nejenom hrůznou

1 Text vznikl za podpory grantového projektu 405/08/0123 *Holokaust v české a slovenské literatuře* (GA ČR, 2008–2010).

brutalitu šoa, ale i jeho zdánlivě banální všednodennost. *Život s hvězdou* považují za vrcholné dílo české literatury s touto tematikou, inspirovalo řadu dalších knih.

Když román na jaře 1949 poprvé vyšel, Jiří Weil se ocitl na černé listině. Stalinští komunisté mu nemohli zapomenout předválečný román *Moskva – hranice* (1937) – jedno z prvních svědectví o atmosféře staliniзму v Sovětském svazu.

Vedle těchto politických resentmentů Weil provokoval také způsobem, jakým byly jeho romány, zvláště *Život s hvězdou*, napsány. Hlavní postava Josef Roubíček se pohybuje v „malých dějinách“, ne v heroické „velké historii“, kterou požadovala komunistická kritika a zpodobovala většina knih o šoa. Roubíček žije za války sám ve zchátralém domku na okraji Prahy (která ovšem není v románu jmenována), chodí jako ostatní Židé pracovat, musí se pravidelně hlásit na úřadech. Sní o šálku kávy, který si nemůže dopřát, o tom, jak se svou přítelkyní Růženou jezdili na hory nebo chodili do kina.

Jde o situaci člověka, který je bez vlastní viny vržen do ponížení, bezvýznamnosti, anonymity, jako by se stal věcí. Jako je tomu například tehdy, když si musí na kabát přišít žlutou hvězdu s nápisem Jude: „Vyšel jsem druhého dne na ulici, musel jsem přece chodit nakupovat. [...] A byl jsem sám uprostřed jiných lidí, úplně sám, protože přede mnou lidé ustupovali, zastavovali se, prohlíželi si mě, nepatřil jsem již k nim“ (Weil 1999: 75).

Odklon od modelu tradiční mimesis se promítá jak do pojmenování, tak do způsobu vyprávění. V románu není pojmenována ani jediná ulice, jimiž Roubíček prochází. To vyniká tím spíše, že text je založen na popisu, konkrétním záznamu. Jediné místní jméno, jež se v přímém pojmenování objevuje, je zlověstně působící „Střešovice“, název čtvrti v Praze, kde je sídlo nacistického úřadu pro židovské záležitosti.

Mezerovitost tak v *Životě s hvězdou* sugeruje podivnou nesouvislost zobrazeného fikčního světa. Podobně jako v dílech Kafkových nebo Camusových je každodenní fádnost (podoba „zprávy“) v ostrém kontrastu s vyhrocenou, mezní situací hrdiny (vyprávěcí situace první osoby – tj. subjektivní horizont vnímání a prožívání – v *Životě s hvězdou* zdůrazněná ich-formou).

Román zachycuje degradaci člověka, která má obecnější charakter a kterou nacistická zvěle jen činí viditelnější. Tato zvrácenost je tím přesvědčivější, že je „obyčejná“ a racionalizovaná – její absurdita je kromě jiného v tom, že ji často přijímají i samy oběti.

2.

Stalinský režim v Československu se vyznačoval, stejně jako ostatní komunistické režimy té doby, skrytým a někdy i zjevným antisemitismem. V publikacích o nacismu a koncentračních táborech se zdůrazňoval hrdinský boj komunistů a šoa bylo zmíněno okrajově či vůbec ne. I v působivých literárních dílech té doby, jako třeba v slavném románu *Nahý mezi vlky* (1958) východoněmeckého autora Bruna Apitze nebo v *Krabici živých* (1956) českého prozaika Norberta Frýda, je židovství hlavních hrdinů potlačeno nebo marginalizováno.

V dobovém kontextu je patrně třeba rozlišovat jednak texty psané z pozice komunistického přesvědčení, jednak dobovou ideologickou hantýrku a jednak povinné dobové retuše. Zmíněná kniha Oty Krause a Ericha Schöna je zarámována v prvním vydání 1946 předmluvou komunistického divadelníka a hudebníka Emila Františka Buriana, který se vrátil z koncentračního tábora, textem staroslověnského kněze z 10. století o utrpení učedníků svatého Metoděje, kteří byli vyhnáni z Velké Moravy, a projevem prezidenta Edvarda Beneše o nutnosti historické paměti. Ve druhém vydání (1950) zůstala z původních tří textů jen patetická Burianova předmluva, přibyla báseň Františka Hrubína „Birkenau“ a na závěr se nově objevily texty Bruna Bauma a Viktora Lederera o odboji v Osvětimi, psané v duchu komunistické agitace. Baum líčí podrobně zatčení a popravu pěti členů ilegální komunistické buňky v táboře v prosinci 1944 jako takřka nejotřesnější událost v Osvětimi, zatímco spíš zběžně glosuje utrpení a smrt milionu Židů v plynových komorách.

3.

Téma šoa se aktualizuje od konce padesátých let a zejména v letech šedesátých, kdy v oblasti kultury dochází k velkému uvolnění a pluralizaci. Jiří Weil v té době vydal další pozoruhodné dílo, dvacetistránkový *Žalozpěv za 77 297 obětí* (bibliofilsky 1958, nové vydání až 1999). Číslo udává počet židovských občanů v českých zemích, kteří se stali obětí nacismu a jejichž jména byla zapsána na zdech pražské Pinkasovy synagogy.

Žalozpěv zaznamenává perzekuci Židů od příchodu německých vojsk 15. března 1939 až po jejich fyzickou likvidaci. Text je montáží tří pásem, strohého básnického komentáře, neosobní zprávy a citátů ze

Starého zákona, zejména žalmů. Vzniká napětí mezi lapidární věcností a monumentalitou, vznešenou působivostí biblického textu a drsností vylíčených situací.

Na konci padesátých let debutuje Arnošt Lustig, jeden z těch, kteří přežili Terezín a Osvětim a pro něž se šoa stává celoživotním námětem. Už jeho první knihy povídek, *Noc a naděje* (1958) a *Démanty noci* (1958), patří k nejpůsobivějším. Autor, podobně jako Weil, používá důsledně vnitřní perspektivu (i když vypráví v er-formě), zejména subjektivní vnímání času. Jeho hrdiny bývají outsideri, děti nebo starci. Již tím se liší od konvenčního obrazu války a koncentračních táborů, v němž se obvykle zobrazoval aktivní odpor proti nacistům. Přes drsnost, kterou musejí tito lidé snášet i projevovat navenek, aby přežili (v povídce „Sousto“ vyrazí chlapec mrtvému otci z úst zlaté zuby, aby je vyměnil za citron, který nutně potřebuje nemocná sestra), se většinou snaží uchovat si základní mravní hodnoty.

Autor inscenuje mezní situace, kdy se rozhoduje o životě a smrti. Například povídka „Druhé kolo“ líčí situaci, kdy chlapec má tři minuty na to, aby doběhl k vagonu, ukradl tam bochník chleba a vrátil se s ním ke svým na smrt vyhladovělým kamarádům dříve, než hlídka obejde kruh. Jestliže to nestihne, strážný ho zastřelí. Jeho vnitřní vědomí během té doby se líčí na více než deseti stránkách.

Jestliže Lustigovy první prózy jsou na pomezí autentičnosti a fikčnosti, naopak dokumentárnost dominuje v prózách Josefa Bora, který byl rovněž obětí rasové perzekuce. Podobně je založen rozsáhlý román *Krutá léta* (1963) Františka Kafky z „ghetta Litzmannstadt“ v polské Lodži.

Šoa se objevuje také u autorů, kteří neměli osobní zkušenost s vyhlazovacími tábory. Hana Bělohradská situuje román *Bez krásy, bez límce* (1962) do okupační Prahy. Zaměřuje se na postavu starého židovského lékaře Brauna, který bez ohledu na vlastní ohrožení poskytne pomoc zraněnému příslušníku českého odboje.

Josef Škvorecký vydal v roce 1964 cyklus sedmi povídek *Sedmírmenný svícen*, jenž už svým názvem odkazuje k židovské tematice (memora je tradiční symbol judaismu). Povídky jsou integrovány spojovacím textem, v němž mladá Židovka Rebekka a její přítel Danny vzpomínají na mládí v malém českém městě ve východních Čechách. Některé situace jsou velmi působivé. Například Rebekka líčí moment, kdy musí sama nastoupit do transportu do Terezína a odchází s kufrem na nádraží. Cestou potká svoji spolužačku, která ji roztržitě pozdraví a mine, protože spěchá do kina nebo na rande.

Již u Škvoreckého se téma šoa stává také podobobenstvím o člověku v soukolí totalitního režimu a o působení zla (setkání Rebekky a Dan-nyho se odehrává v roce 1952, kdy vrcholily masová nezákonnost a po-pravy poúnorového režimu). Jiné prózy tuto paralelu ještě zvyrazňují, i tím, že využívají složitější stylové postupy. To je především případ La-dislava Fukse, jeho románu *Pan Theodor Mundstock* (1963), souboru po-vídek *Mí černovlasí bratři* (1964), novely *Spalovač mrtvol* (1967) a dalších próz. Ani Fuks nepatřil mezi autory, kteří měli židovské předky a zku-šenost šoa.

Základem těchto próz jsou rafinovaná opakování a variace, bez pře-chodu se v nich prolínají reálné a fantastní výjevy. V *Panu Theodoru Mundstockovi* vnímáme takřka vše očima titulní postavy, která žije na-půl ve světě svých představ. Vede rozhovory se svým dvojníkem Mo-nem, o němž se čtenář až ve třetině knihy dozví, že je to hrdinova fikce. Mundstock je jinak nenápadný člověk, který byl zaměstnán jako úřed-ník, nyní žije, stejně jako Weilův Roubíček, v osamělosti v pražském bytě a čeká na předvolání k transportu. Snaží se zachránit a připravuje se na koncentrační tábor tak, že nacvičuje všechny možné budoucí útrapy, nepohodlné spaní na pryčně, bití, hladovění apod. Nakonec umírá tragikomicky ve chvíli, kdy přichází na shromaždiště k transpor-tu a nevíme si německého auta, které ho srazí.

Je zajímavé, že podobný postup jako Fuks použil uprostřed šedesá-tých let také Arnošt Lustig, který do té doby vycházel z autenticky za-lychovaných situací. Ve své nejslavnější knize, novele *Modlitba pro Ka-teřinu Horovitzovou* (1964), se sice inspiroval reálnou událostí, která se odehrála v Osvětimi 1943 – zavražděním skupiny bohatých Židů, jimž nacisté slíbili za výkupné odchod za hranice –, ale próza je konstruo-vána velmi složitě, v popředí je postava inteligentního nacisty jménem Arthur Brenske, který působí jako ďábel Mefisto. Své oběti ovládá ni-koliv brutálním násilím, ale sofistickovanými dvojnáznými proslovy a sliby. Mluví například o „konečném řešení“, o „soumraku, který vše rozhodne“ apod. Krok za krokem bohaté Židy připravuje o jejich fi-nanční prostředky uložené v amerických bankách, a tím o naději na přežití.

Zneužití jazyka jako první krok k manipulaci s lidmi a ke zneuži-tí moci – to je jedno z velkých témat české literatury od Karla Čap-ka a Karla Poláčka až třeba po Václava Havla. Pozoruhodné je v nove-le nastavení perspektivy. Většinu situací vnímá čtenář očima naivních amerických Židů, kteří si dlouho neuvědomují, že se přibližují zkáze, zatímco čtenář, který dostává i další informace, už očekává neúprosný

konec. Je to opačné rozdělení perspektivy čtenáře a postavy než u Fukse, kde vnímatel nepřesahuje horizont postav. V Lustigově novele jdou bohatí američtí Židé do plynové komory jako ovce. Vzbouří se jediná žena a zároveň jediná Polka mezi nimi, Kateřina Horovitzová, která esesákovi Schillingerovi vytrhne pistoli a zastřelí ho. Kateřina se tak stává postavou blízkou biblické Juditě.

Některé česky psané prózy s námětem holokaustu se odehrávají na Slovensku. Nejznámějším takovým dílem je novela Ladislava Grosmana *Obchod na korze* (1965). Próza se proslavila zásluhou filmového zpracování, které natočili režiséři Ján Kadár a Elmar Klos.

Hlavní postavou je opět malý člověk, jenž se příliš nezajímá o veřejné dění, truhlář Tono Brtko. Žije v provinčním městě na východním Slovensku. Jeho švagr je však velitelem místní Hlinkovy gardy a jeho žena je velmi ctižádostivá. Proto se Brtko stává arizátorem, dostává ovšem bezcenný krámek staré, takřka hluché vdovy Rozálie Lautmanové. Protože je to hodný člověk, pomáhá jí opravovat nábytek, doma před ženou vystupuje jako ostrý arizátor. Situace se vyhrtí ve chvíli, kdy Židé z města a okolí nastupují do transportu. Na Lautmanovou zapomněli, ale Brtko si myslí, že je to jen rafinovaný úskok nenáviděného švagra, který se ho tak chce zbavit. Přemlouvá proto starou paní, aby vyšla ven na náměstí a zařadila se do transportu, potom mu je jí líto a chce ji zachránit. Lautmanová zprvu nic nechápe, potom se domnívá, že jde o pogrom, dostane záchvat mrtvice a zemře. Zcela zoufalý Brtko spáchá sebevraždu. Novela tak zpodobuje drama člověka, který je bez vlastní viny zapleten do tíživé, bezvýhodné situace.

V roce 1967 vyšla próza Věry Kalábové (1932) *Ve městě jsou bratři Steinové*. Odehrává se víc než desetiletí po válce, kdy se na malém slovenském městě roznese zpráva, že se vracejí dva židovští spoluobčané považovaní za mrtvé. Ukazuje se, že místní činitelé mají špatné svědomí, protože bratry denuncovali, aby získali jejich majetek. Zpráva se posléze ukazuje jako falešná. Podobně jako v *Obchodu na korze* omlouvají lidé svoji pasivitu, s níž přihlížejí krutému zacházení s Židy, tím, že byli poslušni zákona. Nejsou ochotni připustit spoluvinu a nepřenosnou odpovědnost za své činy.

Próza můžeme volně zařadit k několika dalším dílům, která v rámci šoa zpracovávají „trauma návratu“. Jde o vylíčení nelehkého návratu těch, kdo přežili tábory, jsou sužováni fyzickými i duševními bolestmi a doma se navíc často setkávají s nepochopením, nevráživostí a odmítáním. Z děl české literatury jsou to zejména osudy dvou ženských hrdinek, Rebekky v *Sedmíramenném svícnu* a Dity v próze Arnošta Lustiga

Dita Saxová (1962, rozšířené a přepracované znění 1997). Obě cítí po hrůzách tábora odstup, dokonce nechutí při kontaktu s lidmi, jako by byly špinavé nebo prašivé. Rebekka, která přišla o všechny příbuzné, se po válce vrací do bytu, kde s rodinou bydlela. Byt je však obsazen českým „revolučním vlastencem“, který v květnu 1945 zastřelil několik Němců a domnívá se, že má na něj právo. Jiná Češka jí odmítá vydat šperky, které si u ní rodiče Rebekky uschovali, prý si na nic nevzpomíná. Lustigova Dita Saxová, neobyčejně krásná světlovlasá dívka, se nemůže zbavit vzpomínky na chvíli na rampě v Osvětimi, kdy byla její matka poslána na smrt do plynové komory. Dita tehdy nahá klečela před důstojníkem SS a prosila o milost pro matku, ten však po ní plivnul a šlápl na ni botou. Po válce traumatizována tím, co prožila, marně hledá smysl života. Nenachází ho v lásce, ve víře v nadosobní ideje ani v odchodu do zahraničí. Končí dobrovolnou smrtí.

Jiným dílčím tématem, jež se objevilo v české próze šedesátých let, je netradiční zobrazení šoa z pohledu viníka ve Fuksově novele *Spalovač mrtvol* (1967). I zde se mísí předmětná realita s fantastikou a vizemi, aniž by čtenáři měli možnost přesnější korekce. Fikční svět je zachycen ryze osobní, vyšinitou projekcí reality hlavní postavy. Jen nepatrné náznaky v textu a výraznější signály na konci novely vedou čtenáře k distanci.

Zaměstnanec krematoria Karel Kopfrkingl je na počátku postavy podobnou Mundstockovi. Na rozdíl od něj se však proměňuje. Využívá mimořádné situace a hlásí se k německým předkům a nacistu. „Noční stránka“ jeho bytosti, zprvu nenápadná a neškodná, učiní z něho v podmínkách totalitního režimu zločince. Udává své kolegy, stává se vrahem, když zabíjí manželku (poloviční Židovku) a syna, kteří by mu překáželi v kariéře. Nakonec je pověřen organizovat spalování ve velkém, budovat „plynová žároviště“ a „jakési komory“, což je evidentní narážka na šoa. Z konformisty se stává pachatelem zla, i když v závěru se zdá, že ho vezou do blázince, a nebude tak moci pokračovat ve svém „poslání“.

4.

Od konce šedesátých let 20. století nehrálo téma šoa v české literatuře už takovou roli jako dříve. Objevuje se jako výrazný dílčí motiv v prózách, které v sedmdesátých a osmdesátých letech podávaly netradičně kritický obraz minulosti a vycházely v samizdatu a exilu (Sidon,

Kohout, Filipovo *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*, Grušův *Dotazník*) nebo zůstávaly v rukopisech (Hodrové *Podobojí*). Díla, která se jím prioritně zabývala, v podstatě pokračovala v obou zmíněných intencích: jednak ve směru reálné autentizace, za druhé ve směru modelovosti a stylizace.

Pokračuje tvorba Arnošta Lustiga, který se ve svém rozsáhlém díle až na malé výjimky stále vrací k tomuto tématu. Také Hana Bořkovcová prožila šoa na vlastní kůži. V roce 1943 byla s celou rodinou poslána do Terezína a později do Osvětimi. Ke svým zážitkům se po prvotině *Světýlka* (1971) soustavně vrátila až v pozdním věku. V roce 1995 vydala prózu pro mládež *Žakázané holky*. Téma pronásledování Židů líčí z hlediska dospívající studentky gymnázia Janky, která se po prázdninách 1940 ke svému překvapení ve škole nesetká se svou nejlepší kamarádkou, Židovkou Dinou Goldmannovou. Přes zákaz styků s „příslušníky nižší rasy“ ji navštěvuje, spřátelí se s celou rodinou a pomáhá jim. Děvčata si vymyslí pohádkové „Karamelové království“, které jim umožní vytvořit jakousi jinou, spravedlivější realitu. Námět díla poněkud připomíná Fuksovy *Mé černovlasé bratry*. „Podívala se výš a uviděla obyčejného brýlatého pána středního věku, jenže se asi musel zbláznit, protože si ozdobil sako křiklavou žlutou hvězdou s podivně vypadajícími písmeny. Pak si uvědomila, že se dají přečíst. Jude. Tedy Žid, a současně jí došlo, že to nebyl ten pán, komu přeskočilo“ (Bořkovcová 1995: 171).

Je to pohled na analogickou situaci z opačné strany než v citované epizodě Weilova *Života s hvězdou*. Próza Bořkovcové se naivitou pohledu nedospělé dívky řadí k typu děl o šoa, která využívají perspektivu prostáčka nebo dítěte. Naivní vyprávěč nechápe příčiny dění, a jeho podání je tím působivější.

Za vrcholné dílo Bořkovcové se považuje její poslední kniha *Soukromý rozhovor* (2004). Je to opět vyprávění z pohledu malého děvčete. Má však tentokrát zřetelně autobiografické rysy: jako rozmluva staré ženy – autorky – s dítětem a dospívající dívkou Hanou, kterou kdysi byla. Jako i v jiných dílech s tímto tématem autorka klade otázku, zda Bůh mohl připustit takové utrpení a masové vraždění svého lidu.

Autorem, který se velmi často vracel k židovským tématům, byl Viktor Fischl. Šoa se objevuje v pozadí několika jeho knih, ale přímým námětem se stává hlavně v románu *Dvorní šašci* (1982 hebrejsky, česky 1990). „Dvorní šašci“ byli čtyři prominentní židovští vězni v likvidačním koncentračním táboře, které nacistický velitel tábora šetřil jako zábavu pro obveselení při nočních pitkách. Příběh se odehrává ve dvou časových rovinách. První část za války, před ní a těsně po ní.

Druhá polovina v roce 1967 v Jeruzalémě v době izraelsko-arabské války. Tehdy se tři ze čtyř hrdinů znovu setkávají a vyslechnou vyprávění jednoho z nich, který se rozhodl pomstít smrt své ženy a vyhledat jejího nacistického vraha v Argentině. Postavy si kladou otázku, zda samy nejsou loutkami a šašky v rukou Božích. Vědí, že katastrofa šoa je rozumem i vírou nevysvětlitelná a může se kdykoliv opakovat. Proto chtějí vydat svědectví a zabránit zapomnění.

Generace, která už šoa nezažila, vnímala toto téma převážně v podobě ustálených obrazů, strnulé ikonografie. Někteří autoři se je snaží různým způsobem narušovat. Příznačný je třeba komiks Arta Spiegelmana, Američana s polskožidovskými předky, *Mouse* (1986), který napsal podle vyprávění svého otce a kde jsou Němci zobrazeni jako kočky, Židé jako myši, Poláci jako prasata. Z tradičního stanoviska se takové zpracování jeví jako znesvěcení tématu šoa. Otevírá však znovu možnosti jeho aktualizace.

V české literatuře lze připomenout hru Arnošta Goldflama *Sladký Theresienstadt* (prem. 1996, knižně 2001). Autor, jenž se hlásí ke svým židovským kořenům, originálně zpracoval proslulou epizodu z terezínského ghetta. Šlo o natáčení propagačního filmu, který měl zapůsobit na mezinárodní komisi Červeného kříže. Film natáčel známý německý herec a terezínský vězeň Kurt Gerron (v Goldflamově hře Gerroldt). Po odjezdu komise byli režisér i aktéři filmu posláni transportem na smrt do Osvětimi. Goldflam ve hře využil prvků komických, tragických i groteskních.

K tématu šoa sáhli i další autoři a autorky, například Hana Andronikova ve *Zvuku slunečních hodin* (2001), Radka Denemarková v *Peněžích od Hitlera* (2006), Jakuba Katalpa v *Hořkém moři* (2008). V některých dílech se stává spíše dekorací, někdy se spojuje s tématem odsunu/vyhnaní českých Němců (vedle Denemarkové u tvůrců starší generace, např. v Kohoutově *Hodině tance a lásky*, 1989, či v Hanibalově *S pečeti víny*, 2006).

Inovativním pokusem o nový přístup k tématu šoa je „osvětimská“ kapitola románu Jáchyma Topola *Sestra* (1994, upraveno 1996) s názvem „Měl jsem sen“. Tento text, podaný jako děsivá vize, spojuje hrůznost, vulgaritu, grotesknost i banalitu. Můžeme jej vnímat jako výzvu vůči konvenční ikonografii holokaustu a jeho profanaci (srov. podrobněji Kliems 2007). Vypravěč líčí sen, ve kterém se spolu s přáteli ocitl na jakémsi létajícím koberci, který přistál v moři popela a kostí v Osvětimi. Hrdinové se setkávají s živou kostrou, Čechem Josefem Novákem, který se v Osvětimi neocitl z rasových nebo odbojových důvodů, ale kvůli

nelegálnímu obchodu s potravinami. Tento podivný průvodce, „malej českej člověk“, mluví pokleslou pražskou mluvou (ostatně Topolův román je netradičně založen na tzv. obecné, tj. nespisovné češtině). Popisuje užaslý posluchačům drastické scény mučení a vraždění, na nichž se zčásti sám jako „kápo“ podílel, což střídá s šibeničním humorem. Přesto se on, a dokonce i proslulý doktor Mengele, který prý své hříchy po válce odčinil obětavým léčením indiánů v Jižní Americe, dostali po smrti do nebe. Sám příchod do nebe přitom připomíná selekci v Osvětimi.

Smysl Topolova textu lze vysvětlit nejen jako evokaci hrůz šoa, ale i jako připomenutí spoluodpovědnosti Čechů za vyhlazení Židů. Vypravěč se v závěru svého snu o Osvětimi setkává se vznešenou Tváří (Bohem), od níž se dovídá, že budoucí Mesiáš zemřel jako malé židovské dítě v Osvětimi. Kapitola „Měl jsem sen“ vrcholí větou „čas zemřel s Mesiahem v Osvětimi“ (Topol 1996: 109). Pozoruhodnou analogii k tomu najdeme u Elieho Wiesela, který řekl, že Osvětim nelze pochopit ani bez Boha, ani s Bohem. Je to podle něho událost, která je stejně významná jako zjevení na hoře Sinaj i budoucí příchod Mesiáše, ale stojí na opačném pólu – jako „antizjevení“ nebo „Anti-Mesiáš“, Mesiáš smrti (Saint Cheron – Wiesel 2000).

Prameny

BOŘKOVCOVÁ, Hana
1995 *Žakázané holky* (Praha: Albatros)

TOPOL, Jáchym
1996 *Sestra* (Praha: Atlantis) [1994]

WEIL, Jiří
1999 *Život s hvězdou, Na střeše je Mendelssohn, Žalozpěv za 77 297 obětí*, ed. Jarmila Víšková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1949, 1960, 1958]

Literatura

KLIEMS, Alfrun
2007 „Intermedialita a holocaust. Jáchym Topol a jeho román *Sestra*“, in Jiří Holý (ed.): *Holokaust/Šoa/Žaglada v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum), s. 197–210

SAINT CHERON, Michaël de – WIESEL, Elie
2000 *Žlo a exil*, přel. Helena Bláhová (Praha: Portál) [1988]

The image of the Shoah in Czech literature

This contribution is concerned with four phases of Czech prose after the Second World War dealing with the topic of the Holocaust/Shoah. The period immediately after the war reaches its peak in Jiří Weil's novel *Život s hvězdou* (Life with a Star, 1949). It doesn't depict the brutality but the everyday face of Shoah in a very factual style. The period at the beginning of the fifties is stigmatized by apparent or hidden antisemitism. The topic of the Shoah came back to life at the end of the fifties (Arnošt Lustig) and in the sixties when many prose works picked up on *Život s hvězdou*. The persecution of Jews sometimes becomes a parallel to oppression of people in totalitarian society (Ladislav Fuks, Josef Škvorecký). The figure of an "ordinary man" appears who happens to be in a borderline situation (Ladislav Grosman). Some prose works deal with the "trauma of return" (Lustig's *Dita Saxová*) or the Shoah from a perpetrator's point of view (*Spalovač mrtvol* – The Cremator, by Fuks, 1967). The Shoah is no longer in the foreground from the beginning of the seventies. The young generation who perceives it in the form of rigid schemes tries to violate them (Jáchym Topol's *Sestra* – City, Sister, Silver, 1994).

Keywords

Shoah/Holocaust, Jews, anti-Semitism, "small-scale Czech person", modern Czech literature

Je exilová literatura *jiná*?

Pokus o poetiku

— Joanna Czaplińska —

Českou literaturu zasáhlo několik exilových vln, z nichž nejmohutnější spadají do druhé poloviny 20. století. Ponechme stranou exilovou literaturu během druhé světové války, ve velké míře podřízenou dobovým prioritám a politice, a zaměřme se na exil po únoru 1948 a po srpnu 1968, to jest na ty vlny, které poznamenaly tvar současné české literatury.

Když si klademe otázku, zda je exilová literatura *jiná*, musíme ji formulovat tak, zda je *jiná* než literatura domácí. Exiloví spisovatelé přece netvořili žádnou literární skupinu, ani nepsali literární manifesty, které by obsahovaly nějakou normativní poetiku. Společným jmenovatelem se tak staly zkušenosti, které si vyvezli z domova a zažívali v cizině. Exil je odchodem do ciziny coby nesouhlasnou reakcí na politické nebo náboženské změny ve vlasti.

Polský literární vědec Eugeniusz Czaplejewicz se v úvahách o svéráznosti exilové literatury zmiňuje o takových aspektech tvorby v cizině, jako je například sociologická, psychologická, kulturní a jazyková situace spisovatele, problém adresáta, vzájemné vztahy mezi domácí a exilovou literaturou nebo vztah exilového spisovatele k literatuře

„místní“ (Czaplejewicz 1987: 73). K tomu můžeme přidat absenci takového literárního života, na jaký byli spisovatelé ve vlasti zvyklí, absenci zpětné vazby v podobě profesionální kritiky, postrádání literárních besed se čtenáři či normální knižní distribuce. Všechny tyto aspekty „spoluvytvářejí svérázné pojmání světa (vizi světa) a charakteristické chápání literatury, jejích literárních a mimoliterárních úloh a literární formy“ (ibid.: 74).

Pochopitelně nelze říct, že exilová literatura je homogenní – rozdíly mezi jednotlivými exulanty spočívaly nejen v čase a příčinách jejich odchodu, ale především v postoji vůči exilu jako takovému. Na jedné straně máme ty, kteří se cítili vyhnáni a zrazeni, na druhé ty, pro něž je exil – slovy Věry Linhartové – „chápán jako výchozí bod jinam, k místu v samé podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem. A takto nahlížen bude prožit jako čas plný, jako začátek bez určitého cíle a zejména bez klamné naděje na návrat“ (Linhartová 1998: 78). Ovšem společným zážitkem je pocit diskontinuity prostoru, času i samotného subjektu, a proto se tyto tři kategorie zdají být příznačné pro literaturu vznikající v cizině.

Prostor exulanta je poznamenaný dualismem *zde* (domov) a *tam* (cizina). Prostor dosavadní, „bezpečný“ – ač se tento pojem vztahuje spíše na znalost topografie, poměrů a jazyka –, který se dosud uzavíral v kruhu a za nímž se nacházela neznámá cizina, exulanty vyhnal a zamkl za nimi. Nadále zůstává kruhem, ale v důsledku rošády se nachází za tzv. železnou oponou. Tím se mění exulantova optika, domov už není *zde*, ale *tam*: „To, co je otevřené, se automaticky stává cizinou, to, co uzavřené – ztrácenou vlastní“ (Wyskiel 1993: 10).

Když hovoříme o vlnách českého exilu ve druhé polovině 20. století, musíme přihlídnout ke skutečnosti, že i mezi těmito dvěma vlnami byly rozdíly. Češi odcházející do ciziny po únoru 1948 věřili, že jejich situace je přechodná a že se brzy vrátí do Československa, které opět získá svůj předválečný status demokratického státu, a proto – jak si všímá Vladimír Papoušek – „příčina exilu má být negována“ (Papoušek 2002: 44). V jejich tvorbě se objevuje nostalgie, poohlédnutí za šťastným dětstvím či alespoň pomyslný návrat domů (Zdeněk Němeček: *Na počátku bylo slovo*, 1956; Egon Hostovský: *Všeobecné spiknutí*, 1969; Milada Součková: *Neznámý člověk*, 1962; Jan Čep: *Sestra úzkost*, 1975), což můžeme interpretovat jako snahu, aby vlast nadále byla *zde*, bez ohledu na to, kde subjekt pobývá.

Oproti tomu posrpnoví exulanti odcházeli s přesvědčením, že návrat nebude možný. Pocit nezvratnosti ústil do negace vlasti. Domov,

který se objevuje v prózách posrpnových exulantů, není ztraceným rájem, ale místem ztracených iluzí. Děj lokalizovaný do československého prostředí je asociován s tragickými událostmi – ať jsou to zločiny (*Ex offa* Viléma Hejla, 1980; *Nevína aneb vražda v Příkré ulici* Heleny Novákové, 1985), perzekuce a metody práce StB (*Honzlová* Zdeny Salivarové, 1972; *Kytovna umění* Ivana Binara, 1988), vězení a pracovní tábory (*Řešení Gamma* Jaroslava Brodského, 1970; *Druhý dech* Jana Beneše, 1974). Pavel Kohout ve své brilantní postmoderní grotesce *Katyně* (1980) dokonce vytvořil vizi rodné země jako sídla zla, kde existují školy krutosti. Vlast zklamala a selhala, a předmětem kritiky se stávají především poměry v období tzv. normalizace, jak to činili Iva Pekarčková (*Péra a perutě*, 1989) a František Janouch (*Ne, nestěžuji si*, 1985).

Ale ani po demokratických změnách nepřestává být vlast, do níž se nyní již bývalí exulanti mohou vrátit, předmětem pečlivého zkoumání. Domov, který již není vyhraněný nejbližším okolím, je v cizině vnímán jako celek, jako objekt na mapě, který lze vzít do dlaně a prohlédnout jej ze všech stran. Mikroskop, který byl používán doma, je v cizině nahrazen teleskopem, díky němuž nejsou viditelné detaily a všechny předměty se dostávají do širších souvislostí – místo zátiší tak dostáváme obraz celé krajiny. Nadhled exulanta je ještě znásoben intenzitou, s jakou vnímá principy života nového domova. Demokratické proměny pozorované očima těch, kteří demokracii neznali jen z učebnic, se tak octly ve středě pozornosti spisovatelů jako Josef Škvorecký (*Dvě vraždy v mém dvojím životě*, 1996), Stanislav Moc (*Upadlí vlastenci aneb český wake*, 2003), Martin Harníček (*Sametový geroj*, 2002), Jan Novák (*Komouši, grázlové, cikáni, fyzlové & básníci*, 1997), Jan Křesadlo (*Dům*, 1998), Jan Pelc (*...a výstupy do údolí*, 2000), dokonce i německy píšící Libuše Moníkové v románu *Zjasněná noc* (2009). Závěry plynoucí z pozorování nové československé – a pak české – skutečnosti vystihuje jeden z hrdinů Křesadlova *Domu*, Peták, když začátkem devadesátých let navštívil svou vlast: „Tak já nevím, řekl Peták Petardě, ale nák mě to tady furt víc a víc sere. Když jsme sem přiletěli, tak sem byl nadšenej, teď ale vidím, že to tady stojí vlastně za exkrement“ (Křesadlo 1998: 76). Shoduje se s ním i hrdina Pelcova románu *...a výstupy do údolí* Olin, který se po roce 1989 pokusil vrátit a ocitá se ve vzduchoprázdnu, neboť nepatří ani *sem*, ani *tam*. Otevření hranic a zrušení rozdělení vlast–exil tak nenese svobodu, ale opět hrdinu vězní.

Konfrontace vlasti se vzpomínkami, které si z ní exulanti odvezli, je i námětem románu Milana Kundery *Nevědění* (2003). Pro hrdiny, Josefa a Irenu, je návrat do vlasti „spíše zatížením“ (Urbanová 2002: 9)

a vyhověním přání jiných než vlastní touhou. Pro Irenu již čeština, kterou slyší na ulici, není její mateřskou, nýbrž cizí řečí. Je řečí jiného prostoru i jiného času, který se dokonal, uzavřel. Země, do níž se mohou vrátit, se nachází v jiném časoprostoru než ta, kterou opouštěli.

Otevření prostoru ciziny na druhé straně pobízí k putování. Zahraniční cesty, které pro obyvatele socialistických zemí byly nedosažitelným snem, se pro exulanty staly nově objevenou možností i životním stylem. Cestování v tvorbě exulantů má různé podoby a vyjadřuje i různé postoje. Objevování neznámého a exotického je příznačné pro cestopisy zvláště Oty Ulče (*Bez Čedoku do Pacifiku*, 1980; *Bez Čedoku po Jižní Africe*, 1988; a i novější *Bez Čedoku po Číně a okolí*, 1992, a *Kam slápně česká noha*, 2003). Jan Svoboda se v čtyřdílných vzpomínkách *Autostopem kolem světa* (1979–1987) nepozastavuje jen nad zvláštnostmi vzdálených zemí, ale v jeho postoji můžeme pozorovat i hédonismus, opíjen se okamžikem, náhodnými a krátkými známostmi, touhu po maximálním využití svobody.

Druhým pólem cest je zklamání: hrdinka románu Ivy Pekárkové *Kulatý svět* (1993) byla svobodná jen během útěku z Československa, pobyt v rakouském uprchlickém táboře byl drsnou terapií, ukazující, že klce pro občany neexistují jen v socialistických zemích.

Vedle prostoru sehrává v exilové literatuře stěžejní roli čas – právě konkrétní dějinné události byly příčinou nuceného odchodu. Exulanti považovali za povinnost podat pravdu o totalitním systému. Když v roce 1970 Jaroslav Brodský vydal vzpomínky *Řešení Gamma*, v nichž popsal zážitky z pracovních táborů, kde strávil 10 let jako oběť jednoho z politických procesů padesátých let, byl exilovou kritikou pojmenován „českým Solženicynem“ a reakce v exilovém tisku poukazovala na to, že právě tímto směrem by se měla literatura psaná exulanti ubírat. Svědectví o životě v totalitním systému podávají jak bývalí vězňové (Josef J. Staněk: *Potrestaní*, 1976; Dagmar Šimková: *Byly jsme tam taky*, 1980; Ota Rambousek: *Krochnu s sebou*, 1978), tak očití svědci či přímí účastníci politického dění v komunistickém Československu (Ota Hromádko: *Jak se kalila voda*, 1982; Pavel Kohout: *Kde je zakopán pes*, 1987).

Podle polského exilového spisovatele Jerzyho Wittlina (2000: 145) získává exulant nadhistorický pohled, jeho vnímání se stává hlubším a pronikavějším, což, jak Wittlinův esej komentuje Czapplejewicz „znamená proniknutí pod povrch dějinné prozatímnosti, která zakrývá a deformuje skutečnost“ (Czapplejewicz 1987: 79). A proto se motiv historie jako ničitelky osudů objevuje nejen ve formě faktografických nebo

stylizovaných vzpomínek, ale i alegorií, jako například v prvotině Jana Křesadla *Mrchopěvci* (1984), kde se autor vypořádal s obdobím stalinismu, anebo v románu *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* (1980) Karla Srpna, v němž jsou metaforicky zobrazeny principy formování a fungování totalitních systémů. Na příkladě těchto děl můžeme nahlédnout, že k dějinám mají exulanti podobný přístup jako k prostoru vlasti – není to kategorie, k níž se obracejí, aby si kolektivními vzpomínkami zlepšili náladu. Dějiny se stávají jedním ze způsobů zachování národní identity a události nedávné, přímo předcházející nucenému odchodu, jsou mytizovány, aby – v souladu s názory Mircey Eliada – daly smysl životu a aby „pomohly sbírat síly pro boj s cizím světem, aby posílily víru v hodnoty zítřka, který přijde“ (Dąbrowski 2001: 48).

Přístup k otázce času se zdá být činitelem rozdělujícím exulanty do dvou skupin – do té, v níž se dějinami žije, a do té, ve které se myslí na přítomnost a budoucnost, jak to shrnuje Vladimír Papoušek: „v obrazech exilu buď dominují fenomény obrany, obhajoby hodnot, osobní či kolektivní volby, postoje, nebo lze vnímat převahu těch prvků, které konstituují svět jako nový, nezatížený historickým traumatem obrany opuštěného“ (Papoušek 2002: 44). Zájem té druhé skupiny autorů se obrací především k přítomnosti, která je ovšem poznamenána prožitky odlišnými od prožitků lidí, kteří se stali jejich novými spoluobčany. Mięczysław Dąbrowski pozoruje, že „emigrant nemá přítomnost, styk s aktuální zkušeností je stále narušovaný onou včerejší zkušeností, to jest vzpomínkou. Tyto vzpomínky, to je jeho biografie, jediné, co má a co se mu zdá opravdu důležité“ (Dąbrowski 2001: 48). A jelikož se exulantů sdílejících obdobné zkušenosti v cizině objevuje spousta, odhaluje se i nová kategorie, která doma zůstávala nepovšimnuta – češství. Lidé, které by exulant doma ani nepočítal pohledem, se najednou stávají společníky ve stejném údělu a rovněž objekty literárního zájmu. Tematizování podléhá vztahy mezi exulanty a tuzemci i mezi exulanty a exulanty. Pestrou mozaiku Čechů bydlících v různých světadílech nalezneme v prózách Josefa Škvoreckého, Zdeny Salivarové, Jaroslava Vejvody, Jana Nováka nebo Stanislava Moce, střet s cizinou je v těchto dílech předmětem jak humoristických, tak existenciálních úvah. Vejvoda se ve svých prózách *Plující andělé, letící ryby* (1974), *Osel aneb Splynutí* (1977), *Ptáci* (1981), *Zelené víno* (1986) zamýšlí nad třemi možnostmi života v nové skutečnosti: izolaci, adaptaci a asimilaci. Podle něj je odchod katalyzátorem, urychlujícím vytvoření životních postojů typických pro člověka moderní společnosti, nikoliv jen pro emigranta. Škvorecký satiricky komentuje krajany v souboru povídek *Ze života*

české společnosti (1985). Ovšem exulanti v *Příběhu inženýra lidských duší* (1977), ačkoliv také mnohdy komičtí nebo trapní, jsou poznamenáni tíží voleb, které ne vždy byly důsledkem jejich svobodné vůle. Tento Škvoreckého opus magnum je zároveň shrnutím snad všech problémů a situací, v nichž se exulanti octli, zvláště – jak si všímá Helena Kosková – je zde zdůrazněno téma exilu „jako setkání a konfrontace dvou světů, kde jiná životní zkušenost vzbuzuje jiné asociace a dává slovům jiné významy“ (Kosková 2004: 132).

Konečně se dostáváme k autorskému subjektu v podmínkách exilové tvorby. Svoboda a demokracie versus bezdomovost, vykořeněnost, samota, neznámá budoucnost či opuštění všeho, co dosud jedince konstituovalo, vede ke krizi identity, která sice doprovází moderního člověka, ale v exilu je znásobena nutností hledat své místo ve světě jako člověka i jako spisovatele. Hledání identity je proto příznačné pro četné exilové texty. Dokonce i v těch, kde se autor skrývá za vypravěčem, můžeme najít „stopy autobiografie“, abych použila pojmu polské badatelky Saby Giergielové. Střet s *jinou* kulturou ale nemusí být totožný s otevřeným konfliktem, naopak umožňuje plnější sebeidentifikaci. Autorský subjekt, i přes snahy zastínit svou existenci, se dostává do popředí jako čoočka, v níž se soustřeďuje skutečnost života *jinde*. Takový přístup najdeme v prózách Stanislava Moce a Jana Beneše, kde se exulant konfrontuje s tradicemi a hodnotami tuzemců, nebo u Ivana Binara, který v *Kytovně umění* schválně vytváří své alter ego, fiktivní postavu, díky níž se může na svůj život podívat z odstupu a vést s ním dialog, v němž by se potvrdila identita subjektu.

K hledání sebe sama v exilu využívají autoři různé strategie, mezi něž patří i motiv cestování, které může vyjadřovat také vykořeněnost, pocit ztráty domova a nemožnost nalezení trvalého bydliště – v doslovném a přeneseném slova smyslu. Jak si všímá Zdeněk Hrbata: „subjekt na cestě poznává a utváří především sám sebe, a to často setkáváním s jinými poutníky-pocestnými. Cesta je tak cestou k sobě“ (Hrbata 2001: 23). Vlasta Třešňák prostřednictvím putování svého hrdiny v románu *Bermudský trojúhelník*¹ (1986) vyjadřuje ztracení kořenů a pokus o redefinování sebe sama jako poutníka, věčného tuláka. Neko-
nečná pouť je dominantou téměř všech próz Lubomíra Martíňka a je

1 Prózu badatelé označují jako soubor povídek, ovšem stavba díla ukazuje na románový charakter, konkrétně na pikareskní román. Jednotlivé povídky totiž jsou vlastně epizody spojené postavou protagonisty a jednotlivé kapitoly jsou seřazeny v chronologickém a kauzálním pořádku; protagonista prochází procesem psychické proměny, která by – v případě jiného uspořádání epizod – nebyla zřetelná.

spojena s pojetím sebe a svého místa ve světě. Kdybychom chtěli identitu jedince soustředit do nějakého bodu nebo zeměpisných souřadnic, Martínkova identita by se rozprostřela po celé zeměkouli, přičemž autor zdůrazňuje, že „nejde o to, se integrovat, splynout, zapomenout rázem vše, co předcházelo“ (Martínek 1994: 11). Martínek se tak blíží dnešnímu pojetí identity, která v posledních desetiletích podlehla hlubokým změnám. Jak si všímá Zygmunt Bauman, dnešní život je epizodický a nedůsledný, což vyplývá z rychlosti, s jakou se vše odehrává. O úspěchu v zaměstnání již nerozhoduje sbírání zkušeností, specializace či sledování zvoleného cíle, ale flexibilita zájmů, schopnost se rychle přizpůsobit, rychle se učit a neméně rychle zapomínat na to, co není potřebné (Bauman 1993: 24). Tím posrpnoví exulanti jako by anticipovali dnešní dobrovolné stěhování národů.

Putování nemusí ovšem znamenat jen daleké cesty. Julia Kristeva charakterizuje situaci *cizího* jako situaci „neustálého dramatu, trpění, rozháranosti. V hledání psychoanalytického vysvětlení pro zkušenost emigranta navázala na archetyp matky a archetyp otce. Emigrant je ten, který zradil matku („zavraždil“) a spolu s opuštěním své obce, svého města, své země opustil to, co se tradičně asociuje s kategorií matky, tj. se zdomácněním, rodinou, biologickou zakořeněností. Volí model otce, který ve světě hledá naplnění, o jehož podstatě a charakteru sám není přesvědčený, každopádně dominující je jeho touha po střetu se světem“ (Kristeva 1990: 17). K této teorii se přímo hlásí Sylvie Richterová ve *Slabikáři otcovského jazyka* (1991): „Mluvíme mateřským jazykem. Všechny jazyky, kterými lidé mluví, jsou mateřské. Matka je země. Země planeta, půda, hmota. Rodíme se, vycházíme z matky. Kam máme jít? Druhý pól vesmíru, pól ducha, je otcovský“ (Richterová 1991: 211). Autorka se ve svém trojtextu *Návraty a jiné ztráty, Místopis a Slabikář otcovského jazyka* pokouší scelit svou identitu, která se v odtržení od rodné země, ale v zajetí vzpomínek, nachází v tísní. Subjekt zde krouží kolem sebe a kreslí mandalu, která je podle Carla Gustava Junga symbolem vedoucím k sjednocení psyché, a tím i k vnitřní harmonii, narušené traumatickými vnějšími okolnostmi.

Exiloví spisovatelé reflektují rozptýlenou identitu jak na úrovni vnímání světa subjektem, tak na úrovni lexikální. „Lingvistické, historické a geografické bariéry jsou typické pro téma emigrace, podtext však jejich významy prohlubuje. Jazyk funguje stejnou měrou jako prostředek komunikace i jako přehrada. Stejná slova zapadají do různých sémantických polí, stejný citát má jiný význam v jiném kontextu“ (Kosková 2004: 153) konstatuje Kosková a polská exulantka Eva Hoffmanová ve

svých úvahách *Lost in Translation* (1990) popisuje dlouhou cestu ke své plné dvojazyčnosti, a tím paradoxně k překonání rozpolcenosti, neboť teprve tehdy, když je schopna vyprávět svou biografii v obou jazycích, se cítí úplně sebou. Onu dvoj- nebo i vícejazyčnost tematizují i Josef Škvorecký, Ota Ulč a Jan Novák, kteří využívají zkomolenou anglo-americkou češtinu (*czechagoes*), nejen za účelem dosažení většího realismu, ale i pro demonstraci toho, jak se spolu s jazykovou identitou mění i identita kulturní (což zdůrazňuje Jaroslav Vejvoda v románu *Zelené víno*, 1986, v němž je řeč bariérou k dorozumění tří generací jedné rodiny). Zajímavá je v tomto kontextu věta z Třešňákova *Bermudského trojúhelníku*: „křikla na mne moje jméno. Cizí přízvuk mi nevadil“ (Třešňák 1986: 111). Souhlas s tím, že to nejzákladnější, co člověka definuje, totiž křestní jméno, může znít i jinak než v mateřštině, je konečným souhlasem s bytím mimo vlastní řeč a zem.

Nemůžeme opomenout spisovatele, kteří v cizině začali psát v jiné řeči. Cizojazyčnou tvorbu Milana Kundery, Jana Nováka, Oty Filipa nebo Libuše Moníkové můžeme interpretovat na mnoha rovinách, ovšem též jako důsledek labilní životní situace exulantů, kteří se prostřednictvím jazyka rozhodují pro zakotvení v té které kultuře.

Svémi úvahami jsem rozhodně nevyčerpala téma, jakým je poetika exilové literatury, ale chtěla jsem upozornit na hlavní motivy a témata, která se v ní objevují. Exilová literatura, o jaké pojednávám, je dnes uzavřenou kapitolou. Dnešní čeští spisovatelé žijící v zahraničí se nacházejí v jiné situaci než před dvaceti lety a čelí jiným problémům, vyplývajícím nejen ze vzdálenosti od vlasti, ale především z globalizace – zahlazování hranic kulturních, jazykových a hospodářských.

Prameny

KŘESADLO, Jan

1998 *Dům. Mravoučná bajka* (Olomouc: Votobia)

MARTÍNEK, Lubomír

1994 *Nomad's Land* (Praha: Prostor)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 *Slabikář otcovského jazyka* (Praha: Arkýř)

TŘEŠŇÁK, Vlastimil

1986 *Bermudský trojúhelník* (Köln am Rhein: Index)

VEJVODA, Jaroslav

1974 *Plující andělé, letící ryby* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1977 *Osel aneb Splynutí* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1981 *Ptáci* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1986 *Zelené víno* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

Literatura

BAUMAN, Zygmunt

1993 „Ponowoczesne wzorce osobowe“, *Studia Socjologiczne*, č. 2, s. 7–31

CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz

1987 „Poetyka literatury emigracyjnej“, *Poezja*, č. 4–5, s. 72–86

DĄBROWSKI, Mieczysław

2001 *Swoj/Obcy/Inny. Z problemów interpretacji i komunikacji międzykulturowej* (Izabelin: Świat Literacki)

HOFFMAN, Eva

1990 *Lost in Translation* (London: Penguin)

HRBATA, Zdeněk

2001 „Cesty“, in Vladimír Svatoň, Anna Housková (eds.): *Kultura a místo. Studie z komparatistiky 3* (Pardubice: Mlejnek), s. 21–50

KOSKOVÁ, Helena

2004 *Škvorecký* (Praha: Literární akademie)

KRISTEVA, Julia

1990 *Fremde sind wir uns selbst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) [1988]

LINHARTOVÁ, Věra

1998 „Za ontologii exilu“, *Literární noviny* 9, č. 49, s. 1, 5

PAPOUŠEK, Vladimír

2002 „Exil jako možnost a jako obrana. Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let“, in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 43–52

URBANOVÁ, Svatava

2002 „Tešknota jako paměť ojczyzny (recepce tvorčnosti Milana Kundery w hiszpańskiej nauce, krytyce literackiej i publicystyce)“, *Bohemistika*, č. 1, s. 7–23

WITTLIN, Jerzy

2000 *Orfeusz w piekle XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

WYSKIEL, Wojciech

1993 *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie* (Kraków: KAW)

Is literature in exile *different*? An attempt at defining its poetics

The aim of the paper is to show the specific traits of texts written in exile, which differentiate such literature from that written in the authors' homeland. In Milada Součková's, Josef Škvorecký's, Jaroslav Vejvoda's, Milan Kundera's, Jan Pelc's, Iva Pekárková's, Vlastimil Třešňák's, Stanislav Moc's and many other authors' output there are similar attitudes to categories like space, time and author's identity which can be named as traits specific to literature in exile.

Keywords

Czech literature after 1945, poetics of literature in exile, Jan Křesadlo, Lubomír Martínek, Sylvie Richterová, Vlastimil Třešňák, Jaroslav Vejvoda

Čeští spisovatelé na rozhraní dvou kultur

— Helena Kosková —

Geopolitická situace malého národa ve střední Evropě, kde byla ve 20. století neustále rozrušována kontinuita politického a kulturního života, postavila české spisovatele, kteří si chtěli zachovat integritu a kontinuitu vlastní tvůrčí dráhy, opakovaně před volbu buď ztráty publikačních možností, nebo přizpůsobení se dobovým požadavkům. Mnozí z nich zvolili exil, a dostali se tak do situace, kdy museli procházet procesem nové autoidentifikace ve styku s řečí a kulturou země, do které přišli. Postupný proces hledání bikulturní identity byl u některých z nich ulehčen tím, že mohli navázat na bohatou tradici multikulturního prostoru první republiky, která byla zemí azylu pro mnoho exulantů ruských a německých a kde byl živý styk například s kulturou německou a židovskou. Pro ty, kteří odešli po roce 1968, byly naopak větší měrou otevřeny publikační možnosti v exilových nakladatelstvích, která zprostředkovávala kontakt s domovem.

Ve svém příspěvku jsem zvolila několik konkrétních příkladů spisovatelů, reprezentujících různé generace, poetiky a strategie při vyrovnávání se s exilem, kterým je však společné, že se ve svém díle doma i v exilu pohybovali na rozhraní dvou kultur a zachovali si

v pohnutých dějinách 20. století kontinuitu vlastního duchovního světa. Jejich společným problémem byla situace exilu jako ztráty přirozeného kontaktu s jazykem a se čtenáři. Jejich životní osudy a literární dílo současně ilustrují složité cesty, kterými se navraceli do domácího kulturního kontextu.

Prvním z nich je Viktor Fischl, který byl za první republiky jako básník a překladatel významným představitelem česko-židovské kultury. Narodil se ještě v Rakousko-Uhersku a vzpomíná, že jeho matka mluvila lépe maďarsky než česky, a že čeština byla pro něj otázkou volby. V roce 1949 odešel do Izraele a jako politik a diplomat přijal jméno Avigdor Dagan, které je hebrejským překladem jeho českého jména. Jeho román *Píseň o lítosti* získal první cenu v soutěži Evropského literárního klubu v lednu 1948 (tedy v roce, kdy Škvorecký začíná psát *Zbabělce*), ale vyšel až v hebrejském překladu 1951 v Izraeli a česky v roce 1982 v Sixty-Eight Publishers v Torontu. V rozhovoru s Karlem Hvizďalou v roce 1980–1981 autor říká: „Píšu česky. Sice si mohu svou prózu přeložit do obstojné němčiny a angličtiny, ale psát přímo jinak než česky nemohu. Jen politickou literaturu píšu anglicky. Hebrejsky jsem nikdy nepsal nic jiného než spisy úřední“ (Hvizďala 1981: 122).

K literární tvorbě se vrátil až těsně před svým odchodem do důchodu. V roce 1975 vzbudilo velkou pozornost curyšské vydání *Kuropění* (1975) v nakladatelství Konfrontace. Příběh vesnického lékaře přerůstá v básnickou meditaci o smyslu lidského života. Vypravěč přichází denně do styku se smrtí a vede dialog s farářem a tím nepřímo s Bohem a se symbolickou postavou kohouta Pedra, který je hlasem vitální radosti z přítomnosti hmotných a senzuálních zážitků a protikladem vypravěčovy existenciální úzkosti. Dvojice Fischlovy lyrické prózy je sloučeninou reality a pohádkového kouzla, konkrétní lidská postava má společníka, jehož vlastnosti jsou vypůjčeny z bajky nebo z mýtu. Vědomí pomíjivosti a přechodnosti prohlubuje úctu a lásku ke krásě světa, vědomí blížící se smrti činí život vzácnější a důležitější. Poetické účtování se životem ústí v poznání: „Pravda, vše pomíjí a vše se zase vrací, ale každý den se rozplývá do jiného snu a každý sen se mění v jinou skutečnost“ (Fischl 1975: 154). Časoprostor fikčního světa románu je duchovním prostorem, ve kterém nostalgický návrat do české vesnice je básnickou apoteózou života v jeho nejprostších i nejhlubších vrstvách, v mytickém a archetypálním zobecnění. Čistota a jazyková vytříbenost i jistá archaičnost jazyka je spojena s moudrostí a celoživotní zkušeností člověka, který prošel složitým životním osudem a zachoval si v každé situaci svou integritu.

Ve stejném roce jako *Kuropění* vychází *Sestra úzkost. Zlomky autobiografického eseje* (1975) Jana Čepa v Křesťanské akademii v Římě. Z hlediska našeho tématu je zajímavé, že český text je překladem francouzského rukopisu *Ma soeur l'angoisise*, který vznikl v letech 1964–1965, tedy před vypuknutím nemoci, která přerušila Čepův aktivní život. Z politických důvodů byl překlad anonymní, uveden jen poznámkou „z literární pozůstalosti připravili redaktoři Křesťanské akademie“.¹

Čep se obrací k hlavním úsekům svého života: k dětství na moravském venkově, pražským rokům, k době strávené v duchovní a literární dílně Josefa Floriana, k pobytu u Georgese Bernanose, protektorátu, exilu, rozhlasové žurnalistice a k pokusům pokračovat v literární práci v Paříži. Autor, který si všechny děje promítal do tajemství času, nechtěl napsat tradiční životopis, ale vytváří obraz duchovního prostoru, ve kterém se oba jeho domovy stávají jen předstupněm domova nadpřirozeného a věčného:

Celá Francie se stala mou druhou vlastí už od mé první návštěvy v roce 1928; vlastí v záloze, která se na tu první vrstvila, ji doplňovala a s ní se prostupovala. Ale tehdy bych tam nebýval dovedl zůstat na celý život bez naděje návratu [...] Nyní je vztah mezi mými dvěma vlastmi – tou, ve které jsem se narodil, a tou, kterou jsem za svou přijal – obrácený; ta první se teď stala krajinou snu, ale zároveň nezcizitelným útočištěm [...] Je to tím, že tato krajina nedosažitelná a všudypřítomná se pomalu stýká s posledním domovem mimo každé místo a každý čas.

(Čep 1993: 108)

Čep měl jazykové předpoklady k přechodu do francouzštiny díky své bohaté zkušenosti překladatele a živému kontaktu s francouzskými spisovateli, které už doma zakládaly jeho bilingvní a bikulturní identitu. Za války psal dopisy přátelům francouzsky a v dobách, kdy se snažil překonávat tvůrčí krizi, se pokoušel psát francouzsky dokonce i román.

Egon Hostovský postrádal podobné jazykové zázemí a byl odkázán na překladatele, kteří mnohdy, podle jeho názoru například v anglickém překladu *Všeobecného spiknutí* (1969),² přispěli k jeho malému ohlasu. Hostovský sám oprávněně považoval tento román za svůj opus magnum. Je mistrovsky komponován a odehrává se v jakési dvojdomé

1 Český překlad Václav Čep, korektury a doplňky Bedřich Fučík.

2 Anglická verze s titulem *The Plot* (New York/London 1961).

skutečnosti, kde je rozrušena hranice mezi skutečností a snem, realitou a fantazií, aktuálním světem a světem esoterickým. Vypravěč a ústřední postava, Jan Bareš z Náchoda, má mnoho autobiografických rysů a tematizuje autorovu zkušenost exilu jako zkušenost náhlého odtržení od minulosti, schizofrenii, rozdvojení na tam a zde. Vypravěč zkoumá svou vlastní paměť, vede dialog se svou minulostí, svým svědomím, znovuprožívá a reflektuje klíčové momenty svého života ve snaze o rekonstrukci své rozpadlé identity. Potřeba neustálého zkoumání vlastního bytí ve vztahu k transcendentnímu řádu jej odlišuje od těch, kteří už dávno na tuto potřebu rezignovali a podřizují se konformitě a stereotypům společnosti. Úsilím o uhájení své integrity a odmítáním všech surogátů Boha, hledáním toho mála, „co je v nás ryzí a co míří k věčnosti“ (Hostovský 1969: 79), se brání všeobecnému spiknutí. „Jestliže vypravěč dospívá ve své poválečné tvorbě až k formě moderního románu odcizení a zachovává přitom znaky své prózy, které se konstituovaly už v jeho prvotinách, je to výmluvným znamením skutečnosti, že se tu realizuje velkolepá literární koncepce, v níž se stále zřetelněji rýsuje univerzální mýtus o lidské existenci ve století exilu“ (Papoušek 1996: 175).

Svou tematikou *Všeobecné spiknutí* dobře odpovídalo atmosféře konce šedesátých let, kdy v roce 1969 ještě mohlo v Československu vyjít. V té době si Hostovský dopisoval s Jaroslavem Seifertem, Františkem Hrubínem a dalšími českými spisovateli a přáteli a těšil se, že bude moci Československo navštívit. Historické okolnosti tomu zabránily a způsobily, že v roce autorovy smrti vychází román znovu česky, tentokrát v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers (1973).

Viktor Fischl (nar. 1912), Jan Čep (nar. 1902) a Egon Hostovský (nar. 1908) byli všichni pevně zakořeněni v tradici první republiky a jejich dílo bylo už v době jejich odchodu do exilu součástí domácího literárního kontextu a současně patří k vrcholům první exilové vlny.

Exil po roce 1968

Vztah mezi exilem a domovem se zásadně změnil po roce 1968. V sedmdesátých a osmdesátých letech se propojil komunikační okruh exilové a samizdatové literatury. Vlna nové emigrace, ve které převládali intelektuálové, přinesla značné oživení aktivity exilových nakladatelství, která je dokumentována v práci Aleše Zacha *Kníha a český exil 1949–1990* (Zach 1995).

Ti, kteří v této generaci nejvýrazněji reprezentovali českou literaturu ve světě, odcházeli po roce 1968 do exilu jako etablovaní spisovatelé, jejichž dílo už bylo přeloženo do některého ze světových jazyků. Společně jim bylo i to, že už doma měli domovské právo ve dvou kulturních oblastech a pohybovali se na rozhraní dvou kultur.

Z velkého bohatství a rozrůzněnosti exilové literatury tohoto období jsme jako první příklad zvolili Arnošta Lustiga, který je spjat s česko-židovskou tradicí svým osudem a tematikou svého díla. Jeho první dvě sbírky povídek, *Noc a naděje* (1957) a *Démanty noci* (1958), napsané v duchu neorealistického stylu, byly jedním z prvních projevů zvýšeného zájmu o židovskou tematiku, která se v první polovině šedesátých let stala velmi frekventovanou. Motiv židovství byl mnohdy zástupným symbolem ohroženého lidství ve světě totalitních režimů, nejen nacistických, ale také komunistických.

Postavy Lustigových povídek jsou „nehrdinští hrdinové“, bezbranné oběti násilí, kteří si i v mezních situacích zachovávají svou lidskost. Jeho povídky vzbudily pozornost mnoha filmových režisérů a Lustig sám pracoval od roku 1961 jako filmový scenárista.

Autor monografie o Arnoštu Lustigovi, Aleš Haman, konstatuje: „Jeho povídky jsou většinou velmi vhodnou předlohou pro filmové zpracování, neboť jsou situačně soustředěné, dějově zhuštěné i charakterově propracované, psychologicky motivované. Jsou to vlastně hotové synopse připravené pro režijní zpracování“ (Haman 1995: 93).

Již před jeho odchodem do exilu vyšla v roce 1962 *Noc a naděje* a v roce 1966 *Dita Saxová* (1962) v anglickém překladu. V Americe vyšly jeho knihy v edici Children of the Holocaust jako *Night and Hope* (1976), *Darkness casts no shadow* (1976) a *Diamonds of the Night* (1978) a byly kritikou přijaty jako jedno z umělecky nejpůsobivějších svědectví o holocaustu. Jeho dílo, které autor pro americká vydání často přepracovával, vycházelo pak v mnoha vydáních a bylo přeloženo do dvaceti jazyků.

Josef Škvorecký je téměř klasickým příkladem autora, který má domovské právo ve dvou kulturních oblastech. Na exil byl neobyčejně dobře připraven, jak zkušeností svého vnitřního exilu v letech padesátých, tak důvěrnou znalostí angloamerické literatury. Byla jeho oborem a v době, kdy nemohl publikovat, působil jako překladatel, redaktor Státního nakladatelství krásné literatury a umění a časopisu *Světová literatura*. Když v *Příběhu inženýra lidských duší* (1977) tematizuje ztíženou možnost dorozumění mezi vypravěčem a kanadskými studenty, tvoří angloameričtí autoři, o kterých psal už doma, kompoziční rámec románu a základ jeho intertextuální roviny.

Autor první monografie věnované Škvoreckého dílu, Sam Solecki, píše: „Pro jeho téměř celoživotní fascinaci jazzem, hollywoodskými filmy a americkou literaturou je jeho dílo od počátku takovou měrou poznamenáno ‚anglickými věcmi‘, že to svádí vidět jeho českou periodu (1945–1969) jako záměrně směřující na Západ a dílo z let sedmdesátých a osmdesátých jako psané s ohledem na předpokládaný překlad do angličtiny. V obou případech máme umělecké i odborné dílo oscilující mezi dvěma jazyky a dvěma kulturními tradicemi do té míry, že můžeme tuto oscilaci označit za konstitutivní prvek Škvoreckého pohledu: Východ/Západ; Československo/Amerika; socialistický realismus / hemingwayovský realismus; politika/jazz; marxismus/křesťanství; totalita/liberalismus; ideologie/skepticismus atd.“ (Solecki 1990: 26).

Soleckého postřeh, že Škvoreckého dílo v Kanadě je psáno tak, že počítá s překladem do angličtiny, svědčí o tom, že Solecki sám (jak uvádí v knize) neumí česky, vychází tedy více z tématu, kterým je nesporně dialog dvou kultur. Je pravděpodobně ovlivněn i kvalitou anglického překladu Paula Wilsona. Ten sám podal svědectví o tom, jak nesmírně náročná byla práce na překladu *Příběhu inženýra lidských duší* a *Scherza capricciosa* (1984).³

Škvoreckého absolutní sluch pro jazyk umožňuje přesuny v čase i prostoru a konfrontaci dvou světů, které kladou velký nárok na překladatele. Pro styk Josefa Škvoreckého s češtinou byla velice důležitá jeho práce redaktora v nakladatelství Sixty-Eight Publishers, přestože mu ubírala čas na vlastní tvůrčí práci. Přes tento živý kontakt s češtinou byl jeho obrat k minulosti ve *Scherzu capriccioso* a v *Nevěstě z Texasu* (1992) pravděpodobně iniciován – možná podvědomě – pocitem, že pozvolna ztrácí styk s domácím vývojem hovorové češtiny. V obou románech tematizoval setkání dvou kultur a česko-americké vztahy. Vzájemné prolínání českých a amerických motivů je často skutečně tím, že české prostředí a postavy jsou viděny americkými očima a vice versa. Ve *Scherzu* jsou české a americké motivy v rovnováze, v *Nevěstě z Texasu* počínají převažovat motivy americké. Bilingvnost a bikulturnost je složitým procesem, jehož jednotlivé složky nejsou nikdy zcela v rovnováze.

Názorným příkladem tohoto procesu je dílo Milana Kundery. Jeho vazba na francouzskou literaturu a kulturu je patrná už v *Umění románu* (1960), které psal v době svého působení na FAMU a které předcházelo jeho obratu od poezie a divadla k próze. Před jeho odchodem do

3 O práci na překladech Škvoreckého píše Paul Wilson v příspěvku „Radost z překládání“ (Wilson 2005).

Francie v roce 1975 vyšel u Gallimarda *Žert* (1968), *Směšné lásky* (1970) a *Život je jinde* (1973), poctěný cenou Medici. Počínaje *Valčíkem na rozloučenou*, dokončeným ještě doma v roce 1972 (Gallimard 1976), vyšly všechny jeho romány dříve francouzsky než česky. I v době, kdy ještě psal romány česky, psal a publikoval své eseje francouzsky. Pozvolný proces, ve kterém začala převládat francouzština, byl jistě ovlivněn v letech 1985–1986, kdy se věnoval vytváření autorizované verze francouzských překladů svých románů.

Prvním stupněm jeho přechodu do francouzštiny byla *Nesmrtelnost*, která francouzsky vyšla v lednu 1990 a v níž Kundera poprvé opouští českou tematiku a podílí se na překladu do francouzštiny. *La lenteur* (Pomalost, Gallimard 1995), začal podle jeho sdělení psát jako esej, tedy přirozeně francouzsky. Navíc jedno pásmo textu vytváří novela *Bez zítřku* (*Point de lendemain*) Vivanta Denona (1777). Podobně jako Joseph Conrad, Vladimir Nabokov a řada jiných přešel do jazyka, který mu byl bližší. Domnívám se, že určitou roli hrála i možnost návratu do Čech po roce 1989, která znovu aktualizovala otázku vlastní autoidentifikace. Je tematizována v jeho dosud posledním románu *Ignorance* (Nevědění, Gallimard 2003).

Jedním z velkých problémů spisovatelů, pohybujících se na rozhraní dvou jazyků a kultur, je recepce jejich díla ve staré i v nové vlasti. Zajímavým dokladem o rozdílu francouzské a české perspektivy v recepci Kunderova díla je sborník *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera* (Dokonalá nedorozumění. Paradoxní recepce díla Milana Kundery; Thirouin – Boyer-Weinmann 2009). Obecně lze konstatovat, že čeští přispěvatelé se věnují především té části Kunderova díla, kterou autor sám považuje za nezralou a která z tohoto důvodu není přístupná ve francouzštině. Výjimku tvoří přehled české recepce z pera Aleše Hamana a zajímavý příspěvek Petra A. Bílka, který sleduje, jakým způsobem se v Kunderově publicistice a esejistice jeho identita postupně proměňovala z české ve středoevropskou a světovou. Francouzští přispěvatelé, podobně jako i reprezentanti jiných národností, vycházejí více z interpretace textů a věnují se otázkám recepce v Francii.

Kunderova nová kniha esejů *Une rencontre* (Setkání, Gallimard 2009), kterou autor v předšádce označuje jako: „[...] setkání mých úvah a mých vzpomínek, mých starých témat (existenciálních a estetických) a mých starých lásek (Rabelais, Janáček, Fellini, Malaparte...) [...]“, je hledáním a mapováním autorova duchovního domova. Ve srovnání s jeho dřívějšími soubory esejů je více patrné, že je to kniha esejů romanopiscových.

Obsahuje mnoho vzpomínek na inspirativní setkání s lidmi, ale především s literárními, hudebními a výtvarnými díly. Text je komponován tak, že každý z devíti oddílů je sjednocen základním tématem a zároveň propojen s celkem variacemi a opakováním určitých motivů. Konkrétní setkání vyúsťují v úvahy o problémech, které jsou vlastní i autorovi samotnému, například o vlivu bilingvnosti na jazyk uměleckého díla nebo o Martiniku jako místu na rozhraní kultury francouzské, africké a americké. Našeho tématu se přímo dotýká šestá část pod názvem „Jinde“, ve které se Kundera zabývá problematikou exilu a klade otázku: „Když Linhartová píše francouzsky, je ještě českou spisovatelkou? Ne. Stala se spisovatelkou francouzskou? Také ne. Je jinde. Jinde jako kdysi Chopin, jinde jako později, každý jiným způsobem, Nabokov, Beckett, Stravinský, Gombrowicz“ (Kundera 2009: 125).⁴

A viděl jsem svou rodnou zemi, tu zemi barokních kostelů, barokních hřbitovů, barokních soch [...] A viděl jsem před sebou Afriku minulých časů a Čechy minulých časů, malou vesnici černochů a nekonečný prostor Pascalův, surrealismus a baroko, Halase a Césairea, anděly, kteří urinovali, a psy, kteří plakali, svůj domov a své jinde.

(ibid.: 144–145)

Šest konkrétních příkladů bylo zvoleno tak, aby naznačilo, nakolik různými cestami probíhal složitý proces hledání nové, bilingvní a bi-kulturní identity. Jeho společným jmenovatelem byl exil jako ztráta kontaktu s domácími kulturními kódy, nebo, řečeno slovy Umberta Eca, ztráta kontaktu s encyklopedií domácího kontextu a nutnost vyrovnávat se s kontextem cizím. Perspektiva exilu jako meziprostoru na rozhraní dvou kultur zvyšovala schopnost vidět obě kultury s odstupem a dotknout se důležitého existenciálního tématu 20. století: tématu člověka v nepochopitelném, zcizeném světě, kde dějiny postupují tak rychle, že vystavují jedince opakovaným zásahům do jeho soukromí.

Prameny

ČEP, Jan

1975 *Sestra úzkost. Zlomky autobiografického eseje* (Roma: Křesťanská akademie)

1993 *Sestra úzkost. Zlomky autobiografického eseje* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

4 Příklad citátů z *Une rencontre* Milan Kundera.

FISCHL, Viktor
1975 *Kuropění* (Zürich: Konfrontation AG Verlag)

HOSTOVSKÝ, Egon
1969 *Všeobecné spiknutí* (Praha: Melantrich)

KUNDERA, Milan
2009 *Une rencontre* (Paris: Gallimard)

Literatura

HAMAN, Aleš
1995 *Arnošt Lustig* (Jinočany: H & H)

HVÍŽĎALA, Karel
1981 *České rozhovory ve světě* (Köln am Rhein: Index)

PAPOUŠEK, Vladimír
1996 *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru* (Jinočany: H & H)

SOLECKI, Sam
1990 *Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký* (Toronto: ECW Press)

THIROUIN, Marie-Odile – BOYER-WEINMANN, Martine
2009 *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera* (Grenoble: ELLUG)

WILSON, Paul
2005 „Radost z překládání od Scherza capricciosa k Zamilovanému Dvořákoví“, in Michal Příbáň (ed.): *Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého* (Praha: Literární akademie), s. 355–366

ZACH, Aleš
1995 *Kniha a český exil 1949–1990. Bibliografický slovník nakladatelství, vydavatelství a edic* (Praha: Torst)

Czech writers at the interface of two cultures

This paper deals with the phenomenon of exile, which is especially difficult for writers. The loss of one's native land and contact with Czech readers imposes as

a necessity the process of searching for a new bilingual and bicultural identity. This process is analysed and illustrated here by some examples of writers who succeeded in their effort not to yield to discontinuity and at the same time to preserve their personal and artistic integrity. For those who left the country after 1948 the situation was easier, because their identity was firmly rooted in the multicultural milieu of the First Republic. Viktor Fischl and Egon Hostovský represented the Czech-Jewish culture, Jan Čep considered France as his second home. Writers who left after 1968 had the advantage of closer contact with the Czech language and readers thanks to the numerous emigré publishers. Those who succeeded best in representing Czech literature abroad – Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Milan Kundera – went into exile as already well-known writers and even at home had had close contact with the culture of their new country.

Keywords

bicultural identity, bilingual writers, Czech prose, exile, confrontation of cultural codes, multicultural tradition, reception of exile literature, change of language

Zakázaná dramatika

Pokus o vymezení neoficiální dramatiky v letech 1948–1989

— Lenka Jungmannová¹ —

Česká zakázaná literatura z tohoto období bývá označována řadou adjektiv. Ač používám i hovorový výraz *zakázaná*, nevhodnější se jeví termín *neoficiální*, neboť je nejméně zatížený vedlejšími významy, posunutý či rozostřený. Nepřesné je označení *alternativní*, které má v současné uměnovědě význam spíše žánrový (např. nekamenné, nekonvenční divadlo), jakož i přívlastek *nezávislý*, jímž se – vlivem americké kinematografie – dnes myslí především nekomerčnost, respektive nezávislost vůbec. Nevhodnost pojmu *nezávislý* prokázala sama historie. Když například Ivan Jirous ve *Žprávě o třetím českém hudebním obrození* (Jirous 1997) vymezil underground jako nezávislý na společnosti, vyvolal u soupeřníků z opozice bouřlivé reakce:² známý je odmítavý postoj Václava Černého (1992), potažmo nechápavé přístupy Petra Fidelese (1983), Rio Preisnera (1983) či Jindřicha Chalupeckého (1984) k neoficiální kultuře jako takové.

1 Příspěvek vychází z projektu o neoficiální dramatice započatého v roce 2000 a ze studie publikované v *Divadelní revue* (Jungmannová 2003).

2 Problém reflektuje například Martin Pilař v knize *Underground* (Pilař 1999).

Přívlastky jako *druhá, jiná, paralelní, nelegální, neveřejná, disidentská, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní* či *nelicencovaná* zase diskredituje jejich vnějškovost (*paralelní*), parciálnost (*samizdatová, undergroundová, podzemní*), ale i jistá nekorektnost (*druhá, jiná*), případně nesmyslnost (*ineditní*). Třebaže je tedy ze spojení *neoficiální literatura*, respektive *dramatika* zřejmé, co se jím míní, na začátku odborného zájmu o danou tvorbu vyvstane problém identity takto specifické oblasti umění i děl, která do ní spadají. Proto první část tohoto příspěvku pole neoficiální dramatiky vymezuje a část druhá jej bude problematizovat.

V zakázané kultuře zmizely přirozené existenční podmínky pro drama, totiž jeho vazba na divadlo, a tak nezbylo než se za účelem komunikace s vnímatelem upínat k neoficiální publikaci, výjimečně i k uvedením (paralelně pak vznikaly zahraniční rozhlasové a divadelní inscenace,³ na jejichž realizaci se ale autor nemohl podílet). K otiskování dramát ovšem docházelo v samizdatu i v exilu zřídka, tudíž zůstávala v rukopisech a dnes je prakticky nemožné takový soubor zkompletovat.

České neoficiální drama se proměňovalo v závislosti na dějinách i na místě zrodu (doma / v exilu). V Československu v nejtěžší situaci po roce 1948 vznikalo dramát tak málo,⁴ že se zdá, jako by v šedesátých letech počet her existujících „mimo společnost“⁵ vzrostl – navzdory uvolňování cenzury, která (zvláště od poloviny roku 1968 do jara 1969) umožnila zveřejnění některých děl do té doby nepublikovatelných. Boom neoficiální tvorby nastal po osmašedesátém,⁶ kdy pro drama – paradoxně nemožnosti uvedení – zahořeli i autoři, kteří tento druh nebo uměleckou literaturu jako takovou předtím nepsali (například spisovatel a scenárista Karol Sidon či novinář Jiří Dienstbier). Na počátku sedmdesátých let někteří zakázaní autoři (např. Karol Sidon či Eva Kantůrková) zkoušeli tvořit rozhlasové hry či dramatizace,

3 V zahraničí uváděly česká dramata hlavně BBC (české vysílání), RFE a VOA. Od sedmdesátých let pak začala některá zahraniční divadla (např. rakouský Burgtheater, resp. jeho scéna Akademietheater) uvádět české neoficiální hry (především V. Havla a P. Kohouta) jako výraz solidarity se zakázanými autory.

4 K autorům patřili např. Zdeněk Kalista, Vilém Werner, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, ale též neznámý Václav Chytil (autor zřejmě jediné hry) či Ferdinand Peroutka (ten napsal jednu hru před emigrací a druhou těsně po ní).

5 Mezi autory najdeme např. Vratislava Effenbergera, který zanechal dvoudílný konvolut surrealistických her, Karla Šebka, Jiřího Koláře, Egona Bondyho či Ivana Binara.

6 Hlavní osu tvořili autoři Adolf Hoffmeister, Václav Havel, Pavel Kohout, Pavel Landovský, Ivan Klíma, Karol Sidon, Milan Uhde, František Pavlíček, Josef Topol, Jiří Kratochvíl.

neboť předpokládali, že jim cenzura dovolí publikovat alespoň takto.⁷ V osmdesátých letech vyrostla dosavadní zakázané dramatičtice nová konkurence (např. Jáchym Topol), jejíž hry už režim považovaly za jakousi samozřejmost na pozadí, a věnovaly se spíše běžným životním problémům (Iva Procházková, Lenka Procházková).

V exilovém prostředí měla na tematiku – i na množství – dramata vliv též především historie, nepřímo do děl projektovaná skrze příslušnost autora k emigrační vlně. S ní pak souviselo i nasměrování hry k určitému publiku (všechny generace se pochopitelně pokoušely o reflexi života v emigraci – např. Zdeněk Němeček, Jiří Kárnet, Josef Škvorecký a Jan Novák). Dramatičtice se obvykle ohlíželi za rodnou zemi, ovšem každý vlastně za jinou. Ačkoli byl převrat v roce 1948 varovný v rámci celé Evropy, neměli příslušníci této emigrační vlny takovou mezinárodní podporu a popularitu jako jejich následovníci, a tak ať se hry vracely k prvorepublikovým ideálům, nebo se vyrovnávaly s nástupem režimu (např. František Kovárna v *Půlnoci nad Prahou*, 1952; Milada Součková v *Historickém monologu*, pol. padesátých let či Pavel Tigrid v *Neposkvrněném početí Josefa V.* publikovaném až 1977)⁸, v uvádění mimo krajskou komunitu je to v podstatě diskvalifikovalo. Naopak hrám po roce 1968, už téměř výhradně kritizujícím totalitu (jako např. komedie Jaroslava Gillara a Vladimíra Škutiny *Vagon strachu*, 1981), to vzhledem k celosvětové solidaritě s okupovaným Československem zvedalo šance dostat se na zahraniční jeviště.

Na obou „frontách“ se pochopitelně objevovala rozdílnost i v uměleckých postupech. Zatímco v padesátých letech se uplatňovala tradiční struktura a pojetí dialogu, od šedesátých let se pod vlivem obecného divadelního vývoje začínají i v neoficiální dramatičtice prosazovat absurdní hry. Nejprve kusy beckettovského typu, které zatím nedospěly k lokální svěbytnosti. To bylo dáno i autorskou generací, již zákaz postihl až v pokročilejší fázi kariéry (Dalibor Plichta či Adolf Hoffmeister, Jiří Kolář, který v roce 1963 též přeložil *Čekání na Godota*). Stranou zůstávaly experimenty, jichž se „evoluce druhu“ dotýkala méně (zde máme na mysli především surrealistické hry Karla Hynka a Václava Effenbergera). Absurdní výpovědi zajímaly zakázané dramatičtice i v letech sedmdesátých, kdy si už ale – inspirováni Václavem Havlem – vytvářeli vlastní, „antikomunistickou“ a lokálně svěbytnou odnož (jejími

7 O tomto fenoménu pojednává např. Václav Kōnigsmark (1977) či *Dějiny české literatury 1945–1989* (Dějiny 4 2008).

8 Letopočty v tomto příspěvku uvádějí převážně data vzniku her, jen výjimečně datum vydání (viz k tomu soupis pramenů).

stěžejními představiteli byli Pavel Kohout, Ivan Klíma a Pavel Landovský). A třebaže i potom v osmdesátých letech vznikaly absurdní hry, většinou však ioneskovského ražení (Jiří Kratochvíl, Milan Uhde), můžeme neoficiální drama poslední dekády charakterizovat spíše jako jakýsi návrat k tradiční stavbě, včetně tíhnutí k bulvární dramatice (Ivan Klíma, Iva Procházková). Realističnost a psychologičnost, případně další dozvuky tradičního dramatu příznačné pro padesátá léta, tak v šedesátých a sedmdesátých letech nahradila modelovost, která později ustoupila civilismu či nastupující postmoderně (např. hra Zdeň Tominové *Divadelní kus?*, 1978).

Námětově se dramata nelišila od ostatní zakázané literatury: v padesátých letech se ještě vztahovala ke druhé světové válce (např. Vilém Werner ve hře *Člověk v pekle*, 1949) a navazovala na poetiku „čapkovského dramatu“ (např. Zdeněk Kalista). Už tehdy se ale překvapivě začínají prosazovat „portrétní hry“ o význačných osobnostech, korespondujících svými osudy s totalitou (např. *Galileo* Václava Chytila, 1959). Tento někdy i odlehčený „žánr“ prochází celou zakázanou dramatikou: v domácím prostředí vrcholí hrou Františka Pavlíčka *Dávno, dávno již tomu* o Boženě Němcové (1979), hrou Daniely Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem* o Villonovi (1979), Sidonovým *Shapiro* (1974) či hrou Ivana Klímy *Franz a Felice* (1983). V exilu tento „žánr“ sleduje například hra Ivy Procházkové o Erasmu Rotterdamském *Erasmovy velké arkány* (1987) či Kohoutova montáž o Husovi *Ecce Constantia!* (1988).

Explicitní vyjádření nesouhlasu s režimem se v neoficiální dramatice domácího původu objevuje až ve druhé polovině šedesátých let (předešlím lze jmenovat hry Egona Bondyho), přičemž kritika nabírá na intenzitě těsně po srpnu 1968, kdy vznikají i přímé reakce na okupaci (například hra Ivana Binara *Host a ryba* či satira Petra Podhrázkého a Josefa Fraise *Agent 3, 14...*, obě 1969). V sedmdesátých letech pak zakázané drama ovládly tvrdé údery na totalitu v podobě modelových grotesek s autobiografickým pozadím, dokonce lze v užším případě hovořit o tzv. disidentské hře (na níž se orientovali zejména Václav Havel, Pavel Kohout, Pavel Landovský či Jiří Dienstbier). V osmdesátých letech politické střety se společností začínají pomalu opadat a hry se vracejí k soukromé tematice (např. Josef Topol, Milan Uhde či Karol Sidon).

Exilové hry se první dvě desetiletí ohlížely za životem v Československu (Součková, Kovárna) a téměř vždy odrážely osobní zkušenost autora a potřebu demaskovat komunistickou totalitu (např. alegorie moci *Osvoboditel se vrací* Egona Hostovského, 1965–1967, a ještě i Novákův *Strýček Josef*, 1987, pojednávající o Stalinovi). Pouze v malé míře

se autoři pokoušeli asimilovat do nového prostředí a hledat nová témata (Zdeněk Němeček ve hře *Dolores*, 1956; Ferdinand Peroutka v komedii *Kdybych se ještě jednou narodil*, 1949). Zajímavé vývoje vyplývají ze zakázané dramatiky také genologicky – celkově totiž převažovaly žánry jako groteska, fraška, parodie apod., ovšem synkreze tragického s komickým představovala ve druhé polovině 20. století celoevropský trend. Zatímco neoficiální vážná dramatika stagnovala – buď sestávala z experimentů, nebo sklouzávala k lehčímu „žánru“, v komediální oblasti vznikaly specifické subžánry: například disidentská hra (obrazy ze života disidenta) nebo pod ní spadající tzv. vaňkovská hra (aktovka s intertextuální postavou Ferdinanda Vaňka, více či méně alter egem Václava Havla). Rozhodujícím způsobem se ale proměnil jazyk zakázané dramatiky, který od jakési knižní noblesnosti v padesátých letech prošel rozpadem (šedesátá léta) a nakonec se změnil v civilní, někdy až „neznakový“ dialog.

Prvním problémem při zkoumání neoficiálního dramatu byl nedostatek odborné reflexe. Po sebrání bylo tedy třeba hry utřídit a také opravit omyly v názvech (kuriózní případ nastal, když se z údajně neznámé hry Jaroslava Strnada *Synovec*, která se v roce 1994 objevila v soutěži Nadace A. Radoka, vyklubalo autorovo drama *Jedné středy v Krátké ulici a okolí* z roku 1969), popřípadě i v datacích – např. omyl ve *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945* (Hemelíková 1995–1998: 28), kde se datuje drama Stanislava Mareše *Letní semestr* do roku 1968, a tím se zdůvodňuje jeho neuvedení v Národním, byť hra vznikla o deset let dříve a její nenasazení bylo podle dramaturga Karla Krause pouze důsledkem pomalého vývoje textu. Nesrovnalosti vyvstaly dokonce i v příslušnosti díla k literárnímu druhu (např. filmová povídka Evy Kantůrkové *Muž v závěsu*, 1977, byla v sekundární literatuře uváděna jako divadelní hra).

Součástí vstupu byla samozřejmě otázka, kudy vést hranici množiny, příznačně nepřírozeností podmínek a živelností tvorby, a tudíž vymežitelné jediné v kombinaci hlediska historického s teoretickým. Zároveň se ukázalo, že taková množina prakticky nemá hranice (je vymezena především jádrem, které tvoří hry zakázaných autorů), a odborná pozornost si tak musí všimnat okrajů, částí a jednotlivostí. V té souvislosti bylo nutno zohledňovat případ od případu, zda sem dílo spadá, či nikoli (např. u her z polooficiální, tzv. šedé zóny – ilustrací proměnlivých a těžko pochopitelných postojů cenzury je *Venušín vrch*, 1975, Ivy Procházkové, který byl po premiéře v Praze zakázán, ale později povolen v divadle oblastním, takže hru za neoficiální nepovažujeme).

Těžištěm pro přiřazení dramatu mezi neoficiální je doba jeho vzniku v souladu s údaji o autorovi. Implicitně trvání totalitního zřízení sem spadají dramata napsaná mezi 25. únorem 1948 a 17. listopadem 1989, která už jako neoficiální vznikala (čili: zveřejněním byl nebo by byl porušen nějaký zákon, i když justice si s obviňováním nedělala velké starosti), a samozřejmě i dramata, kterým byl hned po zveřejnění (např. Kolářův *Mor v Athénách*, 1961), případně ještě před ním (Peroutkův *Štastlivec Sulla* dokončený v lednu 1948 už nestihl premiéru) zakázán jakýkoli tzv. druhý život (např. Havlovy hry ze šedesátých let sem tedy neřadíme). Takových existuje řada (např. Sidonovy *Latríny*, 1972, nebo Procházkové *Poslední život*, 1979), paradoxním příkladem je Havlova *Žebrácká opera*, premiérovaná de iure oficiálně (jako autor nahlášen Bertolt Brecht), leč de facto – po prozrazení pravé totožnosti autora – zakázaná. Z opačného pólu lze akceptovat i dramata dokončená po převratu, jestliže byla započata před ním (to je snad jen případ Novákovy *Aljašky*, 1989).

Mnohem méně přehledné jsou už faktory autorské. Neoficiálním dramatikem je takový tvůrce, který vytvořil dílo pro režim nepřijatelné, byť by i nebyl zakázaný, a nemusel být ani původní profesí literát (mezi autory jsou filozof, novinář i lékař). Toto odbočení bohužel poznamenalo odbornou reflexi v tom smyslu, že někteří autoři dosud nejsou vnímáni jako dramatici (příkladně novinář Jiří Dienstbier, autor pěti her, z nichž čtyři vyšly v samizdatu). Tak se tu vedle dramatiků profesionálních, kontinuálně navazujících na svou oficiální tvorbu (jako např. Josef Topol, Václav Havel či Adolf Hoffmeister), ocitají i ti, kteří se profesionalizovat nemohli – tj. dramatici debutující, popř. autoři debutující coby dramatici (např. Vratislav Brabenec a Jáchym Topol).

Determinace zakázaného autora⁹ jako režimem nepovoleného se u dramatu specificky problematizuje. Existovalo totiž hodně případů, že autor hru někdy uvést mohl, jindy nikoli, případně mohl zveřejňovat v divadle, ale nesměl v rozhlase či v televizi. Takové divadelníky (např. Ladislava Smočka či Jiřího Suchého) za neoficiální většinou nepovažujeme, ale i zde je třeba zohledňovat individuálně. Za neoficiální pak nepovažujeme ani ty hry zakázaných autorů, které byly oficiálně zveřejněny pod cizím jménem (např. Kunderovo drama *Jakub a jeho pán* na motivy Diderotova románu napsané v letech 1970–1971, jež popsal Evald Schorm a v Činoherním studiu v Ústí nad Labem v roce

9 Kromě cenzurních seznamů vydávala seznamy zakázaných autorů i Charta 77: v roce 1977 jich uváděla 130, v roce 1982 již 230.

1975 nastudoval Ivan Rajmont; stejně jako Uhdeho *Baladu pro banditu*, 1975, pod níž se podepsal její režisér Zdeněk Pospíšil).

Do vymezení autorství se pochopitelně promítá i příslušnost k české literatuře, potažmo k české národnosti (příkladem jsou české i cizojazyčné hry Rusa Nikolaje Terleckého, který žil nějaký čas v Čechách). Česká neoficiální dramata nemusejí být psána česky, a přesto o jejich příslušnosti k české literatuře nelze nepochybovat (např. u anglicky psaných her Jiřího Kárneta či Jana Nováka, u německy psané hry Libuše Moníkové, her Pavla Kohouta či u italsky psaných her Dalibora Plichty). Klíčovou roli totiž nehraje národnost a občanství autora nebo jazyk hry, ale kořeny a okolnosti vzniku díla, případně přihlášení autora k české literatuře či sám námět díla (což platí především pro Jana Nováka, který od začátku kariéry tvořil v USA). Konečně, v důsledku toho sem patří i všechny hry vytvořené jako exilové.

Z hlediska zdrojového obsahuje neoficiální dramatika díla v rukopise i strojopise, popř. v exempláři, který za ně může být dosazen (mezi strojopisem a samizdatem lze někdy těžko rozlišit), dále hry přetištěné v samizdatu a v exilových periodikách či vydáních. A nespadají sem jen divadelní hry, ale i hry určené k interpretaci jinými médii – především rozhlasem (např. hry Věry Linhartové), výjimečně i televizí (má-li hra původně televizní verzi, jako například u hry Karla Michala *My, občané mělstí*, 1973). A množina neobsahuje jen drama jádrem (pro činohru), ale i dramatická díla pro inscenace hudební (např. scénáře-muzikály textaře Jana Schneidera) či libreta pohybového divadla (např. pantomimy Vratislava Effenbergera). Součástí jsou i hry loutkové (například Milana Knížáka či Josefa Heyduka alias Karla Jangla). Omezení nemají ani díla stojící na hranicích dramatu a jiného literárního druhu, pokud jsou dostatečně dramatická (např. eseje-dramata filozofa Josefa Šafaříka nebo hra *Nebezpečné domy* Vratislava Effenbergera a Petra Krále, 1960, která obsahuje i úryvky z manifestů). Příznačně podmínkám tvorby nalezneme v neoficiální dramatice také značné množství tzv. knižních her, jejichž literárnost vyplývá z vědomí nemožnosti vztahovat text k potenciální inscenaci. Zde opět rozhoduje dobové pozadí: zatímco v padesátých letech byly hry psány opravdu jen pro soukromé účely, v sedmdesátých a osmdesátých letech už autoři mohli mohlí pomýšlet na uvedení v zahraničí či na neoficiální domácí realizaci.

Ačkoli se tedy *neoficiální dramatika* jeví jako zřetelná oblast moderní české literatury, ukázali jsme, že vymezit ji mohou teprve důkladná zkoumání.

Prameny

BINAR, Ivan

1969 *Host a ryba* (rukopis, archiv autora)

EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr

1960 „Nebezpečné domy“, in Vratislav Effenberger: *Divadelní hry 1* (rukopis, pozůstalost autora)

FISCHEROVÁ, Daniela

1989 *Hodina mezi psem a vlkem* (Praha: Dilia)

GILLAR, Jaroslav – ŠKUTINA, Vladimír

1981 „Vagon strachu“, in Jaroslav Gillar: *...a na hrušce sedí diktátor* (Zürich: Magazin), s. 63–151

HAVEL, Václav

1999 „Žebrácká opera“, in idem: *Hry. Václav Havel – Spisy 2*, ed. Eva Šormová (Praha: Torst), s. 423–517

HOSTOVSKÝ, Egon

1972 „Osvoboditel se vrací“, in idem: *Osvoboditel se vrací, Epidemie* (Köln am Rhein: Index)

CHYTIL, Václav

1980 *Galileo* (Praha: Edice Petlice)

KLÍMA, Ivan

1984 *Franz a Felice* (Praha: Edice Petlice)

KLIMENT, Alexandr

1976 *Dona Juana* (Praha: Edice Petlice)

KOHOÚT, Pavel

1990 *Ecce Constantia!* (Praha: Dilia)

KOLÁŘ, Jiří

1965 *Mor v Athénách* (Praha: Dilia)

KOVÁRNA, František

1952 *Půlnoc nad Prahou* (New York: Edice Stopa)

KUNDERA, Milan

1992 *Jakub a jeho pán* (Brno: Atlantis)

MICHAL, Karel

1991 *My, občané měltí* (Praha: Dilia)

NOVÁK, Jan

1991 *Strýček Josef* (Praha: Dilia)

1989 *Aljaška* (rukopis, Knihovna Divadelního ústavu, č. příř. 350/94, sign. P 16699)

NĚMEČEK, Zdeněk

1956 *Dolores* (rukopis, pozůstalost autora)

PAVLÍČEK, František

1990 *Dávno, dávno již tomu* (Praha: Dilia)

PEROUTKA, Ferdinand

1991 „Šťastlivec Sulla“, *Divadelní revue* 2, č. 2, s. 81–110

1992 „Kdybych se ještě jednou narodil“, *Svět a divadlo* 3, č. 7, s. 97–126

PODHRÁZKÝ, Petr – FRAIS, Josef

1969 *Agent 3, 14...* (rukopis, archiv Ivana Binara)

PROCHÁZKOVÁ, Iva

1975 *Venušín vrch* (rukopis, archiv autorky)

1979 *Poslední život* (rukopis, Knihovna Divadelního ústavu)

1988 „Erasmovy velké arkány“, *Čtení na léto* 18, č. 3, s. 194–217

SIDON, Karol

1972 *Latríny* (rukopis, archiv autora)

1990 *Shapira* (Praha: Dilia)

SOUČKOVÁ, Milada

2001 „Historický monolog“, in idem: *Dramata a monology*, ed. Kristián Suda (Praha: Prostor), s. 89–158

STRNAD, Jaroslav

1969 *Jedné středy v Krátké ulici a okolí* (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: Jaroslav Strnad, osobní fond: Rukopis)

TIGRID, Pavel

1977 „Neposkrvněné početí Josefa V.“, *Svědectví* 14, č. 53, s. 85–130

TOMINOVÁ, Zdena

1978 *Divadelní kus?* (Praha: Edice Petlice)

TŮMA, Mirko

1953 *Bloudění dona Juana* (New York)

UHDE, Milan

2001 „Baladu pro banditu“, in idem: *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (Brno: Atlantis)

WERNER, Vilém

2003 „Člověk v pekle“, *Divadelní revue* 14, č. 1, s. 85–118

Literatura

ČERNÝ, Václav

1992 „Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu“, in idem: *Tvorba a osobnost* 1, eds. Jan Šulc a Jan Kabíček (Praha: Odeon), s. 900–908 [1979]

DĚJINY 4

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989 4. 1969–1989*, ed. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

FIDELIUS, Petr

1983 „Kultura oficiální a neoficiální“, *Svědectví* 19, č. 68, s. 681–687

HEMELÍKOVÁ, Blanka

1995–1998 „Stanislav Mareš“, in Pavel Janoušek (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (Praha: Brána/Knižní klub/ÚČL AV ČR), s. 28

CHALUPECKÝ, Jindřich

1984 „Praha 1984“, *Kritický sborník*, č. 2, s. 42–50

JIROUS, Ivan Martin

1997 „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“, in idem: *Magorův zápisník* (Praha: Torst), s. 171–198 [1975]

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2000 „Velkou historií bych rád viděl tady“, in Michal Bauer (ed.): *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 81–88

2001 „Neoficiální dramatika v letech 1945–1990. Dramatika silného hrdiny“, in Josef Alan (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 461–474

2003 „Neoficiální, nezávislá, paralelní, alternativní, nelegální, druhá, jiná, nelicencovaná, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní..., ale naše“, *Divadelní revue* 14, č. 3, s. 3–11

2005 „Bůh do domu aneb Škvorecký dramatik“, in Michal Přibáň (ed.): *Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého* (Praha: Literární akademie), s. 237–243

2006a „Podzemní kultura prizmatem sepětí moci a ideologie“, in Petr Komen-da (ed.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Moravica. Studia moravica* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 211–215

2006b „Totalitaryzm i ‚coolness‘ – jak to pogodzić?“, in Krystyna Krauze (ed.): *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, přel. Patrycja Krauze (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT/Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe), s. 5–16

2006c „Paradoxy s Vaňkem“, in Lenka Jungmannová, Jan Šulc (eds.): *V hlavní roli Ferdinand Vaněk* (Praha: Academia), s. 383–399

2007a „Šafařík jako dramatik“, in David Drozd (ed.): *Setkání v mezidveří kulisy a smrti* (Brno: JAMU), s. 39–45

2007b „Bondyho cesta do Národního“, in Egon Bondy: *Hry*, eds. Lenka Jungmannová a Radim Kopáč (Praha: Akropolis), s. 279–298

2010a „Velkou historií ‚ordinovala‘ svým hrám Milada Součková“, in Milada Součková: *Historický monolog*, připravila Lenka Kolihová Havlíková (Praha: Národní divadlo [program k inscenaci]), s. 43–51

2010b „Převod řeči do nemluvení a translace ticha do slov aneb Dramatická tvorba Věry Linhartové“, *Česká literatura* 58, č. 2, s. 231–238

KÖNIGSMARK, Václav

1977 „Dramatizace jako projev hledání krize i východisek“, *Dialog*, č. 2, s. 1–13

PILAŘ, Martin

1999 *Underground* (Brno: Host)

PREISNER, Rio

1983 „O tzv. paralelní kultuře – také v Čechách“, *Rozmluvy* 1, č. 1, s. 10–47

Forbidden drama – an attempt to define unofficial 1948–1989 drama

This paper attempts to delimit the field of unofficial Czech drama from 1948 to 1989 in two ways. The first part focuses on the content and the formal characteristics of forbidden dramas in individual decades and also provides an overview of production at home and in exile. The second part is devoted to determining the core plays of each period; it also highlights the problematic nature of defining their borders (in the case of specific authors and works).

Keywords

forbidden drama, exil drama, samizdat, Czech underground, Czech drama 1948–1989, Czech unofficial literature, Czech literature

Cult fiction a česká alternativní literatura

— Martin Pilař —

V českém kulturním kontextu je zhruba od šedesátých let minulého století stále běžnější označovat některá umělecká díla za *kultovní*. Přívlastek byl donedávna vžitý především v kritické reflexi filmu a rockové hudby a mnohem méně byl užíván v literární kritice. Tato disproporce se postupně začíná vyvažovat, a proto je namístě zamyslet se nad tím, co je vlastně v Česku označováno jako „kultovní literatura“ a zda je kultovní postavení jistých děl a autorů jevem, který je třeba odborně zkoumat, protože to přispěje k popisu literárního života.

V roce 1999 vyšel překlad slovníkové příručky Andrewa Calcutta a Richarda Shepharda *Cult fiction – průvodce po kultovním románu* (1998) a snad i pod jejím vlivem je užívání pojmu *kultovní román* v uplynulém desetiletí častější, než tomu bylo dříve. Ačkoliv jde o obsáhlou publikaci, její přínos je pro upřesnění současného českého literárněkritického žargonu sporný. Za klad lze považovat soupis kultovních románů, byť jejich výběr je subjektivní a málo argumentovaný. Úvodní pokus o definování pojmu *cult fiction* je zmatený a výkladová hesla nenabízejí o mnoho víc než směsici životopisných střípků a povrchních charakteristik vybraných děl. Jinými slovy: jazyková a stylistická úroveň

slovníku je srovnatelná s úrovní textů vytvářených amatérskými autory fanzinů, kteří sice bývají solidně obeznámeni s faktografií, ale málokdy se pokoušejí o kritický odstup a objektivní hodnocení. Zmíněná příručka si zřejmě i u nás našla svůj okruh čtenářů, avšak český odborný diskurz neměla čím obohatit. Calcuttův a Shephardův slovník není jedinou nedávno vydanou publikací o *cult fiction* a zdaleka není tou nejlepší, po níž mohl český vydavatel sáhnout.

Růst zájmu o *kultovní román* je v anglosaském literárním kontextu patrný a projevuje se velkým množstvím knižních, časopiseckých a především internetových publikací.¹ Nejnovější knihou je *The Rough Guide to Cult Fiction* (Simpson – Bushell – Rodiss 2005), avšak nemá hlubší odborné ambice než výše zmíněný slovník, který zaujímá centrální postavení v českém literárněkritickém diskurzu, protože je snadno dostupný. Nejzrozsáhlejší a nejserióznější práce o kultovním románu vyšla již na počátku devadesátých let – jde o *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature* Thomase Reeda Whissena (1992). Od jmenovaných příruček se liší tím, že autor je literárněhistoricky erudovaný a obeznámený s metodami recepční estetiky. Whissen spatřuje počátky kultovního vzývání literárních děl v období romantismu a za vrchol rozvoje *cult fiction* považuje šedesátá léta 20. století. Pro české čtenáře by tato kniha byla podstatně užitečnější než slovník Calcutta a Shepharda. Pro tu část odborné veřejnosti, která je dosud málo zvyklá čerpat z cizojazyčné literatury, je zvláště v oblasti *cult fiction* naprosto nezbytné čerpat z odborných i publicistických zdrojů v angličtině. Kromě uvedených knižních publikací lze s jistým rizikem využívat internet – sousloví *cult fiction* zde vykazuje více než milion odkazů. Mezi cennější patří odkazy na kulturní rubriky předních deníků a časopisů anglicky mluvícího světa, kde se o *cult fiction* poměrně často diskutuje, setkáváme se zde s novými definicemi pojmu a čtenářům jsou doporučovány průběžně doplňované seznamy nejvýznamnějších kultovních literárních děl.

Po stručné revizi je možno přistoupit k vymezení základních vlastností *cult fiction*, jež se objevují v amerických a britských médiích:

1 Viz např. http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_fiction#Cult_fiction,
<http://top-10-list.org/2010/01/08/ten-cult-fiction-bestsellers>,
<http://www.greenwood.com/catalog/WCQ%252f.aspx>,
<http://www.roughguides.com/website/aboutus/Press/Assets/UK%20Press%20Releases/6cultfiction.pdf>,
<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3672915/50-best-cult-books.html>,
<http://www.wisegEEK.com/what-is-cult-fiction.htm> [vše přístup 31. 10. 2010].

1. *Cult fiction* je předmětem nekritického, často vysloveně nadšeneckého obdivu jisté skupiny čtenářů.
2. Díla *cult fiction* se trvale usazují v povědomí čtenářů, které tyto knihy významně ovlivnily v myšlení a vyprovokovaly k přehodnocení zavedených způsobů výkladu světa. K podobným dílům se čtenář obvykle vrací v průběhu celého života a mívá je ve své knihovně.
3. Takovéto spontánní ztotožnění čtenáře s díly a autory může vést k tomu, že „v některých případech je barvitý život kultovních autorů uctíván více než jejich knihy“ (Calcutt – Shephard 1999: 10).
4. Ovlivnění má také skupinový a generační rozměr – kultovní romány mají nejen rozličná čtenářská, popř. i relativně uzavřená „ghetta“ (například ctitelé kyberpunku, undergroundu, surrealismu, feminismu apod.), ale i široké čtenářské komunity či vrstvy, vymezené příslušností k určité generaci a životní zkušeností. O jakémsi nadgeneračním kultu pak lze hovořit u knih klasických, jež patří do oficiálního kánonu světového románu (například *Utrpení mladého Werthera*, 1774; *Stepní vlk*, 1927; *Mistr a Markétka*, 1928; *Cizinec*, 1942; *Pán much*, 1954; *Kdo chytá v žitě*, 1951; apod.) a zároveň se pravidelně objevují v seznamech *cult-fiction*.
5. V podmínkách svobodného knižního trhu není vydávání kultovní literatury riskantním a exkluzivním podnikem, neboť čtenářská obec *cult fiction* je relativně početná a stálá.
6. Pro čtenáře kultovní literatury je přitažlivé, že některé knihy jsou zakazovány a že jejich autoři jsou souzeni a vězněni.

Jmenované znaky byly vyvozeny ze spontánních sociologických přístupů k literatuře, avšak v sekundární literatuře o *cult fiction* bývá uváděno i několik rysů, které se opírají o literárněvědné uvažování: Některé texty *cult fiction* jsou zakazovány či cenzurovány, protože autoři (vědomě či nevědomě) překračují dobová tabu. Nemusí vždy jít o radikálně odlišný a provokativní pohled na určitý problém, autor často vystačí s jinakostí a neotřelostí při zpracování. Za typická témata je považována excentricita, bizarnost, kontroverznost a odpor vůči establishmentu. Jinakost a neotřelost nemusejí být přítomny pouze v tematické rovině. Mnohá kultovní díla se vyznačují prolamováním tabu v jazyko-

vé a stylistické rovině textu, jakož i používáním méně tradičních způsobů vyprávění.

1. Pro kultovní literaturu je rovněž příznačné, že její protagonisté se vzdalují dobovým ideálům – jde tedy spíše o antihrdiny, outsidersy a samotáře s nalomenou a nejistou identitou.
2. Zřejmě právě tyto vlastnosti kultovních textů dovedly Whissena k přesvědčení, že *cult fiction* je projevem romantického ducha písemnictví, který je podle něj v západní civilizaci neustále přítomen.

Citované rysy *cult fiction* mohou právem budit dojem nedostatečné systematickosti. Dostupné americké a britské slovníky a publicistické výčty *cult fiction* obsahují okolo stovky titulů, jež jsou považovány za ukázky tohoto typu literatury. Pouze necelá desítka přitom pochází z jiných než angličtinu užívajících národních literatur. Z českých spisovatelů je za kultovního považován pouze Milan Kundera, což je výmluvným příkladem toho, že pravidla „kultovnosti“ jsou vytvářena bez ohledu na postavení autora v národní literatuře. Uvedená kritéria jsou ovšem tak široká, že jim odpovídá podstatně větší množství děl, než nacházíme ve výčtech, a natolik rozmanitá, že lze s Whissenem polemizovat v tom, zda je možné *cult fiction* považovat za samostatný žánr. Přesto je americké a britské chápání kultovnosti značně užší, než s jakým se setkáváme v domácím publicistickém úzu.

Pojem *kultovní román* je v českém literárním životě zabydlen krátce, a proto nepřekvapí, že je jeho používání nezávazné a zmatené. V českých internetových vyhledávacích jsou například za *kultovní romány* považovány Topolova *Sestra* (1994) či Páralovi *Milenci a vrazi* (1969), což odpovídá většině kritérií užívaných v anglicky mluvících zemích. O evidentních rozpacích při aplikaci pojmu ovšem svědčí případy, kdy je za kultovní považován například *Román pro ženy* (2001) Michala Viewegha, či kdy je do kultovní literatury zařazena dokonce *Babička* (1855) Boženy Němcové.

V literárněkritickém diskurzu se tedy *kultovní román* stále více zabydluje, avšak do české literárněvědné terminologie zatím nepronikl. V kolektivní monografii *Alternativní kultura* (Alan 2001) se sice několikrát o kultovnosti píše, ale jde spíše o drobné zmínky, v nichž pojem nemá terminologickou platnost. V poznámce k úvodní kapitole připomíná Josef Alan vliv amerických beatníků na českou alternativní kulturu: „Jejich tvorba, která reagovala na ohrožení individualismu, na

růst byrokracie a rozmach masmédií, na různé praktiky potlačování sociální nonkonformity a ‚deviace‘ (např. homosexuality) atp., u nás dostala až kultovní nádech a stala se symbolem osvobození“ (ibid.: 54). Nabízí se otázka, zda se americká a britská *cult fiction* významně liší od české alternativní literatury. Téměř všechny výše uvedené typické vlastnosti *cult fiction* lze totiž nenásilně použít při charakteristice české alternativní, zvláště pak undergroundové literatury ve druhé polovině 20. století. Český literární underground byl svými fanoušky nekriticky vzýván a vyšly z něj kultovní texty, které ovlivnily již dvě generace čtenářů. Jeho autoři si vypěstovali silný autobiografický mýtus, který mnohdy zastíňuje význam literárních děl. Mýtus byl notně podporován publikačními zákazy a vězněním osobností undergroundu. Jeho tvůrci a příznivci měli a dosud mají tendenci dobrovolně se uzavírat do jakéhosi kulturního ghetta, v němž převažuje dostředivý způsob komunikace. K undergroundu rovněž patří narušování tematických a jazykových tabu i postavy outsiderů a samotářů. K podobným závěrům bychom ovšem došli také při revizi českého poválečného surrealistického dění. Anglosaské chápání *cult fiction* se tedy se současným českým pojetím alternativní kultury do značné míry překrývá. Sestavení podobných slovníků kultovní literatury, jaké jsou k dispozici v anglicky mluvících zemích, by v českém prostředí nepředstavovalo těžký úkol. Redaktoři by při sestavování mohli podobně jako Whissen začít v romantismu (u deníků Karla Hynka Máchy) a pokračovat například Erbenovými záznamy snů, erotickým folklorem, který posbíral Jan Jeník z Bratřic, Jiřím Karáskem ze Lvovic a dalšími dekadenty, buřičskými básněmi Františka Gellnera a Haškovým *Švejkem* (1921–1923). Chybět by nesmělo Demlovo *Zapomenuté světlo* (1934) a výběr by určitě zahrnoval i *Krvavý román* (1924) Josefa Váchala. Do zběžného výčtu by zřejmě patřily donedávna tabuizované erotické texty českých surrealistů, ale opomenuta by nebyla ani podstatně známější básnická blues Josefa Kainara a Václava Hraběte. Mnoho kulturních děl pochází z prostředí undergroundu – totálněrealistická poezie Egona Bondyho a jeho *Invalidní sourozenci* (1974), Jirousova *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* (1975), *Sestra* (1994) Jáchyma Topola, básně J. H. Krchovského a další. Kultovní status si podržují rovněž prózy Jana Pelce, především román *...a bude hůř* (1985).

Srovnáním tohoto letmého výčtu s anglosaskou *cult fiction* je patrné, že české vnímání kultovní literatury je téměř ortodoxně alternativní. Prakticky v něm nejsou texty hraničící s populární literaturou, jež jsou zvláště v americké literatuře velmi časté. Na této hranici se

pohybuje snad jen Jaroslav Hašek, Jirotkův *Saturnin* (1942) a Páralovy romány z šedesátých let – v české próze chybějí kultovní autoři detektivky, science-fiction a kyberpunku srovnatelní s Raymondem Chandlerem, Frankem Herbertem (*Duna*, 1965) či Williamem Gibsonem (*Neuromancer*, 1984) apod. Fanzinové hnutí pololegálně propagující nové směry ve sci-fi a fantasy se v českých poměrech začalo intenzivně rozvíjet teprve v osmdesátých letech 20. století a za kultovního autora (a propagátora) lze považovat především Ondřeje Neffa. Stranou ponecháváme kultovní vztah čtenářů k prózám Jaroslava Foglara (a v poněkud menší míře i Eduarda Štorcha), neboť hodnotícím kritériím anglicky psaných slovníků a soupisů *cult fiction* podobný typ populárního čtiva neodpovídá. Slovník české kultovní literatury by však byl i s relativně malým přesahem k populární literatuře dostatečně pestrý a obsáhlý.

V úvodu této úvahy byla položena otázka, zda je zapotřebí, aby se kultovní literatura stala součástí českého literárněvědného diskurzu. Zdá se, že nikoliv, neboť většina českých textů srovnatelných s anglicky psanou *cult fiction* spadá do oblasti undergroundové a alternativní literatury, jíž je už delší dobu věnována odborná pozornost. Avšak lze očekávat, že přívlastek „kultovní“ nezmizí z českého literárněkritického úzu a že se kultovnost stane v blízké budoucnosti tématem pro badatele z oblasti literární komunikace a recepční estetiky.

Literatura

ALAN, Josef (ed.)

2001 *Alternativní kultura – příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

CALCUTT, Andrew – SHEPHARD, Richard

1999 *Cult fiction – průvodce po kultovním románu*, přel. Hana Veselá (Praha: Volvox Globator) [1998]

PILAŘ, Martin

2005 *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře* (Praha: Dokořán)

SIMPSON, Paul – BUSHELL, Michaela – RODISS, Helen

2005 *The Rough Guide to Cult Fiction – genre benders, beats, gurus, drunks, junkies, sinners, surrealists* (London: Rough Guides)

TVRŤKOVIČ, Vesna

2007 „Více než kultovní román“, 15. 3., <http://www.nekultura.cz/literatura-serial-literarni-radar/vice-nez-kultovni-roman.html> [přístup 31. 10. 2010]

WHISSEN, Thomas Reed

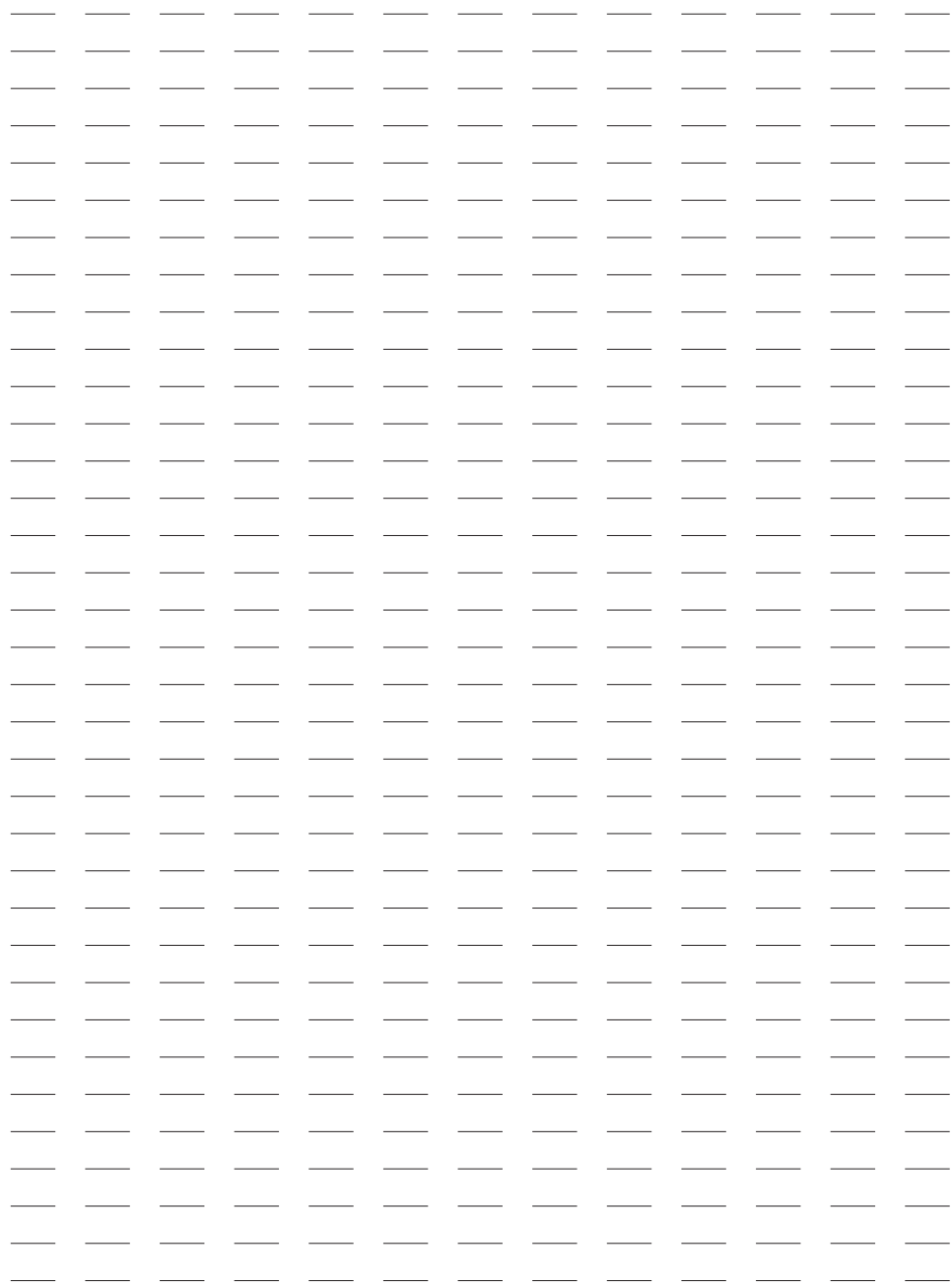
1992 *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature* (Santa Barbara: Greenwood Press)

***Cult fiction* and Czech alternative literature**

The present essay deals with the phenomenon of *cult fiction* as it is understood in the Anglo-Saxon and Czech literary context. In the first part its author tries to generalize the main features of *cult fiction* and derives them from English dictionaries and internet sources. In the second part he compares them with Czech concepts of the underground literature and alternative culture. He comes to the conclusion that a dictionary of Czech *cult fiction*, comparable to the American and British ones, could be created and published too. But using *cult fiction* as a special term does not seem to be useful for contemporary Czech literary critical discourse.

Keywords

cult fiction as a literary phenomenon, cult fiction as a literary critical term, cult literature, Czech alternative literature, Czech literary underground



Jinakost
a literární osobnost

Přebít voňavku a cukrkandl

Pokus o české naturalistické drama

— Petra Ježková¹ —

Slovutný pane! Račte mi laskavě napsati, neodložil jste už moji práci na haldu tzv. také dramát, aby tam čekala, až se o ni přihlásím, bych po dlouhém zas čase přivinout ji mohl k svému otcovskému srdci a v zkriveném úsměvu na ni zvolati: „Nikdo-li tě nemiluje, pak jsem tu pořád ještě já.“? [...] Ač v sobě podle sil svých krotím autorskou zpupnost, přece mi jí ještě tolik zbývá, abych Vás pro případ, že se Vám do čtení nechce, posilnil k činu trochu neskromnou poznámkou, že to nebude přec tak veliká konina, jak se asi očekává. Aspoň trochu menší.

(Slabý 1897a)

Takovými slovy doprovázel na konci 19. století svůj dramatický pokus, když jej zasílal prestižní scéně Národního divadla (dále ND), jeden z řady kandidátů nesmrtnosti. Množství her adresovaných dramaturgické kanceláři od počátku činnosti divadla se z dnešního pohledu jeví jako přinejmenším pozoruhodné. Jen v letech 1896–1900, za čtyřletého

¹ Text vznikl za podpory grantového projektu DD07P03OUK002 *Česká divadelní encyklopedie – Biografický slovník: Cínoherní divadlo realizované v české řeči (1862–1918)* (MK ČR, 2007 až 2011).

dramaturgického působení Jana Liera, lze takových pokusů napočítat 141, z toho 112 neúspěšných (viz Ježková 2010). Nepřijaté hry se v archivu divadla nedochovaly, literární i divadelní historie je přechází bez povšimnutí, stejně jako jejich autory. Byť by i většina z nich místo na okraji literární/dramatické tabule, případně pod ní, zasluhovala, jejich ignorování ochuzuje a zkresluje náš pohled na kulturní milieu konce 19. století. O tomto nevšedním vzepětí tvůrčích sil leccos prozrazují doprovodná psaní v dramaturgově pozůstalosti. Mezi žadonivými, arogantními i uraženými listy zaujmou sebeironické a empatické dopisy zapomenutého autora Josefa Slabého, které svědčí o nezvladatelném náporu adeptů dramatu na českou první scénu.

Slabý vedl frontální útok na ND od února 1897 do března 1898. Za tu dobu stihl dramaturgovi poslat tři hry a minimálně jedenáct dopisů. Z kontextu korespondence se dovídáme, že šlo o drama ve třech dějstvích *Muchomůrky*, veselohru v pěti aktech *Velký boj* a čtyřaktové drama *Anna*. Autorovo opakované – a vzhledem k délce termínů do značné míry oprávněné – upomínání, kterým se dožadoval vyjádření, dokládá nešvar, jemuž se vedení divadla v záplavě dramatických pokusů nedokázalo vyhnout: proces posuzování zadaných her byl zdlouhavý, komunikace s autory vážla. K příčinám lze přičíst i paralelní zaměstnání dramaturga v Jednotě ku povzbuzení průmyslu v Čechách, kde Lier zastával post tajemníka.² Posudek *Muchomůrek*, zadaných koncem února 1897, se Slabý snažil vymámit svrchu citovaným listem v dubnu, o poznání razantněji v květnu,³ a když dramaturg nedodržel ani slibovaný konec května, dotčený dramatik jej upozornil: „Velectěný pane! Květen v červnu nekončí, ale končí sladké naděje, trpká trpělivost. Račte mi rukopis laskavě vrátiti. Jiného už nežádám. Zkoriguji si několik ideálů o zlaté [...]“ (Slabý 1897c).

Patrně ne lichotivý, zato zevrubný a otevřený soud,⁴ který Slabému došel v červnu (tj. po čtyřech měsících), mu vrátil sebekritický humor.

2 Přílišnou dramaturgovu zaneprázdněnost plynoucí z této okolnosti doznal jako problematickou i někdejší ředitel divadla F. A. Šubert (1908). S podobným neduhem zápolila dramaturgie i za Bedřicha Frída, který souběžně působil jako profesor na dívčí škole (když byl povýšen na ředitele, vzdal se postu dramaturga).

3 „Velectěný pane! Milostivým létem se krmít nedám. Vraťte mi laskavě rukopis. Předem už přijmíte dík za balení a jiné štrapace. Doufám, že mne zachováte v paměti“ (Slabý 1897b).

4 Na důkladně argumentované výhrady dramaturga lze usuzovat z odpovědi Slabého. Adresnou a pečlivou kritiku prozrazuje též značně nečitelný koncept posudku, který si Lier načrtl na reverz dopisu: Vytykal některým postavám (Franckovi) nedůslednost, příliš náhlý obrat v ději, u druhého jednání si opakovaně poznamenal „jednotvárné“ („II–7 nucení holky, by řekla, a ona nic – jednotvárné“, „Maruša stále – má, nemá se přiznat“ apod.).

Ačkoli nepozbyl důvěry ve vlastní dílo – v dopisu dál vysvětloval životnost postav a odůvodněnost jejich jednání –, přiznal dramaturgovi, že v něm mezi řádky našel člověka, jenž mluví bez vytáček. Motivován kritikou varoval, že brzy pošle práci lepší, a nepodaří-li se ani tou zvítězit, pokusí se do třetice. Dříve však vylíčil bezprostřední účinek, jakým na něj posudek zapůsobil:

Nehorázně do kysela stáhla mi Vaše kritika obličej. Čtu hned na poště. Slečna expeditorka dívá se na mne a myslí si: „Aha, teď bude dramatikem, víc si vydělá a pak by si mě mohl vzít [...]“ A teď Vám uvidí můj obličej. Lítost projme něžné její útroby. Zazní soucitný hlásek: „Božinku, vždyť si to tak neberte.“ Já jí na to: „Slečinko, honem pro fotografa amateura. Dám se vyfotografovat na výstrahu všem dramatickým elévům. Nechají toho a p. Lier v Praze si také oddechne.“ [...] Bloudil jsem lesem jako uštváný jelen slep a hluch. Utíkal jsem tak šíleně, že jsem ani nepozoroval, jak se mi nabízejí sosnové větve, že by mi provázek trochu podržely, kdybych tak [...] Summa všech béd: Jsem neuznaný dramatický autor [...].

(Slabý 1897d)

Dramaturg, pobavený dopisem, se patrně pokusil usměrnit autorovy avizované ataky k lehčímu, veselohernímu žánru – divadlem preferovanému a v původní dramatičtě nedostatkovému.⁵ Slabý jej nenechal dlouho čekat. Veselohru *Velký boj* poslal ještě téhož roku. Průvodní list mj. dokládá, že ani v brněnském ND nebyla situace ve vztahu k zadávajícím autorům lepší, spíše naopak:

Jsem dychtiv, jak asi bude vypadati všemožná ochota, již jste mi v létě pro veselohru slíbil. Dej P. Bůh, aby to nebylo jako v Brně. Dal jsem jim tam práci svoji před čtvrtkem a teprve před několika dny vzal jsem si ji zpět nečtenu. Také kus národních poměrů. V létě budou mobilisovat národ, aby jim platil deficit [...]. O princip mi při tom jde [...] o kus sociální spravedlnosti mi při tom jde. Já napsal kus večery, když za dne devadesát kluků dostatečně se přičinilo, aby nervy nezahálely [učil na obecní škole v Říčanech; pozn. P. J.], já dostávám za to zlatku denně a takový pán neměl ani tolik slušnosti, aby se do toho podíval.

(idem 1897e)

5 Vedení divadla motivovalo autory k psaní veseloher nejrůznějšími cenami (Heroldova cena), což mělo za následek, že někteří autoři vydávali vážné hry za „pokusy o novou veselohru“ (viz „Předmluva“, in Viková-Kunětická 1899; nestr. předsazené listy).

Sociálně kritický nebyl Slabý jen v privátní korespondenci, takový rys charakterizoval také jeho dramatickou tvorbu. *Muchomůrky*, které se pokoušel uplatnit i v brněnském ND, ani tam nepřijali a Slabému připadalo, „jakoby se báli nebo ďas ví co“ (idem 1897a). Jména hlavních postav Maruša a Francek napovídají inspiraci Mrštíky. *Velký boj* byl prý příbuzný sociální satíře Gogolově: něco tak „revizorovského“ jako tato veselohra by dle autorova mínění v repertoáru českého divadla vůbec neškodilo. Mnoho míst v korespondenci napovídá, že Slabý se tvorbou i názorem hlásil k nepřikrášlenému kritickému zobrazování životní reality. Příčinu neúspěchu přičítal právě této orientaci svého díla, respektive literárním/divadelním poměrům, pro něž byla nepřijatelná: „Ostatně vím už předem, že se u nás dramaticky může říci vše, jen ne pravda“ (idem 1897e); nebo jinde: „Podle proroctví slepého mládence dlouho to bude ještě trvat, nežli se bude moci hráti bohatým pražským uzenářům pravda. Jen na ně nenáhlit!“ (Slabý s. a.).

Poslední drama *Anna* poslal pražskému ND ještě dříve, než obdržel posudek na předchozí veselohru: „Tak ještě ten kus a nezalíbí-li se Vám, ať si potom píše dramata, kdo chce. Mne už k tomu nikdo nedostane“ (Slabý 1898). Dostál-li tak vůči ND prorokovanému „do třetice“, jeho další dramatické tvorbě se toto zařeknutí limitem nestalo.

Josef Slabý se narodil v Komárově u Brna v roce 1867.⁶ Po absolutoriu brněnského učitelského ústavu neměl jako prozatímní podučitel žádné žádné záruky. Možnosti uplatnění a danosti učitelské profese jej rok co rok hnaly z místa na místo; z Chrlic u Brna putoval v následujících letech po školách tišnovského okresu (Zbraslav, Žďárec, Svinošice, Kuřim, kde se r. 1893 stal definitivním podučitelem). Trvaleji zakotvil až roku 1894 v Říčanech, kde posléze dosáhl postu definitivního učitele (1897). Roku 1902 se se svým posledním působištěm opět přiblížil Brnu. V Žabovřeskách se jeho pedagogická kariéra vyšplhala k jejímu vrcholu: koncem roku 1917 byl jmenován řídícím.⁷

6 Biografické údaje čerpáme z pozůstalosti J. Slabého uložené v Moravském zemském archivu v Brně (fond G 63, inventarizovala N. Vdoviaková 1998) a z materiálů Archivu města Brno (fond B 1/39 – kartotéka domovského práva, domovská karta na jméno Josef Slabý, nar. 20. 12. 1867; fond Z 1 – Pobytová policejní evidence pro Brno 1918–1953, přihláška trvalého pobytu Konstantiny Slabé; fond M 146, inv. č. 369 – protokoly z porad učitelského sboru obecné školy v Žabovřeskách /mezi životopisy učitelů se nachází i vlastnoruční životopis J. Slabého/; za vstřícnou pomoc při dohledání archiválií děkuji L. Likavčanové).

7 Jakkoli bychom rádi věřili, že se jeho chudobnému učitelskému trmácení dostalo satisfakce v podobě elegantního secesního domku vedle školy, jak mu v publikaci *Brno-Žabovřesky. Historie a současnost* přisoudila O. Vlasáková (Vlasáková s. d.), materiály uchované ve Slabého pozůstalosti usvědčují knihu z omylu.

Nedlouho poté (9. června 1918), podlomen útrapami válečné doby, podlehl tuberkulóze.

Ke kontinuální literární tvorbě Slabý dospěl v Říčanech u Brna (1894–1902). Zde také napsal všechna dramata adresovaná kanceláři ND. Posílal je z přilehlých Ostrovačic, obce, která poskytla látku Mrštíkovi *Pohádce máje* (1892; s bratrem a s rodinou zde 1869–1875 žil). V roce Slabého příchodu Mrštíkové po dlouhém boji prorazili na ND s *Maryšou* (1894). Kýžený úspěch někdejších krajanů jistě zaměstnával místní patrioty a nemohl zůstat bez vlivu na začínajícího literáta – záhy produktivního dramatika. Již v té době se Slabý přátelil s šéfredaktorem *Moravské orlice* Josefem Merhautem (příznivcem Mrštíků a vehementním propagátorem realismu v dramatu), který od roku 1895 uveřejňoval jeho beletristické práce. Vedle občasných novel a románů na pokračování (román z učitelského života *Nedokončené životy* aj.) tiskl posléze zejména jeho fejetony. Méně častou publikační platformou byly Slabému brněnské časopisy *Niva* Františka Roháčka, v níž – aspoň co se nám podařilo zjistit – vůbec literárně debutoval roku 1893 (humoreskou „Chopinův mazur“), *Neděle* redaktora Domina Pavlíčka a deník *Lidové noviny*. Prozaické práce Slabého čerpaly z poměrně jednotného námětového okruhu: s krajní otevřeností a smyslností líčily kolize neutěšených milostných vztahů a současně kriticky zobrazovaly maloměstské poměry a sociální realitu městysů, které Slabý poznal za své učitelské dráhy. O úzkém sepětí tvorby s životní zkušeností svědčí mj. „Zasláno“, kterým doprovodil svoji venkovskou studii „Pan starosta“ uveřejněnou v *Nivě* (1894/1895). V čísle následujícím po jejím vydání se bránil domněnce, že by měla být kopii jistého „starosty z brněnského hejtmanství“. Prohlašoval, že jeho záměrem bylo stvořit typ venkovského starosty „materialistickým kalem doby nynější potřísněného“ (Slabý 1894/1895: 314).

Zvláštní kapitolu života a literární tvorby Slabého představuje spolupráce s *Moravskou orlicí* a šéfredaktorem Merhautem. Pokud prolisujeme fejetonistickou rubriku časopisu, narazíme na první fejeton podepsaný celým jménem Slabého v roce 1895 (*Vánoce*, 25. 12. 1895). Prostor věnovaný tomuto žánru, a zejména pravidelný nedělní fejeton prosadil Merhaut od roku 1891. Zůstával-li nedělní fejeton nesignován, byl přisuzován právě jemu. V pozůstalosti Slabého nacházíme některé vystřižené fejetony z nedělní rubriky, konkrétně ty, podepsané šifrou xy („O brněnských holubech“, 7. 6. 1896), -bý („Slovo o našich čítankách“, 9. 10. 1898) a řadu právě těch nepodepsaných. Nabízející se atribuci potvrzuje zmínka v Hýskově předmluvě k soubornému

vydání Merhautových fejetonů: „unaven celodenní prací v jiných rubrikách listu“, nechával si někdy fejetony psát přítelem, spisovatelem Josefem Slabým, a to tak, že „je velmi těžko odlišiti práce Merhautovy od nich, neboť J. Slabý výborně dovedl napodobiti Merhautův styl“ (Hýsek [1908]: 3). Současně je zjevné, že muselo jít o nápodobu záměrnou. V jiných prozaických dílech je Slabého styl od květnatého vyjadřování, jakým se Merhaut v té době snažil obohatit svou prózu a kritiku (inspirován Otokarem Březinou), výrazně odlišný: civilní, strohý, až cynicky tvrdý, rozechřívá se pouze v smyslných líčeních a erotických evokacích. Přes dovednou stylovou nápodobu lze Slabého fejetony identifikovat právě přihlédnutím k výstřížkům v pozůstalosti a částečně i podle námětů (odkazují k učitelské profesi, opakuje se zájem o dětskou literaturu a výchovnost, kritizováno je pruderní vyřazování některých děl z čítanek⁸ apod.; jiné zachycují impresi ročních období a svátků).

V kontextu nevyjasněného autorství fejetonistiky *Moravské orlice* ovšem dostává nezamýšlený význam i upozornění znalce Merhautova díla: „literární historik najde nejednou v jeho knihách místa, jež zná z jeho fejetonů“ (ibid.). Z čích vlastně fejetonů? Hugo Sáňka, který měl ve čtyřicátých letech k dispozici dva dnes nezvěstné dopisy Merhauta Slabému,⁹ naznačenou „literární výpůjčku“ doložil konkrétním příkladem: 23. 6. 1899 psal redaktor ohledně fejetonu příteli: „[...] tak se seberte a napište na příští neděli něco o létě (zrání, žně, obraz kraje – a hlavně růže) – však už víte jak. Hlavně o těch růžích!“ Slabý dodal text dle poptávky, včetně požadovaných růží (Anonym [Slabý] 1899). Téměř doslovné opěvování těchto květů našel Sáňka v Merhautově románu *Vranov* (1906) (Sáňka 1941). Slabý se ani ke svým pracím v *Moravské orlici*, v níž Merhauta příležitostně zastupoval i v divadelní kritice a úvodnicích, ani k jejich ozvěnám v přítelově díle nepřihlásil, a to ani za Merhautova života, ani po jeho smrti.

Utajované literární aliance se dotýkáme nejen proto, že literární historie i lexikografie tento rys Merhautovy osoby povětšinou přehlížejí,¹⁰ ale především proto, že pouze díky ní se dobíráme jediných dvou zmínek tisku o Slabém. Kromě Sáňkova postřehu zanechal v brněnských

8 V Archivu města Brna je v dokumentech žabovřeské obecní školy, v protokolech z porad učitelského sboru (fond M 146, inv. č. 369), svědectví, že Slabý se problematikou skutečně zabýval. Dne 6. 4. 1903 proslovil na poradě zevrubnou přednášku „O poetických člancích v čítankách“.

9 V pozůstalosti Slabého ani Merhauta nejsou.

10 A to i v dosavadním vrcholném výkonu české literární lexikografie *Lexikonu české literatury*.

Lidových novinách charakteristiku Slabého-dramatika také Karel Zdeněk Klíma. O generaci mladší současník obou si pravého autora Merhautovi připisovaných fejetonů – a v jedné osobě též autora dopisů dramaturgovi ND – zapamatoval takto: „Byl to venkovský tloušťík, drsný v řeči i způsobech, pravý opak krasoduchého Merhauta. Měl trochu cynický despekt ke všem tehdejší literárním veličinám, zato o sobě měl velké mínění. V rukopise nosil selské naturalistické drama, o kterém tvrdil, že je to první opravdu realistická hra českého divadla, protože všechna před ním byla jen nepravdivá voňavka a cukrkandl. Uznával jen ruské realisty, na kterých se učil. Byl to zajímavý samostatný chlapík, který nám, dvacetiletým, hodně imponoval“ (Klíma 1941: 2).

V pozůstalosti Slabého nacházíme kromě dramatických zlomků a nedatovaného výtisku veselohry *Ze zámku*, kterou vydal vlastním nákladem u A. Odehnala v Brně, nedatovaný rukopis dramatu *Mezi ženami* (s variantním názvem dle hlavní hrdinky *Helena Hicklová*). Autor jej svým jménem nepodepsal, leč pseudonym Karel Bříza mu s podporou H. Sáňky můžeme spolehlivě přisoudit. Nejde o žádné ze tří dramát adresovaných ND, jak lze usuzovat z rámcové znalosti jejich syžetů. Je možné, že text vznikl zásadním přepracováním posledně podaného dramatu *Anna*. Také tato hra, která se dramaturgovi zdála námětově příliš obsáhlá, vhodná spíše pro útvar novelistický,¹¹ vrcholí hrdinčinou vraždou vlastního dítěte a sebevraždou.

Mezi ženami, drama o čtyřech dějstvích, tematizuje, podobně jako někdejší vrcholná realistická dramata Mrštíků či Preissové, zhoubnost materiálně motivovaných sňatků a jejich tragické důsledky. Ovšem Slabý neuzívá vesnický kolorit ani naturel rázovitých venkovských postav, které v polovině devadesátých let opouštějí ve prospěch městských dějišť i jmenovaní autoři.¹² Ačkoli konkrétní prostředí není určeno, je

11 Novelu stejného názvu Slabý otiskl v *Nivě* 1896/1897; líčí v ní tragický osud souchotinářky Anny, svedené lehkomyšlným mužem. Smyslovost podání a sonda do mužova svědomí upomínají na pasáže nalezeného dramatu. Novela vykazuje naturalistické rysy: „Teplo prohříválo měkce hruď, nervy se rozpracovaly a shustily v něm vědomí pohlavní zločinnosti, v němž byl tvrdým jestřábem, kochajícím se smrtelnými záchvěvy holubičími, záchvěvy, v nichž zápasí teplo pudu po životě a lechtivá odevzdanost zničení [...]“ (Slabý 1896/1897). S naturalistickým zaujetím jsou vykresleny dvorky brněnských činžáků, životní prostor zbídačených služebných z venkova: „Na dvoře udeřil mu do prsou zcela jiný život, život rozplzlého masa, městské špíny, ženského potu. Jednoruký kolovrátkář s válečnou medailí odehrával nejnovější odrhovačku. [...] Poškubávaloť horlivě několik služek v umouněných, zamaštěných, pod pažďí rozrhaných šatech ramenoma v tanečním rytmu. Protivná směs venkovské hrubosti, městských, nejspíše odkoukaných pohybů“ (ibid.).

12 V. Mrštík se pokusil exploatovat maloměstské prostředí již dramatem *Paní Urbanová*.

patrné, že se drama odehrává v některé z obcí v okolí Brna,¹³ které v sobě spojovaly vesnický i městský, respektive rádobý městský charakter (takové byly v době Slabého pobytu i Žabovřesky). Zoufalý pokus nešťastné ženy, poutané v manželství s nemilovaným starším a nemocným mužem, prosadit své právo na štěstí (resp. realizovat touhu po dítěti) obnovením poměru s někdejší milencem ústí v několikerou katastrofu. Syžet vykazující paralely s Ostrovského *Bouří* (1860), z domácích pak s *Maryšou* či *Gazdinou robou* (1890), maloměstským zasazením a rozporuplností ženské postavy asi nejvíce s *Paní Urbanovou* (1889) je však naturalistickými prvky vyhrocen do značně brutálnějšího tvaru.

Expozice uvádí do napjaté manželské krize. Helena dává muži najevo štítivý odpor, jeho smířlivostí a podbízivostí jen stupňovaný. Po jeho odjezdu do Brna k lékaři a po intervenci tchyně vyčítající Heleně bezdětnost s argumentem, že její syn zplodil za svobodna dvojčata,¹⁴ nečekaně přichází Helenin někdejší milý, mladý učitel Karel Novák, nucený ekonomickými důvody žádat Hickla o zdejší nadučitelské místo. Konstrukce tušené peripetie je delikátní. Helena obviňuje sebe i Karla ze zrady, které se kdysi dopustili na vzájemném citu. Vyčítá mu charakternost; měl být sobecký a vybojovat si ji přes její mondénnost i výši věna, na kterou nedosahoval, a ne couvnout z ohledů k rodičům. Karel, loajální ke své stávající ženě a dítěti, se snaží o odstup. Helena naopak odhazuje důstojnost, odmítá Karlovo „solidní“ štěstí, které je dle ní sebezapíráním, a snižuje jeho ženu, předhazujíc, že odmítla kojit. Afekt, s nímž se snaží vzbudit v Karlovi cit, se stupňuje až k hysterii. Odmítá jej propustit, zamkne a vrhá se mu k nohám. V zoufalství bere revolver a s pohružkou sebevraždy, sestřelujíc ze stěny manželovu podobiznu, dosahuje svého. Scéna končí objetím a výkřikem „Dítě chci!“.

Druhé dějství otevírá Helenina rouhačská zpověď volající Boží milosrdenství. Hickl vracející se od primáře se zprávou, že mu zbývá půl roku života, přijímá ženino provinění věcně. Přemlouvá ji, aby neodcházela, a ubránila se tak pomluvám (nechce umírat bez ní). K lásce ať se přizná až po jeho smrti. Helena se ke svému činu hlásí a přes přemlouvání odchází.

Ve třetím dějství promlouvá autor ústy Karlova kolegy Zedníka, který vášeň ospravedlňuje: „*Novák*: Zvířetem jsem byl. Ubohým zvířetem.

13 Postavy odjíždějí vlakem do Brna k lékaři; jiné z Brna přijíždějí.

14 Helena zůstává cynická i vůči tchyni: „Škoda, že to umřelo! Mohli jsme vzít k sobě mámu i ta dvojčata“. V dramatu tak rezonuje otázka tzv. předmanželské čistoty a dvojí morálky, v níž muži oproti ženám pobírali zvláštní imunitu – diskutovaná témata, která koncem 19. stol. nastolil rozvoj ženského emancipačního hnutí.

Zedník: Skvostným zvířetem, pravím já! Jako plnokrevný arab! A Helena tak junonická a šíleně zamilovaná.“ Shrnující Zedníkova replika je jak vystřížená z některého naturalistického manifestu: „Summa summarum?: Výtečné křížení, způsobené silným hlasem přírody. Lidem se to ovšem nelíbí; dávno již není láska křížením, protože přírodu překřičely peníze“ (Slabý s. d.: [44]). Před příjíždějící Annou s dítětem Karel nedokáže skrývat rozčilení; vyčítá jí, že byla přes čtvrt roku u matky, že odstavila dítě. Anna přesvědčuje, že jinak nemohla. Svěčuje Karlovi, že jeho bývalá s ní jela vlakem, řekla jí o nemocném muži a pochlubila se, že bude mít děcko. Karlova snaha se vymluvit zvyšuje ženino podezření. Raněná Anna prokleje levobočka a chce odjet.

Ve čtvrtém jednání navštíví Helena Karla. Vyzná se z bláznivé lásky a chce ujištění, že jí nepohrdá. Trýzněna svědomím vyhrožuje, že skočí do vody. Vyděšený Karel ji přemlouvá, aby odjela, že za ní přijede do Brna. Helena však trvá na tom, že musí odprosit Annu, která v dopise proklela její dítě. Záhy dochází ke konfrontaci žen. Helena žádá na Anně odpuštění alespoň pro dítě. Také Karel se pokouší apelovat na velkomyslnost, ale Anna přizná, že nemůže odpustit. Když jí Helena předhodí, že kdyby měla ráda děti, kojila by je, Anna ukazuje zakrvavený kapesník, do kterého kašlala. Zhrzená a ztrápená chce odjet zemřít domů. Karel se nyní přimyká k ženě, Helena odchází a za scénou se ozvou dva výstřely. Anna podléhající poryvům tuberkulózy zdrceně prosí: „Běž tam – a řekni jí [...], že jí odpouštím!“.

Obsahem a podáním kus překračoval hranice představ o tom, co a jak lze předvést na jevišti – jakkoli scénická intervence realistického dramatu tyto bariéry od osmdesátých let vytrvale, a ne bez odporu, uvolňovala. Připomeňme plamenné kritiky, jaké na přelomu osmdesátých a devadesátých let dopadaly na hlavu G. Preissové, nařčené z nemravnosti, z hanobení slováckého lidu, z naturalistické látky páchnoucí soudní síní apod. Nelze se tedy příliš divit, že kromě chvástavých řečí mezi brněnskými přáteli se Slabý zdráhal poslat hru do divadla či vydat ji tiskem, a roli v tom jistě sehrála i předchozí odmítnutí pražského a brněnského ND. Nechceme si namlouvat, že ve hře nacházíme dramatický poklad, rukopis však významně doplňuje představu o šíři a životnosti vlivu, kterým evropský naturalismus působil na českou dramatickou tvorbu.

Slabý se k inspiračním zdrojům hlásil přímo replikami dramatu, konkrétně opět promluvami kolegy Zedníka. V umlčování přítelova svědomí se dovolával Hauptmanna, ne však jeho skandály proslulé naturalistické prvotiny *Před slunce východem* (1889), ale dramatu, v němž německý

naturalista asimiloval modernistický individualismus, psychologismus a oslavil idealistické vzepětí: „Já na tvém místě bych se obhájil. Zadeklamoval bych si například *Potopený zvon* a přesvědčil bych sama sebe, že nikdo mne dosud tak nepochopil jako ta ohnivá žena“ (Slabý s. d.: [44]). Připojené zvolání „Routičko, Routičko!“ potvrzuje hypotetické časové zařazení dramatu *Mezi ženami* za Slabého pokusy adresované ND. Jméno hlavní postavy Hauptmannova dramatu z roku 1896, v originále Rot-Ännchen, zvukomalebně zčeštil F. S. Procházka (1899). Slabého pokus tedy musel být mladší. Užil-li parafráze Hauptmanna ve své hře, spoléhal patrně na jeho širší známost, do níž vešlo po uvedení v ND roku 1900. Do první dekády 20. století Slabého drama určuje i vzpomínka K. Z. Klímy („imponoval nám dvacetiletým“). Kromě toho víme, že pseudonym Karel Bříza, kterým podepsal pojednávaný kus, Slabý používal po přelomu století.¹⁵ Pod tímž jménem se coby dramatik dočkal i jisté satisfakce; neprorazil sice na Národní divadlo, ale brněnské bylo koneckonců také Národním. Roku 1906 uvedlo v rámci cyklu čtyř původních moravských her – s poměrně nejuznalejším ohlasem¹⁶ – veselohru *Bitva u Kašovic* (evidentně verzi hry *Velký boj* mající předobraz v autorově povídce „Pan starosta“).

Dramatickou tvorbu tedy Slabý přece jen dosáhl úspěchu. Ne však hrou, na které si nejvýše zakládal, ale veselohrou, kterou do jisté míry odpovídal na poptávku. Nelze se ubránit dojmu, že jako literát byl Slabý vyhraněný samorost až programového směřování, leč také dokonalý nomen omen. Svůj stín nepřekročil ani v proklamovaném naturalistickém kusu. Karlovo alter ego v osobě Zedníka se sice snaží ospravedlnit následování pudu, hrdina však není sdostatek rozhodný, aby si za svým jednáním stál a nesl následky. Drama odráží soubor dvou názorových koncepcí: nespoutaného individua realizujícího bez ohledů své touhy proti koncepci poplatné tradičním hodnotám. A celkové vyznění hry se přiklání k té druhé. V tom smyslu se autor vymezuje vůči

15 Takto signována vyšla roku 1903 v *Lidových novinách* ukázka z románu *Pan Boček*, v téže listě povídka „Jarní“; v Pavlíčkově *Neděli* 1904 novela *Karel Burian*.

16 „V prvé řadě vážím si při ní díkce a detailů. Jednotlivé části hry mají křemenitou tvrdost a srší jiskrami. Řeč osob je vzácně neafektovaná a přirozená, čehož u všech českých novinek z posledních let není. Charakteristiky jsou ucelené, úplné, prozrazují, že autor měl při své práci určité, živé osobnosti v duchu před sebou“ (R. B. 1906). „Spisovatel dlouholetým působením v takových hnízdech seznal důkladně tyto poměry, a postavy, které na jevišti postavil, jsou z masa a krve [...]“ (Sázavský 1906: 152); „[...] vypravilo naše Národní divadlo opět původní novinku od moravského autora. Tentokrát celovečerní a poměrně lepší než dříve provedených aktovek. [...] Novinku, která se setkala se zevním úspěchem, velmi pečlivě vypravil pan ředitel Frýda“ (ý. 1906).

Hauptmannovi – poslední jednání zastihuje Karla nad četbou *Potopeného zvonu* (1896), který rozezleně odhazuje se slovy: „Zvon aby zněl na horách! Jaká to faleš, mistře Jindřichu! Ženu jsi neměl opustit! – Také jsem znal takovou Routičku. Utrápené ženy’s neměl opouštět!“ (Slabý s. d.: [67]). Pod křiklavým naturalistickým kabátem, šitým dle moderně adaptovaného stříhu někdejšího zolovského návrhu, ukrývá hra vnitřní rozpolcenost, konfrontující vlivy modernismu vratkým, leč tradičním stanoviskem.

Dodejme jen, že tato rozporuplnost, která hře nikterak neubírá na dramatičnosti, svědčí o tom, že jakkoli se Slabý hlásil k jistému literárnímu proudu, nebyl spisovatelem tendenčním, nezjednodušoval svět, nepracoval podle formule. Dychtivou rukou sahal do života podáváje s až obsesním zaujetím obraz štvanců milostných vášní; pseudohrdinů, již nejsou strůjci svého jednání, ale jeho obětmi. Více než kritikem společnosti byl Slabý kritikem slabého jedince.

Prameny

ANONYM [Josef Slabý]

1899 „[V Brně, dne 15. července...]“, *Moravská orlice* 37, č. 159, 16. 7., s. 1

KLÍMA, Karel Zdeněk

1941 „O Josefu Merhautovi“, *Lidové noviny* 49, 6. 4, s. 1–3

R. B.

1906 „[Národní divadlo v Brně]“, *Divadlo* 4, s. 246

[REDAKCE]

1904 „[noticka]“, *Hlas národa*, 26. 8.

SÁŇKA, Hugo

1941 „Popínavá rostlinka“, *Lidové noviny*, příl. Literární neděle 7, č. 67, 28. 12., [s. 1–2]

SÁZAVSKÝ, Karel

1906 „[České divadlo v Brně]“, *Divadelní list Máje* 2, č. 11, 30. 3., s. 152

SLABÝ, Josef

1894/95 „[Zasláno]“, *Niva* 5, č. 19, s. 314

1896/97 „Anna“, *Niva* 7, č. 9, s. 261–272

- 1897a „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 8. 4. 1897“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: Jan Lier, osobní fond)
1897b „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 10. 5. 1897“ (ibid.)
1897c „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 4. 6. 1897“ (ibid.)
1897d „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 12. 6. 1897“ (ibid.)
1897e „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 28. 12. 1897“ (ibid.)
1898 „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 5. 2. 1898“ (ibid.)
s. a. „dopis J. Lierovi, Ostrovačice 3. 9. s. a. (ibid.)
s. d. „Mezi ženami“ (rukopis, Moravský zemský archiv v Brně, fond G 63 J. Slabý, inv. č. 13, nestránkovaný)

VIKOVÁ-KUNĚTICKÁ, Božena
1899 *Neznámá pevnina* (Praha: F. Šimáček)

Ý.
1906 „[Bitva u Kašovic]“, *Lidové noviny* 14, 8. 3. [večerní vydání], s. 4

Literatura

HÝSEK, Miloslav
[1908] „Úvodem“, in idem (ed.): *Výbor feuilletonů Josefa Merhauta* (Praha: J. Otto), s. 1–5

JEŽKOVÁ, Petra
2010 „Obležen národem dramatiků. Ze stolu dramaturga Národního divadla na konci 19. století“, *Divadelní revue* 11, s. 68–89

ŠUBERT, František Adolf
1908 *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900* (Praha: Česká grafická Unie)

VLASÁKOVÁ, Olga
s. d. *Brno-Žabovřesky. Historie a současnost* (Brno-Žabovřesky)

Trump the perfume and sugar candy: an attempt at Czech naturalistic drama

Behind the numerous dramatic experiments that attempted to conquer the National Theatre stage in the 1890s stood many rejected playwrights that remained completely forgotten. One of the most original was the south Moravian teacher Josef Slabý, who declared his work the first genuine Czech

realistic/naturalistic drama. In addition to his dramatic efforts, Slabý was also the author of several feuilletons in *Moravská orlice* that were erroneously attributed to Josef Merhaut. Letters to the Drama Director at the National Theatre capture the playwright's insistent, self-ironic and empathic efforts to promote his "progressive" drama. Slabý's estate includes a manuscript of one of his unpublished and unproduced plays – *Mezi ženami* (Among Ladies). Despite the fact that theatrical development at the time had significantly moved the barriers of contemporary ideas about how things could be staged (progressive realistic drama had broken the taboo on many subjects beginning in the mid-1880s), the content and form of Slabý's play was unstageable in his time. It's little wonder then that the playwright was reluctant to send the work to a theatre or have it published. Discovering covert drama, we don't find just a dramatical treasure (the play is rather chatty and exalted). In any case, the manuscript notably supports our image of the width, lifetime and diversity of the influence with which European naturalism affected Czech drama.

Keywords

Czech drama, naturalism, rejected playwrights, Moravian literary scene, Josef Slabý

Otokar Březina exotický

— Petr Holman —

Památce Vladimíra Justla

Ušlechtilý nezanechá započatého díla, i když je velmi nesnadné.
Indické přísloví

Od počátku „zájmu o Březinu“ nesččetněkrát zaznělo, že jeho dílo bylo už v době svého vzniku přijímáno buď s nekritickým obdivem a nadšením, nebo naopak s rezervovaným mlčením. Jedním z důvodů byla i skutečnost, že tehdejší provinciální, malověrné české prostředí nebylo připraveno na neočekávaná, překvapující, ba mnohohlasým kontrastem šokující objevení, či spíše zjevení zprvu básnických a o málo let později i esejistických textů, které se mu v tolika ohledech vymykaly a které svou estetikou, filozofií, myšlenkovou plností a obsažností i celkovou koncepcí přesahovaly jinač: do oblastí zcela jiných, nečeských, neevropských, zámořských, orientálních, nemluvě o mnoha jejich jazykových, pro nezralou českou společnost té doby vpravdě exotických zvláštностech. (Postupně uveřejňovaná korespondence vešla v obecnější známost až o mnoho desetiletí později.)

Netřeba říkat, že referát je jen pokusem o odpověď na otázky, proč bylo Březinovo dílo vztahováno k území, kde vzniklo, ale zároveň je významně přesáhlo,¹ a v kterých dalších oblastech – především jazykově – se domnělý i skutečný exotismus Březinova díla projevoval.²

Exotismus ve středoevropské i české literatuře zaujímá významnou úlohu už od středověku, ba od dob mnohem dřívějších, a svého uplatnění došel i později (namátkou připomeňme Vrchlického, Zeyera, Nezvala, Biebla...). Chceme-li se ztotožnit s některými vyřčenými definicemi a za literární exotismus považovat „zálibu v cizokrajnosti“, tedy umělecké zpodobení vzdálených nebo neznámých zemí, života, zvyklostí a dalších specifik jejich obyvatel, využívání básnických a jiných prostředků cizích, zejména orientálních jazyků (z Indie, Číny, Japonska, Oceánie či Balkánu), brzy si ověříme, že v literatuře se exotismy (orientalismy, multikulturalismy) uplatňovaly především jako prostředky tematické i formální neobvyklosti, a to s jediným cílem: navodit snivě neurčitou atmosféru touhy po vzdálených krajích, krajinách, územích či zemích.

Netřeba připomínat, že exotismus nebyl předmětem zkoumání jen v regionu české literatury, kupř. od přelomu 19. a 20. století.³ Všude po Evropě i jinde vznikaly a vznikají odborné práce a akce srovnávací nejrůznější podoby, formy a rysy exotismu – u nás například nedávné sympozium *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století* (pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR a Archivem města Plzně v roce 2007). Jedna ze sekcí tohoto sympozia nesla název *Doma, přesto cizí*, a tak se nabízí otázka, zda to neplatí i v případě Otokara Březiny.

Proč se tedy tento „temný“, „těžký“, „mystický“, „obtížně pochopitelný“, „nejasný“, „nesrozumitelný“, „nepřeložitelný“ symbolista nikdy nestal básníkem davu, básníkem populárním, oficiálním, čítankovým a všeobecně známým, a proč byl milován jen jednotlivci či onou šaldovskou „církví březinovskou“? Nebudeme opakovat nic z toho, co bylo napsáno o metaforách, hudebnosti či všestranné náročnosti Březinových

-
- 1 Bylo mj. srovnáváno s jinými filozofickými a náboženskými systémy a osobnostmi geograficky, časově i jinak vzdálených kultur, například s texty staroindických véd a upanišad, s verši pálijské buddhistické sbírky *Dhammapadam*, s bengálskou poezií Rabíndranátha Thákura (k tomu např. Holman 2008) či s poezií Walta Whitmana.
 - 2 Říkáme-li „domnělý“, myslíme například i na Houellebecqovu zatracovanou i obdivovanou tradiční, avšak jen romanticky plochou iluzi exotismu, odlišnosti a *jinakosti* exotických, orientálních zemí, kde Evropan, a tedy i Čech, jako by v bezvládném okouzlení idealizací nacházel vše, co doma postrádá.
 - 3 Za všechny zmiňme zeyerovské monografie, paměti, vzpomínky a časopisecké články J. Voborníka, J. Kampera, F. V. Krejčího, M. Kalašové, F. Heritese nebo J. Štolby z let 1897–1907.

textů. Nebudeme mluvit o tom, co před námi zkoumali jiní: o básníkově rozsáhlé a různorodé četbě, o jeho studiu historie, filozofie a jazyků, včetně například ruštiny, starořečtiny a latiny, o zájmu o antiku či Indii a jejich literaturu a náboženství apod. Jakmile totiž tyto aktivity (často upravené a pozměněné) byť i jen ve fragmentech pronikly na veřejnost, zavdaly příčinu k dohadům a spekulacím. Básník se tak sám stával osobností tajemnou, nepřístupnou, mystickou, exotickou.

Nyní se věnujme momentu pro Březinův jazyk mimořádně důležitému a charakteristickému,⁴ totiž užívání slov nečeského, a tudíž pro mnoho tehdejších (i dnešních) Čechů jaksi odtažitého, ba skoro nepřátelsky cizího, „exotického“ původu. Jak bylo již dříve uvedeno, slova z nejrůznějších oblastí lidské činnosti vybíral z mnoha jazyků, nejen z těch, které se snažil si osvojit. Právě taková slova, domníváme se, mohla být jednou z nikoli nepodstatných, „technických“ překážek pro čtenáře méně zblhlé a třeba nemající možnost nalistovat si vše v příručkách.

Ohledně Březinova jazykového novátorství je možné souhlasit s Antonínem Juránkem, autorem vůbec prvního, knižně dosud stále nevydaného pokusu o frekvenční slovník Březinových básnických spisů (1951): „Ve volbě slov prováděl přísný výběr a učinil ze své poezie ‚klauzuru snů‘, kam neměla přístup žádná všednost. [...] V letech devadesátých skupina básníků kolem Jaroslava Kvapila zjemnila sice básnické prostředky lumírovské, ale O. Březina český jazyk zreformoval a zmodernizoval jej. Rozklenul mohutnou klenbu svého myšlenkového chrámu, v jehož rozpětí jasně a čistě zazvučela česká řeč ve své výrazové i hudební kráse, jako by v ní zazněly výsledky mužných výbojů všech básnických snah a škol 19. století. Jeho jazyk je velmi bohatý a rozmanitý a jeho sloh je velmi složitý, stejně tak jako jeho nitro. Do tehdejšího pokladu jazyka českého pronikla z jeho prací básnických dlouhá řada slov uzavřených v odborných vědeckých dílech. V tom je Březinova zásluha na rozmnožení jazykové kultury. Jeho slovník a sloh je věrným zrcadlem jeho osobnosti a jeho básnického nitra. Všechno to, co v životě prožil, a naopak, co mu bylo odepráno a co zůstalo v jeho životě nevyžito a nenaplněno hmotně i duchovně, zračí se v jeho básnickém jazyce, slohu a myšlenkové náplni“ (Juránek 1951: 22–23).

Co se týká Březinova díla básnického,⁵ obsahuje velké množství slov cizího původu, od termínů z přírodních i jiných věd až po slova

4 Mnoho důležitých postřehů a podnětů přinesla studie Josefa Filipce (1969).

5 Kdo se začne zabývat touto problematikou v Březinových dopisech, zjistí, že zde je užívání slov cizího původu ještě nepoměrně častější, alespoň v počátečních obdobích básnickovy tvorby.

relativně běžně používaná, jež jsou do textů integrována způsobem, jaký nemá srovnání (je však možné exaktně zjistit, kdo a jak používal a znal tato slova v době, kdy je básník začleňoval do svých básní?). Jsou jejich přirozenou součástí a je jen na čtenáři, aby si zjistil jejich přesný význam a pochopil jejich funkci v kontextu gramatickém i jiném. Stejně i my ponecháme na čtenářích tohoto příspěvku, aby si přeložili Březinova slova (viz Příloha) a promysleli jejich umístění v básni.

Přítomnost cizích slov v Březinově díle však není to jediné, co z básníka učinilo exoticky oslnivě zbarveného páva na českém hnojišti. Postupem doby se stal ještě exotičtější. Do své smrti byl víceméně uctíván a obdivován, v období mezi válkami – především po přečtení Demlova *Mého svědectví o Otokaru Březinovi* (1931) – některými odmítán a zatracován, i když stále znovu vydáván, v průběhu a po druhé světové válce nakrátko znovu oslavován, po roce 1948, když ne zcela zamlčován, tedy alespoň komunisticky „vykládán“, tj. přerukován a ideologicky pitván, posléze na chvíli „rehabilitován“ a v roce stého výročí narození (tedy v roce 1968) dokonce oceněn i výstavou v Památníku národního písemnictví v Praze, avšak od počátku sedmdesátých let zas už jen pranýřován nebo okatě přehlížen. Zahraničních překladů ovšem stále přibývalo. 16. listopad 1989 pak znamenal otevření vůbec poslední velké výstavy v Památníku národního písemnictví, 17. listopad 1989 otevřel už docela jiné perspektivy...

Tato podivná sinusoida značí opět cosi velmi neobvyklého (pro vývoj v Čechách však charakteristického) a v jistém smyslu exotického, i když se netýkala jen tohoto básníka a nebyla příznačná jen pro jeho „obor“. Mluvíme-li o těchto *jiných* perspektivách, máme na mysli třeba i to, jak byl význam Březinova díla (i jiných tvůrců) potlačen smělkou náhle se vynořivších barvotiskových „spisovatelů“, „básníků“, „autorů“, „literátů“, „kritiků“, „recenzentů“ a „publicistů“ nebo jak a kým byly vydávány jeho sbírky, části i celek díla, včetně nejnovějších vydání anonymních, pirátských.⁶ Mezi další anachronické exotismy by se daly zařadit i opakující se domněnky o Březinově antisemitismu či různé anketní nářky⁷ nad stále ještě chybějícími rozborů „některých genderově ambivalentních [sic!; pozn. P. H.] autorů typu O. Březiny, J. Demla, ale i Vikové-Kunětické či T. G. Masaryka [sic!; pozn. P. H.]“, živéné

6 Nadmíru „exoticky“ může působit i odpověď odborné pracovnice PNP na otázku po další výstavě (u příležitosti březinovského výročí), že taková výstava byla přece uspořádána už roku 1989.

7 Anketa o „bílých místech“ současné literárněvědné bohemistiky, *Česká literatura* 58, 2010, č. 1 (na vnitřní obálce chybně č. 7), především s. 82 (Jan Matonoha).

především těmi, kteří spoléhají na nepřilíš hodnověrné prameny, nikoliv na vlastní kritický rozum.

Tak v době, kdy český kulturní svět – koncertní, divadelní i filmové sály, státní i soukromá rádia a televize s jejich přímými přenosy, internetovým vysíláním, celodenními „živými vstupy“ a „telemosty“, umělci a „umělci“ všeho druhu, jakož i nejrůznější „alternativy“ všeho druhu se svými „projekty“ všeho druhu – provozuje oslavné tance nad výročími Bohuslava Martinů, Gustava Mahlera či Karla Hynka Máchy⁸ atd., exotický básník českého symbolismu i exotický básník české současnosti zůstává oficiálně opět a znovu „exoticky“ opomíjen, setrvává i nadále ve svém exotickém mlčení a osamocení. Zdá se však, že je to jen dobře.⁹

-
- 8 K tomu např. názor Oldřicha Jarolíma (*A2* 12/2010): „Ad Hra s nemožnem (*A2* 11/2010)“: „Děkuji za interview s obdivuhodnou paní Erikou Abrams, jejíž práce si velice vážím. Skutečných myslitelů a umělců tělem i duší, jako byl Ladislav Klíma (nebo třeba Richard Weiner či Vratislav Effenberger), nemá naše zemička nazbyt, přesto se opovažujeme plýtvat jejich silou, jejich tvorbou, dobrým dílem a žít se soustavně pomatenostmi, jež duchovní velmoci shazují se stolu a my si je čile překládáme, redaktorujeme, citujeme, ilustrujeme, ba přepisujeme do památníků. Když v roce 2008 pánové Klíma Ladislav a Deml Jakub měli kulatá výročí, bylo mně velmi líto, že krom vašeho ctěného listu nikdo toho řádně a poměrně nepřipomněl, peněz na vydávání valně nepřibylo, sbírka lidová nikomu na mysl nepřípadla. Dnes, když vidím, jak kdekterý červ ohání se – za peníze – jubilujícím průměrným středoevropským romantikem Karlem Hynkem Máchou, jak všichni se cítí být inspirováni jeho verši, hudebníky, malíři, ba spisovatelé sdružující se v jinak letargické obstarožní obci, jsem konec konců rád, že se Klíma tomu vysmekl. Najde-li se schopný a přičinlivý účetní, který bude vybírat na další vydávání Klímových Spisů, já přispěji. Oznamte mně tu příležitost prosím písemně nebo ve vašem listě.“
- 9 Sborník z březinovského sympozia z roku 2008 měl vyjít začátkem roku 2009. Obtíže s odevzdáváním příspěvků, nekonečné průtahy při korekturách, jakož i obtíže finančního rázu způsobily, že vyšel až teď, v roce 2010. Zdá se však, že zpoždění nebylo náhodné... Mezitím jsem měl možnost poprvé nahlédnout do Březinovy složky v LA PNP a objevil zde rozsáhlejší soubor francouzsky, německy a česky psaných dopisů Anny Pammrové Otokaru Březinovi, až do dneška nepřístupných a mnohými badateli považovaných za ztracené. Potěšitelné je, že až na jeden jsou dopisy ve velmi dobrém stavu. Na základě toho je možné říci, že důvod, proč některé Březinovy dopisy nebyly zařazeny do souboru vydaného začátkem třicátých let, je jediný: nekončící napětí mezi myšlenkami, názory a tématy korespondentů. – Plně znění společně s ukázkami z dosud netištěných dopisů in Petr Holman (ed.): *Otokar Březina 2008, Materiály z mezinárodní konference [...] pořádané ve dnech 25.–26. 9. 2008 v Jaro-měřicích nad Rokytnou* (Vsetín: Nakladatelství Dalibor Malina 2010), s. 229–[248].

Příloha

Abecední seznam některých slov cizího původu vyskytujících se v Březinově básnickém díle

Adagio, agónie, akord, akvarel, alabastr, alej, ametystový, andante, anděl, andělský, Angelus, apostrofa, apoteóza, arktický, arkýř, asfodél, asperges, atlasový, azbest, azur, azurný, azurový.

Bakchantický, baldachýn, balzám, balzamiký, barikáda, bazaltový, Beethoven, bibliotéka, blankyt, brutální.

Carství, César, církev, citadela, citera, cyklon, cypřiš.

Delfín, démon, démonický, diluviální, dimenze, disonance, dithyramb. Elegický, element, Eliáš, epický, epej, etér, éterný, extatický, extáze.

Fantóm, faraon, fascinující, fazeta, ferment, flétna, forma, fosfor, fosforeskovat, fosforový, fregata, freska.

Gehenna, Gethsemane, gesto.

Halucinace, harfa, harmonický, harmonie, hierarchie, horizont, hosana, hymna, hymnický, hymnus, hypnóza, hypnotizovati.

Chorál, chór, chórický.

Iluze, improvizace, inspirace, inspirovaný, interval, intonace, ironický. Jasmín, jaspis.

Kadence, kaktus, kantáta, karmín, kasematy, katakomby, katedrála, klášter, klášterní, klauzura, klávesa, klaviatura, komnata, konstelace, kópule, koridor, kosmický, kosmos, krypta.

Laboratoř, labyrint, lazaret, legenda, letargický, libela, lilie, liliový, lyra, lyrismus.

Magický, magie, malachit, mana, matutinum, meditace, melancholie, melancholický, metafora, metamorfóza, metrum, milion, minium, míšal, monolog, monotónní, motiv, mše, myrtoví, mystérium, mystický, mýtus.

Narkóza, nektar, nervózně, nervózní, nota, nuance.

Oáza, obelisk, oceán, oktáva, oliva, oltář, oltářní, opalizující, opál, oranžový, oratoř, orgie, orchestr, orloj.

Palác, palimpsest, palma, pancíř, parfém, parlament, paroxysmus, pasát, patos, perspektiva, piano, pigment, polyfonie, pontifikální, preludium, prerie, prizma, puls, purpur, purpurný, purpurový, pyramida.

Refrén, rekvíem, relikvie, rezonance, rezonanční, romance, rubín, rytmický, rytmus.

Safir, salva, samum, serafický, sféra, siena, signál, skandovati, sloka, somnambul, sonáta, stalaktitový, stigma, sugesce, sultán, symbol, symbolický, symfonie.

Šafrán, šarlatný, šarlatový, škála.

Takt, téma, tón, tragický, text, transparent, transponovaný, tremolo, triumf, triumfální, tropický, tropus, tropy, tymián.

Vesmír, vestálka, vigilie, vize.

Zenit, zodiakální.

Žalm.

Literatura

FILIPEC, Josef

1969 „K jazyku a stylu Otokara Březiny“, *Naše řeč* 52, č. 1, s. 1–22

HOLMAN, Petr

1993 *Frequenzwörterbuch zum Lyrischen Werk von Otokar Březina* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag)

2008 „Indie a české země – (nejen literární) setkávání na cestách staletí“, in Odorik z Pordenone: *Z Benátek do Pekingu a zpět. Setkávání na cestách Starého světa ve 13.–14. století* (Praha: Filosofia), s. [185]–208

JAROLÍM, Oldřich

2010 „Ad Hra s nemožnem“, *A2* 6, č. 12, <http://www.advojka.cz/archiv/2010/12/doslo> [přístup 31. 10. 2010]

JURÁNEK, Antonín

1951 *Inspirační zdroje Otokara Březiny (Slovník Otokara Březiny)*, disertační práce, Praha: Univerzita Karlova, FF

MATONOHA, Jan

2010 „Anketa o ‚bílých místech‘ současné literárněvědné bohemistiky“, *Česká literatura* 58, č. 1 (na vnitřní obálce chybně „č. 7“), s. 82

POŘÍZKA, Petr – SCHÄFER, František

2010 „Korpus esejů Otokara Březiny (fragment korpusu české esejistiky přelomu 19.–20. století)“, in Petr Holman (ed.): *Otokar Březina 2008. Materiály z mezinárodní konference [...], pořádané ve dnech 25.–26. 9. 2008 v Jaroměřicích nad Rokytnou* (Vsetín: Nakladatelství Dalibor Malina), s. 95–105

Exotic Otokar Březina

The presented paper attempts to outline why Otokar Březina's work began to be recognized as work which originated on Czech territory, but which surpassed this cultural region significantly at the same time. (His work has been compared with many other intellectual, philosophical and religious systems and writers within geographically and chronologically different cultures and literatures e.g. the Hindu Upanishads and Vedic texts, the Bengali poetry of Rabindranath Tagore and Walt Whitman.) Moreover, the language areas have been researched inter alia to demonstrate both the alleged and the real *exoticism* of Otokar Březina's work.

Keywords

exotic, exoticism, orientalism, multiculturalism, language innovation, words of foreign origin

Ludmila Durdíková-Faucher

Česká autorka spoluzakladatelkou moderní ediční koncepce francouzské literatury pro děti a mládež

— Milena Šubrtová —

Za jednoho z prvních iniciátorů moderní dětské knížky je v evropském literárním prostoru považován Paul Faucher (1898–1967), zakladatel dnes legendární a čtenářsky stále živé edice Albums du Père Castor. V českém prostředí je však málo známé, že spolutvůrkyní této nové literární, výtvarné a ediční koncepce byla Ludmila Durdíková-Faucher, česká spisovatelka, překladatelka, literární kritička, editorka a manželka francouzského autora a vydavatele.

Ludmila Durdíková se narodila 1. dubna 1899 v Praze. Její otec Václav Durdík působil jako lékař ve Slavkově, od roku 1910 jako městský policejní a hasičský lékař v Praze. Rodinné prostředí bylo prochnuto altruismem, silným sociálním cítěním, čínorodostí a osobní angažovaností. Durdíková od roku 1914 pomáhala otci při ošetřování raněných vojáků, a byla tak již jako patnáctiletá konfrontována s neuvěřitelným lidským utrpením. Od konce první světové války až do roku 1933 se jako asistentka pohybovala v blízkosti pedagoga Františka Bakule v Jedličkově ústavu. V roce 1919 Bakule z Jedličkova ústavu odešel kvůli neshodám v hospodaření a výchovných metodách. Spolu s ním ústav opustili někteří dětské chovanci i zaměstnanci s ideou

nadále pracovat experimentálními metodami. Jednou z členek této Bakulovy družiny, jak se začali nazývat, se stala i Durdíková.

Bakule znal Durdíkovou od jejich takřka dětských let a cenil si zejména jejího temperamentu, odvahy a inteligence, ale především její empatie. V předmluvě k její knižní prvotině *Šarkán* (1921) uvádí: „Lidka stala se mi citlivou deskou, na níž se moje lidičky obrážely v nedbalcích: když ona mezi nimi byla, nemyslily děti na to, čím chtějí být a jevily se vždy jen, čím byly“ (Bakule 1921: 5). Pro Durdíkovou pak Bakulova družina představovala prakticky druhou rodinu, trvalý formativní pramen, ale rovněž inspiraci k literární tvorbě. Za ideály, které Bakule jako předchůdce a průkopník moderní integrativní pedagogiky prosazoval, se ostře postavila i v roce 1934, kdy se Bakulův ústav dostal po hospodářské krizi do finančních problémů. Coby jediná autorka monotematického čísla *Věstníku Bakulova ústavu s názvem Žde se vraždí... Případ Bakulův* (1934) se jednoznačně vyjádřila ke kampani, jež byla účelově rozpoutána v roce 1933 pro diskreditaci Bakulova ústavu.

K osudovému setkání, při němž se protála osobní i profesní dráha Durdíkové a Fauchera, došlo v roce 1929. Fauchera, jenž byl díky své nakladatelské činnosti v kontaktu s předními pedagogy a psychology té doby (Pierre Bovet, Édouard Claparède, Jean Piaget, Maria Montessori), Bakulova práce s dětmi zaujala. Podílel se na organizaci koncertního turné Bakulových zpěváčků v roce 1929 po Francii a během té doby se sblížil s Durdíkovou. Inteligentní mladá žena s bohatou pedagogickou zkušeností a literárními ambicemi se záhy stala spoluiniciátorkou Faucherových novátorských edičních projektů. Durdíková se za Fauchera provdala roku 1932 a pobývala s ním od roku 1933 ve Francii, převážně v Paříži, až do své smrti 8. března 1955.

Durdíková se celý život intenzivně zajímala o literární dění a v kvasu bohatého kulturního života po roce 1918 se do něj přirozeně zapojila. Po krátkém vzplanutí pro ruské revoluční ideály se brzy oprostila od marxistických dogmat. Přátelské vazby ji pojily k Devětsilu, stýkala se mimo jiné s Vítězslavem Nezvalem, Františkem Halasem, Janem Čepem a Toyen; ve Francii k jejím přátelům patřili André Breton a Paul Fort. Literární vlohy prokázala i překladatelskou aktivitou. Překládala především z ruštiny a němčiny, například *Vojnu a mír* (1869) Lva Nikolajeviče Tolstého (2. díl, 1929) či *Cestu okřídlenému Erosu* (1923) Alexandry Michajlovny Kollontajové (1925). Přispívala do řady periodik jak drobnými prózami a publicistickými texty, tak překlady.

Autorčiny rané literární práce vznikaly ještě v Praze. V roce 1917 začíná psát deník, který má sloužit jako kronika ústavu, potažmo kronika

dětských osudů a epizod z jejich života. Volí přitom metaforické přirovnání – dětské osudy a povahy jsou pro ni jako střípky kaleidoskopu, které společným životem vytvářejí obdivuhodný a neustále překvapivě proměnlivý obraz. V rukopise jsou znatelné pozdější nepatrné revize a úpravy, směřující ke stylistickému pročištění textu; již od počátku je tedy přítomen nikoli pouze osobní, ale také literární záměr. Nejde jenom o kroniku všedního žití. Mladičká Durdíková dokáže své postřehy z Jedličkova ústavu přetavit v zobecnující tvrzení a prozrazuje svoji vnímavost k různým přístupům učitelů a vychovatelů k jejich svěřenčům. Durdíková se těmito praktickými pozorováními formuje i jako pedagožka. Ještě vzdálena terminologii oboru intuitivně oceňuje dnes tolik populární mezipředmětové vztahy a přesahy, výchovu ke kompetencím v rámci široce formulovaných vzdělávacích okruhů:

Z přírodopisu kamzíků. Jak to přijde, že se udrží na takový malý špičce? štára Toník. V témže okamžiku jsou přeneseni v jiný svět. V svět fyziky. Zmizely vysoké, hrdé Alpy. I postava smělého zvířete. Zapomenuty knížky. Rozvrh se marně hlásí o své právo. Právo přírodopisné hodiny... Pan ředitel vykládá. O těžišti tělesa. Článek jindy snad suchopárný. Dnes dýše životem. Dnes potřebují vědět. Jak že to přijde – že se udrží. Kamzíků na vršku skály... (Durdíková, rkp.: nestr.)¹

Již od prvních stránek rukopisné kroniky tušíme za jejími řádky skutečnou literátku, která má v raném věku vyhraněný styl: krátká slovní spojení nahrazující větné celky, výstižná charakterizace prostřednictvím detailu. Úspornými prostředky dokáže evokovat atmosféru. Synekdochicky volené scény a výjevy z každodenního života v sobě tají určitou dramaticitost, zvláště když si uvědomíme, že autorka píše o dětech s těžkým zdravotním postižením.

V kronice obdivně přibližuje autoritu „pana ředitele“ Bakuleho, jehož vzor ji nepochybně formoval. Knižní prvotinu *Šarkán* psala z jeho popudu a všestranně zaměřený Bakule jí byl rádcem i kritikem.² Zprvu sám zaznamenával Lídiny postřehy, jimž dokázala vtisknout pointu. Když si však všiml jejího vypravěčského talentu, vybídnul ji

1 Citováno z nestránkované rukopisné kroniky Ludmily Durdíkové, uložené v archivech Médiathèque Père Castor, Meuzac.

2 Bakule připisoval estetické výchově veliký význam a lze ho bez nadsázky považovat za jednoho z prvních českých pedagogů, který docenil význam tvůrčího psaní a interpretace. O jeho metodologii slohové výchovy vypovídá publikace *Vodníci* (rkp 1906, tiskem 2007 ve francouzském překladu), která vychází ze slohových prací dětí ze školy v Malé Skále.

k samostatnému literárnímu zpracování těchto historek. Společně text dále cizelovali hlasitým předčítáním.

Próza *Šarkán* vznikala v letech 1916–1917, tedy téměř paralelně s rukopisnou kronikou, a lze ji považovat za skutečně juvenilní tvorbu, přesto zarazí osobitým stylem a pronikavostí pohledu, kterým je protagonistu nazírán. V *Šarkánovi* podává Durdíková portrét svého dětského přítele Jaroslava Zdrůbeckého, přezdívaného Šarkán, který později působil jako výtvarník. Podtitul prózy (*Psychologické otázky nejmladšího z Bakulovy družiny*) naznačuje určitou mozaikovitost kompozice. V krátkých kapitolkách předkládá autorka výjevy z každodenního ústavního života malého chlapce. Z epizodických útržků, mnohdy anekdotického charakteru, sestavuje portrét svého Šarkána coby statečného chlapce, který již dávno přijal handicap jako součást své identity a je schopen poprat se se životem.

Již v této próze Durdíková propracovala svůj osobitý styl, založený na výrazové úspornosti. Jednoduchá větná stavba a nepřilíš rozvitá souvětí její vypravěčskou promluvu výrazně dynamizují, stejně jako reprodukce dialogů bez zbytečných uvozovacích vět. Často oslovuje adresáta, projektovaného mimo svět literární fikce, a vyprávění tím získává na osobní naléhavosti. Právem se lze domnívat, že úspěch její pozdější tvorby pro děti vyvěral i z tohoto typického jazykového stylu, založeného na emočně silné umělecké zkratce.

V následující próze *Tuláci* (1926), s podtitulem *Historky čtyř z Bakulovy družiny*, autorka rekapituluje nelehké životní období, kdy se družina po ztrátě pražského zázemí musela rozdělit. Zatímco část pořádala výchovné přednášky s praktickými demonstracemi, Durdíková zařídila koncesi na pořádání loutkových představení a se skupinou tří přátel se střídavě vlakem, střídavě pěšky vydala na kočovnou dráhu s vlastnoručně vyrobenými loutkami a kulisami, inspirována českou loutkářskou tradicí. Text přibližuje hereckou pouť čtveřice s jejími úspěchy i propady a prozrazuje okouzlení svobodou tuláctví, byť si autorka dobře uvědomuje a na vlastní kůži pociťuje i stinné stránky „tuláckého království“. Autorčin nesentimentální pohled na handicap se nezříká humorného odstupu a ironie, která v dobové literatuře s tematikou handicapu chyběla. Skupinka věčně hladových kočovníků křížuje Čechy a Moravu a Durdíková osvědčuje literární talent i ve zdařilých charakteristikách míjené krajiny. V několika větách dokáže zachytit jedinečnou atmosféru místa i mentalitu obyvatel. Její vnímání přírody je prosyceno antropomorfizací – jako by živoucí krajina vypovídala o lidech lépe než oni sami. Se smyslem pro charakterizační detail

předkládá obraz jednotlivých koutů naší země, a její próza se tak přiražuje i k popřevratové vlastenecky orientované literární linii. Tematizací světa handicapovaných však její rámec překračuje.

Útlá próza *Děti zhaslých očí* dedikovaná Paulu Faucherovi byla vydána v roce 1929. Ačkoli v ní Durdíková poprvé uhýbá od přímého přiznaného ztvárnění autobiografických zkušeností, i tato próza prozrazuje inspiraci z autopsie. Osmnáctiletá Klára se ze sympatií ke starému lékaři rozhodne zpříjemnit prázdniny skupince šesti nevidomých dětí z ústavu a vezme je do hor. Hned při prvním kontaktu s nimi je ale konfrontována s vlastním selháním – cítí ve společnosti některých dětí hrůzu z jejich fyzického znetvoření, rozhoduje se však „srdcem“ a pokouší se k nim najít cestu bez předsudků. Přístup ke svěřencům je zprvu poznamenán rozpaky, které pramení z nedostatku zkušeností, ale také mladickým sobectvím, jež si neuvědomuje specifika či omezení plynoucí z handicapu dětí.

Klára, jakési autorčino stylizované alter ego, nahlíží na postavy dětí z personální vyprávěčské perspektivy, která umožňuje proniknout do jejich myšlenek, pocitů, niterných zmatků v konfrontaci s handicapem. Dívka pomáhá svěřeným dětem, přivyklym ústavním zdem, objevit radosti každodenního života v přímém kontaktu s přírodou. Sama se přitom od svých svěřenců také učí; děti, těžce zkoušené vlastním handicapem, jsou schopny empatie ve větší míře než Klára. Vzájemně se obohacují, Klára se pod vlivem nevidomých dětí stává citlivější a vnímavější.

Výše uvedené prózy byly jedny z prvních, které v rámci české literatury dokázaly přiblížit svět handicapovaných dětí z jejich vlastní perspektivy, optimisticky, realisticky a bez sentimentu. Autorka je koncipovala jako hold obdivovanému pedagogovi a jeho metodám práce, přesto se vyvarovala utilitárního didaktizování. Z dnešního pohledu mohou působit anachronicky, ale ve dvacátých letech minulého století představovaly výrazný zlom v nazírání na handicapované děti. Autorčinu důvěrnou znalost dětské psychiky a citlivý přístup ke snadno zranitelnému nitru handicapovaných, jež osvědčila v těchto raných prózách, můžeme vnímat jako předznamenání budoucí úspěšné tvorby pro děti.

Jedním z prvních textů Durdíkové v oblasti intencionální dětské literatury byla knížka *Včelí obec* (1937). Dva roky po francouzské edici se objevilo české vydání s dodatky F. Bakule. Vlastní vyprávění o životě včel, segmentované do stručných kapitol, doplňují „Výklady ke knize“, v nichž je přiblížena geneze knížky. Durdíková, inspirovaná *Životem*

včel od Maurice Maeterlincka, se rozhodla napsat o včelách knihu pro děti. Vznikla tak „básnická pohádka o včelách“, do níž zasáhl Bakule, jemuž bylo líto, že by „knížka měla sloužit jen zábavě“, a přetvořil ji na „básnický přírodopis o včelách“. Ilustrátor Rudolf Jarušek se vyhnul dokumentární realistické ilustraci a zobrazil včely sice s personifikační nadsázkou, ale tak, aby posílil informativnost textu. Závěrečná recepční instrukce je současně didaktickým materiálem pro práci s uměleckonaučným textem. Bakule zde nejen radí, jak pořizovat výpisky z textu či jak reprodukovat text podle osnovy a interpretovat jej na základě ilustrací, ale vybízí i k vlastní literární tvorbě. Věrný i původnímu tématu a naučnému záměru, doplňuje své závěrečné slovo odbornými ilustracemi, informacemi i odkazy na další literaturu týkající se života včel a včelařství. Knihu adresuje dětským čtenářům a jako novátorský metodický materiál současně pedagogům a rodičům pro inspiraci k tvůrčí práci s dětmi.

Počátkem třicátých let se jméno Ludmily Durdíkové, která ve Francii publikovala pod pseudonymem Lida, objevilo u titulů z tematické série *Roman des bêtes* (Román o zvířatech) specializované řady Albums du Père Castor. Sledujeme v nich růst zvířecích mláďat a jejich boj o přežití i o nezávislost. Durdíková se vyhnula dobové manýře nepřiměřeně personifikovat zvířecí hrdiny a představila je v jejich přirozeném prostředí. Aby zvířecí protagonisty lépe přiblížila dětem, zvolila cestu nenásilné antropomorfizace prostřednictvím vypravěčské perspektivy, jež zvířecím mláďatům propůjčila mentalitu malého dítěte. Jednotlicí ráz dodaly textům ilustrace ruského emigranta, výtvarníka Fjodora Rožankovského, který je signoval jako Rojan. Některé z jejích knih byly vydány jen francouzsky, jiné i v češtině: například *Panache l'écureuil* (1934; *Čtverák malý veverčák*, č. 1939), *Froux le lièvre* (1935; *Zajíček usáček*, č. 1939), *Scaf le phoque* (1936; *Skaftuleň*, č. 1939), *Quipic le hérisson* (1937; *Kipik ježek*), *La ferme du Père Castor* (1937; *Statek táty Bobra*), *Plouf le canard sauvage* (1938; *Žbluňk divoká kachna*), *Bourru l'ours brun* (1938; *Medvěd Chloupek*, č. 1941), *Martin pêcheur* (1938; *Rybář Martin*), *Coucou* (1939; *Kukačka*), *Les animaux du ZOO* (1941; *Zvířata ze ZOO*) a *La grande nuit d'été* (1957; *Dlouhá letní noc*). Tyto obrázkové knihy se dočkaly vydání prakticky po celé Evropě a byly považovány za nejlepší z celé ediční řady. Durdíková se tak trvale zapsala do historie literatury pro děti a mládež a zůstala spojována výhradně s novátorskou koncepcí obrázkových knížek pro nejmenší.³

3 Viz např. hodnocení Annie Renonciat, která o Durdíkové hovoří jako o autorce „lehkého

Durdíková se do třicátých let 20. století aktivně pohybovala v pražském kulturním prostředí, přesto zůstala v českém literárním kontextu neprávem opomíjenou autorkou, kterou si posléze „přisvojila“ francouzská literatura. Jedním z prvních (a na dlouhou dobu posledních) ohlasů na její literární tvorbu byl článek Jiřího Weila „Naše krajan-ka Lida“ v *Literárních novinách* roku 1937. Weil ji považuje za jediného českého autora, který se úspěšně naturalizoval ve Francii, a upozorňuje na české prvky, které bezděčně pronikly do textů, jež se stávají první četbou francouzských dětí: „Pojednou se objeví ve francouzské dětské knize české pořekadlo nebo říkanka, najednou najdeme v knize Pere Castora o různých národech i obrázek naší malé Slovačky“ (Weil 1937: 2). Vyzdvihuje význam podobného kulturního vyslanectví.

Durdíková však ve Francii vykonala pro českou literaturu mnohem více – po celou dobu svého zdejšího pobytu zůstávala v kontaktu s českými přáteli z řad umělců i pedagogů. Jejich bohatá korespondence svědčí o úsilí, s jakým se pokoušela prosadit české autory na francouzské literární scéně. Její redaktorská práce pro nakladatelství Flammarion, jak dosvědčuje zachovaná korespondence, byla provázena obvyklými těžkostmi: vymáhání textů, které autoři přes sjednané termíny nedodávali, prokousávání se řadou bezcenných rukopisů. Přesto v této nelehké činnosti našla prostor k propagaci českých autorů literatury pro děti a mládež a zasloužila se zejména o francouzské edice děl Ferdinanda Krcha, Ladislava Havránka a Josefa Lady.

Literární vkus a cit, ale i dobrá znalost psychologie dětského čtenáře, stejně jako důvěrná obeznámenost se světem francouzské dětské literatury byly nezbytnými předpoklady pro úspěch českých autorů na francouzské literární scéně. V literatuře pro nejmenší čtenáře, která je založena na archetypálnosti, ovšem roli v ní hraje i nejmenší detail, osvědčila Durdíková svoji schopnost zaměřit se na jakýkoli nesoulad v literární i výtvarné stránce, který by mohl ohrozit vazbu mezi uměleckým dílem a předpokládaným dětským recipientem. V dopise Krchovi z února 1934 prosí o tlumočení vzkazu pro Ladu: „Tedy mohl byste mu říci, aby nám předně *předělal kočku*. A také aby tu předělanou kočku udělal *bez mašle*. Tady kočky s mašlí neexistují. Jsou to svobodní tvorové a v mluvnici mají mužský rod. Za druhé: vypouštíme koně a králíka, protože pro pařížské děti (jakož i pro jejich rodiče!) by bylo

pera“ a připisuje jí výrazný podíl na úspěších průkopnické edice Albums du Père Castor (Renonciat 1998: 82).

nemožné imitovat jejich zvuky“.⁴ V *Nouvelles Littéraires* dostala na starost jednou měsíčně zaplnit vlastními texty či kritikami jiných autorů pravidelnou rubriku – splnil se tak její dávný sen a opět ho využila ve prospěch propagace českého literárního dění.

François Faucher, syn manželů Faucherových, vybudoval na památku rodičů informační centrum v obci Meuzac. Mediathèque zahrnuje multimediální knihovnu, dokumentační a výzkumné centrum shromažďující archivy Faucherových a animační středisko pro děti, založené na pedagogických teoriích uplatňovaných v edici Père Castor. Na plné docenění v kontextu české literatury pro děti a mládež však Lida, Ludmila Durdíková-Faucher, teprve čeká.

Prameny

DURDÍKOVÁ, Ludmila

1922 *Šarkán* (Praha: Bakulova družina)

1926 *Tuláci* (Praha: Bakulova družina)

1929 *Děti zhaslých očí* (Praha: Bakulova družina)

1939 *Čtverák malý veverčák* (Praha: Česká grafická Unie)

1939 *Skaftuleň* (Praha: Česká grafická Unie)

1939 *Ušák zajíček* (Praha: Česká grafická Unie)

1941 *Medvěd Chloupek* (Praha: Česká grafická Unie)

DURDÍKOVÁ, Ludmila – BAKULE, František

1937 *Včelí obec* (Praha: Česká grafická Unie)

DURDÍKOVÁ-FAUCHEROVÁ, Ludmila

1934 „Zde se vraždí... Případ Bakulův“, *Věstník Bakulova ústavu*, 1. čtvrtletí 1934

Literatura

BAKULE, František

1921 „Předmluva“, in Ludmila Durdíková: *Šarkán*, s. 5–7

DEFOURNY, Michel

2000 *Hommage à Lida* (Meuzac: Les Amis du Père Castor)

4 Citováno z dosud nezpracované korespondence, uložené v archivu Mediathèque Père Castor, Meuzac.

FAUCHER, François

1999 *František Bakule – enfant terrible české pedagogiky*, přel. Oldřich Janota (Praha: Portál)

RENONCIAT, Annie

1998 *Livres d'enfance, livres de France* (Paris: Hachette)

ŠUBRTOVÁ, Milena

2008 „Lída Durdíková a počátky novátorské knižní edice pro děti“, *Komenský* 133, č. 2, s. 9–12

WEIL, Jiří

1937 „Naše krajanka Lída“, *Literární noviny*, č. 4, s. 2

Ludmila Durdíková-Faucher, a Czech author and co-founder of the modern publishing concept of French literature for children and youth

This article introduces the personality and literary work of Ludmila Durdíková. In the Czech environment it is still not very well known that this Czech writer, translator, literary critic, editor and wife of the French writer and publisher Paul Faucher was the co-creator of the modern literary, artistic and publishing concept of French books for children. She wrote her first literary works while still living in Prague – when she was an assistant to František Bakule at the Jedlička Institute. Her intimate knowledge of children's psyches and her sensitive approach to the vulnerable mind of the handicapped, proved in those early books, may be seen as an indication of her future successful work for children. In France, she used the pen-name Lida and made her mark in French literature with several books from the thematic series *Roman des bêtes* (A Novel on Animals) in the specialized series Albums du Père Castor.

Keywords

Ludmila Durdíková-Faucher, literature for children and youth, Czech/French literary context, literature on handicap

Mannovské paradigma aneb Svět podmíněné existence u Ladislava Klímy

— István Vörös —

Zdalipak motýl napíchnutý na špendlík
znamená zničení krásy, anebo její zvěčnění?
(Vajl 2003: 257)¹

Lze se Ladislavu Klímovi více přiblížit, když na to půjdeme přes Thomase Manna? A lze se Ladislavu Klímovi vůbec přiblížit? Do takto zestručněné otázky se raději nepouštějme. Klíma je samotář, adekvátní génius, jenž se uzavírá do vlastního světa a není v něm občanem. Lze se Thomasi Mannovi více přiblížit, když na to půjdeme přes Ladislava Klímu? Přiblížit se, ale komu? Němci? Čechovi? Maďarovi? A lze se Thomasi Mannovi vůbec přiblížit? Do takto zestručněné otázky se raději nepouštějme. Přestože se Mann maskuje za společenského člověka, za svědomí, ba dokonce sebepoznání všech Němců, je jen sám pro sebe. Skrývající se génius, který se uzavírá do vlastního světa a občan v něm přímo překypuje, neboli: uměle se k tomu nutí, scvrkává se, deformuje, pěstuje se v občana. V Němce.

1 Přeložil autor příspěvku.

Mann v Němce, Klíma v Čecha, i když i on občas koketuje s němečtívím. S jeho problematikou. S dvojí povahou německé existence. S dvojakostí jednoty a rozdrobenosti. S knížeckým, nikoliv říšským způsobem včlenění se do existence. Příklady obou těchto způsobů jsou vidět právě na německé historii. Knížecký způsob existence a její pochopení je pestrá duchovní spleť, jež možná z hospodářského a politického hlediska nevedla k jednoduché situaci, o to užitečnější však byla pro duchovno (myšlení a víru). Bez této spleti, bez jejích záhybů a skrýší by nemohl přežít už ani Luther, nikdy by nemohla začít reformace se všemi svými důsledky.

Mann se předávkoval občanskou podstatou a je jí omámen stejně jako Klíma svými narkotiky. Oba hledají knížecký způsob existence. Že bychom se tím přiblížili jejich příbuznosti? Nebo jsou opačnými póly stejného pojetí existence? I to je příbuznost. Být negací toho druhého. (Podobný vztah pojí i Flaubertovu *Paní Bovaryovou*, 1857, s *Babičkou* Boženy Němcové, 1855: jsou vzájemnými antitezemi. Spisovatelčin život, její problémy a hledání ženina místa ve společnosti navíc připomínají spíše hrdinku francouzského románu než vlastní románovou postavu.)

Mann a Klíma jsou zhruba současníci. Svět vidí z podobné časové perspektivy.² Z hlediska toho, na co zaměřují pozornost, je však už situace jiná. První na svět, který pro oba představuje spleť, členitou tkaninu desky německojazyčných oblastí, hledí ze severu, druhý z východu. Je to svět podmíněné existence. „Čím víc postupujeme v Německu směrem na sever, tím je pivo lehčí a tím lehčí jsou i kontury“ (Vajl 2003: 254).

Nechodme dál kolem horké kaše. V jejich dvou románech přibližně ze stejné doby – Klímově *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928)³ a románu Thomase Manna *Královská výsost* (1961)⁴ – lze nalézt překvapivě mnoho

2 Časová perspektiva je určité hledisko v čase, z něhož pohlížíme na svět. Je neoddělitelné od kalendářního data a věku člověka. (Od historičnosti a každodennosti.) Oba komponenty se pomalu, ale vytrvale mění. V případě Manna (* 1875) a Klímy (* 1878) se tato pojetí času vyvíjejí nutně paralelně. Časový horizont se nad nimi posunuje stejným směrem. Posunuje? Pádí? Nebo se prokousává kupředu? „Čas nenabízí žádnou podívanou, naopak vytváří prostředí neviditelnosti. [...] zatímco vše, co se objevuje, si čas v jistém smyslu přeje a čas pro sebe ukrajuje“ (Derrida 2003: 16). Časová perspektiva tedy nevzniká viděním, nýbrž díky vzniku se rodí viditelné. Náš životní příběh je permanentně se měnící zorný úhel, skrze který pohlížíme na svět a bez něj by pro nás svět nebyl viditelný.

3 V letech „1906–1909, kdy vychrlil jako v závratí devět románů“ a „ve svém druhém beletristickém období, během první světové války a těsně po ní, připravil Klíma k vydání už dříve vzniklé [...] Utrpení knížete Sternenhocha“ (Holý 2002: 44, 47).

4 Dílo vzniklo mezi lety 1906 a 1909 (srov. Bürgin – Mayer 1974: 32, 34).

příbuzných rysů. Dějištěm je v obou případech z hlediska duchovního života dosud stále rozdrobené Německo, v němž ve stínu císařství (proti němu? nebo souběžně s ním?) stále ještě fungují knížectví.⁵ Tato knížectví jsou však čím dál víc jen součástí zaniklé tradice a pomalu odplouvají doztracena. Už existují pouze ve vědomí. Pomocí nacionalismu jsou nahrazovány větší, širší a agresivnější identitou a obrazem vlasti. Teď ovšem nechceme mluvit o nacionalismu, nýbrž o současně se odehrávajících a ve stejné době vznikajících románech dvou velkých spisovatelů, které se jako k poslednímu útočišti uchylují k existenci, jež se z nacionalismu snaží vyklouznout.

Oba romány pojednávají o dědicích knížectví o velikosti městského státu, o jejich manželstvích a určitých vadách osobnosti. O harmonii a disharmonii, které z toho všeho plynou. První z dědiců nemůže počítat s tím, že bude mít někdy moc, kterou však získá díky manželství, druhý s mocí počítat může, ovšem kvůli manželství o ni přijde. U Manna je zmíněná vada vrozená – jde o zakrnění jedné paže, tedy nedostatek, který lze snadno zakrýt a kompenzovat. U Klímy se jedná o šílenství. Hysterickou lásku, extrémní ponížení, brutální vraždu a po ní následující duševní krizi, jež ústí v halucinace a totální rozklad osobnosti.

Již citovaný Pjotr Vajl postupuje ve své knize podobně jako my, když spojuje obě životní díla na základě toho, jakého zachycují genia loci. Nezkoumá současně se odehrávající životy, ale životní díla spějící do stejného místa. Tato místa jsou samozřejmě rodišti či nejdůležitějšími bydlišti obou autorů. Při zachycení nejen ducha, ale přímo genia míst nacházejí také vlastní genialitu. Ke které nevede – dle mého přesvědčení pro nikoho – cesta jinudy než skrze společnou genialitu. Společná genialita je příbuzná s Jungovým pojmem *kolektivní nevědomí*, i když si ji lze uvědomit. V tomto procesu nám může být ku pomoci právě genius místa jako myšlenka a jako prostor hledání. Tento pojem není totožný s bachtinovským časoprostorem, jelikož ten pojednává o vnitřní struktuře díla, zatímco tento o skutečné prostorovosti světa stvořeného autorem. Ostatně časoprostor jsme před chvílí už

5 V době rozkvětu císařství tyto formy pomalu upadají, a právě tím získávají pro spisovatele jakési nenapodobitelné kouzlo, dekadenci, náplň neexistujícího. Sebastian Haffner mluví v souvislosti s Pruskem o dvojích, souběžně se odvíjejících dějinách: „[...] die Reichsgeschichte und die preußische Geschichte dieses Dreivierteljahrhunderts sind nicht identisch, sie laufen nicht einmal parallel; sie sind eher gegenläufig“ (tři čtvrtiny tohoto století nejsou dějiny říše a Pruska totožné, někdy nejenže nejdou paralelně, ale spíše opačně – Haffner 1998: 428). To, co můžeme prohlásit o rozkolu a odděleném chodu dějin Pruska a říše, platí samozřejmě i o vztahu historie ostatních německých držav a říše.

rozebrali, když jsme pojmenovali časovou perspektivu autora. Nyní se tedy podívejme na druhou část *genia loci*, přičemž použijeme i pozměněnou myšlenku Pjotra Vajla. Genius určitého místa je výsledkem dlouhého procesu utváření. Nevzniká ve skutečnosti, nýbrž v jejím pochopení a zobrazení. Není vidět, ovšem zpřesňuje jednoduchý, snad až příliš tvárný pojem *tradice*. *Tradice* se může týkat všeho možného. Genius místa disponuje konkrétnějším, hmatatelnějším obsahem. Už dříve jsme se dostali zpět v čase minimálně k Lutherovi, když jsme zkoumali souvislosti Mannovy a Klímovy literární tvorby. Přesněji řečeno, při hledání *genia* dvou jimi vymyšlených míst, jež patří do stejné historické kategorie, stejným způsobem koketují s bytím a nebytím, avšak v rámci svých kategorií vůbec stejná nejsou.

Ani Mann, ani Klíma nezachycují přímo *genia loci* svého rodiště. Co však považujeme za jejich rodiště? Domnívám se, že Mann by za něj v duchovním smyslu mohl považovat Wagnerem popsaný a zobrazený svět. Německý mistr měl na jeho myšlení rozhodující vliv: „Mistrům básníkům norimberským byla jasná rozdrobenost světa, ale věřili tomu, že je možné, aby nad chaosem znovu zavládl smysl. To, co je iracionální, chtěli učinit racionálním“ (Vajl 2003: 257). Mluví o spleti, která vzniká záplatováním potrhaného německého historického vědomí a která dodává myšlenkové pozadí a kompoziční vzor četných klasických německých životních děl. Také Čechy jsou součástí tohoto již rozpadlého a po svém rozpadu i zaniklého římskoněmeckého světa, a sice na základě vlastní historie i jako přívěsek Rakouska. Nezapomínejme, že se Češi málem poněmčili, málem porakouštili. Málem počeštili Rakušany a málem pokafkovštili celou střední Evropu. Kdyby psal Klíma německy, Mann by si ho zcela určitě všiml, jako si všiml Musila. Kdyby psal Mann česky, zcela určitě by Klímu velmi iritoval, jako ho iritovalo vše, co je literatura.⁶

Dva radikálně odlišní autoři zachytili ve dvou radikálně odlišných románech z podobné časové perspektivy podobného *genia loci*, dokonce i časová perspektiva obou děl se shoduje. Oba romány vznikají zhruba ve stejné době a zhruba ve stejné době se také odehrávají – ve schizofrenickém období před první světovou válkou.⁷ Tím odlišnější je však pokračování. Mann svou knihu publikoval již v roce 1909,

6 „Klímovo dílo mělo být podle autora ‚plivnutím na vše, co se zvalo literaturou‘“ (Holý 2002: 45).

7 „[...] historické filozofické gesto Ladislava Klímy – prohlášení světa za vědomí a nic, za vytvoření absolutní vůle – bylo patrně motivováno pocitem labyrintičnosti, chaotičnosti reality a života“ (Hodrová 1994: 113).

zatímco Klíma ji připravil k tisku během první světové války a vyšla až roku 1928, měsíc po jeho smrti (Holý 2002: 47). Tou dobou už je Thomas Mann dávno na Kouzelném vrchu. Podařilo se mu nastavit příznivý poměr sebedestrukce a kreativity, a nic mu není vzdálenější než role prokletého básníka.

Obě knihy jsou historickými romány v přítomném čase. Takovýto termín neexistuje, i historické romány se obvykle chválivají tvrzením, že vlastně ani nejde o historický román, nýbrž o něco víc. Milan Kundera píše o této problematice v hodnocení Anatola France následovně: „Nenazval bych tedy *nedostatkem*, smývá-li román dobu života hlavního hrdiny s časem historickým; avšak musím říct, že je to *nevýhoda*; splynutí obou časů podněcuje čtenáře k tomu, aby román *Bohové žijí* chápali jako ‚historický román‘ neboli jako oživení historie. Což je pro francouzského čtenáře osudná past“ (Kundera 2010: 62). Méně je však pastí zobrazit skutečnou historii smyšleného světa, nesouvislé pokračování německé historie v přítomnosti, v prolnutí s životem románových hrdinů. Historický román je víceméně vždy zobrazením neexistujícího, již zaniklého světa, jenž existuje pouze v mentálním prostředí. Ve francouzské literatuře je snad v této době potřeba vyhybat se i pouhému zdání historického románu. Díla odehrávající se v německé oblasti se – pokud jsou autentická – naplňují historií skrývající se v přítomnosti.

Druhý Mannův román v sobě nese salonní drama a právě z toho plyne jeho ironie. Zastaralé knížectví spějící k zániku či státní formu, která již ztratila váhu a patří neexistující minulosti, může zachránit jen jmění pocházející z Ameriky. Vznik německého císařství zpečetil i osud bavorského, ba i pruského království. Velká německá historie se začíná teprve rozvíjet a nikdo dosud nemůže vidět směr jejího triumfu ani to, kam povede. Německá spleť se trhá, na její místo nastupuje pevné říšské sukno a tato říše vede své obyvatele ke dvěma katastrofálním debaklům, které by v žádném případě nemohly nastat bez jejich předchozích úspěchů.

Je možné, že každá identita je dvojí, jen si vždy nevšimneme její dvojaké povahy. U Manna se to jeví zdánlivě jako menší problém, v kontextu obou děl jde také o dílo méně významné. Mohli bychom říct, že se jedná o vedlejší produkt dlouhého období hledání, jež následovalo po prvním velkém románovém úspěchu. Kdyby jím ovšem bylo. Z jistého hlediska je totiž každé dílo vedlejším produktem spisovatelské práce. Jenže skutečný produkt, duchovní přínos, ulpí vždy na materiálu díla jako břecťan na zdi domu. Ironický jazyk a přiléhavou

formu udržování odstupu Mann hodně piluje i v *Královské výsosti*. Je také důležitou zastávkou v procesu zapojení wagnerovských poznatků do souřadnicové soustavy doby neboli století, které už můžeme nazývat dvacátým. Předmětem této spisovatelské práce je přesazení ponaučení plynoucích z Wagnerova celoživotního díla ze středověkého do buržoazního světa, výsledek je naprostý úspěch. Vedlejším produktem tříleté činnosti je text nazvaný *Königliche Hoehheit* (*Královská výsost*). Účinek tu lze nazvat pouze devadesátiprocentním. Mann ovšem ve velkém eseji věnovaném Richardu Wagnerovi tuto shodu přesně vysvětluje, když podobně jako my hledá literární paralelu: „Například Zola a Wagner, cyklus ‚Rougon-Macquart‘ a ‚Prsten Nibelungů‘ – před padesáti lety by nejspíš nikoho ani nenapadlo postavit tyto dva autory a tato dvě díla vedle sebe. A přesto patří k sobě. Dnes už přímo bije do očí příbuznost ducha, záměru a prostředků“ (Mann 1963: 191). To, co je u něj ironií, je u Klímy filozofickým laděním. Klíma se ke svému světu odvažuje mnohem blíž, tak blízko, jak blízko se spisovatel ve svém stvořeném světě odvážit vůbec nemůže.⁸ Přeje si radikálně změnit literaturu, jeho humor se zdá být prokletím, on sám pak typickým ztělesněným prokletých básníků.

Jak je možné, že jedna základní idea napadne ve stejnou dobu na podobném nebo odlišném – ve své podobnosti odlišném a ve své odlišnosti podobném – místě najednou dva lidi, dva génie? Tito dva géniové jsou opět odlišní jen ve své podobnosti a naopak. Nemá cenu to dál stupňovat. Obvykle se v těchto chvílích mluvívá o duchu doby, to ovšem nic nevysvětluje. Spíš bychom měli pohovořit o *geniu loci*, tím se řešení přiblížíme. Stejně místo je v tomto případě následkem volby, vědomé volby plynoucí z úvahy a pochopení. Existující životní situace už neexistujících německých knížectví. Přeorientování „já“ od *malého* k *velkému*.

To můžeme nazvat mannovským paradigmatem. Napsat, co si nemyslíme my, ale to, co si myslí místo, vypsát dané téma dřív než jiní, dřív než ti prokletější, i když třeba přizpůsobivěji, ale právě proto s větším úspěchem. Mann toto téma Klímovi samozřejmě nevypsal, ale vepsal ho místo něho do světové literatury. Výměnou za to si nedopřál zešilet, stát se alkoholikem, být homosexuálem, být Čechem (ačkoli později se stal na pár let československým občanem), nedopřál si nebýt občanem, nepořídít si rodinu, nezestárnout. Klíma si všechn tento luxus mohl užívat, homosexuál sice nebyl, ovšem život si zařídil co možná nejasexuálněji.

8 „Klímovi hrdinové [...] se pokoušejí vyléčit svou úzkost transformací neskutečného ve skutečnost“ (Papoušek: 2004: 152).

Dokonce si dopřál i být ve starém smyslu slova Němcem: duchovním občanem někdejšího rozdrobeného římskoněmeckého císařství.

Na tomto místě bychom se měli zmínit také trochu o době. Dnes je tak v módě mluvit o krátkém 20. století, že by snad nebylo úplně na škodu položit si otázku, je-li tato myšlenka správná: „Dvacáté století už skončilo. Bylo to krátké století. Trvalo pětasedmdesát let. Od roku 1914 do roku 1989. Dvěma hlavními událostmi tohoto století byly dvě světové války“, napsal frapantně John Lukacs (Lukacs 1994: 9). Frapantně, avšak s poněkud předčasně vyvozeným ponaučením. Navíc aniž by vůbec vyčkal na skutečný konec století. Já osobně si myslím, že paradigma 21. století začíná mnohem spíše 11. září 2001, nebo že nové století začíná přesně ve chvíli, kdy z matematického hlediska začít má, totiž rokem 2001. Ovšem nás teď nezajímá jeho konec, ale spíš začátek. Nezačíná totiž první světová válka v duchovním smyslu slova už dřív? Jsou snad *Královská výsost* nebo Klímův román díly 19. století? Neukazuje snad *Kouzelný vrch* (1924) přesně to, co předchází světovému požáru? V tom případě ovšem 20. století začíná už příjezdem Hanse Castorpa na Kouzelný vrch v roce 1907. Chceme-li ho však spojit s nějakou historickou událostí, pak ruská revoluce z roku 1905 je předzvěstí všeho, co patří k povaze začínajícího století. Dokonce už předchází japonsko-ruská válka. Pokud však dobře chápů, co jsme dosud napsali, anebo dobře chápeme, co jsem dosud napsal, pak moderní myšlenka paralely Wagner–Zola, přesazení mýtu do reality, začíná versailleským vyhlášením Německého císařství (a v podstatě lze od tohoto okamžiku odpočítávat i obě světové války). Dlouhé 20. století by mohlo stejně dobře začínat i v roce 1871 a trvat až do roku 2001, tedy 130 let. Není to o nic horší než teorie krátkého 20. století – je nejvyšší čas s touto líbivou teorií skoncovat. Dlouhé 20. století rakousko-uherské monarchie začíná dokonce o trochu dřív – vyrovnáním v roce 1867, respektive jeho vážným omylem, jenž opomíjel Čechy. A končí napravením této křivdy, připojením k Evropské unii v roce 2004, takže v našem regionu lze mluvit klidně i o 137 letech. To už však není mannovské paradigma. To je paradigma klímovské. 20. století trvá od rozsáhlé industrializace po změnu klimatu. Pozor: 20. století se rozpíná!

Ladislav Klíma rozšířil pojem literatury, duše, říše temna.⁹ Vytvořil přinejmenším stejně široký prostor po pochopení temných míst

9 Podívejme se v této souvislosti na jeden ironický příklad: „Sdělil jsem Vám, myslím, již své pozorování: že často, když v hostinci vyjdu do písouiru, ihned a snadno najdu tam myšlenku, kterou jsem u stolu marně hledal“ (Klíma 1993: 80).

20. století jako jeho současník zabývající se tímtež geniem loci – Franz Kafka. To ovšem všichni vědí. Mnohem důležitější je uvědomit si, že pracoval na stejné věci i s Thomasem Mannem. On však byl schopen přijmout směšnou roli vnější velikosti. Jeho kníže je šílený. Zatímco ten Mannův je úspěšný, povrchní, zamilovaný, kolektivně založený. Avšak Mann povrchní není, jen pracuje i na povrchu. Pocházejí ze stejného místa, z Německa, jaké již neexistuje, ze Svaté říše římské (která snad ani nikdy neexistovala a vždy se vyskytovala jen v minulém čase), a žijí ve stejné době, v přece jen započatém 20. století, o němž se také sami domnívali, že už trvá. Až později jsme se jim několik let snažili sebrat pořádný kus století. Byl to omyl. Toto je mannovsko-klímovské paradigma.

Dnes ráno ke mně na ulici přišel jeden mladý muž, sdělil mi, že je spisovatel, navíc „guerilla spisovatel“, a snažil se mě přemluvit, abych si od něj koupil několik novel s výrazným, nezvyklým, skandálním humorem. Řekl jsem, že ne. Myslel jsem na to, že musím spěchat domů, protože musím psát o Ladislavu Klímovi. Proč vlastně? Protože chci psát, protože já sám jsem spisovatel, i když ne „guerilla spisovatel“, získal jsem ocenění, na která jsem byl až dosud pyšný, a míním být i dál, chtěl jsem psát o jednom „guerilla spisovateli“ a o dalším, který dokázal zůstat „guerilla spisovatelem“ i jako občan. Neodbytnému spisovateli jsem odpověděl, že já při touze po čtení sahám raději po knihách. Pak jsem mu ukázal záda – v tom okamžiku jsme se oba definitivně stali dětmi kdoví jak ještě dlouhého 21. století.

Prameny

KLÍMA, Ladislav

1990 *Utrpení knížete Sternenhocha* (Praha: Paseka) [1928]

1993 *Měj odvahu k sobě* (Praha: Trigon)

MANN, Thomas

1961 *Királyi fenség* [Královská výsost], přel. Klára Szólóssy (Budapest: Európa Könyvkiadó) [1906–1909]

Literatura

BÜRGIN, Hans – MAYER, Hans-Otto

1974 *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag)

DERRIDA, Jacques

2003 *Az idő adománya* [Dar času], přel. Lóránd Kicsák (Budapest: Gond-Palatinus) [1991]

HAFFNER, Sebastian

1998 *Preußen ohne Legende* (München: Siedler) [1979]

HODROVÁ, Daniela

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)

HOLÝ, Jiří

2002 „Dva prokletí a proklínající básníci“, in idem: *Možnosti interpretace* (Olomouc: Periplum)

KUNDERA, Milan

2010 *Találkozás* [Setkání], přel. Zsuzsa N. Kiss (Budapest: Európa Könyvkiadó) [2009]

LUKACS, John

1994 *A XX. század és az újkor vége* [Konec 20. století a nového věku], přel. András Barkóczi (Budapest: Európa Könyvkiadó) [1993]

MANN, Thomas

1963 „Richard Wagner szenvedése és nagysága“ [O velikosti a utrpení Richarda Wagnera], přel. Klára Szólóssy in idem: *Válogatott tanulmányok* (Budapest: Európa Könyvkiadó) [1933]

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha: Torst)

VAJL, Pjotr

2003 „A cipésmesterség titkai“ [Tajemství obuvnictví], in idem: *A hely zsenije* [Genius loci] (Budapest: Európa Könyvkiadó)

Mann's paradigm or Ladislav Klíma's world of conditioned existence

Thomas Mann and Ladislav Klíma are two important writers from the same generation, with a completely different understanding of literature and a completely different lifestyle. But they come from the same part of Europe, and between 1906 and 1909 they wrote two novels, which are close to each

other. Or are they the opposite of each other? The two books are: *Königliche Hochheit* (1906–1909) by Thomas Mann and *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928) by Ladislav Klíma. In both titles we can find the same world: hoch – is this just an accident? Or is there a spirit (genius) of the age? Or not of the age, but a spirit of the place. In this case a small German state, a town. My text is about the genius loci, about parallels in literature, which may meet in this essay.

Keywords

Ladislav Klíma, Thomas Mann, genius loci

Hranice subjektivity ve vztahu k *jinému*

Casus Richard Weiner

— Joanna Goszczyńska —

V *Pojednání o lidské přirozenosti* David Hume napsal, že: „veškeré subtilní otázky týkající se osobní identity jistě nebude nikdy možné definitivně zodpovědět“ (Hume 1963: 340). A zřejmě je třeba dát mu za pravdu, i když to nic nemění na skutečnosti, že myslitelé se k těmto záležitostem stále vracejí a kladou si otázku „kdo jsem?“. Jedni zdůrazňují, že „identitu má každý, ovšem k tomu, abychom ji vnímali, si musíme být vědomi svých atributů a zkušeností, díky kterým se od ostatních lišíme nebo se jim podobáme“ (Melchior 1990: 20), další varují, že „ztráta identity vede k přijetí role pouhého předmětu, jenž je snadno manipulovatelný a neschopný klást odpor, nežádá se nechá ovládat jinou, silnou rukou, dá-li tato ruka jeho existenci nějaký tvar“ (Skarga 1997: 12).

Problém identity samozřejmě není doménou jen filozofů, antropologů, sociologů nebo psychologů. V různých podobách vstupuje také na literární pole. Převratným způsobem tuto otázku uchopil kupříkladu Witold Gombrowicz, neustále pohroužený v sebereflexi a zároveň negující smysl samotné otázky, která je – dle jeho názoru – ve své podstatě obnažující. Sám o sobě prohlašoval, že není ani spisovatel, ani člen

čehokoli, ani metafyzik, ani esejista, nýbrž prostě „já“, volné, svobodné, žijící (Gombrowicz 1986: 127).

Ona otázka neustále mučila Richarda Weinerja, jenž se asi nikdy necítil volný a svobodný, právě naopak. Jak už bylo mnohokrát řečeno, prožíval stavy úzkosti, cítil se rozervaný, vyobcovaný, měl přímo obsedantní pocit jinakosti. Jak napsal Jindřich Chalupecký: „Žid mezi křesťany, Čech mezi Francouzi, básník mezi lidmi praktického života, celibátník mezi otci rodin, homosexuální mezi heterosexuálními, cítil se ‚člověkem lichým‘“ (Chalupecký 1975: 37). Tato existenciální situace spisovatele se odráží na mnoha místech jeho tvorby, jež přinášejí svědectví o vyobcování a dezintegraci moderního člověka. Svědectví toho – jak to vyjádřil Rilke v první z *Elegií z Duina* (1912–1922) – „že nejsme bezpečně doma v popsaném světě“ (Rilke 1999: 7).

Weiner, v českém kulturním kontextu dlouho vnímaný jako outsider, byl typickým představitelem své doby, již dnes označujeme za moderní. Jak připomíná Ryszard Nycz: „Globální proces modernizace, postupně zahrnující veškeré oblasti života, poznamenal celou modernistickou evropskou literaturu tohoto období. Jako nesmírně symptomatická se však jeví skutečnost, že se nezávisle na tempu technologických a civilizačních změn, nezávisle na rychlosti jejich uměleckého problematizování v jednotlivých národních literaturách, víceméně ve stejné době – okolo roku 1910 – objevují podobné rozборы hodnotící novou situaci člověka ve světě. [...] A byl to právě onen znepokojivý průřez modernosti, který vedl k přehodnocení tradičních vzorů identity“ (Nycz 1999: 41).

Potřeba sebeidentifikace, stanovení hranic vlastního „já“ ve vztahu k jinému, cizímu, nachází uplatnění v řadě Weinerových textů. Ve svých úvahách se však omezím na poslední fázi jeho tvorby, kdy – jak se domnívám – nabývá nejdrastičtější podoby. Otázky po identitě, jež si autor klade, jsou zasazeny do individualistické perspektivy. *Cizost* vyplývající z kulturní či náboženské odlišnosti je zastíněna hledáním subjektivní totožnosti.

Maria Dąbrowska-Partyka v jedné ze črt připomíná, že: „neustálá konfrontace s cizostí nabízí [...] jednotlivci dva extrémní modely řešení problému vlastní identity: útěk k ‚já‘, nebo útěk k ‚my‘“ (Dąbrowska-Partyka 2004: 85). Weiner, pro něhož útěk k „já“ představuje trvalý stav, a současně nesouhlas s tímto stavem znamenajícím samotou, se dvakrát pokouší o útěk k *my* – pokouší se překročit hranici mezi sebou a společností. Poprvé je to po skončení první světové války, kdy od 28. 10. 1918 do 13. 6. 1919 jakožto korespondent *Lidových novin*

píše z Paříže fejetony, které již v roce 1919 vyšly pod názvem *Třásničky dějinných dnů*. Dle Chalupeckého Weiner v onom přelomovém historickém okamžiku „vysloví úplněji a bezelstněji než kdo jiný svou radost z nových perspektiv [...]“ (Chalupecký 1975: 18). Podřizuje se všeobecné „státotvorné“ atmosféře. Dodejme, že jen nakrátko. „V Čechách, kde zkušenost starého světa splývala se zaniklým pravě Rakousko-Uherskem, „nový člověk“ se stával automaticky vlasteneckým a demokratickým občanem nového Československa [...],“ napsal Chalupecký (ibid.: 17).

Cenou, kterou zaplatí za pokus zapojit se do společnosti, za – jak se později ukázalo – zdánlivé vysvobození ze světa samoty, je omezení osobní identity. Weiner spisovatel a básník na několik let umlká a realizuje se pouze jako publicista. Zdá se však, že korzet, do jehož sevření se utekl, je pro něj příliš těsný. Jakkoli zpočátku ve svých hodnoceních dadaistů souzněl s optimistickými a moralistickými českými náladami (jak píše Chalupecký), již v komentářích k Bretonově *Manifestu surrealismu* (1924) otevřeně kritizuje pragmatickou literaturu.

Druhý pokus o překročení hranice uskutečnil Weiner o několik let později, kdy poznává „revoltující básníky“, příští členy skupiny *Le Grand Jeu* (Vysoká hra), kteří sami sebe nazývají simplisty. Jsou dvakrát mladší než Weiner a on je fascinován jejich osobním kouzlem, životním stylem a metafyzickým hledáním. V počátečním období jejich známosti je mu blízký zejména ten aspekt jejich filozofie, jehož kořeny lze nalézt ve východní filozofii. Jak připomíná Maryna Miklaszewska v jedné z prvních prací, která se v polském prostředí zabývá Weinerem: „spisovatel již v prvním okamžiku, kdy se s mladými Francouzi seznámil, odhalil jejich fascinaci Východem; v dopise známé o nich hovoří jako o Francouzích z „generace nakažené nostalgii po Východu““ (Miklaszewska 1976: 167).

Jedním z cílů simplistů bylo, zjednodušeně řečeno, nalézt sebe sama prostřednictvím mystické zkušenosti, ba dokonce magie. Bylo by obtížné shrnout zde jejich koncepci úplněji, neboť jsou rozptýlené v mnoha výrocích, a ne vždy precizně formulované. K seberealizaci chtěli dospět tak, že se uvedou do stavu, který je osvobodí od všech omezení, do stavu, jenž nelze popsat jinak než pomocí negace: negace hranic, které determinují a určují každou existenci. Dosáhnout tohoto stavu by znamenalo dosáhnout úplnosti, a to úplnosti absolutní: dosáhnout nejvyšší a vlastně i jediné reality. Znamenalo by to zcela rezignovat na vlastní subjektivitu a rozplynout se v absolutnu, v souladu s východním chápáním mystické zkušenosti.

Jednou z etap na cestě k seberealizaci, k úplnému osvobození, byl pro simplisty podobně jako ve východních naukách návrat člověka k „prvotnímu stavu“. Tento stav dětské prostoty ztratilo lidstvo v důsledku svého úpadku. Zdá se, že s tímto aspektem simplistické metafyziky se Weiner ztotožňoval nejvíce, neboť podobné motivy můžeme nalézt v židovsko-křesťanské doktríně, jež mu byla blízká a se kterou jsou neodlučně spjaty takové atributy jako prvotní hřích, nezaviněná vina či ztracený ráj. Zejména mýtus ztraceného ráje a idea návratu do něj opanovala fantazii spisovatele v prvním období jejich přátelství – důkazem toho je sbírka *Mezopotamie* (1930).

Vstup do společenství simplistů představoval pro autora šanci, jak utéci samotě, ztotožnit se s jinakostí, která již není vnímána jako cizost. Weiner začíná fungovat v prostoru, který stírá jeho pocit oprese. Ba co víc: jak píše v jednom ze svých dopisů Daumalovi, jednomu ze simplistů, cítí se šťastný. Svůj význam měly samozřejmě také osobní vztahy, nejen intelektuální vazba. Kontakt se simplisty se stává spouštěcím momentem také pro osvobození tvůrčího potenciálu básníka. Weiner se vrací k literární tvorbě, píše básně inspirované kontakty se svými mistry (jak konstatuje Věra Linhartová, i přes značný věkový rozdíl byl Weinerův vztah k simplistům vztahem žáka k mistrům; Linhartová 1967: 291), formuluje svůj estetický program ve sbírce *Lazebník* (1929), aby s touto životní etapou zúčtoval v dvoudílné próze *Hra doopravdy* (1933). To by potvrdzovalo tezi Julie Kristevy, že, jak napsal Michał Paweł Markowski v úvodu k její knize *Czarne stońce. Depresja i melancholia* (1987), „tím, co umožňuje uniknout pecku melancholie, je společenství, ať už se jedná o společenství reálné (jiní lidé) nebo imaginární (umění)“ (Markowski 2007: xlv).

Lze říci, že Weinerovy vztahy s jiným procházejí třemi fázemi: nejprve svým způsobem propadá pocitu sounáležitosti a zalyká se jím, později získává jistý odstup, který mu současně dává možnost vyjádřit sebe sama, a nakonec dospívá k pocitu prohry.

I tentokrát je totiž vysvobození ze světa samoty jen přechodné a končí neúspěchem. Společenství, to, co je označováno jako *my*, přináší po určité době ztrátu svobody a neznamená pro „já“ spásu, nýbrž břemeno. Kontakt s jiným ohrožuje subjektivitu. Jinými slovy: zkušenost se životem v sektě svého druhu nabývá charakteru zkušenosti totožné s životem v totalitě. Weiner se k tomuto problému opakovaně vrací ve *Hře na čtvrcení* (1933). Proces postupného zbavování svéprávnosti subjektu se rýsuje již v prvních scénách díla. Hrdina uvízne v síti vztahů s cizími, jimž se bezděčně podřizuje:

Ustoupil jsem, aby mohla projít ona první. Šel jsem za ní, a vešed, obrátil jsem se; nikoliv snad proto, abych se přesvědčil, jde-li za mnou také on, nýbrž z pouhé ochoty, abych za ním přirazil dveře. A tu vidím, že kráčím maje z jedné strany jeho, z druhé ji. Nevím, jak se to stalo: ale vzali mě mezi sebe. Pravím, vzali, neboť čpělo to po dokonalém násilí, aniž jsem si dovedl vzpomnout, kdyže a jak mě k tomu přiměli.

(Weiner 1998: 214)

Dochází k tomu na zpáteční cestě domů, tj. do vlastního místa, které by mělo skýtat jistou ochranu, a ne být zdrojem ohrožení. Pojem domova, „u sebe“, neznamena – jak napsal Lévinas – „obsah, nýbrž místo, ve kterém *já mohu*, kde jsem svobodný, třebaže závislý na vnější skutečnosti, jsem svobodný i přes tuto závislost nebo díky ní (Lévinas 2002: 24). V případě takto chápaného prostoru domova lze konstatovat, že u Weinerja výchozí pozici hrdiny určuje situace člověka bez domova, vyobcovaného, případně vyděděného. Má pocit existence ve světě naruby. Cizost domu vygenerovaná kontaktem s cizími, tím, že jej cizí ovládli, je pro hrdinu mnohem citelnější než to, že uvízl ve vztazích s cizími: „Tak nějak bylo tomu s nevítanými mými hosty. Byli mi cizí; odcizili se mi zčistajasna, ne však tolik jako vlastní byt, aťsi zůstal očím povědomý a nezměněný. Byli jaksi skutečnější než on. Byli to cizinci neznámí, ale byli to neznámí přikázání, příslibení; jenomže jsem nevěděl, kam je dát“ (Weiner 1998: 225).

Přítomnost cizích v prostoru vydědění vyvolává pocit závislosti a současně umocňuje osamění hrdiny:

Proboha, kdo je to, tento paradoxně přítomný, jenž jsa tak VZÁCNĚ, je právě proto tak, jako by ho nebylo, a pod jehož strašidelně ustrašeným dozorem konám řadu stereotypních ověřovacích hmatů, po nichž ulehnu S KLIDNÝM VĚDOMÍM, že mohu klidně usnout, že jsem sám, že jsem zase sám, přestože se mnou onen!? Nevadí mi, nevadí tento kdosi, jehož vidím a neznamenuám.

(ibid.: 221)

Samota a cizost jsou dle názoru antropologicky orientovaných filozofů a sociologů základními determinanty udávajícími místo, které člověk na světě zaujímá. Simplisté však šli ve své vzpouře proti hodnotám západní civilizace mnohem dále než kupříkladu surrealisté, kteří jim byli v jistých ohledech blízcí. V určitém okamžiku překročili hranice prostoru, do něhož pronikali společně. Jak píše Maryna Miklaszewska:

„vkročili na území, ve srovnání s kterým se surrealistické extáze a opojení, odevzdání se silám instinktu a bláznovství mohou jevit jako dětská hra“ (Miklaszewska 1976: 170). Od založení skupiny *Le grand Jeu* začali hlásat chápání života v kategoriích hry. Jejich doktrína byla založena na tom, že člověk nerealizuje svou skutečnou roli na tomto světě účastí v životě, nýbrž účastí ve hře. Jejich hlavním cílem bylo zocelovat vlastní osobnosti, připravovat se na okamžik, kdy budou schopni překročit hranici mezi sebou a světem. Aby tohoto hraničního bodu dosáhli, musejí být ve stavu neustálé připravenosti a očekávání. „Velcí hráči“ akceptovali veškeré prostředky vedoucí k vytčenému cíli, který představoval vysvobození jedince, dokonce preferovali krajní prostředky, jako jsou alkohol, drogy, krutost, ruská ruleta. Jejich nauka nelitostně odrážela nedílnou součást člověka, jíž je impulz směřující k sebezničení a smrti. Weiner, který byl – jak přiznal v *Lazebníkově* – v podstatě moralista, tyto praktiky akceptovat nemohl.

Scéna, v níž se odehrává akt jettatury čili destrukce loutky symbolizující konkrétní osobu, je snad nejvýraznějším příkladem zbavení svéprávnosti, omezení identity subjektu jiným. Smíšek, oběť „čtvrcení“, je nejen loutkou v rukách Mutiga, nejen objektem či spíše obětí jeho kruté intelektuální hry, ale také objektem pomalého psychického usmrcování. Mutig, ztělesnění zla, se zase prostřednictvím kontaktu se Smíškem, ovládním jeho subjektivity, přibližuje stavu vykoupení. Za svoji amorálnost se necítí nikterak odpovědný, neboť svou skutečnou tvář ukrývá pod maskou seberealizace: „Na oproštění netoliko mám právo; mám k němu povinnost. Mám povinnost uskutečnit se. (Pomlka) Naši protivníci nerozumějí ani zblu z naší etiky. Prý neodpovědnost; svévo- le; vyproštění fundamentálního zla! Ale my nejsme zlí, jsme jen prostí“ (Weiner 1998: 246). Postava Smíška, partnerky Mutiga, nás přibližuje ještě jedné sféře cizosti ve vztazích s jiným, totiž ke sféře, která se objeví zřetelněji ve druhé části *Hry doopravdy*. Hovoří-li Mutig o Smíškově, používá občas takové gramatické tvary, jako kdyby hovořil o muži: „Představte si to, Fulde, já například bych upřímně chtěl, aby také Smíšek, aťsi to byl jen Smíšek, *dovedl žít bez opory*. Provádím pokus trochu nebezpečný, vím to. Ale je to třeba. – Smíšek je velký chudák, víte!“ (ibid.: 252; zvyr. J. G.).

Maskulinní tvar jména na jednu stranu vytváří dojem neupřesněné sexuální orientace, dojem kvaziandrogynní postavy, na druhou stranu naznačuje, že vztah Mutiga a Smíška lze interpretovat jako homosexuální. Je zdrojem naprosté destrukce subjektivity jednoho z účastníků dialogu. Zatímco v tomto případě povaha svazku zůstává v rovině

náznačků, ve *Hře na čest za oplátku* (1933) se problém vrací, nyní již způsobem zbaveným všech pochybností. Hrdinou je *člověk mnohý* (homo multiplex), abychom použili slova Julie Kristevy. Jeho subjektivita je roztržštěná, narušená a dvojznačná. Pokouší se o vlastní uznání, akceptaci sebe mimo své já, ale nachází v sobě jen *cizost* a odpor k sobě samému (*abject*), jehož se snaží zbavit, negovat jej. Termín *abject*, s nímž pracuje Kristeva, má význam „odvržený“, „opovržený“, ale také „hanebný“ a „odporný“. Podle Kristevy se za tímto slovem skrývá ta oblast subjektivity, v níž se hromadí všechno okrajové a společensky nepřijatelné: špína, hanebnost, hnus (Kristeva 2007b: 10–11). Hrdina, neprávem podezříváný z krádeže, ztělesňuje mnoho variant své osobnosti, ale také různé možnosti, jak je vnímán jinými. Jak sám říká, může hrát, koho chce (ibid.: 332), ovšem ani to ho nepřiblíží sebepoznání, nevykoupí ze stavu vyloučenosti.

Významnou roli v procesu určování vlastní subjektivity hraje zrcadlo. Autor je používá jako svého druhu médium, prostor, kterým vstupuje figura rozdvojení, ústřední figura Weinerovy tvorby. V kontaktech hrdiny se zrcadlem lze vystopovat jistou gradaci. První kontakt s ním odhalí ve zdvojeném „já“ očekávanou cizost: „Viděl kohosi nevítaného; byl to však nevítaný očekávaný. Cizinec“ (Weiner 1998: 305) a navyklou nechut „k tomu druhému“: „Obraz v zrcadle nebyl ohydný; ovšem, odpuzoval ho, ale přivykl mu“ (ibid.). Postupně nabývá podoby vysloveného odporu. Hrdina podrobuje své obnažené tělo, jeho jednotlivé části masochistické kontemplaci, aby konečně, při dalším kontaktu se zrcadlem, definitivně označil temné, zlé stránky svého „já“: „Konečně tedy tváří v tvář zlosynu, po němž už tak dlouho pátrá, zlosynu, jenž ho umlouval, obluzoval, klamal [...]“ (ibid.: 343).

Uvědomuje si, že v něm přebývá jeho zlý dvojník, snaží se jej zvrátit, vyvrhnout ze sebe. Nakonec však, v gestu křesťanské pokory („blaze těm, kdo snášejí příkoří“), svoji subjektivitu přijímá. V „lacanovském“ zrcadle se dokonce snaží spojit to, co je v něm rozdvojené (a roztržštěné): „Vzpřáhl ruce: pádu na zrcadlo tím nezabránil; toliko jej zmírnil. On a tentam dotýkali se nyní téměř čely“ (ibid.: 345). Ukazuje se však, že sjednocená subjektivita je subjektivitou falešnou a neúplnou: „Stanul tam podivuhodně sám, tak sám, jako by se zhlížel *bez* toho, čím myslí, čím vnímá, ochuzen o obě, jako by je zanechal tam, odkud couvl“ (ibid.: 346). Akceptovatelné „já“ představuje stav rozdvojení.

Epizod s figurou rozdvojení je v textu mnohem více a neomezují se pouze na kontakt se zrcadlem. Jsou umístěny do dvou rovin: jedna obsahuje permanentní zdůrazňování rozdvojené subjektivity, druhá

dvojakost světa. To vede k již zmíněnému dalšímu aspektu hrdinovy subjektivity: trýznivému vědomí jinakosti, vyplývajícímu z odlišné sexuální orientace. Jak píše German Ritz, dvojakost světa „patří ke každému homosexuálnímu prožitku reality“ (Ritz 2002: 58). Hrdina *Hry na čest za oplátku* se brání tuto oblast své subjektivity přijmout, utíká před sebou samým (připomeňme si vtíravě se opakující větu: „Hlupáčku, proč jsi proti sobě“ – Weiner 1998: 362), a současně má pocit ujařmení, jemuž se nedokáže ubránit. V kontaktech s jinými se cítí poznamenaný, v úzkých, vyloučený. Má pocit, že ho prozrazuje jeho tvář: „Některý z rysů to přece vyjadřovat musí! Kdyby to v rysech psáno nebylo, nevidělo by se to. Oni však vidí“ (ibid.: 364).

Motiv sexuální touhy je u Weinerja ambivalentní. Týká se Zinaidy, pokojské ve starém mlýně, kde se děj knihy odehrává, stejně jako neznámého mladíka. Sexualita není pojmenována přímo, lze ji dešifrovat pomocí „tajných znamení“, jak to nazývá German Ritz (Ritz 2002: 187–191). Stranou ponechávám otázku, zda lze Weinerův text identifikovat jako homosexuální (pokud je možné hovořit o existenci takového textu). K tomu by bylo třeba důkladně prozkoumat svébytnost diskurzu, fakturu textu, koncepci postavy. Zdá se však, že od Humových časů se naše nazírání příliš nezměnilo a badatelé projevují velkou pokoru, když přiznávají, že myšlení v „horizontu jinakosti“ vede k přesvědčení o tom, že úplná pravda o prožitku ze setkání s *jiným* je nesdělitelná.

Prameny

GOMBROWICZ, Witold

1986 *Dziennik 1961–1966* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

WEINER, Richard

1998 „Hra na čtvrcení“, in idem: *Lazebník, Hra doopravdy*. Spisy Richarda Weinerja 3, ed. Zina Trochová (Praha: Torst), s. 211–294 [1933]

1998 „Hra na čest za oplátku“, ibid., s. 295–439 [1933]

Literatura

DĄBROWSKA-PARTYKA, Maria

2004 *Literatura pogranicza, pogranicza literatury* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego)

HUME, David

1963 *Traktat o naturze ludzkiej 1*, přel. Czesław Znamierowski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe) [1739]

CHALUPECKÝ, Jindřich

1975 *Richard Weiner a český expresionismus* (samizdat)

KRISTEVA, Julia

2007a *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, přel. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński (Kraków: Universitas) [1987]

2007b *Potega obrzydzenia. Esej o wstręcie*, přel. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego) [1980]

LÉVINAS, Emmanuel

2002 *Čałość i nieskończoność. Esej o zewnętrności*, přel. Małgorzata Kowalska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe) [1987]

LINHARTOVÁ, Věra

1967 „Doslov“, in Richard Weiner: *Hra doopravdy* (Praha: Mladá fronta), s. 275–313

MARKOWSKI, Michał Paweł

2007 „Wstęp“, in Julia Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia* (Kraków: Universitas)

MELCHIOR, Małgorzata

1990 *Společna tożsamość jednostki* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski/Instytut Stosowanych Nauk Społecznych)

MIKLASZEWSKA, Maryna

1976 „Wokół paryskiego okresu twórczości Richarda Weinerja“, *Pamiętnik Słowiański* 26, s. 161–181

NYCZ, Ryszard

1999 „Každy z nas jest przybyszem.‘ Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku“, *Teksty Drugie* 58, č. 5, s. 41–51

RILKE, Rainer Maria

1999 *Elegie z Duina*, přel. Jiří Gruša (Praha: Mladá fronta) [1912–1922]

RITZ, German

2002 *Nić w labiryncie pożądania*, přel. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Wiedza Powszechna)

SKARGA, Barbara

1997 *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne* (Kraków: Wydawnictwo Znak)

The boundary of subjectivity in relation to *the Other* (casus Richard Weiner)

The aim of this article is to present the existential situation of Richard Weiner, a typical representative of the modern era, as based on one of his late texts, *Hra doopravdy* (1933). The article is focused on the issue of the sense of distinctness of an individual, the effort made to join a community of people and, on the results of this process along with the threat it poses to subjectivity. The text demonstrates spheres of estrangement in the relations with *the Other*, inter alia *the otherness* of sexual orientation, which leads to destruction of the individual's subjectivity. Its discussion employs the assumptions made by Julia Kristeva and German Ritz.

Keywords

Richard Weiner, otherness, foreignness, identity, subjectivity, homosexuality

„Každý rozdíl ve věcech a lidech rozmnožuje život“

Různé strategie uchopení *odlišností*
v tvorbě Karla Čapka

— Agnieszka Janiec-Nyitrai —

Žár bez chladu
Štěstí bez utrpení: tleská
Ruka o prázdnotu
(Akunin 2005: 261)

Jednou z podstatných otázek, které řeší Čapkova tvorba, je široce pojatá problematika mezilidského dialogu, hranic mezi „já“ a „ty“, cest a scesti, která vedou k poznání druhého. Jedná se v podstatě o neustálý proces poznávání *odlišností*, vyrovnávání se s odlišnostmi, vymezování se vůči odlišnostem, který se u Čapka realizuje několika způsoby. Avšak základním východiskem je vždy přesvědčení o potřebě, dokonce o nezbytnosti nepřetržitého poznávání druhého člověka. Je to morální imperativ, podle něhož to, co neznáme, bychom měli respektovat už apriorně, od samotného počátku (Čapek 1956a: 447). Pokusíme se zde definovat a charakterizovat několik způsobů, jakými je v Čapkově tvorbě uchopena odlišnost, a takto nastínit autorův vztah k této otázce.

Druhý jako převlečené „já“ čili *Odlíšnost* iluzorní

Předmět poznání je v románu *Povětroň* (1934) prakticky vyloučen z poznávacího procesu. Metaforou celé situace může být Čapkova teze „cokoliv, nač se díváme, je ta věc a zároveň něco z nás“ (ibid.: 449). Neznámý letec je jako prázdná nádoba, do níž jednotliví vypravěči – jasnovidce, básník a jeptiška – vlévají své životní zkušenosti, své city, obavy a nesplněné sny. Nemožnost zasahování do dialogu vede k tomu, že němý člověk přichází, metaforicky řečeno, o vlastní život, ale zároveň získává několik jeho verzí. Každý ze zmíněných vypravěčů zasazuje hrdinu do vlastního kontextu, bere ho jako tabulu rasa, na níž kreslí svou verzi života cizího člověka, ale ve skutečnosti vypráví svůj vlastní, nerealizovaný příběh. Paradoxně tato operace vede přímo k lepšímu poznání *Povětroně*, i když čtenář získává tři verze jeho života, v mnoha bodech se prolínající, ale k lepšímu poznání hrdinů románu. Avšak i přes zmíněnou nemožnost navázání dialogu mají v sobě všichni vypravěči pokoru k umírajícímu. Nedochozí zde k separaci, kterou polská filozofka Barbara Skarga charakterizovala jako podřízení si všeho jiného vlastnímu světu (Skarga 1998: xxiv). Čapek v doslovu ke knize pro to použil metaforu zrcadla, v němž se reflektují jednotlivé osoby (Čapek 1956a). Upozornil na dichotomický charakter poznání, které nevede jen k poznání druhého, ale stává se druhem jakési intimní zpovědi, zkoumáním vlastního nitra (ibid.), protože také odráží lidské zkušenosti, poznatky, chyby. Neznámý člověk se stává v jistém slova smyslu nepřímým důvěrníkem.

Pozoruhodný pokus o dialog prezentuje Čapek v posledním dílu trilogie, v románu *Obyčejný život* (1934). Dialog zde mezi sebou vedou různé nerealizované „životy“ hlavního hrdiny, obyčejného člověka, který se teprve na sklonku života přiblížil k poznání sebe sama. Tato rafinovaná literární konstrukce umožnila zobrazit nesourodost lidského nitra a upozornila na jisté rozpory, s nimiž musí zápasit každý. Experiment, i když velmi bolestivý a hořký, vyžadující rezignaci na retušování vlastního obrazu, se povedl, což bylo možné pouze pochopením rozdílů a odlišností, které jsou základem lidské identity. V jednom člověku se zrcadlí celé lidstvo, a díky tomu odlišnosti nevylučují vzájemné pochopení. Všichni jsou spojeni zvláštním bratrstvím krve: „Viděls už, bratříčku, někoho, kdo by nemohl být tvým bratrem?“ (Čapek 1956b: 436). *Odlíšnost* tedy není překážkou k poznání druhého člověka, protože jistá *cizost* je v každém z nás. A právě ona nám umožňuje pochopit ostatní. V každém člověku se skrývá jiná verze jeho já,

kteřá umožňuje dosáhnout dorozumění mezi lidmi: „Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou, co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného [...] – vždyť jejich život je také jeden z těch nesčíslných možných, které jsou v tobě. I ty bys mohl být to, co je ten druhý“ (ibid.: 441). Existence *odlišnosti* dává člověku možnost uvědomění si jeho vlastní nejednotvárnosti, mnohostrannosti a vysvobozuje ho z plochého pojmání vlastního já jako monolitického celku: „Ať jsi kdokoliv, jsi mé nesčíslné já; i kdybych tě nenáviděl, nezapomenu nikdy, jak jsi mně strašně blížký“ (ibid.: 442). Jisté vlastnosti jsou stejné pro všechny, vystupují jen v jiných konfiguracích.

Druhá strana mince čili *Odlišnost* jako kontext a kontrast

Protiklad může být vytvořen pouze tehdy, kdy dva objekty patří ke stejné kategorii. V jiném případě nemůžou být srovnávány. Musí existovat stejná podstata, forma, aby vznikly předpoklady k pochopení, ale musí zároveň existovat jiný obsah, aby nedošlo k úplnému splynutí a ztrátě identity. Pro vyjádření této skutečnosti polský reportér Ryszard Kapuściński zvolil metaforu *jinakosti* a zdůraznil zdvojení každé lidské bytosti (Kapuściński 2006: 10). To, co je známé, co je pro nás jako příslušníky lidského druhu společné, vždy doprovází jistá *odlišnost*, vyplývající z jiných názorů, jiných zkušeností a někdy i jiné kultury. Tyto dvě osoby podle něj koexistují v nás a jsou předpokladem vzájemného dorozumění a podmínkou k navázání dialogu. Ve vztahu k druhému dochází ke stále oscilaci mezi blízkostí, kterou tvoří obecně lidské vlastnosti, a vzdáleností, kterou tvoří vlastnosti typické pro jednotlivce (srov. Simmel 2006: 209). *Jiný, odlišný* neznamená v tomto pojetí *cizí*, protože *cizost* předpokládá ihned jistou nedůvěru, nepřátelství, občas netolerantnost a touhu oddělit se od onoho *cizího*, ohrožujícího naši identitu. *Cizí* je to, čemu schází společná podstata, platforma umožňující srovnání.

Čapek často stavěl vedle sebe dva hrdiny (protipóly), kteří se od sebe lišili, ale zároveň se doplňovali. Uměleckou realizaci této myšlenky lze hledat v případě protagonistů dramatu *Bílá nemoc* (1937) – doktora Galéna a Maršála. Čapek vytvořil postavu ctižádostivého Maršála jako partnera Galénovy velikosti, jak charakterizoval souboj hrdinů František Buriánek (1978: 185). Odlišnost zde vytváří pole ke střetu

dvou velikých, vzájemně se vylučujících sil. Společné vlastnosti obou hrdinů – nekompromisnost, idealistický přístup, odhodlanost, odvahy, osamělost, fanatismus, krajní obětavost – se spojily v jeden celek. *Odlíšnost* tvoří rub a líc stejného objektu. Galén může existovat pouze ve vztahu s Maršálem, který odráží jeho činy i osobu, nabízí mu kontext potřebný k tomu, aby vlastnosti Galénovy mohly vyniknout. Každá z nich nese v sobě zárodek toho druhého.

Onu velmi těsnou spojitost, jakoby splynutí v jeden celek, zobrazují také další postavy z Čapkových děl. Roboti a lidé z dramatu *RUR* (1920) a lidé a mloci z *Války s mloky* (1936) tvoří vzájemný kontrast a kontext. Pouze roboti a mloci mohou dát lidem možnost uvědomit si malichernost, touhu po zisku, bezohlednost a naopak lidskou schopnost tvořit, zdokonalovat, cítit, milovat a všimát si světa. Vzniká však jistý paradox. Roboti nemají duši, to je odlišuje od lidí, kteří je stvořili. Tím pádem je existence duše lidí, tvůrců robotů, také zpochybněna. A ani mloci nedělají nic jiného než to, co je naučil člověk. Odlišuje je však jedna zásadní vlastnost. Mloci i roboti jsou opakovatelní, vystupují v několika typech. Chybí jim lidskost – *odlišnost*, která činí každého člověka jedinečným.

Unifikace čili *Odlíšnost* ohrožená

Dvacátá a třicátá léta minulého století přinesla zvýšený zájem o proměny společnosti, což se také odráží v Čapkově tvorbě. Autor si všiml uniformizace ohrožující všechny oblasti života. Rovněž v jeho úvahách z cest se často vyskytuje myšlenka o způsobu moderního poznávání světa pomocí bedekrů. Literatura tohoto typu tvoří scénáře, podle nichž se pohybují turisté připomínající herce, jak výstižně vyjádřil Roland Barthes podstatu tohoto jevu, typického pro dnešní kulturu (Barthes 2000: 157). Uniformizace dojmů vede k ochuzování kultury a k redukci krásy a umění na stereotyp. Omezení kulturního prostoru na několik zajímavých míst označených jednou nebo dvěma hvězdičkami ošizuje tento prostor a manipuluje člověka do role bezmyšlenkovitého konzumenta. Negativní vliv průvodců na vnímání nového, nepoznaného prostoru, který je mnohokrát zdůrazněn v Čapkových cestopisech, pramení podle polského kulturního antropologa Piotra Kowalského především z toho, že bedekr zanáší do prostoru jistou axiologickou síť, které se lze stěžít zbavit (Kowalski 2002: 65). Člověk nevnímá skutečnost skrz sebe samého, není schopen vlastního, nezau-

jatého poznání. Tam, kde je možná pouze jediná interpretace, dochází k zjednodušení světa. Vymanění se z pasti nalinkovaných významů a pocitů ale vyžaduje od turisty mimořádnou odvahu a vnitřní svobodu. Bohužel se většina lidí spokojí s tímto pseudopoznáním a není schopna navázat individuální dialog se skutečností.

Unifikace dojmů, sjednocení reakcí je jedním z důsledků změn společnosti, což reflektuje také Čapkova novinová tvorba. Příkladem může být jeho recenze knihy španělského filozofa a sociologa José Ortegy v *Gassetta Vzpouřa davů* (1929), kterou v roce 1934 otiskla *Přítomnost*. Čapek zde nastiňuje tragickou vizi společnosti, v níž došlo k hromadné dezerci od osobního myšlení a ke vzniku jakéhosi kolektivního mozku (srov. Čapek 1986: 523). Na rozdíl od španělského filozofa nehledá kořeny těchto změn ve vzpouře davů, ale v selhání jednotlivců. Hlavními vlastnostmi masy je anonymnost, lhostejnost a přetrhání všech vzájemných vazeb mezi lidmi.

V beletristické tvorbě toto téma Čapka zajímalo už od dvacátých let. Krajní příklady unifikace můžeme najít v Čapkových dílech tradičně považovaných za výstrahu před zhoubnými následky civilizace, jakými je například *RUR* Výsledkem proměn světa, jeho technicismu a kolonialismu, je dav, který tvoří stejní lidé, kteří proto nejsou zvědaví jeden na druhého a nemají důvod vzájemně komunikovat. Takoví jsou roboti a mloci, v nichž jsou ve své podstatě odhalovány chyby člověka. Jsou jako lidé zbavení vlastností, lidé odkázaní na průměrnost, lidé netvořiví, lhostejní, uzavření do sebe.

Člověka v davu nezajímá ten druhý, protože se cítí být stejný. To vede k postupné atrofii vazeb mezi lidmi a vytváří společnost *robotů* zbavených individuálních vlastností. Zde dochází k velmi nebezpečnému procesu, kdy člověk není konfrontován pouze s druhým, ale je zde přítomný i třetí, čtvrtý a pátý. Tuto situaci obrazně charakterizuje Zygmunt Bauman jako situaci ohrožující dialogičnost mezilidských vztahů: „Když se jiný rozplývá v mnohých, jako první přichází o své obrysy tvář. Jiní, na rozdíl od *jiného*, jsou zbaveni tváře – stávají se bezejmenní. Jsou maximálně *personae* („persona“ znamená maska, a masky, jak víme, skrývají tvář)“ (Bauman 1996: 153). Živlem davu je podobnost, jistá falešná příbuznost, která ničí odlišnosti a nedovoluje jim vyniknout. Masovost nivelizuje hranice naší jedinečnosti, neopakovatelnosti. *Jinakost* a *odlišnost* nesmí být redukována, jelikož to paradoxně nepřispěje k vytvoření silnějších vazeb, ale vznikne jen dav osamělých, shluk jednotlivců zbavených identity. Povědomí vlastní příslušnosti a vlastní jedinečnosti konstituuje pouze setkání s odlišností. Fundamentální rozdíl

spočívá v tom, že je hodnotou sám o sobě, činí nás výjimečnými a jsme tedy jakoby dvakrát lidmi – za sebe a za druhého.

Jedna z dalších tváří masovosti je spojena s kolonizací. Čapek v *Anglických listech* (1924) protestuje proti všudypřítomné unifikaci jako výsledku kolonizace. Stírání rozdílů a násilná nivelizace odlišností ohrožuje svět a vede k jednotvárnosti. Čapkův cestopis přináší podrobnou zprávu z návštěvy anglického veletrhu. Tento prostor je zobrazen jako chaotický shluk různých skutečně existujících prostorů, vzdálených od sebe časově i geograficky: „Jak vidíte, je to cesta kolem světa, nebo spíše putování příliš velkým bazarem. Jakživ jsem nebyl v tak gigantickém jarmarku“ (Čapek 1960a: 83). Je to jakýsi svět ve zkratce, kde lze pozorovat všechnu jeho rozmanitost. Bohužel tato rozmanitost, shromážděná pod vlajkou Spojeného království, je pouze výsledkem kolonizace, která nakonec ničí všechny rozdíly a uměle unifikuje: „Není už lidového domorodého umění, černoch v Béninu vyřezává ze sloních klů figurky, jako by vychodil Mnichovskou akademii, a dáte-li mu kus dřeva, vyřeže z něho klubovku“ (ibid.: 85). Kolonizace vede k tomu, že divoch už není divochem, ale zaměstnancem civilizovaného průmyslu (ibid.: 86). Nepřeberné množství zboží nevypovídá o skutečných tradicích exotických zemí, je pouze náhradou, substitucí toho, co lze považovat za skutečnou kulturu. *Odlišnost*, svébytnost je pro Čapka základní životní hodnotou, což je nejlépe vidět na tvrzení, dokonce dvakrát zmíněném v posledním fejetonu z knihy *Výlet do Španěl* (1930): „Každý rozdíl ve věcech a lidech rozmnožuje život“ (Čapek 1960b: 270) a „[...] každý rozdíl je hoden lásky už proto, že rozmnožuje život“ (ibid.: 272). Ničení rozdílů postupnou kolonizací lze přirovnat k rozbíjení zrcadel, v nichž se odráží naše jedinečnost.

Shrnutí aneb *Odlišnost* jako faktor budující totožnost

Čapkovu tvorbu můžeme označit za oslavu odlišnosti a rozmanitosti, které jsou pro něho předpokladem vytvoření silné jednoty: „Ať nás spojuje, co nás dělí“ (ibid.: 276). Totožnost lze vybudovat jen ve vzájemné konfrontaci, v pracovním dialogu mezi odlišnostmi. Lidskou suverenitu, jedinečnost si uvědomujeme teprve s existencí druhého člověka. Autor se kriticky staví vůči umělému stírání rozdílů, které oslabuje mezilidské vztahy. Základním principem je u Čapka lidská vzájemnost, důvěra a touha po poznání něčeho, co je jiné. Jak zdů-

razňuje Georg Simmel (2006: 211), právě ono neustálé napětí mezi vzdáleností a blízkostí, mezi odlišností a stejností vytváří výrazné přesvědčení o jedinečnosti každého člověka. *Odlíšnost* znamená pro Čapka jednu z podmínek udržení rovnováhy ve světě. Čapek chápe vztah, dialog s druhým stejně, jako ruský filozof Vladimír Bibler, který uvádí, že člověk může být účastníkem kultury jen tehdy, když se dostává do dialogu s druhým a musí aplikovat jeho hodnoty, jeho pravdu a jeho odlišnost do vlastních názorů. Nestačí totiž jen tolerovat odlišnost, ale je třeba pochopit, že bez druhého člověk neexistuje a nemůže být sám sebou (Bibler 1982: 187). Dialog mezi odlišnostmi vede k vytvoření jakési společné entity a je základem spoluprožívání a spolupráce. Podle polského filozofa Józefa Tischnera má dialog s druhým člověkem vysvobozující moc – vysvobozuje nás od tíhy nás samých (Tischner 2006: 82), a zároveň konstituuje naši identitu (ibid.: 219). Právě *odlišnost* je zárukou komplementárnosti světa. *Odlíšnost* tvoří potřebný kontext, který umožní vyniknout jistým vlastnostem a ideám. Nesmí však vést k odcizení a odmítnutí. Druhý člověk nás neustále nutí revidovat vlastní systém hodnot. Tím se také konstituuje a utužuje systém hodnot, čehož svědectvím je právě tvorba Karla Čapka. Vždy je potřebná jakási odlišnost, ona druhá ruka z Akuninova haiku, která s námi tleská.

Prameny

AKUNIN, Boris

2005 *Diamentová karoka 2. Między wierszami*, přel. Jan Gondowicz (Warszawa: Świat książki) [1999]

ČAPEK, Karel

1956a „Doslov“, in idem: *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Josef Čapek, Karel Čapek – Dílo, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel), s. 447n

1956b „Obyčejný život“, ibid., s. 301–446 [1934]

1956c „Povětroň“, ibid., s. 143–300 [1934]

1960a „Anglické listy“, in idem: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Josef Čapek, Karel Čapek – Dílo, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel), s. 71–177 [1924]

1960b „Výlet do Španěl“, ibid., s. 179–315 [1930]

1986 „Vzpoua davů“, in idem: *O umění a kultuře 3*. Karel Čapek – Spisy 19, ed. Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel), s. 445–451 [1934]

Literatura

BARTHES, Roland

2000 *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek (Warszawa: KR) [1957]

BAUMAN, Zygmunt

1996 *Etyka ponowoczesna*, przeł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe) [1993]

BIBLER, Vladimir

1982 *Myślenie jako dialog*, przeł. Janusz Dobieszewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy) [1975]

BURIÁNEK, František

1978 *Karel Čapek* (Praha: Melantrich)

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard

2006 *Ten Inny* (Kraków: Znak)

KOWALSKI, Piotr

2002 *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej* (Wrocław: Atla 2)

SIMMEL, Georg

2006 „Obcy“, in idem: *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Oficyna Wydawnicza), s. 204–212 [1908]

SKARGA, Barbara

1998 „Wstęp“, in Emmanuel Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe)

TISCHNER, Józef

2006 *Filozofia dramatu* (Kraków: Znak) [1990]

“Every difference in things and people enhances life”

The aim of this paper is to analyze the differences and relationships to *the Other* in the selected works of Karel Čapek as a noetic trilogy, *RUR* (1920), *Bílá nemoc* (The White Plague, 1936) and his travelogues. Based on the analysis, the following findings were made: 1. Karel Čapek’s work is dominated by a conviction of the need for continuous dialogue that leads to an understanding

of the *Other*, 2. difference becomes the necessary context and contrast, enabling us to create an identity, 3. unification, as a result of colonization the process threatens uniqueness and gradually leads to the atrophy of interpersonal relations, 4. no human being constitutes a monolithic entity, but each is a “group of people” and precisely because of this fact people can understand one another, 5. Čapek often juxtaposes the two seemingly contradictory entities, which after more precise characterization seem to be very similar (Dr. Galén and Marshall, the people and salamanders, etc.), 6. the existence of differences is a prerequisite for creating a strong unity, 7. identity can only be built in mutual confrontation.

Keywords

Karel Čapek, difference, travelogue, noetic trilogy, identity, philosophy of dialog

Jan Weiss: zapomenut?

— Anna Amelina —

Jan Weiss byl za života i po smrti vnímán nejednoznačně. Do literatury vstoupil v pětatřiceti letech jako autor legionářské a fantastické prózy. Stalo se tak ve druhé polovině dvacátých let, přičemž do nástupu nového desetiletí stihl uveřejnit ještě pět knih: povídky *Barák smrti* (1927), *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927), *Fantom smíchu* (1927) a *Bláznivý regiment* (1930) a román *Dům o tisíci patrech* (1929). Učinil tak až poté, co své legionářské epeje vydali Rudolf Medek, Josef Kopta a jiní, nemluvě o Jaroslavu Haškovi. Pokud jde o fantastickou část Weissovy tvorby a žánr antiutopie, ani v tom nebyl průkopníkem: *Dům o tisíci patrech* byl vydán během vlny utopičnosti, již popsal Antonín Matěj Píša (1927), a v té době byla tato literatura už bohatě reprezentována díly bratří Čapků, Jiřího Haussmanna, Karla Hlouchy a jiných. Přesto Weiss přitáhl pozornost kritiky. Psalo se o jeho nepochybném talentu, originalitě, silném působení na čtenáře, ale nebylo lehké přiřadit jeho tvorbu k nějakému uměleckému směru. Vzhledem k motivu snu považovali někteří jeho díla za surrealistická – například Miroslav Rutte (1929: 175) zdůrazňoval fyziologický aspekt snu v jeho tvorbě. Weiss byl také pokládán za expresionistu (Novák 1946: 283), a dokonce za

impresionistu (Sezima 1936: 83). Ani v těchto případech však definice nebyly jednoznačné: „Expresionistou a psychoanalytikem typu zvláště čistého jest sugestivní vypravěč děsivých grotesek Jan Weiss [...]. Ale příšery, které v jeho povídkách i románech vstávají ze světélkujících tůní podvědomí, ovládá chladná rozvaha a přísná kontrola uměle kombinujícího a jemně stylisujícího umělce, což jest výjimkou v táboře expresionistickém“ (Novák 1946: 283).

Připomeňme syžet románu *Dům o tisíci patrech*. V mrakodrapu, kde vládne tyran Ogisfer Müller se ocitl detektiv Petr Brok, který má osvobodit princeznu Tamaru. Jeho jedinou zbraní je neviditelnost. Detektiv bloudí podivným mrakodrapem, kde v nižších patrech bydlí bohatí, a čím výš, tím strašnější je život, tím méně lidé vypadají jako lidé a podobají se zvířatům nebo mechanismům. Müller láká nájemníky na cesty ke hvězdám, kde na ně čeká rajský život, a potom je posílá do pecí nebo z nich dělá otroky, kteří pokračují ve stavbě mrakodrapu. Detektivovi se podaří tyrana zabít a v ten moment se hrdina, v Rusku zajatý Čech, probouzí v nemocnici po tyfové horečce – znamená to, že příběh byl jen snem nemocného.

Na *Dům o tisíci patrech* vyšlo mnoho recenzí, ale většinou rozporných. Například František Götz, byť uznal autorův velký talent, nazval román scestím, seismografem podvědomí, kterým nelze proniknout do hlubších zákonitostí světa (Götz 1929: 5), zato Václav Černý považoval tento obraz lidstva vzdavšího svůj osud vědecké a technické kultuře za působivý a pravdivý (Černý 1929: 219). Jan Blahoslav Čapek autorovi vyčetl, že se na konci románu uchýlil od nastolených problémů tím, že je označil za sen (Čapek 1929: 229). Také Karel Sezima či Miroslav Rutte Weissovu ranou tvorbu vysoce oceňovali, zatímco František Xaver Šalda napsal, že autor dostává literární ceny nezaslouženě (Šalda 1992: 377–379). Všechny recenze ale ukazují, že i když byl uznán autorův talent, smysl jeho románu zcela pochopen nebyl.

Roku 1948 vyšel román podruhé. Jan Vladislav v předmluvě napsal, že se mu dílo podařilo rozluštit až teď a že Weiss, popsav fungování Müllerova podniku, předjal události druhé světové války (naznačují se plynové komory) a ukázal, k čemu může dojít při vědeckotechnickém rozvoji. Recenze na druhé vydání byla záporná z tendenčních důvodů: „[...] nebyl to žádný realismus [...] nepředjímá společnost v jejím dalším vývoji. Weissovy romány nejsou socialisticky uvědomělé. Autorovo neujasněné politické hledisko nedovoluje hlubší analýsy kapitalistického společenského zřízení“ (Filip 1949). Recenzent přitom mohl znát Weissovy realističtější prózy i fantastický román *Spáček ve zvěrokruhu*

(1937), kde zveřejnil kladný vztah k Sovětskému svazu. Odmítavou recenzí začala téměř desetiletá přestávka ve Weissově tvorbě: nepsal on a nepsalo se o něm.

Roku 1957 vyšla próza *Země vnuků*, za niž dostal řadu významných cen. Toto sentimentální, idealistické a skoro bezsyžetové vyprávění o komunistické budoucnosti vyhovovalo režimu, ale estetickou hodnotu nemělo. Oficiální uznání Weissovy tvorby však způsobilo, že kritika přehodnotila jeho raná díla. Weiss jako by byl znovu objeven a rehabilitován v pracích Jiřího Opelíka (1957) či Jiřího Hájka: „U Weisse se nikdy lidský sen nevymyká z reálné souvislosti s bdělým životem [...], kdybyste vyprávěli děj většiny jeho knih, bude znít vždy krajně romaneskně a fantasticky. Avšak způsob, jakým holá fabule nabírá v jeho románech a povídkách konkrétní epický tvar, ukazuje vždy to nejfantastičtější jako něco reálného“ (Hájek 1957: 720–721). Kritik zdůrazňoval realističnost Weissovy fantastické prózy, název jiného Hájkova článku také zní „Fantastický básník reality“ (Hájek 1961).

Ve stejném roce jako *Země vnuků* vyšel znovu i *Dům o tisíci patrech*, který od té doby vycházel pravidelně (celkem vyšel devětkrát). Druhý vrchol Weissovy tvorby, *Spáček ve zvěrokruhu*, byl také vydán několikrát. V šedesátých letech vyšly i Weissovy sebrané spisy.

Potom napsal Weiss ještě dvě povídkové sbírky, druhá z nich naznačila nový vzestup jeho tvorby, ale zdrcující recenze Olega Suse v *Literárních novinách* „Bída sentimentálního utopismu“ (Sus 1964) způsobila spisovatelův odchod z literárního života. Od té doby se o něm skoro nepsalo, až v osmdesátých letech se znovu objevil zájem o jeho dílo, a to především mezi badateli fantastické literatury. První pokus uchopit Weisse z tohoto úhlu učinil Ondřej Neff v knize *Něco je jinak*, kde jej považuje za jednoho ze zakladatelů české vědecké fantastiky. Je zajímavé, že Neff charakterizuje prózu *Meteor strýce Žulijána*, která vyšla samostatně (podle něj ovšem až roku 1947, ve skutečnosti již 1930) jako jediné čistě vědeckofantastické dílo a – mylně – soudí, že měla být počátkem nového fantastického období Weissovy tvorby (Neff 1981: 200). Chyba v dataci se opakuje i u Veroniky Marešové, která na základě toho i chybně staví rozmezí období Weissovy tvorby (Marešová 1997). Důležitým mezníkem v recepci Weissova díla se stal *Slovník české literární fantastiky a science-fiction* (Adamovič 1995), v němž je Weissův medailon a podrobná bibliografie. V posledních deseti letech zájem o Weissovo dílo prokazují i badatelé mimo fantastickou literaturu. V roce 2004 vznikla specializovaná webová stránka, jíž Dušan Dubový a Vilém Kmuníček popularizují Weissovu tvorbu. Najdeme zde

nepublikované texty, podrobnější informace o autorovi, o vydáních, překladech, inscenacích atd., včetně rozsáhlého Kmuníčkova článku, v němž podrobně rozebírá všechna Weissova díla a pokouší se pochopit jeho tvorbu i postoj k režimu bez ideologických nebo uměleckých předpokladů. Mimo to se na desítkách webů včetně Wikipedie vyskytují Weissovy medailony. V roce 2006 mu byla odhalena pamětní deska na rodném domě v Jilemnici.

Kromě toho byl v posledních deseti letech *Dům o tisíci patrech* třikrát inscenován (viz uvedený web) a v roce 2002 byl natočen krátký film *Sen* podle rané Weissovy povídky (režie Miloš J. Kohout). Momentálně je Weissovo dílo přeloženo do devíti jazyků, v roce 2005 byl *Dům o tisíci patrech* přeložen do italštiny a údajně se připravuje vydání v angličtině.

Zmiňme se ještě o Weissově známosti v Rusku. Do roku 1958, kdy byla přeložena sbírka *Žemě vnuků*, sovětský čtenář Weisse neznal. První recenze Světlany Vostokové nahlížela na spisovatelovu ranou tvorbu negativně: „Předtím byl spisovatel zamračený fantasta [...]. Zobrazení horečnatých snů [...] a panování podvědomí v člověku brzo přestává být samoučelem a příznakem rozpačitosti“ (Vostokova 1958: 254). Po vydání *Domu o tisíci patrech* v roce 1971 táž autorka označila román za vynikající vzorek české sociální fantastiky (Vostokova 1971: 263). Za základní přítom pokládá konflikt sociální a za hlavní autorovu intenci považuje kritiku kapitalismu.

Ve své diplomové práci (Amelina 2008) jsem se věnovala ranému Weissovu dílu. Podrobná strukturální analýza motivů a obrazů ukázala, že *Dům o tisíci patrech* není jen sociální kritikou kapitalismu, není spojen s opěvováním dělnického hnutí, a tím spíše není chaotickým „seismografem podvědomí“. Na první pohled náhodné detaily se skládají do systému, který vypovídá o významové vrstevnatosti románu, o jeho hluboké symboličnosti. Uvedme příklad. V románu a také v další rané tvorbě se vyskytuje systém křesťanských symbolů, podle něhož lze zápas Broka s Müllerem vnímat jako zápas starozákonního a novozákonního dogmatu. Každý z nich má svého proroka – u Broka je to slepý stařec, který podporuje dělníky, předpovídá příchod mesiáše a vyvede lidi z mrakodrapu, jeho protikladem je prorok, který lživě slibuje požitky a radovánky. Kontrast se projevuje i v symbolice jmen: jméno Petr Brok označuje stavitele nového světa kontrastního světu Müllerovu (odkaz na apoštola Petra jako zakladatele církve), Ogisfer zase nesmrtelného žida (nedal Ježíši napít vody), který v románu vystavěl „věž pýchy“, jíž se chce přiblížit bohu. Vítězstvím Petra autor ukazuje, že když člověk porazí svého Ogisfera, může přežít.

Podruhé, a zatím naposled, vyšel román v Rusku v roce 1986 – v jedné knize s Čapkovou *Válkou s mloky* (1935–1936); a v roce 1980 zde byl vydán *Meteor strýce Žulijána* a některé povídky z poslední Weissovy sbírky. Nyní tu bohužel Weisse znají snad jen vyznavači fantastiky. Ale čtenářské recenze na internetu jsou pozitivní a shodují se v tom, že by podle románu mohl být natočen skvělý film.

Co se týče badatelského zájmu, ten je výraznější. Weissovým dílem se zabývá Irina Gerčiková z Institutu Slavjanovědění Akademie věd a také autorka tohoto článku. Obě se snaží, aby pozoruhodné Weissovo dílo nebylo zapomenuto, aby se těšilo větší popularitě a aby autor nebyl vnímán jen jako představitel vědecké fantastiky, protože jeho dílo je složitější, rozsáhlejší a zajímavější a zasluhuje badatelskou i čtenářskou pozornost.

Prameny

WEISS, Jan

1927a *Žrcadlo, které se opožďuje* (Praha: František Svoboda a Roman Solář)

1927b *Fantom smíchu* (Praha: Pokrok)

1927c *Barák smrti* (Praha: Volná myšlenka československá)

1929 *Dům o 1000 patrech* (Praha: Melantrich)

1930 *Bláznivý regiment* (Praha: Vladimír Orel)

1937 *Spáček ve zvěrokruhu* (Praha: Evropský literární klub)

1957 *Země vnuků* (Praha: Mladá fronta)

Literatura

ADAMOVIČ, Ivan

1995 *Slovník české literární fantastiky a science-fiction* (Praha: R3)

AMELINA, Anna

2008 *Chudožestvennoje sbojeobrazije tvorčestva Jana Wajssa 20h godov XX veka*, diplomová práce, Moskva: Moskevská státní univerzita, Katedra slavistiky

ČAPEK, Jan Blahoslav

1929 „Jan Weiss: Dům o tisíci patrech“, *Rozpravy Aventina* 4, 1928–1929, č. 33, s. 334

ČERNÝ, Václav

1929 „J. Weiss – Dům o tisíci patrech“, *Host* 6, 1928–1929, s. 218–219

FILIP, Miroslav

1949 „Je, nebo není aktuální“, *Tvorba* 18, č. 14

GÖTZ, František

1929 „Válečné romány“, *Národní osvobození* 6, č. 138 (19. 5.), s. 5

HÁJEK, Jiří

1957 „Jan Weiss, hledač života a krásy“, *Nový život*, č. 7, s. 716–724

1961 „Fantastický básník reality“, in idem: *Osudy a cíle* (Praha: Československý spisovatel), s. 83–93

MAREŠOVÁ, Veronika

1997 *Jan Weiss* (Ostrava: Scholaforum)

NEFF, Ondřej

1981 „Evangelista snu“, in idem: *Něco je jinak* (Praha: Albatros), s. 184–204

NOVÁK, Arne

1946 „Literatura přítomností“, in idem: *Dějiny českého písemnictví* (Praha: Sfinx), s. 242–303

OPELÍK, Jiří

1957 „Tvůrčí cesta Jana Weisse“, *Host do domu* 4, č. 10, s. 450–454

PÍŠA, Antonín Matěj

1927 „Vlna utopičnosti“, in idem: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926* (Praha: Svoboda a Solář), s. 142–153

RUTTE, Miroslav

1929 „Epik hrůzy a snu“, in idem: *Doba a hlasy* (Praha: Edice sever a východ), s. 171–183

SEZIMA, Karel

1936 *Mláží* (Praha: Literární odbor Umělecké besedy/Kruh českých spisovatelů)

SUS, Oleg

1964 „Bída sentimentálního utopizmu“, *Literární noviny* 13, č. 5, s. 5

ŠALDA, František Xaver

1992 *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933 (Praha: Český spisovatel)

VOSTOKOVA, Světlana

1958 „Zagljadyvaja v budušeje“, *Inostrannaja literatura*, č. 2, s. 254–255

1971 „Dom v tysjaču etažej i jego avtor“, *Inostrannaja literatura*, č. 9, s. 263–266

<http://jan.weiss.web.cz> [přístup 31. 10. 2010]

Jan Weiss: forgotten?

This article deals with the Czech writer Jan Weiss (1892–1972), whose place in Czech literature is not clear and definite. In the interwar period when he was publishing his works, he was considered to be a surrealist, an expressionist and even an impressionist, and at the same time his talent was recognized beyond all doubt. After 1948 he was accused of low ideological consciousness, although the main intention of his novel *Dům o tisíci patrech* (House of a thousand floors, 1929) was thought to be that of criticising capitalism. After Weiss had published several books that were more convenient for the regime, but less aesthetically valuable, he gained official acceptance and won a few literary awards, which aroused greater interest in his earlier more sophisticated works. In the last ten years his works have again attracted the interest of researchers and inspired film and theatre adaptations.

Keywords

Jan Weiss, House of a thousand floors, the interwar period in Czech literature

Básníkův návrat, básníková přítomnost

Josef Suchý v české poezii
šedesátých let 20. století

— Ivo Harák —

Návrat Josefa Suchého se může jevit problematický, zaměříme-li se na texty, jimiž se uskutečňuje, a na jejich poetiku. Řada těchto textů pochází totiž ještě z časů předúnorových a některé z nich byly – patrně z důvodů cenzurních – upravovány. Datace jednotlivých textů – součást jejich architektonické výstavby – často navíc sehrává roli jakési informace pro čtenáře. Poetika tří Suchého sbírek vycházejících mezi léty 1966 až 1969 v mnohém navazuje na poetiku jeho prvotiny (Harák 2005), přičemž ji dále variuje a rozvíjí. Narozdíl od tehdy nastupující mladé tvůrčí generace a také od některých generačních soupevníků nedochází u Suchého k zproblematizování signifikantní a sémantické funkce (tak jak to u jiných vyvolal vliv Skupiny 42 a zprostředkovaně i některý z proudů světové moderny), ale k negativnímu ovlivnění sémantického vyprazdňování a ideologického zneužití básnických emblemů v poezii takzvaného socialistického realismu.

Na druhé straně by bylo nespravedlivé, pokud bychom poezii Josefa Suchého obviňovali z jakési naivity, primitivismu, nedostatečné myšlenkové hloubky či absentujícího tvárného úsilí. Přestože autorův tradicionalismus vede až k jisté popisnosti, má své opodstatnění nejen

v rámci básnickovy tvorby, ale také v polylogu jednoho z nejvýznamnějších období vývoje české poezie.

Suchý navazuje tam, kde skončil jeho *Žernov* (1949). Není divu, pochází-li řada nově otištěných textů buď z této sbírky, nebo z doby, kdy tato vznikala. Návaznost je ostatně vyjádřena už názvy sbírek, které – včetně *Žernovu* – ukazují k venkovskému a přírodnímu prostoru: meditativní lyrika přemítající nad člověčím údělem v předivu malých a velkých dějin se tu odehrává v hávu přírodní lyriky, často ukotvena na venkově, jež s někdejšími Suchého rodištěm i s vysočinským krajem pojí například názvy jednotlivých přírodnin.

Patrně nejstarší vrstvu Suchého tvorby představují básně psané vázaným veršem (se střídavým rýmem, jenž vykazuje značnou variabilitu: od nepravého rýmového echa po neúplný rým, při snaze o rýmování rozličných slovních druhů, slov nestejně dlouhých s nestejnými poměry prozodickými) spádu většinou jambického, ovšem s řadou nepravidelností – příkladem je báseň „Vy noci“ (Suchý 1966: 12), v níž je tendence k rozvolnění metrické vázanosti realizována nestejným počtem slabik a snahou doplňovat dominující jamb řadou veršů spádu původně daktylotrochejského. Suchý texty uplatněné jak ve sbírce *Žernov*, tak ve stejnojmenném oddílu knihy následující (*Jitřenka v uchu jehly*, 1966) při jejich novém použití upravuje. V rovině tematické se úpravy vyznačují posunem od konkrétního časového vyznění k obecnější platnosti, v rovině prozodické posunem k dalšímu metrickému rozvolnění (při vyšší rafinovanosti rytmické – texty jsou např. nově vybaveny aliteracemi) a k větší expresivitě. Příkladem je báseň „Loučení“, tematizující v době svého vzniku (1945–48) obecně oblíbený moment zlomu, odjezdu, odchodu – motivická i prozodická shoda podnítila *Žernov* postavit do blízkosti Slavíkova *Snímání s kříže* (1947) (Harák 2005), její verš totiž kdysi zněl: „odlet v ptáčích máš“ (Suchý 2007: 22), zatímco nyní: „ve vzduchu visí zášť“ (idem 1966: 11).

V časově nám bližší vrstvě prvního oddílu *Jitřenky v uchu jehly* dominuje volný verš, přičemž ji můžeme považovat za dobrý příklad toho, jak se volný verš uplatňuje bezesbytku. V podstatě lze říci, že se valnou měrou realizuje na palimpsestu verše víceméně vázaného, že se zde – vedle určující větné fonologie – uplatňují také prvky fonologie slovní. U Suchého má volný verš tendenci převážně daktylotrochejskou, řidčeji pak jambickou a ještě řidčeji trochejskou (rytmicky vyznatá místa bývají většinou sémanticky zatížena a občas „označována“ i sporadickým rýmem verše jinak nerýmovaného). Příkladem je báseň „Za soumraku“ (ibid.: 22), v níž je smrt srovnávána se skonáním dne,

pramínek tekoucí z úst se proměňuje v poslední poselství, poslední oběť knězovu i básníkovu, jež se zde – splýváje s přírodním děním – stává něčím nadosobním, nabývá povahy duchovní, je součástí věčného koloběhu: zpráva o smrti se stává svědectvím o neumírání.

Suchého volný verš je rytmován také řadou dalších prozodických prostředků: napětím mezi segmentací textu do veršových a syntaktických úseků, užitím asonancí (na místě rýmů), řidčeji i konsonancí (tak oblíbených u Rotrekla) a vyostřením rytmu aliteracemi (či jinými typy hláskových shod). Suchý se postupně učí užívat hláskové kvantity. Zajímavým prostředkem je neukončená výpověď – na koncích veršů (dokonce i těch vázaných) nalezneme jednu, dvě, ba i tři pomlčky. Domnívám se, že to značí přesah výpovědi do sféry tajemství, jež nelze v hmotném světě plně pojmenovat a jež má alespoň v obrysech uhodnout čtenář. Množství pomlček potom značí mocnost, důsažnost takového tajemství.

Suchého poezie vyšla v šedesátých letech v brněnském nakladatelství Blok. Spolu s generačními souputníky Ludvíkem Kunderou a Janem Skácelem (jemuž Suchý službu oplátí počátkem osmdesátých let, kdy jako redaktor Bloku umožní vydání jeho sbírek; ostatně i Kundera se po letech vynuceného mlčení vrací roku 1985 v Bloku sbírkou *Hru-den* (1985), jejímiž redaktory jsou Zdena Záborská a Suchý) má největší zásluhy o (znovu)uvedení Suchého do poezie odpovědný redaktor jeho knih Jaroslav Novák.

U všech Suchého sbírek sledovaného období lze hovořit o promyšleném kompozičním členění, které zdůrazňuje klíčová témata. U první z knih jde o uvození sbírky dvěma básněmi: „Hledání pramenů“ situuje dění básně do myšlenkového světa venkovského životního koloběhu, a zároveň se v motivu poutníka a putování – u vědomí křesťanského univerza – tyto prostory otevírají další (vynucené, získané) životní zkušenosti; báseň „Vino“ je jakýmsi důvěryplným účtováním prožitého, zaznamenaného, řekněme: pouti za slovem i jeho smyslem (Suchý 1966: 99).

V rozboru básníkovy tvorby upozornil jeho přítel a vykladač Zdeněk Kožmín (1992/1993: 22–39) na tzv. zdvojování, které je u Suchého způsobem vnímání a interpretace světa. Můžeme je vyložit tak, že v zachycení přírodního bytu je u Suchého přítomna také reflexe lidského bytí a platí to i opačně. To vede k alegorickému podání přírodního dění (viz k tomu Mathauser 1989: 47–66), jímž vždy následně prosvítají vlastnosti, způsoby a možnosti života lidského. Fikčnost lyrického světa zůstává zachována, ale jsme zároveň upozorněni na rysy, jež má

společné se světem za okrajem papíru. Takové alegorie nejsou zbudovány jednou provždy, ale jejich různé možnosti vysvítají přímo z přírodnin, z nichž jsou vystavěny.

Půjdeme-li stránkami Suchého *Jitřenky v uchu jehly*, bude to cesta od tvůrčích počátků (datovaných v prvním oddíle léty 1944–1947, zřejmě kvůli cenzuře, neboť podle básnickovy manželky vznikaly texty „Žernova“ i po únoru 1948), přes léta věznění a služby u PTP (oddíl „Rozhraní“ je datován 1948–1955: v květnu 1949 byl Suchý zatčen, v listopadu odsouzen; po propuštění strávil 2 roky u PTP /1952–1954/), po roky pracovního nasazení v továrně (oddíl „Kavyl“ vznikal podle autorovy datace v letech 1956–1963).

Mohl by vzniknout dojem, že taková cesta bude poutí od idylly přes strážně k dalšímu, byť neúplnému, ukotvení v rodině a práci. Je-li však život křesťana – slovy Bedřicha Fučíka – životem na vídrholci, nemůže tomu tak být. Jednak se bytí ve vysočinském kraji básníkovi jeví něčím dočasným, s čím se nutno rozžehnat (motivy odchodu, loučení, poutí), jednak sem proniká vnější životní dramatictost, jež, podvazující plnost bytí, ohrožuje samu jeho strukturu, vnáší přidech čehosi zlovestného a sahá po tepu vnímajícímu a vypovídajícímu subjektu. Jestliže se dozvídáme o idyle či plném ukotvení, životní plnosti v souladu s přírodou a okolím, plnosti neohrožované skrytým (zřetelně se ovšem projadřujícím) zlem, bývá tento typ spolubytí, odkazující do minulosti, vnímán jako některými atributy přeznívajícím do současnosti, jakousi ozvěnou (Suchý 1966: 12) zvýrazňujícím promlouvajícím hlas (ibid.: 15). Na všechno dosedá nedostatečnost přítomného času, jenž neumí či nechce dostát věčným výzvám (ibid.: 14).

Ve vzácných chvílích ztišení se ovšem hranice mezi „oním“ a tímto světem stává průhlednou a prostupnou, s tušením dvojího domova (a skrytou vlastností domova věčného) mizí rozeklání mezi věcí a jejím smyslem, znakem a podstatou, tváří a maskou – poznání nabývá povahy demlovských symbolů (se zřetelnou literární aluzí): „Býval bych nikdy nevěřil, / jak lidé mohou mít vlastnosti květin“ (ibid.: 21).

Takové chvíle však bývají řídké a krátké. Závěr oddílu „Žernov“ je totiž vyplněn texty vřazujícími se již do takzvané apokalyptické poezie katolických básníků čtyřicátých let a počátku let padesátých zachycující svět, jenž se proměňuje pod temnou posunčinou Knížete Zla – mezi tuto poezii kromě dvou skladeb Zahradníčkových počítám i *Symfonii XX. století* Miloše Dvořáka (1991), Rotreklovy *Děje* (2001) a obdobu nalézám i u Slavíka a Vokolka a jisté rysy i v Hrubínově *Hirošimě* (1948) či v Halasově posmrtně vydané sbírce *A co?* (1957). Přestože Suchého

básně nemají rozsah opusů Zahradníčkových, skladby Dvořákovy či Rotreklovy, lze v nich též nalézt surreálné nástříhy znejistující hranici mezi dobrem a zlem (výraz světa pozbývajícího řádu).

Název druhého oddílu, „Rozhraní“, blíže ukotvuje a určuje motivy, s nimiž jsme se setkali v předchozím oddílu, a současně je i jakýmsi předznamenáním oddílu následujícího. Titul, pod nímž se skrývá Suchého životní zkušenost, ji zobecňuje na širší pocit generační a vřazuje do literárního kontextu. Pokud jsme hovořili o promyšlené kompozici, zmiňme práci s barevnou symbolikou, s protikladem zelené („Báseň o zeleném životě“ – apoteóza byvšího života ve spojení s přírodou) a černé (barva vězeňského času i oděvu příslušníků PTP: „Všechno je černé“ – „Ozvěna dětského hlasu – / žilka stříbra, / jediná v masivu noci“ – Suchý 1966: 52). V souvislosti s „Rozhraním“ se Kožmínovo tzv. zdvojování promítá i do konstrukce Suchého dvoj- či trojčlenné genitivní metafory, v níž jsou lidské věci a vlastnosti konkretizovány přírodními jevy: „a v obličejí jasný podzim pochopení“ (ibid.: 38). Avšak prostředí přírodní nebo vesnické (exteriéry) je v tomto oddíle (krom snu či vzpomínky) přítomno jen takto, neboť zde vcházíme do města, do interiérů bytu. Město je prostorem odcizeného bytí: neautentického, vnuceného, nepovědomého si nebo nemohoucího dosáhnout svého smyslu, místem životů odcizených prostorám svého usku-tečňování i sobě navzájem: děje básně jsou na okamžik zastaveny (jako okénko filmu), aby v tomto rozložení mohly být analyzovány, masky padají a rentgen slova poměřuje ledví těl i skutků („Malá společnost“; ibid.: 44).

Důležitým faktorem se stává ztráta intimity – důležitým pro člověka, který se ocitá ve vnuceném kolektivu (ve vnuceném prostředí s vnucenými, opakujícími se úkony; ibid.: 53), i pro bdělé oko „Někoho nad sebou“ (ibid.: 55, 56). Intimita se může vyjevit pouze ve světle a tajemství, jde-li od věcí (hmoty, těla) k duchu – za ustavičného svého ohrožení (ibid.: 47). Báseň „Noční hlasy“ svědčí o trvalé přítomnosti neznámých a nepoznaných svatých i bludných duší, ale jen těm prvním je dovoleno vstoupit a dotknout se. Ani městský exteriér není tedy beze-zbytku prostorem negace – jeho vlastnosti jsou u Suchého vyvozeny z toho, kdo do něj vstupuje a v jakém je vztahu k prostorám paměti, kultury, ducha. Může tedy být naplněn pozitivními rysy, když jej lze srovnat se vzpomínkou nebo do něj prolnout zkušenost dávné venkovské vespólnosti (neznásilňovala duši, takže neruší intimitu): „Tyto hořcové oči jsem přece už viděl – / Tu nesmělou něhu / a úsměv s aureolou – / tu třeslici chůze / odněkud znám –“ (ibid.: 50).

Suchého tvárná metoda přináší nebezpečí popisnosti z potřeby přesného a zároveň konkrétního, konkretizujícího vyjádření, přičemž básnických obrazů je využito při dalším snování básně. To, k čemu se přirovnává, nezaniká, ale rozžívá se ve vnitřním ustrojení přirovnávaného, v jeho dalším bytí v básni a skrze báseň (ibid.: 46). Nebezpečí opakování – z opakovaného využití přírodních motivů – se Suchý brání tím, že motivy vybavuje rozličnými vlastnostmi. Stává-li se úsměv milované bytosti křišťálovou jinovatkou, objevíme v černých (snad věžeňských) prostorách jinou jinovatku: „Mráz stoupá od nohou. / Mráz stoupá k srdci. / Jak dýcháme, / z úst drobounce nám padá sníh, / po stěnách jiskří jinovatka / a není úniku“ (ibid.: 56). Pro tento oddíl je první z jinovatek vytvořena fantazií a je součástí básnického přirovnání, ta druhá pak zcela věcným, reálným atributem žitého.

Přestože si ze svého pobytu ve vězení a u PTP Suchý přináší jen náměty a náčrty, a celé básně (narozdíl třeba od Zdeňka Rotrekla) vznikají teprve na svobodě, vybavuje skutečnost jeho texty větší mírou expresivity, která je tematizuje a která se projevuje i v učlenění básní: verše se výrazněji liší délkou, přibývá v nich neúplných výpovědí, rytmování textu se děje nejen střídáním veršů, ale i střídáním rozličných (vnitřně spjatých) představ, přičemž každá z nich vyplňuje zpravidla jednu z (nestejně dlouhých) slok, v místech sémanticky zahuštěných se však představy proměňují i v rámci téže sloky: „Slova, jež před okamžikem vypustil někdo – hle – / jeho popel“ (ibid.: 44).

S použitím Hegelovy teorie o jinobytí ideje můžeme nad posledním z oddílů *Jitřenky* říci, že nepatří cele hmotnému světu, dárci odlučky a strážně, a že jí nezbyvá než hledat centrum securitatis, aby do labyrintu světa pronesla také něco z ráje srdce.

Název „Kavyl“ signalizuje návrat ke krajinným, přírodním (i duchovním) jistotám. Pokud si však lyrický subjekt za svoji erbovní květinu volí „Bodlák“ (název jedné z básní), děje se tak s plným vědomím prožitého, v předchozím oddílu zobrazeného.

I ty nejprostší věci zdají se náhle nesamozřejmými, je zapotřebí znovu je objevit, pojmenovat, osahat (ibid.: 65, 68). Objevování intimity interiéru znamená jeho propojení (vzpomínkou, představou, snem) s venkovským exteriérem (nyní vnímaným obdobně; ibid.: 68). Zároveň s tím nabývají přírodniny – zde samostatné, bez sepětí s lidským bytem – vlastností symbolu. Suchý jako by se naučil stručnosti, v níž krajinné detaily vytvářejí symbolickou platností nadané samoznaky, na nichž je napjato plátno básně. Zviditelnit je znamená dotknout se, vstoupit – ovšem až pro čtenáře. Rozklenutí prostoru napomáhá

též rozvržení detailů od blízkých k vzdáleným, ubíhajícím – a od nich zpět k vnímajícímu subjektu.

Suchého poezie se snaží dobrat smyslové plnosti – jako by měla být přístupná počátkům všech smyslů: je až hmatavě konkrétní, přitom zaplněná snadno představitelnými obrazy a apelující na čtenářovu vstřícnost při konkretizaci: „Jako když hoblíkem duhovou třísku zabereš, / vzdychne to slovo / houšť – // A je tu náhle / na dosah chřípí, / na dosah očí zavřených / tajemná zeleň, / v níž jsi vyrost“ (ibid.: 71). Poezie Josefa Suchého se rozžívá pro všechny smysly: „Práh protrpěný k hlíně, / stydký / zvuk veřejí s vrypy“ (ibid.: 72). Se zájmem o hudbu objevuje se také hudební modulace verše, připomínající poezii Březinovu: „zšeřelá vřesoviště zářící stopami mrtvých – / kde hlasy z nesmírné dálky po rose jdoucí jsem slyšel / a sladkost podzimu / kanula na mé rty [...]“ (ibid.: 75). Nejen blízkostí Březinovu myšlenkovému univerzu (z časů *Rukou*, 1901), ale i tím, že se prodlužuje délka syntaktických úseků (vyplňujících často celou sloku, nežádka i více sousedních strof), se zároveň zvýrazňuje rozdíl mezi gramatickou a metrickou normou a posiluje úloha větné fonologie (realizované ve veršovém rámci). Úlohu intonace oproti rytmu (nesenému slovními přízvuky) zdůrazňuje též hlásková kvantita (dominantně posazená na nepřízvučné slabiky), jež se navíc – spolu s hláskovou kvalitou – podílí na eufonickém vyznění celého textu.

Pokračující intelektualizaci poezie Josefa Suchého (vnějšně vyjádřenou variováním motivu pod povrch, pod hladinu, do hlubin) můžeme prokázat na postupném generování představ v básni „Jablko“: z hmatavého se rodí neuchopitelné, jež se stává spojnicí někdejší zkušenosti s dnešním poznáním, které vybavuje představované a odívá je masem věcí, tvarů, zážitků: „Na stole leží jablko. / Z jablka vyvěrá vůně. / A jak ji chutnám, zvolna / v paměti opona stoupá / a zjevuje se na větvě / tam u nás doma“ (ibid.: 79–80). Jako by „tady a teď“ na chvíli přestávalo platit, aby se „tenkrát a tam“ stalo zřetelnějším, nakonec ovšem vědomím o své neexistenci, zprvu zřetelné jen jako šmouha na obraze minulosti („ale už za humny podzim“), posléze materializované právě do věci, jíž vyvolal řetěz představ („Z jablka vyvěrá vůně / plná / sivého stesku těch míst [...]“).

I do útěšlivé venkovské krajiny, do přírodního bytu pronikají *velké* dějiny – explicitě (například ve válečné básni „V krajině mrtvých“) či implicitě, když jakoby vyvěrají z podoby, proměny věcí: „[...] náhodný dým / i mrak // ti odhaluje / Laokoonta –“ (ibid.: 90). Na všem visí předešlá zkušenost (tematizovaná v předchozím oddíle sbírky).

Krajina se stává trpící lidskou bytostí (báseň „Krajina“), subjekt srůstá s krajem („Přátelská světla“) spočívajícím na mapě světa i v prostorech duchovních („Hölderlin – Dante – Vergilius – Mozart“; *ibid.*: 96).

Prohlubuje se existenciální reflexe postavení člověka ve světě, reflexe způsobů a smyslu jeho bytí, míry a možností (sebe)prosazení, míry vnitřní a vnější svobody, míry autentičnosti vlastního bytí (nakolik jsme sami sebou a přítomni). Zazní-li občasná skepse (*ibid.*: 94), nebude nikdy důsažnou a trvajícím, jako tomu bylo v oddíle předchozím.

Vybaveni zkušeností dvojího domova, kdy se pozemského bytí dotýká závan vyššího smyslu, jako bychom prozířeli do prostoru přímého chápání věcí, do prostoru tajemství a mlčení, setkání s mrtvými i s vlastní minulostí, s krásou, již nedovedeme úplně vyslovit: „Uchem jehly jsem prošel / a stojím / ve svaté krajině“ (*ibid.*: 84). Vybaveni touto zkušeností nemůžeme cele uvíznout v akutně přítomné nevěře. Přestože víme, „jak je vratká rovnováha dne a noci“ (*ibid.*: 98), podepření vírou i pamětí s poslední básní přitakáme: „vděčen za souzvuk vlastního osudu s osudem ženy. / Vděčen za listí, které narůstá na ratolesti mé krve. / Vděčen za hrstku čirých přátel. / Vděčen za střechu nad hlavou, zdraví, slunce a vzduch / i rovinu času / kde možno zasít dobré i zlé“ (*ibid.*: 99).

Na závěr příspěvku se sluší dodat, že konec šedesátých let, nebýt počínající se tzv. normalizace, zastihl Josefa Suchého jako člověka plně rehabilitovaného a coby básníka jako činnou a uznávanou součást domácí literární scény (poslední ze sbírek, *Okov*, vydává už jako redaktor Bloku). Přestože všechny jeho knihy vycházejí v regionálním nakladatelství, získávají si i širší kritické renomé – vedle ohlasů v regionálním tisku (Sus 1966, Uher 1968) a vedle Zdeňka Rotrekla (1969) se dílu Josefa Suchého věnují literární časopisy s celorepublikovou působností. S výjimkou Oldřicha Rafaje (1967) v nich jde o autory, kteří se Suchého dílu budou věnovat soustavněji (Kožmín 1966, Med 1966, Valouch 1967).

Prameny

SUCHÝ, Josef

1966 *Jitřenka v uchu jehly* (Brno: Blok)

1967 *Ocúnová flétna* (Brno: Blok)

1969 *Okov* (Brno: Blok)

2007 *Žernov* (Brno: Jaromír Gargulák) [1949]

Literatura

HARÁK, Ivo

2005 „Trvalé a pomíjející v básnických prvotinách Ivana Slavíka a Josefa Suchého“, in Dobrava Moldanová (ed.): *Čas v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem: UJEP), s. 400–404

KOŽMÍN, Zdeněk

1992/1993 „Průhledy do poezie Josefa Suchého“, *Akord* 18, č. 8, s. 22–39
1966 „Poezie svá a nesvá“, *Literární noviny* 15, č. 26, s. 4

MATHAUSER, Zdeněk

1989 *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu* (Brno: Blok)

MED, Jaroslav

1966 „Hledání prostoty“, *Práce* (Brno) 22, č. 163, s. 5

RAFAJ, Oldřich

1967 „Josef Suchý: Jitřenka v uchu jehly“, *Impuls* 2, č. 5, s. 366–367

ROTREKL, Zdeněk

1969 „Okov Josefa Suchého“, *Obroda* 2, č. 23, s. 23

SUS, Oleg

1966 „Návraty poesie“, *Rovnost* 81, 24. 6., s. 5

ŠTĚPÁN, Ludvík (ed.)

2004a *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923–2003)* (Brno: Regiony)

2004b „Epické vrstvy v lyrické struktuře veršů J. Suchého“, in idem (ed.): *Černá a bílá pravda. Josef Suchý (1923–2003)* (Brno: Regiony), s. 63–70

UHER, Jindřich

1968 „Siroba neuskutečnitelného“, *Rovnost* 83, 29. 9., s. 3

VALOUCH, František

1967 „Poezie hledání“, *Červený květ* 12, č. 3, s. 46

The poet's return; the presence of the poet (Josef Suchý in 1960s Czech poetry)

In his work (taking up previous studies on Josef Suchý's works) Ivo Harák aspires to bring the analysis of Suchý's poetry published in the 1960. He points out the persistent and searches for the variable. At the same time he tries to render the writings in the broader context of the development of Czech literature.

Keywords

Josef Suchý, poetics, prosody, Jitřenka v uchu jehly, Žernov

Tři životy obětavého konfidenta

Příběh exilového vydavatele
Antonína Vlacha

— Michal Přibáň¹ —

Vnímat exilovou literaturu jako literaturu „jinou“ už dnes možná ani není nutné. V roce 2010 je protikomunistický exil jevem historickým a okolnosti vzniku těch exulantských děl, která jsou dosud součástí čtenářské recepce, si uvědomují spíše jen pamětníci a historikové. Před dvaceti lety vyjadřoval jeden z dobových sloganů obecnou vůli po „zaplnění bílých míst“ a po „sjednocení tří proudů české literatury“ (tedy samizdatového, exilového a – s jistou terminologickou nepřesností – i oficiálního). Svě na tomto poli vykonali historikové i nakladatelé, a asi vůbec nejméně čas. Takzvaná bílá místa jsou odhalena, vykolíkována, zabarvena. Ale opravdu všechna?

Koncem roku 2008 jsem vydal knížku *Prvních dvacet let* o literárním životě českého exilu mezi únorem 1948 a srpnem 1968 (Přibáň 2008). Ústředními hrdiny jsou vydavatelé Antonín Vlach a Robert Vlach, jmenovci, kteří v podstatě jen korespondenčně spoluredigovali literární měsíčník *Sklizeň* a participovali – byť ne stejnou měrou – na první

1 Text vznikl za podpory grantového projektu 405/09/1080 *Slovník české literatury on-line* (GA ČR, 2009–2013).

dlouhodobě trvající beletristické edici v exilu, nazvané *Sklizeň* svobodné tvorby. V jedné recenzi své knížky jsem se dočetl, že je dobře, že o exilu té doby napsal nepamětník, protože pamětníci bývají ve svých soudech často nekritičtí, mravně obdivuhodnou, ale umělecky spornou tvorbu přeceňují, ba dokonce propadají sentimentu. Byl jsem potěšen, jak se mi podařilo recenzenta obelstít. Pamětník sice nejsem, ale dojetí při práci na knize jsem se nebránil. Poúnorový exil je plný tragických příběhů a absurdních situací, do nichž se dostávali a jimž lépe či hůře odolávali víceméně bezbranní lidé. Je plný jejich neúspěšných i relativně úspěšných pokusů se své situaci vzepřít, ale i momentů tragikomických, projevujících se například tvrdým soupeřením exilových politických stran – stran bez voličů, moci i reálného cíle. Není třeba si poúnorový exil idealizovat, avšak i v jeho literárním životě se objevují osobnosti, které zkusily něco podstatného vykonat.

V roce 1953, kdy jmenovci Vlachovi zakládali časopis *Sklizeň*, šlo o naprosto donkichotský záměr. Robert list redigoval ve švédském Lundu, příspěvky zasílal Antonínovi do Hamburku, ten je přepisoval na blány a časopis rozmnožoval a rozesílal. Někteří čtenáři za něj zaplatili, jiní ho dostávali zdarma, protože Antonín, v tiráži uvedený jako vydavatel, byl toho názoru, že kultury je třeba i člověku, který nemá peněz nazbyt. Proto desítky výtisků putovaly zdarma také do uprchlických táborů. Úroveň každého čísla byla závislá na přispěvatelech: do *Sklizně* téměř nepřispíval Egon Hostovský, přispívali však Petr Den, Jan M. Kolár, Pavel Javor, František Listopad, Zdeněk Němeček, Otakar Odložilík, Karel Schwarzenberg, Milada Součková, Jaroslav Strnad a samozřejmě Robert Vlach. Naopak Antonín Vlach své příspěvky omezil pouze na jakousi pravidelnou stručnou promluvu ke čtenářům, v níž nabádal k blíže nespecifikované „kulturní práci“, občas mírně moralizoval a nevtíravě připomněl chudobu, která ho nutí setrvat u cyklostylových rozmnoženin, ačkoli jiné exilové listy již vycházejí solidně tištěné. Antonín také nikdy neopomněl zdůraznit nezávislost redakce na politických postojích a v době sílících třenic mezi exilovými politickými stranami skutečně dokázal *Sklizeň* uchovat jako apolitickou.

Idylka však netrvala věčně. Spolupráce na dálku je náchylná k nemožnosti ihned vysvětlit náhlá nedorozumění, což vede někdy k fatálním důsledkům. V době, kdy se Robert musel věnovat více existenčním starostem než edici a časopisu, pokusil se ho Antonín zastoupit, což Robert pochopil jako pokus o zcizení kompetencí a na další spolupráci koncem roku 1957 rezignoval. Neobešlo se to bez silných slov



Antonín Vlach koncem padesátých let (archiv autora)

a účasti exilového tisku. Robert tehdy nedokázal reflektovat důsledky svého zaneprázdnění: stěhoval se ze Švédska do Spojených států, sžíval se s povinnostmi lektora na Univerzitě v Greensboro a na *Sklizeň* mu nezbýval čas. Antonín naopak nedokázal rozpoznat, že na Robertovu ediční práci nestačí.

Jak Robertova knižní edice, tak Antonínův časopis ještě několik let existovaly. Jejich úroveň však klesala a periodicita řídla. Je dojemné sledovat v korespondenci Antonínovo úsilí zachovat a rozšířit řady příspěvatelů, je dojemné číst Robertova slova vyjadřující nezájem o budoucnost exilové literatury, a přitom mezi řádky spolehlivě tušit opak. Je dojemné pohlédnout na fotografii neúnavného Antonína stojícího u rozmnožovacího stroje. Je dojemné pozorovat, jak oba projekty sice pomalu, ale přesto nezadržitelně spějí k zániku. Pouhých pět let spolupráce obou Vlachů (v období 1953–1957) nicméně stačilo k tomu, aby se časopis i knižní edice staly podstatnými, ne-li nejpodstatnějšími sloupy literárního života v exilu prvního dvacetiletí.

Od okamžiku, kdy jsem začal na svém pokusu o uchopení dějin literárního exilu pracovat a kdy se mi Vlachové začali jevit jako jejich

dominantní osobnosti, pídil jsem se pochopitelně po informacích, které by mi tyto osobnosti více přiblížily. Robert má heslo v torontské verzi tzv. Brabcova slovníku (Brabec – Hájek 1982), Antonín nikoli. Robertovo dílo bylo v exilu recenzováno i analyzováno (mj. Vrána 1970), Antonín téměř žádné literární dílo nezanechal. Robert se v dopisech zmiňuje alespoň o některých závažnějších momentech svého životopisu, Antonín nikoli.

Základní informace o Antonínově životě mi tedy poskytly různé medailonky, publikované k jeho jubileím v exilovém tisku,² a ačkoli šlo o informace kusé, snaživý badatel měl odkud začít. Tedy – myslel si to. Odhlédneme-li od faktu, že medailony se navzájem částečně vyvracejí, a všechny uvedené informace prostě sečteme, zjistíme, že se Antonín Vlach narodil roku 1905, že pocházel ze známé hudebnické rodiny (otec byl kapelník), že ho první básnické pokusy přivedly do revue *Týn* a k Jiřímu Karáskovi ze Lvovic, jehož vliv se projevil v prvních třech básnických sbírkách, že pod pseudonymy publikoval kulturně kritické poznámky a drobnou prózu a že jeho eseje vyšly knižně. Radost ze zjištěných údajů nám ovšem nevydrží dlouho. Žádné básnické sbírky Antonína Vlacha či snad knihu esejů ani v knihovnách, ani v bibliografických soupisech najít nelze. I horká stopa v revue *Týn* brzy vychladne: když zmíněný list zanikl, bylo Antonínu Vlachovi teprve šestnáct let.

Vrátíme se tedy k medailonům a hledáme další uchopitelné body Antonínova životopisu. Zjišťujeme, že pracoval na ministerstvu osvěty, že vedl veřejnou osvětovou službu a redigoval *Osvětu*. Jenomže nevíme kdy. Ministerstvo školství a národní osvěty existovalo již za první republiky, za války pak stál v jeho čele nechvalně známý Emanuel Moravec a těsně po válce Zdeněk Nejedlý. V jednom z medailonů se však píše, že „válka a poválečné politické změny [Vlacha; pozn. M. P.] hluboce zasahují“:³ není tedy pravděpodobné, že by pracoval zrovna na ministerstvu vedeném Moravcem či Nejedlým. Jenže co znamená údaj, že Vlach „vedl veřejnou osvětovou službu“? Vždyť tato podivná organizace existovala v letech 1943–1945 a byla výrazem snahy právě Emanuela Moravce ovlivňovat veřejné mínění a na tomto základě vytvářet účinnější programy výchovy protektorátní společnosti. A co časopis *Osvěta*, který Antonín údajně redigoval? Jeden list tohoto názvu

2 Srov. např. L. Š.: „65 let Antonína Vlacha“, *Nový život* (Roma) 22, 1970, č. 10, s. 203; L. Š.: „Pětasedmadesátka Antonína Vlacha“, *Nový život* (Roma) 32, 1980, č. 11, s. 203; (ps): „Jubileum Antonína Vlacha“, *České slovo* (München) 26, 1980, č. 10, s. 7; „Prof. Vlach 75“, *Právo lidu* (Wuppertal) 3, 1980, č. 4, s. 9.

3 L. Š.: „65 let Antonína Vlacha“, *Nový život* (Roma) 22, 1970, č. 10, s. 203.

zanikl ve stejném roce jako *Týn*, tedy 1921. Jiný vycházel krátce v letech 1944–1945, vydával jej pověřenec pro veřejnou osvětovou službu ministerstva lidové osvěty a redigovali jej postupně Jiří Zavřel a Julius Pachmayer. Po Antonínu Vlachovi zde lze najít jen nespolehlivou stopu v podobě několikrát uvedené šifry *vl* pod krátkými anotacemi nově vycházejících knih. Jeho plné jméno v měsíčníku není ani jednou.

Přemístíme-li se s Antonínem Vlachem do exilu, budeme na tom nepatrně lépe. Zjistíme, že do Německa utekl v lednu 1949 a na vlastní oči spatříme první číslo *Sklizně* z ledna 1953 i všechna další: *Sklizeň* vycházela až do konce šedesátých let a poslední číslo vyšlo jako 138. Na vlastní oči též spatříme antologii exilové poezie *Čas stavění* (Vlach 1956), kterou sestavil. A jeho stopa nemizí ani se zánikem periodicky vydávané *Sklizně* v roce 1969. Dochovala se Antonínova korespondence ze sedmdesátých let (ČSDS, fond A. Vlach, korespondence), kterou snad ze sentimentu vedl na hlavičkovém papíře bývalé *Sklizně* – a dokonce pokračoval i v jejím ročníkování. O časopis však již ve skutečnosti nešlo. V osmdesátých letech se Antonín Vlach – zřejmě i pro svůj pokročilý věk – veřejně odmlčel, exilová periodika se přestala věnovat jeho jubileím, a množství zmatků v jeho životopise se tedy již nerozšiřovalo. Nekrology jsem nenašel žádné a datum jeho úmrtí přesně neznal ani Vilém Prečan, který někdy na konci devadesátých let přebíral pro své dokumentační středisko Vlachovu pozůstalost. Ta mi sice pomohla při zkoumání Antonínovy vydavatelské činnosti v exilu, tedy při psaní zmíněné knihy, k vyřešení záhad jeho životopisu z doby před emigrací však přispěla jen nepatrně.

K tomu, aby se nad životopisem tohoto vskutku pozoruhodného muže přece jen poněkud vyjasnilo, bylo zapotřebí souhry několika okolností. Tou stěžejní byl zákon, který takřka absolutně uvolnil práci s archivními materiály někdejších bezpečnostních složek. Se zde získanými informacemi pak stačilo mít štěstí, s nímž se mi podařilo najít alespoň vzdálené příbuzné exulanta s ne právě výjimečným příjmením a mezi nimi jednoho, který byl ochoten na této „detektivce“ autorsky spolupracovat. Ani on však nebyl ochoten se pod ni podepsat, čemuž lze snadno porozumět. Jeho účast však připomínám, aby bylo zcela zřejmé, že počínaje tímto momentem má můj příspěvek anonymního spoluautora.⁴

4 Není-li uvedeno jinak, veškeré biografické informace vycházejí z dokumentů uložených v soukromém rodinném archivu příbuzných A. Vlacha. Skeny využitých dokumentů jsou uloženy v archivu autora studie.

Všem výše uvedeným informacím zcela spolehlivě odpovídá jediná. Antonín Jaroslav Vlach se narodil 4. října 1905 v Praze. Jeho otec byl skutečně hudebník, ale pouze amatérský. Byl vyučeným hudebním nástrojařem, ale po vážném zranění změnil místo a stal se poštovním podúředníkem; pravděpodobně pracoval nějaký čas u potrubní pošty v Praze v Jindřišské ulici. Antonín měl o tři roky staršího bratra Františka, který však v roce 1920 krátce po maturitě v důsledku vážné nemoci umřel – byl to chlapec se zjevným výtvarným a hudebním nadáním, o čemž v rodinném archivu zůstaly bohužel jen nepočetné doklady. Téhož roku Antonín po čtvrté třídě reálky na Královských Vinohradech přerušil studium a nastoupil do banky Union jako výpomocný úředník. Roku 1922 se stal zaměstnancem Čs. ústředního inspektorátu pro službu cejchovní. V roce 1925 byl povolán na vojnu, sloužil u 47. pěšího pluku v Mladé Boleslavi, ale po deseti měsících byl superarbitrován. Roku 1927 se Antonín poprvé ženil a o rok později se mu narodil syn. Snad v roce 1934, tedy ve svých osmadvaceti letech, složil maturitu. V životopisu, který při této příležitosti sestavil a který se dochoval v rodinném archivu, uvádí rozsáhlou znalost cizích jazyků (němčina, francouzština, polština, ruština), neuvádí však žádné básnické sbírky, eseje ani drobné kulturní poznámky v časopisech, natož spolupráci s Karáskovým *Týnem*. Umělecké sklony ale nepochybně měl. Doložitelné jsou přinejmenším písňové texty, které vlastním nákladem vydával skladatel Josef Sochor, píseň „Pohádka snů mých“ skladatele Hanuše Winterberga byla dokonce natočena na gramofonové desky. Jinak však žil Antonín vcelku stereotypním životem průměrného úředníka s víceméně nenaplněnými uměleckými ambicemi.

To se však má za války změnit. Zřejmě v roce 1940 Antonín vstupuje do Vlajky a počiná si aktivně. 7. září téhož roku podává mně neznámému adresátu stručné, leč podrobné hlášení o poničené vývěsní tabuli Vlajky ve Vršovcích, na niž neznámý pachatel tužkou napsal výzvu „Pryč s Hitlerem“ a vyryl ji tak silně, že i smazaný nápis byl čitelný a budil veřejné pohoršení. Antonín Vlach s kamarády jej proto přelepil. Datum, vlastnoruční podpis (ABS, sv. 65335 MV). V roce 1942 se stal vedoucím organizace Vlajky v Praze 13, v roce 1944 je jmenován vedoucím Veřejné osvětové služby pro jižní část pražského venkova a vstupuje do Ligy proti bolševismu. Za nezbytné pro rozvoj českého národa považuje podle svého prohlášení zejména odstranění Židů a pořádá tematicky odpovídající přednášková turné – doloženo je 48 přednášek proslouvených od dubna do prosince 1944 na různých místech Čech (ABS, sv. 44–1–113/313).

A naplňuje i své umělecké ambice. Opět to nejsou básnické sbírky, nýbrž politické, výrazně antisemitské fejetony a zejména rozhlasové skeče a krátké rozhlasové hry. Psány – a některé zřejmě i vysílány – byly v letech 1943–1944. Dochovalo se více než 10 scénářů, mj. *Tři americké obrázky či Z ráje Židů a lordů* (ABS, sv. 301–91–1/1–71). Svěho šestnáctiletého syna Antonín přihlásí do Kuratoria a po silících rozepřích se spíše vlastenecky uvažující manželkou se v roce 1944 rozvádí. V lednu 1945 je již znovu ženatý, ale svět okolo se začíná měnit. Od května Vlach v obavách ze zatčení pobývá mimo Prahu, živí se příležitostnými pracemi, v listopadu 1945 nachází pracovní uplatnění v Chebu, ale hned počátkem ledna 1946 je zatčen. S vyšetřovateli vcelku spolupracuje; již při prvním výslechu dne 4. 1. 1946 se hájí svým někdejší předsvědčením, že „stav okupace jsem pokládal za trvalý a domníval jsem se, že spoluprací s Němci mohu prospěti národu“ (ABS, sv. 65335 MV). 18. března 1946 je za zločin proti státu odsouzen na osm let těžkého žaláře, který si odpývá nejprve na Kladně a potom na Borech. O necelé tři roky později, 15. ledna 1949, se mu v časných ranních hodinách podaří uprchnout z cihelny, kde jako vězeň pracoval.

Hranici do Německa přešel nejspíš okamžitě a nějaký čas pobýval v uprchlických táborech Lechfeld a Lindau. Zde se zapojil do činnosti tzv. České národní skupiny, což bylo sdružení příznivců generála Lva Prchaly (a tedy již od roku 1938 odpůrců prezidenta Beneše). Antonín rediguje jeho zpravodaj, ještě v říjnu 1949 je však ze skupiny vyloučen pro ztrátu důvěry.⁵ V roce 1951 nachází uplatnění jako jednatel tzv. Konzervativního sjednocení českého národa. Činnost tohoto uskupení je doložena memorandem z 9. května 1951, v němž se vyzývá Otto Habsburský, aby „vydal rozkaz k obnovení historického království českého“ (ČSDS, fond A. Vlach, varia).

V roce 1953 Antonín spoluzakládá *Sklizeň*, první výhradně literární časopis českého exilu. Po celých šestnáct let pracuje s enormním nasazením: koresponduje, rediguje, každé číslo měsíčníku několikrát opíše, rozmnožuje a rozesílá na přibližně tisíc adres. Získává si důvěru mnoha významných osobností – Otakara Odložilíka, Ladislava Radimského, Jaroslava Strnada a samozřejmě Roberta Vlacha, který *Sklizeň* dodává koncepci a jistý intelektuální rozměr. Společní známí Roberta před Antonínem varují; není mi však známo, nakolik přesně byli informováni o jeho kolaborantské minulosti. Jisté je, že ve svém okolí se Antonín přílišné důvěře netěšil, o čemž se zásluhou navrátilců či

5 *Zprávy České národní skupiny v Západním Německu* (Mnichov) 2, 1949, č. 17/18, 20. 10., s. 25.

svých tajných spolupracovníků mezi exulanty dozvídá i Státní bezpečnost. Agenti hlásí, že Antonín je mezi exulanty podezřelý ze spolupráce s americkou tajnou službou a německou policií, že v Hamburku organizuje pomoc pro uprchlíky, ale získané věci prodává a peníze si ponechává, že byl z podobných důvodů vyloučen ze Sdružení čs. politických uprchlíků v západním Německu atd. (ABS, sv. 65335 MV). Ať už to je, či není pravda, Státní bezpečnost informace vyhodnotila a rozhodla se získat Antonína ke spolupráci. Zprostředkovat ji měl jeho syn, který zůstal v Československu a po válce se mu nevedlo nejlépe: stejně jako otec byl odsouzen, odseděl si dvouletý trest a uplatnění odpovídající svým schopnostem a svému intelektu nenacházel snadno. Rukou vedenou StB píše otci dopis, aby obnovil kontakty, a poté má jet do Hamburku a přimět otce ke spolupráci. Antonín, který se v Německu mezitím potřetí oženil, však plány StB hatí okamžitě: synovi na dopis neodpovídá.

Ozve se mu až po téměř dvaceti letech, v roce 1974. *Sklizeň* v té době už dávno nevychází, z Antonína je sedmdesátiletý důchodce. Po smrti své třetí manželky se žení počtvrté, tentokrát s českou posrpnovou emigrantkou. Syn otci odpoví a velmi brzy mu československé úřady povolí cestu do Hamburku. Přestože se tak podaří formálně obnovit vzájemný vztah a přestože Antonín je ochoten hrát roli bohatého příbuzného, citově se syn s otcem už nikdy nesblíží. Antonín se stylizuje do role váženého občana města Hamburku a je mu téměř osmdesát let, když se pokusí rozehrát svou poslední velkou hru.

Státní bezpečnost se po celou dobu komunistického režimu snažila udržovat přehled o náladách a názorech českých exulantů. Ti se silnou touhou po domově pak byli ve zřejmém ohrožení: mnozí z nich byli přemlouváni a přemluveni ke spolupráci. Některé však ani nebylo třeba přemlouvat. Silnou touhu po domově vyjádřila i Vlachova čtvrtá manželka. Na konci sedmdesátých let využila příležitosti a během oficiální návštěvy československého prezidenta v Hamburku soudruha Husáka oslovila. Kupodivu úspěšně – v březnu 1980 strávila v Československu celý týden. O tři roky později s sebou na jednodenní zájezd do Karlových Varů vzala i manžela Antonína, exulanta bez tzv. upraveného poměru, navíc uprchlého trestance. Ze strany režimu to nebyla ani nedbalost, ani velkorysost, nýbrž záměr. Na počátku osmdesátých let se totiž Vlach v dopise svěčil jednomu známému ze Sušice, že jeho žena i on by rádi ještě někdy přijeli do Československa a že jsou pro to ochotni leccos vykonat. Onen známý byl sice jen příslušníkem

Pomocné strážce VB, ale o několik pater výš měl své známé. Na počátku roku 1983 tedy StB mohla zahájit akci „Ital“, jejímž cílem bylo prostřednictvím Vlacha vytvořit informační a posléze dezinformační kanál do německé organizace Společnosti pro vědu a umění, popřípadě do dalších exilových skupin (veškerá dokumentace k této akci viz ABS, sv. 10899/727). V červnu 1983 přijela celou věc do Čech předjednat Antonínova manželka. O měsíc později sice ještě čs. úřady Vlachovi neudělily vízum, což ale „Itala“ neodradilo. Sušickému známému psal podrobné dopisy, v nichž líčil, které významné exulanty zná a na jaké významné akce bývá zván (sjezd exilové sociální demokracie, konference SVU, na kterou přijede i samotný Tigríd!). Za těchto okolností StB rozšířila cíl akce „Ital“ i na vytěžení Vlachových bohatých archivů, včetně kartotéky odběratelů někdejšího časopisu *Sklizeň*.

21. prosince 1983 se Antonín Vlach vydal na cestu z Hamburku do Západního Berlína a odtud „za vzorné součinnosti berlínské rezidentury“ do Berlína východního. Zde se setkal s příslušníky StB, předal jim výtisky exilových časopisů, přislíbil další spolupráci, na místě obdržel vstupní vízum a odjel do Československa, kde strávil Štědrý den i Nový rok a kde podstoupil tři další setkání s příslušníky plzeňské StB. Podrobně jim představil své přátele (ze známějších mj. redaktorku Svobodné Evropy Olgu Kopeckou, redaktora a prozaika Jaroslava Strnada, novináře Jiřího Loewyho a Mirka Janečka, dále Zdeňka Mastníka, Anstáze Opaska a jiné). A přijal první úkol: charakteristiky vytipovaných osob sepsat a některé z nich navštívit v Mnichově. Na náklady spojené s cestou obdržel zálohu ve výši 300 DM (ABS, sv. 10899/727: 78). Nutno podotknout, že Antonínův syn o otcově návštěvě v republice neměl ani tušení – a bylo to jeho štěstí. Aby totiž Antonín vyvrátil obavy StB z možné dekonspirace uvnitř rodiny, vysvětlil soudruhům, že jeho syn je hamižný, jak se ukázalo při setkání v Hamburku, a že se s ním dále nehodlá jakkoli stýkat. 28. března 1984 se pracovníci plzeňské StB sešli a hodnotili průběh akce. Ocenili Vlachovy „rozdědné možnosti“ a naplánovali další postup. Vlach v Hamburku obnoví časopis *Sklizeň*, který posléze předá mladšímu a spolehlivému soudruhovi, tč. zdánlivě v exilu. Od Státní bezpečnosti převezme magnetofon, na který bude nahrávat veškeré své telefonní hovory s emigranty, a naopak jí předá svůj archiv. A nakonec: „Při době splněných úkolech zaměřit rozpracování tak, aby Ital přímo verboval vybrané typy, event. připravit verbovku bez oboustranné rozšifrovky“ (ABS, sv. 10899/727: 107).

Dalším plánům plzeňské StB a další kompromitaci Antonína Vlacha zabránila pražská StB. Vedení 80. odboru 1. správy StB usoudilo, že

Antonín zejména vzhledem ke svému věku nebude zpravodajsky využitelný a doporučilo soustředit zájem plzeňských kolegů výhradně na jeho archiv. „Ital“ ještě pro StB sepsal detailní rozbor situace českého exilu v různých organizacích a v různých zemích světa, charakteristiky osob, které StB zajímaly, včetně jejich soukromých adres (ABS, sv. 10899/727: 143–152). Tím vše skončilo, Antonínův spis byl uložen do archivu.

Když jsem psal a chystal k vydání knížku o literárním životě poúnoro-
vého exilu, neměl jsem tyto informace k dispozici a do citovaných archívalií nahlédl až v době prvních korektur. Chvilí jsem zvažoval, jak postupovat. Pak jsem si uvědomil, že navzdory všem nově zjištěným faktům moje knížka *nelže*. Tu neuvěřitelnou práci pro českou literaturu, o níž v knize píšu, Vlach v padesátých letech skutečně vykonal, byť je to jen jedna část obrazu jeho osobnosti. Osobnosti snaživého, průměrně nadaného publicisty, který věří, že je vyvolen vychovávat a vzdělávat národ. To, co v této osobě spojuje nacistického kolaboranta s obětavým exulantem, je osvětářství. Idea, v jejímž jménu se osvěta koná, však není rozhodující. Vlachovi chybí vzdělání, chybí mu odhad, je v něm cosi amorálního. Chce být prospěšný, chce být úspěšný, ale je nejistý. Potřebuje se přimknout k nějaké ideji, k nějaké organizaci, k nějaké síle, k nějaké autoritě. Jednou se přidá k nacistům, podruhé k prchalovcům, potřetí k roajalistům a nakonec si nechá vysvědčení o své prospěšnosti vystavit od Státní bezpečnosti. Avšak i ona se ho nakonec zřekne.

Další pokračování už tento příběh „pana Kopfrkingla“ nemá. Aspoň o něm nevím...

Prameny

ABS

Archiv bezpečnostních složek, Praha. Svazky č. 10899/727; č. 65335 MV; č. 44-1-113/313; č. 301-91-1/1-71; č. 301-90-4/26-172

ČSDS

Československé dokumentační středisko, Praha. Fond Antonín Vlach.

Literatura

BRABEC, Jiří – HÁJEK, Igor (red.)

1982 „Robert Vlach“, in idem: *Slovník českých spisovatelů* (Toronto: Sixty-Eight Publishers), s. 492–493

PŘIBÁŇ, Michal

2008 *Prvních dvacet let. Kulturní rada a další kapitoly z dějin literárního exilu 1948–1968* (Brno: Host)

VLACH, Antonín (ed.)

1956 *Čas stavění. Anthologie. Básně českých exulantů* (Wien: Bohemica Viennensia)

VRÁNA, Karel

1970 „Nad časem doměřeným“, in Robert Vlach: *Labyrint a jiné básně z pozůstatosti* (Roma: Křesťanská akademie), s. 35–59

The three lives of a selfless confident – the story of Antonín Vlach, publisher in exile

This study deals with the life story of Antonín Vlach (1905–1997), a remarkable, but also controversial, personality on the Czech anti-communist exile literary scene 1948–1968. The author aims to enhance and complete Vlach's portrait which he sketched in his book *Prvních dvacet let* (The First Twenty Years, 2008), mapping the development of the literary monthly *Sklizeň* (The Harvest), published by Antonín Vlach in Hamburg from 1953 to 1969. In the present study, the author comes up with hitherto unpublished facts about Vlach's activities in exile before and after the period of *Sklizeň* and tries to rectify inaccuracies and mystifications published about Antonín Vlach in exile periodicals at various times; he gives evidence of Vlach's collaboration with the Nazis during the Protectorate (1939–1945) and also of his attempt to cooperate with the communist secret police in 1983.

Keywords

Czech literary exile, literary monthly *Sklizeň* (The Harvest), collaboration, Antonín Vlach

Mozart jako identifikační figura Vladimíra Holana

— Urs Heftrich —

Ve druhé polovině třicátých let, ve sbírce *Kameni, přicházíš...* (1937), se Holan obrací k dobovým událostem. Jeho texty o válce ve Španělsku jsou ještě zakotveny v čisté poezii. Angažovaným básníkem ve vlastním slova smyslu se stává až pod tlakem nacistického ohrožení: období, v němž lze poměrně zřetelně odlišit politicky motivovaná díla od ostatní tvorby, trvá od roku 1938 do roku 1946. Ale jakou cenu má vůbec podobné rozlišování u tak osobitého básníka? Ať se nám to dnes zamlouvá, nebo ne, Holan, i když v poválečné euforii dokonce oslavuje Rudou armádu a velebí „jasný kámen zvaný stalinit“,¹ zůstává při volbě výrazových prostředků stále svůj, věren svým východiskům. A obráceně: ani ze sbírek *Záhřmotí*, *Bez názvu* a *Mozartiana* (1940, 1963, 1940/1963), které se ohromujícím způsobem vymaňují z tísnivé doby svého vzniku, politika zcela vymazána není.

Temnotu té doby ukazuje už původní titul, kterým Holan zamýšlel opatřit svou tvorbu napsanou mezi začátkem hitlerovské okupace

1 Závěr poslední, 19. básně sbírky *Rudoarmějci* (1947): „v krušných lomech čtvrté pětiletky, / v kterých se doluje na jasný kámen zvaný stalinit!“ (Holan 2001: 184).

a heydrichiádou: básně chtěl mít napsané *Havraním brkem*. Později použil tento nadpis pro svazek politicky vyhocených veršů (1946) a lyrika z let 1939–1942 vyšla se značným zpožděním až v roce 1963 *Bez názvu*. Existenční ohrožení, které na Holana a jeho vlast doléhalo, když havraním brkem psal o tom, co mu táhlo hlavou v okupované Praze, tak bylo vzdáleno více než dvě desetiletí. Vzpomínku na nacistický teror nahradila čerstvá zkušenost se stalinistickým režimem a ta začala být teprve opatrně zpracovávána. Bylo na čtenáři, zda například následující strofu vztáhne na dávnou, či nedávnou minulost:

Vřesem, jenž sténá,
jde, cítíc každý šleh,
česká žena
s rakvičkou na zádech.
(Holan 2000: 74)

Obě čtení se nabízejí jako rovnocenná, a hlavně: nevyklučují se, nýbrž mohou být přetavena v obecnou výpověď o osudu malého národa sevřeného velmocemi. Úvodní verše citované básně říkají přímo, že text lze číst jako stvrzení věčného návratu jednoho a téhož: „Čas zuby skřípe / a znovu počíná“ – *ibid.*).

Sbírka *Bez názvu* tedy v době svého vzniku vyjít nemohla. Se svými *Mozartianami* měl básník více štěstí. První část této dilogie, napsané v roce 1937 na počest 150. výročí pražské premiéry *Dona Giovanniho*, tvořila prostřední díl prvního vydání (1940) sbírky *Žáhřmotí*. Osm ód na Holanova nejoblíbenějšího hudebního skladatele je do sbírky zařazeno organicky, neboť jejich verše rozvíjejí postsymbolistní poetiku sbírky *Kamení, přicházíš...* stejně důsledně jako další dva oddíly *Žáhřmotí*, „A teprve...“ a „Jen pro ně dva“.² *Žáhřmotí* totiž vyvolává dojem, jako by se jeho tvůrce nacházel ve sféře mimo prostor a čas, ve zvláštním zásvětí, do něhož mají přístup leda tak děti. Kromě holdu Majakovského sestře („Olze Majakovské“), jenž ovšem působí překvapivě nepoliticky, nacházíme ve sbírce jen několik obecných poukazů na hrozivou „přítomnost“ („Ztrácíme naději“) a „zlé časy“ („Hourání bouraček“):

2 Srov. Jiří Opelík: „Mozartovský cyklus je pro svou soudržnost a své centrální postavení opěrným pilířem *Žáhřmotí*; architektura sbírky se proto hroutí, když jsou z ní *Mozartiana* vyňata, aby spojena s druhým Holanovým mozartovským cyklem z let 1952–1954 vytvořila samostatnou knihu“ (Opelík 2004: 48). V německo-české edici Holanových *Gesammelte Werke Mozartiana I* proto opět budou zařazena do sbírky *Žáhřmotí*.

O trochu více současnosti ještě
a nebudem už vůbec.
(Holan 1999: 186)

Mrak ptáků padá na koš pekařův
a zobe vzpomínky [...] Je máku na nich málo
a lehké jsou zlým časem, který šidí
na váze vše, co před chvílí se stalo.
(ibid.: 195)

Mozartiana I se téměř celá točí kolem Mozartova umělectví. V období 1937–1940 není ani takové téma samozřejmě ničím čistě estetickým, jak by se z dnešního pohledu třeba mohlo zdát. Mozart hraje klíčovou roli v českém národním mýtu. Geniální skladatel, za svého života ve Vídni notoricky podceňovaný, „svými“ Pražany oproti tomu zbožňovaný, perfektně přiléhá ke dvěma antitezím, jež dlouho patří k rozporuplné konstrukci české sebereflexe. První je přirozeně opozice mezi Prahou a Vídní, bývalým a následným mocenským centrem habsburské říše. Řečeno otevřeněji (a více z pohledu pozdějšího českého Mozartovského kultu než ze soudobé perspektivy): Mozart je ve staré metropoli přijímán o to bouřlivěji, čím méně si ho cení v té nové.³ Za druhé tu máme co činit s herderovským rozlišováním mezi mocichtivými Germány a mírovými, hudbymilovnými Slovy, což je diference, která u Čechů založila jejich romantické sebepojetí. Během samostatné existence Československa ztratily tyto protiklady na přitažlivosti. Avšak v okamžiku, kdy jeden velikášský Rakušan dosáhl na špičku mocenské hierarchie německé říše, zaútočil na české obyvatelstvo a posléze zemi vojensky obsadil, získaly zmíněné antizeze okamžitě zpět svou pohasínající platnost. V době svého vydání se z prvního dílu *Mozartian* stalo tedy politikum per se. Přesto (nebo právě proto, neboť německá cenzura byla v pohotovosti) by ale asi bylo marné v těchto osmi básních hledat konkrétní, podvrtné dobové narážky.

Docela jinak je to s druhým dílem *Mozartian*, který vznikl v letech 1952–1954, poté, co Holan narazil na kámen zvaný „stalinit“ a byl přitom téměř rozdrčen. Přežívaje na hranici existenčního minima, neboť komunistický režim zákazem jeho veršů odňal básníkovi jediný skrovný příjem, našel Holan v Mozartovi svého druhu v nouzi. Skladatel, který s rakouským dvorem dobře nevycházel, ale navzdory stále

3 Srov. Niemetschek (1808), Nettel (1938), Volek (1991) a také kritický postoj u Stafforda (1991).

finanční nouzi nikdy nepřizpůsobil své umění mělkému oficiálnímu vkusu, se jako nikdo druhý stal pro básníka postavou, s níž bylo možné se ztotožnit:

Ale je úzkost. Byl na ráně Boha a měl ji zahojit.
Byl při Svatém Duše hudby
a měl být za cenu nevěstčí nebo za cenu psa.
Byl génius a měl (aby nikoho nenakazil)
smáčet partitury v octě [...].
(ibid.: 252)

Ocet se v antice používal jako dezinfekční prostředek, jako nápoj byl podán s posměšným gestem umírajícímu Kristu. Požadavek tvořit pokud možno aseptická díla – požadavek každého totalitního systému – ztotožňuje Holan symbolicky s ukřižováním božského rozměru v člověku. (Obraz octové houby, která je podána básníkovým „zrádcovským rtům“, užil ostatně už Osip Mandelštam předtím, než zahynul v Stalínově gulagu.⁴) A pro případ, že by někdo tento příměr neuměl pochopit, nazývá Holan věci jejich pravým jménem: kdo takto prodává svůj umělecký talent, činí tak „za cenu nevěstčí“, prostituje se.

Cenzura to každopádně pochopila hned napoprvé. Když Holan konečně mohl v roce 1963 vydat *Mozartiana* vcelku, musel na nátlak nakladatelského šéfredaktora tuto strofu zmírnit. Pozoruhodné však je, čím Holan škrtnuté verše nahradil: slovy o touze po svobodě a o nutnosti najít „jednu řeč i s ďáblem“, který „leze nebo se plíží nebo má dřeváky“:

Že si s ním také radost zavázala svět
a měla děti? Ale ano,
jenomže jak často a jak mučivě
toužila zas po svobodě,
a když jí odlehlo srdce,
brala jednu řeč i s ďáblem,
který, pokouší-li nás,
leze nebo se plíží nebo má dřeváky.
(Holan 1965: 267)

Jako plížíci se postava je pokusitel znám už od příběhu prvotního hříchu. Ale ďábel v dřevácích? I takový detail nabývá náhle podvrtného

4 V básni „Ne iskušaj čužich narečij...“ z května 1933.

smyslu, uvědomíme-li si, že dřeváky byly symbolem anarchosyndikalistické pobočky dělnického hnutí. Holan dává diskrétně na srozuměnou, že satan mezitím dezertoval k socialismu. Pro šéfredaktora to bylo přece jen poněkud zašifrované poselství, a tak pasáž prošla.

Podobný tajný dialog se čtenářem vede Holan před cenzorovými očima na jiném místě *Mozartian*. Pro socialistickou vrchnost bylo zřejmé „příliš náboženské“, když Holan vložil Mozartovi do úst, „že zázrak je vše, co žije přítomnost Boha, co člověk dosud nepokazil [...]“ (Holan 1999: 243).

Holan byl nucen zázrak a Boží přítomnost škrtnout. Avšak pasus, který místo toho do rukopisu vložil, byl vlastně mnohem větší provokací. Básník zde úžasně přesně pojmenoval, co se od něj těmito pozměňovacími návrhy očekávalo: „A to chtějí, abych svědčil proti kráse, [...] a abych zničením všeho došel k hrdinovi!“ (Holan 1965: 258). Kdo tu mluví? Mozart, nebo Holan? Přechod k první osobě stírá distanci mluvčího tak cíleně, že obžaloba jako by vycházela přímo z Holanových úst.

Je více důvodů pro to, že si Holan v čase nouze zvolil za vzor právě Mozarta – osobních, stejně jako kulturních. Ty první jsou dány především zcela subjektivním nadšením z Mozartovy hudby. Soudě dle Holanovy knihovny zaujal básníka ze skladatelů ve srovnatelné míře jen Janáček. V roce 1963 se Holan o Mozartovi vyjadřuje v superlativech: „Tragika Mozartova osobního života dolehla na mne tehdy [1952–1954] opět a silněji. Ano: tragika! Považuji W. A. Mozarta za největšího hudebního skladatele, za jednoho z nejtragičtějších hudebníků vůbec – i kdyby nenapsal nic jiného než předehru k Donu Juanovi. Je trapné, že většina lidí v něm vidí hravého, rokokového tvůrce tónů. Mozart – toť zjev univerzální“ (Holan 2006: 470).

Další, hlubší důvod pro spříznění volbou mezi básníkem a skladatelem je zřejmý z citátu: Holan, o jehož sklonu k tragice vznikly samostatné knihy (srov. Flick 1982), Mozarta situoval do tohoto žánru. Holanův umělecký obdiv platí takřka bez výhrady Mozartovi tragickému, nikoli rozpustilému; a Mozartova tragédie se stává zrcadlem vlastního utrpení.⁵ Složitá pozice c. k. kapelníka u vídeňského dvora předjímá klatbu, kterou nad básníkem vyhlásili stalinští pohlaváři. Holan a Mozart jsou ale jen dvěma body z řady historických a mytických nápodob. Během svého života zneuznávaný Karel Hynek Mácha, Hamlet

5 Jiří Opelík poukazuje na to, že se tento pohled na Mozarta mění až na sklonku Holanova života v básni „Při hudbě“ ze sbírky *Asklépiovi kohouta* (Opelík 2004: 50).

připravený o své koruně následnictví a nakonec sám Kristus: ti všichni v *Mozartianách* na sebe navzájem odkazují.⁶ Celá dilogie vede paralely mezi Mozartovou biografií a pašijovým příběhem. Mozartovský kult 19. století pro to nabízí materiálu víc než dost. Škála je bohatá: od počátků zázračného dítěte až do smrti, která je interpretována jako důsledek zrady, respektive obětování, a ústí do naprosté opuštěnosti – a především až za hrob: po mimořádně ponižujícím konci následuje skvělé zmrtvýchvstání. Mozart jako Kristus následník: spasitelská role, která je tu umělci připisována, ukazuje, jak hluboce tkví Holan v romantickém figuralismu. A pro život Wolfgangi Amadei⁷ platí totéž, co pro život Ježíšův: na účinku legendy nemění nic ani to, co proti ní namítá historický výzkum.⁸

Spojení Mozart–Kristus je ale jen jeden konec asociativního řetězce sahajícího do minulosti. Druhý konec vede od Mozarta rovnou do přítomnosti, k Holanovi samému. Z téměř naprosté izolace, do níž ho vehnal komunistický režim na počátku padesátých let, se pokouší vprostit tím, že si svého partnera hledá v dávnějších epochách (není sám, například i Anna Achmatovová rozvíjela dlouhá desetiletí žánr rozhovorů s mrtvými). Nepřekvapí, že právě pozdější díl *Mozartian*, vzniklý v padesátých letech, zdůrazňuje ty stránky Mozartova života, které přímo vybízejí ke srovnání s přítomností pražského básníka. Kýžená blízkost zasahuje až do místopisných detailů: náhodná okolnost, že Mozart bydlel na jaře 1789 jen pár kroků od Holanova pozdějšího bydliště, je podnětem k básni „Mozart na Kampě“. Z druhé části *Mozartian* lze sestavit celý katalog motivů, které Holana v jeho osamocnosti zjevně přiměly k útěšné identifikaci. Zahrnuje témata opuštěnosti (X, XX, XXIII), nepochopené geniality (XXVI, XXVIII), materiální nouze (VIII, XXIX), nespavosti (kterou Mozartovi podsunul Puškin, XXVIII), ale také falešného přátelství (XII, XXVIII), stejně jako společné lásky k vínu (XI). Tato dvě témata, zrada mezi přáteli a zdánlivě družný nápoj, jsou svázána umělecky obzvláště rafinovaně utkanými nitěmi.

Ve dvanácté básni druhého cyklu *Mozartian* se Holan dotýká mýtu, že Mozarta zákeřně zavraždil jeho žárlivý kolega Antonio Salieri. Tuto legendu – historicky dávno vyvrácenou –, z níž se napájí ještě Shafferův a Formanův *Amadeus* (1984), ztvárnil v jedné jednoaktovce

6 Srov. Novák 2006: 207–209, 215 a Galmiche 2009: 13–14, 28, 86, 203–205.

7 Jak známo, Mozart podepisoval své dopisy tu a tam žertovně jako Wolfgangus Amadeus Mozartus.

8 Srov. Bär 1966 a Stafford 1991.

Alexandr Puškin. Jeho Mozart pokládá Itala za svého přítele a připíjí si s ním právě na přátelství sklenkou vína, kterou Salieri otrávil. Holan se zjevně vztahuje k této slavné scéně, když píše:

„Hle, přítomnost!
Je třeba být, abychom žili!“
říkali si oba právě v oné chvíli,
kdy ve slepých dveřích stanul číšník
s tajně otráveným vínem
a trochu váhal, komu z nich dvou
nabídnout dřív [...].
(Holan 1999: 239)

V Puškinově hře *Mozart a Salieri* (1830) vystupuje kromě dvou ústředních postav už jen slepý houslista, který předtím, než zmizí ze scény, zadírlá beze slova árii z *Dona Giovanniho*. Kde se ale u Holana bere číšník?⁹

V roce 1949 udal Jiří Taufer, básnický druh z dávných časů, Vladimíra Holana a Jaroslava Seiferta ústřednímu výboru komunistické strany, že si v Goldhammerově vinárně na pražském Novém Městě tropili legraci ze Stalina.¹⁰ Byla to tato zrada, která Holana, oslavovaného pěvce Rudé armády, uvrhla do bídy sotva trpěného outsidera. Seifert z toho vyšel jen o málo lépe. Víno, které Seifert s Holanem tenkrát popíjeli, bylo skutečně „otrávené“ a jeho jedovatý účinek vydržel dlouho. Nemyslel Holan při volbě svých slov nejen na Antonia Salieriho, nýbrž také na Jiřího Tauer, který jen váhal, koho z dvou velkých českých básníků dodat pod porcovací nůž Strany jako prvního?

Jak vidno, pod povrchem pocty hudebnímu géniovi se v *Mozartianách* skrývají mytologické hlubiny, politické tajné kódy a životopisné propasti, o nichž Holanovi čtenáři a milovníci Mozarta nemuseli nic tušit. Platí to zejména pro druhou část cyklu, v němž se proti ostrakizaci ze strany českých stalinistů stává z hudebního skladatele básníkův tichý spojenec.

Prameny

9 Týž motiv nacházíme i v *Noci s Hamletem*, a lze jej tak vztáhnout též na Shakespearovu tragédii: „kat, číšník s otráveným vínem / nebo sebevražda [...]“ (Holan 2003: 54).

10 Srov. náš doslov v Holan 2003: 225–226 a Opelík 2004: 116.

HOLAN, Vladimír

1965 „Mozartiana“, in idem: *Jeskyně slov*. Sebrané spisy 1, ed. Vladimír Justl (Praha: SNKLU), s. 229–272 [1940/1963]

1999 „Záhřmotí“, in idem: *Jeskyně slov*. Vladimír Holan – Spisy 1, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka), s. 215–257 [1940]

2000 „Bez názvu“, in idem: *Ale je hudba*. Vladimír Holan – Spisy 2, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka), s. 8–87 [1963]

2001 *Dokumenty*. Vladimír Holan – Spisy 6, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka)

2003 *Nacht mit Hamlet und andere Poeme*. Gesammelte Werke 8. Epische Dichtungen 3, eds. Urs Heftrich, Michael Špirit (Köln am Main: Mutabene)

2006 *Bagately*. Vladimír Holan – Spisy 10, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka)

Literatura

BÄR, Carl

1966 *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis* (Salzburg: Salzburger Druckerei)

FLICK, Verena

1982 *Die Möglichkeit der Gestaltung des Tragischen in der Lyrik, dargestellt am Beispiel des tschechischen Dichters Vladimír Holan* (Giessen: W. Schmitz)

GALMICHE, Xavier

2009 *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu. Prague 1905–1980* (Paris: Institut d'études slaves)

HEFTRICH, Urs

2003 „Bitterfrucht gleich einer hingeworfnen Faust (Vladimír Holans Dialog mit Shakespeare)“, in Vladimír Holan: *Nacht mit Hamlet und andere Poeme*. Gesammelte Werke 8, Epische Dichtungen 3, eds. Urs Heftrich a Michael Špirit (Köln am Main: Mutabene), s. 225–238

NETTL, Paul

1938 *Mozart in Böhmen* (Praha: Neumann)

NIEMETSCHKEK, Franz Xaver (Němeček, František Xaver)

1808 *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart* (Praha: Herrl) [1797]

NOVÁK, Radomil

2006 „Génius – Osud – Hudba – Smrt“, in Vratislav Färber (ed.): *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 2* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 205–216

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrusus)

STAFFORD, William

1991 *Mozart's Death. A Corrective Survey of the Legends* (London: Macmillan)

VOLEK, Tomislav

1991 „Die Bedeutung der Prager Operntradition für das Entstehen des Don Giovanni und Titus“, in: *Mozarts Opern für Prag* (Praha: Divadelní ústav), s. 21–100

Mozart as a figure of identification for Vladimír Holan

W. A. Mozart has played a key role in Czech national mythology. The ingenious composer, underestimated in Austria during his life time but venerated in Bohemia, perfectly corresponds to the stereotypical Herderian opposition of Slavic music lovers vs. Germanic powermongers. Against this backdrop, Holan's cycle *Mozartiana* (1940/1963) is an interesting example of poetic self-stylization. Holan began writing the cycle in 1937, when Czechoslovakia was under growing German threat, and he finished it 1952–1954, as he himself was being ostracized by the communist regime. Holan identifies with Mozart on several levels: 1. Holan perceives Mozart as a tragic composer, his compositions thus match the tragic music of Holan's own poésie pure. 2. Mozart's status of an underrated master at the Viennese court anticipates Holan's position as an outcast of Stalinist society. 3. In *Mozartiana*, numerous parallels can be found between Mozart and Jesus Christ on the one hand and Mozart and Holan himself on the other. Taken together, they point to the role in history that *Mozartiana*, very much in the spirit of romantic figuralism, attributes to the artist-genius.

Keywords

censorship, figure, genius, identification, Mozart, ostracism, Stalinism, tragedy

Karel Krejčí – outsider české literární vědy

— Veronika Matějková —

Nebývá zvykem, aby články k životnímu jubileu významného vědce vedly k pointě, že vážený oslavenec je outsider. Jedna ze zásadních studií, která o vědecké tvorbě Karla Krejčího vznikla, však právě k tomu to tvrzení dospívá: „Je otázka, či vůbec někdy bude možná syntéza Krejčího širokého materiálového horizontu [...] s novými bádateřskými metodami. A pravdepodobne sa vôbec nedá zlúčiť Krejčího postulat komplexnosti prístupu s moderným postulátom sústrediť sa na jeden prístup a používať len jemu zodpovedajúci metajazyk. To bráni pôsobeniu Krejčího na dnešnú literárnu vedu, robí ho tak trochu outsiderom“ (Winczer 1975: 215).

Citovaná studie Pavola Winczera plasticky vykresluje vedecký portrét Karla Krejčího; priznáva mu mnoho superlatív, vidí jej ako jednu z nejdôležitejších osobností poválečnej československej literárnej vedy. Ovšem z Krejčího prístupu k literatúre vyvozuje i nutná negatíva, tedy to, že se Krejčí přes všechnu výjimečnost ocitá mimo hlavní proud. Podobné otevřené nazvání Krejčího situace už v žádném jiném textu, který na téma Krejčího vědecké práce vznikl, nenajdeme. Naopak – ti, kdo by s Krejčím nesouhlasili, o něm většinou nepíší. A ti, kteří o něm

píše, si ho váží a jeho díla chválí, někdy je dokonce brání před možnými výtkami. Tento obhajobný rys se výrazně projevuje v textech, které o Krejčím vznikají po roce 1989. V posledních dvaceti letech se totiž několikrát zvedla vlna zájmu o Krejčího.¹ Většinou se tyto práce Krejčího žáků či jeho bývalých spolupracovníků angažují v jeho prospěch, snaží se učitele vytáhnout ze zapomnění. Bojují právě proti představě, že Krejčímu po právu připadá pozice outsidera.

Jaký je tedy Karel Krejčí fenomén v české literární vědě? Na jedné straně oceňovaný, ale paralelně s tím označovaný za outsidera? Připomeňme si stručně tvorbu Karla Krejčího a poté se zastavme u několika charakteristických momentů v její recepci.

Karel Krejčí (1904–1979) jako literární vědec (komparatista, slavista, polonista, bohemista) procházel aktivně dlouhou etapou československé literární vědy od třicátých let až po konec sedmdesátých let 20. století. V předválečném období Krejčí upevňoval svůj přístup k literatuře: střetával se s formalismem, strukturalismem, vypořádával se s pozitivismem, objevoval sociologii literatury. Od války až do závěru sedmdesátých let se pak snažil svou vizi literární vědy udržet. Velmi zhruba řečeno: znamenala především široký materiálový záběr a úctu k faktům, komparativní přístup a s ním propojené sociologické hledisko. Ve své době byl Krejčí oceňovaný a patřil k jedněm z nepočtených českých slavistů vydávaných v zahraničí. Knižně mu vyšly téměř dvě desítky prací, publikoval několik stovek odborných článků, pronesl stovky populárně-vědeckých přednášek, účastnil se zásadních slavistických a komparatistických projektů, zasedal v desítkách spolků, komisí, společností atd.² Na konci padesátých let byl však nucen opustit z politických důvodů pražskou filozofickou fakultu a kromě krátkého období v šedesátých letech se na ni už nesměl vrátit. Pracoval v akademickém Slovanském ústavu, ale toto působení (a zákaz pedagogické činnosti) považoval za druh izolace.

Od prvních textů, které byly o díle Karla Krejčího napsány, je zjevné, že byl vnímán jako velmi perspektivní mladý vědec pražské polonistiky. Takto například hodnotil jednu z prvních monografií *Polská literatura ve věrech revoluce* (1934) Krejčího učitel prof. Marjan Szyjkowski: „Práce dr. Krejčího patří nepochybně k nejlepším, jaké

1 Kromě jednotlivě publikovaných článků se jedná především o dvě konference pořádané v roce 2005 při příležitosti výročí narození Karla Krejčího (*Osobnost a dílo Karla Krejčího*, Praha; *Karel Krejčí a evropské myšlení*, Brno).

2 Přehled Krejčího publikací viz bibliografie (Bešta 1970). Souhrn dalších činností zachycuje Krejčího obsáhlá pozůstalost v LA PNP ve Starých Hradech.

nepolské pero napsalo o polských literárních jevech z počátku 20. století“ (Szyjkowski 1934: 11).

Konstantou se také již od počátku stává obdiv k množství zvládnutého materiálu, z něhož Krejčí vychází, a také k novosti či neotřetlosti metody, kterou ve svých pracích používá.

První větší konflikt, na který lze při čtení textů o Krejčím narazit, je recepce *Dějiny polské literatury* (1953). Podklady pro objemnou knihu o polské literatuře „od počátků ke dnešku“ si Krejčí připravoval již během válečných a poválečných let. K vydání ji pak chystal na počátku padesátých let, ale to se politicko-kulturní situace razantně proměnila. Vydání *Dějiny* se protahovalo, znění knihy dokonce procházelo čteními na filozofické fakultě a Krejčí knihu upravoval tak, aby vyhovovala a mohla vyjít.³

Reakce na ni lze v souhrnu označit za rozporuplné. Nikdo nemohl monografii upřít, že je po mnoha stránkách skutečně výjimečná: v té době neexistovala podobná syntéza dějin polské literatury (ani z pera Poláků), proto byly dokonce *Dějiny* přeloženy do němčiny. I polští polonisté a slavisté vysoce oceňovali Krejčího erudici. Novinkou ovšem bylo, že Krejčí na polském materiálu předvedl „marxistickou metodu“, tj. především použil jinou terminologii pro periodizaci a ve vstupních pasážích popsal společenské pozadí literatury skrze třídní boj.⁴ Zvolenou metodu samozřejmě tehdejší recenzenti v obecné rovině hodnotili jednoznačně kladně. Krejčího žák Otakar Bartoš dokonce namítal, že v několika pasážích měla být uplatněna ještě důsledněji: „Chybí zde kapitola o nástupu ‚čtvrtého stavu‘. [...] Pokrokové a reakční, realistické a protirealistické proudy v literatuře meziválečného dvacetiletí nejsou dosti výrazně rozlišeny“ (Bartoš 1953: 1104). Kvůli „marxistické“ periodizaci s ní pak polští vědci lehce polemizovali, ale zpočátku to byly jen drobné výtky. S politickým táním se však postupně otevíral prostor pro kritiku zvolené metody. V každé následující recepci (*Dějiny*

3 Potvrzuje to např. polonista Jiří Bečka: „Když však předkládal [K. K.] po částech své velkolepé dílo, byl mladými českými marxisty opět tvrdě kritizován“ (Bečka 2004: 404). Vyplývá to též z tehdejší recenze: „S touto velkou vědeckou průpravou, díky přehodnocovacímu úsilí polské literární vědy i naší domácí tradici, mohl prof. Krejčí úspěšně splnit svůj závazný úkol, při čemž mu částečně pomohly i diskuse o jeho práci na katedře slavistiky“ (Bartoš 1953: 1101).

4 Marxizující prvky se objevují především v názvech periodizačních úseků (např. Doba pozvolného úpadku feudální literatury, Období šlechticko-buržoazních revolucí, Literatura období imperialismu až k první válce světové atd.) a také v úvodních shrnujících kapitolách, např. „V XV. století, za vlády nové dynastie *jagellonské*, dochází v Polsku k zostření třídního boje, zejména k zesilování vnitřních antagonismů v třídě vykořisťovatelské“ (Krejčí 1953: 21).

k sobě dlouho přitahovaly pozornost a diskuse nad nimi ostatně pokračuje až do současnosti) byla právě tato nová marxistická metoda více či méně kritizována.

Už v přijetí *Dějín polské literatury*, které byly nesporně dlouhou dobu zásadní příručkou oboru, se tedy ukazují hlavní konstanty recepce Krejčího práce: upřímný obdiv k monumentálnímu výkonu, co se sebraného a uspořádaného materiálu týče, pozornost, která se váže k nové použité metodě, a zároveň i určité pochybnosti či výhrady k jeho dílu. Krejčí ani po všech úpravách nenaplnil v *Dějínách* to, co by od něj hlavní proud vědy v padesátých letech čekal. A zároveň vydal knihu, o níž se už vždy hovořilo jako o publikaci poplatné době svého vzniku.

Další střetnutí hlavního proudu literární vědy a Karla Krejčího se váže k jiným „dějinám“, tentokrát k *Dějínám české literatury* 3 (Pohorský 1961). Krejčí jako uznávaný odborník na českou literaturu 19. století byl původně hlavním redaktorem třetího svazku tzv. akademických dějin. Nakonec však byl z této pozice odvolán, vyšly mu pouze dva medailony, redakci převzal Miloš Pohorský a ten také napsal hlavní vstupní studii, se kterou původně počítal Krejčí.⁵

Popis konfliktu ze strany Karla Krejčího se zachoval v rukopise „Moje účast na pracích o III. dílu Dějin české literatury“ uloženém v jeho pozůstalosti: „S. akad. Mukařovský však po stručném úvodu, v němž pouze konstatoval, že mu nevyhovuje koncepce mých příspěvků, protože dost nezdůrazňuje dva proudy – pokrokový a reakční – v české literatuře, prohlásil, že stati o Arbesovi a Sv. Čechovi mohou podle připomínek, které mi budou dány, upravit sám, pokud jde však o stať obecnou a stať k J. Vrchlickému, bude mi ke každé z nich přidělen jeden pracovník z Ústavu pro českou literaturu, který mě poučí, jak to mám opravit“ (Krejčí nedatováno [pravd. 1960]). K situaci máme také současný komentář Pohorského: „[...] Krejčí měl místo Poláka napsat kapitoly o Svatopluku Čechovi a Jakubu Arbesovi. [...] Pracovní kontakt s ústavem pokračoval, ale pokračovalo i zděděné napětí mezi ‚pozitivistickou‘ generací a vrstvou novějších pracovníků ze ‚strukturalistické‘ moderny“ (Pohorský 2009: 101). Svou roli sehrálo jistě i to, že v roce 1958 musel Krejčí z politických důvodů opustit fakultu a bylo by jistě velmi problematické ustavit šéfredaktorem svazku politicky nedůvěryhodnou osobu.⁶ Avšak z citací vyplývá, že Krejčí i Pohor-

5 Podrobnější informace o sporu viz zpráva o Krejčího pozůstalosti od Miloše Sládka (Sládek 2005).

6 Srov. vzpomínky Vladimíra Forsta „Úlomky života“ (Forst 2009).

ský se shodují, že problém kolem redakce byl i ideově-metodologický. Potvrzuje to i tehdejší oficiální zápis z porady o Krejčího kapitolách: „[...] projednat stav práce na třetím dílu *Dějin* a učinit potřebná opatření k tomu, aby byl tento díl hotov včas a v takovém stavu, který by odpovídal patřičným odborným a ideově politickým nárokům“.⁷ Krejčí se tak opět ocitl v situaci, kdy byl sice považován za zasloužilou veličinu v oboru, ale nakonec byl přece jen odsunut na vedlejší kolej, protože jeho koncepce dějin nebyla vyhovující.

Mnohem příznivější situace nastala v polovině šedesátých let, kdy Krejčí (tak trochu díky tomu, že nemohl učit a plně se věnoval vědecké práci) vydal další stěžejní dílo, monumentální komparatistickou *Heroikomiku v básnictví Slovanů* (1964). Je to dílo, které – především slavistům – bez nadsázky vyraželo dech. Pětisetstránková studie o vývoji široce pojatého žánru „heroikomiky“, a to zdaleka nejen ve slovanských literaturách: „Vedle významu metodologického a vedle aktuálnosti autorova zřetele k otázkám komiky má práce K. Krejčího svůj nejvlastnější význam v utřídění heroikomických prvků ve slovanských literaturách a jejich zařazení do celoevropského kontextu“ (Mathauserová 1966: 46). Přes všechnu úctu (knize se věnují i zahraniční recenze) zůstala ale *Heroikomika* tak trochu bludným balvanem české slavistiky. Je to dílo monumentální, ale co s ním? Svou šíří záběru je nenapodobitelné, takže naděje, že by mohlo vytvořit metodologický vzor pro následovníky, nemohly být naplněny. „[...] není pochyb, že vyprovokuje některé dílčí problémy anebo že otevře cestu dokonce k syntetické práci o jiném literárním druhu“ (Heřman 1965: 357). Zároveň je *Heroikomika* tak rozsáhlá, že v některých pasážích představuje jen nashromážděný materiál a na vyvozování závěrů už Krejčímu nezbyla síla. Je otázka, nakolik *Heroikomika*, toto stěžejní dílo české slavistické komparatistiky, obor skutečně ovlivnila. Krejčí vytvořil „impozantní panoráma“, na které ale ve skutečnosti nikdo nenavázal.

Zajímavých momentů v recepci Krejčího díla lze zachytit samozřejmě mnoho, posuňme se však už nyní do doby po roce 1989.

Jak již zaznělo v úvodu, po roce 1989 nastala v recepci tvorby Karla Krejčího specifická situace. Krejčího bývalí spolupracovníci či žáci (většinou z řad slavistů) se snažili jeho díla aktualizovat: byl to boj o rehabilitaci jeho vědecké práce, opakovaně vznikaly texty o Krejčím jako podnětném badateli. Většina těchto textů se vztahuje ke Krejčího

7 *Dějiny české literatury III* – zápis o poradě, 15. srpna 1960 (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Staré Hrady, Karel Krejčí, osobní fond).

metodě. Je to jistě dáno i „objevem“ a reedicí Krejčího práce *Sociologie literatury* (2001, 2008), která do té doby figurovala spíš jen jako položka v Krejčího bibliografii, ale kterou jen málokdo skutečně držel v ruce. Reedice *Sociologie literatury* umožňovala spojovat Krejčího s pražským strukturalismem a skrze tuto spojnici podtrhnout Krejčího význam. Snaha očistit Krejčího od pejorativního označení „pozitivisty“, což de facto znamenalo jakési obecné označení metodologicky zastaralého badatele, je v textech z této doby velmi silná.

Zajímavý rozpor je v tom, že Krejčí, který se sám rozhodně necítil být teoretikem, byť si svou metodologii vědomě vytvářel, byl od devadesátých let recipován především na základě metody, respektive skrze svou metodologickou objektivnost a přínosnost. Hlavní důvody najdeme především dva. Zprv je mnohem snazší věnovat se stručným teoretickým tezím, které lze z Krejčího textů vybrat poměrně jednoduše, než studovat jeho objemné literárněhistorické dílo. Zadruhé: přemýšlení nad metodologií přesněji odpovídá problémům, které řeší současná literární věda, proto se takto volená cesta Krejčího rehabilitace zdá la přímočařejší.

Přestože je tedy od roku 1989 možné číst řadu studií s vyzněním, že Krejčí patří mezi stále aktuální badatele, považují společně s 35 let starým článkem Pavola Winczera pozici Krejčího dodnes za outsiderskou. Až na pár studií, jež znají speciálně zaměřeni odborníci na českou literaturu 19. století nebo někteří slavisté, nepatří dnes Krejčího práce k těm hlavním, jaksi kanonickým, k nimž se vztahuje současná česká literární věda, respektive literárněvědná bohemistika. Na otázku „proč tomu tak je“ se na závěr pokusme navrhnout pár odpovědí.

Jeden z důvodů pojmenoval Pavol Winczer ve své studii o Krejčím poměrně lapidárně: „extenzívne zhromažďovanie poznatkov nie je dnes v kurze“ (Winczer 1975: 215). Krejčí skutečně dbal na to, aby jeho práce obsahovaly velké množství materiálu. Bylo obdivuhodné, co všechno Krejčí dokázal pojmut a poté sloučit dohromady. Avšak – již v sedmdesátých letech to zjevně „nebylo v kurzu“. Krejčího materiálové znalosti můžeme obdivovat, ale navazovat na takový styl práce se již nedá. Takové encyklopedické znalosti se dnes v literární vědě nepovažují za to nejdůležitější.

Druhý důvod je Krejčího přístup k literatuře. Jistěže Krejčí při psaní svých prací rozmýšlel, jakým způsobem množství materiálu uchopit. A protože se rád pouštěl do neprobádaných otázek, musel hledat nové způsoby. Avšak dvě jeho základní východiska se dnes ocitají na

okraji literárněvědné reflexe: jednak úzké spojování sociálních a historických procesů s vývojem literatury a vyvozování jednoho z druhého, jednak přístup k psaní dějin, jako by se – byť s velkou erudicí – zaznamenávaly děje, jak se skutečně odehrály. Krejčí nebyl banálním dějepiscem, ale neuvažoval o dějinách tak, že je to konstrukt, který vytváří sám vědec. Krejčí také vědomě nepřistupoval na vědecký metajazyk. Nespécializoval se úzce na jeden předmět, často téměř nepoužíval poznámkový aparát a texty psal spíše jako vyprávění, která nejsou určena jen pro zasloučené z oboru. To vše ho – jak už ostatně naznačuje i Winczer – pro současnou literární vědu diskvalifikuje.

Třetí důvod je spíš oborový: velká část Krejčího tvorby, tedy slavistické (polonistické) práce, se ocitá na okraji také kvůli tomu, že dnes je slavistika jako obor stížena vleklou krizí. Je stále méně těch, kdo by jeho práce – například polonistické – skutečně četli, nebo dokonce zkoumali. To je ale pochopitelné riziko komparatistů a vědců zabývajících se cizími literaturami.

Karel Krejčí dnes svými texty nemůže zaujmout na základě použité metody a snaha ho taktó aktualizovat mi přijde marná. Jestli je Krejčí něčím zajímavý, tak tím, co považoval ve své práci za podstatné, tedy výsledky svého literárněvědného bádání: souvislostmi v literatuře, které dokázal objevit, úvahami, které nad literaturou dokázal vést. Metodologicky snad může inspirovat právě tím, čím se odsoudil do pozice outsidera. Tedy svou schopností psát odborné texty tak, aby jim mohl porozumět jakýkoli vzdělaný člověk, nejen kolega z oboru. Neznamená to psát banálně nebo bez poznámkového aparátu, ale vytvářet čtivé texty, které dokáží vykročit i mimo svůj obor.

Literatura

BARTOŠ, Otakar

1953 „Na okraj ‚Dějin polské literatury‘ Karla Krejčího“, *Nový život* 5, č. 9, s. 1099–1105

BEČKA, Jiří

2004 „Karel Krejčí mezi proudy (1904–1979)“, *Slavia* 73, č. 4, s. 397–410

BEŠTA, Theodor

1970 *Bibliografie prací univ. prof. PhDr. Karla Krejčího, DrSc., člena korespondenta ČSAV, s přehledem jeho vědecké činnosti* (Praha: Universita Karlova)

FORST, Vladimír

2009 „Úlomky života“, in Jiří Holý (ed.): *Tato fakulta bude rudá! Katedra české literatury Filozofické fakulty Karlovy univerzity očima pamětníků a v dokumentech* (Praha: Akropolis), s. 502–514

HEŘMAN, Miroslav

1965 „Literární komparatistika na nových cestách“, *Česká literatura* 13, č. 4, s. 353–357

KREJČÍ, Karel

1953 *Dějiny polské literatury* (Praha: Československý spisovatel)

1964 *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

2001 *Sociologie literatury* (Brno: Masarykova univerzita)

2008 *Sociologie literatury* (Praha: Grada)

s. d. (pravděpodobně 1960) „Moje účast na pracích o III. dílu Dějin české literatury“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: Karel Krejčí, osobní fond: Rukopisy vlastní)

MATHAUSEROVÁ, Světlá

1966 „Karel Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů“, *Československá rusistika* 11, č. 1, s. 45–47

POHORSKÝ, Miloš (ed.)

1961 *Dějiny české literatury* 3 (Praha: Nakladatelství ČSAV)

2009 „Fakulta se neustále proměňovala“, in Jiří Holý (ed.): *Tato fakulta bude rudá! Katedra české literatury Filozofické fakulty Karlovy univerzity očima pamětníků a v dokumentech* (Praha: Akropolis), s. 63–111

SLÁDEK, Miloš

2005 „Předběžná zpráva o osobním fondu Karla Krejčího uloženém v Literárním archivu PNP“, *Slavia* 74, č. 4, s. 399–405

SZYJKOWSKI, Marjan

1934 „Przedmowa M. Szyjkowskiego“, in Karel Krejčí: *Polská literatura ve věrech revoluce* (Praha: Orbis), s. 7–12

WINCZER, Pavol

1975 „Črta k vedeckému profilu Karla Krejčího“, *Slavica Slovaca* 10, č. 2, s. 215–219

Karel Krejčí: Outsider in Czech literary criticism

A scholar in comparative literature, Slavonic, Polish & Czech studies, Karel Krejčí (1904–1979) is an unusual phenomenon in the history of Czech literary criticism. For five decades he was a prolific author, well established and recognized at home and abroad, who took part in many collaborative works. Yet even in his lifetime his approach to literature gained him the label of an outsider. Although after 1989, there were several waves of attempts to raise the awareness of Krejčí's work, he still remains an outsider today. This paper looks into characteristic features of the reception of Krejčí's work as well as an explanation why Karel Krejčí continues to be on the periphery of Czech literary criticism.

Keywords

Czech literary criticism, Slavonic studies, reception, methodology, periphery

Avantgardní hrabalovské pábení

— Petra James —

Tento text se zaměřuje na poetiku Bohumila Hrabala, jejímž prizmatem sleduje změny, kterými prošlo psaní po druhé světové válce, se zvláštní pozorností věnovanou technikám koláže a montáže. Cílem je nastínit, jak se tyto původně avantgardní techniky proměňují v poetice autorů po roce 1945, jak přispívají k narušení tradičního vyprávění se zvláštním důrazem na fragmentární modus jazyka zakotveného v topografii města. Proto se soustředíme na „urbánní“ čtení textů, jejichž struktura ve formě mřížky dekonstruuje typografii a kontinuitu klasického vyprávění. Interpretace se opírá především o literární koláže Bohumila Hrabala, zejména o koláž *Toto město je ve společné péči obyvatel* z roku 1967, experimenty Williama S. Burroughse a Briona Gysina s technikou *cut-upu* z konce padesátých let a o literární montáže Clauda Simona ze začátku let sedmdesátých *Slepý Orion* (*Orion aveugle*, 1970) a *Vodivá tělesa* (*Les Corps conducteurs*, 1971), přepracování a rozšíření *Slepého Oriona*.

Analýza forem koláže a montáže ve druhé polovině 20. století musí vzít v úvahu význam druhé světové války a holokaustu. Obě události jsou totiž přímo spojeny s krizí klasické mimesis, která charakterizuje

poválečné umění. V rozhovoru nazvaném „A proč ještě něco vymýšlet?“ zdůrazňuje Claude Simon velmi jasně, jak je pro něj tato spojitost zásadní:

Jestliže surrealismus se zrodil z první světové války, to, co se odehrálo po slední válce, je spojené s Osvětímí. Mám pocit, že se na to zapomíná až příliš často, když se mluví o „Novém románu“. To není jen tak, že Nathalie Sarrautová napsala Věk podezírání, Barthes Nulový stupeň rukopisu, že umělci jako Tapiès nebo Dubuffet vyšli z graffiti, z povrchu zdi, nebo že Louise Nevelsonová vytvořila sochy z trosek a odpadu. Všechny ideologie se samy diskvalifikovaly a humanismus byl mrtev. [...] Zkusme se vrátit k primordiálnímu, k základnímu, k látce, k věcem. Jako příklad: Ponge.

(Simon 1989: 5)

Tento Simonův výrok pochází z roku 1989. Explicitní narážky na historické události se u tohoto francouzského autora objevují postupně, ale je nepopiratelné, že jeho literární dílo je událostmi spojenými s druhou světovou válkou výrazně ovlivněno, stejně jako dílo Bohumíla Hrabala či Williama S. Burroughse. Způsob, jak se s těmito podněty vyrovnávají, je u každého odlišný. Jejich reakcím je však společné hluboké zpochybnění jazyka a vyprávění.

Všem zmíněným autorům je také společný zájem o umělecké proudy, které nějakým způsobem domýšlejí estetickou marginalitu a okraj. Na konci padesátých let je takovým směrem *pop art*, který do svého výrazu začleňuje esteticky okrajové žánry, jako je komiks nebo reklama. Navíc se zajímá o předměty neumělecké, dokonce o odpady vytvořené moderní civilizací.

Forma mřížky

Technika *cut-up*, založená na Tzarově a Duchampově dadaistické estetice a postupně rozvíjená Williamem S. Burroughsem a jeho přítelem výtvarníkem a spisovatelem Brionem Gysinem od roku 1959 představuje extrémní případ zpochybnění klasické mimesis. Právě zkušenost druhé světové války umožňuje pochopit radikální prudkost, kterou *cut-up* útočí na text. Jak Burroughs uvádí v knize *Třetí mysl* (1978), která programově shrnuje společné experimenty obou umělců s touto technikou, její princip je úzce spojen se soudobým městským prostředím, které svou složitostí upravuje způsob vidění a vnímání okolní reality:

Novinář: Myslíte si, že je možné naučit publikum vnímavosti k technice *cut-upu*?

Burroughs: Samozřejmě, protože *cut-up* jen zdůrazňuje psychický a smyslový proces, ke kterému tak jako tak dochází. Někdo čte například noviny a jeho oči sledují sloupek správným aristotelským způsobem: pouze jednu myšlenku a jednu větu najednou. Podvědomě ale čte sloupek napravo i nalevo a vnímá osobu, která sedí vedle něj. A to je *cut-up*. Já jsem seděl v bistru v New Yorku a dával jsem si své obvyklé koblíhy a kafe. A říkal jsem si, že člověk je v New Yorku takový stísněný, jako by lidé žili v krabicích. A podíval jsem se z okna ven a tam jsem uviděl stát parádní velký vysokozdvizný vozík. A to je *cut-up* – juxtapozice toho, co se děje venku, a toho, na co myslíte. Tohle vždycky dělám, když jdu po ulici. Řeknu si: když jsem došel až tam, přemýšlel jsem o tomhle, a když se vrátím domů, všechno si to napíšu. Něco z toho pak použiju a něco ne. Mám doslova tisíce stránek nezpracovaných poznámek. A taky si vedu deník. Je to jistý druh cestování v čase. (Burroughs 1979: 4–5)

V katalogu *Ports of Entry* (1996) vydaném u příležitosti výstavy koláže Williama Burroughse v Los Angeles zdůrazňuje kurátor County Museum of Art Robert Sobieszek, že forma mřížky, často používaná Burroughsem, je plně v souladu s uměleckými tendencemi padesátých a šedesátých let: „*Scrapbook* – kniha výstřížků – byla pro Burroughse nejen způsobem, jak systematizovat svoje experimenty, ale jeho použití mřížkové struktury ve scrapbooku ještě posílilo tendenci k dekonstrukci textu a obrazu, tendenci, která byla rozšířená i u konceptuálních umělců té doby. Už na konci padesátých let začal Robert Rauschenberg svoji sérii *combine paintings*, jako například *Factum I* (1957), ve které jsou do sloupců a mřížek velmi volně uspořádány listy z kalendáře, obrázky krajiny, novinové fotografie nejrůznějších neštěstí, portréty a malované gestické znaky. V šedesátých letech se rozšiřuje trend používání mřížky jako vizuální opěry umění, ale i informací [...]“ (Sobieszek 1996: 47).

Pop art, či přesněji *neo-dada*, zosobněné zejména dílem Roberta Rauschenberga, přímo navazuje na anarchistickou dimenzi avantgardní, zejména dadaistické estetiky. Rauschenbergovo dílo našlo odezvu v díle všech autorů, na které se zaměříme, a proto se mu budeme věnovat podrobněji. William Burroughs používá mřížku zejména jako nástroj ke znemožnění lineární četby, a tím pádem i k rozrušení klasického vyprávění. Ale formát mřížky umožňuje i vyjádření jiného vztahu mezi uměním a realitou. Robert Rauschenberg integruje mřížku do

svých pláten již v *Red Paintings* z padesátých let. To hlavní, co ho v té době zajímá, je zrušení rámu, který odděluje umělecké dílo od života, jak sám vysvětluje: „Malování má vztah jak k umění, tak k životu. Ani jedno se nedá vyrobit. (Já se snažím pohybovat v prostoru mezi nimi.)“ (Rose 2002: 3). Rozborem funkcí mřížky se zabývá také historička moderního umění Rosalinda Kraussová ve svém stěžejním díle *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths* (Originalita avantgardy a jiné modernistické mýty, 1985). U Rauschenberga tak slouží mřížka ve své odstředivé funkci (podle termínu používaného Kraussovou) k překonání vzdálenosti, která odděluje umění a život: „Díky mřížce se umělecké dílo představuje jako pouhý fragment, jako malý kousek libovolně vystřižený z mnohem většího celku. Mřížka nahlížená z této perspektivy postupuje od uměleckého díla směrem ven a nutí nás přihlédnout ke světu, který přesahuje jeho rám“ (Krauss 1993: 102).

Sedmdesátá léta představují u Clauda Simona nejexperimentálnější období spojené s teoretickou fází *nového románu* a ohlášené *Slepým Orionem* a *Vodivými tělesy*.¹ V těchto textech se jedná o radikální textovou montáž, která k sobě volně řadí pasáže popisující postup neurčitě, nemocné postavy ulicemi New Yorku a encyklopedické popisy amerického kontinentu, odkazy na jeho objevení Evropany a na koloniální minulost. Claude Simon navíc v několika rozhovorech uvedl, že byl inspirován k napsání *Slepého Oriona* určitými charakteristikami Rauschenbergova díla *Charlene* z roku 1954. V chaotickém nepořádku města je jediným principem, který řídí a harmonizuje *Charlene*, geometrické uspořádání plátna. To je rozděleno do obdélníků různých velikostí, které organizují chaos heteroklitních, různorodých předmětů. Je to bezpochyby toto vzrušující napětí mezi řádem a nepořádkem, které inspirovalo Simona k použití formy šachovnice v jeho „městských“ montážích. Tento model vytváří mřížku hlavních os New Yorku a zároveň strukturu knihy, která je protkána popisy čtených předmětů geometrických forem. Rauschenbergovo plátno tedy Simona neinspiruje slovy nebo tématy, ale organizací fragmentů do nejruznějších forem a struktur (Duverlie 1981: 204). Výtvarné montáže doprovázející *Slepého Oriona* byly vybrány ze stejného důvodu – mřížka je jejich dominantním znakem. Montáž Louise Nevelsonové *Katedrála nebes* (1958) je „meditací nad architektonickým prostorem“ (Krauss 1993: 102), v montáži *Depository* (1961) od Georga Brechta je prostor

1 Do Simonova experimentálního období patří dále texty *Triptyque* (Triptych) z roku 1973 a *Leçon des choses* (Lekce věci) z roku 1975.

uspořádán do pravoúhlých přihrádek – logická posloupnost vyprávění je tak narušena a Simon ji nahrazuje logikou výtvarnou či formální. Koherence textu je zajišťována pouze asociacemi, které spojují analogické formy a struktury. Jak poznamenává Kraussová, struktura mřížky se podílí na vytvoření anti-vyprávění narušováním klasických typografických konvencí a logického a plynulého rozvíjení vyprávění: „Prohloubená zkušenost s formou mřížky umožňuje odhalit jeden z nejdůležitějších aspektů modernistické tvorby: její schopnost sloužit jako paradigma nebo model anti-vývoje, anti-vyprávění a anti-příběhu“ (ibid.: 108).

Zdá se, že čas se v literární koláži Bohumila Hrabala *Toto město je ve společné péči obyvatel* zastavil, stejně jako orloj na jedné z fotografií Miroslava Peterky. V tomto ustrnulém čase je text zacyklený do sebe a končí stejně absurdní větou, kterou začal a která představuje jistý druh anti-vyprávění, jež převrací tradiční koncepci příběhu: „Má nevlastního otce, který žije s matkou na severu“ (Hrabal 2006: 11, 96). Text nenabízí žádný vývoj, což ještě přispívá k pocitu uzavřenosti v začarovaném kruhu, který je patrný z Peterkových fotografií. Simon a Hrabal nejdou v dekonstrukci signifikativní funkce řeči nikdy tak daleko jako představitelé experimentální poezie, například Burroughs a Gysin. Text je u Simona a u Hrabala vždy nositelem smyslu, i když je tento smysl častokrát zpochybňován a jeho jednoznačná interpretace je ustavičně vyvracena.

Poetika rozpadající se ulice aneb *pop art* po česku

Hrabalův zájem o *pop art* pramení částečně z faktu, že *pop art* ve druhé polovině 20. století nově aktualizuje formu koláže a její nejrůznější funkce. Zároveň souvisí s Hrabalovou dlouhodobou oblibou městského folkloru, oblíbeného již historickou avantgardou a také členy Skupiny 42, jejíž poetikou se Hrabal inspiroval. Zájem o *pop art* je tedy dalším důkazem Hrabalova zájmu o okraj, o okrajové jevy. Je třeba zdůraznit, že odkazy na *pop art* se v Hrabalových textech vyskytují s větší pravidelností až v devadesátých letech, ale zmínky nalezneme již v předchozích obdobích, zejména v souboru textů *Morytáty a legendy* (1968). V textu „Legenda o Lamertzových jehlách“ je formou textové montáže konfrontována úvaha o soudobém americkém umění s popisem stavu pražských ulic a komický efekt literární koláže *Toto město je ve společné péči obyvatel* je založen na stejném principu –

politováníhodný stav pražských budov dokumentovaný fotografiemi Miroslava Peterky je srovnáván s postupy uplatňovanými v *pop artu*, které jsou založeny na práci s fragmenty věcí každodenní potřeby. Bohumil Hrabal a Miroslav Peterka nás zvou na procházku pražskými ulicemi, při které Peterka nabízí fotografickou reportáž doprovázející Hrabalův text, vytvořený na základě pěti různorodých textů. Autor je vyjmenovává a vysvětluje, že je „text sestaven volně podle *Attribute der Heiligen, Pražských tajností* od Pop. Biliánové, *Mysterium der Schachkunst*, vyšetřovacích soudních spisů a hovorů z ulice“ (Hrabal 2006: 9). Hrabal v předmluvě k textu upřesňuje, že právě moderní umění, jehož nejnovější manifestací od konce padesátých let je právě *pop art*, ho inspirovalo k fragmentární formě jeho literární koláže. Nabízí genealogický přehled vývoje moderního umění „založeného na asociačním řetězení heteroklitních prvků“ (Galmiche 2004: 21). Tato genealogie zahrnuje podle Hrabala Rimbauda, Lautréamonta, Duchampovy ready-mades a Schwittersovy koláže. Hrabal zmiňuje právě i Rauschenbergovy performance a znovu spojuje *pop art* s popisem pražských ulic: „A je-li takový cizinec i znalcem *pop artu*, klidně může vidět Roberta Rauschenberga, kterak se projíždí pražskými ulicemi na kolečkových bruslích kolem hromad veteše a šrotu a harabouzí, zrovna tak jako doma ve svém newyorském bytě“ (Hrabal 2006: 7). Kritický rozměr tohoto nečekaného spojení je evidentní a objektivní náhoda surrealistů nachází v pražské realitě šedesátých let překvapivou aktualizaci:

[...] těmito ulicemi lze kráčet a být oslněn krásnou představou, že všechny ismy si právě tady daly dostaveníčko a že všechny ty montáže, koláže a asambláže, které se na ulice dostaly nepořádkem a nedbalostí a opomenutím, lze považovat za objektivní náhodu, která je schopna vyvolat simultánní báseň. (ibid.)

S poněkud hořkou ironií Hrabal píše, že cizinec přijíždějící do Prahy může pozorovat a pochopit všechny vývojové fáze moderního umění podrobným studiem ubohého stavu budov na hlavní třídě. V Hrabalově literární koláži se nám tak nabízí obraz chátrající modernity zbavené svého pokrokového optimismu dvacátých let, jak se projevuje například v poetismu. Text je tak zároveň poctou modernímu umění a konstatováním jeho úpadku. Hrabal přizpůsobuje *pop art* lokálnímu kontextu a kritický vztah ke konzumní společnosti, charakteristický pro některé představitele západního *pop artu*, je tu nahrazen

nelichotivým komentářem situace v zemi. Tento ironický a humoristický odstup je typický i pro vztah jiných českých umělců k *pop artu*, ať už v jejich reakci převažuje pobavení, či důraz na neautentický charakter *pop artu* v dobovém českém kontextu (Grögerová – Hiršal 2007: 644).²

Encyklopedický jazyk města a historická paměť

První četba různorodých vět a slov, jejichž jednotlivé části do sebe v Hrabalově koláži prudce narážejí, může být stejně matoucí jako první seznámení s texty vzešlými z experimentů *cut-upu* Briona Gysina a Williama Burroughse. Přesto v koláži a doprovodných fotografiích můžeme nalézt nejrůznější *konceptuální* příběhy. Minulost a přítomnost se setkávají na zdech budov ve formě štítů a nápisů. Například na jedné Peterkově fotografii je nápis „Kolej u dominikánů“ umístěný hned nad nápisem „Státní výzkumný ústav tepelné techniky“. Plynulé, chronologické vyprávění je nahrazeno náhodným setkáním, jednoduchá juxtapozice dvou prvků stačí k „vyprávění“ historie náboženských řádů v Československu za totalitního režimu, jejichž majetek byl zabaven státem, který do nich často přemístil svoje vlastní instituce. Přestože Hrabal i Peterka používají fragmentární formu, snaží se zrekonstruovat roztržštěnou celistvost historického diskurzu. Na rozdíl od *cut-upu* se Hrabalovy koláže vyhýbají úplné fragmentarizaci reality – rekonstrukce celku, byť i jen částečná, se zdá být možná.

Pročítáme-li Hrabalovy texty, ve kterých se autor vyslovuje k svému vztahu k umění, zjišťujeme, že ve většině případů spojuje úvahy estetické s historickou reflexí. V textu „Jezdil jsem světem nadarmo?“ (1964) zmiňuje například Chagallův obraz *A ma femme* (Mé ženě, 1933–1944), po jehož popisu okamžitě následuje zmínka tragického osudu východoevropských Židů. A když vzpomíná na svou návštěvu galerií Západního Berlína, popisuje i kopec Teufelsberg vytvořený uměle ze sutin berlínských domů zničených při bombardování druhé světové války:

2 Bohumila Grögerová zmiňuje v knize *Let let* (1993) happening uspořádaný v pražském klubu Reduta 5. dubna 1966. (Jedná se o první oficiální český happening zaštitěný kulturní institucí. „Divoké“ happeniny byly organizovány mnohem dříve, již od čtyřicátých let 20. století.) Podle Grögerové bylo vyznění večera spíše rozpačité a diváci se nezdáli být zvláště osloveni touto novou formou umělecké tvorby. Reakce nejrůznějších účastníků této akce se však různí. Například literární historik Jindřich Toman, který se večera také zúčastnil, nám v rozhovoru na konferenci sdělil, že u něj i u jiných účastníků vyvolala performance zájem a pobavení.

V Berlíně je taky kopeček a na jeho vrcholu hvězdárna, odkud, když napadne sníh, tak sáňkuje spousta dětí. Budete se ale na ten kopeček dívat jinak, když víte, že ten kopec jsou navezené zbytky ulic a domů po náletech z druhé války. Tedy nejen kopec cihel a omítky, ale i lidských kostí, vzdechů a nářků, zrovna tak jako stadión pro sto tisíc lidí v Lipsku i ve Varšavě. Stadión vojska polskiego, na kterém – zatímco ústa křičí gól – nohy podupávají na zdech a kostech nářku lidí, kterým Němci rozbili Varšavu, a hlavně ghetto, z něhož zůstal jen jediný baráček.

(Hrabal 1995: 47)³

Hrabal tak staví vedle sebe umění a válečná traumata. V jeho perspektivě má tedy umění po druhé světové válce odpovídat výzvam dějin a musí být schopno reflektovat svoje ruiny. Koláž se zdá být vhodnou formou k vyjádření eticky problematického vztahu mezi moderním uměním a realitou.

Stejně jako v *cut-upu* nebo v Hrabalových kolážích, i u Clauda Simona se lineární vyprávění tříští typografickým uspořádáním. V textu *Vodivých těles* cituje Simon z encyklopedie informace o Americe, zmiňuje její uspořádání ve třech paralelních sloupcích a uvádí, že pokud člověk pracuje s encyklopedií, je třeba jí listovat a někdy se vrátit na předchozí stránky, abychom našli hledané údaje. Simon zde vlastně předkládá klíč k četbě svého textu. Takto popisuje staveniště v New Yorku, kde vznikají nové mrakodrapy:

Nad ním, [...] na velké tabuli je dlouhý seznam čtených firem, které spolupracují na výstavbě budovy [...] Jejich specializace jsou napsané malým černým písmem. Každému odpovídá jedno nebo více jmen napsaných tučně. Jména mají nejrůznější nádech: středomořský, anglosaský nebo středoevropský: MINELLI & FALK, BRONSTEIN, MAC ALLISTER, SANCHEZ LA TORRE, S. STEPHANOPULOS, HUTCHINSON, O'HIGGINS, WURTZ, ALVAREZ & SILVA, KOLAKOVSKI, atd.

(Simon 1971: 31–32)

Na základě popisu jednoho informačního nápisu představuje Simon ve zkratce historii amerického přistěhovalectví. A jestli přijmeme nabízený způsob čtení, jméno Sanchez La Torre nás přivede zpět na stranu 23

3 V Berlíně i v dalších německých městech existuje více takových kopců, ale Teufelsberg je v Berlíně nejvyšší a skrývá ve svých základech trosky nacistické univerzity, která byla postavena na Hitlerův příkaz.

Vodivých těles, kde jako v encyklopedii nalezneme následující informace: „vévoda z Torre, španělský maršál a politik“, což nám dává bližší informace o předcích jednoho ze stavbařů podílejících se na výstavbě. Lekce historie nabízená Simonem vrací čtenáře do doby prvních kolonizátorů amerického kontinentu a juxtapozice přítomnosti a minulosti vytváří útržkovitou encyklopedii historie města, stejně jako tomu je v Hrabalově literární koláži.

Nová definice vyprávění se tak skrývá možná právě v této fragmentární řeči města objeované Simonem, Hrabalem i Burroughsem a Gysinem v textech *cut-up*. Všichni nabízí „urbánní“ čtení, otevřené četným interpretacím a rozvíjející fantazii nabízenými možnostmi. Tento způsob zobrazování a vyprávění v analyzovaných kolážích a montážích můžeme označit jako *konceptuální mimesis* odpovídající potřebě vyjádřit v umění po druhé světové válce krizi civilizace způsobenou traumaty války. Forma koláže zároveň staví umělce před těžké dilema, hrozící strhnout je v každém okamžiku do estetického a etického nihilismu. S tímto nebezpečím se každý umělec vyrovnává jinak. *Cut-up* Burroughse a Gysina sází na divokou arbitrárnost, která má odrážet povahu moderní zkušenosti. Simon nachází cestu v rafinované formální hře, ve které se však postupně čím dál víc prosazuje i historická reflexe. Důraz na historickou paměť je však nejsilnější v Hrabalových kolážích spojujících umělecký i etický pohled. Historický rozměr zároveň zamezuje přílišnému ulpění na čisté formálních experimentech.

Prameny

BURROUGHS, William S. – GYSIN, Brion

1976 *Oeuvre croisée*, přel. Anne-Christine Taylor, Gérard-Georges Lemaire (Paris: Flammarion)

1979 *The Third Mind* (London: John Calder) [1978]

HRABAL, Bohumil

1968 *Morytáty a legendy* (Praha: Československý spisovatel)

1995 „Jezdíl jsem světem nadarmo?“ (Mladá fronta 11. ledna 1964), in idem: *Domácí úkoly*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 15, eds. Milan Jankovič, Václav Kadlec, Josef Zumr (Praha: Pražská imaginace), s. 46–49 [1964]

2006 *Toto město je ve společné péči obyvatel* (Praha/Litomyšl: Paseka) [1967]

ROSE, Bernice

2002 *Robert Rauschenberg* (Paris: Réunion des musées nationaux/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol)

SIMON, Claude

1970 *Orion aveugle* (Genève: Albert Skira)

1971 *Les Corps conducteurs* (Paris: Minuit)

1989 „Et à quoi bon inventer?“ [rozhovor s Marianne Alphantovou], *Libération*, 31. 8., s. 5

2006 „La fiction mot à mot“, *Œuvres* (Paris: Gallimard) [1971]

Literatura

DUVERLIE, Claud

1981 „Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology“, in Randi Birn, Karen Gould (eds.): *Orion Blinded. Essays on Claude Simon* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press), s. 200–218

GALMICHE, Xavier

2004 „Du berceau au cercueil“, in Bohumil Hrabal: *Ballades sanglantes et légendes*, přel. Xavier Galmiche (Paris: L'Esprit des péninsules), s. 7–21

2006 „Koláž jako existenciální experiment“, in Annalisa Cosentino, Milan Jančovič, Josef Zumr (eds.): *Hrabaliana rediviva* (Praha: Filosofia), s. 65–71

GRÖGEROVÁ, Bohumila – HIRŠAL, Josef

2007 *Let let* (Praha: Torst) [1993]

KRAUSS, Rosalind

1993 *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, přel. Jean-Pierre Criqui (Paris: Macula) [1985]

ROTH, Susanna

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace) [1986]

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže* (Praha: Akropolis)

SOBIESZEK, Robert A. (ed.)

1996 *Ports of entry. William S. Burroughs and the arts* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson)

Hrabal's avant-garde palavering

This text deals with the poetics of Bohumil Hrabal, using it as a starting point for an exploration of the changes that occurred in his writing after the Second World War, with particular attention given to the techniques of collage and montage. The aim is to seize the gradual modifications of these forms, originating from the historical avant-garde movement, in the period after 1945, as well as to analyze the ways in which these techniques disrupt traditional narrative forms. A new definition of narration may be found in the fragmentary urban language explored in the experimental texts of Claude Simon and Bohumil Hrabal as well as in *the cut-ups* of William Burroughs and Brion Gysin. We could call the form used in the analyzed collages and montages *conceptual mimesis*. It corresponds indeed to the need for expressing the crisis of civilisation caused by the traumas of the War and at the same time shows the ethically problematic relationship between art and reality during this period. This potential danger is dealt with in different ways by each artist. *The cut-ups* of Burroughs and Gysin choose a wild arbitrariness, reflecting, in their opinion, the nature of the experience of contemporary reality. Simon finds the answer in refined formal play, gradually tainted more and more with historical reflection. The emphasis on historical memory is the strongest in Hrabal's collages which are able to connect ethics and aesthetics. Moreover, the historical dimension of his experimental texts excludes too great a lingering on purely aesthetic questions.

Keywords

collage, montage, avant-garde, cultural memory, intermediality, experimental poetry

Bohumil Hrabal jako *outsider*?

Outsiderství – problém definice

— Matija Ivačić —

Tvorba Bohumila Hrabala (1914–1997) poutá pozornost jak odborné, tak široké veřejnosti, a zájem jako by se stále zvyšoval, zvláště po autorově smrti v roce 1997. My se ale budeme zabývat *outsiderstvím* jako jedním z aspektů jeho života a tvorby. Tato otázka je zajímavá i problematická. Bereme přitom v úvahu terminologické nejistoty – problém definice *outsiderství*. Pojem je mnohoznačný, tj. používaný v různých kontextech, a sémanticky nespolehlivý. Hranice pojmu jsou propustné a flexibilní, a tak se jeho význam vykládá zpravidla jako protiklad toho, co platí jako žádoucí nebo vnučený konsenzus (společenský, politický, kulturní). *Outsiderství* charakterizuje distance od konsenzu, popř. kritický nebo ironický postoj k němu: někdo je ale *outsiderem* proto, že nesouhlasí s tím, co definuje jeho pozici *out*. Ve smyslu společenském to znamená něco sociálně nebo existenciálně ohroženého, v politickém smyslu něco marginalizovaného či nepřátelského establishmentu, ve smyslu kulturním něco mimo oficiální umění.

Dvě roviny Hrabalova *outsiderství*

Hrabal nejednou vydával prohlášení, ve kterých se snažil afirmovat svoji outsiderskou pozici, zatímco ti, kdo se zabývají jeho životem a tvorbou, o tom mluví s určitou lehkomyšlností. Na Hrabalovo případné *outsiderství* se díváme neobjektivně a nekriticky – připadá nám nepochybné, a z toho důvodu necítíme potřebu ho detailně analyzovat. Když ale přemýšlíme o fenoménu Hrabalova *outsiderství*, ocitáme se na tenkém ledě klišé a stereotypů, autorské autostylizace a automytifikace, které padly na úrodnou půdu recepce jeho děl a života. Položme proto základní otázku, která se týká Hrabalova *outsiderství*: byl Hrabal opravdu literárním *outsiderem*? A pokud byl, v čem jeho *outsiderství* spočívá? Abychom mohli odpovědět, budeme se zabývat Hrabalovým *outsiderstvím* na rovině společenského a literárního života, přestože hranice mezi nimi někdy nelze snadno určit.

Teorie *umělého osudu* a poetika *pábitelů*

Hrabalův společenský postoj v počátečních letech jeho literární činnosti je zajímavý, ale také trochu pochybný. Hlavním důvodem je nepochopení autorových uměleckých intencí v jeho druhém, „pábitelském“ tvůrčím období od roku 1949 do roku 1962 (viz Kadlec 1990: 12). Tyto intence definovaly Hrabalův společenský postoj a umožnily mu najít vlastní styl a poetiku.

Hrabal říkal, že intelektuál pro něj není měřítkem poznání a zkušenosti, protože pouze něco ví, zatímco *obyčejný člověk* to hluboce prožil, a tak mu ti, kteří byli nejníže na společenském žebříčku, říkali mnohem více než intelektuálové (srov. Hrabal 1996: 44–45).¹ Fascinace *malými lidmi* na okraji společnosti měla za následek, že se s nimi Hrabal identifikoval nejen ve smyslu sociální nebo politické solidarity, ale i co do objevení vlastní poetiky. Poetika „pábitelů“² s sebou u Hrabala nese antiideologičnost, hovorový jazyk, hospodskou historku aj. Během nacistické okupace Československa Hrabal aktualizoval nebo vynalezl teorii *umělého osudu*. Teorie *umělého osudu* byla výsledkem každodenní konfrontace s nepřijemnými životními situacemi (podle toho pak volil

1 Tento názor může se zdát až diskriminující: Hrabal jím tvrdí, že intelektuálové nejsou *obyčejní lidé* a také že neprožívají opravdový život.

2 Nutno říct, že se v „pábitelské“ fázi Hrabal považuje spíše za „zapisovatele“, tj. vykradače cizích rozhovorů, než spisovatele (viz Hrabal 1990: 10).

i taková zaměstnání, z nichž měl strach). Pro Hrabala to znamenalo vzít život do svých rukou a vytvořit jiný, „umělý“ osud – být skutečným majitelem vlastního života. Díky *umělému osudu* se Hrabal přiblížil životu *obyčejného člověka*, ovšem jen proto, aby načerpal inspirační potenciál pro své texty. Jinými slovy: prostředí továrny a dělnický kontext vůbec znamenaly zkušenost, která obohatila Hrabalovu tvorbu v následujících letech. Vědomě volil různá namáhavá manuální zaměstnání, ačkoli byl doktor práv. Ve společenském kontextu se tato Hrabalova pozice může zdát *outsiderská*, ale nesmíme zapomínat, že jeho *outsiderství* bylo dobrovolné a že pozice nebyla cílem, ale především prostředkem. O uplatnění teorie *umělého osudu* nemůžeme proto uvažovat jako o pouhém *outsiderství*, ale spíše jako o určitém uměleckém experimentu, který měl zjevně literární motivaci: „básníkův život byl *podřízen literatuře*“ (Chvatík 1992: 207). Tím, že vědomě volil své „umělé osudy“, stal se *umělým outsiderem*. Svými „pábitelskými“ knihami, počínaje *Perličkou na dně* z roku 1963, Hrabal konečně našel cestu ke čtenářům. V roce 1962, tedy prakticky v době literárního debutu, Hrabal nechává zaměstnání a stává se spisovatelem na volné noze. I když se ještě stále prezentuje jako autor, který je v textech i svým způsobem života na straně *malých lidí*, můžeme říci, že je opouští a stává se slavným spisovatelem. Poté co vydal svoji prvotinu a stal se spisovatelem z povolání, už tezi o jeho *outsiderství* vlastně nemůžeme obhajovat.

Hrabal v literárním životě

V rovině literárního života můžeme Hrabalovo *outsiderství* pojednávat především v rané fázi jeho literární činnosti, a to také s určitými výhradami. Hrabal je považován za jednoho z průkopníků českého literárního undergroundu konce čtyřicátých a padesátých let minulého století, spolu s Egonem Bondym, Janou Krejcarovou, Mikulášem Medkem, Vladimírem Boudníkem, Karlem Maryskem,³ Ivem Vodsedálkem a dalšími. V padesátých letech Hrabal píše *totálněrealistické reportáže*, stojí úplně jinde než oficiální literatura a nemá žádné iluze o sblížení s ní (Janekovič 1996: 14). Hrabal a okruh umělců, kteří navštěvovali jeho byt Na Hrázi 24 v Libni a organizovali proslulé *svatby v domě*, tvořili kulturní underground té doby. Hrabalovo *outsiderství* je ale i zde diskutabilní, což

3 V roce 1945 Marysko s Hrabalem sepsali *Manifest neopoetismu*.

souvisí s jeho společenským postojem. Na rozdíl od jiných příslušníků tehdejšího undergroundu Hrabal „plnil pracovní povinnost a v civilním životě vystupoval v podstatě apoliticky a konformně“ (Zandová 2002: 177) a není pro něj příznačná „ani literární provokace, ani principiální odmítnutí společenských mechanismů“ (ibid.: 178). Vzhledem k tomu, že tvorba umělců undergroundu byla neoddelitelná od jejich společenského postoje, který charakterizuje určitá revolta proti vládnoucím společenským normám, byl to tedy kontradiktorní postoj: Hrabal se považoval za průkopníka undergroundu a šířil v něm své texty, ale nesdílel jeho společenský postoj či nechuť ke společnosti (což je také případ Boudníkův). A ještě jedna důležitá poznámka: Hrabal v padesátých letech neodmítal určitý společenský konsenzus a ustavičně hledal cestu ke čtenářské veřejnosti – všemi silami se chtěl stát oficiálně vydávaným autorem (na rozdíl od např. Egona Bondyho). O tom svědčí dvě věci: roční stipendium, které získal od nakladatelství Československý spisovatel, a sbírka povídek *Skřivánek na niti*, která byla schválena k vydání. Po „bouřce“, kterou vyvolali Škvoreckého *Zbabělci* (1958), však kniha nakonec nevyšla.⁴ O jeho snahách povídky oficiálně vydat a o (auto)cenzuře, které se v režimu nemohl vyhnout, Tomáš Mazal podotkl, že „zdánlivě to vypadalo, že píše téměř jako na objednávku, jen aby kniha vyšla“ (Mazal 2004: 160).

Pokud budeme Hrabalovo společenské či literární *outsiderství* spatřovat v jeho „pábitelské“ fázi, po knize *Perlička na dně*, jak bylo zmíněno, to už není možné. Hrabal obdrží literární ceny (dokonce i Státní cenu Klementa Gottwalda v roce 1968), hojně publikuje, jeho knihy se prodávají ve velkých nákladech a jsou překládány do cizích jazyků. Hrabal se stává slavným „frontovým“ autorem, populárním u veřejnosti i v očích kritiků. Za takových okolností se mění jeho postoj ke společnosti: publikuje řadu rozhovorů a článků, zahajuje výstavy, účastní se přednášek a autorských čtení v zahraničí. Jako téměř padesátník je najednou literární hvězdou. V dubnu 1965 je přijat do Svazu československých spisovatelů. O Hrabalově *outsiderství* tedy nelze mluvit ani s výhradami. Místo dosavadních outsiderů k němu do Libně přichází stále více intelektuálů – vydavatelé, redaktoři, lidé kolem filmu aj.⁵

Po liberalizačním procesu v šedesátých letech (během něhož byl Hrabal výjimečně produktivní v publikování a výjimečně

4 Povídky z této sbírky Hrabal zařadil do svých pozdějších knih *Perlička na dně* (1963) a *Pábitelé* (1964).

5 V textu *Proluky* (1986), který je třetí částí trilogie *Svatby v domě*, Hrabal tyto změny popisuje očima své manželky (Hrabal 1995b: 476–479).

neproduktivní v psaní nových textů – vše, co vydával, napsal už dříve), tedy s nástupem tzv. normalizace, dostal zákaz publikovat a byl vyhozen ze Svazu. Vystaven tlakům režimu píše mimořádné texty: od *Postřižín* (1976) a *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980)⁶ až po *Příliš hluchou samotou* (1980). I když se nám tento postoj, společenský i literární, může zdát *outsiderový*, dementují to Hrabalovy snahy zase najít cestu ke čtenářům a vrátit se mezi oficiálně publikované autory. Z toho je možno učinit závěr, že Hrabal nejen nebyl literárním outsiderem, ale dokonce své *outsiderství* odmítal.

Důkazem snah vrátit své texty do rukou čtenářů byl Hrabalův rozhovor v časopise *Tvorba* v roce 1975, který vyvolal polemiky a jímž si znovu otevřel dveře do oficiální kultury.⁷ Zase mohl publikovat, i když za cenu cenzury nebo autocenzury. Pod tlakem těchto snah také píše Vaculíkoví, že nesouhlasí s publikováním svých děl v samizdatové edici Petlice. Kvůli tomu všemu byl Hrabal obviňován nejen z literárního, etického a politického konformismu, ale i ze zrady umění, což kulminovalo veřejným pálením jeho knih na pražské Kampě.

V následujících letech nastala divná situace. Hrabal publikoval oficiálně, v samizdatu, v exilu i v zahraničních překladech a jeho texty kolovaly i v různých opisech anonymních čtenářů. Tato zvláštní situace trvala prakticky do konce roku 1989. Je to také období velkých paradoxů. Penězi, které vydělal publikováním v zahraničí, což ovšem režim nebylo po chuti, finančně podporoval vydání svých i cizích textů v Československu. Dalším paradoxem byl fakt, že režim, který nebyl spokojený s „koketováním“ se samizdatem a exilem, se kvůli slávě a popularitě snažil Hrabala využít pro vlastní účely – chtěl mít moc nad texty, které silně působily na veřejné mínění. Jinými slovy: režim měl v úmyslu udělat z něj spisovatele pro široké davy, po čemž Hrabal vlastně silně toužil. V roce 1987 byl zase přijat do Svazu československých spisovatelů, rok poté vydal výběr z próz *Můj svět* (1988) v nákladu 120 000 výtisků a potom výběr povídek *Chcete vidět Zlatou Prahu?* (1989) v nákladu 145 000 výtisků.

Závěrem tedy můžeme říct, že pokud vůbec lze mluvit o *outsiderství* u Hrabala, pak jedinečně jako o občasném a diskontinuálním. Hrabalovo literární *outsiderství* bylo výsledkem vnějších kulturně-politických

6 Prvně v nakladatelství Index jako *Jak jsem obsluhoval anglického krále* (Köln am Main 1980).

7 S časovým odstupem tento rozhovor komentoval: „kdybych dostal podobné otázky od redaktorů *Tvorby* i dnes, tak bych odpověděl jinak, ale v duchu tohoto tehdejšího rozhovoru“ (Hrabal 1995a: 383). Můžeme jen uhadovat, co tím Hrabal vlastně myslel.

tlaků a Hrabal dělal všechno pro to, aby vystoupil z recepční tmy a stal se částí oficiálního knižního trhu. Když naopak mluvíme o Hrabalově *outsiderství* v kontextu společenském, máme na mysli konec čtyřicátých a padesátá léta minulého století, období, které se časově shoduje s jeho teorií *umělého osudu*. Takže pokud pro tento postoj použijeme slovo *outsiderství*, měli bychom ho označit přívlaskem „umělé“, neboť bylo především prostředkem, kterým se Hrabal chtěl z *outsiderství* dostat.

Prameny

HRABAL, Bohumil

1990 *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace)

1995a „Co soudíte o prohlášení Bohumila Hrabala“, in idem: *Domácí úkoly*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 15, eds. Karel Dostál, Vladimír Gardavský, Claudio Poeta, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 369–385

1995b „Proluky“, in idem: *Svatby v domě*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 11, eds. Jaroslava Janáčková, Milada Chlábčová, Milan Jankovič, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 421–563 [1986]

1996 „Klíčky na kapesníku. Rozhovor. Dunajská Streda – Praha 1984–1985“, in idem: *Klíčky na kapesníku*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 17, eds. Vladimír Gardavský, Claudio Poeta, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 7–126 [1987]

Literatura

ALAN, Josef

2001 „Alternativní kultura jako sociologické téma“, in Josef Alan (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 9–59

CHVATÍK, Květoslav

1992 „Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny“, in idem: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 204–213

JANKOVIČ, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

KADLEC, Václav

1990 „Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal“, in Milan Jankovič, Josef Zumr (eds.): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor), s. 11–36

MAZAL, Tomáš

2004 *Spisovatel Bohumil Hrabal* (Praha: Torst) [2003]

PILAŘ, Martin

2002 *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno: Host) [1999]

POETA, Claudio – KADLEC, Václav (ed.)

1997 *Bibliografie, dodatky, rejstříky*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 19 (Praha: Pražská imaginace)

PYTLÍK, Radko

1997 *...a neuvěřitelné se stalo skutkem. O Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Emporium)

ZANDOVÁ, Gertraude

2002 *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*, přel. Zuzana Adamová (Brno: Host) [1998]

ZGUSTOVÁ, Monika

2004 *V rajské zahradě trpkých plodů. O životě a díle Bohumila Hrabala* (Praha: Odeon) [1997]

Bohumil Hrabal as *an outsider*?

This article deals with the subject of Bohumil Hrabal, one of the greatest Czech 20th century writers, and his image as *an outsider*. It seems that today this problem involves an issue that is self-explanatory but often questionable. There are two sides to this issue. The first deals with the writer's position in Czech society, and the time when he voluntarily joined the world of industry, i.e. the common people working in factories, in the late 1940s and 1950s. The second deals with Hrabal's position in Czech cultural and literary life, his relationship with the official literature of that time, with political obstacles related to publishing on the one hand, and endeavours to make that publishing successful on the other. The central question that arises, and to which the author of this article tries to provide an answer, is the following: Was Hrabal indeed a literary or a *social outsider*, and why was he, or why was he not?

Keywords

Bohumil Hrabal, outsider, artificial destiny, underground literature, official literature

Za autorstvím čtenáře

Reflexe Hrabalova nesebevědomého autorství

— Jakub Češka —

Psaní Bohumila Hrabala se ocitá na rozhraní literatury, což implicitně klade otázku: co vlastně dělá literaturu literaturou? Lze namítat, že takovou charakteristiku je možné vztáhnout téměř na jakékoli literární dílo, avšak u Hrabala můžeme – přinejmenším v počátcích – pozorovat znaky literatury, které s sebou přináší zápas o spisovatelovo uznání. Rozepře psaní a literatury, jako i tápání, zda bylo literatury dosaženo, má podle mého soudu u Hrabala specifickou podobu, jíž se budu věnovat v následujícím textu.

První otázka by mohla znít: jedná se v Hrabalově případě vůbec o literaturu? Tuto otázku však nehodlám klást z pozic estetických, nýbrž formalistických nebo strukturalistických, a to ještě provizorně. Nese tedy v sobě Hrabalovo psaní znaky literatury, či je naopak rozpuštěné do běžných událostí, s nimiž je nutně svázáno? Ve druhém případě by šlo o literaturu regionální (jež by byla z regionalismu v trvalém podezření), literaturu podmíněnou ať časově (první republika, protektorát, druhá světová válka, padesátá léta, sedmdesátá léta 20. stol.), místně (Polabí, Nymbursko, Libeň, Staré Město, Kladno, Kersko), nebo obecně tematicky (kupříkladu zaměstnáním). Nelze tedy nakonec Hrabalovo dílo označit za určitou formu

svérázného – nespolehlivého – dokumentu? Vyhrocená otázka by tak mohla znít: vydáme se na cestu po autorově rukopisu, nebo po peripeticiích jeho života?

Chápu, že u Hrabala může taková otázka znít nepatřičně, jelikož není pochyb o tom, že jeho prózy jsou jeho životem silně poznamenány. Navzdory tomu lze interpretační nůžky rozevřít, třeba v mírně karikaturní podobě: literatura, nebo život? Abych mohl tuto otázku vyostřit, zvolím vůči Hrabalovu spisovatelskému naturelu jako příklad Milana Kunderu. Zatímco Kunderovo esejistické úsilí míří k tomu, aby byla jeho osoba zcela vyňata z jeho románové tvorby (romány drží z dosahu osobní biografie), k pochopení Hrabalových próz se naopak bez znalosti jeho osudů nedobereme.¹

V doslovu k *Nesmrtelnosti* (1993) se Kundera v důrazu na vážnost rukopisu dovolává nerealizovatelné maximy, aby čtenář nepřeskočil ani řádek.² Z tohoto požadavku lze pochopitelně vyčíst autorovu ironii, ale také je v něm možné zaslechnout sadismus jisté podoby spisovatelství. Oproti tomu se Hrabal v předmluvě k románu *Vita nuova* (1987) dovolává diagonálního čtení: „já jsem si dovolil ten luxus diagonálního čtení nejen proto abych se objevil tam kde mne už nikdo nečeká jak říká Roland Barthes ale i proto že jako starý pán se mám právo vzepřít proti všemu a všem co by mi bralo právo na to abych se mýlil a nebo naplnil to co jsem od sebe neočekával ani já Dopřál jsem si ten luxus diagonálního čtení...“ (Hrabal 1995b: 180–181).³

Lze namítat, že mezi autory netkví zásadní rozdíl, neboť se oba přiznávají k přetržité četbě (přeskakují, nečtou vše...), a že se možná jedná o pouhý posun akcentu? Avšak právě v takto kladeném důrazu jsou zjevná rozdílná pojetí literatury. Na jedné straně je nám předkládána

-
- 1 Ilustrují to hrabalovské monografie (např. Pytlík 1997, Roth 1993), z nichž vyplývá neopomenutelnost autorovy biografie. Ale patrně nenalezneme monografii o Kunderových románech, jež by svoji argumentaci vyvozovala ze znalosti autorova života. Navzdory tomu, že se Kundera umísťuje do svých románů (*Nesmrtelnost*, 1993; *Nesmesitelná lehkost bytí*, 1984; *Knihy smíchu a zapomnění*, 1978), bývá čtenář natolik disciplinovaný, že v tom nevidí otisk autorova života, nýbrž ironii, v níž předkládá autorskou stylizaci, jako by šlo o životní výseč.
 - 2 „Rozumíte teď povzdechu autora v sedmém dílu: ‚Jestliže můj čtenář přeskochí jednu větu mého románu, nebude mu rozumět, a přece, kde je na světě čtenář, který nepřeskočí žádný řádek? Nejsm já sám největší přeskakovač řádků a stránek?‘“ (Kundera 1993: 350).
 - 3 Na motivu diagonálního čtení staví Josef Fulka (2010). Poukazuje zejména k myšlenkové afinitě mezi pozdním Hrabalem a Barthesovým pojetím čtení. Fulka sice pracuje s původním vydáním z roku 1991, v němž ještě není explicitní odkaz na Barthesa, ale v sebraných spisech byl tento odkaz doplněn. Podle hrabalovského korpusu lze dohledat na čtyřicet odkazů na R. Barthesa. Z toho lze dovozovat, že Hrabal četl následující Barthesova díla: *Nulový stupeň rukopisu* (1953), *Michelet par lui-même* (1954), *Potěšení z textu* (1973) i inaugurační přednášku (1978) na Collège de France (česky pod názvem *Lekce*; Barthes 1994).

literatura hotová, definitivní, autorizovaná Kunderou, kde je třeba „číst celý román“ a nevynechat ani slovo, jinak bychom mu neporozuměli; na straně druhé prezentuje Hrabal přístup odlišný: být jsou jeho prózy dokončené (variantám povídek a migraci motivů se budu věnovat později), přesto v nich, ať už s ohledem na varianty (např. „Jarmilka“ /1952/, „Emánek“ /1956/, *Kain* /1949/ – *Ostře sledované vlaky* /1965/, *Utrpení starého Werthera* /1949/ – *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* /1964/), nebo s poukazem k adoranému diagonálnímu čtení, zůstala nehotovost.⁴ Předběžně a s jistou mírou nadsázky lze proto tvrdit, že Hrabalova próza není „autorizovaná“.⁵

Problematické neautorizovanosti Hrabalových próz se v ediční poznámce k vydání 4. svazku Sebraných spisů Bohumila Hrabala (*Pábení*, 1993) věnuje Jiřina Zumrová. Poznámku je možné číst jako pokus, jak Hrabalovy povídky autorizovat, tedy jako editorův příběh s naturalizačními rysy, neboť není ve skutečnosti jeho smyslem překlenout problémy způsobené absentující autorizací? I když se při edici sebraného díla bylo možné zeptat autora na pravou variantu (editoři navíc byli jeho přátelé; viz Zumrová 1993: 403), tedy na to, jestli považovat za definitivní autorskou, nebo naopak autorizovanou verzi (Zumrová zmiňuje až sedm variant jedné povídky), Hrabalova odpověď by podle Zumrové zněla: „co jsem vydal, to jsem vydal“ (ibid.: 404).

Proč se tedy Hrabal zřekl autorizačního práva? Vždyť jde o pouhou konvenci patřící k majestátu spisovatelství a netřeba se ničeho obávat – v autorizaci spisovatel nemůže chybovat, neboť jeho verdikt nepodléhá verifikaci. Není ale Hrabalovo zřeknutí se autorizace narativním činem, jímž se odmítá podílet na iluzi o definitivní podobě literárního díla? Neznamená autorizace to, že jsme s otázkou, co je to literatura, ihned hotovi? Pokud by za literární dílo bylo považováno to, co autor takto označil (struktura „spisovatel-dílo“ je navíc autoreferenční), šlo by demarkační čáru literatury vyznačit snadno. Není tedy třeba chápat Hrabalovu „ostýchavost“ jako poukaz k nesamozřejmosti a překérnosti literatury? Nehodlá Hrabal svým postojem říci, že definitivní tvar literárního díla může spisovatel stanovovat pouze iluzorně a že by si

4 Zde je třeba odkázat k podrobnému komentáři editora sebraných spisů B. H. Václava Kadlece. Kadlecův příspěvek k Hrabalovým pětasedmdesátinám může také posloužit jako doklad neuzavřenosti Hrabalova díla (Kadlec 1990: 13–36).

5 Pojmem *autorizace* polemizují s definitivností určení autorského korpusu samotným autorem, neboť *autorizace* pro mě – v odkazu na Doležela (1993) – představuje performativní výpověď (jsou-li podle Doležela motivy autorizovány, stávají se také součástí fikčního světa), jíž autor určuje definitivní podobu svého díla.

toto právo neměla uzurpovat ani literární kritika? A nelze vlastně číst toto Hrabalovo gesto jako odmítnutí opatřit svůj text paraťou a tím jej také uzavřít? U Hrabala totiž odpověď na otázku, co činí literaturu literaturou, lze hledat v oné nerozhodnuté, protože nerozhodnutelné variantnosti literárního díla.

Uvedme několik citátů poznamenaných autorovou nejistotou, z nichž lze vycítit, kde autor nalézá oporu pro své psaní:

Potom jsem taky sám svůj čtenář, a já se nejen bavím tím, co jsem napsal, v první řadě neustále mám pochyby a obavy o to, co jsem napsal. Pořád se ve mně hádá a sváří maloměšťáček se skutečným svobodným člověkem.

(Hrabal 1995a: 85)

Když jsem dočetl poslední řádky Jarmilky, Egon Bondy se díval oknem [...] já jsem nevěděl, co jsem napsal, všechno ke mně měl ve svých rukách a mozku Egon, kdyby po prvním čtení Egon Bondy řekl, že to nestojí za nic, začervenal bych se a už bych nepsal dál, protože já jsem od začátku svého psaní měl jedinou oporu v tom, že mi nejdřív Marysko a pak Egon Bondy a potom Jiří Kolář řekli, že to, co jsem napsal, že je to dobré. Bez těchto lidí bych přestal psát, nevím, já sám jsem sebe vždycky cenil jenom přes ty druhé. [...] já jsem sám sobě nedovedl dát odvalu k psaní [...].

(idem 1995b: 289)

Z úryvků je patrné, že představu suverénního autora můžeme zavrhnout, neboť Hrabal nachází svoje těžiště v pohledu druhého, respektive v pohledu čtenáře. Proto lze rozumět jeho vstřícnému gestu vůči čtenáři, které jsme sledovali při dovolávání se diagonálního čtení. Ale není takový požadavek paradoxní? Proč psát i to, co bude přeskočeno, co nebude čteno?⁶ Je třeba připustit autorství, v němž autor není svrchovaným pánem díla, neboť o tom, co je a co není dílem, rozhoduje také čtenář? V tomto ohledu lze dát editorce za pravdu, neboť u Hrabala dochází ke stvrzení psaní až při vnímání druhým, což právě vyhledával u svých nejbližších.

Takto pojaté autorství s sebou nese řadu důsledků, například střídmost vypravěče, jež je patrná v absenci komentářů k vyprávění, či její důsledek – migraci významově neukotvených motivů. Hrabalův rukopis lze označit za anti-sebereflexivní, neboť vypravěč u něj vypráví, aniž by rozehrával významové potence motivů. Jako by tedy pouze

6 Absurdnosti tohoto počínu si všímá i Josef Fulka (2010).

zaznamenával hovory nebo události, i když se nejedná o vlastní okolnost Hrabalova psaní, nýbrž o účinek, který jeho psaní vyvolává.

Jelikož je jinak nezřízeně řečný hrabalovský vypravěč paradoxně střídavý, lze říci, že daleko spíše než vycentrované je jeho psaní rozestřené. Další znak této rozestřenosti lze vidět v často užívaném principu soumeznosti, neboť vypravěčovy metafory mívají převážně ornamentální charakter (jsou lyrické, nevěpisují se do dynamiky událostí) a neslouží jako rámec či úběžník textu. Metafora tedy pro Hrabala není grunt postavy v intencích, jak ji rozpracovává Kundera v *Nesmrtečnosti*.⁷

Nezačíná se ukazovat, že Kunderovo nedůtklivé uplatňování autorské vůle není dílem jediného kontrastu, nýbrž že se týká vlastní povahy rukopisu? Pokud bychom chtěli oba spisovatelské naturely jednoduše rozlišit, lze říci, že zatímco Kundera vykonává nad čtenářem soustavný dohled (neustálé dourčování významu; v esejích pak návod, jak jeho romány číst), Hrabal se – v konceptu diagonálního čtení i v komentářích – zdá být naopak ke čtenáři vstřícný. Již od odlišného postoje ke čtenáři („čti vše“ kontra „přeskakuj“) by bylo možné odvozovat rozličnost těchto rukopisů. Kunderovo autorské sebevědomí – oproti Hrabalově nejistotě – ční také ve srovnání variantnosti (Hrabalových) próz. V této úvaze však nehodláme vyjít za hranice autorské stylizace. Když opomíjíme okolnost, jak by autoři sami pocítovali svoje autorství, vyhýbáme se nenáležité psychologizaci. Mezi publikovaným stanoviskem a autorovým postojem totiž nemusí být shoda. Jde nám navíc o odlišnost autorství, takže pouhá představa, že by Kundera přejal hrabalovské „co jsem vydal, to jsem vydal“, je absurdní.

Nedochází však u Hrabala k jistému paradoxu, neboť z vnější tvářnosti jeho próz se zdá (když například tematická osnova kopíruje jeho životní peripetie, může to vzbuzovat dojem skutečnosti), že máme před sebou poměrně tradiční literaturu? Nevyrůstají tedy Hrabalovy prózy ze života, místo aby byly nesený účinky specifických promluv, z nichž plyne jejich autonomie (jak na ní kupříkladu upomíná teorie fikčních světů)? Z perspektivy fikčního světa se Hrabalovy prózy vzhledem

7 Promluvy postav jsou v Hrabalových prózách pouze doplňkem situace, aniž by stanovovaly její význam. Kupříkladu „reálná“ scéna Velké ceny Brna v povídce „Smrt pana Baltisbergra“ (Hrabal 1964) je pouze doplněna promluvami strýce Pepina. Hovory a „reálné“ scény lze tak u Hrabala pojímat po způsobu koláží, neboť obojí má svoji dynamiku (svébytnost), aniž by se křížilo či ovlivňovalo, třebaže hovory mohou poskytovat komentář k událostem. Obdobně jako v kolážích je tato vazba implicitní (snad ji lze přirovnat k paralelismu v poezii) – promluvy a události jsou zcela mimoběžné, třebaže se mohou vyskytnout ve vzájemně kontrastním osvětlení.

k spjatosti se „skutečností“ jeví jako tradiční a nemoderní, ale pokud vezmeme v úvahu Hrabalovo „zdrženlivé“ autorství, lze tvrdit pravý opak. Sám ostatně dává přednost označení „zapisovatel“ (byť s nadsázkou) před tradičním spisovatelem, čímž míní jak zapisování „hovorů“, tak událostí. Paradox spočívá v tom, že i když se Hrabalovy prózy vnějškově (jakoby odlity ze „skutečností“) mohou řadit k tradičně pojímané próze, specifickým pojetím autorství se této tradici zároveň vymykají.

Aby bylo vidět modernost Hrabalova autorství, připomeňme teorii svrchované role čtenáře. Tuto pozici inauguroval Roland Barthes v textu „Smrt autora“ (1968, Barthes 2006), kde poněkud pompézně ohlásil svrchovanost čtenáře, v níž měl nahradit dřívějšího autora. Garantem významové potenciálnosti textu byl tedy stanoven čtenář. Tato „revoluce“ může připomenout situaci Hrabalova psaní: předkládá jej svým nejbližším, kteří mají psaní jakožto literární dílo teprve autorizovat. Může se zdát, že Hrabal naplňuje Barthesovu představu moderního autorství, označenou jako „zapsaná četba“. Ovšem Hrabal se sice označuje jako „zapisovatel“, avšak jako zapisovatel života, nikoli četby, jako tomu je u Barthesa. Právě v Hrabalově paradoxním vyjádření – zapisovat život pochopitelně nelze – lze vidět onu dvojnásobnost, v níž je Hrabalovo dílo pojímáno. Na jedné straně máme moderní autorství, kde autor abdikuje ve prospěch čtenáře, na straně druhé jako by nám autor v „zapisování života“ podvrhl falešnou stopu, jako by nás odvedl od literatury. Není však k realizaci moderního autorství zapotřebí jisté naivity, v níž bude literatura vydávána za záznam života? Neboť propracovanější pojetí psaní vede k jeho ideologizaci, která bývá „upevněna“ následnou čtenářskou reflexí. Takové upevňování můžeme označit jako „rétoriku autorství“. Rub sebejistého autorství lze vidět v postupném uzavírání literárního díla.

Důsledně reflektované psaní (jeho ideologizace) se stalo osudným kupříkladu francouzskému novému románu, jenž vyrůstá z Barthesových analýz. Nakolik ale důvěřovat Robbe-Grilletovi, když razí cestu novému typu literatury tím, že setrvává v tradičním pojetí autorství a nadále vykonává svrchovanou moc nad svým dílem? Robbe-Grilletovo psaní totiž zvolilo anti-balzakovský rukopis – jako doklad autorsky vykonávané vůle mohou posloužit jeho eseje *Za nový román* (Robbe-Grillet 1970). Proto nemůže na půdě Barthesových analýz vyrůst to, co autor proklamuje, nýbrž pouze pravý opak: reflexivnost psaní a jeho účinek jde totiž ruku v ruce s rétorikou autorství.

V tomto srovnání lze Hrabalův nezřetelný vypravěčský hlas vidět pozitivně, neboť ona ztlumenost ponechává dílo otevřené různým

čtením. Proto lze říci, že Hrabalovy prózy jsou – v Barthesově smyslu – teprve četbou, již je třeba napsat. Takto neideologicky komponovaný rukopis je pak nabídnut čtenáři, jenž jej svou významovou neukotveností pasuje do role „zapisovatele četby“ (což není nic jiného než eufemismus pro autorství), aby jej tak zaštitil nějakou pokoutní ideologií. „Zapsaná četba“ opatří Hrabalovo psaní paraťou literatury, čímž alespoň na chvíli suspenduje posměšnou a neodbytnou otázku, co je to vlastně literatura.

Prameny

HRABAL, Bohumil

1964 „Smrt pana Baltisbergra“, in idem: *Perlička na dně* (Praha: Československý spisovatel), s. 42–55 [1963]

1995a „Duch dějin má někdy smysl pro legraci“, in idem: *Domácí úkoly*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 15, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec, Vladimír Gardovský, Claudio Poeta (Praha: Pražská imaginace), s. 85–88 [1968]

1995b *Svatby v domě*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 11, eds. Jaroslava Janáčková, Milada Chlěbcová, Milan Jankovič a Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 7–179 [1982]

1995c *Kdo jsem*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 12, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 221–261 [1989]

KUNDERA, Milan

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

Literatura

BARTHES, Roland

2006 „Smrt autora“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 75–77 [1968]

1994 „Lekce“, přel. Miroslav Petříček jr., in Maurice Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes: *Chvála moudrosti* (Bratislava: Archa), s. 81–99 [1978]

DOLEŽEL, Lubomír

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

FULKA, Josef

2010 „Text, trhlina, zkamenělina: k jednomu hrabalovskému motivu“, *Česká literatura*, č. 6., s. 757–765

KADLEC, Václav

1990 „Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal“, in Milan Jankovič, Josef Zumr (eds.): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*, s. 11–36 (Praha: Prostor)

PYTLÍK, Radko

1997 *A neuvěřitelné se stalo skutkem* (Praha: Emporius)

ROBBE-Grillet, Alain

1970 *Ža nový román*, přel. Petr Pujman (Praha: Odeon) [1963]

ROTH, Susanna

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace) [1986]

ZUMROVÁ, Jiřina

1993 „Ediční poznámka“, in Bohumil Hrabal: *Pábení*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 4, ed. Jiřina Zumrová (Praha: Pražská imaginace), s. 403–422

Towards the reader's authorship (a reflection of Hrabal's non-self-confident authorship)

Hrabal's unauthorized writing radically questions the nature of literature. It is the reader, after all, who is to provide Hrabal's hesitant writing (with no anchored meaning and significance) the seriousness of literature. Thus we can understand Hrabal's authorship as the fulfillment of the Barthesian thesis of the sovereign reader.

Keywords

narratology, the role of the reader, the death of the author, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Roland Barthes

Středoevropská literární inspirace Hrabalem

(Esterházy, Huelle, Czcibor-Piotrowski,
Bielaszewski, Szamburski)

— Lenka Vítová —

Českou literaturu obvykle zkoumáme prizmatem vlivů zahraniční literatury, jen málokdy naopak. Příležitost k jinému pohledu nabízí literární dílo i osobnost Bohumila Hrabala. Ve své vlasti se stal podnětem¹ čtyř beletristických či memoárových knih: básnické sbírky Aleny Vávrové (1998), novely Vladimíra Sainera (1986, Sainer 1998) a dvou vzpomínkových knížek Hrabalových přátel, výtvarníků Jana Solovjeva (1999) a zmíněného Vladimíra Sainera (2002).² U našich středoevropských sousedů však ve spojitosti s Hrabalem vyšlo dokonce pět literárních textů: romány dvou významných spisovatelů, Mađara Pétera Esterházyho (Esterházy 2002) a Poláka Pawła Huelleho (Huelle 2010), a ještě tři knihy v Polsku: román Hrabalova „dvorního“ překladatele Andrzej Czcibora-Piotrowského (Czcibor-Piotrowski 1999), cyklus vzpomínkových povídek Hrabalova přítele Franciszka A. Bielaszewského (Bielaszewski 2003) a novela Rafała Szamburského (Szamburski 2009).

1 S ohledem na rozsah příspěvku jsou pominuty kratší texty a fragmenty textů inspirované tvorbou a osobností Bohumila Hrabala i jemu věnované populárně-naučné a odborné články, vzpomínky, fejetony atp.

2 Kromě toho bylo vydáno 11 odborných a esejistických knih, včetně prací zahraničních bohemistů: Roth 1993; Pytlík 1990, 1997, 1998a; Jankovič – Zumr 1990; Jankovič 1996; Hlinka a kol. 1999; Pelán 2002; Mazal 2004; Slavičková 2004; Cosentino – Jankovič – Zumr 2006; Cosset – Grafnetterová 2009.

Literární inspirace Hrabalovým dílem v Maďarsku – Péter Esterházy

Maďarský spisovatel Péter Esterházy (* 1950) napsal román inspirovaný Hrabalovou tvorbou s výmluvným titulem *Hrabalova kniha* (1990) už na konci osmdesátých let 20. století (Esterházy 2002). Hlavními hrdiny tohoto ryze postmoderního textu s četnými autobiografickými prvky jsou spisovatel a jeho manželka, vypravěčem části první a celé druhé kapitoly je – podobně jako u Hrabalových *Svateb v domě* (1987) – autorka žena. V románu začíná maďarský spisovatel, autorovo alter ego, psát text o „velkém českém spisovateli Bohumilu Hrabalovi“ a jeho manželka s notnou dávkou skepse sleduje jeho nervózní a dost neumělé počínání ve spisovatelské práci i v životě – opět podobně jako ve *Svatbách*. Vypravěčka utíká z únavné každodennosti a samoty ženy v domácnosti a z tíživosti socialistických časů do azylu vlastní mysli, v níž vede monolog určený Hrabalovi, svěřuje se mu a prosí ho o názor či radu – stejně jako se ve *Svatbách* Pipsi obrací na Vladimírka. Patrná je i obdobná záliba Esterházyho a Hrabala v jinojazyčných slovech a slovních spojeních obvyklých ve střední Evropě (zejména v jidiš a němčině). Tím je však „Hrabalova přítomnost“ v Esterházyho textu vyčerpána. Román má totiž charakteristicky esterházyovskou poetiku s nesčetnými intertextuálními hrátkami s řadou textů světové literatury, s vlastními autorovými texty i s jinými oblastmi lidské tvorby. Esterházy pochopitelně využívá fragmentů a parafrází Hrabalových textů, zejména *Postřižín* (1976), např.:

V takových chvílích milovala nejrůznější nedopatření, když vzhlédla k černému nebi, měla ráda bortící se okap a jeho praskliny, omítku, která se drolí, silnou vrstvu rzi na zahradních vratech, všecko, co jí ve dne připadalo nejenom jako nedopatření, ale i útok pustošivého světa, jenž ji obklopuje, proti čemuž ona byla odhodlána bojovat až do posledního dechu [...]
(Esterházy 2002: 13)

[...] mrzutost na mužově tváři, „tak se tváří vždycky, když jsem nemocná, když jsou se mnou *problémy*; kdyby byl o maličko statečnější, asi by se mě i štítil.“
(ibid.: 29)

Intertextualita je však budována i mnohem složitějším způsobem – jak upozorňuje Marta Dršatová – v závěrečné pasáži románu, v níž postava Bohumila Hrabala hovoří s Bohem, se prolíná několik textů i jazyků: „v maďarském originále Hrabal promlouvá směsicí češtiny

a maďarštiny, přičemž česká slova jsou vybrána z korespondence Franze Kafky a Mileny Jesenské a maďarská slova z Hrabalových překladů“ (Dršatová 2005: 24). Těžko bychom u Hrabala hledali výjimečné typy vypravěče, které si Esterházy vybral pro začátek první kapitoly – interpretačně kolísavé postavy dvou andělů či estébáků – a poslední, třetí kapitolu – postavu Pána (Ježíše). Esterházy tak zůstává u své vlastní poetiky a až v jejím rámci s Hrabalovým dílem navazuje různé podoby dialogu.³

Literární inspirace Hrabalovým dílem v Polsku – Andrzej Czcibor-Piotrowski, Paweł Huelle, Franciszek A. Bielaszewski, Rafał Szamburski

Nejznámějším polským literárním dílem inspirovaným Hrabalovou tvorbou je román s autobiografickými prvky Pawla Huelleho (* 1957) *Mercedes-Benz. Z dopisů Hrabalovi* (Huelle 2010), napsaný po Hrabalově smrti jako vyjádření úcty a obdivu. Titulní automobil Mercedes-Benz koupil Huelleho dědeček před druhou světovou válkou a ještě dlouho po válce neúnavně opravoval – jeho boj se závadami a korozí solidně vyrobeného předválečného vozu byl snahou o udržení alespoň některých předválečných hodnot a ostentativním nepřijetím poválečného socialistického světa. Podobně jako dědeček, také hlavní hrdina Huelleho románu, autorovo alter ego, smutní po dávných lepších časech – těch, kdy Hrabal ještě žil, i těch, o kterých psal. Propojuje proto několik časových rovin vyprávění a používá kompozice rámce, do kterého vkládá další příběh a do něj ještě jeden. Hlavním rámcem je v podtitulu uvedeně psaní fiktivních dopisů Hrabalovi, vyjádřené v románu jen několika větami, v nichž se autor obrací na svého mistra. Příběhem vloženým do tohoto rámce je krátký výsek z vypravěčova života v devadesátých letech 20. století, včetně hodin autoškoly. Na jejich začátku se vypravěč pokusí vylepšit před instruktorkou autoškoly svůj obraz nepřiliš talentovaného žáka povídáním o Bohumilu Hrabalovi a jeho povídce, v níž kurzista bavil instruktora autoškoly vyprávěním o svém otci nadšeném motorizací. Úspěch vyprávění způsobí

3 Esterházyho literární hrabaliana v Maďarsku doplňují 3 populárně-naučné knihy a část jedné odborné práce, včetně překladů českých hrabalologů: Varga 1995, Pytlík 1998b, Vörös 2002, Mazal 2003.

pokračování – podobně jako v Hrabalově povídce. Od druhého, textově nepříliš obsáhlého rámce tak autor přešel k poslednímu – příběhu prarodičů a jejich nadšení pro automobily. Tato nejobsáhlejší část románu, odehrávající se především před první světovou válkou a obdivně popisující ony pořádkumilovné časy, připomíná Hrabalovy nostalgické *Postřižiny* (u Huelleho na rozdíl od Hrabala ostře kontrastují s ledabylostí časů socialistických i chaosem devadesátých let 20. století). Kromě zmíněné inspirace Hrabalovou povídkou „Večerní kurs“ (ze sbírky *Perlička na dně*, 1963) Huelle svůj text dosti úspěšně stylizoval jako by byl Hrabalův vlastní – týká se to především rytmizované výstavby vět s řadou podřadných vět vedlejších, připojovaných stejnými nebo podobnými spojovacími výrazy. Podobně jako u Esterházyho, ani v případě Huelleho, autora se zavedenou osobitou poetikou, nejde o poměrování s „Mistrovými“ texty jako cestu k vlastnímu stylu. Huelle se však na rozdíl od Esterházyho pokusil o knihu veskrze hrabalovskou – od inspirace kompoziční přes stylistickou k poetické, a tak lze tento román srovnávat spíš s Hrabalovými originály než s jinými Huelleho díly.

Dějiny polské hrabalovské literární recepce začaly vlastně už před Huelleho poklonou. Prvním literárním holdem, složeným Hrabalovi nepřímou, byl román *Rzeczy nienasycone* (Nenasytné věci, 1999) Hrabalova dlouholetého překladatele, Andrzeje Czcibora-Piotrowského (* 1931). Autobiograficky laděné lineární vyprávění popisuje krátký úsek dětství strávený s matkou ve vyhnanství na Sibiři. Zřejmě drsnost prostředí a okolností vedoucích k deportaci je značně tlumena poetickou autorskou perspektivou a téměř zbožšťujícím popisem ženských postav – evokujícím hlavně podobně fascinované popisy vzhledu a chování hlavní hrdinky *Postřižin*:

[...] zatopil jsem v peci, přisunul jsem vidlicí na oheň obrovský, litinový kotel s vodou, a záře hořících polen vykrajovala ze tmy, která se mezitím snesla, zlatěrudý kruh, ve kterém stály necky a konev, již jsem – když se už voda dost nahřála – nalil skoro plnou, máma zůstávala ve stínu, ale přesto jsem viděl pohyb jejich rukou nad hlavou: svlékala si šaty, spodničku, podprsenku, a pak, když spustila ruce, i kalhotky, a vešla do světla, které teplou vlnou objalo její nahé tělo, a já se na ni díval ze stínu a modlil jsem se k jejím plným prsům jako k prsům Madony na svatých obrázcích [...].
(Czcibor-Piotrowski 1999: 161)⁴

4 Příklad autorka.

Text Czcibora-Piotrowského je rytmizovaným proudem vyprávění, nápadně podobným Hrabalovu stylu. Dlouhé věty, v polštině ještě méně obvyklé než v češtině, a navíc graficky zdůrazněné přesahem dlouhého souřadného souvětí s řadou digresí přes hranice odstavců, připomínají lyrizující rytmizaci *Postřižín* i experimentální *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964). Podobné jsou i další rysy, například anaforické cykly, nadbytečné uvádění faktů připomínající reklamy a inzeráty z počátku 20. století, a také téměř extatické, hédonistické popisy nejjednodušších prožitků a činností každodenního života. Spisovatel Czcibor-Piotrowski tak napsal text, jehož poetika je hrabalovštější než jeho dřívější překlady Hrabalových textů – jako překladatel totiž Hrabalovy texty mírně uhladil (např. do jisté míry standardizoval syntax) tak, aby je přizpůsobil tradičnímu polskému očekávání literární ambiciózního textu a zajistil jim odpovídající přijetí čtenáři i kritikou.

Dokladem velkého obdivu k Hrabalově osobnosti a tvorbě jsou vzpomínky Franciszka A. Bielaszewskeho (* 1949) nazvané *Tak, panowie, idę umrzeć. O Hrabalu i piwoszach* (Tak, pánové, jdu umřít. O Hrabalovi a štamgastech, 2003). Tyto texty o setkáních s Hrabalem jsou okázale stylizované do podoby vrcholné a pozdní Hrabalovy poetiky (především v napodobení, a snad až zneužívání tzv. tří teček). Drobnou zajímavostí útlé knížky jsou slova „[...] ale poslouchejte to, co se před lety stalo v Klubu spisovatelů v Praze [...]“ (Bielaszewski 2003: 51), neboť toto odvolání se na ústřední leitmotiv Hrabalova *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980) není jen poklonou větě milovaného spisovatele. Když totiž srovnáme zmíněnou formulaci se zněním původní Hrabalovy věty v prvním překladu do polštiny, jehož autorem je právě Bielaszewski, a v druhém překladu jiného překladatele, zjistíme, že Bielaszewski složil poklonu také svému pozdějšímu „konkurentu“, překladateli Janu Stachowskému. Bielaszewski ve svém překladu použil méně obvyklé formulace: „Věnujte pozornost tomu, co vám teď povím“ (Hrabal 1989: 30) a až druhý překladatel se rozhodl pro formulaci neutrální „Poslouchejte, co vám teď povím“ (idem 2001: 5), k níž se Bielaszewski ve své vzpomínkové knize přiklonil.

Všechny tři zmíněné texty vyšly v krátkém časovém rozmezí let 1999–2003 a po několik dalších let se mohlo zdát, že vznikly poměrně krátce po Hrabalově smrti jako reakce na ztrátu oblíbeného autora. Minulý rok se však na trhu objevila knížka Rafała Szamburského, jejíž název nenechává na pochybách: *Wypracowanie nadobowiązkowe z Bohumila Hrabala* (Szamburski 2009). Novela stylizovaná jako záznam

vyprávění hlavního hrdiny, lehce retardovaného muže středních let, potvrzuje formou mnoha intertextuálních her autorovu pozornou četbu řady Hrabalových novel a románů – například úvodní a závěrečná slova jsou parafrází slovního rámce novely *Obsluhoval jsem anglického krále*; práce hlavního hrdiny ve výkupu lahví a záliba v ukládání lahví jako uměleckého díla, a to po 32 let, jsou zase nesporným připomenutím *Příliš hlučné samoty* (1980). Poetika Szamburského textu se podobá Hrabalově především ve smyslu pro jemné absurdní komično: „Výkupna měla dřevěnou předválečnou podlahu, a každá její deska zpívala v jiné tónině. [...] Chvilími se mi zdálo, že to není podlaha, ale nástroj, a občas jsem na tom nástroji hrál tak, že jsem skákal z desky na desku, ale musel jsem se opravdu hodně zapotit, aby se mi povedlo zahrát třeba jen malý kousek Dąbrowského mazurky [tj. polské národní hymny; pozn. L. V.] [...]“ (Szamburski 2009: 8); a v jakémisi „lidovém filozofování“: „[...] úpadek a rozpad se týká všeho, co na světě existuje a [...] nemusí být nazvaný tím slovem [...] protože úpadkem je všechno, dokonce i to, co teď říkám, protože slova nejsou dost objemná, nedokážou obsáhnout to, k čemu byla utvořena, protože nelze litr vodky nalít do půllitrové lahve“ (ibid.: 10). Na rozdíl od Hrabala dokáže Szamburski výrazněji využít absurdity a groteskna – například drobné a nevědomé narušení dokonalého pořádku ve výkupně komentuje ústy svého hrdiny nietzscheánským argumentem „jak říká přísloví: co tě nezabije, to tě posílí“ (ibid.). Přes tyto návaznosti, charakteristické především pro počátek novely, má text jiné vyznění – jednak až dojmavým popisem hrdinovy postupné závislosti na alkoholu demystifikuje s Hrabalem často spojované idylické pití piva, jednak kontrastním obrazem výkupny lahví a později vsudypřítomných vyhozených plastových lahví kritizuje konzumní současnost.

Krátký pohled na maďarská a polská hrabaliana⁵ ukazuje značný zájem zejména na polské straně (viz Vítová 2006) – čtyři knihy otevřeně inspirované Hrabalovou osobností a tvorbou svědčí o fascinaci jeho životem i způsobem zobrazení světa. Popularitu české literatury hrabalovského typu v Polsku vysvětlila Krystyna Kardyni-Pelikánová odlišností vývoje polské kultury (ve dvou nespojitých liniích, šlechtické a plebejské) a české kultury (v jedné mnohohvrstevnaté linii vzniklé původně z nižších, ale intelektuálně stále ambicióznějších vrstev) – poválečný polský národ, jehož sociální skladba byla válkou zásadně změněna, našel

5 Čtyři originální polské texty doplňují dva překlady do polštiny: Zgustová 2000, Esterházy 2003. Polská hrabaliana zahrnují i originální populárně-naučnou knihu a odborný text, interpretace cenný pro polské i pro české bohemisty: Kaczorowski 2004, Baluch 2007.

v české literatuře to, co v jeho národní literatuře chybělo a co si v průběhu posledních desetiletí sám postupně vytváří (Kardyni-Pelikánová 2009: 116n). Podobným způsobem lze patrně vysvětlit také zájem příslušníka národa s významnou aristokratickou tradicí a potomka slavného maďarského šlechtického rodu Pétera Esterházyho o Hrabalovo dílo.

Suverénnost, s níž si česká literatura vede v nejbližším středoevropském kulturním kontextu, potvrzuje slova Jiřího Trávnicka: „Střední Evropu se podařilo uvést ve známost tím, že byla převedena do prostředí kultury, zejména literatury“ (Trávniček 2009: 303), a zároveň jiná do jisté míry zpochybňuje: „[...] koncepty střední Evropy jsou buď budoucnostními vizemi a projekcemi, nebo nostalgickými vzpomínkami a elegickými nářky nad ztracenou minulostí. Vůči přítomnosti jako by ani střední Evropu nešlo konceptualizovat [...]“ (ibid.: 303n). Zdá se, že právě kultura a literatura žijí svými středoevropskými životy i v přítomnosti a naším úkolem bude popsat je.

Prameny

BIELASZEWSKI, Franciszek A.

2003 *Tak, panowie, idę umrzeć. O Hrabalu i piwoszach* [Tak, pánové, jdu umřít. O Hrabalovi a štamgastech] (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie)

CZCIBOR-PIOTROWSKI, Andrzej

1999 *Rzeczy nienasycone* [Nenasytné věci] (Warszawa: WAB)

ESTERHÁZY, Péter

2002 *Hrabalova kniha*, přel. Milan Navrátil (Praha: Havran) [1990]

2003 *Księga Hrabala*, přel. Joanna Goszczyńska (Izabelin: Świat Literacki) [1990]

HRABAL, Bohumil

1989 „Obsługiwałem angielskiego króla“ [Obsluhoval jsem anglického krále], přel. Franciszek A. Bielaszewski, *Literatura na Świecie* 18, zvláštní číslo, s. 30–228 [1980]

2001 *Obsługiwałem angielskiego króla* [Obsluhoval jsem anglického krále], přel. Jan Stachowski (Warszawa: PIW) [1980]

HUELLE, Paweł

2010 *Mercedes-Benz. Z dopisů Hrabalovi*, přel. Jan Faber (Zlín: Kniha Zlín) [2002]

SAINER, Vladimír

1998 *Krasavice Karlabrk* (Ostrava: Žár) [jako *Karlabrk* samizdatově 1986]

2002 *Pohledy pro Bohumila Hrabala* (Nymburk: VEGA-L)

SOLOVJEV, Jan

1999 *Okamžiky s Hrabalem* (Boskovice: Albert)

SZAMBURSKI, Rafał

2009 *Wypracowanie nadobowiązkowe z Bohumila Hrabala* [Domácí úkol z pilnosti na téma Bohumila Hrabala] (Września: Wydawnictwo Kropka J. W. Śliwczyńscy)

VÁVROVÁ, Alena

1998 *Soukromá hrabaliana* (Františkovy Lázně: Veslo)

Literatura

BALUCH, Jacek

2007 *Kain według Hrabala* (Kraków: Scriptum)

COSENTINO, Annalisa – JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (red.)

2006 *Hrabaliana rediviva* (Praha: Filosofia)

COSSET, Pierre-Laurent – GRAFNETTEROVÁ, Lenka

2009 *Jak čtou Češi, Francouzi a Němci Hrabalova Anglického krále. Esej ze sociologie četby* (Praha: Sociologické nakladatelství)

DRŠATOVÁ, Marta

2005 „Esterházyho hrabalovské prázdniny“, *Souvislosti* 16, č. 4, s. 22–27

HLINKA, Jiří a kol.

1999 „Požehnaný prokletý básník Bohumil Hrabal“, in idem: *Nevyjasněná úmrtí 2. Václav Hrabě, Bohumil Hrabal, Vladimír Boudník* (Praha: The World Circle Foundation), s. 95–142

JANKOVIČ, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (red.)

1990 *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala* (Praha: Prostor)

KACZOROWSKI, Aleksander

2004 *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu* (Wołowiec: Czarne)

KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, Krystyna

2009 „Na marginesie postkolonialnych odczytů w relacjach polskiej i czeskiej literatury“, *Porównania* 6, č. 6, s. 107–120

MAZAL, Tomáš

2003 *Bohumil Hrabal zajos magányra* [Hlučná samota Bohumila Hrabala], přel. Péter Kocsis, Róbert Svoboda (Budapest: Sziget)

2004 *Spisovatel Bohumil Hrabal* (Praha: Torst)

PELÁN, Jiří

2002 *Bohumil Hrabal. Pokus o portrét* (Praha: Torst)

PYTLÍK, Radko

1990 *Bohumil Hrabal* (Praha: Československý spisovatel)

1997 *...a neuvěřitelné se stalo skutkem. O Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Emporius)

1998a *Koridor smrti Bohumila Hrabala a jiné záhady literárního světa: psychologické a detektivní příběhy spisovatelů* (Praha: Emporius)

1998b *Hrabal-emplékönyv* [...a neuvěřitelné se stalo skutkem. O Bohumilu Hrabalovi], přel. Róbert Kiss Szemán (Budapest: Eri) [1997]

ROTH, Susanna

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace) [1986]

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Princip koláže v Hrabalově díle* (Praha: Akropolis)

TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.)

2009 *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém* (Brno: Host)

VARGA, Attila

1995 *Hrabal arcai: interjúkötet* [Hrabalovy tváře: interview] (Budapest: Európa)

VÍTOVÁ, Lenka

2006 „Recepce a překlady Hrabalova díla v polské literatuře“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*.

Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 1. Otázky českého kánonu (Praha: ÚČL AV ČR), s. 202–214

VÖRÖS, István

2002 *A švejski lélek: Milan Kundera, Bohumil Hrabal és Ludvík Vaculík munkásságáról* [Švejkovská duše: dílo Milana Kundery, Bohumila Hrabala a Ludvíka Vaculíka] (Budapest: Holnap)

ZGUSTOVÁ, Monika

2000 *Bohumil Hrabal*, přel. Zofia Tarajło-Lipowska (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie) [1997]

Bohumil Hrabal as inspiration in Central European fiction (Esterházy, Huelle, Czcibor-Piotrowski, Bielaszewski, Szamburski)

The author briefly describes one Hungarian and four Polish works of fiction evidently inspired by the work of Bohumil Hrabal and his personality: Péter Esterházy's *Hrabal könyve* (1990, in Czech *Hrabalova kniha*, 2002), Paweł Huelle's *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* (2002, in Czech *Mercedes-Benz. Z dopisů Hrabalovi*, 2010), Andrzej Czcibor-Piotrowski's *Rzeczy nienasycone* (1999), Franciszek A. Bielaszewski's *Tak, panowie, idę umrzeć. O Hrabalu i piwościach* (2003) and Rafał Szamburski's *Wypracowanie nadobowiązkowe z Bohumila Hrabala* (2009). Hrabal's influence can be detected most strongly above all in the poetics of the selected works of fiction (this applies least in the case of Esterházy), allusions to and paraphrases of Hrabal's originals (least with Czcibor-Piotrowski) and quotes from Hrabal's work (most frequent in Esterházy's novel). These fictional accounts enable us to understand Czech literature not only in the traditional manner of being influenced by foreign literatures but – in the Central European context – as inspirational. It seems that the often questioned concept of Central Europe possibly survives in literature.

Keywords

Bohumil Hrabal, Péter Esterházy, Paweł Huelle, Andrzej Czcibor-Piotrowski, Franciszek A. Bielaszewski, Rafał Szamburski, Central European fiction

Cudzíe dramatické písanie Petra Scherhaufera

— Dagmar Inštorisová —

Aký je vlastne dramatický kľúč – v tom najširšom zmysle slova – Petra Scherhaufera? Je divadelný? Je nedivadelný? Pochádza z nejakého iného kódu ako je kód divadla? Je „jeho“¹ *iné* divadlo, tzn. divadlo nepravidelnej dramaturgie, scénografie i réžie dodnes silné preto, lebo je v ňom niečo *cudzíe*? Vzniklo Divadlo Husa na provázku v Brne ako výsledok aj jeho osobného, *cudzieho*, vnútorného založenia, vďaka čomu bolo divadlo veľkou výhrou nielen pre vtedajšiu česko-slovenskú divadelnú kultúru, ale je nesmiernym prínosom aj v európskom kontexte dodnes? Čo je to to *cudzíe*, ktoré v česko-slovenskej krajine *cudzieho* a *cudzoty* pred pádom i po páde železnej opony, kedy sa začalo zabúdať na kultúru, vyhralo? V čom je Peter Scherhaufier *odlišný*?

1 Ide tiež o koncept zakladateľov Divadla Husa na provázku. DHNP od roku 1967, spočiatku ako Mahenovo nevidadlo, pôsobilo neverejne v prázdnej výstavnej sieni pri Dome umenia a oficiálne vzniklo 15. 3. 1968. Spoluzakladatelia: dramaturg (a pedagóg) Bořivoj Srba, režiséri (študenti činohernej réžie JAMU) Eva Tálská a Zdeněk Pospíšil a herci ako Jiří Pecha, Hana Tesařová, František Hromada, Jana Švandová a ďalší. V rokoch 1969–1990 sa muselo volať Divadlo na provázku Brno kvôli spojitosti s menom bývalého prezidenta ČSSR a predtým jedného z najvyšších strannických funkcionárov KSS a KSČ Gustáva Husáka (k slovu „husa“ bolo často „vandalmi“ dopisované písmeno k – „husák“, čo režim chápal ako útok na najvyššieho štátneho činiteľa).

1. V prvom rade zmiešaným slovensko-českým kultúrnym ukotvením. Pôvodom je totiž Slováč, narodený v Bratislave, ktorý sa v roku 1967/1968 stal spoluzakladateľom a kmeňovým režisérom legendárneho brnianskeho Divadla Husa na provázku (DHNP).
2. Ako Slováč žijúci dlhoročne v Čechách hovoril zvláštnym jazykom – českoslovenčinou (ani dobre po česky, ani dobre po slovensky), podobne i písal, nikomu to ale neprekážalo.
3. Peter Scherhauser síce vyštudoval v roku 1968 brniansku JAMU (odbor činohernej réžie), avšak dostal sa na ňu z prostredia, ktoré nemá s divadlom nič spoločné. Pôvodne študoval konštrukciu lietadlových motorov na vojenskej katedre Vysokého učení technického v Brne. Pred prijatím na JAMU pracoval tiež v bani, pretože musel splatiť štátnu výdavku za štúdium na VUT, odkiaľ odišiel po dvoch rokoch.
4. Pri premýšľaní o spôsobe riadenia a vzniku DHNP sa opieral o nové, v tej dobe v divadelných súvislostiach netradičné vedecké poznatky ako kybernetika, teória informácií atď. Veľmi podrobne o tom píše aj v diplomovej práci *Divadlo na provázku – model 1970* (Scherhauser 1970, Inštitorisová 2006: 143–150). Poetický program DHNP bol ale tradičný. Nová, nastupujúca generácia divadelníkov sa chcela odlíšiť od toho, čo produkovalo oficiálne divadlo. V *Liste nultého programu* sa píše: „Jeho členovia veria, že [...] nájdu inšpirujúce podnety pre nový javiskový lyrický výraz, ktorý by odhalil živé pramene našej ľudskej existencie, onú poéziu v nás aj mimo nás, ktorú človek v návale všedných starostí prestal nielen rozvíjať, ale vôbec vnímať [...]“ (cit. podľa Oslzlý 1982: 14, 32). Peter Scherhauser sa podobne ako ostatní členovia hlásil k Jiřimu Mahenovi,² Emilu Františku Burianovi a Vsevolodu Emiljevičovi Mejercholdovi.
5. Na základe hlbokých poznatkov z rôznych vedných disciplín vytvoril osobitú režijnú heuristickú metódu – tzv. tankovanie, ktorá spočívala v neustálom a neúnavnom čítaní, analyzovaní a vyhodnocovaní obrovského množstva študijného materiálu, vďaka čomu tiež dospieval k fascinujúcim inscenačným výsledkom. Ponor do atmosféry doby a problémov, ktoré sa rozhodol inscenovať, bol vďaka tomu veľmi hlboký.

2 K názvu inšpirovala Mahenova kniha scénárov *Husa na provázku* (Mahen, Jiří: *Husa na provázku*. 6 filmových libret, Praha: Otakar Štorch·Marien, 1925).

6. Vďaka štúdiu sa stal aj vizionárom čias po „nežnej“ revolúcii: „Prosťe sa zmenili okolnosti, je to skutočná REVOLÚCIA, či už sa nám to páči alebo nie. Ten, kto sa prvý vyrovná s týmto faktom (nech čítajú a hrajú beletriu, ktorá zachycuje takéto premeny, napr. Tolstého *Vzkriesenie* atď.) bude mať náskok a tiež znalosť k nezaplateniu. Ja som svojim žiakom dal za tému absolventskej práce už v januári 1989!!! „Divadlo v rýchlo sa meniacej spoločenskej situácii“. Vtedy sa mi smiali; keď to odovzdávali, čumeli, ako som to mohol predvídať“. Zbieram do tejto štúdie materiál stále ďalej (a dovoľím si použiť s Vaším dovoľením aj Váš). Zbieral som ho v 68 roku, zbieral som ho v Rusku, Poľsku, Maďarsku, mám dostatok materiálov z Portugalska, keď padol Salazar, zo Španielska po páde Franca atď.“ (Scherhauferev *List Viere Pelikánovej* [1990], Pelikánová 2006: 238).

7. Aktívne profesionálne v divadle pracoval síce „iba“ 31 rokov³ (narodil sa 1942, zomrel 1999), ale dielo, ktoré zanechal, je monumentálne – do šírky ako aj do hĺbky záberu. Bol nielen divadelným, ale aj televíznym režisérom, bol dramatikom, prekladateľom, pedagógom a teoretikom divadla. Do českej a slovenskej divadelnej kultúry sa zapísal ako režisér či spoluautor veľkých medzinárodných projektov ako *Nádej* (Wrocław, 1978),⁴ *Vesna národů – Wiosna ludów* (Lodž, 1979; Brno, 1980),⁵ *Together – Společně* (Kodaň, 1983),⁶ *Cesty (Křížovatky – Jízdní řády – Setkání)* (Brno, 1984),⁷ *PROJEKT 1985 – Scénické čtení ze současné literatury národů*

3 Ak za začiatok jeho divadelnej kariéry považujeme rok ukončenia JAMU 1968.

4 Spoločná divadelná akcia na tému nádeje. Účastníci: Communa Baires (Taliansko), Le Temps Fort (Francúzsko), Teater 9 (Švédsko), Teatr 77 (Poľsko), DNP, Esperanza (USA), Orchester Teatra Ósmego dnia (Poľsko), Katka Manolidaki (Grécko), Liliana Duca (Argentína), Pavel Büchler (Československo). Olešnica, Wrocław, 21. 9. – 8. 10. 1978.

5 Spoločná divadelná výpoveď DNP a Teatru 77 (Lodž). Scenár: Paweł Chmielewski, projekt scénického čítania Zdzisław Hejduk, Petr Oslzlý, Peter Scherhauf, Andrzej Podgórski; dramaturgia: Petr Oslzlý, Andrzej Podgórski; výprava: Boris Mysliveček, Krzysztof Rynkiewicz; hudba: Miłoś Śtędroń, Juliusz Waclawski; choreografia: Alena Ambrová; réžia: Zdzisław Hejduk a Peter Scherhauf. Premiéry: Lodž 22. 10. 1979, Brno 26. 1. 1980.

6 *Together – Společně. Labyrinth of the World and Paradise of the Heart – Labyrinth světa a Ráj srdce* (Medzinárodná divadelná inscenácia – udalosť). Scenár a umelecké vedenie projektu: Richard Gough, Zdzisław Hejduk, Alexander Jochwed, Petr Oslzlý, Krzysztof Rynkiewicz, Peter Scherhauf; realizácia projektu: DNP, Cardiff Laboratory Theatre (Veľká Británia), Den Bla Hest – Arthur a Group of The Copenhagen International Theatre Festival (Dánsko), Teatr 77 (Poľsko). Miesto: Dánsko, Valseverket Kodaň, 6. 7. – 17. 7. 1983.

7 Vznikol v spolupráci: Divadla na okraji, DNP, HaDivadla a Studia Y. Tvorivý tím: Arnošt Goldflam, Zdeněk Hořínek, Miki Jelínek, Jan Kolář, Josef Kovalčuk, Petr Oslzlý, Zdeněk Potužil, Peter Scherhauf, Jan Schmid; výprava: Ján Zavorský, Jiří Benda, Jan Konečný, Miroslav Melena, Jana Preková; hudba: Iva Bittová, Jiří Bulis, Marek Eben, Miki Jelínek, Miroslav Kořínek, Jaroslav Pokorný, Miłoś Śtędroń. Premiéra: DNP 29. 10. 1984.

Sovietského svazu (Brno, 1985),⁸ doteraz najväčšieho cestujúceho medzinárodného divadelného festivalu *Mir Caravane* (Moskva–Paríž, 1989),⁹ ktorý sa DHNP rozhodlo v tom roku „zreprízovať“, či triptychu *Shakespeareománie* (1988–1992)¹⁰ a inscenácií ako *Commedia dell’arte* (DHNP Brno, 1974),¹¹ *Svatba* (DHNP Brno, 1978), *Karamazovci* (DHNP Brno, 1981) a mnohých ďalších. Zo slovenských projektov by som spomenula *Kemu ce treba ’91* (Prešov, 1990), *Kde leží naša bieda* (Košice, 1996) či *Bocattius ’98* (open environment, Košice, 1998), *Slovenská klasika ináč* (Divadlo ZŤS, Martin, 1976), *Geometria mŕtvych bodov* (Bratislava, 1999), ktoré dodnes nemajú nasledovníka.

8. Veľmi bohatá a dodnes prospešná je aj jeho pedagogická činnosť na poli ochotníckeho divadla, ktoré bolo pre neho divadlom väčších možností (viz Scherhauser 1976), i profesionálneho divadla. Viedol rad školení pre amatérskych divadelníkov, bol pedagógom JAMU (od 1990) a VŠMU v Bratislave (od 1998). Pre obe skupiny divadelníkov vytváral učebné plány a rôzne pracovné materiály k hodinám, ktoré sa používajú dodnes (Inštitorisová 2006: 239–241, 246–257 a i.).¹²

9. Veľmi bohatá je tiež jeho režijná a scenáristická spolupráca s amatérskymi divadlami, ktorá začala krátko po ukončení vysokoškolského štúdia na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne v roku 1968. Na Slovensku vytvoril rad inscenácií, na ktoré sa dodnes nezabudlo.¹³

8 Viac o práci s prózami, ako napríklad Alexandr Gelman: *Replika zrozená životem* (polemika), Arkadij a Boris Strugackí: *Z deníku poctivě smýšlejícího občana* (sci-fi), Andris Jakubáns: *Sněhobílý kufr* (burleska), Valentin Krasnogorov: *Tři patrony z jedné sumky* (malé tragédie), Enn Vetemaa: *Pomník*, Vil Lipatov: *Šedivá myš*, Jefim Zozulja: *Žkázka hlavního města* (fantazie) a i., viz k tomu Oslzly 2006: 49–65.

9 *Mir caravane – Karavana mir* (Mezinárodní divadelná karavana). Účastníci: Akademie Ruchu (Poľsko), DNP, Cirk Perillos (Španielsko), Dog Troep (Holandsko), Footsbarn Travelling Theatre (Veľká Británia), La Compagnie du Hasard (Francúzsko), Licedei (Sovietsky zväz), Svoja igra (Sovietsky zväz), Teatr Ósmego dnia (Poľsko), Teatro Nucleo (Taliansko). Navštívené mestá: Moskva, Leningrad, Varšava, Praha, Západný Berlín, Kodaň, Bazilej, Blois, Lausanne, Paríž. Prezident: Nicolas Peskine; koordinátor: Pierre Lauðanné; realizácia: 10. 5. – 17. 9. 1989.

10 Viac neskôr v príspevku.

11 Bibliografické údaje ďalších projektov a inscenácií kvôli rozsahu neuvádzame (srov. Inštitorisová 2006).

12 Pripravoval pre nich podrobné zoznamy literatúry na preštudovanie, testy, ankety, analytické materiály atď.

13 Ide hlavne o Detský divadelný súbor Lúč Anny a Pavla Kozákovcov z Martina, Divadelný súbor pri Dome kultúry ROH Závodov ťažkého strojárstva Martin, Divadelný súbor Jána Chalupku Brezno, Kremnické divadlo v podzemí z Kremnice a i.

10. Mimoriadne záslužná je Scherhauferova publikačná činnosť.¹⁴ Okrem režiséra Lubomíra Vajdičku je na Slovensku jediným režisérom, ktorý publikoval výsledky svojich režížných hľadání. V roku 1984 vydáva *Kapitolky z réžie*, v roku 1988 *Inscenování v nepravidelnom prostoru*, v roku 1996 *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku*, v roku 1998 *Kalendárium dejín divadelnej réžie* a dve *Čítanky z dejín divadelnej réžie*, v roku 1999 tretí diel *Čítanky*. Po jeho úmrtí sa o vydanie jeho prác starajú jeho študenti, a tak vďaka Claudii Francisciovej v roku 2002 vychádza „Takzvané pouličné divadlo“, v roku 2007 4. diel *Čítanky* a do tlače sa pripravuje jej piaty diel. Tlačou vyšla tiež jeho diplomová práca (*Divadlo na provázku – model 1970*), habilitačná práca (*Režie jako studijní obor*) i inauguračná prednáška „Zde jsou lvi aneb Současné pouliční divadlo“. Jeden z jeho rukopisov s pracovným názvom *Breviár pre lenivých režisérov* mal 2500 strán, nie je možné vydať rukopis jeho teórie réžie, pretože je príliš fragmentárny atď. V zaznamenávaní projektov a inscenácií, ktoré vznikli pod jeho vedením, v Čechách pokračujú aj samotní Provázkarí. V Divadle Husa na provázku sa vďaka Grantovej agentúre Českej republiky pripravuje na pôde Divadelnej fakulty JAMU pod vedením Petra Oslzlého¹⁵ a Josefa Kovalčuka rekonštrukcia projektu *Commedie dell'arte* a už spomínaného projektu *Cesty (Křižovatky – Jízdní rády – Setkání)*. Scherhauferova stopa na Slovensku je taká výrazná, že v tomto roku bola zrekonštruovaná divadelná inscenácia jednoaktoviek Valentina Krasnogorova *Pelikáni v pustatine*,¹⁶ na jeseň 2010 sa pripravuje Divadelný festival Petra Scherhaufera.¹⁷

11. Bol typom pedagóga, ktorého neustále poburovalo, že sa v divadle tak veľa necháva na nič nehovoriaci „cit pre divadlo“ a talent, ktorý všetko vyrieši. To bolo aj dôvodom jeho publikačnej činnosti a systematického záujmu o dôsledné a hlboké vzdelávanie študentov divadelného umenia.

12. Bol tiež pedagógom, ktorý neustále a otvorene prejavoval nespokojnosť so stavom divadelnej kultúry u nás. Ešte aj vo svojej inauguračnej prednáške v roku 1997 sa pýtal, prečo do času jej konania

14 Scherhauffer 1984, 1988, 1992b, 1996, 1998a, 1998b, 1999, 2002, 2007. Bol prvý, kto na Slovensku a v Čechách preložil časť Ejzenštejnova *Umenie mizanscény* (in Scherhauffer 1984: 34–75).

15 Jeden z najbližších spolupracovníkov P. Scherhaufera, dramaturg mnohých jeho inscenácií v DHNP, teraz riaditeľ Centra experimentálneho divadla v Brne.

16 Pôvodná premiéra 11. 10. 1992: Divadlo úsmev Bratislava Aleny a Mariána Michalidesovcov; rekonštrukcia 3. 3. 2010: odbor Učiteľstva hudobno-dramatického umenia Katedry hudby UKF Nitra pod vedením Michalidesovcov.

17 Na pôde UKF Nitra.

nebolo preložené Ejzenštejnovo *Umenie mizanscény*, režijné knihy ďalších veľikánov ruského a svetového divadla ako: Vsevolod Emiljevič Mejerchold, Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Sergej Pavlovič Ďagilev, Louis Jouvet, Max Reinhardt, Rudolf Steiner a mnohých ďalších.

13. Inú „krajinu“ do divadelnej práce spolu s ostatnými Provázkarmi prišli netradičnými inscenačnými a dramatickými metódami ako inscenačný náčrt, scénické čítanie, pod ktorým – slovami Petra Oslzlého – rozumeli: „vyjádrení hraničného postavení projektu medzi literatúrou a divadlem; označení špecifické formy, v níž se ve vyvážené symbióze prolíná scénické tvarování situací a čtení literární předlohy; projev hledání zvláštního postavení epického subjektu ve všech inscenačních náčrtech projektu; otevření herecké možnosti tvořivě vyložit a interpretovat literární předlohu v nezkrácené podobě bez svazující nutnosti mechanického memorování textu“ (Oslzlý – Scherhauser 1985: nestr.).

14. Výsledkom jeho neortodoxného nazerania na podstatu a zmysel divadelnej práce bolo, že v svojich inscenáciách používal postupy medzitéxtového nadväzovania, najrozmanitejšie formy metatextových odkazov ako využívanie inodruhových znakov (znaky iných umení a spoločenskej reality), prácu s rôznym podkladovým – textovým – materiálom, citačný alebo iný spôsob odkazu, alebo prepojenia diela na inú divadelnú alebo nedivadelnú realitu ako alúzia, persifláž, palimpsest, paródia, travestia, pastiš, paškvil atď. Uvedenými technikami predbehol z kompozičného hľadiska mnoho postmoderných i postdramatických inscenácií. K typickým intertextuálnym kompozičným formám patrí projekt *Shakespeareománia* 1–3 (DHNP, Brno 1988–1993) a projekt *Bocatius '98* (scenáristická príprava oboch). V rámci projektu *Shakespeareománia* divadlo uviedlo inscenácie z hier Shakespeara – 1988: *Veličenstva blázní* (montáž z hier *Sen noci svätajánskej*, *Kráľ Jiříndřich IV.*, *Jiříndřich V.*, *Kráľ Jan a Richard II.*), 1990: *Lidé Hamleti* (montáž zo všetkých prekladov *Hamleta* v Čechách, vrátane citátov napr. z Hodekovho prekladu *Mnoho povyku pro nic* a iných hier), 1992: *Člověk bouře* (montáž z *Kráľa Leara*, *Makbetha*, *Žimní pohádky* a *Bouře*). V uvedených inscenáciách rozmanité techniky nadväzovania použil Scherhauser predovšetkým v dramatickom texte a následne aj v inscenačnom priestore. Napríklad ten istý úryvok Shakespeareovho textu sa na jednom mieste dostal do parodického kontextu a neskôr sa ním zdôraznila dramatickosť určitej situácie atď. V ostatných inscenačných zložkách sa najčastejšie citovalo alebo odkazovalo na historické reálie prostredníctvom kostýmov, rekvizít, scénickej hudby.

V inscenácii *Lidé Hamleti*¹⁸ napríklad hneď v prvom výstupe Hamlet umiera, pričom vypovie šesť viet. Tie sú montážou rôznych replík, ktoré predniesol v priebehu deja v rôznych, niekedy celkom odlišných situáciách. Typickým intertextuálnym postupom v tejto inscenácii je aj zavraždenie Polonia, ktorý bol zavraždený štyri razy. Zavraždil ho nielen Hamlet, ale aj jeho priatelia, a dokonca aj kráľovná vedená rukou Hamleta. Výsledkom tohto postupu bol karikatúrny výraz Poloniovej smrti. Text *Lidé Hamleti* je ako dramatický text zaujímavý i tým, že nie je iba jednoduchou dejovou montážou, ale úvod hry patrí Poloniovi, ktorý ide rozprávať príbeh o Hamletoch tak, že má možnosť povedať nám ten istý monológ vo prekladoch – Milana Lukeša a Zdeňka Urbánka.¹⁹

Horatio určuje scénu.

Horatio vymezuje prostor scény: páskou, kobercovkou.

Jinak je prostor prázdny.

Možnosť textu:

„Jak k tomu všemu došlo. Uslyšíte
o cizoložství, krvi, zvrácenostech,
o náhlých soudech, letmém zabíjení,
o smrti chystané a vynucené
i o lsti, která selhala a padla
na hlavy strůjců. O tom všem jsem schopen
říci vám pravdu“ (s. 476)²⁰

Totéž v prekladu Z. Urbánka:

„Svět dosud neví, jak ke všemu došlo –
Dovolte, abych já to pověděl.
Tak uslyšíte mnoho o neřestech,
O krvavých a sprostých zločinech,
O smrti zaviněné přehmatem,
O lsti, jež donutila zabítet,
A nakonec o zrádných úkladech,
které se vymstily svým původcům.
O tomhle všem vám povím celou pravdu. (s. 168)²¹

18 Na scenári sa podieľal Karel Král.

19 Obdobným spôsobom vznikol aj scenár-moralita *Slovenské porekadlá*, ktorý pozostáva zo slovenských prísloví a porekadiel. V roku 1978 bol zakázaný. Hlavnými postavami sú Práda, Lož, Pijan, Kecy, Dobročinnosť atď. (Inštitutorisová 2006: 329–337).

20 Myslí sa tým konkrétne vydanie Shakespeara (Shakespeare 1980).

21 Vydanie nie je v scenári konkretizované.

Možnosť akce: Zatímco říká text, přicházejí herci „Hamleti“ a Horacio jim určuje místo na scéně. Dialog začne dřív než Horacio skončí vymezování obdélníku scény.

(Scherhauffer – Král 1990: 2)

V projekte *Bocatius '98* sa vo výtvarnom riešení intertextovo stretali vždy dva texty. Realie mesta Košíc a historický kontext, v ktorom sa významovo novo v jednotlivých akciách prelínali rôzne obdobia, a to opätovne intertextuálnym spôsobom. V slovesnej zložke tohto projektu sa stretalo viacero typov textov (autorom scenára bol Scherhauffer): scenár vznikol úpravou a montážou rozhlasovej hry Rudolfa Schustera *Johannes Bocatius* (1992); počas predstavenia odznievali repliky z nahrávky tejto rozhlasovej hry; v predstavení boli hercami alebo autami nesené transparenty s rôznymi nápismi, rabovači písali na výkladné skrine heslá typu „Mesto je naše!“, „Raus!“ atď. Súčasťou projektu bolo aj vydanie knihy R. Schustera *Ján Bocatius* (1998). Publikácia je opätovne príkladom intertextuálnosti, je v nej okrem scenára projektu napríklad životopis J. Bocatia prerozprávaný R. Schusterom.

Osobité postavenie v tvorbe P. Scherhauffera majú inscenácie, v ktorých základe stoja dramatické (nepravidelné) texty. Mnohé z nich sú vlastne kalkami pretextov – v tomto prípade literárnych. Konkrétne ide napríklad o inscenáciu *Replika*, ktorej podkladom je dokumentárna poviedka Alexandra Gelmana *Replika zrozená životem*.²² Bola rozprávaná autorom-hercom priamo na javisku a Gelman v nej hovoril o svojich spisovateľských zážitkoch. S poviedkou sa pracovalo iba inscenačne:

[...] podívali jsme se na 1. dějství, zakouřili si a pak shlédli 2. dějství. Představení bylo zajímavé, živé a všechno, co jsem chtěl hrou říci bylo ze scény řečeno dostatečně působivé a zřetelné. Diváci, kterých sa zúčastnila generálky téměř stovka reagovali znamenitě. (Potlesk – krátký. Prolíná s živým potleskem /herci/.)²³ No? Tak? Jak? – zeptala se mne Věra Vladimirovna, když mě chytla pod paži na cestě do kanceláře uměleckého šéfa. Líbilo se vám to? Nebo to bylo v našem divadle lepší než v Moskvě? [...].

(Scherhauffer 1985: 2)

22 Alexandr Gelman: *Replika (polemika)* (Gelman 1984). Preklad, scenár a réžia: Peter Scherhauffer, scénografia: Miloň Kališ. Premiéra: 27. 10. 1985.

23 Rukou dopísaná inscenačná poznámka do strojopisu prepísanej poviedky.

Do tejto línie patrí aj slovenský projekt *Kemu ce treba* (1991). Vznikal na základe próz východoslovenských autorov ako Ján Patarák, Peter Juščák, Štefan Olha, Karol Horák, Stanislav Rakús, Milka Zimková, Pavla Sabolová, či autora slovenského disentu Pavla Taussiga, ale aj ako montáž z textov Vasilu Biľaka, cigánskych rozprávok, alebo na motívy života Andyho Warhola.

Scherhauffer bol tiež dramatikom otvorených textových štruktúr, ktorý umožnil hercom (či iným realizátorom) do dramatu – podľa aktuálnej potreby – zaraďovať iné literárne texty. Príkladom môže byť slovenský projekt *Predbežná inventúra (revolúcie)*, ktorý začal tvoriť hneď v roku 1989 s Kremnickým divadlom v podzemí.²⁴ V jeho základe bola textová štruktúra otvorená aktuálnym politickým a spoločenským správam. (Podobnú koncepciu mal „scénický časopis“ DNP a HaDivadla *Rozrazil* z rokov 1988–1989.)

15. Ďalšia téma, o ktorej by sa dalo bohato hovoriť, je princíp kolektívnosti aj autorskej tvorby v chápaní P. Scherhauffera (s ohľadom na poetiku DHNP). Veľmi stručne iba toľko, že spolupráca na scénároch či ich tvorba je u neho vždy tvorbou kontextu. Základom budúceho tvaru je predstava o inscenácii (prípadne jej hľadanie), ktorá je telom – textom, a dramatický text – jeho štruktúra – je jeho kontextom.²⁵

Počiatočná *cudzia* Scherhaufferova paradigma priniesla postupy, ktoré vo svojom základe zotrelí vtedajšiu i dnešnú ikonografiu *cudzoty*. *Cudzie*, videné či už v dramatických alebo inscenačných textoch tvorcami týchto inscenácií či odborníkmi, nedostalo výraz *cudzoty*, nestalo v našich divadelných kultúrach explicitne *cudzím*. I preto, lebo Scherhaufferovo opakovanie jedného monológu v dvoch prekladoch za sebou sa nikdy nestalo technicistickým pospájaním/montážou prvkov, ktoré k sebe nepatria, lebo sa spolu nevyvinuli... Boli vždy básnickým rozvitím – obrazným vyjadrením pocitu, ktorý je dôležité povedať práve vtedy/teraz a práve takýmto spôsobom nahlas. Jeho dramatické pisanie je textovou stratégiou, ktorá neustále odstraňuje hranice medzi krajinami, o ktorých nás hlavne naučili, že k sebe nepatria. A hlavne je textovou stratégiou, ktorá pomáha oživiť esenciu divadla – v dobách cenzúry i v dobách bez nej.

24 Premiéra 9. 1. 1990.

25 Viac o tom napríklad Scherhauffer 1988.

Pramene

GELMAN, Alexandr

1984 „Replika raždenia žizňu“, *Teatr* 47, č. 3, s. 109–114

PETRŽELKA, Zdeněk – SCHERHAUFER, Peter – OSŁZLÝ, Petr – AMBROVÁ, Alena

1981 *Fiodor Michajlovič Dostojevskij: Karamazovci* (strojopis, 21 s.)

SHAKESPEARE, William

1980 *Pět her*, přel. Břetislav Hodek, Alois Bejblík, Milan Lukeš (Praha: Odeon)

SCHERHAUFER, Peter²⁶

1970 „Divadlo na provázku – model 1970“, *Divadlo*, č. 2, s. 71–77

1976 „Divadlo väčších možností“, *Javisko* 8, 1976, č. 8, s. 240

1982 „Paňáca v kanále“, in Petr Oslzlý: *Program '82 Státního divadla v Brně* (Brno: Státní divadlo), s. 8–17

1984 *Kapitolky z réžie* (Bratislava: Osvetový ústav)

1985 *Alexandr Gelman: Replika* (strojopis, 12 s.)

1988 *Inscenování v nepravidelném prostoru* (Brno/Ostrava: Krajské kulturní středisko/Okresní kulturní středisko Karviná)

1991 *Kemu se treba '91 V. – Čierny vlas* (strojopis, 23 s.)

1991a *Kemu se treba '91 VI. – Lubojsc, bože, lubojsc, jaka ty presladka, alebo Ničto nema take gamby* (strojopis, 19 s.)

1991b *Kemu se treba '91 VII. – Na sred Ameriki karčma murovana* (strojopis, 26 s.)

1992a *William Shakespeare: Člověk bouře – Shakespearománie 3* (strojopis, 33 s.)

1992b *Divadelní studie 2* (Brno: JAMU)

1996 *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku* (Bratislava: Národné osvetové centrum)

1998a *Kalendárium dejín divadelnej réžie* (Bratislava: Tália-press)

1998b *Čítanka z dejín divadelnej réžie 1. Od neandertálcu po Meiningenčanov* (Bratislava: Národné divadelné centrum)

1998c *Čítanka z dejín divadelnej réžie 2. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta* (Bratislava: Národné divadelné centrum)

26 Ďakujem Divadlu Jána Palárika, Divadlu na provázku Brno (osobitne Alene Rajlichovej a Petrovi Oslzlému), Divadlu Jána Chalupku Brezno (osobitne Viere Kňazekovej a Ladislavovi Vagadayovi), Pavlovi Kozákovi (Divadlu Lúč Martin), Alžbete Verešpejovej a Štefanovi Šmihulovi (Divadlo Jonáša Záborského Prešov) a Jánovi Zavarskému za sprostredkovanie scenárov a libriet zo svojich archívov. Tiež Literárnemu a hudobnému múzeu pri Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici za pomoc pri hľadaní scenárov Divadla J. Chalupku z Brezna (osobitne Jane Borguľovej).

1999 *Čítanka z dejín divadelnej réžie 3. Od futuristov po Ejzenštejna* (Bratislava: Divadelný ústav)

2002 *Takzvané pouliční divadlo* (Brno: JAMU)

2006 „Slovenské porekadlá“, in Dagmar Inštitorisová a kol.: *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“* (Bratislava: Eleonóra Noterská/NM Code v spolupráci s Asociáciou Corpus), s. 329–337 [1978]

2007 *Čítanka z dejín divadelnej réžie 4. Od Artauda po Brooka* (Bratislava: Divadelný ústav)

SCHERHAUFER, Peter – KRÁL, Karel

1990 *William Shakespeare: Lidé Hamleti – Shakespearománie 2* (strojopis, 32 s.)

1996 *Kde leží naša bieda* (strojopis, 19 s.)

SCHERHAUFER, Peter – OSZLZY, Petr

1988 *William Shakespeare: Veličenstva Blázni – Shakespearománie 1* (strojopis, 19 s.)

Literatúra

INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kol.

2006 *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“* (Bratislava : Eleonóra Noterská/NM Code v spolupráci s Asociáciou Corpus)

OSZLZY, Petr

2006 „Na hranici medzi literaturou a divadlom“, in Dagmar Inštitorisová (ed.): *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“* (Bratislava: Eleonóra Noterská/NM Code v spolupráci s Asociáciou Corpus)

1982 „Retrospektiva Divadla na provázku ke dni 18. 2. 1971“, in idem: *Program Státního divadla v Brně '82 14*, zvláštní číslo (Brno: Státní divadlo), s. 32

OSZLZY, Petr – SCHERHAUFER, Peter

1985 „Projekt 1985“, in *Projekt 1985 – Scénické čtení*. Program (Brno: Divadlo na provázku) [nestr.]

PELIKÁNOVÁ, Viera

2006 „Nezabudnuteľné stretnutie s Petrom“, in Dagmar Inštitorisová a kol.: *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“* (Bratislava: Eleonóra Noterská/NM Code v spolupráci s Asociáciou Corpus), s. 235–239

***Extraneous* dramatic writing of Peter Scherhaufer**

This contribution deals with the issue of *the extraneous* and *extraneousness* in the dramatic writing of a well renowned Czech theatre director of Slovak origin Peter Scherhaufer, who was one of the founding members of the Theatre Husa na provázku in Brno. The contribution contains analytical and theoretical interpretations of Scherhaufer's method of dramatic writing in reference to other directorial concepts. In the strategies of his author's work with literal or dramatic texts, the basis of which lies in the method of *irregularity* (in dramaturgy, directing, scenography, etc.) inherent to the Theatre Husa na provázku, many intertext and intertextual references are detected.

Keywords

authors' strategies, playwriting, the extraneous, the method of irregularity (in dramaturgy, directing, scenography, etc.), intertext and intertextual continuation

Cesta do hlubin Sudet

Nad prózami Martina Fibigera

— Jan Tlustý —

Dílo ústeckého prozaika Martina Fibigera není širší literární veřejnosti příliš známé. Podobně jako Patrik Linhart, Radek Fridrich či Kateřina Kováčová patří i Fibiger k představitelům severočeské literární scény, recepce jeho díla byla ale dosud spíše okrajová a ani literární věda mu zatím nevěnovala větší pozornost.¹ Toto prázdné místo bych chtěl zaplnit následující reflexí, neboť se domnívám, že zejména Fibigerovy poslední prózy – román *Aussiger* (2004) a novela *Anděl odešel* (2008) – patří k nedoceneným dílům současné české literatury. Fibigerova poetika navazuje na moderní vypravěčské postupy, experimentuje s časem vyprávění a narativními hledisky, především se ale *novým, imaginativním způsobem vyrovnává s geniem loci a historií Sudet*. Ještě než přistoupíme k interpretaci „sudetských próz“, nastiňme autorův předcházející vývoj.

Martin Fibiger debutoval v roce 1996 novelou *Křížení*. Nepříliš rozsáhlý text je spíše svědectvím o hledání tvaru než zralým tvůrčím počinem, nicméně v jednom ohledu je zajímavý: ukazuje, že Fibigera už od

1 Přehled významnějších recenzí Fibigerova díla uvádíme v sekundární literatuře.

počátků psaní fascinovalo časové prožívání světa, respektive vztah přítomného k uplynulému. Z narativní přítomnosti (návštěva přítele Steinera na venkově) se vypravěč opakovaně vrací do minulosti, vzpomíná na dobu gymnaziálních studií, přátelská i milostná setkání apod. Technika mnohočetných analepsí má blízko k Proustovi, často drobný detail vyvolá v paměti proud vzpomínek. Obdobný princip nalezneme i v pozdějších prózách *Aussiger* a *Anděl odešel*, hra s časem se však stane mnohem barvitější a zapojí se do nových souvislostí.

Následující knihu *Kern*, soubor volně navazujících povídek, vydal Fibiger až v roce 2003, některé povídky ale otiskl již dříve časopisecky.² Povídky jsou interpretačně náročné, často balancují na hraně mezi snem a realitou, události se odvíjejí těžko postihnutelnou logikou. Většinu próz spojuje postava Profesora, který je manipulován okolím a opakovaně je mu vnucována cizí identita. Tento „ironický modus“ prožívání či jednání – řečeno s Northropem Fryem – nabývá mnoha podob: v povídce „Kern“ jedná Julie a Lota s Profesorem tak, jako by se měl stát Lotiným mužem, manipulace dostává v závěru až symbolický rozměr, když je Profesor přinucen navléct se do štiplavých kalhot po mrtvém Kernovi, a je mu dokonce přisouzeno Kernovo jméno. V povídce „Cesta“ zase Profesora odvádí neznámá žena do svého domu, v „Hostu“ je Profesorovi přisouzena role hrobníka. Nátlak má v některých povídkách až surreálně-snovou podobu, například když se Profesor proměňuje v loutku a domů si jej odnáší školní uklízečka.³ Většina situací v *Kernovi* je nesrozumitelných, každou událost obaluje trs otázek, na něž však text nedává odpověď. Zpravidla chybí motivace jednání postav, místy jako bychom se pohybovali v přizračném snu, kde je vše dovoleno. Fibigerův *Kern* je variací na struně absurdního prožívání světa, má blízko k Kafkovi či Richardu Weinerovi.⁴ Jakkoliv kniha vyšla ve známém nakladatelství Votobia, kritika jí takřka nevěnovala pozornost. Většího čtenářského ohlasu (opět převážně

2 Viz Fibiger 1998 a 2000.

3 Oscilace mezi živou bytostí a loutkou se v „Kernovi“ odehrává v rovině interakce postav (Profesor se setkává s oživlou loutkou), ale dotýká se i samotného Profesora – po probuzení se cítí „z dřevěnělý“, z hlavy mu třetí drát, okolí s ním manipuluje apod.

4 Prózy Richarda Weinerja připomíná *Kern* zejména přítomností prvku manipulace a surrealistickou polohou vyprávění (viz Weinerovy povídky „Ruce“ a „Hlas v telefonu“ v souboru *Štěběl*, 1919), společné rysy má Profesor rovněž s Fuldkem ze *Hry na čtvrcení*, 1934. „Kafkovská“ nota je patrná nejen v absurdních situacích a manipulaci hlavní postavy, ale i na rovině pojmenování: podobně jako zeměměřič K. je i tato hlavní postava pojmenována podle profesora a stejně jako on ani Profesor své povolání nevykonává. Blízkost Kafkovi reflektoval Jiří Koten jako výrazný příslib současné české prózy, byť upozornil na nutnost větší distance od autorova „učitele“ (viz Koten 2003).

na regionální úrovni) se dočkala až autorova následující próza *Aussiger*, s níž ve Fibigerově tvorbě začíná nová etapa.⁵

Aussiger je mnohovrstevnatý román založený na promyšlené kompozici a hře s rovinami vyprávění, zároveň čerpá z genia loci Sudet, respektive severních Čech. Kromě výrazného časového a prostorového zakotvení (dějinnými událostmi jsou obsazeni pohraničí v roce 1938, poválečný odsun Němců, nástup komunistů k moci) se ke slovu dostává hra s fikčností prostoru, sémantikou vlastních jmen, lyrické vidění nebo tematizace nevědění. Tyto rysy Fibigerovy poetiky se objevují také v knize *Anděl odešel*, získávají však jiné proporce. *Aussiger* i *Anděl odešel* čtenáři umožňují, aby sám vstoupil do fikčního prostoru a aktivně se podílel na vytváření jeho smyslu. Pokusím se poukázat na stěžejní rysy těchto knih, přičemž hlavní pozornost budu věnovat románu *Aussiger*. Nejprve se zaměřím na problematiku času a vyprávění, naznačím směr možných úvah v souvislosti s nedourčeností a nakonec se zastavím u výstavby fikčního prostoru.

Již v *Křížení* byla dominantou Fibigerova vyprávění snaha zprostředkovat časové zakoušení světa, či přesněji: ukázat přítomnost na pozadí uplynulých událostí. Tato tendence byla ještě posílena v *Aussigerovi* a *Andělovi*, kde už nejde jen o individuální paměť, ale také o paměť krajiny, která nese stopy zmizelých generací. V *Aussigerovi* je časové ladění předznamenáno již úvodním citátem: „První Aussiger se objevil v městečku Tschista kdysi dávno, někdy v době třicetileté války. Více než tři sta padesát let se z otce na syna předává, že zajatec zkrotil velitelova splašeného koně, za to dostal milost a kus země. Zůstal v Krušných horách, v Erzgebirge“ (Fibiger 2004: 6).

Pulzování mezi minulostí a přítomností je v románě přítomno u všech hlavních postav, pokaždé však v jiné podobě a intenzitě. V první a čtvrté kapitole se setkáme s vyprávěním Waltra Aussigera, který vzpomíná na dětství a dospívání v předválečných a poválečných Sudetech, popisuje útek do Ameriky a strastiplné protloukání se cizí zemí. Právě prostřednictvím Waltra narativního pásma ožívá v *Aussigerovi* historická paměť – jeho vyprávění se dotýká nelehkého osudu lidí, kteří v Sudetech žili, připomíná příběhy těch, kteří museli po Mnichovu utéct, líčí poválečný odsun Němců. Dvojitý exodus je završen odchodem

5 Dramatizace *Aussigera* byla inscenována Činoherním studiem v Ústí nad Labem (režie Filip Nuckolls; premiéra 21. 11. 2008). Z významnějších recenzí připomeňme stať Miroslava Chocholatého, který *Aussigera* řadí „k tomu nejlepšímu, co současná próza nabízí“ (Chocholatý 2004: 112). Pozitivních ohlasů se dočkala i následující kniha *Anděl odešel* (viz Harák 2009 a Novotný 2009).

vypravěče, který opouští Sudety i Československo na počátku padesátých let. Waltrůvo vyprávění je spontánní a vzbuzuje dojem autentické hovorové řeči. Ovšem nedozvím se z něj, komu je adresováno: Walter se jedinkrát nezmíní o své současné situaci a jeho vyprávění poněkud násilně končí větou „Patnáctýho ledna devatenáct set padesát tři sem ale vdešel do města“ (ibid.: 68). Mělo Waltrůvo vyprávění pokračování? Kde se odehrávalo? Komu bylo určeno? Už od první kapitoly tak řečené naráží na absenci kontextových souvislostí, vyvolává otázky, znejistuje tajemstvím. Jak ukážeme dále, právě „nevědění“ ve Fibigerových prózách významně ovlivňuje čtenářovu aktivitu a stává se důležitým hybatelem smyslu.

V *Aussigerovi* se objevují ještě dvě narativní pásma: v druhé a páté kapitole se setkáme s vyprávěním Waltrůva mladšího bratra Starého Aussigera, třetí a šestá kapitola je vyhrazena Wehingeru-Brussovi. V obou pásmech mizí hovorovost, objevuje se personální vyprávění společně s vnitřním monologem. Zastavme se nejprve u Starého Aussigera: obě kapitoly zachycují jeden den jeho života (20. červenec 1999). Aussigerovy myšlenky krouží jen kolem smrti, stařec se cítí být na světě téměř zbytečný. Z jeho života zmizeli všichni blízcí, zůstalo přežívání, prázdno. Opakovaně se ve svém monologu vrací k bratru Waltrovi, který utekl do ciziny a nikdy o sobě nedal vědět. Opakovaně Aussiger vzpomíná na milovanou Adelínu, která jednoho dne – podobně jako Walter – zmizela a už se nikdy neobjevila.⁶ A konečně: Aussiger se obrací k Wehingeru-Brussovi, kdysi blízkému příteli, později soku v lásce, oportunistovi, který šel vždy s duchem doby. Oba muži žijí v domech naproti sobě, ale léta spolu nemluví a hýčkájí si pocity vzájemné nenávisli. Do Aussigerovy přítomnosti tak permanentně zasahuje minulost, která promlouvá nostalgii, obavami či pocity nevraživosti.

Stejně zaujetí minulostí se projevuje i v životě Wehingera Brusse – jak se na jednom místě praví: „To, co už nebylo, šlo stále s ním [...]“ (ibid.: 42). Archivář Bruss je chodící encyklopedií – pamatuje si všechny události, které se v kraji odehrály, zná dokonce detailně historii rodu Aussigerů a sám se snaží uchovávat stopy minulosti (objíždí zaniklé hřbitovy a pořizuje o nich záznamy). S Brussem tak

6 Ve chvíli, kdy se Aussigerovo vyprávění přesouvá k Adelíně, se jeho řeč začíná zadržávat či zpomalovat, což je v textu signalizováno mimořádně vysokou frekvencí tří teček, narušujících promluvu (na necelých 3 stranách se vyskytují 158×). Tři tečky zároveň představují výzvu pro čtenáře: přikláníme se k názoru, že Aussiger se zde dotýká jizvy, která se nikdy nezahojila. Toto místo pak může představovat klíč k pochopení složitého vztahu mezi Aussigerem a Brussem.

v románě ožívá paměť kraje. Také Brusse zachycuje vypravěč během 20. července 1999: z této narativní přítomnosti je opět formou mnohačetných analepsí připomínána Brussova minulost. Vybavování událostí se odehrává zpravidla asociativně, smyslový vjem navozuje vzpomínku: „Ostatně i v nejbližším okolí se zdálo vše při starém. Ucítil oheň. Pak uviděl Jasici. Ráda bývala u kamen“ (ibid.: 43). Jak je z ukázky patrné, přechod mezi časovými rovinami není nijak signalizován: Bruss se prochází po lese, cítí oheň, vidí Jasici. Vyprávění (či spíše reflektování, pokud použijeme Stanzlovu terminologii) tak navozuje bezprostřední vhled do vědomí postavy.

Pulzování mezi přítomností a minulostí se tedy v *Aussigerovi* nedotýká pouze prožívání postav či krajiny, ale je *vepsáno přímo do narativní výstavby románu*: prostřednictvím vnitřních monologů, vzpomínkového vyprávění a rovněž dokumentů (citovány jsou záznamy z kronik, školních protokolů, články z novin apod.) se minulost zpřítomňuje, jeden den nese tíhu i lehkost uplynulého.⁷ S obdobným principem se setkáme i v novele *Anděl odešel*, v níž emigrant Josef přijíždí na jednu noc do rodného kraje. Na kratičký čas je opět naroubována celá Josefova minulost – během cesty do Vitína vypráví němému Martinovi svůj život a podobně jako v *Křížení* a *Aussigerovi* se vzpomínky přihlašují asociativně: škola, kterou míjeli, spouští proud vzpomínek na dětství, chléb k svačině zase připomene léta strávená v Kanadě.

Fibigerova hra s časem vyprávění má blízko k moderním narativním technikám, které rozvinuli Marcel Proust (asociativnost) či Virginia Woolfová (na jeden den v životě postav je „naroubována“ celá minulost).⁸ Krom toho je Fibiger i dědicem hrabalovské linie vyprávění, jak dokládá například vzpomínkový part Waltra Aussigera či vyprávění Starého Aussigera Adelině. V *Andělovi* se spontánní vypravování objevuje nejen u zmiňovaného Josefa, ale též u starousedlíků Emila Katzeho a Ehrenfrieda Bynowského: vyprávění se dotýkají zejména minulosti kraje, u Bynowského pak i jeho životních osudů.

7 Komický rozměr získává např. korespondence, v níž si mladý Bruss a Aussiger vyměňují výpisky z moralistních a morbidních článků v katolických časopisech *Kříž* a *Maria*.

8 Obdobného principu využil i Milan Kundera v románu *Žert* (1965) v pásmu věnovaném Ludvíkovi. *Žertu* se *Aussiger* přibližuje rovněž kompozicí: oba romány mají 7 kapitol, jež jsou pojmenovány po hlavním vypravěči či reflektorovi. Výjimečné postavení má v *Žertu* i *Aussigerovi* 7. kapitola, konkrétní specifika jsou ale u každého autora odlišná. Fibiger pojmenovává 7. kapitolu „Bouře“, název odkazuje jednak ke konkrétnímu atmosférickému jevu fikčního světa, v širším kontextu ale získává metaforický rozměr (bouří může být míněno i samo setkání Aussigera s Brussem). „Bouře“ se odlišuje od předcházejících kapitol také svým minimálním rozsahem (necele 4 stránky).

Aussiger i *Anděl odešel* jsou vystavěny na mnohohlasí vyprávěcích perspektiv, které doplňují četné záznamy z úředních dokumentů, kronik, citace z korespondence apod. Od spontánních promluv postává se odlišuje pásmo vypravěče, v němž se zprostředkování pohybuje střídavě mezi vyprávěním a reflektováním: události jsou často zaznamenávány bez vysvětlujících souvislostí, jakoby okem kamery. Fibiger mnohdy vytváří takřka filmovou scénu, kterou evokuje prostřednictvím krátkých, asyndeticky spojených vět. „Mrázivé prosincové ráno. Ticho. Kouř z komínů. Střechy zasněžené. [...] Pod botami to křupe. Nad vstupní branou do hřbitova vystavenou z fortelných kamenů dvojitý kříž, na hrobech zdobených trojlístky. U prvního, dětského hrobu bílá umělohmotná židle opatřená sněhovým polštářem“ (Fibiger 2008: 5). Neosobní vyprávění je vyvažováno lyričností podání. Poetický popis nabývá na významu právě v *Andělovi*, kde se taková líčení stávají samostatnými obrazy a vybízejí k rozvinutí dalších asociací.⁹

Reflektování, popis scény či „oko kamery“ vyvolávají ve fikčním světě Fibigerových próz velkou míru nedourčenosti, která čtenáře znejišťuje a zároveň vybízí k formulování interpretačních hypotéz. V již citované úvodní ukázce z *Anděla* například není zřetelné, kdo je návštěvníkem zimního hřbitova (na vnímající subjekt lze usuzovat z věty „Pod botami to křupe“). Tato nejistota zůstává i po dočtení textu, byť některé náznaky (např. lyrické reflektování) mohou poukazovat k postavě němeého Martina. Podobně je tomu v závěrečné, sedmé kapitole *Aussigera*, v níž Starý Aussiger opouští svůj rozpadající se dům a vydává se k Brussovi, s nímž kdysi přestal komunikovat. Nad setkáním se vznáší Brussova slova z konce šesté kapitoly, v nichž se rozhoduje s Aussigery definitivně skoncovat, co se ale během Aussigerovy návštěvy u Brusse odehraje, zůstává opět pouze naznačené.¹⁰

9 Podle Vladimíra Novotného mají lyrická líčení v *Andělovi* blízko k prózám Jana Čepa a Věroslava Mertla (Novotný 2009: 197).

10 Závěrečná scéna *Aussigera* je výrazně nedořečená a umožňuje několik paralelních výkladů (vždy v závislosti na tom, jaké detaily čtenář vezme do hry). Jestliže Aussiger při setkání s Brussem zvedá nad hlavu prut, může to předznamenávat, že si vše vyfíká a Aussiger se dozví historii svého bratra (také Walter vždy zašvihal prutem, když se chystal vyprávět). Toto čtení může mít oporu v metaforickém chápání názvu kapitoly (v bouři-setkání dojde k pročištění vztahů mezi Aussigerem a Brussem). V obdobně smířlivém duchu vložil závěr knihy i M. Chocholatý (2004: 112). Přihlédneme-li ale k Brussovu nenávidnému monologu ze 6. kapitoly a jeho výhrůžce, že Aussigerové umírají v červenci, může pro Aussigera setkání s Brussem dopadnout tragicky. Nejednoznačnost scény ještě umocňuje věta „Vtom se ozval zvuk klíče v zámku“, neboť není jasné, zda Adelína vstupuje do pokoje (a Aussiger se s ní po letech setká), nebo oba muže zamyká.

Jak jsme se zmínili výše, nevědění je podstatnou součástí Fibigerových próz: v *Kernovi* odhalovalo krajní situaci v komunikaci, kde každá snaha o porozumění selhává, bylo výrazem absurdního prožívání světa, v němž se události vychýlí z přirozeného běhu věcí. V *Aussigerovi* a *Andělovi* se stává zrcadlem běžné existenciální situace, tj. ukazuje omezenost a perspektivnost každého rozumění. V takové situaci se například ocitá Starý Aussiger, který se trápí otázkami, co se stalo s jeho bratrem či milovanou ženou: klíč k vysvětlení drží Bruss, znají ho i čtenáři, nikoliv však Aussiger, který musí žít v nejistotě. Tento noetický rozměr částečně přibližuje Fibigerovy prózy k románům Milana Kundery či Philipa Rotha, je však rozehrán na menší ploše a nestává se hlavním tématem.

Posledním výrazným rysem Fibigerovy poetiky je hra s fikčním prostorem. Jak román *Aussiger*, tak novela *Anděl odešel* vycházejí z konkrétních reálií Sudet, respektive krajiny severních Čech. Fibiger se často inspirovuje místy, která byla zasažena tíživými událostmi vysídlování, násilných odchodů apod. Do popředí vystupují zejména místa, která jsou dnes opuštěná či zapomenutá. Wehinger Bruss putuje po rozpadlých sudetských hřbitovech a pořizuje o nich záznamy, emigrant Josef v *Andělovi* se vydává do již zaniklé vesnice Vitín. Hra s krajinnými reáliemi je však u Fibigera dvojaká: autor vychází z konkrétních historických či geografických podkladů, zároveň ale prostor imaginativně přetváří a podřizuje jej estetickým účelům.

Všimněme si nejprve „mimetického“ pólu. V *Andělovi* vypráví Josef Martinovi historii zaniklého Vitína, který museli po válce opustit němečtí obyvatelé; noví příchozí se nedokázali vyrovnat s tvrdými podmínkami (přístup do vesnice byl obtížný) a z vesnice rovněž odešli. V Josefově vyprávění se objevuje mnoho informací, které korespondují s aktuálním světem – Fibiger zjevně využil množství historických materiálů (cituje např. dokumenty o odsunu vitínských obyvatel či dochované pohlednice). O důkladnou znalost reálií se opírají i Brussovy záznamy, které lze s trochou nadsázky použít jako průvodce po zaniklých hřbitovech. Jednou z rovin estetického účinku Fibigerových próz je tak snaha připomenout zaniklá místa a imaginativně evokovat jejich historii. S obdobnou intencí se lze setkat v knize *Erzherz* (2002) Radka Fridricha, kterého nápisy na starých sudetských hřbitovech inspirovaly k básnické reflexi osudů původních, německých obyvatel.

Současně s mimetickou tendencí se v utváření fikčního prostoru prosazuje svobodná hra autorovy imaginace, v níž se Fibiger záměrně od místopisu aktuálního světa odchyluje. Příběh *Aussigera* se odehrává

v sudetských městech Veselí a Čistá, avšak taková místa v pohraničí nenalezneme – názvy si Fibiger vypůjčil od malých obcí na Mladoboleslavsku. K hypotéze, že Čistá je fikční jméno pro Ústí nad Labem (německy Aussig), nevede pouze hra se sémantikou hrdinova jména (Aussiger), ale také náznaky, které čtenář může dešifrovat na základě encyklopedických znalostí. Proč však autor zvolil toponymum Čistá? Domnívám se, že pojmenování otvírá další, metaforickou rovinu významu. Wehinger-Bruss chce městečko od Aussigerů očistit: Aussigerové přišli do kraje v pobělohorské době a Bruss je stále vnímá jako přivandrovalce. V Brussově snaze „očistit“ městečko se může skrývat odkaz k pohnuté minulosti Ústí, kde se po druhé světové válce odehrál brutální odsun Němců. V metaforické rovině bychom tak mohli Wehinger-Brusse chápat jako personifikaci historického zla. Tuto úvahu podporuje i volba vlastního jména („das Weh“ znamená v němčině žal či bolest a Wehinger je skutečně tím, kdo „bolest“ způsobuje). Hra se sémantikou prostoru je v *Aussigerovi* mnohovrstevnatá, významové dění se odehrává i v rovině pojmenování míst a osob.

Obdobně je tomu i v *Andělovi*. Vypravěč pojmenoval nejsevernější polabskou vesnici toponymem Stínky, takovou ves ale na mapě nenalezneme – ve skutečnosti jsou jí Dolní Žleby. Volba poetického názvu opět není nahodilá: zapátráme-li v mapě, zjistíme, že Stínky jsou zaniklou obcí nedaleko jiné zaniklé vesnice – Vitína, který se v *Andělovi* rovněž objevuje. Jméno jako by již předznamenávalo osud, který Stínky čeká: z vesnice odjíždějí mladí lidé, staří umírají a patrně i toto místo bude brzy zapomenuto. V *Andělovi* Fibiger hravým způsobem použil mnoho dalších místních reálií, jejichž genius loci utváří polabské příhraničí – kopce se mění v obry, skály v milence, prostorem prostupují mýty a pověsti.

Autorova hra s krajinnými elementy pravděpodobně osloví spíše čtenáře, kteří severočeské reálie znají, neboť mohou rozpoznat konkrétní aluze, metaforické popisy, sémantické hříčky s názvy měst, obcí apod. Zároveň se ale Fibiger dotýká obecnější, existenciální roviny prožívání prostoru: ukazuje propojenost člověka a krajiny, všimá si ztráty domova a tematizuje hledání vlastních kořenů. Hrdinové *Aussigera* i *Anděla* mají silné pouto k místům, kde se narodili, zásahem tzv. velkých dějin ale tato místa ztrácejí. Odcházejí a zanechávají za sebou domy, věci, své blízké, opouštějí krajinu, která tvarovala jejich první kroky a odnášejí si pouze vzpomínky na vábívé tůně a horské jabloně.

Prózy Martina Fibigera přinášejí nový, osobitý pohled na genius loci Sudet, který zaujme mnohovrstevnatou sémantikou, moderními

vypravěčskými postupy, a zároveň míří k základním otázkám lidského prožívání času a prostoru. Domnívám se proto, že *Aussigera* i *Anděla* lze zařadit po bok takových děl, jako jsou Körnerova *Adelheid* (1967), Volkovo *Pátým pádem* (1996) či Durychova *Boží duha* (1955).

Prameny

FIBIGER, Martin

1996 *Křížení* (Ústí nad Labem: Albis international)

1998 „Loutka“, *Host* 14, č. 3, s. 42–50

2000 „Kern“, in Milan Kozelka (ed.): *Od břehů k horám. Severočeská literární a umělecká scéna 90. let* (Olomouc: Votobia), s. 228–238

2003 *Kern* (Olomouc: Votobia)

2004 *Aussiger* (Olomouc: Votobia)

2008 *Anděl odešel* (Brno: Weles)

FRIDRICH, Radek

2002 *Erzherz* (Olomouc: Votobia)

Literatura

HARÁK, Ivo

2004 „Příběhy příběhů“, *Labyrint revue* 15–16, s. 213–214

2009 „Anděl odešel“, *czechlit.cz*, <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/2178-andel-odesel/> [přístup 31. 10. 2010]

CHOCHOLATÝ, Miroslav

2004 „Próza mrazivé intenzity“, *Weles* 20, s. 111–112

KOTEN, Jiří

2003 „Profesorova cesta k zasvěcení čili povídky Martina Fibigera“, *Tvar* 14, č. 21, s. 20

2004 „Pozor, neobyčejný román!“, *Tvar* 15, č. 16, s. 20

NOVOTNÝ, Vladimír

2009 „Co ještě zbylo z anděla“, *Weles* 38/39, s. 196–198

STRAKA, Josef

2004 „Nad Kernem Martina Fibigera, povídkami s tajemnou atmosférou“, *Psí víno* 28, s. 42–43

TLUSTÝ, Jan

2004 „Aussiger o Aussigerovi“, *Host* 20, č. 8, s. 53–54

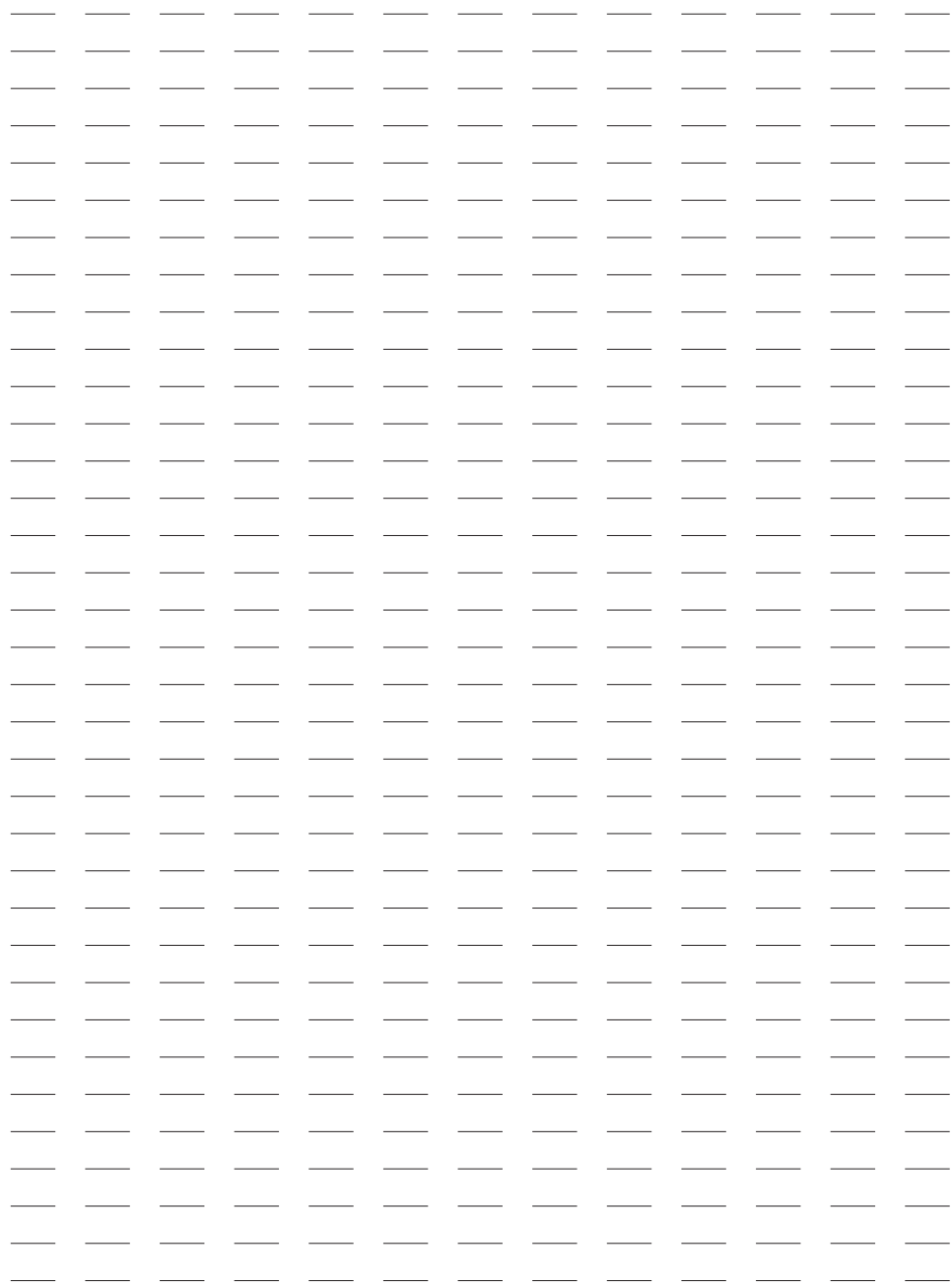
2009 „Zamlklá krajina pod víčky“, *Host* 25, č. 5, s. 57, 59

Journey into the depths of Sudetenland: on the prose work of Martin Fibiger

The literary work written by contemporary author Martin Fibiger has not yet been systematically dealt with by literary criticism. The study seeks to fill this blank space in literary criticism and provides a general overview of Fibiger's work, as well as describing the fundamental principles of his poetics. The study is focused primarily on Sudetenland prose, e.g. the novel *Aussiger* (2004) and novella *Anděl odešel* (2008), and label them as undervalued works of contemporary Czech fiction. Fibiger's prose is strongly inspired by history and the genius loci of Sudetenland (or the north of Bohemia), and they reveal how crucial historical events form and shape this landscape and its dwellers. The works also have a close relationship to modern narrative techniques and give the reader a great opportunity to participate in playing out the sense of the fictional world. The main features of Fibiger's poetics consist in multiperspective narration, many levels of time in the narration, different types of blank spaces, the interplay of relations between the actual and fictional landscapes, and the semantics of proper nouns. At the same time Fibiger focuses on the fundamental aspects of human existence, involving the human experience of living in time and space.

Keywords

Martin Fibiger, Sudetenland, genius loci, Aussiger



Jinakost
v literárním díle

Oráč z Čech (Oráč a Smrt)

— Martin Kuba —

Literární text *Der Ackermann aus Böhmen* Jana ze Žatce, jinak Jana z Teplé (Johannes von Saaz, Johannes von Tepl), pochází z přelomu 14. a 15. století a představuje rozhovor dvou mluvčích – Oráče a Smrti. Předmětem dialogu je spor o právo Smrti na ukončení života Oráčovy manželky. Dialogická forma je tu zpracována v rozsáhlých replikách, takže text nenese primárně dramatický účín, třebaže v rukopise (z doby kolem roku 1470) univerzitní knihovny v Heidelbergu (Codices Palatini germanici 76) je každá promluva mluvčího uvedena vyobrazením, na němž vždy vlevo najdeme postavu, jež právě hovoří.

Přes množství odborné literatury, v níž dominují práce německé, cítíme jistý dluh českého zájmu o toto literární dílo. Důvodů je několik. Především fakt, že text je psán německy, pravděpodobně zrazoval průkopníky zájmu o staré literární památky od toho, aby ho začlenili do rodícího se konceptu „české literatury“ v průběhu 19. století. Je však nutno podotknout, že jeho existenci uvádějí, a to v souvislosti s existencí staročeské prózy *Tkadleček* (Jungmann 1845c: 626). Je to další důvod, zdroj hypotéz o souvislosti *Oráče* a *Tkadlečka*, který příznačně rozdělil badatele české a německé provenience na dva tábory,

v nichž se nejedná pouze o rozdílnost, ale také o motivace. Zatímco německé práce hledají doklady „němectví“ a renesančního myšlení v *Oráčích* (Hübner 1935), české se snaží identifikovat autora *Tkadlečka* (Kubíková – Šimek 1974: 12–13). Proto jejich zájem o německý text, který se tradičně pokládá za starší, není primární. Dialogický charakter *Oráče z Čech* patří zřejmě k nejpozoruhodnějším rysům díla, pokoušíme se nalézt jeho pravděpodobné inspirační zdroje.

Dialog ve starší literatuře

Mezi základní zdroje evropské (nejen) vrcholně a pozdně středověké literární produkce patří *Písmo svaté*. Pokud jde o dialog, vyskytuje se jak ve Starém zákoně, tak v knihách novozákonních. Patrně nejproslulejší je „smlouvání“ Abrahama s Hospodinem o počtu spravedlivých v Sodomě, díky nimž má být hříšné město ušetřeno zkázy (Gn 18,20–33). Modelová situace, kdy mluvčí-člověk komunikuje s adresátem / mluvčím-autoritou, se dle našeho názoru rozvíjí v typově různorodých variantách v rámci širokého žánrového spektra literatury jako komplexního fenoménu lidské tvořivosti během celého jejího vývoje. Ať už je reálným impulzem k jejímu ztvárnění nábožensky podložená hierarchická struktura společnosti (hledisko historické), nebo individuální motivovanost konstrukce obrazu světa (hledisko psychologické), dialog mezi člověkem, s nímž se recipient literárního díla může (a v určitých žánrech i má) identifikovat,¹ a personifikovaným ne-lidským elementem patří mezi typické syžety. Binarismus lidskost – ne-lidskost není přesnou kategorií, preciznější by bylo označení podřízenost–nadřazenost. Problém kompetenčního zvýhodnění, jež je zde určující, představuje jistou latentní dynamickou složku dialogu, který se vyvíjí v rámci interaktivní identifikace partnera dialogu mluvčím a zároveň svou vlastní sebereflexi. V případě *Oráče z Čech* v první kapitole Oráč jedná tak, jako by Smrt byla jemu rovným partnerem, ba co víc, háje svůj názor pokládá Oráč Smrt za provinilou, odsouzeníhodnou, a tedy podřízenou, což se však v průběhu sporu mění.

Dalším předpokládaným zdrojem dialogu literatury středověku jsou texty autorů řecké a římské antiky. Problém diskontinuity vývoje je překlenují intertextové odkazy či arabská redakce mnohých spisů.

1 Typickým příkladem mohou být kazatelská exempla (Quadragesimale 2006).

Exkluzivní místo zaujímají texty filozofů, především Platona a Aristotela. Dialogická forma je v nich užita jako didaktizující prostředek distinktivně vymezující otázku-podřízenost a odpověď-nadřazenost (Platon). Dialog mezi „žákem a učitelem“ pak plynule přechází do následujících historických období, v nichž ho adaptuje křesťanská věrouka jako metodický postup k předávání požadovaného kvanta informací a k upevnění víry v dogmatické postuláty církevního učení, zvláště pak pro adepty teologických studií (např. Anselm 1990). Pozice účastníků dialogu je zde neměnná.

Významnou součást křesťanství představuje exegeze, jejíž výsledky slouží za zdroj homiletické tvorby. Kázání sama o sobě lze chápat v širším významu jako dialog mezi kazatelem a posluchači, třebaže jejich základním předpokladem je monologický přednes bez očekávaných verbálních reakcí posluchačů. Dialog nachází své uplatnění (opět podpořené biblickým textem) také v rámci souvislostí intertextových (explicitní citace dialogu). Snadno identifikovatelný dynamický potenciál dialogu se však uplatňuje díky své aktivační a aktualizací funkci jako prostředek posílení působivosti i pasáží „autorských“, v exemplech (*Gesta Romanorum*).

Žánr sporu, ve středověké literatuře ztvárněný především básnický, představuje často konstrukt založený na primární neslučitelnosti sporných prvků a následné systematické aplikaci určujících kritérií k rozkrytí distinktivních znaků obou fenoménů. Z českého prostředí mezi nejznámější díla tohoto typu patří „Spor duše s tělem“, v němž ovšem kromě uvedených mluvčích hovoří také subjekty další – Panna Marie, Ježíš, Pravda, Spravedlnost, Pokoj a v neposlední řadě „skladatel“ (Jungmann 1845b: 358–379). Pozdějším příkladem jsou veršované skladby „Podkoní a žák“, „Svár vody s vínem“, husitské „Hádání Prahy s Kutnou Horou“ či „Boj Štěstí s Neštěstím“ z Neuberského sborníku (Tichá 1960). V staročeských dílech „Solfernus“ a „Belial“ je upuštěno od básnického zpracování, třebaže základní spor neopouští tradiční schéma. Motivovaností díla není precizace myšlenek, ale precizace vedení sporu, konstrukce replik a funkční zvládnutí myšlenkových operací vhodných k argumentaci proti oponentovi. Střet dáblů a nebes, dochovaný v rukopise z období po roce 1437 (Erben 1868b: 471), je příkladem, naukovou modelovou situací pro adepty právního vzdělání či názornou pomůckou právní praxe (ibid.: 499). V okruhu těchto děl pak spatřujeme souvislost s textem *Oráče z Čech*.

Ackerman von Behemer lande und Herre Tot

V otázce původce díla se díky dochovaným pramenným zprávám dokážeme oprít o základní geografické a časové informace, z nichž podstatné je sociální postavení autora – městský notář a správce školy (Bobková – Bartlová 2003: 193, 448) v královském městě Žatci (Hoffmann 2009: 119).

V textu vystupuje žalobce ne pod vlastním jménem, ale jako „oráč“, který má „pluh z ptačího šatu“ (Jan ze Žatce 1985: 12). Franz Bäuml vyvrací teorie německých autorit, které se zabývají metaforou oráče jako potomka prvního člověka Adama, nebo představitele nejnižšího stupně sociální hierarchie feudalismu, a poukazuje na užití metafory orby pro *psaní* u Isidora ze Sevilly (Bäuml 1960: 20). Christian Kiening k tomu poznamenává, že metafora byla užívána už v antice (Kiening 2006: 102).

Smrt, jež tradičně znamenala přechod, vykoupení z pozemské pouťi, se jako alegorická postava objevuje v evropské literatuře od 13. století. Tradičně se za jeden z prvních příkladů jejího personifikovaného pojetí uvádí „Les Vers de la Mort“ (Veršování o smrti) Helinanda z Froidmontu,² asi z let 1194–1197 (Dinzelbacher 2004: 28). Během 13. a zvláště pak 14. století dochází k rozvoji specifické literární produkce, jejíž motivovanost je dána výskytem morových epidemií. Plankty či nářky vyjadřují lítost nad zemřelým, vznikají však také díla, jež mají za úkol připravovat na vlastní smrt živé (Ars moriendi). V české lidové tradici pronikla představa personifikované smrti do pohádek, a to ve dvou základních pojetích: Ošizená smrt a Smrt kmotřička. Podstatou první varianty je možnost oklamat smrt a prodloužit si život buď jejím odstraněním, nebo zapálením své nové životní svíce. Druhý případ je závažnější, protože operuje s myšlenkou spravedlnosti (Navrátilová 2004: 175–176). Jako jediná spravedlivá moc je totiž chápána právě ona, je tedy nadřazena i Bohu! V *Oráči z Čech* takováto myšlenka není, ani nemůže být očekávatelná. Moc smrti, jak se zde praví, pochází od Boha, čímž se Smrt hájí, Oráč se dožaduje Božího soudu a v 13. kapitole dokonce požaduje pro Smrt trest smrti. Dialog přináší různé tematické okruhy argumentace.

Oráč v první kapitole textu proklíná Smrt a haní ji, aniž by však uvedl důvod svého počínání. Z hlediska dialogu představuje jeho promluva výzvu k reakci, obraně, proto se Smrt v druhé kapitole diví, kdo jí hrozí a proč. Ve třetí kapitole mluví uvádí, že je oráč z České země

2 Helinandus Frigimontis žil asi v letech 1160–1237.

a metaforicky představuje svou ztrátu, mj. jako ztrátu dvanáctého písmene. Smrt na základě geografické informace o zemi identifikuje svou oběť jako ctnou a šťastnou „dceru“ (Jan ze Žatce 1985: 14), kterou Oráč v páté kapitole označí za svou ženu, vypočte svůj smutek a opět začne lát Smrti.

Těchto prvních pět kapitol chápeme jako expozici předmětu sporu, jejíž návaznost zajišťuje záměrné explicitní neuvedení jedinečného jádra výpovědi. Třebaže se jedná o dialog, platí dle našeho názoru i zde teorie schematického aspektu (Ingarden 1989: 259), která operuje s nutností „doplnění“ (Iser 2001: 47). Stejný princip se pak uplatňuje i v dalších kapitolách. Pozoruhodné je hodnocení Oráčovy nebožky, jehož protipólem jsou výpady vůči Smrti. Metaforicky se shlukují v určitém sémantickém okruhu, například v 9. kapitole Oráč mluví o mrtvé kvočně („Tot ist die henne“), osiřelých ptáčatech („jren nestling“) a rodném hnízdě („jn reinem neste“). Smrt má být za svůj čin nenáviděna nebem, zemí, peklem, dále Bohem, kat jí má popravít (!) a Bůh potrestat smrtí (!). Smrt se hájí spravedlností, nabízí představu světa bez své existence, vysvětluje, že žena zemřela (při porodu) šťastně.

Až v 16. kapitole (ze 32) se Smrt na základě Oráčovy žádosti představuje (kdo) jako žnečka s kosou, (co) jako hranice, (jaká) jako nezjevitelná, (odkud) od Boha z ráje, (k čemu) pro dobro světa. Zde dochází k určité proměně předmětu sporu, jehož původní zdroj je překryt obecnějšími tématy – výběrem adeptů Smrti, manželstvím, lidským věděním (explicitní odkazy na filozofy antiky jsou přítomné i v jiných kapitolách).

Jednou z nejzajímavějších je kapitola 18., v níž Smrt satiricky vzdává hold svému žalobci a triumfálně mu dokazuje svou nadčasovost výčetem postav, jejichž (z pohledu historie leckdy jen tradované) činy zná a ironicky je přičítá Oráči: „Již dávno jsme tě znávali, ale pozapomněli jsme na tebe“ („Wir haben dich lang erkannt, wir hettent aber dein vergessen“ – Johannes von Tepl 2006: 36)³. Výběr těchto autorit je příznačný, bohužel rekonstrukci smyslu jejich uvedení dnes nelze zcela jednoznačně postulovat. Šalamoun a Mojžíš patří k snadno identifikovatelným, přemožitel lva bývá chápán jako Samson či Daniel. Jistá je motivace jejich výběru: moudrost, chytrost, případně vzdělanost všech uvedených. Editoři se však rozcházejí v názoru na celou pasáž: podle některých Smrt chápe jmenované mudrce jako autority (Povejšil 1985: 99–100) a snaží se jejich uvedením dokázat Oráči jeho vlastní nepatřičnost. Tomu odpovídá i poslední replika Smrti, v níž tvrdí, že by pro Oráče udělala vše, neboť je „velemoudrý osel“ (Jan ze Žatce 1985: 43), „ein

3 Všechny překlady M. K.

cluger esell“ (Johannes von Tepl 2006: 38). Nelze přitom však zapomenout na důležitý rys výčtu historických postav – třebaže byli moudří, také zemřeli. Upozorňuje na to v komentáři Christian Kiening, ale pouze slovy „Celý následující výčet slouží k tomu [...], aby vsugeroval univerzální přítomnost smrti v historii [...]“ („Die ganze folgende Serie dient dazu [...] eine universale Präsenz des Todes in der Geschichte zu suggerieren...“ – Kiening 2006: 118). Nezdůrazňuje přitom zásadní fakt: dvojí rovinu posměchu, jehož se Oráčovi dostává – kvůli jeho „nemoudrosti“, ale dále také proto, že by mu moudrost proti Smrti stejně nepomohla, protože ona se posmívá i oněm mudrcům. Pokud bychom přijali tuto interpretaci, pak v posledním ironicky prosloveném sdělení hypoteticky spatřujeme rouhání vůči samotnému Kristu, pokud bychom slova „Kdybychom tě poznali před tím, [...] nechali bychom tvou ženu a všechny lidi žít věčně“ („Hett wir dich vor erkannt, [...] wir hetten dein weyp vnd alle lewte ewig lassen leben“ – Johannes von Tepl 2006: 38) chápali v souvislosti s životem věčným, příslibeným Kristem, jehož pozici by Oráč – dle Smrti – mohl zaujmout.

Protože se Oráč neustále dožaduje Božího soudu, v závěru 32. kapitoly Smrt souhlasí. Bůh, jmenovaný zde Knížetem, pokárá oba soupeře, protože předmět jejich sporu (žena) pochází od něj samotného, rovněž tak fakt smrti je Boží vůlí. Avšak přízná Oráči čest a vítězství Smrti – symbolika 33. kapitoly je patrná. Oráčova modlitba (jako připojená kapitola 34.) pak celý text uzavírá. Její apostrofní důkřvzdání plynule navazuje na předcházející promluvy a de facto smířlivě uznává moc Smrti v rámci moci Boha. Účastníci dialogu tedy (oproti Platonovi a Anselmovi) prochází změnou, během níž je Smrt převedena z podoby osoby do existence principu, který Oráč, původně zdánlivě rovnocenný soupeř, pokorně uzná jako „nadřazený“.

Na závěr bychom na základě našeho zkoumání textu *Der Ackermann aus Böhmen* / *Oráč z Čech* rádi podotkli, že jsme kromě jazykových prostředků němčiny nezjistili relevantní důvod pro segregaci zmíněného textu z rámce české literární produkce, v jejímž (ideovém a historickém) kontextu ostatně prokazatelně vznikal. Předložený referát pak chápeme jako úvod k dalšímu uvažování nad problematikou dialogu ve starší literatuře.

Prameny

ANSELM Z CANTERBURY

1990 *Fides quaerens intellectum*, ed. Lenka Karfíková (Praha: Kalich)

BIBLE

1933 *Bibli Svatá aneb všechna svatá písma Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613* (Praha: Biblická společnost britická a zahraniční)
1988 *Staročeská Bible drážďanská a olomoucká 3. Genesis–Esdrás*, ed. Vladimír Kyas (Praha: Academia)

CAESARIUS Z HEISTERBACHU

2009 *Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadle exempel*, přel. Jana Nechutová (Praha: Vyšehrad)

ERBEN, Karel Jaromír (ed.)

1868a *Výbor z literatury české. Díl druhý. Od počátku XV. až do konce XVI. století* (Praha: České museum)
1868b „Solfernus“, *ibid.*, s. 471–498
1868c „Belial“, *ibid.*, s. 498–530

HROTSVITA Z GANDERSHEIMU

2004 *Duchovní dramata. Gallicanus, Pafnutius, Sapientia*, přel. Irena Zachová (Praha: Vyšehrad)

JAN Z RABŠTEJNA

1946 *Jana z Rabštejna Dialogus*, ed. Bohumil Ryba (Praha: Maticе česká/Orbis) [1469]

JAN ZE ŽATCE

1985 *Oráč z Čech*, přel. Jaromír Povejšil (Praha: Vyšehrad)

JOHANNES VON SAAZ

1877 *Der Ackermann aus Boehmen. Herausgegeben und mit dem tschechischen Gegenstück Tkadleček verglichen von Johann Knieschek* (Praha: Verein für Geschichte der Deutschen in Boehmen in Commission bei F. A. Brockhaus in Leipzig)
1925 *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400 von Johannes von Saaz*, ed. Alois Bernt (Reichenberg: Verlag Stiepel)
1929 *Der Ackermann aus Böhmen von Johannes von Saaz*, ed. Alois Bernt (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung)
1943 *Der Ackermann aus Böhmen. Herausgegeben von Erich Gierach und übertragen von E. G. Kolbenheyer* (Prag: Volk und Reich Verlag)
1994 *Der Ackermann aus Böhmen*, přel. Willy Krogmann (Praha: Vyšehrad)

JOHANNES VON TEPL

2003 *Der Ackermann aus Böhmen. Cod. Pal. germ. 76*, ed. Karin Zimmermann (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg), <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg76/0017/thumb?sid=5139f5650e431fic26ed3f17dbee14of> [přístup 31. 10. 2010]

2006 *Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, ed. Christian Kiening (Stuttgart: Philipp Reclam jun.) [2002]

[JUNGMANN, Josef] (ed.)

1845a *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších časův až do počátku XV. století* (Praha: České museum)

1845b „Spor duše s tělem“, *ibid.*, s. 358–379

1845c „Tkadleček“, *ibid.*, s. 626–634

PLATÓN

2003 *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón, Faidón, Kratylos, Theaitétos, Sofistéš, Politikos*, přel. František Novotný (Praha: OIKOYMENH)

QUADRAGESIMALE

2006 *Quadragesimale Admontense / Quadragesimale admontské*, ed. a přel. Hana Florianová et al. (Praha: OIKOYMENH)

ŠIMEK, František (ed.)

1940 *Tkadleček. Hádky milence s Neštěstím, které ho připravilo o jeho milenku* (Praha: Česká grafická unie)

1967 *Příběhy římské. (Staročeská Gesta Romanorum)* (Praha: Odeon)

1974 *Tkadleček. Hádky milence s Neštěstím* (Praha: Odeon)

TICHÁ, Zdeňka (ed.)

1960 „Boj Štěstí s Neštěstím“, in *Veršované skladby Neuberského sborníku* (Praha: Nakladatelství ČSAV), s. 36–73

TOMÁŠ ze Štítného

1992 *Řeči besední*, ed. Milada Nedvědová (Praha: Academia) [1389–1401]

VILIKOVSKÝ, Jan (ed.)

1938 *Próza z doby Karla IV.* (Praha: Evropský literární klub)

Literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon) [1934–1941]

BÄUML, Franz H.

1960 *Rhetorical devices and structure in the Ackermann aus Böhmen* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press)

BERNT, Alois

1925 „Geleitwort“, in Alois Bernt (ed.): *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400 von Johannes von Saaz* (Reichenberg: Verlag Stiepel), s. 5–10

BOBKOVÁ, Lenka – BARTLOVÁ, Milena

2003 *Velké dějiny zemí Koruny české 4b. (1310–1402)* (Praha/Litomyšl: Paseka)

DINZELBACHER, Peter

2004 *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku*, přel. Petr Babka (Praha: Vyšehrad) [1999]

FLORIANOVÁ, Hana – MARTÍNKOVÁ, Dana – SILAGIOVÁ, Zuzana – ŠEDINOVÁ, Hana

2006 „Úvod“, in *Quadregesimale Admontense / Quadregesimale admontské*, přel. Hana Florianová et al. (Praha: OIKOYMENH), s. ix-lxviii

HOFFMANN, František

2009 *Středověké město v Čechách a na Moravě* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1992]

HÜBNER, Arthur

1935 *Das Deutsche im „Ackermann aus Böhmen“* (Berlin: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse)

INGARDEN, Roman

1972 *Das Literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag) [1931]

1989 *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš (Praha: Odeon) [1931]

ISER, Wolfgang

2001 „Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“, přel. Ivana Vízdalová, in Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka,

Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 39–61 [1975]

KARFÍKOVÁ, Lenka

1990 „Anselmovo dílo“, in Anselm z Canterbury: *Fides quaerens intellectum*, přel. Lenka Karfíková (Praha: Kalich), s. 9–12

KIENING, Christian

2006 „Kommentar“, in Johannes von Tepl: *Der Ackermann. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, přel. Christian Kiening (Stuttgart: Philipp Reclam jun.), s. 87–179 [2002]

KROGMANN, Willy

1954 *Johannes von Tepl, Der Ackermann* (Wiesbaden: Brockhaus)

KUBÍKOVÁ, Ludmila – ŠIMEK, František

1974 „K problematice Tkadlečka“, in František Šimek (ed.) *Tkadleček. Hádka milence s Neštětím* (Praha: Odeon), s. 7–21

LEHÁR, Jan

1983 *Nejstarší česká epika. Dalimilova kronika, Alexandreida, první veršované legendy* (Praha: Vyšehrad)

2008 „Tkadleček“, in Luboš Merhaut (ed.): *Lexikon české literatury 4/I. S–Ž* (Praha: Academia), s. 936–938

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří

2004 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1998]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Dialog a monolog“, in idem: *Studie 2*, ed. Miroslav Červenka, Milan Jančovič (Brno: Host), s. 89–115 [1940]

NAVRÁTILOVÁ, Alexandra

2004 *Narození a smrt v české lidové kultuře* (Praha: Vyšehrad)

NECHUTOVÁ, Jana

2000 *Latinská literatura českého středověku do roku 1400* (Praha: Vyšehrad)

2009 „Předmluva“, in Caesarius z Heisterbachu: *Vyprávění o zázracích. Středověký život v zrcadle exempel*, přel. a ed. eadem (Praha: Vyšehrad), s. 17–33

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (Brno: Atlantis) [1939]

PETRŮ, Eduard

2002 *Žrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii* (Praha: ISV)

POVEJŠIL, Jaromír

1985 „Poznámky“, in Jan ze Žatce: *Oráč z Čech*, přel. idem (Praha: Vyšehrad), s. 97–101

SEIBT, Ferdinand

1996 *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy*, přel. Petr Dvořáček (Praha: Academia) [1993]

ŠVÁB, Miloslav

1967 „Příběhy římské – Gesta Romanorum v literárním vývoji“, in *Příběhy římské. (Staročeská Gesta Romanorum)*, ed. František Šimek (Praha: Odeon), s. 7–17

TICHÁ, Zdeňka

1960 „Úvod“, in *Veršované skladby Neuberského sborníku*, ed. eadem (Praha: Nakladatelství ČSAV), s. 5–25

VILIKOVSKÝ, Jan

1948 *Písemnictví českého středověku* (Praha: Universum)

The Ploughman from Bohemia (Ploughman and Death)

This text tries to find the context of the literary works of later medieval times in Europe and the *Ackermann aus Boehmen* (and its Czech translation). The main note shows the dialogic form to be an important construction element in the dispute through many genres (sermon, lecture, exemplum etc.).

Keywords

Czech 14th century literature, German 14th century literature, dialogue, dispute

Čtení Haška s Deleuzem

Devenir-animal a česká autofilologická deteritorializace

— Holt Meyer —

Číst Haškova *Švejka* s Foucaultem je logické, sám jsem to zkusil na prvním kongresu před 15 lety, když jsem dílo interpretoval z hlediska příznání. Poslední věta mého tehdejšího příspěvku zněla „Švejkovo příznání inscenuje podstatnou nicotu obvinění“ (Meyer 1996: 630). To znamená, že Švejkův diskurz a mocenský diskurz se vzájemně vylučují, což je z hlediska Foucaultovy diskurzivní analýzy logické.

V tomto příspěvku tvrdím, že je dokonce analyticky produktivnější rozebírat texty redaktora *Světa zvířat* a autora *Osudů dobrého vojáka Švejka* (1922–1923) pomocí Deleuzeho a Guattariho (Deleuze – Guattari 2001) kategorií *devenir animal* (*stávání se zvířetem*), *deteritorializace/reteritorializace* a *menšinová literatura*.¹ Nejsem první, který poukazuje na všeobecný význam psů a zvířat u Haška. Jan Matonoha napsal: „Téma zvířat je všude v Haškově tvorbě i biografii. [...] Téma psů se Haškovým psaním vine dost široce. Peter Steiner označuje Švejka

1 Netvrdím, že všechny teze v této knize jsou správné. Určité body jsou asi sporné, např. co se týká úlohy češtiny v Kafkově jazykovém myšlení. Jde mi o teoretický přístup, který, myslím, je vhodný pro Kafka i Haška.

metaforicky jako cynického hrdinu (Steiner 2000), přičemž ‚cynik‘ je odvozené od slova ‚cynos‘, odkazujícího jak ke starořecké filozofické škole, tak ke Švejkově cynickému postoji k tradiční morálce, státnímu zřízení, jakož i k ideologiím a velkým příběhům dějin. [...] prostřednictvím svých zvláštních diskurzivních a behaviorálních strategií přežít se Švejk dokázal stát psem“ (Matonoha 2008: 8; přel. H. M.).²

Můj přístup je jiný. Souvisí s větším projektem, který se týká autofilologie literatury, to jest analýzy filologických operací literárních textů od romantismu po postavantgardu. Projekt se soustřeďuje na metadiskurzivnost literatury, která se v určitých dobách jeví zvláště silně.³

Fakt vyjádřený na začátku Haškova textu, že totiž Švejk padělá rodokmeny psů, může být čten nikoli pouze metaforicky, tedy například jako poukazy na Švejkův charakter, nýbrž též metonymicky (čili: indexicky) – jako ekvivalence mezi psem a Švejkem jakožto agentem a autorem falšujícího psaní.⁴ Navrhují vztahovat takové čtení Švejka k jazyku a řeči románu, zvláště k jeho antiměšťácké autofilologii. Autofilologii lze považovat za strategii deterritorializace české literatury, kterou reprezentuje Švejkova *vojenská taktika*.⁵

Deleuze a Guattari se na začátku knihy *Kafka. Za menšinovou literaturu* ptají (citují z vynikajícího překladu Josefa Hrdličky): „Jak vstoupit do Kafkova díla? Když je to rizoma, doupě“ (Deleuze – Guattari 2001: 7). Přeformuloval bych to pro Švejka takto: Jak vstoupit do Haškova díla? Když je to *paraanabáze*, psinec. A to proto, že Švejkův pohyb, budějovická a každá jiná anabáze, má jenom zdánlivě nějaký cíl, ve skutečnosti je ten pohyb *rizomatickou deterritorializací země*, kterou

- 2 „As to the theme of animals, it is almost omnipresent in Hašek’s writing and biography. [...] The theme of dogs meanders through Hašek’s writing quite extensively. On more metaphorically level, Peter Steiner labeled the character of Švejk a Cynic hero (Steiner 2000), where a cynic is derived of the word cynos, a dog referring both to the Ancient Greek school of thought and to Švejk’s cynical attitude towards the traditional morality, to the state apparatus as well as ideologies and grand narratives of history. [...] by his specific survival discursive and behavioral strategies, he managed to turn himself into a dog“ (Matonoha 2008: 8).
- 3 Mácha a Hašek, Puškin a Nabokov, Słowacki a Gombrowicz – to jsou hlavní představitelé romantismu a postavantgardy, které v práci analyzuji. Východiskem je, že romantismus a postavantgarda se liší od metasémiotických zájmů avantgardy svou metadiskurzivitou, tj. zájmem o diskurzivní situaci.
- 4 V knize Derrida (1991) dekonstruuje ekonomickou hodnotu: když Švejk daruje *falešného* (tj. kradeného) psa nadporučíkovi, můžeme se ptát, zda je to analogické daru falešné mince žebřákovi u Baudelaira. To by pak byl ještě třetí, poststrukturalistický přístup ke Švejkovi (po Foucaultovi a Deleuzovi).
- 5 Rozdíl mezi *strategií* a *taktikou* je myšlen vzhledem k teoriím Michela de Certeau (1990), kde *taktika* souvisí s všední kulturou (graffiti, pohybem v prostoru, mluvením/psaním atd.) uvnitř mocenských struktur.

chce česko-rakouská armáda reteritorializovat. Psincem je proto, že Švejkovi psi jsou částí obyvatelstva Haškova „světa zvířat“ a jimi se Švejk také metonymicky stává. Klíčová věta Deleuze a Guattariho k tomuto tématu zní: „Stát se zvířetem znamená [...] vytvořit pohyb, vytyčit únikovou linii v celé její pozitivitě“ (ibid.: 24).

Dobrota, dobrácká blbost Švejka je přesně takovou pozitivitou a Švejkův pohyb je únikovou linií ze všelijakých strategií reteritorializace, především ze strategií měšťáckých českých nebo dokonce československých (neboť během psaní Švejka vzniká československý stát jako subjekt a agent reteritorializace). Švejk ve svém konání se psy má stejně systematickou funkci jako zvířata, přesněji *stávání se zvířetem* u Deleuze a Guattariho. Nejprve bych chtěl naznačit výhody tohoto přístupu:

1. Pomocí kategorie *stávání se zvířetem* se čtené temné nebo v nejlepším případě pouze komicko-satirické tropy kolem Švejka stávají čitelnými jako metonymie nebo indexy, respektive jako součást rizomatické sítě.
2. Z tohoto hlediska lze vidět a analyzovat přechod, respektive transformaci Haškova *jazykového programu* do figury Švejka⁶ (to znamená i jazykových figur, které Švejk reprezentuje a vyslovuje). Deleuze a Guattari ukazují na hluboký smysl jazykového *švejkování*.
3. Intuitivně nebo pouze biograficko-historicky chápaný vztah mezi Kafkou a Haškem lze tak postavit na teoreticky náročnějším fundamentu.
4. Lze chápat podstatné aspekty Švejkova charakteru – například jeho dobrotu a infantilnost (Deleuze a Guattari nazývají *stávání se zvířetem* infantilním krokem) a především jeho blbost – ne jako komické či v užším smyslu politické, nýbrž jako teoreticky zajímavé, tedy jako politické v širším slova smyslu. Švejkova blbost, a především popis sebe jako blba⁷ nejsou žerty. Měli bychom to mít na paměti, když čteme místa, jako jsou následující: „A plukovník shrnul svá pozorování v otázku, kterou dal šikovateli z plukovní kanceláře: ‚Blb?‘ A tu viděl

6 V případě Švejka má *postava* dva zásadní významy: jako *jednající osoba* v narativní konfiguraci, jako *agens* a jako *rétorická figura*. Na otázku, jestli i jednání a pohyb Švejka jsou *figurální*, těžko jednoznačně odpovědět.

7 Na kongresu prof. Sergio Corduas vykládal rozdíl mezi *pitomcem*, kterým je Haškův Švejk do světové války, a *blbem*, kterým je v dvacátých letech 20. století.

plukovník, jak ústa toho dobráckého obličejě před ním se otvírají. „Poslušně hlásím, pane obrst, blb,‘ odpověděl za šikovatele Švejk“ (Hašek 1953: 332).⁸ Deleuze a Guattari nám pomáhají analyzovat radost a blbost, dobrácký obličej jako symptom deterritorializace, tj. jako součást toho, co bych nazval Švejkovou politikou – politickou taktikou a politikou v širším smyslu. Popis sebe sama jako blba dělá blbost zase programatickou a antiideologickou.

5. *Politické* v širším smyslu znamená chápat řeč jako politiku a politiku jako jazyk. Teorie menšinové literatury pomáhá chápat funkci řeči jako hmoty literatury, která „přestává být reprezentující a ubíhá ke svým okrajům a hranicím“ (Deleuze – Guattari 2001: 43) a která je kolektivní, čistě politickou a je „záležitostí národa“ (ibid.: 32). Soustředění na řeč jako politiku a na politiku jako jazyk zviditelňuje Švejkovu činnost, která je jinak těžko viditelná a popsitelná.

6. Z tohoto hlediska Haškovo a Švejkovo demonstrativní, ale nekonsekventní používání nestandardní češtiny dostává nový význam, a sice jako *protiměšťácká antifilologie* (tj. odpor vůči měšťácké kultuře) vznikající – z hlediska Haška – v nové Československé republice.

7. Tuto filologickou praxi lze také nahlížet jako *autofilologii*, tj. jako filologickou operaci textu na sobě z vnějšku. Vnějškem textu je česká literatura jako literatura menšinová. Chápání Haškova textu objevuje vztah nejen s Kafkou, nýbrž také se všeobecnými metadiskurzivními tendencemi avantgardy a postavantgardy.

To je několik výhod přístupu ke Švejkovi pomocí kategorie *stávání se zvířetem*. Opakuji dvě hlavní teze:

1. Mezi Švejkem a tím, co Deleuze a Guattari nazývají *devenir animal*, existuje vztah, který není náhodný, nýbrž podstatný pro čtení Haškova díla.

2. Hašek vytváří českou verzi toho, co Deleuze a Guattari nazývají *littérature mineure*. Překlad *mineure* jako *menšinová* může být zavádějící, ne-

⁸ Toto místo je význačné tím, že je na konci budějovické anabáze, i tím, že reakce na něj je následující: „Pitomý dobytku, máte tři dni verschärft“ (Hašek 1953: 332). A tak se zde Švejk stává – oficiálním pohledem – zvířetem.

boť nejde o faktickou menšinu, nýbrž o psaní v jazyce jako jazyce *menšinovém*. Východiskem je určité chápání faktu, že Kafka píše v němčině, respektive naznačuje vnějšek němčiny svou hyperkorektností (u Haška je to naopak – vnějšek měštácké češtiny se vyznačuje nestandardností, nekorektností).

Deteritorializace je *anti-oidipovský* postoj. Je všeobecně známo, že Deleuzova a Guattariho kniha o Kafkovi souvisí s jejich filozofickými díly *Anti-Oidipus* a *Tisíce plošin* (Deleuze – Guattari 1972, 1980), a koncepci nomádství lze používat v analýze deteritorializujícího pohybu Švejka, pohybu bez mapy, prostoru bez kartografických místností (ve smyslu Michela de Certeau, 1990).⁹ Ještě důležitější pro proces *stávání se zvířetem* je práce o Oidipovi, o oidipovském komplexu, který je symptomem kapitalismu, tj. měštácké kultury. Podle Deleuze a Guattariho je pes *oidipovské zvíře par excellence* (Deleuze – Guattari 2001: 28). Oidipovský komplex je pro ně východiskem k definici *deteritorializace* a *reteritorializace*, které vycházejí z figur *rizomy*, respektive *kořenů*. Kořen se svou hierarchickou strukturou má na rozdíl od *rizomy* oidipovský potenciál a s tímto principem pracuje. Mapa je nástroj státní reteritorializace, nikoli jen vojenské, ale všeobecné.¹⁰ Proto je ostatně Švejkova anabáze bez mapy, bez definice míst státními teritoriálními diskurzivy.

Důležitý pro mou argumentaci není ani tak pohyb (tady se kombinace přístupů Deleuze a Guattariho s de Certeauem ukazuje jako výhodná), nýbrž spíše řeč a jazyk, především řeč, neboť jazyk je strategie a řeč taktika, a Švejkova semiosféra je taktická, nikoli strategická.¹¹ O Kafkově výběru jazyků filozofové uvádějí, že kdyby psal česky, šlo by o reteritorializaci: „Kafka nesměřuje k reteritorializaci v češtině – ani k hyperkulturnímu užití němčiny s oním hýřením sny, symboly a mýty, dokonce hebraistickými [...] pražská němčina je v mnoha ohledech deteritorializovaná, je třeba ještě zvyšovat intenzitu, ale ve směru nové střídmosti, nové neslýchané správnosti, nelítostného napřímění – zvednout hlavu“ (Deleuze – Guattari 2001: 49). Tady máme co do činění s dvěma pózami: skloněná hlava je příznakem reteritorializace, zdvižená hlava příznakem deteritorializace. Kafkovým jazykovým

9 Pojetí *énonciation piétonnière* [enunciace pěšky] a *rhétorique cheminatoire* [cestovní rétorika] (viz de Certeau 1990) jsou tady zvláště relevantní.

10 Posledních 25 let vypracovává teorie kartografie mediální a ideologický přístup k historickým mapám. Tuto tendenci započal anglický geograf John Brian Harley (viz Edney 2005).

11 Děkuji prof. Corduasovi za příklad toho, že Švejk během anabáze téměř nemluví, což zdůrazňuje fakt, že existuje v textu vztah mezi pohybem a řečí. Můžeme dokonce mluvit o komplementární distribuci: *Paraanabáze* je pohyb, který není jen doslovným pohybem v prostoru. Švejkovy praktiky jsou transmediální, jako i gesta u Deleuze a Guattariho.

gestem je používání deteritorializované pražské němčiny, a sice *nelítost-n[ě] správn[ě]* jako *hyperkompensace* jeho cizosti.

Naivní čtenář mohl by se zeptat: Proč v tomto případě mohou být Hašek a Kafka analogičtí? Zdají se totiž být přímým opakem – u Haška zdánlivě nemáme co do činění s neslýchanou správností, nýbrž s často slýchanou nesprávností. To jsou ale jen povrchní dojmy z Kafkova či Haškova psaní nebo Haškových a Švejkových podpisů a hodnot, které reprezentují. Čeština ve dvacátých letech 20. století má k pražské němčině opačný status – je ve stavu reteritorializace. *Nelítostn[ě] správn[ě]* je – z hlediska Švejka – spisovná čeština se svou filologickou muzeálností. Švejkova deteritorializace má v této muzeálnosti své negativní východisko. To je těžiště Haškovy autofilologie.

K tomu lze říci, že u Švejka se musíme soustředit na *anti-ekonomické* cestování a ekonomii falšování, jejichž těžiště leží ve Švejkově podpisu pod falšované psí rodokmeny. Obecněji v práci s legitimizováním psích identit, která je znakovou činností ve psaní a performativnosti. V 15. kapitole první knihy se píše: „Proč jste mně vodil ukradenýho psa, proč jste mně tu bestii nasadil do bytu?“ „Abych vám udělal radost, pane obrlajtnant.“ A Švejkovy oči se dobrácky a něžně podívaly nadporučíkovi do tváře, který si sedl a zaúpěl: „Proč mne bůh trestá tímhle hovadem?“ (Hašek 1953: 228–229).

Padělání rodokmenů a krádeže psů jsou paradigmatickými performancemi, které pro Švejka znamenají – metonymicky nebo indexově – východisko ke *stávání se zvířetem*. Právě tím chce Švejk udělat obrlajtnantovi radost? Je to pozitivita a radost deteritorializace, kterou důstojník jako agent reteritorializace nemůže chápat ani přijmout. Bůh skutečně trestá nadporučíka tímhle *hovadem*, tímto *zvířetem*, přesněji tímto *stáváním se zvířetem*, neboť právě pomocí něj by nadporučík mohl najít únikovou linii z tohoto Božího trestu. Tuto linii však obrlajtnant může vidět jen nevědomky. Nemůže číst Švejkův falšující podpis, který je doslova kontrasignaturou. Kdyby ho číst mohl, měl by radost, kterou mu Švejk chtěl udělat. Proč, a především jak ho Bůh „trestá tímhle hovadem“? Trestá ho jako agenta deteritorializace, který ukazuje únikovou linii prostřednictvím *stávání se zvířetem*. Ale obrlajtnant se nemůže vymanit z imperiálního reteritorializujícího mimikry a z budoucnosti důstojníka měšťácké armády československé, která není schopna nic jiného než dělat stejné mimikry jako za Rakouska. Tím je Švejk radikální a konsekventní anarchist.

Performativní podpis je kontrasignatura, která dělá z psa plukovníkova psa obrlajtnantova, patří do jazyka a diskurzu, které nejsou

zakořeněné, nýbrž jsou *na cestě* (připomínám hru se slovy *rooted vs. en route* v knize Homiho Bhabhy, 1994). Švejkovství v řeči je *deteritorializovanou* češtinou, a tím je pro teritorializovanou češtinu mlčení (proto jméno Švejk je mezi *schweig* a *Tscheche*). Švejk není figurou osvobození, nýbrž figurou stávání se psem jako *oidipovským zvířetem par excellence*. Ve Švejkově jazykové performativitě se deteritorializace a reteritorializace vyrušují a nezůstane nic. To je hrůza prázdnoty Švejkovy postavy. On sám ví a o sobě říká, že je blb, a není to žert. Podle mě pomáhá přístup Deleuze a Guattariho ke Kafkovi jako k *podzemní cest(ě) do rizomatu nebo doupěte* vidět a číst Švejkovu blbost a radost jako politickou taktiku. Máme co do činění s politikou v hlubokém smyslu.

Na základě toho lze formulovat konkrétnější teze:

1. Hašek, stejně jako Kafka, píše v rodném jazyce jako ve svém a zároveň cizím, tj. jako menšinovém. Hašek píše ve své variantě jazyka na pozici nemožného vnějšku měšťácké češtiny.
2. Hašek odporuje *anti-mimikry* ve Švejkově řeči teritoriálnímu a imperiálnímu *location of culture* (Bhabha) a dává jazyku neexistující, ale nutné místo, kam unikat ze zdánlivě věčného řetězení mimikry.
3. Švejkem Hašek inscenuje psy a obecnou psí vazbu jako svou variantu *stávání se zvířetem*.
4. Švejkem hojně užívané vulgarismy jsou nástrojem psí řeči, kterou Hašek radikálně a rizomaticky demontuje měšťáckou češtinu.
5. Tuto práci v řeči a jazyku lze nazvat deminorizací, tj. deteritorializující anti-filologickou autofilologií. Je autofilologie v tom smyslu, že Švejkova řeč dává signály, které ukazují, jak se musí číst a archívovat text, který z ní vzniká. Vzpomeňme na redefinici maršbataliónu, kterým se pokračuje v „dělání radosti“ obrlajtnantovi v 15. kapitole: „Vrátiv se domů, řekl k Švejkovi významně: ‚Víte, Švejku, co jest to maršbatalión?‘, Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že maršbatalión je maršbatak a marška je marškumpačka. My to vždycky zkracujem“ (Hašek 1953: 229). Tou řečí Švejk deteritorializuje maširování reteritorializující armády.
6. Švejkem Hašek vytrhává češtinu z držení teritorializujícího pochodu a tím ji vede na nomádkou cestu. Švejkova *dobrota* a *radost*, kterou

obrlajtnant nemůže chápat ani přijmout, ukazují na rizomatickou cestu, na níž se Švejk nachází se svými psy.

7. Švejk padělá rodokmeny, aby psi – a s nimi metonymicky on sám – vešli do úplně jiného, nemožného, protože paradoxního, kulturního archivu. Proto je Švejkův *podpis* pod rodokmeny dobráčkou kontrasignaturou blba, která ukazuje únikovou linii *stávání se zvířetem*.

Vnějšek češtiny, *anti-mimikry*, *anti-oidipovští* psi, *rizomatismus* vulgární češtiny, *autofilologie*, nomádský pochod, nutný, ale nemožný, *kulturní archiv*: to jsou prvky Švejka a švejkování, které se stávají viditelnými, když se Haškův text čte pomocí kategorií *stávání se zvířetem*, *deteritorializace* a *littérature mineure*.

Prameny

HAŠEK, Jaroslav

1953 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: SNKLHU) [1921–1924]

Literatura

BHABHA, Homi

1994 *The Location of Culture* (London: Routledge)

CERTEAU, Michel de

1990 *L'invention du quotidien* (Paris: Gallimard)

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix

1972 *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Les éditions de Minuit)

1980 *Mille Plateaux* (Paris: Les éditions de Minuit)

2001 *Kafka. Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Herrmann a synové) [1975]

DERRIDA, Jacques

1991 *Donner le temps I. La fausse monnaie* (Paris: Galilée)

EDNEY, Matthew H.

2005 „The Origins and Development of J. B. Harley's Cartographic Theories“, *Cartographica Monograph* 54, *Cartographica* 40

HANSEN-Löve, Aage

1987 „Thesen zur Typologie der Russischen Moderne, in Peter V. Zima, Johann Strutz (eds.): *Europäische Avantgarde* (Bern/New York/Paris: Peter Lang), s. 37–59

1993 „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die dritte Avantgarde“, *Wiener Slawistischer Almanach* 32, s. 207–264

MATONOHA, Jan

2008 „Beyond Human: the Flight Towards an Animal in the Central European / Czech Literature (Čapek, Kundera – Kafka, Hašek)“, in Robert Brown, Concetta Principe, Joshua Synenko, Zipporah Weisberg (eds.): *The Inhuman. Investigating Continental Thought in the Humanities. Topia*. Canadian Journal of Cultural Studies 5, <http://www.yorku.ca/topia/etopia5.html> [přístup 31. 10. 2010]

MEYER, Holt

1996 „Švejkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu)“, in: *Světová literárněvědná bohemistika. Materiály z 1. kongresu světové literárněvědné bohemistiky 2* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 630–638

Reading Hašek with Deleuze: *Devenir-animal* and Czech autophilological deterritorialization

In this contribution the role of dogs and animals in Jaroslav Hašek's *Švejk* (1922–1923) literature is associated with the concept of *becoming an animal* (*devenir-animal*) developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their book on Kafka. This allows for the inclusion of a theoretical background for reading the classic avant-garde text from the perspective of the deterritorialization of Czech language, literature and culture.

Keywords

Jaroslav Hašek, Švejk, devenir-animal, deterritorialization, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Okraj, hranice a jejich překročení

Josef Čapek mezi obrazem a textem
(„Plynoucí do Acherontu“)

— Zuzana Stolz-Hladká —

Okraj je místo, které se nachází na začátku nebo na konci něčeho, s čím souvisí. Je to místo, které se vztahuje k nějakému středu, a spolu s ním se vzájemně vytváří. Na druhé straně se okraj od středu liší. Co je ve středu, není na okraji, a naopak. Okraj a střed jsou tedy také kategorie dialektické. Nejsou ale kategoriemi danými. Jsou kulturními výtvory a jako takové jsou zásadně pohyblivé a zaměnitelné, protože závisejí na perspektivě toho, kdo je vnímá. Pozice okraje je kromě toho prostorem přechodu a dotyku s jiným, prostorem hybridním. Okrajová literatura je proto často literaturou dynamické formy, je neobvykle plodná a tíhne jak k destabilizaci dané literární formy (žánru, postupů), tak i svého média. Okraj, hranice a jejich překročení se v ní odrážejí také tematicky.

Jinak řečeno: střed je dominantou dynamické struktury, jejíž všechny části jsou vzájemně propojeny. Text pojatý jako dynamická struktura je stále v pohybu, nejen sémantickém, ale i hodnotovém, protože je rovněž součástí struktur, které jsou vytvářeny kulturním kontextem a kulturní tradicí. S nimi je spjata jeho přechodná pozice v centru, nebo na okraji žánru, literární formy a dobové estetické normy.

Texty Josefa Čapka se nacházejí doposud na okraji kánonu české literatury. Zároveň se nacházejí na časovém okraji hlavního proudu avantgardy, který se běžně klade do dvacátých let 20. století. Text „Plynoucí do Acherontu“ z roku 1915 ze souboru *Lelio* (1917) zaujímá i v Čapkově díle pozici okrajovou, protože počáteční. Hlavní charakteristika textu spočívá v tom, že se stále pohybuje na rozhraní svého média a zvolené literární formy.

V próze „Plynoucí do Acherontu“ se Josef Čapek zabývá novým, a hlavně jiným způsobem zobrazení tématu sebevraždy utopením. Název povídky nás zavádí do kulturních tradic umění výtvarného i slovesného. Acheront je jméno řeky mrtvých z řecké mytologie. První část názvu poukazuje na osobu nebo věc, která plave na hladině této řeky. Kombinace obou pak upřesňuje, že se jedná o mrtvolu.

Vypravěč v Čapkově próze vychází ze dvou tradic – z literární a výtvarné. Tradici literární představuje citát ze stereotypní milostné povídky končící větou: „a život jejich byl nyní jako sen“ (Čapek 1997: 21), tradici výtvarného umění citát obrazu *Utonulá*, který ukazuje krásnou mrtvou ženu v bílých šatech. Vypravěč vyzdvihuje „lehounce bělavý vzhled utonulé“ (ibid.: 25). Pod vlivem tohoto obrazu si vypravěč představoval, „že smrt utopením může býti z nejsubtilnějších a že sebevrazi, vznášející se na vodě, zůstanou plavnou papířkou [chmýří; pozn. Z. S.-H.] lidského zoufalství, i když jsou vytaženi na zemi“ (ibid.: 24). Podle popisu by se mohlo jednat o obraz *Utonulá* Jakuba Schikanedera z let 1890–1895 [1].¹ V popředí obrazu na okraji vodní plochy leží bezvládné, sluncem růžově ozářené tělo tmavovlasé mladé dívky, která je oblečena do bílých průsvitných dlouhých šatů. Dívka leží v levém rohu obrazu na zádech s rozpráhnutou pravou rukou a její vzdušná běloba je kontrastována tmavým, velmi hmotně působícím balvanem v pravém rohu obrazu. Dívčina smrt se jeví jako ušlechtilá součást melancholie přírody na sklonku dne – její smrt nenarušuje krásu zapadajícího slunce nad vodou.

Zažitá realita si vyžaduje jiný způsob zobrazení, podotýká vypravěč povídky (Čapek 1997: 25). Obě východiska, literární (*šťastný život*) a výtvarné (*krásná utonulá*), jsou v povídce nejdřív rozebrána, pak částečně obrácena v opak a nakonec nově rekonstruována. Zajímavé je, že se Čapek povídkou zapojuje do výtvarné diskuse, kterou vedl nad tématem utonulé dívky už Schikaneder, který se námětově inspiroval

1 Na dešifrování Čapkovy narážky na obraz Schikanederův, které provedl Tomáš Vlček, upozorňují Jiří Opelík a Jaroslav Slavík (Slavík – Opelík 1996: 152).



[1] Jakob Schikaneder: *Utonulá*, 1890–1895 (Vlček 1985: 33)

klasickým obrazem prerafaelity Johna Everta Millaise *Ofélie* z roku 1851 (Vlček 1985: 30). Zatímco u Millaise, jako i v Shakespearově *Hamletovi*, *princi dánském* (1603), který byl nesporně literární předlohou všech následujících utonulých, lemují ušlechtilý zjev utonulé květy, je utonulá Schikanederova namalována bez příkras. Tím je při vši idealizovanosti mrtvova, která je o něco realističtější. Čapkovovo řešení je mnohem radikálnější.

První sebevrah v povídce je muž, který se vrhá do Vltavy. Sebevrahův „život nebyl jako sen“ (Čapek 1997: 21) a on není „ani trochu básníkem“ (ibid.: 30–31), nýbrž tvrdě reálným obrazem psychicky a fyzicky trpícího člověka. Utopenec, jak je poté nazván, leží po činu na dně řeky až do doby, kdy „rozkladné plyny zvětšily objem jeho těla natolik, že nadlehčená mrtvola musila se objeviti na povrchu vody“ (ibid.: 31). Popis kulminuje v hrůze diváků: „Nad řekou zavanula hrůza, živý svět v okamžiku úzkosti se zakymácel [...]“ (ibid.: 32). Prvním sebevrahem staví Čapek estetiku drsné a ošklivé skutečnosti proti literárně tradičnímu *krásnému snu a krásné spící mrtvé*. Pokud uvážíme, že autor nejen cituje ze stereotypní milostné povídky, ale citátem také konotuje barokní Calderónovu hru *Život je sen* (1636), v níž sen není snem, ale skutečností, můžeme konstatovat, že se Čapek zamýšlí nad dichotomií skutečného a neskutečného, nad opozicí a zároveň *souvislostí* dvou světů – světa živých a světa mrtvých. Nejen ve smyslu metafyzickém, který se v textu vyskytuje v popisu dvojího nebe nad a pod hladinou řeky (nebe nahoře a nebe v hloubkách, přičemž nebe nahoře

je nebem živých a nebe dole je nebem mrtvých; *ibid.*: 31), nýbrž především v kontextu znázornění skutečnosti. V textu nacházíme výpověď „skvělost světél [...] a všechna svrchovanost velkého města [...] jsou jen *předmětem vidění*. *Jedinou skutečností* bylo jeho vlastní bytí, studený pocit opuštění a hynutí“ (*ibid.*: 22). Skutečností je tedy něco jiného než to, co je vidět. Touto pasáží se ocitáme v diskusi o soudobém moderním umění. Zavrhuje se optické pojetí umění založené na vnímání, jak je pojímá impresionismus, i zkrášlení reality básnickým slovem. Skutečnost má být v umění podána taková, jaká je. Že nejde jen o výtvarné uchopení reality, dokumentuje pasáž, která v textu pokračuje v úvahách nad pražským utopencem. Najdeme zde výpovědi o použití motivu vody v literární tradici. Vyprávěč shrnuje konstatováním, že v představách básníka voda může znamenat všelicos, pro sebevraha ale je „[...] jen prostředkem, jak nejdříve dosáhnouti světa neskutečného“ (*ibid.*: 31). Návrh vlastního uměleckého řešení v Čapkově výtvarném a též ve slovesném díle této fáze najdeme v následující větě, která se vztahuje k utopencovu životu: „Cítil až příliš neodbytně svou bídu, svůj hlad, nemoc a zimu, z čeho stále beztvárněji se *slepoval* jeho šedivě hadrovitý život. Vedle této tvrdé skutečnosti se zdály všechny ostatní krásné obrazy života přeludem a snem“ (*ibid.*: 22). Bída, hlad, nemoc a zima jsou v opozici ke „krásnému obrazu života“. Ten je pouze snem, a zůstává proto neskutečným. Zažitá realita vyžaduje *jiný* způsob zobrazení, vysvětluje vyprávěč na jiném místě. Princip tvorby povídky či obrazu, který Čapek zavádí, lze popsat jako lepení či skládání úseků, zlomků a plošek (Slavík – Opelík 1996: 153). Princip skladby vytváří skutečnost novou, uměleckou, vytváří vlastní svět (Pomajzlóvá 2003: 54), který nechce být vyběsněnou a romantizující variací reality. Na druhé straně nemá být pouhou kopií nebo zrcadlením skutečnosti. Tvorba nové reality a vlastního světa je pro Čapka podstatou umění. Vytváří je technikou slevování a vřazování prvků ze zažité moderní velkoměstské skutečnosti.

Popis druhé mrtvoly je pokračováním v zavedené estetice. Mrtvá, tentokrát je to žena, je zde pravým opakem Schikanederovy *Utonulé* v bílých šatech, jejichž průsvitnost působila na diváka jako lehkost a netělesnost utonulé.² Jinou a skutečnou utonulou spatřil vyprávěč při svých procházkách v Paříži na břehu Seiny u mostu Pont des Arts (Čapek 1997: 25). Pařížská utonulá je stará a temná, s obličejem, který

2 Na protiklad vlastního vidění a konvenčního zobrazení v Schikanederově obraze upozorňuje Tomáš Vlček (1985a: 276).

je v textu přirovnán k masce, je oděna do černých šatů s „ohavnými záhyby“ (ibid.) lepících se na tuhé údy zemřelé, které vypravěč přirovnává k nepoddajným, těžkým, nemotorným pákám zničeného stroje. Popis jejího těla-stroje končí závěrem, že „tato žena byla ze všeho nejtěžší“ (ibid.). Lehká je zde leda řeka. Vypravěč končí popis připomínkou, že diváci reagují na mrtvý svět a jeho kamennou cizotu nepřátelsky a se strachem. Důvodem je odlišnost obou světů. Mrtvý svět je živému cizí. Přirovnání mrtvé a jejích údů ke zničenému stroji a jeho pákám je zao-krouhleno obrazem kamenné tvrdosti a cizosti. Jeho tvrdost není oce-lová, ale je kamenná, a tím i mrtvá. Kámen ze Schikanederova obrazu se tedy zcela nevytratil. Čapek ho přejímá, slučuje ho ale s utonulou, aby ukázal skutečnou váhu těžké a ošklivé mrtvoly. Těžké tělo mrtvé nepoukazuje jen k Schikanederovu obrazu. Vlastnostmi ocele a stroje odkazuje k mechanické stránce futurismu. V roce 1909 byl v pařížských novinách *Le Figaro* uveřejněn manifest futurismu a některé poznatky z něj Čapek přebíral, například figuru-stroj, i když manifest pro jeho nelidskost zavrhl a mnohé postuláty ve svých fejetonech zesměšnil.³ Výtvarné zpracování těla-stroje najdeme třeba v ilustracích pozdějšího Čapkova ironického eseje „Umělý člověk“ (Čapek 1997a) či „Homo artefactus“ z roku 1924 [2]. Avšak nemá ani hrozivost strojové tíhy pařížské mrtvoly, ani nelidskost manifestu futurismu – Čapkova varianta těla-stroje je hravá. Ilustrace „Homo artefactus“ se nachází na začátku textu „Umělý člověk“ a ukazuje člověka-stroj, který je smontován z různých plechových pák a částí.

Zažitá realita vyžaduje *jiný* způsob zobrazení, vysvětloval vypravěč. Jak by tento způsob mohl vypadat, se dozvídáme v popisu třetí mrtvé. Jedná se o mladou pražskou dívku, která se vrhla do Vltavy z nešťastné lásky. Leží na dně řeky, a protože je noc, tak se bojí. Po břehu se procházejí anglický vrah Jack Rozparovač a francouzský gangster Fantomas. Utonulá se probouzí až deštěm, který ji hudbou kapek vede z vody na břeh. Zde se potácí modrou nocí „kalužemi ulic, jako by byla živoucí“ (Čapek 1997: 28). V následující větě se ožilá utonulá mění v prostitutku, která stojí v hustém dešti na Václavském náměstí ve svých promočených a neslušivých růžových šatech. K ránu se vrátí do Vltavy, aby se znovu stala mrtvou. Jedné neděle ji řeka vydá jako mrtvolu, vrátí ji mezi živé a vystavuje ji jejich pohledům. Je sice „méně

3 Stroj, který zastupuje živého člověka, se objevuje už v povídce „Opilec“, která byla inspirována tímto manifestem, a nikoli teprv výstavou futuristických obrazů v Praze v roce 1914. V „Opilci“, který v *Leliovi* následuje „Plynoucí do Acherontu“, si inženýr vyrobí automat-dvojníka, který ho má zastupovat v pronásledování vyhlédnuté dívky na promenádě.



[2] Josef Čapek: *Homo artefactus*, 1924 (Čapek 1997a: 171)

sličná“ (ibid.: 29), jak je řečeno v textu, znetvořená „nebožskou působností rozkladu“ (ibid.), ale stále ještě vábí a okouzluje rozpuštěnými vlasy, růžovými šaty a stuhou podvazku mezi záhyby šatů.

Čapek přejímá téma utonulé z literární a výtvarné tradice a přenáší ho do vlastní skutečnosti. Z moře se stává Vltava a z umělé lživé krásy skutečnost těžkého, mrtvého těla v rozkladu. Estetiku ošklivosti a surovosti Čapek sice připouští, ale relativizuje a redimenzuje ze stroje/hmoty na člověka. Mrtvá je sice ve stadiu rozkladu, ale stále ještě je obdařena krásou ženského těla a typickými ženskými atributy (stuha, podvazky, růžové šaty, dlouhé vlasy). Vypravěč ji dokonce nazývá „rusalkou“. Přesto neoživne, zůstává skutečnou mrtvou. Je „plavný praporeček lidského zoufalství“ (ibid.), jak říká poslední věta popisu.

Postava pražské mrtvé je slepena ze dvou žen – ze sebevraždkyně a prostitutky. Obě jsou bledé, pohledné, obě pojí téma lásky (nešťastné a prodejné), obě mají růžové šaty a překračují hranici mezi živými a mrtvými, kterou znázorňuje voda. Obě splývají v jednu utonulou a jsou doplněny ještě ženou třetí – rusalkou čili vodní vílou. Obdobně je to s prostorem, ve kterém se děj odehrává a který je složen ze tří, ne-li ze čtyř světů. Děj se odehrává v Praze, pražský prostor je ale pomocí paralelních konstrukcí, jakými jsou procházky vypravěče a Fantomase s Rozparovačem, prolomen Londýnem a Paříží. Dalo by se také

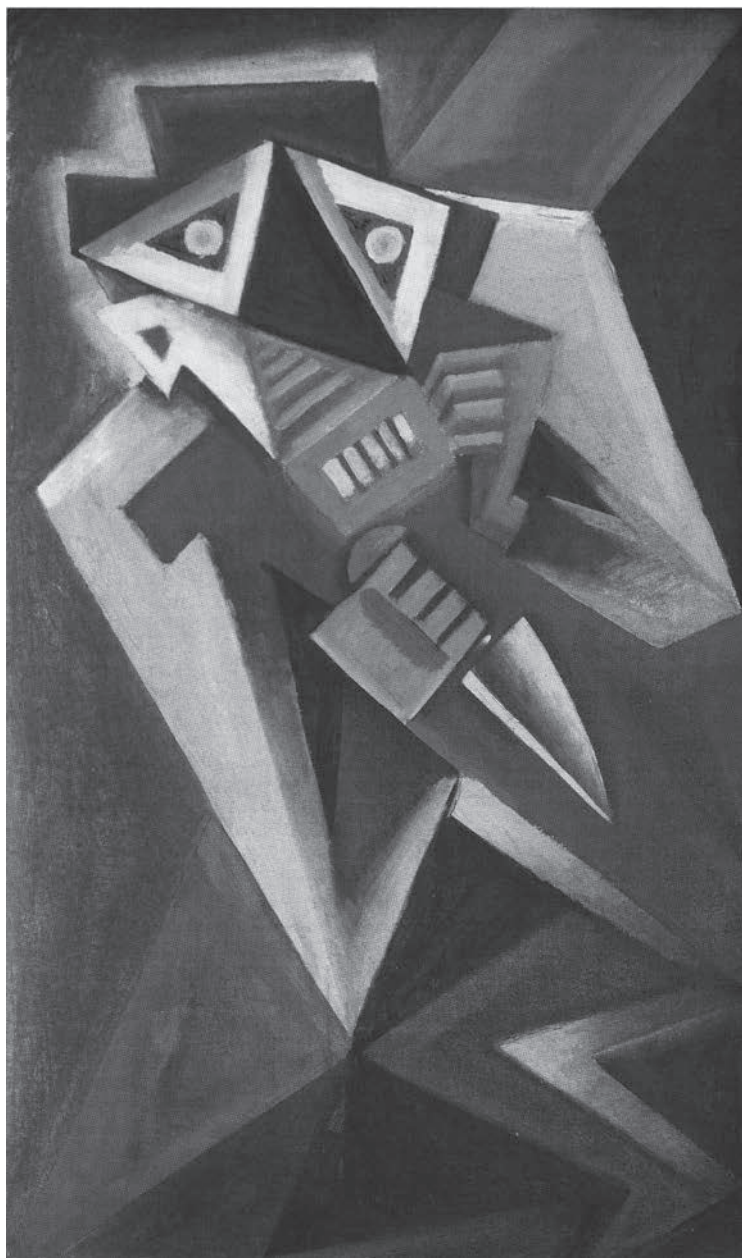


[3] Josef Čapek: *Jack Rozparovač*, 1917 (Slavík – Opelík 1996: 213)

uvažovat o mytickém prostoru, který je nastolen rusalkou a zásvětnou mocí, které utonulou volají zpět z Václavského náměstí do Vltavy. Jednotlivé prvky jsou zmnoženy a na způsob montáže postaveny fragmentárně vedle sebe. Místy se prostupují a vytvářejí zlomkový celek. Uvedu dva příklady.

V povídce se vyskytují dva kriminální živly: Fantomas a Jack Rozparovač. Oba jsou postavy existující také vně povídky. Fantomas je postavou z francouzského rodokapsu (1911–1913) autorů Pierra Souvestra a Marcela Allaina a ze stejnojmenného němekého filmu režiséra Louise Feuillada (1913). Fantomas je postrachem Paříže, objevuje se nečekaně a nemá identitu – je maskou. Čapek znal jak romány, které četl během pobytu v Paříži, tak film.⁴ Jack Rozparovač je historická postava vraha s fiktivním jménem. Rádil v Londýně v roce 1888 a měl na svědomí několik vražd prostitutek. Obě postavy vystupují v povídce vedle sebe, ale jsou jmenovány takřka jedním dechem. Že se jedná o jednu a tutéž postavu, potvrzuje Čapková malba – v názvu obrazu autor používá jejich jména jako synonyma [3, 4]. Gangstera, v textu pouze zdvojeného,

4 Četbu Fantomase jako inspirační zdroj pro umělce avantgardy uvádí Alena Pomajzlová (2003: 158). Zájem bratří Čapků během jejich pařížského pobytu dokumentuje V. V. Štech (1970: 38).



[4] Josef Čapek: *Fantomas (zločinec z kina)*, 1918 (Pomajzlová 2003: 173)



[5] Josef Čapek: *Holký*, 1917 (Slavík – Opelík 1996: 213)

Čapek-malíř ve výtvarném zpracování zmnožuje. V každém „zobrazení“ se soustřeďuje na jiný aspekt, který rozpracovává a zároveň redukuje. V jednom je to redukce postavy na jeden nebo dva atributy (klobouk, maska, tmavá barva), v druhém na její vlastnost (např. nebezpečnost, kterou znázorňuje pomocí ostrých linií, hran, špičatých úhlů a jedovatě zelené barvy), ve třetím na její pohyb (znázorněn dynamizací šikmou linií).

Zmnožení gangsterů má obdobu v hlavní hrdince povídky. Utonulá se zde vyskytuje v jedné výtvarné předloze, ve třech podobách ženských a jedné mužské. Ač literární předloha existovala před malbou,⁵ je to především malba, která pomáhá při uchopení literárních postupů v próze „Plynoucí do Acherontu“. Ve výtvarném projevu nacházíme *zmnožení ústřední postavy jako tematický cyklus* v různých obrazech, grafických listech a kresbách.⁶ Najdeme jej dokonce i ve ztvárnění „jediném“: v kresbě tuší s názvem *Holký* (1917) se postava zdvojuje ve dvě prakticky identické postavy, které jsou částečně zasunuty za sebe a připomínají sériové výrobky [5].

5 Jako první popsal předběžnost literárního ztvárnění před výtvarným, tzv. Čapkův „genetický vzorec“, Jiří Opelík (1980: 115).

6 Srov. řadu zločinců a detektivů a přípravných obrazů s názvem *Muž s kloboukem*, ale také variace na téma nevěstka v Čapkově výtvarném díle.

Postup *skládání (lepení)* se objevuje v kubistické malbě (srov. obraz *Fantomas, zločinec z kina*, 1918), kde je zachycen pohled na postavu-objekt z několika perspektiv zároveň, postup *redukce* v soustředění na ústřední postavy zločinců a nevěstek, ale příznačný je i výběr několika málo (stejných) atributů postav (klobouk pro nevěstky a pro zločince). V textu se kubistický pohled vyskytuje ve skládání fragmentů, v nesouvislosti dílů a v jejich volném řazení do útvaru povídky. Jednotlivé části jsou propojeny jedním syžetem, a i když jsou poskládány do textového celku, působí jako samostatné fragmenty. Společné téma těchto textových dílů tvoří smrt utopením. Zmnožení ústřední postavy spoluvytváří zvláštní charakter prózy, typický pro všechny texty *Lelia*. Děje se tak na úkor individuálnosti postav. Postavy nemají jméno (jsou označovány jako dívka, utonulá, nevěstka), nebo je jméno zaměnitelné (Jack Rozparovač, Fantomas).

Čapkovy literární texty jsou nesporně propojeny s jeho malbou. Dotyk s jiným médiem, které autorovi poskytuje výtvarné umění, vede k překročení hranic a rozšíření možností literárního ztvárnění. Autor uplatňuje postupy vizuálního média v médiu verbálním. Texty *Lelia* jsou spíše *psané obrazy* než texty, působí staticky a jsou takřka bez děje. Nacházejí se v prostoru mediálního přechodu, který je hybridní. V textu zaznamenáme také dotyk s dalším médiem, které Čapka fascinovalo. Sériové řazení a množení ve výtvarném a literárním projevu poukazuje k fimovým technikám. V eseji „Film“ (1918–1920) se Čapek zamýšlí nad uměleckými možnostmi nového média (Čapek 1997b: 57–63). Vyzdvihuje „mnohostranný pohled“ (ibid.: 61), který film umožňuje, aby postava nebo děj dostaly maximum plastičnosti. Takové možnosti propojení prostoru a času ho přitahují: „Okamžik je tu možno rozložit a fixovati ve více dramatických momentech a pohledech, vzdálené okamžiky i místa lze podati v současných, bezprostředně spojených obrazech, je možno docela tvárně a plasticky a svobodně pracovati s prostorem a časem“ (ibid.: 60). Princip překročení hranic prostoru a času, který Čapek tematizuje v úvahách o filmu, zahrnuje tvárné postupy skládání a množení. Jejich realizaci Čapek předvedl v textech *Lelia*, obzvláště v próze „Plynoucí do Acherontu“. Pohyb přes hranice je v textu znázorněn různě, například pohybem přes hranice centra českého prostoru (Praha) do centra prostoru francouzského (Paříž) či anglického (Londýn) a také pohybem do minulosti (téma smrti z řecké mytologie v antice, téma utonulé v malbě 19. století, literární zpracování skutečnosti a snu Calderónem v 17. století). Také volba řeky Acheront do názvu textu není náhodná, nýbrž je metaforou pro poetologický program

pohybu přes hranice. Tato řeka mrtvých byla už v řecké mytologii hranicí odlišných světů. V Čapkově textu je řeka zároveň hranicí i prostorem přechodu do bezhraničného – je zrcadlem, které zároveň dělí a pojí. Okraj jednoho světa se v řece dotýká okraje světa druhého. Prostor odražený ve vodě se v ní zdvojnásobuje tak, že se chodci procházejí „mezi dvojí oblohou“ (ibid.: 24). Svět pod hladinou řeky je nazván „světem mrtvých“ a svět nad ní „světem živých“ (ibid.: 25). Na druhé straně je možno, jak se dovídáme v textu, představit si krajinu podél řeky „[...] jako vzdušnou chodbu bezhraničného“ (ibid.: 24). Pohyb přes hranice je v textu nejen tematizován, ale také různými postupy předveden.

Na mediální úrovni jsou odlišnými světy různá média, jako jsou obraz a text. Jsou jimi ale také aktuální svět (svět živý) a jeho umělecké ztvárnění (svět mrtvý). Voda řeky v textu znázorňuje i tuto hranici a touhu po jejím překročení (Čapkova utonulá se za deště vrací z vody mezi živé). O pohyb mezi světy (prostor Prahy – prostor Paříže/Londýna, minulost–současnost, text–obraz, skutečnost–umění, smrt–život, vysoké umění / Ofélie – periferní umění / nevěstka), který může být také pohybem kontrastu (v případě Ofélie a nevěstky), se Čapek pokouší pomocí různých uměleckých postupů. Všechny jsou součástí pokusu o propojení dynamiky moderního života s uměním, jak ho proklamovala avantgarda. Vydáme-li se po Čapkově textu a jeho okrajích, odvede nás pohyb na okraji do samého středu evropské avantgardy.

Prameny

ČAPEK, Josef

1997 *Lelio. Pro Delfina*. Z díla Josefa Čapka 1, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1917, 1923]

1997a *Ledacos. Umělý člověk*. Z díla Josefa Čapka 4, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1928, 1924]

1997b *Nejskromnější umění*. Z díla Josefa Čapka 2, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1920]

Literatura

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

POMAJZLOVÁ, Alena

2003 *Josef Čapek. Nejskromnější umění* (Praha: Obecní dům)

SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří
1996 *Josef Čapek* (Praha: Torst)

ŠTECH, Václav Vilém
1970 *Za plotem domova. Druhý díl vzpomínek* (Praha: Československý spisovatel)

VLČEK, Tomáš
1985 *Jakub Schikaneder* (Praha: Odeon)
1985a „Doslov“, in Josef Čapek: *Rodné krajiny* (Praha: Mladá fronta), s. 269–281

The margin and border and their crossing: Josef Čapek between image and text (based on “Acheron”)

When discussing *margins* in literature, we have to assume that there is a centre to which *the margin* refers to by forming a structure of relations. The position on *the margins* or in *the centre* is not constant. It is subject to changes and depends on the perspective and other elements. Above all it is a cross-over area which is in touch with all that which lies beyond. Literature on *the margins* is a literature with a dynamic form which often destabilizes the traditional kind (with its genre and literary procedures) and even transgresses its own medium. *Margins, limits* and their *transgression* are often also its subject. *Literature on the margins* or *literature of the small forms* by Josef Čapek seems to be especially innovative. Being at the same time an author and painter, Čapek tries to compound both media. He links literary procedures with those of visual arts and thereby widens the possibilities of literary expression. In this way *literature on the margins* moves into *the centre* of literary innovation. Its connection between narrative and visual procedures places Čapek’s so-called “peripheral” texts in the very centre of the European avant-garde.

Keywords

hybrid area, picture–image–text (between image and text), intermediary movement, margin–centre, Josef Čapek

Havlasova (?) Itálie

— Nella Mlsová —

Jan Havlasa, vl. jm. Jan Klecanda ml. (1883–1964), byl spisovatel, publicista, fotograf,¹ cestovatel a diplomat, který svými aktivitami vstoupil nejen do dějin české literatury, ale i české (resp. československé) diplomacie a státnosti a do historie cestovatelství. Jeho život byl neobyčejně pestrý. Havlasa byl pevně spjat s českým prostředím a současně z něho neustále vykračoval. Dnes patří k pozapomenutým osobnostem.

Narodil se ve výrazně vlastenecky profilované učitelské rodině (rodiče byli matiční učitelé). Otec, Jan Klecanda st., se uplatnil také jako spisovatel a publicista, aktivně prosazoval národní zájmy (bývá označován za příslušníka post-obrozené generace), a byl proto perzekvován rakouskými úřady. Obdobně jako otec, i Jan Havlasa se zapojil do aktivit kolem formování samostatného československého státu.

Havlasův životaběh byl výrazně utvářen jeho touhou po poznání a dobrodružství, jež se realizovala četnými cestami, pro něž byl i náležitě jazykově vybaven. A jeho cestování bylo srostlé s jeho tvorbou. Tuto skutečnost názorně potvrzuje a završuje životní rekapitulace,

1 Je považován za zakladatele cestopisné fotografie.

kteřou připravoval na sklonku života ze záznamů, jež si vedl mezi lety 1899 až 1963. Původně ji pojmenoval *Kolem světa*, později *Kolem doko-la* s podtitulem *Útržky z kalendáře*. Má originální kompozici – skládá se z 365 kapitol zastřešených pořadím dnů v roce a zachycuje fragmenty z Havlasova života, odehrávající se v různých letech a na různých místech zeměkoule. Rekapitulace se dochovala v autorově pozůstalosti² ve strojepisné verzi a čítá 375 záznamů na 1345 stranách.

Cesta do Itálie se uskutečnila na prahu Havlasovy dospělosti a byla vlastně jistým prologem jeho cest do ciziny. Můžeme říci, že volně navázala na tradici cestování do této země v rámci poznávání Evropy, jež bylo neodmyslitelnou součástí životní výbavy (osobního zraní a sebevzdělání) mladé šlechty a nastupující buržoazie a trvalo od několika měsíců do několika let. Idea a realizace *velké cesty* – *Grand Tour* – začíná v 16. století v Anglii. Itálie na ní reprezentovala zemi s bohatou historií a kulturou, kolébku evropské civilizace. Přitahovala antickou minulostí, jež byla během 18. století aktualizována objevením Pompejí a Herculeana a zejména Winckelmannovou systematickou evidencí, klasifikací a interpretací jejich vykopávek. Byla rovněž spojována s poznáním Říma jako centra katolické církve.

Jan Havlasa se do Itálie vydal poprvé a podle dostupných pramenů zároveň naposledy v roce 1902, čtrnáct dní po maturitě na gymnáziu, před započítím univerzitního studia přírodovědy. Na cestu získal stipendium od České akademie věd a umění, které však podle jednoho Havlasova životopisce „stačilo sotva na nákup ponožek do zásoby“ (Havlas 1982: 19). Proto investoval i výdělky z dosavadní literární tvorby a využil přímého nebo zprostředkovaného zázemí, které mu poskytl otcův přítel ze studií, přední geolog, inženýr Vincenc Špirek, ředitel sielských dolů na rtuť v Monte Amiaté v Toskánsku. Havlasa strávil v Itálii pět měsíců.

Přestože Itálii už nikdy nenavštívil, podle dochovaných pramenů zůstala v jeho mysli i nadále, opakovaně se objevila i v jeho textech (jako téma nebo kulisa příběhů),³ i když postupně byl zájem o ni upozaděn zážitky z dalších zemí.

2 Je uspořádána v 1. stupni evidence a uložena v LA PNP (Staré Hrady), jemuž děkuji za její zpřístupnění. Další část se nachází v Archivu Hanzelky a Zikmunda při Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně, kam byla dána v roce 2001 spolu s pozůstalostí Eduarda Ingríše, Havlasova pozdního přítele.

3 Zřejmě sugestivnost Havlasovy výpovědi a jeho jižanská fyziognomie přivedla některé autory přátele ke zmínce o jeho možném italském původu, kupř. Josefa Müldnera (viz Havlasova pozůstalost, LA PNP).

Havlasa jako literát inklinoval ke dvěma žánrovým oblastem. Psal cestopisy, v nichž zprostředkovával své dojmy, zážitky a poznatky z četných cest, a současně fabulovanou fikční prózu, jejíž příběhy se rovněž převážně odehrávají v cizích zemích. Typické jsou pro ně motivy exotiky a tajemství. Postavy mají psychologický rozměr. Obě roviny tvorby měly úspěch v období mezi válkami, Havlasa byl tehdy hojně vydáván.

Zmíněné žánrové linie jsou přítomny i v Havlasových „italských“ textech: v cestopise *Jižní perspektivy* (1918) a v povídkových a novelistických souborech *Případy skoro neobyčejné* (1904), *Jak sny umírají* (1905) a *Italské novellety* (1912). Vedle toho se s italskými reminiscencemi setkáváme v próze *Světla dalekých přístavů* vydané 1915 a v již zmíněné osobitě životní rekapitulaci (239., 251. a 310. den)⁴.

V této stati se soustředím na Havlasův cestopis, který dosud vyšel ve dvou vydáních. Poprvé v roce 1918, podruhé v roce 1922 ve svazku Havlasových spisů s příznačným názvem *Touha do dálky (Zlomky života)*⁵. Italský cestopis zde byl rozšířen o kapitolu věnovanou Sienně, jež podle doprovodných údajů vznikla obdobně jako další italské záznamy během pobytu v zemi a krátce po návratu z ní, na prahu roku 1903. Před vydáním kapitolu pouze opatřil krátkým dovětkem, v němž zohlednil i zkušenosti z poznání dalších míst světa. Řazení kapitol v *Jižních perspektivách* kopíruje faktický průběh Havlasovy cesty do Itálie.⁶ Pozornost je soustředěna na Gardské jezero a přílehlé okolí, dále na Veronu, Florencii, Sienu, Milán, Řím a Boloňu. Z materiálů v autorově pozůstalosti i z cestopisu samého se dozvídáme, že Havlasa obdobně jako další cestovatelé do Itálie reflektoval ustálenou – „povinnou“ – trajektorii ústící v Neapoli (případně na Sicílii) a tvořenou městy Benátky, Florencie, Řím a Neapol. Skromná finanční situace mu však zabránila ji zrealizovat v úplnosti. Na návštěvu Neapole mu již nezbylo. Zarážející je, že v cestopise chybí samostatná partie věnovaná Benátkám, i když Havlasa město navštívil. Je připomínáno i v dalších kapitolách cestopisu a záznam o něm

4 Jde o tyto záznamy: V Siele, Monte Amiata, dne 25. srpna 1902, text je nazván „Jižní krev“ a jedna jeho část byla publikována v knize *Světla dalekých přístavů*; V Římě dne 6. září 1902, text nazván „Co neudělali barbaři“; a poslední V Benátkách, Itálie, dne 4. listopadu 1902 – text pojmenován „Divadlo na moři“.

5 Součástí svazku jsou i Havlasovy reflexe pobytů v Tatrách v letech 1903 a 1904. Jsou zařezány titulem „Tatranská dobrodružství“.

6 Postrádáme detailní vylíčení vlastního procesu cestování, vyjma vstupní kapitoly, kde je popsána cesta a především vstup do Itálie. Zřejmé je to dáno i skutečností, že kapitoly vznikaly samostatně a nejprve byly publikovány časopisecky a teprve potom došlo k jejich zřetězení.

se dochoval v pozůstalosti. Ten nám současně dává možnou odpověď na to, proč v cestopise benátská partie absentuje. Autor se v něm identifikuje s Tainovým okouzlením tímto městem a zároveň reflektuje četnost jeho dosavadních zobrazení a přetlak emocí, jež v něm samém vyvolalo. Obé mu brání, aby o něm rozsáhle pojednal (zápis čítá pouze dvě strany strojopisu).

Vzhledem k rozsahu příspěvku nemohu popisovat všechny znaky charakterizující Havlasův obraz Itálie. Soustředím se především na jeden ze stěžejních rysů, i když není příznačný pouze pro tento text a lze ho vysledovat i v italských cestopisech jiných autorů. Mním jím explicitní intertextualitu, jež se projevuje jednak odkazy na další autory, kteří po Itálii cestovali, pobývali v ní nebo v ní žili a psali o ní, a dále citacemi z jejich textů. Ve všech případech se přitom ukazuje, že intertextualita primárně souvisí s vnímáním Itálie (také) jako interpretované země. Míra jejího uplatnění v Havlasově italském cestopise je však v českém kontextu ojedinělá – a to nejen pro četnost zastoupených autorů, ale i pro jejich rozmanitost. A rovněž vynikne vzhledem k charakteru daného cestopisu, jež nepředstavuje systematické encyklopedické pojednání tématu Itálie ani kulturní místopis pausaniásovského ražení, ale primárně zachycuje (zprostředkovává) cestovatelovy subjektivní vjemy, prožitky a pocity vyvolané navštíveným prostorem.

Je to dobře patrné již z výčtu zastoupených autorů. Z hlediska národní provenience dominují Italští, zvláštní skupinu tvoří antičtí římské spisovatele, dále jsou to Francouzi, Němci, Angličané, jeden Španěl a nakonec Češi. Konkrétně: Dante Alighieri (1265–1321), Folgore da San Gimignano (1270–1322), Francesco Petrarca (1304–1374), Giovanni Boccaccio (1313–1375), Leonardo da Vinci (1452–1519), Giorgio Vasari (1511–1574), Agostino Brenzoni (1495–1567), Girolamo Gigli (1660–1722), Vittorio Alfieri (1749–1803), Vincenzo Monti (1754–1828), Giosuè Carducci (1835–1907), Diego Angeli (1870–1937), Vergilius (70 až 19 př. n. l.), Horatius (65–8 př. n. l.), Michel de Montaigne (1533 až 1392), Maximilien Misson (1650? –1722), Madame de Staël (1766–1817), Stendhal (1783–1842), Théophile Gautier (1811–1872), Hippolyte Taine (1828–1893), Paul Bourget (1852–1935), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Heinrich Heine (1797–1856), Karl August von Heigel (1835 až 1905), Richard Muther (1860–1909), Alfred Tennyson (1809–1892), John Ruskin (1819–1900), Arthur Symons (1865–1945), Emilio Castelar (1832–1899), Matěj Milota Zdirad Polák (1788–1856), Jan Kollár (1793 až 1852), Jan Neruda (1834–1891), Julius Zeyer (1841–1901) a Jan Klecanda

(1855–1920).⁷ Samostatnou skupinu mezi reflektovanými texty zaujmají cestovní příručky, zejména *Baedeker*.

Již z výčtu je patrné, že v textu jsou zastoupeni autoři, které lze považovat v tematizaci Itálie (italské cesty) za kanonické napříč literaturami (poetikami) a časem: Goethe (*Italienische Reise*, 1816–1817), Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, 1817, přeprac. a rozš. 1826–1827; *Promenades dans Rome*, 1829), Taine (*Voyage en Italie*, 1866), Polák (*Cesta do Itálie*, 1820–1823) apod. Ne vždy jim však tuto pozici přisoudila česká reflexe Itálie. To je třeba příklad M. Missona, francouzského protestanta (hugenota), který po zrušení ediktu nantského v roce 1685 preventivně odešel do Anglie a odtud se vydal v roce 1688 jako společník mladého hraběte Charlese Butlera z Arranu na Grand Tour po Evropě. Itálie na ní měla výsadní pozici, jak o tom svědčí knížka *Voayge d'Italie*, která z ní vzešla. Poprvé vyšla v roce 1691, záhy se dočkala řady reedicí (1694, 1698, 1702, 1722, 1743) i překladů do angličtiny (London 1695), holandštiny (1704) a němčiny (1713).⁸ Zejména v první polovině 18. století se jí vybavovali cestovatelé do Itálie z těch zemí, v jejichž jazyce byla publikována.⁹ Do češtiny Missonův titul přeložen nebyl a kromě Havlasy se s ním v české cestopisné literatuře věnované Itálii nesetkáváme. Současně Havlasa připomíná autoři, kteří jsou spojováni s vrcholy italské kultury: Dante, Leonardo, Boccaccio, Petrarca, Carducci.

Uvedení představitelů latinské – římské literatury zas nepochybně souviselo s autorovým klasickým gymnaziálním vzděláním (mj. maturoval z řečtiny a z latiny). Povahu svého vzdělání v cestopise několikrát zmiňuje. Zpravidla je to v situaci, kdy setkání s italskou realitou vyvolává konfrontaci s nabytými vědomostmi. Tak je tomu například v drobné epizodě líčící vypravěčův poslech Perosiho oratoria *Vzkříšení Krista* (1898), kdy je duchovní hudební zážitek přehlušen italskou „šišlavou“ výslovností latiny, charakteristickou měkčením hláskových skupin, například ce, ci apod.

Vedle těchto jmen jsou připomínáni italská autoři, s jejichž texty se Havlasa zřejmě seznámil až během pobytu a kteří přinášejí cenné obohacení spektra italských autorů vstupujících do českého kontextu. Mám na mysli například sonety toskánského básníka z přelomu 13. a 14. století Folgora da San Gimignano, které svěbytně syntetizují

7 Při řazení autorů jsem uplatnila i hledisko časové, a nezohlednila jejich pozici v Havlasově próze.

8 Rovněž hojně opakované překladové edice tohoto titulu zde neuvádím.

9 Viz k tomu podrobněji de Seta 2001, zejména oddíl „Il ‚Voyage d'Italie‘ (1691) di Maximilien Misson“, s. 114–123.

prvky dvou protilehlých dobových poetik: *il dolce stil nuovo* a „komické“, „realistické“ poezie (Pelán 2007). Ve Folgorově pozůstalosti se dochovalo 32 básní a s velkou pravděpodobností se jedná pouze o fragment jeho tvorby. Do češtiny byly převedeny dva „věnce“ sonetů tohoto autora až na počátku 21. století Jiřím Pelánem (Folgore da San Gimignano 2007). Vypravěč se v sienské kapitole odvolává na sonety dvanácti měsíců, které Folgore věnoval sienské veselé společnosti Niccola di Nisi a akcentuje „realistickou“ polohu Folgorovy tvorby, verše mu evokují dobový životní styl, který souzní s jeho představou. Obdobně najdeme v Havlasově cestopise připomenutého sienského básníka, dramatika, filologa a konečně také kronikáře tohoto města Girolama Gigliho. Havlasou uváděný Gigliho *Diario Senese* nezmiňuje ani nejnovější *Slovník italských spisovatelů* (Pelán 2004). Vůbec v tomto *Slovníku* nenajdeme heslo básníka, romanopisce, překladatele Shakespeara a především portrétisty Říma Diega Angeliho, jehož dílo rovněž dosud nebylo přeloženo do češtiny. Z posledního okruhu Angeliho prací připomeňme jeho náladové literární obrazy *Roma sentimentale* (1900) či *Roma romantica* (1930) nebo publikaci mapující kulturní historii jedné z nejnámějších římských kaváren *Le cronacche del Caffè Greco* (1930). V cestopise je připomínána a citována Angeliho kniha *Roma sentimentale* v kapitole věnované Římu. Tip na tohoto autora Havlasa získal ještě v Čechách na stránkách *Moderní revue*, kde „v dopise italského korespondenta byla o té knížce a o tom autoru velmi pochvalná zmínka“ (Havlasa 1922: 124). V próze ovšem Havlasa nespécifikuje, že jde o příspěvek „Nová vlaská literatura“, který zaslal do *Moderní revue* z Boloni Giuseppe Lippardini a udělil v něm Angeliho knize přídomek „rozkošná“ a dále ji představil jako „kouzelný a milý sentimentální a erotický průvodce Římem pro milence“ (Lippardini 1901: 68). Se znalostí této charakteristiky je jisté čtenáři pochopitelnější vypravěčův zájem, když Angeliho knihu spatří za výlohou knihkupectví v samém centru Říma, zvláště když se netají svým zaujetím ženskými půvaby. Popis vzhledu a chování žen tvoří nedílnou součást charakteristiky navštíveného prostoru.

Havlasova informace současně napovídá, z jakého okruhu jako autor vycházel. Svou generační příslušnost dále v textu explicitně formuluje („holobrádek, nakažený kdekterým výplodem tak zvané modernosti a všeho ještě jak náleží neztrávilší“ – Havlasa 1922: 168). Autoři jako Taine, Stendhal, Bourget, Symons apod. patřili u nás na přelomu 19. a 20. století k aktuálním, byť nebyli příslušníky jedné generace ani poetiky a někteří navíc byli již po smrti. Kupříkladu Stendhal byl ve

vlasti jako autor „objeven“ téměř půl století po své smrti, u nás až na přelomu 19. a 20. století. Dílo těchto tvůrců bylo překládáno a analyzováno, i když se jejich cestopisné texty s italskou tematikou zpravidla nestaly předmětem zájmu literárních, širě uměleckých, filozofických a jiných kruhů. Většina z nich nebyla tehdy ani přeložena, některé postrádají český překlad dosud (kupříkladu dvojdílná Tainova *Voyage en Italie*, Bourgetovy *Sensations d'Italie*, 1891, nebo Symonsovy *Cities*, 1903, a pozdější *Cities of Italy*, 1907).

Na druhou stranu je patrné, že Havlasa napříč poetikami inklinoval k textům, jež směřují v italské reflexi k vyjádření osobního prožitku, nebo si z uvedených textů alespoň tyto partie vybíral. To korespondovalo s jeho pojetím tématu.

Pozastavme se ještě u funkce intertextových prvků v cestopise. Jak jsem uvedla výše, Havlasa v něm reflektuje Itálii jako interpretovanou zemi, a tudíž i opakovaně deklarovaná subjektivní výpověď o ní zahrnuje též konfrontaci s texty, jež autora v tematizaci Itálie předešly. Jejich hojně využívání souviselo i s jeho respektem vůči tématu, který byl ještě umocněn jeho mládím (bylo mu necelých 19 let). Topika skromnosti zohledňující tyto aspekty¹⁰ se v textu opakovaně vyskytuje. V začlenění cizích textů nepochybně můžeme vidět i projev a důsledek Havlasova tvůrčího vyhraňování. Kupříkladu v kapitole věnované Sieně najdeme reprodukovanou polemiku P. Bourgeta s G. Vasarim kvůli výkladu díla sienského malíře Sodomy, v níž se akcentuje Bourgetův zájem o malířovo psychické ustrojení.

Tematizovaná komunikace s cizími texty se odvíjí v několika základních polohách. Od přiznání zdroje informací přes demonstraci „pouhé“ znalosti problematiky (kdo všechno o Itálii psal, se představuje v přehledovém výčtu, často bez udání konkrétních titulů),¹¹ přes uplatnění postoje skromnosti (jiní dokáží pojednávanou tematiku podat zasvěceněji nebo výstižněji – tuto schopnost zejména přisuzuje Tainovi a Nerudovi) až po ztotožnění se nebo naopak polemiku s jejich pojetím. V posledních dvou případech autor přináší více či méně obsáhlé citace příslušných partií. Vesměs se identifikuje s texty, které neinklinují k pokleslému sentimentu (z tohoto důvodu kupř. mírně ironizuje Heigelovu „romantickou a staromódní povídačku“ *Die Veranda am Gardasee* /1879; Havlasa 1922: 23/, nebo vybrané pasáže z impresí

10 Např. srovnává se věk autora s věkem J. W. Goetha, když se vydal na cestu do Itálie.

11 Konkrétní titul někdy není uveden ani v případech, kdy je z něho citováno nebo jsou parafrázovány vybrané partie.

Angeliho) a jež usilují (často i provokativně) o vymanění italské reflexe z interpretačních stereotypů (někdy založených i na předsudcích). Projevuje se to už ve volbě představených objektů – kupř. v římské kapitole. Jak napovídá název „Z římských zátiší“, vypravěč v ní otevřeně rezignuje na popsání pamětihodností antického a křesťanského Říma, význačných uměleckých projevů z jeho galerií, a naopak zprostředkovává prožitek z míst, na která se uchýlil unaven poznáváním bedekrového Říma. Inspirací pro jejich objevování je mu kupř. náladová kniha Angeliho. Vlastní vyhraněný antiklerikální postoj mu zas nejvíce souzní s příslušnými pasážemi z Nerudových *Římských elegií* (1872, knižně in Neruda 1950).

Rozdílná národní příslušnost připomínaných autorů nutně vede k otázce, všímá-li si Havlasův cestopis toho, jak nebo jestli vůbec se mentalita jejich národa, kulturní tradice země apod. promítá do jejich obrazů Itálie. V převažující míře mohu v obou případech odpovédět záporně. Pokud je jejich národnost výslovně uvedena, je tomu tak v případě, kdy se jí dokládá komplexnost pohledu na pojednávané téma – shodou okolností se jedná o partii, v níž se předkládá stejná charakteristika „vlašské povahy“ napříč národy (Havlasa 1922: 105). Současně výčet autorů, který podle Havlasy reprezentuje komplexnost pohledu, naznačuje jeho orientaci na germánské a románské literatury.

Pouze v první kapitole, pojednávající o příjezdu do země, se objevuje kritika „německých průručních knížek“ písíciích o jezeře Lago di Garda, které návštěvníka země údajně odradí, neboť jsou psány „tím německy nafouklým tónem“ (ibid.: 22). Kritika nepochybně souvisí s autorovým jednoznačným nacionálním postojem a je rovněž poplatná době vzniku. S uvedeným postojem souvisí i akcentování českého původu u domácích autorů, s nímž se mnohdy autorský subjekt i identifikuje – místo „český“ používá přivlastňovací zájmeno „náš“. A koneckonců sám je jedním z jejich reprezentantů. Čeští autoři jsou často zmiňováni v těsném sousedství těch cizích – například M. Z. Polák nebo Jan Neruda jsou připomínáni hned vedle Goetha nebo Stendhala (kupř.: „[...] popis nečinnosti italské od Goetha a od Nerudy [...]“ – ibid.: 104; nebo „[...] jak o tom psal Goethe a o sto let později náš Neruda [...]“ – ibid.: 126). Zdůraznění jejich českého původu však nikde neupozorňuje na národní specifika pojednání tématu – výzvy, kterým Itálie bezesporu byla a je, ale spíše nepřímou dokládá schopnost českých autorů obstát při jeho ztvárnění v mezinárodní konkurenci.

Prameny

FOLGORE DA SAN GIMIGNANO

2007 *Sonety týdne a měsíců*, přel. Jiří Pelán (Zblouv: Opus)

HAVLASA, Jan

1922 „Jižní perspektivy“, in idem: *Touha do dálky. Zlomky života*. Sebrané spisy Jana Havlasy 13 (Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého), s. 9–175

Osobní fond: Jan Havlasa (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Staré Hrady, nezpracováno)

NERUDA, Jan

1950 *Obrazy z ciziny*. Spisy Jana Nerudy 8, ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel) [1872]**Literatura**

BARAGHINI, Marcello

1990 „Nota editoriale“, in Diego Angeli: *Roma sentimentale* (Roma: Biblioteca del Vascello), s. 9–10

HALUZA, Miloslav

1982 „Hlas mlčího I“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: Jan Havlasa, Osobní fond, nezpracováno: Rukopisy cizí, strojopis)

LIPPARINI, Giuseppe

1901 „Nová vlaská literatura“, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 12, s. 64–69

PELÁN, Jiří

2007 „Folgore da San Gimignano“, in Folgore da San Gimignano: *Sonety týdne a měsíců*, přel. Jiří Pelán (Zblouv: Opus), s. 55–59

PELÁN, Jiří (red.)

2004 *Slovník italských spisovatelů* (Praha: Libri)

SETA, Cesare de

2001 *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe* (Napoli: Electa)

Havlasa's (?) Italy

This paper introduces the travel book by Jan Havlasa *Jižní perspektivy* (Southern Perspectives, 1st ed. 1918, 1st extended ed. 1922), which emerged from the author's travels to Italy in 1902. The paper focuses on one attribute of Havlasa's book: explicit intertextuality. The connection is pointed out with the perception of Italy as an interpreted country, and authors and texts which are referred to in Havlasa's travel book are characterized as well. The paper outlines the role of intertextual elements in Havlasa's book.

Keywords

Jan Havlasa, travel book *Jižní perspektivy* (Southern Perspectives), travel to Italy, intertextuality

Úloha ženy v Camusově novele *L'Étranger* a Hrabalově *Legendě o Kainovi*

— Ans F. Linssen-Hogenberg —

Podle Bohumila Hrabala jsou nejvýznamnějšími inspiračními zdroji jeho trilogie *Kain – existenciální povídka* (1949), *Ostře sledované vlaky* (1965) a *Legenda o Kainovi* (1968)¹ Camusova novela *L'Étranger* (Cizinec, 1942) a fenomén lásky. V „Předmluvě“² k próze *Kain – existenciální povídka* Hrabal uvádí, že první dvě povídky spletl dohromady a z tohoto „copánku“ vznikla *Legenda o Kainovi*. Taková kombinace představuje výzvu prozkoumat, co spojuje Camusova *Cizince* s Hrabalovou *Legendou*. Lásky, která hraje v obou prózách významnou roli, se ukázala být ústředním spojovacím místem, v němž má svou úlohu žena.

V obou textech se hlavní postavy potkávají náhodně, ale záhy se ukáže, že jsou nejen bývalými kolegy, ale i bývalými milenci. Lásky se tedy v obou příbězích manifestuje shodně.

Obě díla nesou charakteristické rysy tragédie a hrdinové jsou vlastně paralelní. Na rozdíl od muže plní žena svou úlohu v pozadí a teprve při profilaci hrdiny vystupuje do popředí. Za její zahalenou

1 Někdy k nim bývá řazena také méně známá povídka „Fádní stanice“ (1965).

2 Hrabal 1991: 233; „Předmluvu“ Hrabal napsal v roce 1981.

přítomností se skrývá překvapivá síla. Ženy jistě nejsou v obou textech stejné, avšak plní analogickou funkci, kterou můžeme objasnit na základě struktury tragédie.

Nejprve vyložíme novely v rámci tragického konceptu, pak osvětlím hlavní postavy a následně i úlohu žen. V závěru popíšu jejich funkci.

V obou příbězích se vyskytují dvě scény, *setkání a katastrofa*, které mají ústřední význam. Když dojde k setkání milenců, vzniká disonance, která je patrná jako nedostatek, lépe řečeno: jako selhání ve vztahu. Tento nedostatek není odstraněn, zůstává skrytě přítomen a nepřestává působit. Setkání, které má v sobě skrytý nedostatek, plní funkci úvodu ke katastrofě, což je klíčový bod tragédie. Scény *setkání a katastrofy* proto vyložíme na pozadí konceptu klasické tragédie.

Zápletka *Cizince* je jednoduchá: hrdina Meursault je jedináček a bezprostředně po matčině pohřbu se náhodou setká s bývalou milenkou Marií a znovu s ní naváže vztah. Poté se zaplete do šarvátky svého souseda, pasáka Raymonda, který se hodlá pomstít své oblíbené arabské prostitutce za nevěru. Aniž má k vraždě jasný motiv, zabije Meursault bratra Arabky. Když potom vyslechne rozsudek smrti, nesnaží se odvrátit svou opravu.

Když Marie krátce po pohřbu jeho matky potká Meursaulta, všimne si, že má černou kravatu, a překvapeně se ho zeptá, zda nosí smutek. Jeho věcná odpověď ji na chvíli vyvede z míry: „Trochu se zarazila, ale neřekla nic“ (Camus 1969: 11). Meursault cítí, že ji šokoval. V tomto zcizujícím okamžiku hledá pevný bod v podobě omluvy: „Už moc nechybělo, abych jí řekl, že za to nemůžu“ (ibid.). Meursault nevysloví svůj pocit viny, ale uvědomí si, že v něčem selhal: možná je to nedostatek zármutku nad matčíným úmrtím, nedostatek empatie s Mariiným zděšením, nedostatek citu pro truchlení a tradici rituálů. Nedostatek zde má funkci zkratu nebo nedorozumění. V běžném životě je nedostatek vinou, kterou je třeba odčinit, ale Meursault neví, jak to má udělat a je znejistěn. Marie se naopak ihned vzchopí a o věci už nemluví. Ale právě mlčením se Marie přesahuje: vyroste z role poslušné milenky a sama se chopí iniciativy – nabídne Meursaultovi manželství. Ve scéně *setkání*, charakterizované rostoucím odcizením, se tak z muže stává slabá postava. Jeho zeslábnutí, jehož důsledkem je mimo jiné i posun ve schémata rolí, tvoří úvod do tragédie.

Legenda o Kainovi má tento děj: hrdina se vydá vlakem do místa, kde chce spáchat sebevraždu, a náhodou se setká s bývalou milenkou Mášou. V důsledku Mášiny takzvané záchrany jeho plán ztroskotá. Potom začne znovu pracovat u dráhy a zaplete se do sabotáže proti Němcům

(příběh se odehrává za druhé světové války). Je však propuštěn, a když se dostane na svobodu, vydává se na svatbu, a cestou ho usmrtí náhodná kulka. K zásadnímu setkání hrdiny, který v příběhu nedostává jméno, dochází stejně jako v Camusově novele náhodou. Ze svého kupé upozoruje dívku, ale nedá najevo, že ji zná. Setkání by mohlo ohrozit jeho plán na sebevraždu. Je však ještě jeden důvod, aby ji raději neviděl – má u ní milostný dluh. Jeho váhavý a málo přívětivý pozdrav svědčí o podrážděnosti. Ve své zbabělosti dívku neguje, skrývá se do anonymity. Milostný dluh jako nedostatek nebo vina mezi nimi tvoří překážku. Zmatené a smíšené pocity, které se milenců zmocní, způsobí obrat v jejich vztahu. Hrdina to vystihuje slovy: „Ta konduktérka otočila kostku v mé stavebnici“ (Hrabal 1994: 296). Musí tedy svůj plán nejen měnit, ale stane se toho ještě víc: cítí, že ve srovnání s touto ženou slábně. Zde dochází – shodně s Camusem – k párovému dialektickému vývoji, který se obrací ve svůj opak. Muž je v dvojakém vztahu lásky a lhostejnosti vůči ženě nedostatečný a ona toho využije. Tím se Máša i Marie stávají silnějšími: Marie nabídne manželství a Máša si zase muže odvede k sobě domů. Muži se naopak bagatelizují a halí se do lhostejnosti.

Hlavní postava se náhodou dostává do nešťastného souběhu okolností, v němž se nedostatečnost a vina všemožně pojí. Hrdina se zaplete do situace, z níž už není cesta ven. Katastrofa se vyvine v tragédii.

Když se Meursault vrátí domů, setká se na schodech s Raymondem. Ten mu důvěrně sdělí, že ho jeho chráněnka a oblíbená prostitutka podvádí. Zvažuje, že krásku pozve k sobě domů, vyprovokuje hádku a přitom ji zřídí tak, že bude nadosmrti „poznámenaná“. Analfabet Raymond požádá Meursaulta, aby mu napsal dopis. Meursault se cítí polichocen: „Napoprvé mi ušlo, že mi tyká“ (Camus 1969: 26). Když Raymond říká: „Teď jsi doopravdy kamarád“ (ibid.), cítí se Meursault roven Raymondovi jako člověku z podsvětí. Meursault, který byl dosud lhostejný a nechal se vést Marií, se cítí osloven, ba co víc, cítí se roven chlapáckému pasákovi. Ale tím, že se přiřadil k podsvětí, sám sebe přecenil. Zanedbání míry je srovnatelné se zpupností, překročením meze (*hybris*) v klasické tragédii.

Zpupnost vyvolá vztah, z něhož již Meursault nemůže vystoupit. Dopis z něj učiní Raymondova zajatce, a má i další důsledky. Krátce po konfliktu s prostitutkou zjistí bratři Arabky, že se Meursault nachází v Raymondově společnosti, a začnou ho považovat za spoluvníka. Přestože je nevinný, bratři vztáhnou pomstu, jíž má být očištěna sestřina čest, i na něj. Meursault a Raymond jsou pronásledováni a při

přímé konfrontaci Meursault zastřelí jednoho z bratrů revolverem, který mu dal jeho kumpán. Není přitom jasné, zda zabíjel záměrně, zda jej oslepilo sluneční světlo, zda mu pot z čela zakalil zrak či zda šlo o neuvědomělý pohyb ruky. Zdá se však, jako by udeřil osud. Dopisem byl Meursault zatažen do Raymondova zákeřného plánu. Ale jeho nevina se nyní stává pochybnou, protože přijal zbraň a tím jeho účast na zabití není zcela náhodná, takže může být považován za viníka. Meursault už nemůže zpátky, jeho situace je nezvratná. To je charakteristické pro dramatickou logiku tragédie.

Hrdina v *Legendě o Kainovi* plánuje sebevraždu a prostřednictvím zhuštění času se dozvídáme, že mu Máša zabránila dovést ji do konce. Po nezdařeném pokusu se muž vrací zpět do života, chce práci, manželství s Mášou, dům, zahradu a dítě. V euforii vidí sama sebe jako nového člověka s možnostmi řídit svůj život. Dokonce si myslí, že může odříznout svou minulost a sám sebe tvořit. Při tom se přecení (*hybris*). Stejně jako Meursault se domnívá, že má život ve vlastních rukou, ale i on je vržen zpět do své nicotnosti. V době jeho služby na železnici se najednou objeví dva poslové v cestářských kabátech, kteří mu sdělí, že mu byla přidělena ústřední funkce v sabotážní akci proti Němcům. Muž se nebrání, přestože se chová jako jelimánek, který sebou nechá manipulovat, nedbá na radu, aby se v kritickém okamžiku „zdejchnul“. Protože se přecenil, zůstane na místě, kde mu hrozí nebezpečí. Nepřítel v posledním okamžiku odhalí, že kolejnice jsou odmontované, a mladý výpravčí je považován za viníka. Ve skutečnosti je nevinen i vinen a jeho situace je překerní. Německý hejtman ale prohlédne jeho slabost a domnívá se, že osvobozením („neobětováním“) sabotéra smyje své hříchy a vyslouží si místo v nebi. Železničáře se zmocní smrtelný strach, což způsobí zvrát pudu smrti v pud sebezáchovy: jeho přání zemřít se mění v touhu přežít. To v něm vzbudí pocit, že přestal být věrný sám sobě. Přestože dosud si ve smrti liboval, svírá jej paradox strachu ze smrti a stává se zajatcem dvojakosti viny a nevin. Tato ambivalence tíží, protože je tu nejen vina/nevina při sabotáži, ale i vina, kterou připustil, když přijal propuštění. Stojí ve světě jako někdo nevěrný sám sobě, jako podvodník. Od této chvíle žije v rozpolceném světě, do něhož není schopen vnést jednotu. Je někým, kým není, a nemůže s tím nic dělat. Vnější to řeší tak, že se obelhává, že se díky transfuzi, kterou dostal po pokusu o sebevraždu, stal někým jiným a ten jiný se rozhodl pro život. Vnitřně je rozpolcený a nachází se – stejně jako Meursault – na cestě od katastrofy k tragédii.

V náčrtu katastrofy jakožto uzlového bodu tragédie vystupují Meursault i Hrabalův bezejmenný hrdina jako tragičtí hrdinové. Vylíčením jejich vývoje k nejhlubšímu „pádu“ mohou ukázat situaci, kdy žena vystupuje ze své zahalenosti a naplňuje svou roli.

Meursaultova ontologie je život v nedostatečnosti (nedostatek lásky, účasti a empatie, respektive selhání v nich). Že se nedostatečnosti nebránil, má své důsledky. Nechá se ovládnout Marií a zmanipulovat Raymondem a jako antihrdina vléci událostmi. Napsáním dopisu jako by se na chvílku potvrdzoval. Ale smolař, který se měří s kriminálním, je opět odkázán do patřičných mezí. Poté, co ve své nezkusečnosti přijme zbraň, aby Raymondovi kryl záda, se dostane do spirály podezření a nevin. Okolnosti jsou pro něj určující negativním způsobem: oslepí ho slunce, pot mu zalije oči a najednou se ve vzduchu zableskne Arabův nůž. V záchvatu útočnicka zneškodní a stává se hrdinou i zbabělcem současně. Nechtěl střílet, ale ve chvíli slabosti pod vlivem okolností se veškeré chtění obrací proti němu. Meursault je nevinen, protože byl do msty vmanipulován, ale také vinen, protože nebránil zmrzačení ženy a střílel. Paradoxní je, že právě on, který stál na okraji akce, vypálil mstící výstřel, ačkoliv mstu chtěl Arab. Msta tím získala charakter inverzního aktu. Tím, že Meursault Araba zavraždil, se naopak zvýšila jeho spojitost s prostitutkou. Okamžik, kdy ze slabosti střílel, je okamžikem, kdy pro něj Arabka začala hrát rozhodující úlohu.

Hrdina si je vědom své bezmoci vůči dvojakosti: musí žít ve vině a nevině, jeho osud je nezvratný a neodvratný. Ztrácí vládu nad světem. Uvědomění si dvojakosti je pocitem rozvráceného vztahu mezi subjektem a vesmírem. Jednota ve světě, v němž bylo vše v souladu, je narušena a harmonický svět již neexistuje. Zlom je nenapravitelný. Muž se v cele obrací do sebe a odmítá duchovní a soudní pomoc. Toto obrácení se podobá odevzdání Bohu, ale ještě více se podobá setrvávání ve lhostejnosti. V této indiferentnosti se objevuje otázka po smyslu jeho existence a v analogii s tím i otázka *condition humaine*: jaký je smysl absurdního bytí?

Od setkání až ke katastrofálnímu vzetí do zajetí je postava muže z *Legendy o Kainovi* chycena do pastí dvojakosti: je milencem i podvodníkem, miluje i nenávidí, je vinný i nevinný. Postupující disharmonii se nesnaží zastavit a přes zdání jakési budoucnosti jde směrem k sebestrukci. Jeho přeceňování sama sebe se obrací v opak, když je vmanipulován do spolupráce při sabotáži. Vzetí za rukojmí ho sevře do kleští. Z hlediska vlastní perspektivy byl při sabotáži

vinen i nevinen a německý hejtman této dvojakosti zneužil. Zpozoroval jeho strach a touhu přežít, a nabídl mu propuštění. Jeho přijetí je však inherentním příznakem viny, protože hejtman vlastně promíjí viníkovi. Ten svou nevinu nemůže dokázat a je nucen žít. Dvojakost není zrušena. Když se stává rukojmím, dochází ke zvratu pudu ke smrti v pud sebezáchovy. Přestože si stále ještě pohrává s myšlenkou na smrt, obrací se k životu. Vzhledem k tomu, že jeho ideálem je smrt, je to pro hrdinu nepochopitelná změna. Vlastně tak popírá sám sebe, přičemž tuto lež omlouvá transfuzí. Obrat umožňuje, aby svou pozornost zaměřil na Mášu, která znovu vstupuje do hry. Rozhodnutí pro život znamená úsilí o manželství, které vzniká za velké komplexních okolností. Muž je pod tlakem smrtelného strachu, a přitom se cítí jako podvodník, neboť zradil svůj ideál smrti.

Ani z Mášiny strany není manželství nezávazné, protože cítí zbytek milostné viny, která ještě není odčiněna ani prominuta. Muž ví, že Máša má jistou spojitost se smrtí. Zachránila ho proti jeho vůli, otočila jeho perspektivu jako „kostku ve stavebnici“. Máša před něj postavila překážku a cílem bylo jeho rozhodnutí ohledně smrti. Vzala ho do svého bytu v pátém patře, který u Hrabala per definitionem znamená smrt. Máša má spojitost se smrtí v tom smyslu, že společně s ní má ve svých rukou mužův život. Manželstvím s Mášou se rozplyne jeho možnost rozhodnout o svém životě a smrti. Ale nelze jinak.

Dvojakost vina/nevina a nechtěný život / smrt následují za sebou ve spirále a zanechávají muže v rozvrácení. Muž se nachází v rozpolcení, je bezmocný vůči vině a lži. To rozděluje nejen jeho samého, ale i jeho svět, kosmos. Stejně jako u Camuse se jedná o nepřeklenutelnou propast mezi osud člověkem a vesmírem. Člověk není schopen vytvořit jednotu. To je osud hrdiny v tragédii. Čeká na něj pouze zánik.

Napětí a souvislost mezi Erotem a Thanatem, mezi zobrazením lásky a smrti, staví ženské postavy v obou novelách do perspektivy tragického osudu. Eros a Thanatos jsou v ženě spojeni: u Camuse dvojakost vzniká spojením Marie jako Erotu a Arabky jako Thanata, u Hrabala zastává obě role Máša. Můžeme říci, že žena ve ztělesnění Erotu svádí hrdinu k vině a jako Thanatos pak žádá splacení viny. Na Thanatově straně se žena mstí za neadekvátní hrdinovo chování. Meursault bez soucitu přihlíží, jak je Arabka na celý život zmrzačena. Muž v *Legendě o Kainovi* zanechává u ženy milostný dluh. Žena se objevuje v hrdinově slabé chvíli. Pro Meursaulta je to okamžik, kdy zavraždí Araba. V osudovém okamžiku vraždy už nemůže svou situaci zvrátit, vraždou je navždy spojen s arabskou prostitutkou. V *Legendě* přichází chvíle zvratu

v zajetí. Hrdina se zaplete do viny a zpronevěří se sám sobě. Nezbyvá mu než zvolit život, a to je Máša – smrt. Spojením mužů se ženami je podepsán jejich rozsudek smrti. Meursault jde vstříc trestu smrti, hrdina z *Legendy* se vydává na svatbu doprovázen bílým křídlem, což odkazuje na sňatek se smrtí.

Ve zpodobení Erotu se ženy objevují realisticky. Když však do příběhu začne vstupovat Thanatos, nejsou již fyzicky přítomny, ale objevují se především jako vize, fantazie nebo vzpomínky (Marie se ještě vyskytne při soudním procesu, ale pak už nehraje žádnou roli).

I Máša na začátku vystoupí realisticky, ale brzy se změní ve snový obraz. Ve funkci Thanata jsou ženy neviditelné a halí se v mlčení. Svou spirituální přítomností získávají podobnost s bohyněmi řecké mytologie nebo Erinyemi, které hrdinu ženou vstříc jeho tragickému osudu.

Oběma novelami probíhá paralela s tragédií, v níž zaznívá absurdnost života, condition humaine. Bezvýchodnost a bezmocnost hrdiny zvrátit svou situaci činí z života absurditu. Tragédie ukazuje také absurdnost života v konečnosti. Tato absurdnost je rozpracována v prózách dvěma způsoby: v *L'Etranger* vede k pasivitě, Meursault odmítá spolupracovat a následuje smrt, v *Legendě* je dovedena do tragikomedie. Když muž jede na svatbu, je usmrcen zbloudilou kulkou. Bílé křídlo jeho svatby, poukaz na Mášu a smrt, ho doprovází. Ústředním momentem, který novely spojuje, je láska. V ní mají ženy paralelní roli. Žena je ztělesněním osudu, smrti, ale bere na sebe podobu lásky. Smrt (Thanatos) a Láska (Eros) jsou spojeny. Smrt se v tragédii jeví jako akt pomsty bohyň, smrt a osud jsou spojeny, ale získávají i další dimenzi. V analogii s tragédií získávají bezmocnost vůči osudu nebo marnost života univerzální dosah condition humaine. Konečnost postihuje všechny. To je nám objasňováno pomocí žen, které hrdinu vedou k nevyhnutelnému zániku.

Autorka děkuje překladateli Rubenu Pellarovi.

Prameny

CAMUS, Albert

1968 *L'Etranger* (Anvers: Edition De Sikkell) [1942]

1969 „Cizinec“ in idem: *Romány a povídky*, přel. Miloslav Žilina (Praha: Odeon), s. 7–78 [1942]

1990 *De vreemdeling*, přel. Adriaan Morriën (Amsterdam: De Bezige Bij) [1942]

HRABAL, Bohumil

1991 „Kain – existenciální povídka“, in idem: *Židovský svícen*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 2, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 7–37 [1949]

1994 „Legenda o Kainovi“, in idem: *Kafkárna*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 5, eds. Karel Dostál, Claudio Poeta, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 291–327 [1968]

2007 „Kain existentieel verhaal“, in idem: *Praagse Ironie*, přel. a ed. Kees Mercks (Amsterdam: Prometheus), s. 73–110

The role of the woman in Camus's novella *L'Etranger* and Hrabal's *Legend of Cain*

Hrabal mentioned both Camus's novella *L'Etranger* (1942) and love as the most important sources of inspiration for his *Cain* essays. This raises the question if Camus's novella served as a model for the *Legend of Cain* (1968). In two parallel scenes, the encounter and the catastrophe, the woman participates in a dual role of Eros and Thanatos. Within this field of tension the hero is tossed back and forth; the woman determines his fate. The confrontation with fate profiles the protagonist in impotence, which in Camus's story leads to indifference and apathy, in Hrabal's story to minimalism. On the other hand, undergoing the experience of fate results in passiveness like Meursault's refusal in the case of his trial, and the agreement to marriage with Masja in Hrabal's case. In both cases the protagonist foresees his own death. In conclusion, rather than speaking about a genesis, we have to speak of remarkable similarities in both roles with consequences for their significance. The similarities go beyond just an incidental resemblance.

Keywords

parallelism, tragedy, role of the women, Albert Camus, Bohumil Hrabal

Identita na rozhraní

„Já“ a „ne-já“ v eseji

„Přemilí sousedé“ Karla Michala

— Olga Czernikow —

Problém identity, ač stále přítomné v diskurzu humanitních věd, se dostává do popředí zejména tehdy, když je ohrožena její soudržnost a kontinuita. Zygmunt Bauman tento problém vyjádřil takto: „o tom, čím je kladivo ve své podstatě, začínáme uvažovat [...] teprve tehdy, když se rozbije“ (Bauman 1999: 43). Podle sociologů je totiž identita v postmoderním světě strukturou, která je neustále ohrožována rizikem dezintegrace. Anthony Giddens (2004) vymezuje v životě jedince zvláštní situace, tzv. přelomové okamžiky, které mohou způsobit narušení, či dokonce rozpad lidské identity. Jednou z takových situací je vynucený odchod z vlastní země. Jak známo, právě v takovém přelomovém okamžiku se v roce 1968 octly tisíce českých tvůrců a intelektuálů. Jedním z nich byl Karel Michal.

Když Karel Michal (vlastním jménem Pavel Buksa) odcházel do exilu, byl v Československu znám především jako autor knihy *Bubáci pro všední den* (1961), která mu přinesla věhlas a sympatie čtenářů.¹

1 Milena Masáková v komentáři k Michalově Souboru díla uvádí, že cyklus povídek *Bubáci pro všední den* se stal „okamžitě bestsellerem a zůstal, zdá se, že trvale, nejslavnější kni-

Brilantní cyklus krátkých ironických próz se stal záhy „kultovní knížkou“, a několik vět z ní dokonce vstoupilo do českého povědomí jako vtip nebo rčení (třeba „Drž hubu a plav“ ze závěrečné scény filmové podoby povídky „Jak Pupenec k štěstí přišel“). Další úspěch mu přinesla novela *Čest a sláva* (1966), následně zfilmovaná Hynkem Bočanem – snímek podle Michalova scénáře získal cenu za nejlepší zahraniční film na benátském filmovém festivalu (1969). Je ale nápadné, že tento úspěch Buksa poté jakoby popřel: v emigraci dostal hodně nabídek ze švýcarské televize a tamějších divadel (jako dramaturg), všechny však odmítal a tvrdil, že „nepřišel do Švýcarska zahrát nákladného ptáka“, a našel si místo jako noční hlídač u jedné bezpečnostní agentury a potom místo profesora na soukromém gymnáziu“ (Masáková 2001: 686). Obdobně tomu bylo v případě Michalova spisovatelství. Lze říci, že se v emigraci vlastně odmlčel. Během šestnácti let strávených ve Švýcarsku publikoval pouze jednu povídku, jeden esej, jednu televizní hru a bilanční esej ve formě dopisu, který je předmětem tohoto příspěvku. V exilu se také změnila povaha jeho psaní. Michal (až na hru *My, občané mělkí*, 1973) rezignoval na „ryzí“ beletristiku a do popředí jeho zájmu se dostaly texty z pomezí žánrů, v nichž vystupuje sám ze sebe a přítomnost svého „já“ jakožto autora současně podtrhuje i neguje.

Text „Přemilí sousedé“ (1972) byl původně otištěn ve sborníku *Das kalte Paradies. Emigration – Integration – Konfrontation*, v němž byly prezentovány názory emigrantů na exil ve Švýcarsku, a po zveřejnění vzbudil mezi nimi velkou nevoli. Do redakce *Žpravodaje*, kde byl esej podruhé publikován, přicházely denně pobouřené dopisy, v nichž krajané odsuzovali Michala jako nevděčníka, který „kálí nejen do vlastního hnízda, leč i do švýcarského“² (Masáková 2001: 685). Pobouření čtenářů nebylo ostatně zcela bezdůvodné, protože autor nešetřil nikoho: Čechům vyčítal malichernost, bezmoc, všeobecný nezájem o společenskou záležitost, Švýcarům xenofobii, zločiny z minulosti zametané pod koberec a šosáctví. Většina dopisů byla ale důkazem mimořádně nechápaté recepce a krajané v nich vyjadřovali hysterický a v podstatě absurdní strach z důsledků, které měl údajně Michalův text způsobit. Některé z nich zněj zcela v duchu jeho satiry: „nám v důsledku toho

hou Karla Michala a rozhodně jednou z nejoblíbenějších knížek šedesátých let“ (Masáková 2001: 675). Viola Fischerová se v doslovu k polskému vydání *Bubáků* zmiňuje o jistém kultu Michalovy prvotiny a vzpomíná, že se lidé na ulici pozdravovali slovy: „Četl jsi už toho Plivníka Buksy?“ (Fischerová 2008: 148).

2 Masáková zde cituje rozhovor s Violou Fischerovou.

[tedy v důsledku publikace „Přemilých sousedů“; pozn. O. C.] nebude dovoleno posílat děti do škol a bude zabráněno našim řemeslníkům podnikat“ (ibid.: 685).

Je pozoruhodné, že Švýcaři, pro které český spisovatel byl spíš jako „prašivé kotě, které [...] pozvedli“ a které „přecpáno darovaným mlékem [...] chce třísnit na jejich šat“ (Michal 2001a: 554), vítali „Přemilé sousedy“ velmi příznivě. Jeden z nejvýznamnějších publicistů, François Bondy, napsal, že „tady promluvil nový Švejk, jenomže hlubší“ (Fischerová 2008: 159).

Rozporuplné pocity, které doprovázely tehdejší recepci „Přemilých sousedů“, zanechávají stopy i v dnešní četbě díla. Problematické je totiž už samotné určení žánru. Asociační, nespoutaný proud autorova projevu, prosazování subjektivního názoru, rozsáhlé rozjímání, jež se odvíjí z jednoho motivu nebo myšlenky, nápadný intelektuální náboj po stránce obsahové a estetický po stránce formální – všechny tyto prvky poukazují k pojmenovávání Michalova textu jako eseje spíš ve smyslu Montaigneových *essais* než ve smyslu současné publicistiky. Na druhé straně přímé oslovení adresáta, neustálé odkazování na mimoliterární situaci, apelativní formy a především záhlaví odkazují spíš k epistolárním útvarům. Pro oba žánry je charakteristická výrazná a nepřetržitá přítomnost „jáství“ původce textu i shoda subjektu (neboli implicitního autora) s autorem reálně existujícím. Philippe Lejeune ve svých klasických rozjímáních nazývá onu shodu *autobiografickým paktem* a definuje ji jako shodnost subjektu (vypravěče) se signaturou, tzn. s vlastním jménem autora, které Lejeune považuje za součást textu (Lejeune 2001).

„Já“ v „Přemilých sousedech“ podmínky takové shody bezpochyby splňuje. Čtenář v textu rozpoznává prvky Michalovy autobiografie: jeho čtyřletý pobyt v Basileji, jeho „policajství“ (práci v bezpečnostní agentuře), zaměstnání na soukromém gymnáziu a řadu dalších momentů rozptýlených v díle. Původce literárního sdělení se zdá být odrazem původce díla, jsou si nápadně blízcí, ne-li totožní. Pokud však vnímáme „Přemilé sousedy“ jako dopis, je nutné určit zbývající stranu ve schématu literární komunikace, tedy příjemce. Kdo je adresátem dopisu? Záhlaví (které má mimochodem funkci oslovení i titulu) dává odpověď jen zdánlivě. Jsou oslovenými sousedy lidé, které původce dopisu potkává v basilejských ulicích? Nebo je dopis adresován občanům autorovy „náhradní vlasti“, o níž říká: „žijeme v ní spolu, protože vy jste mne ještě nevyhnali a já k tomu ještě nezavdal příčinu“ (Michal 2001a: 553)? Sousedství se zdá mít dvojitý význam, obdobně jako

„ves“, která zde přesahuje rozměry obyčejné vesnice a ve svých hranicích zahrnuje několik krajů či dokonce celé Alpy.³ Je to tedy jakási ves ve škále makro: prostor, který autor sdílí se svými sousedy, má rozměry celého státu, ačkoliv je neustále přirovnáván k malé vesnici. Michal důsledně používá pojmy poukazující na menší administrativní jednotky (ves, starosta, pole), které však v jeho podání současně nabývají rázu většího politického útvaru. Vyvstává otázka, jakou úlohu hraje ve vsi-státě autor dopisu a kdo jím vlastně je. Ve vsi každý plní příslušnou funkci: mlynář vyrábí mouku, „švec je součástí vsi tím, že šije boty“ (ibid.: 559), „obecní blb [...] chlastá za nás všechny“ (ibid.: 555) a je potom „hříšný a použitelný za věšák soucitu a výstrah“ (ibid.). Postava cizince je v tomto kontextu jakoby nadbytečná, v těsném mechanismu vesnických poměrů pro něj není místo. Přesto nějakou funkci zastávat musí, je mu tedy přidělena práce u ochranky: „Stalo se tak proto, že všichni ostatní museli na pole, a kdopak by zatím hlídal ves?“ (ibid.), komentuje to autor. Vzájemné poměry jsou regulovány formálními, skoro byrokratickými pravidly. Michal o nich píše jako o jistém obchodním paktu, smlouvě na dobu neurčitou, jejímiž stranami jsou občané vsi a autor-cizinec: „Já pak s vámi vstoupil spíše ve smlouvu, jejímž ručením je rozum a jejíž příčinou nezbytnost“ (ibid.).

Jak již bylo naznačeno, Michal nechává v textu autobiografické, empiricky určitelné motivy. Je až zarážející, že kdykoliv mluví o své pravé profesi (o spisovatelství), dělá to vždy jaksi rozpačitě a se studem. V jeho hlase zaznívá tón rezignace, tón někoho, kdo se dávno vyrovnal se ztrátou. O svém povolání se zmiňuje jen letmo: „Jak víte, psával jsem dřív knihy“ (ibid.: 558). Slovo *spisovatel* se v celém textu nevyskytuje ani jednou, je vždy nahrazeno slovy *autor* nebo *bajkař*. Zvláště pozoruhodná je autokreace původce eseje-dopisu buď na pisatele-výrobce, který píše, protože má smlouvu, nebo na bajkaře-snílka, pro něhož je psaní svého druhu koníčkem, neškodným podivínstvím, které nelze považovat za „normální“ zaměstnání.

Se skepsí sobě vlastní autor k rezignovanému „psával jsem dřív knihy“ přidává: „jsa světem naštěstí od dřívějšíka zběhlý, nemyslel jsem, že mne budete za to ctít, čekajíce s hubou dokořán na má zlatá slova, leč doufal jsem, že se mi časem promine, protože se hodím i k práci“ (ibid.). Popírání vlastního spisovatelství splývá u Michala

3 Srov. „Neboť ves vaše je vůbec krásná a čistá. Alpy vznikly z vaší nezměrné píce, a co se druhého dotýče, i v krajích, kde již skoro třicet let neserete v křoví po vzoru udatných předků, jsou vaše záchody pěkné a oblé“ (Michal 2001a: 553).

se stále častějším popíráním svého literárního nadání a pak i jakýchkoli inklinací k psaní, což prohlašoval v soukromí i v několika interview: „Nejsem spisovatel, jsem jenom autor“, „chybí mi charisma, poslání, duševní přetlak“ (Hvíždala 1992: 107), „písemnictví bez charismatu je prostě otázka poptávky a nabídky. Nabídka je značná, ježto píše každý, poptávka omezená na jistou, stále menší část emigrace. Ergo se mi psaní při mém tempu, metodě a inhibicích nemůže vyplatit a zkouším to ještě, jenom abych nezblbl“ (ibid.: 109). Zdá se, že právě oním přelomovým okamžikem, kterým se pro Michala stal odchod do exilu, probíhá demarkační čára mezi uznáním výrazné autonomie vypravěčova „já“ a stále silnější závislostí mezi „já“ implicitního autora a „já“ reálně existujícího spisovatele. Za onou čarou se obě identity prolínají, jeden hlas se postupně stává neodmyslitelným kontrapunktem druhého. Otázka spisovatelova povolání a s ní související otázka totožnosti jsou ústředními tématy posledních Michalových textů. Autokreace úspěšného autora na pisatele-řemeslníka je jistou kamufláží, jakýmsi obranným systémem, v němž hrají hlavní úlohu skepse a ironie jako lék na pocity zklamání a úzkosti. Přítomnost autorského „já“ Michal neustále maskuje a skrývá pomocí sofistických stylistických struktur, střídavě zastírá a odhaluje shodnost svého „já“ s „já“ implicitního autora – jako by říkal „já“ současně s „on“. Zmíněná otázka stylu je podstatná pro pochopení smyslu díla, proto je namístě jmenovat několik základních vlastností Michalova slohu: v celém textu jsou kombinovány prvky knižní s hovorovými či dokonce vulgárními. Slovník a skladba jsou neobvyklé, občas skoro bizarní, svou bohatou symbolikou odkazují k biblickému podobenství či apoštolským listům.⁴

Onen artifiční, zastřený styl je blízký umělému, archaickému Faustovu poselství zákulm nebo – v Mannově podání – hostům shromážděným kolem stolu. Michalův text, o němž ze začátku lze zcela bezpečně říci, že patří k epistolárním útvarům nebo jiným psaným formám, však při pozorné četbě odhalí několik míst, v nichž se autorský hlas na chvíli odmlčí a odvede tím od sebe pozornost. Tento postup umožňuje „osvětlit“ pozadí celé výpovědi, tedy její skutečné scenerie: v jedné pasáži je řeč o podučitelovi, jenž „tu s námi dnes *nesedí*“ (Michal 2001a: 558; zvýr. O. C.), a pak autor uvádí: „snad bude nejlépe

4 Citace z Bible se v „Přemilých sousedech“ vyskytují přímo: „Řeč vaše budíž ano ano, ne ne, co pak nad to jest, od zlého jest“ (Mt 7,24; Michal 2001a: 553) a v parafrázované podobě: „kdo již očima sesmilnil, skutkem byl sesmilnil“ (ibid.: 556; srov. „Každý, kdo hledí na ženu chtivě, již s ní zcizoložil ve svém srdci“ – Mt 5,28).

se napít, nežli se dostanem k podstatě. Beztak *mluvím* dlouho už na suchou hubu [...]“ (ibid.: 561; zvýr. O. C.). Zdá se tedy, že Michalův text je spíše mluveným projevem než dopisem nebo psanou úvahou, o čemž svědčí také jeho uspořádání podle pravidel rétoriky, především přítomnost rétorických figur *meiosis* čili zmenšení (uvažování o Švýcarsku jako o malé vsi), sylogismů („Láska ke směšnému slovu naopak je důvod, proč jsem ve vaší vsi, ačkoliv bych mohl být i jinde, a dělám, co dělám, ačkoliv bych mohl dělat i leccos. Tím samozřejmě jednak urážím Boha, jednak dokazují, že miluji kalambúr víc než vás, z čehož plyne, že Vás nemám rád“ – ibid.: 554) či ironických argumentů *ad vanitatem* („neboť vaše ves je vůbec krásná a čistá. Alpy vznikly z vaší nezměrné píle [...]“ – ibid.: 553). Opět se nabízí srovnání s Mannovým Faustem: projev autora-cizince se zdá být podobou jakéhosi sympozia, během něhož je slyšet jen jeden hlas. Opravdu jen jeden? Chvilí potom, kdy se subjekt zastaví ve své řeči, aby se „napil“, následuje ona mluvčím předem inzerovaná „podstata“. Hlasu se najednou chopí někdo jiný, druhé „já“, o němž dříve nebylo zmínky. „Já, smutek, jsem s Tebou“ (ibid.: 561), říká druhý mluvčí. „Jen já jsem Tvůj smutek, neboť smutkové ostatních se před Tebou stydí, kuklí a nechtějí si zadat. Sdílím Tvé lože, Tvůj chléb i sůl, o nichž beztak nevíš, jak beze mne chutnají. Usínáš houpán mnou, spáváš mnou přikryt a procítáš tím, že mne vzpomeneš“ (ibid.). Čtenář je svědkem nečekané diferenciaci subjektu – hlas, který dosud vypovídal, je vystřídán hlasem zosobněného smutku, jenž je současně funkcí subjektu a autonomní existencí a stává se jakýmsi autorovým dybbukem. Smutek je oním „druhým ve mně“, je „ne-já“, které je ale neodmyslitelné od „já“ vlastního autorovi, je smyslem a náplní života, vlastně životem samým:

Vedu Tě hledat a vedu Tě nenajít a vedu Tě k tomu, že jsi, co hledá. Umím se tvářit, umím být v koutku a maličký, umím být velký a umím Tě schovat. Jsem všechny Tvé lásky, nikdy Tvá nenávist, proto ji necítíš ani tam, kde bys měl. Když jsi mne však poznal, vidíš mne už vždycky ve vodě staré a stojaté i v té, která běží rychle, že třepí můj obraz. A chceš-li mít duši, pak ji máš, protože já, smutek, jsem celá Tvá duše, Tvůj soucit, nesoucit, skutky dobré i zlé i vědomí toho, co jsou co, Tomu oba říkáváme život. Nejsme než navzájem sebou a právě tomu říkáváme život.
(ibid.: 562)

Strhující finále Michalova dopisu z něj činí bolestnou zpověď, lamentaci, po níž nenásleduje žádná konsolace, žádné zmírnění. Zrušení

integrity subjektu je doprovázeno zrušením celistvosti formy. Původní dopis (nebo projev) věnovaný sousedům se totiž stává podivným polyfonním posláním dezintegrovaného „já“ určeným sobě samému. Upřímnost a stylová jednoduchost této části jakoby popírá předcházející autokreační sofistikované pasáže, čímž se těžiště textu přenáší právě na onu neúprosnou *codu*, oproštěnou od jakýchkoli rétorických ornamentů. Hořká zpověď rozdvojeného subjektu v „Přemilých sousedech“ má svou obdobu v Michalově reálném životě: v rozmanitých rozhovorech a veřejných vystoupeních stále častěji mluvil o sobě a svém pobytu v emigraci jako o nutném, ale nepovedeném experimentu, zkoušce, již spisovatelovo „já“ nevydrželo: „Ti, kdož přešli moře, uprchli možná před počasím, ne před vlastní duší“ (Michal 2001b: 664), „nepochybně je každá emigrace průser, ztráta valné části člověka. Stává však otázka, zdali je to menší možné zlo. V mém případě ano“ (Hvíždala 1992: 106). Jisté rozdvojení a rozčarování životem v emigraci je zvláště patrné v rozsáhlém hovoru s Karlem Hvíždalou. Na otázku, „jak se máte“, Michal odpovídá stručně: „mám se dobře“, aby za chvíli dodal: „mám se špatně. Žiju dvě třetiny roku v zemi, jejíž mentalitě, zvykům a řeči jsem se neadaptoval, neasimuloval [...]“ (ibid.: 106).

Autor (nikoliv spisovatel), kterému chybí publikum a motivace k tomu, aby psal, tedy autor-řemeslník⁵ nebo autor-snílek, se stává maskou, pod níž se skrývá „já“ spisovatele zoufající a nejisté si svou autonomií. Michalova manželka Viola Fischerová se v korespondenci s autorkou referátu několikrát zmiňuje o nedokončeném (a proto nikdy nezveřejněném) románu, kterému Michal říkal „knížka-živitelka“, protože je měla žít. Podle manželky myslel na tuto knížku velmi dlouho, vlastně ji měl „v hlavě“ a vyprávěl z ní přátelům hotové pasáže. Měl ale potíže, aby z této „hotové knížky“ cokoliv napsal. Fischerová v jednom z dopisů uvádí okolnosti opožděného vzniku románu: „Kdykoliv jsem přivedla řeč na „knížku živitelku“, odpovídal mi, že pro ni nemá rámec. A pak v té souvislosti začínal vždycky o muži s železnou maskou“ (Fischerová 2009–2010: 15. 6. 2009). Postava člověka s železnou maskou byla hraničním bodem, skrze nějž se Michalovo vyprávění dlouho nemohlo dostat. Když pak svou knížku konečně rozepsal, manželka, jeho první čtenářka, v ní našla absurdní zážitky a historky z Michalova mládí (které kdysi ochotně vyprávěl v hospodách), pouze rozepsané do několika postav. Jak píše:

5 Srov. „[autor; pozn. O. C.] vykonává zhusta svoje spisování co zájmovou činnost, drobný odborný řemeslník, který pracuje pro úzký kruh zájemců“ (Michal 2001b: 663–664).

Jedné neděle v poledne mi Michal řekl: „Pojď, myslím, že to mám.“ A četl mi skicu románu o malém městečku, kde jsem přesně rozeznávala jeho zážitky a poznatky, pouze zcizené do jiných osob. Bylo to podle mne tak přesné, že jsem se blahem až zježila. Pak jsem řekla: „Už to máš, je to skvělé. Teď už si jenom v kartotéce zaznamenávej příběhy, abys na něco nezapomněl.“ Načež mi on, tak uzavřený, odpověděl: „Myslíš, že to budu ještě umět?“ A pak, po několika dnech, mi položil tu poslední otázku: „Cítíš taky někdy úzkost, když máš přejít na druhou stranu?“

(ibid.: 15. 6. 2009)

Zrušení integrity vypovídajícího „já“ v pozdních textech Karla Michala způsobilo spuštění svého druhu obranného mechanismu, jemuž skotský psychiatr Ronald Laing říká *systém falešného Self*. Tento systém vzniká, aby zamaskoval „primární nedostatek základní ontologické jistoty“ (Laing 2000: 74) a pocit chybějící kontinuity mezi sebou-tehdy a sebou-teď. Odtud se bere Michalův autor-řemeslník a subjekt-smutek a také muž se železnou maskou.

Diagnózu na rovině literární (byť na pomezí fikce a autobiografie) doprovázela obdobná diagnóza v rovině klinické. Jak sdělil Fischerové profesor Ladewig, vedoucí ústavu, v němž se autor léčil, „trpěl Michal tím, co psychiatrie nazývá ‚ztrátou identity‘. Tedy úzkostí z pocitu ‚ne-já‘ jako vlastní osobnosti, která podle testů začala někde v dětství [...] a kterou emigrace už jen dovršila. Z povahy jeho nemoci mu tak zbývaly, jak se vyjádřil Ladewig, pouze ‚role‘, do nichž mohl vstupovat“ (Fischerová 2009–2010: 8. 6. 2009), a také proto „nebyl schopný psát o sobě ani v ich, ani ve třetí osobě“ (ibid.). Jinak řečeno *vnitřní Self* spisovatele (a implicitního autora) bylo nuceno skrývat se za jedním nebo dokonce několika *Self falešnými*.

Odchod do exilu jakožto přelomový okamžik se Michalovi stal oním osudovým zlomem, s nímž se autorovo „já“ nedovedlo vyrovnat. Pokus o život na rozhraní mezi „tam“ a „zde“ a mezi „já“ a „ne-já“ zkrachoval a byl k tomu pravděpodobně odsouzen od samého začátku. Zdá se však, že právě v tomto tragickém vědomí se skrývá těžce uchopitelná moudrost a neobvyklá hloubka Michalova bilančního eseje.

Prameny

MICHAL, Karel

2001a „Přemilí sousedé“, in idem: *Soubor díla*, ed. Milena Masáková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 553–562 [1972]

2001b „Možnost volit“, *ibid.*, s. 662–665 [1978]

Literatura

BAUMAN, Zygmunt

1999 „Tożsamość. Wtedy, teraz, po co?“, in Ewa Nowicka, Mirosław Chałubiński (eds.): *Idee a urządzanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe), s. 43–56

DAS KALTE PARADIES

1972 *Das kalte Paradies. Emigration, Integration, Konfrontation* (Frauenfeld/Stuttgart: Huber)

FISCHEROVÁ, Viola

2008 „O straszdyłach Karla Michala“, přel. Dorota Dobrew, in Karel Michal: *Straszdyła na co dzień* (Wrocław: Atut), s. 145–161

2009–2010 *Korespondence mezi Violou Fischerovou a autorkou příspěvku* (data jednotlivých dopisů uvedena v textu)

GIDDENS, Anthony

2004 *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press) [1991]

HVÍŽĎALA, Karel

1992 *České rozhovory ve světě* (Praha: Československý spisovatel) [1981]

LAING, Ronald David

2000 *Rozdělené Self. Existenciální studie o duševním zdraví a nemoci*, přel. Margita Bartošová (Praha: Psychoanalytické nakladatelství) [1960]

LEJEUNE, Philippe

2001 *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, přel. Wincenty Gajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas) [1975]

MASÁKOVÁ, Milena

2001 „Komentář“, in Karel Michal: *Soubor díla*, ed. Milena Masáková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 667–689

Identity at the crossroads. *I* and *non-I* in Karel Michal's “Přemilí sousedé” essay

Karel Michal's artistic work is characterized by a clear relationship between the *I* of the actual writer and the *I* of an inner author; moreover, the two identities overlap, creating an interesting blend of reality and fiction. Emigration has become for Michal *the fateful moment* (according to A. Giddens's terminology), the consequence of which was a permanent and irreversible disintegration of the author's identity. The problem of the broken and divided *I* is the main motif of the essay “Přemilí sousedé”, in which the painful experiences of emigration form the background for the gradual destruction of the author's *I*. The complex relationship between *I* and *non-I* is even further complicated by the ongoing self-creation of the speaker and the constant camouflage of his own *I*. Michal's text thus becomes a perverse and ironic (and auto-ironic as well) game played with the reader, allowing for an abundance of interpretations and ways of reading.

Keywords

exile literature, identity, inner author, non-I, Karel Michal, Pavel Buksa, Přemilí sousedé

Membra disiecta

Ľinakovost v denících Jana Zábřany

— Gertraude Zand —

Pojem *Ľinakovost* je v současné době používán zejména v poststrukturalistických teoriích: jako kulturní alterita, v souvislosti s imagologií, se zkoumáním sebepojetí a obrazu jiných, nebo v postkoloniálních studiích. Následující text chce nahlédnout *Ľinakovost*, *alteritu*, spíše z psychologického a subjektivně-filozofického hlediska, tedy s významem pro identitu jednotlivého individua, a to na příkladu Zábřanových deníků (Zábřana 1993).

Život Jana Zábřany (1931–1984) spadá z velké části do období vlády komunismu, nejintenzivnější psaní deníku do doby po traumatizujících politických a osobních událostech let 1948 a 1968: v dubnu 1948 Zábřana začal deník psát, první část záznamů je z roku 1948–1949, dále existuje několik pasáží z počátku padesátých let, pár krátkých záznamů z roku 1966 a především rozsáhlé souvislé zápisky z let 1970 až 1984 – z období, během kterého již Zábřana nepublikoval žádný ze svých literárních textů. Deníkové záznamy se u mnoha autorů aktualizují zejména tehdy, když není možné uveřejňovat jiné texty, a tak je tomu i u Zábřany. Vydání deníků Zábřana neplánoval, i když je před přáteli nezatajoval.

Únik do deníku se rovná odvrácení od světa, který by měl sloužit jako konstitutivní vnějšek. Identita jedince se totiž rozvíjí procesem sounáležitosti a vyčlenění, je tedy reálná pouze jako protipól alterity, s níž vytváří dichotomickou dvojici: jedno nemůže existovat bez druhého, identita není bez alterity; teprve vymezením se dochází k sebe-nalezení a k rozvinutí individuální osobitosti. Jiné však pro Zábranu není konstitutivním vnějškem – v totalitním státě se jedná o zglajchšaltovanou, zredukovanou a uniformní *jinakost*, kde neexistuje rozmanitost a svoboda a kde ono odlišné, jiné, je nežádoucí. Z toho vyplývá obtížné rozvíjení identity – a logicky je právě otázka identity v popředí české intelektuální diskuse v letech 1948–1989.

Tím jiným jsou v té době velmi často ti ostatní – komunističtí funkcionáři, straníci, přísluhovači režimu a lhostejná většina. Již Jiřím Kolářem jsou ostatní označováni jako „oni“, jako anonymní masa. Je tomu tak například v básni „Termiti“ ze sbírky *Jásající hřbitov* z roku 1950: „[...] Jejich obzor jsou ohnutá záda, / jejich dálky telefonní přístroj, / [...] spí na rozkaz, / myslí na povel. / Trychtýři s kusadly. / Ohlodají až na kost / živého jako zdechlinu, / pro cokoliv a kohokoliv, / jsou nejspokojenější, / když mají vše / orazítkované, / černé na bílém“ (Kolář 1990: 80). Také u Jana Zahradníčka se objevují „oni“, coby příslušníci státní exekutivy jsou poněkud konkrétnější, jako například v básni „Dům Strach“ ze stejnojmenné sbírky z let 1951–1960: „[...] Lelkují. Čistí si nehty. [...] / Naléhají. Rozkřikují se. Udeří kolikrát. [...]“ (Zahradníček 1992: 306). U Jana Hanče jsou, jak se lze dočíst ve svazku *Události* se záznamy pocházejícími především z raných šedesátých let, naproti tomu „oni“ „muži událostí“, „bratři v rozhalených košilích“ a „silní chlapi“ (Hanč 1995: 16).

V podobném smyslu hovoří Jan Zábrana o oněch „jiných“ ještě o několik desetiletí později a označuje je také „oni“ – příkladem za mnohé je pasáž z deníků: „A doufám už jen v to, že mě má nenávisť k nim a má věrnost k tomu, co zardousili, přežije!“ (Zábrana, cit. podle Cieslar 2002: 342). V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století, z kterých pochází předchozí citát, však „oni“ stálo proti označení „my“ zastupovanému disidentským hnutím, undergroundem a exilem. Zábrana se nepřidal k žádné z těchto společenských rovin; oproti těm, kteří se angažovali v opozičních aktivitách nebo v undergroundu a identifikovali se s nimi do té míry, že po roce 1989 téměř museli nově hledat identitu, zůstal Zábrana mimo tyto struktury.

Své deníky z té doby, celkem 127 takzvaných modrých sešitů, opatřil latinským označením *membra disiecta*, což znamená něco jako rozházené

údy, roztržštěná stehna, zničené maso. V titulu je přesvědčivým způsobem vyjádřena ztráta identity – na základě absentující konstitutivní funkce vnějšku, tedy ostatních. Pojem *membra disiecta* odpovídá téměř přesně obrazu „rozsekaného těla“, který Jacques Lacan připisuje disparátní identitě malého dítěte. Podle Lacana si totiž malé dítě vytváří identitu až prostřednictvím zrcadlového obrazu, tedy tak, že se vidí zvějšku a tím se účastní onoho ostatního: řádu založeného na symbolech jazyka (Lacan 1991: 63).

Konstituování subjektu vstupem do symbolického řádu je zase podle Louise Althussera dílem ideologie (Althusser 1977: 141n). Operací, kterou přitom ideologie používá, je interpelace, tzn. dovolání se jednotlivce pomocí ideologických nástrojů a mluvčích. Subjekt je tudíž (v Lacanově a Althusserově terminologii) konstruktem a výsledkem ideologie (v chápání Jeana-Françoise Lyotarda to je konstrukt jazyka, u Michela Foucaulta konstrukt mocenských struktur). Je tedy málo překvapivé, že Zábrana neguje odmítáním konstrukce subjektu i tento symbolický řád.

Formálně své popírání realizuje tím, že používá neurčitou formu: velmi často autor totiž nepíše v první osobě jednotného čísla, jak je u deníků zvykem, ale v infinitivech. Opakované nadužívání infinitivů je charakteristickým rysem Zábranových textů, jak uvádí Jiří Cieslar v knize *Hlas deníku*: „Od počátku mu [Zábranovi; pozn. G. Z.] tajnou půdu pro onen pravý život poskytuje deník a deníkově chápaná poezie. S léty se z jeho zápisů stává otevřená koláž, kam vedle sebe klade nejdrobnější postřehy, portréty přátel, obdivovaných spisovatelů i dávných partáků z továren, nejrůznějších lidských kreatur, popůlnoční překladatelské reflexe, politické i literární glosy, citáty, slova zaslechnutá či po dlouhé době vyplavená z podvědomí i náhle vytanuté verše, sny či sarkastická pozorování životního provozu, který zachycuje do litanických řad slovesných infinitivů (Zábranův poetický objev)“ (Cieslar 2002: 340).

Infinitiv zůstává dlužen určení osoby a čísla; ani čas nelze jednoznačně určit: nevíme, zdali se jedná o přítomnost, minulost či budoucnost. V infinitivech zůstává bez určení i slovesný způsob: nelze rozhodnout, je-li děj vyjádřen v indikativu, konjunktivu, či imperativu. Infinitiv vyjadřuje děj bez vztahu k osobě, ponechává podmět neurčený, libovolný: já? ty? on, ona, ono? my? vy? oni? všichni společně? Odstranil-li Zábrana první osobu, je otázkou, kdo zde vlastně mluví. Je to ještě vůbec Zábrana, anebo někdo jiný? Cieslar dochází k závěru, „že je [Zábrana; pozn. G. Z.] mluvčím mrtvých. Že je tu ‚v zastoupení‘ těch, které režim nevyčísitelně zranil či usmýkal až k smrti [...]“ (ibid.: 341).

Řetězení infinitivů se vyskytuje již v Zábranových básních z padesátých let, zejména ve sbírce *Utkvělé černé ikony* (1965). Jako výrazný stylistický prostředek slouží v básni č. 90 – závěrečné básni tohoto svazku, která byla v prvním znění otištěna již v neoficiálním sborníku *Život je všude* (1956); úvodní a závěrečný verš mimochodem posloužil jako titul sebraných deníků *Celý život* (1992). Řady infinitivů se staly příznakem Zábranovy tvorby, vyskytují se kupříkladu ve fragmentu *Havran*, na kterém pracoval dlouhodobě po roce 1970.

Zábrana vyklouzl z první osoby a oslovuje se jako jinou osobu, jako „ty“, třeba v následujícím záznamu: „Pod oknem mrtvý, na kterém máš podíl“ (Zábrana 1993: 205). Podobnou funkci jako druhá osoba mají imperativy, kterými autor volá na sebe i na nás, třeba: „Boj se těch, kteří prožili první lásku na stavbách mládeže“ (ibid.: 209) nebo „V prašivé době pracuj. V nebi je neskutečno, korigující život. Tam parkuj. V prašivé době pracuj“ (ibid.: 211). V těchto konstrukcích je Zábrana sám sobě jiným, svým vlastním protějškem.

Vyhraněný vztah mezi sebou a jiným, nějakým „tebou“, vytvářejí někteří autoři žijící v literární a společenské izolaci také formou fingovaného dialogu – buď jako samomluvu, nebo jako rozhovor s fiktivním i reálným partnerem. „Já“ se následně konstituuje zvenčí, pomocí fiktivního „ty“. Příkladem takového alter ega je dvojník v *Kulhavém poutníkovi* (1936) Josefa Čapka, který doprovází vypravěče: „Byl mi nejčastějším a nejbližším společníkem, šli jsme spolu mnohými cestami, po dláždění i po travnatých stezkách, ve shodě i v hádání, Kulhavý poutník a já, když jsem šel sám“ (Čapek 1997: 11).

Jinou možnost zvolil Jakub Deml v *Zapomenutém světle* (1934): uvádí jako adresáta svého psaní středoškolského profesora z Velkého Meziříčí Bohumila Malinu Ptáčka, který sice reálně existuje, v textu ale slouží pouze jako fiktivní recipient Demlovy obžaloby. Deml svůj text formuluje jako odpověď na dopis pana B. M. P., uvádí ho jeho oslovením a znovu a znovu se jako v litanii dovolává této instance. K litanii bývají přirovnávány i Zábranovy infinitivní řetězce, má k ní ale blíže Deml, jenž se k panu B. M. P. obrací ve stále stejných anebo jen drobně obměňovaných osloveních, takže proud sebevyjadřování se nikdy nezastaví a je podněcován stále novými impulzy. U Demla je vypravěčovo „já“ mimořádně přítomné; v jeho jakoby deníkových záznamech i ve *Šlépějích* (1917–1941) se odehrává konstituce subjektu, který vzniká právě deklarací příslušnosti a odlišnosti. Deml svůj text využívá jako prostor pro komunikaci, kde ústřední roli hraje expresivní funkce jazyka, odkrytí vlastního nitra, a apelativní funkce, obrácení se na druhé. V Zábranových

deníkových záznamech převažuje oproti tomu funkce referenční – podává zprávu o věci samé, vydává svědectví; „já“ a „tý“ ustupují do pozadí.

Stejně jako Deml používá ve svém pozdním díle fiktivně-reálného dialogického partnera i Bohumil Hrabal v *Dopisech Dubence*; jedná se o americkou slavistku April Gifford: „Milá Dubenko, od té doby, co jsem se vrátil z těch Spokojených [sic!] států, [...] jsem tak, ale tak sám, jsem vlastně v samovazbě a jsem svázán do kozelce a už nežiju v čase, ale jen v prostoru, kterého se lekám a děším [...]“ (Hrabal 1995: 31). *Dopisy Dubence* vznikly v životní situaci ne nepodobné Zábranovým posledním rokům: v situaci poznamenané stářím, nemocí a izolací. První odstavec z *Kouzelné flétny* silně připomíná Zábranu:

Někdy když vstanu, když procítám z mrákot, bolí mi celá místnost, celá má cimra, bolí mi pohled z okna, děti jdou do školy, lidé jdou nakupovat, každý ví, kam má jít, jen já nevím, kam bych šel, tupě se oblékám, vrávorám, poskakují na jedné nohavici, když si natáhnou kalhoty, jdu a holím se strojkem, už kolik let, když se holím, tak se na sebe neřádím do zrcadla, holím se potmě anebo za roh, sedím na židli na chodbičce a zástrčka je v koupelně, už se na sebe nerad dívám, sám se lekám svého pohledu v koupelně, bolí mne už i můj vlastní pohled [...].

(ibid.: 9)

Po tomto exkurzu o tom, jak může autor i v izolaci vést dialog s jinými a jak může jeho „já“ získat silnější pozici prostřednictvím „tý“, zase k Zábranovi: ten neuvádí žádného jiného, druhého, žádné alter ego, žádného fiktivního nebo reálného partnera. Možná proto už nenalézá cestu sám k sobě, jak píše Cieslar: „Nejpůsobivějšími místy tohoto zápasu jsou v deníku různé projevy Zábranova stesku po onom nedosaženém centru: po rozkolísaném středu vlastní osobnosti, po zapírajícím se Bohu, po ztraceném domově“ (Cieslar 2002: 344). Zábrana nekonstituuje druhého, aby našel cestu k sobě, stává se „jiným“ sám.

Autorský subjekt je tedy u Zábrany paralyzován. Už nefunguje jako nositel intencního jednání, nýbrž pouze přihlíží jako svědek. Převažuje referenční funkce. Viděno z tohoto pohledu, Zábrana navazuje na poetiku Skupiny 42, s níž se seznámil již na konci čtyřicátých let – jak se lze v deníku dočíst, v té době si ji příliš necenil. *Dny v roce* (1948) Jiřího Koláře komentoval téhož roku takto: „[...] jsou zajímavé, ale málo poetické. To nebude pravá cesta k nové poezii“ (Zábrana 1993: 44). Zábrana svůj odsudek rychle revidoval, jak vyplývá z recenze ve studentském časopisu *Výkřev* z konce roku 1948 (ibid.: 154–155),

a sám se, zřejmě pod vlivem politického vývoje a prolhaného socialistického realismu, stále jednoznačněji upisoval skutečnému realismu, například v povídkách z padesátých let, které pod názvem *Sedm povídek* vyšly až po jeho smrti (1993) a autenticky popisují život v továrně, anebo v básních, kde zaznamenával běžné situace a konkrétní zážitky.

Syrovým realismem jsou poznamenány i Zábranovy deníky. „Janu Zábranovi, člověku žijícímu ve stálé vnitřní opozici, deníky byly privátním prostorem osobní svobody, v němž mohl bez ohledu na vnější svět, na tíživou a nepřátelskou politickou situaci, slovně formulovat vše, co cítil a co si myslil. Psaní deníku tak pro něj nebylo pouze záznamem vnější reality, ale bytím samotným“ (Janoušek 1993: 10). Toto bytí už není bytí subjektu jednajícího, ale subjektu svědčícího. V popředí už není „já“ Jana Zábrany, které zmizelo, ale někdo druhý, jiný – těžko najít jeho identitu.

Prameny

ČAPEK, Josef

1997 *Kulhavý poutník* (Praha: Dauphin) [1936]

DEML, Jakub

1998 *Žapomenuté světlo* (Praha: Hynek) [1934]

HANČ, Jan

1995 *Události* (Praha: Torst)

HRABAL, Bohumil

1995 *Dopisy Dubence*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 13, eds. Karel Dostál, Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace)

KOLÁŘ, Jiří

1990 *Prométheova játra* (Praha: Odeon) [samizdat 1979]

ZÁBRANA, Jan

1993 *Celý život*. Výbor z deníků 1, 2, eds. Dušan Karpatský, Jan Šulc (Praha: Torst) [1992]

ZAHRADNÍČEK, Jan

1992 „Dům Strach“, in idem: *Dílo 2* (Praha: Československý spisovatel), s. 288–369 [1981]

Literatura

ALTHUSSER, Louis

1977 „Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung)“, in idem: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie* (Hamburg/Berlin: VSA), s. 108–153

CIESLAR, Jiří

2002 „Život v zastoupení“, in idem: *Hlas deníku* (Praha: Torst), s. 339–346

JANOUŠEK, Pavel

1993 „Celý život?“, *Tvar* 4, č. 1, s. 10

LACAN, Jacques

1991 „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in idem: *Schriften 1* (Weinheim/Berlin: Quadriga), s. 61–70

Membra disiecta – otherness in Jan Zábřana's diaries

This contribution deals with Jan Zábřana's diaries. It tries to demonstrate the absence of the author's partner in writing or in actual reality. This absence was determined by society and that complicated the author's search for himself. We cannot find a single active character in his diaries that could be identified as Zábřana himself. But his subjective personality is present as a witness of himself and his time. Most authors writing in isolation deliberately found their self-identity through others' eyes. Zábřana, on the other hand, changed a lot and became different (*jiný*) from his former self. The consequences of these changes are expressed in his diaries when he used long infinitive chains and the poignant subtitle metaphor *membra disiecta*.

Keywords

diary, otherness, alterity, identity, Czech literature 1948–1989, Jan Zábřana

Jinakost

Vévodkyně a kuchařky

Ladislava Fukse

— Milan Suchomel —

Román Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka* (1983) začíná tímto souvětím: „Vévodkyně Sofia La Tallière d’Hayguéres-Kevensberg, v jejímž jménu s výjimkou posledního německého se obráželi předci z 16. století, dokonce však i z desátého, přemýšlela od rozmluvy v malé tiché ulici Schreyvogel, k níž došlo v předminulém roce, zda má koupit hotel“ (Fuks 1983: 11). Souvětí je rozsáhlé a stavebně rozložitě, jako je rozsáhlý a rozložitý celý román. Uvedené v něm vlastní jméno protagonistky je také rozložitě a na české poměry cizokrajně aristokratické. K těmto zvláštnostem dodatečně svádí pozornost vedlejší přívlastková věta a její zpřesňující doplnění. Je prezentována protagonistka i její úhlavní záměr, jehož realizace v jednom postupném, pozvolném, prodlužovaném zátahu zaplní víc než sedm stovek stran. Je tak s prvním úhodem pojmenován subjekt konání i konání samo ve svém předběžném rozvrhu a zmíněny jsou k tomu některé přidružené okolnosti časové a místní: malá tichá ulice Schreyvogel, nejdnou později připomínaná, a to tak, že připomínka pokaždé sděluje další zamlčení. Tak na tom bude čtenář i s jinými záhadnými informacemi, zejména s tou ústřední, co to vévodkyně obmyslí, do jakého podnikání se pouští a proč. Rozluštění

se odkládá. Určitější jsou v souvětí oba časové údaje, jeden vzdálený, druhý o hodně bližší, ale právě v mezeře mezi nimi zeje zlověstná přeměna k jinému. Takovým způsobem souvětí předznamenává témata, jakož i syntax kompoziční a významovou.

Ještě než bylo oním souvětím zahájeno, považoval autor za vhodné upozornit, že bychom měli textu uvěřit co do spolehlivosti dobových reálií, zejména jazykových a společensko-psychologických: tak se jmenovaly vídeňské ulice, tak se jmenovaly i osoby, tak se tehdy ve Vídni mluvilo, takový byl životní styl. Po tomto autorském doporučení, na pozadí deklarované dokumentaristické věrnosti, vyvstanou čtenáři patrněji textové „deformace“.

Vstupní rozhovor vévodkyně s vévodou a nevlastním bratrance je střetnutím rozumu s pošetilostí, skeptické racionality jedné postavy s nepochopitelnou intencí druhé. Louis byl tak důvtipný, tak schopen dobírat se podstat věcí, že z jeho skvělého rozumu bylo možno pomátnout se na rozumu. Sofii považoval za svůj výstřední protiklad, od dětství mívala divné nápady. Přitom oba, každý po svém, byli schopni překračovat bonton a meze. Rozdílnost je dějotvorná, uchýlení vyráží za nevysloveným smyslem. Na té cestě budou nastraženy nejasnosti, zmatek a cizota, pouhé šifry toho, co má přijít, porušený pořádek, nesmyslnost, podezření. S nimi úzkost i hra. To obojí participuje už na dramatu doby, které se nejdříve poodhaluje z neporozumění, z komunikační neshody mezi osobami. Vlastně to není dialog, tato konverzace, neproměňují se v dialogu on ani ona, oba trvají ve svém, míjejí se, jsou jiní a zůstávají jiní. Jsou to nepravé ilokuční akty. Vévodkyně se usmívá při každé replice, opakovaně, stereotypně, bez ohledu na to, co její protějšek zastává, co namítá, usmívá se bez ohledu na to, co si o něm myslí. Však si také nejela do Paříže pro radu a domluvu, předem věděla, že nic takového ji tam nečeká, nic takového tam nehledala: „Pojeď tam přece, abych ho neposlechla.“ Jela tam, aby se „zařídila podle jeho slov. To jest, aby učinila pravý opak toho, co jí řekne“ (ibid.: 12). Jako by spolu rozmlouvali kvůli tomu, co se neřeklo, kvůli významům, které zbyly. Prvotní motivací této neshody není psychologické založení, původnější je umělá řeč v umělém prostoru. Vyprávěč reflektuje oddělenost promluv i uzavřenost historického horizontu. Vývoj z těchto dispozic bude zdlouhavý a rozvleklý, nikoli od akce k akci, ale s odbočkami a vsuvkami, v sebezálibných popisech. Ovšem vše do sebe znamenitě zapadá.

Enumerativní syntax hromadí, přidává, vrší, děj narůstá bezvýznamnými dodatky, které nikam nevedou, troskotá do osleplých ramen,

zpomaluje v aluzích a refrénech. Stránkové i vícestránkové výčty plýtávají detaily a nicotnostmi, utkvívají na zvláštностech slova a zjevu. Mluvčí mají své ustálené způsoby mluvy a stále charakterové rysy, svou nehybností se podobají fixním a zjednodušeným, schematicky nadsazeným fyziognomiím. Takové jsou mocné kníry kočího Pummela, gorilí tvář Stockalпова, obří hlava Desdemony Kabysové. I vlastní jména jsou extravagantní, vyčnívají, jsou vystavována. Všechno je to výstava, expozice a exhibice, představení, obřad. Dílo sběratele, filigrány, bibleloty, dekorace, malba dobově příznaková: secese, belle époque, fin de siècle, ale také manýrismus a jeho kabinety kuriozit. Druhotná stylizace, vedená přes styly už etablované, sekundární kódování, přemalba.

Jako by aktéři neměli kam a proč spěchat. Času je až dost, aby se dlouze setrvalo u egyptských smaragdů, gratinovaných pstruhů, rukaviček z čínských želv. Minul čas velkých příběhů a velkých dějin, je dost místa na ty menší, na jejich lesk a barevnost. Aristokracie odchází a nespěchá, ještě dost neví o svém odcházení, ani jiní mnoho nevědí o tom zvláštním mezidobí, ve kterém žijeme. Vypravěč, už z hloubi 20. století, se nad postavy nepovyšuje. Trpělivě a zvědavě se pouští oklikami a prolukami, slujemi a průchody, vyplňuje a přeplňuje vyprávěný čas opulentními nadbytečnostmi. Není toho vyprávěného času víc než necelý rok 1897, od jara do konce roku, a pak ještě kus příštího, do 20. září 1898, kdy je slavnostně otevřen hotel a zavražděna císařovna Alžběta. Čas a v něm lidská existence se rozzejí do protikladu nijak však dramatického, změna není tragický zlom, nýbrž plynutí a zadržované přecházení.

Individuální i dějinné jsoucno prochází časem. Jsme v čase a dějinách, dějeme se. Tak jsou na tom postavy i vypravěč i autor. Vévodkyně se do historických souřadnic zařazuje svým projektem a my čtenáři se zařazujeme svým očekáváním, co to je za projekt a k čemu bude. Vévodkyně je rozhodnuta na první stránce románu, na dalších zařizuje, co je potřeba. Je vytrvalá, nedává se odvrátit, taky nejsou žádní opravdoví, viditelní protivníci, kteří by ji vystavovali zkouškám a nutili ji překonávat překážky. Pro vzrušující zápletky nejsou důvody, ztlumené napětí se stěhuje do tajemství jejího rozhodnutí, které je částíčkou velkého historického děje, ale také nepřehledné změti epizod a maličerností. Hromadí se detaily. Jednotlivosti lahodící smyslům se v husté, až hmotnaté neprůhlednosti mísí s vidinami, tušeními, záhadnými úkazy. „Metaforické předtuchy“, podivné a hrozivé, se uspořádávají do podobností a analogií, do vztahů i celků, do alternativ. Přítomnost je situací rozhodování. Rozhodování je určováno minulostí a určuje

budoucnost, která individuálnímu rozhodování uniká a na kterou si individuální rozhodování netroufá. Jsou snad dějiny podívanou, přivádí přemíra historického vědomí k planému voyeurství, které je protikladem a protivníkem činu, jak historikům předhazoval Nietzsche v pojednání „O užitku a škodlivosti historie pro život“ (1874)?

Hra v čase má dva klíčové spoluhráče, smrt a zrcadla. Vypravěč propůjčuje slovo alternativním spoluvypravěčům, majiteli pohřebního ústavu a vyučenci sklenářského řemesla. Obřadník smrti strojí ceremoniál, který je stejně okázalý jako jiné povrchy. Šperkownice je táž, šperky odlišné. Táž krasoumnost, zdobnost, pompa. Co všechno se klade na ověněný katafalk? Co se má oslavit ve své přechodnosti, dočasnosti, pomíjejičnosti, a co se má možná i zachraňovat? Jaké krásy a hodnoty, byť zdegenerované? Co všechno je travestováno? Dopadá sem stín katastrofy, která se zviditelní co nevidět?

Zrcadlo zdvojuje totožnost a také ji obrací, násobí ji a odmocňuje. Vyvádí do nekonečna a připravuje o pravděpodobnost a samozřejmost. Posiluje podezření, že žijeme ve světě přízraků. Skutečnost se v hladině zrcadel odráží se stejnou vážností a stejně pitvorně jako v lidských vědomích. Zrcadla vedou svůj život, svůj jiný život. Všeomžně dávají najevo, že nemimetují, že bizarnosti vybobtnaly z nich. Případně z artefaktu, jako jeho umělá zplodina. Že na počátku není zrcadlení, ale zrcadlo. Ze zrcadla se dá něco dovědět, jenomže co? Brání prohlédnout na druhou stranu, vrhá do nekontrolovaného pohybu, svět jako by vrávorál.

Hlavní vypravěč má nad svými partnery ironický dohled. Jejich vyprávění jsou anekdotické součástky, dotahované až do karikatury. Také ony jsou verbálními exponáty. Je jim ponecháno ztrácet se v životě vlastní výmluvnosti a přestává záležet na tom, nakolik jsou pravdivé, kam až je výmluvnost vede. Stačí, že čtenářka-vévodkyně je zaujata elánem a obratností strůjčů. Ostatně i ona je ochotna odvolat, co právě vyřkla, a román vztahuje humor, s nímž dohlíží na alternativní vypravěče, i na sebe. V samém textu se upozorňuje na vady koherence, na to, jak pisatel „něco nadhodí, otevře, a pak to nevysvětlí, nedořekne“. Sdělení se odkládají na neurčito, a když k nim přece má dojít, jsou odkládána znovu, jako by na nich zas až tolik nezáleželo. Děj postupuje pomalu a zdržovaně, přetěžován detaily a výčty, bez kolizí a peripetií hodných zaznamenání. Je přerušován, uhýbá nedlouhou vedlejší větou k něčemu, co k věci docela nepatří, co je na okraji a mimo. Základní kompoziční osa je diskontinuální už svou protáhlostí a je ocifrována doprovodnými prvky, odbíháním do stran, přerušována někdy s pravidelností až rytmickou, s jednotvárnými formulami navazování,

je zdrženlivě pointována. Slohovými neměnnými jsou rozvleklost, od-
dalování a odkládání, utajování a zdržované odtajňování, popisnost,
nadbytečnost, repetice, chtěné stereotypy, knižní rétorika, dekorativ-
nost. Věci i slova jsou vystavovány a lomeny mezi povrch a interpreta-
ci, mezi okázalost a ironii. Rabelaisovská hýřivost s její dvojznačností.

Lidé v románu bývají vyznačeni jedním nepřehlédnutelným atribu-
tem, ornantním epitetem, které je jim trvale přiděleno. Stačí k tomu, aby
zhotovilo neměnné figuríny, rozlišitelné masky a role, ustálené divadel-
ní typy. Postavy se nevyvíjejí a individuální psychiku nepotřebují. Jsou
v podřízeném postavení vůči hlavní postavě (jsou jí k ruce při zařizová-
ní, zaujmají stanovisko k jejímu podnikání), nebo vůči syžetu (jsou pa-
ralelou k něčemu jinému). Jsou to neměnné značky dosazené na svá místa,
některé až vtíravě všudypřítomné, některé jsou nadlouho přítomné
v nepřítomnosti. Jsou ohlašovány a očekávány a očekávání se protahu-
je na dlouhou vzdálenost, takže z věcí a osob se stávají hádanky. A na-
opak. Kučařka je ohlášena v titulu románu zároveň s vévodkyní, na
scénu přichází až v pozdní fázi, blízko konce, kdy utajené vztahy a mo-
tivace se začínají odtajňovat, rozptýlené údaje konvergují, zviditelňuje
se dosud neviditelné. Kučařka patří k těm slovům, která se stala tělem,
a sama s plebejskou razancí vnáší jasno do záhad, s kterými si urozené
a vzdělané prostředí nevědělo rady; s až sarkastickou střízlivostí dešifru-
je tajuplné ťukání ve zděděném barokním klekátku jako červotoče. I vé-
vodkyně byla vznešenou neznámou pro personál kavárny. A také ona je
víc specifická než jedinečná, víc reprezentuje, než je. Je hrající sólistkou.

Sepisuje drama o zániku Říše římské, které je průhlednou paralelou
k tomu, co cítí ve vzduchu na konci 19. století, a nevyvede ji z míry, když
Herrmann Bahr její literární výkon nepochválí. Úspěšně vybuduje ho-
tel a nevíme: Je to experiment? Rozmar? Náhradní aktivita? Alibi? Od-
klad? Únik? Monumentální provizorium? Normální přestup v kritické
historické situaci, na přelomu věků? (Ostatně, kníže Schwarzenberg je
také lesník a hoteliér, takové věci se přiházejí i mimo románovou fikci.)
Vévodkyně činí vytrvale, ale netrvá na svých činech, nepracuje ke změně
světa ani k zachování světa starého. Usmívá se na konci, jako se usmíva-
la na začátku. Nejedná proti ničemu, neuplatňuje svou svobodu negací,
až na ten hotel je na konci všechno jako předtím. Je až komické, k čemu
se obsáhlý román dovedl, k čemu se proměnil stav věcí.

Je dosažený cíl, viditelná stavba, realizovaný projekt. Mnohé se vy-
světlo. Uskutečněno zatím nebylo muzeum, ale to všechno, co se po-
dařilo, má podezřele muzeální odér. Není na to spolehnutí pro přítomnost
ani budoucnost. Je to přijímáno ne-li s výsměchem, tedy

s vědoucím úsměvem. Muzeum by bylo zas jen vystavování, vystavování toho, co snad bylo. Něco mezi dobrou vírou a mediálním šarlatánstvím. Jsou naivní poutové atrakce a naivní úžas. Hajný je věštcem a kočí cirkusovým kouzelníkem. Svět je přeplněn předměty, které sytí všechny smysly. I tajemství je vystaveno k vnímání, obdivu, strachu a užasnutí.

Sofie se vzpírá změně času. Podstupuje ji s lidmi, kteří ji obklopují. Někteří jsou jí blízcí svým společenským postavením, je to její svět, k němuž má kritické výhrady, necítí se v něm už doma, má a nemá v něm své místo. Jiní jsou jí služebně nebo funkčně podřízeni a jsou jí nápomocni při uskutečňování jejího záměru. Někteří z bližšího i vzdálenějšího okolí jí oponují, nechápou její záměr, její a jejich vědomí se rozcházejí, bylo nesnadné ji pochopit, co chce a jaká je. To je především bratranec Louis. Ale Sofie měla ještě jednoho bratrance, který byl černou ovčí rodiny, starý kníže ho neměl rád, protože prý vedl nezářivý život. Patří k odhalením v závěru románu, že jistý Seibt, který byl rádcem blouznivého bavorského krále Ludvíka, nebyl Seibt, nýbrž byl to tento bratranec Adalbert. Je to odhalení dvojnásob triviální. Je dílem kuchařky, která vnikla do intimity nejvyšší společnosti, když sloužila na královském dvoře, a je to rozuzlení po vzoru pokleslé romantické tradice. S tím druhým bratrance si má Sofie co říct. A Fuks bez ostychu použil opotřebovaných rekvizit, neboť to bylo zcela v řádu jeho poetiky. Jeho román je rafinovaně naivní, vystavenost a vystavěnost obnažují efektní eskamotáž, věcem a lidem v ní přisuzují vnějškový, nálepkový a statický způsob existence, který je úmyslně necitlivý vůči existenciální jedinečnosti životů. Fokalizací k šlechtičně je román naměřován k vznešenosti, která se toho času rozpadá do sbírky přešlých zvyků. Sama vévodkyně není bezhlavě upadlá do vyprazdňující se etikety ani se nepřizpůsobuje pragmaticky poměrům. Je podivná, vede ji touha. Obrana proti jinému se v ní spojuje s hledáním jiného, s tím, co není. Identita potřebuje diferenci. *Žinakost* je potřebou, která je spojena s potřebou zbavit se něčeho ze své stejnosti. Touha nebyla artikulována. Epická technika dějového odkládání má dvojí účinek: navozuje napětí, které není uspokojováno, a navozuje volbu mezi tím, co jest, a tím, co by mohlo být. Hotel je něco, co předtím nebylo. Svět se odlišil, vymanil se z opakování kruhem, k němuž románové dění nemělo daleko. Ale není to zas než grandiózní podívaná, je neobvyklá jen hyperbolizací a artificializací obvyklých kvalit. Útočí mnohost a maximalizace. Atrakce se prozrazuje už tím, jak přítomné návštěvníky uspokojuje, jak jim vyhověla. Nejvelkolepějším centrem dokončené přestavby je skvělý

zrcadlový sál a Spectaculum. Iluze se zrcadlově odráží sama v sobě. Obradnost už demystifikovaná manifestuje svou soběstačností. Život je estetizován jako podívaná a jako marnotratně vystavovaná marnost. Nic se tou vernisáží neotevívá ani se nepřehluší jiné, které právě naopak není na očích a o kterém lidé něco nejasně vědí proti své vůli. Znepokojuje, dává vědět, že skutečnost a skutečný život je jinde, ale poznání není dosud odtajněno. Neví se, co je a co bude. Jiné je přelud, i stejné je přelud, svět je přelud a nedá se mu uniknout. Slavíme konec epochy a s ním předzvěst jiných konců, vítáme blízký začátek století i začátek tisíciletí, který je po uplynutí další stovky let stejně nejasný a fantastický.

Román také koná až nadbytečně, jakoby pro krásné konání samo, ale klam je kontrolován ironií, zalíbení v odvozených formách je napadáno parodií a travestií. Výsledkem je jízlivá a tesklivá alegorie, vrtošivá amplifikace jedné historky z jedné závažné historické epizody. Za historkou a historií se do překypělého světa jevů promítá kombinace statických lidských figur a všeobecného pomíjení. Oba vložené výklady, pohřebníkův a sklenářův, jsou osamostatnělé alegorické fragmenty a včleňují se do hry o to, co je přítomně nepřítomno, o sjednocení jiného s vlastním. Hra si je nejistá svou pravomocí, soupeří v ní libovůle a vázanost. Vévodkyni se líbí, co postavila, a ještě víc se jí líbí čin, kterým se předvedla. Ale mýlí se. Vrcholný triumf je provázen katastrofou. Obojí ten efekt je současný a protikladně souznačný. Druhým je demystifikována sláva a nádhera prvního a další katastrofa straší na obzoru. Obeznamenému hrozí neznámá budoucnost, jiné je přibližováno jako přitažlivé nebezpečí. Soud o pravdě a nepravdě nebyl ovšem pronesen, nebyl rozhodnut, nebyl ani rozhodován. Měnila se epocha a v tom smyslu je vévodčino budování epochálním činem.

Fuksův román byl vydán v roce 1983. Vznikal v letech, která se vlekla k nepřečkání.

Prameny

FUKS, Ladislav

1983 *Vévodkyně a kuchařka* (Praha: Československý spisovatel)

Literatura

NIETZSCHE, Friedrich

1992 „O užitku a škodlivosti historie pro život“, in idem: *Nečasové úvahy* 1, přel. Jan Krejčí (Praha: Mladá fronta) [1874], s. 83–165

WHITE, Hayden

2010 *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum) [1978]

The otherness of *The Duchess and the Cook* (1983) by Ladislav Fuks

The novel is set at the very end of the 19th century, while the narration itself takes place a century later, in the years of the s.c. normalization. Both these dates impact the form of the novel: it is a *fin-d'époque* work. The aristocratic heroine faces an unknown, approaching Other, yet she also *needs* otherness, as her identity requires differentiation. The epic technique of postponement and concealment of action has a double effect: it creates an unsatisfied tension and brings about a choice between that which is and that which might be. We live in a strange in-between, when the time of great history and great narratives has passed. History appears to be a pointless spectacle, while the novel is an exposition and exhibition, a show, a performance. Demystified ceremoniousness unwittingly manifests its futile self-sufficiency. The novel thus performs to excess, as if only for the sake of the beautiful action itself, but the deception is checked by irony. Caustic and wistful allegory results.

Keywords

Czech fiction of 20th century, Ladislav Fuks, interpretation of literary text, narratology

Patrik Ouředník: *Europeana – stručné dějiny dvacátého věku*

— Giuli Lezhava —

Patrik Ouředník je na mezinárodní scéně znám jako mimořádně úspěšný spisovatel a překladatel. Poměrně pozdě odešel do emigrace a od roku 1985 žije v Paříži. Titul *Europeana* vydal v roce 2001 v Praze, publikovalo jej nakladatelství Paseka. Tato knížka, ač nevelkého objemu, brzy upoutala pozornost čtenářů a literátů a v *Lidových novinách* se stala knihou roku 2001. Spisovatel v ní předestřel mimořádně nezvyklou verzi dějin Evropy ve 20. století. Bohatý materiál, mnohostranný co do obsahu i výmluvnosti, je traktován pomocí originálního autorského stylu. Ironie a sarkasmus rozhodně nejsou české literatuře cizí a v tomto ohledu spisovatel domácí literární tradice nezradil – není mu vzdálený ani černý humor. Uvedme ukázkou:

A v některých městech byly pro ženy pořádány zvláštní kurzy o spalování mrtvol. [...] Učily se, jak zacházet se stroji na drcení kostí, jak zarovnávat jámu, do které se mrtvoly ukládaly, a jak prosívat půdu, aby se na té jámě daly později vysázet stromy. Stromy byly ve městech důležité, protože zaručovaly regeneraci kyslíku, a popel z mrtvol se mohl použít jako hnojivo do ovocných sadů a zeleninových zahrad, protože o organické hnojivo začínala být v Německu nouze. (Ouředník 2001: 23–25)

Myslíte si, že je faktická stránka přehnaná? Já se domnívám, že je pravdivá, protože lidská krutost a pragmatismus jsou bezmezné. V mém životě došlo k jedné zdánlivě bezvýznamné události, která se mi už na pořad vtiskla do paměti, a jak se zdá, dobře by se hodila i do *Europeany*. Už je to dávno, snad před čtyřiceti lety, kdy skupina mladých sovětských turistů z různých republik, mezi nimiž jsem byla i já, navštívila koncentrační tábor v Mauthausenu. Ten už byl samozřejmě mimo provoz a okolo něj byl v celém areálu zřízen ovocný sad; i dnes tam nejspíš bude. U jeho vchodu stojí pomník generála Karbiševa. Hluběji v areálu se tyčí komplex skulptur, věnovaný vzpomínce na zahynulé vězně, pokud se nepletu, jde o lidské kostry s rukama vztyčenýma k nebi. Bylo to opravdu dojemné. Všichni se vydali ke krematoriu. Já jsem odmítla – byla jsem moc mladá a všechno na mě strašně působilo. Přistoupila ke mně dívka z naší skupiny a povídá: „Pro tebe to asi nic neznamená, ale já tu mám pochovaného strýčka a celá tahle země je napojena krví našich.“ Řekla jsem jí pár soucitných slov a pak jsem dodala, že v té válce padlo také přes 400 000 Gruzínů. Do krematoria jsem vejít nemohla. K pomníku umučených vězňů jsme přinesli květiny. Dívka svého strýčka oplakávala, slzy na tváři. Pak nám dali čas na procházku sadem. Chodila pořád se mnou, patrně to měla za úkol. U jednoho stromu, který byl obtížen hruškami, najednou vyskočila, jednu hrušku (nebo to bylo jablko?) utrhla a s chutí se do ní zakousla. A druhou nabídla mně. Opáčila jsem, že ta půda je přece napojena krví, a ona se na mě jen podívala a chladně poodešla. Jmenovala se Maja, příjmení jsem zapomněla. Odpusťte mi tuto lyrickou odbočku, zdála se mi totiž být velmi ouředníkovská. Lidská duše je, jak říká jeden gruzínský básník, jako vír.

Podle mého názoru je *Europeana* spis postmoderní, se všemi rysy, jimiž se postmoderna vyznačuje – z hlediska narušené chronologie, dějového sledu atd. Směr přesně odpovídá zobrazení dějinných procesů, které přirozeně nejsou logicky posloupné a skládají se z rozporuplných a vzájemně se popírajících událostí a dějů. *Europeanu* si nepřetete pomalu, text je rychlý, čtenář se ho snaží co nejrychleji „dohnat“. V souvislosti s tím autor v jednom rozhovoru uvedl: „Co je charakteristické, klíčové slovo pro dvacáté století? Nesporně rychlost. A to pro mě znamenalo: Pusť se do psaní rychlého textu“ (Ouředník 2005). A cíle bylo opravdu dosaženo.

Další zvláštností 20. století byl podle autora infantilismus ve všech svých projevech, proto píše „žákovským“ jazykem, jazykem studenta, který se snaží správně napsat úkol – a je tomu opravdu tak, ačkoli se mi zdá, že mnohá místa výkladu spíše připomínají připírání klepů:

Někteří historikové později říkali, že dvacáté století začalo vlastně až v roce 1914, když vypukla válka [...]. Ale jiní historikové říkali, že dvacáté století začalo ve skutečnosti dřív, že na jeho počátku stála průmyslová revoluce [...]. První světové válce se také říkalo zákopová [...]. (Ouředník 2001: 8, 9, 11)

[...] Němci říkali, že přirozenými nositeli evropské civilizace jsou oni, protože umějí válčit a obchodovat, ale také pořádat družné zábavy. A Francouzi že jsou namyšlení a Angličané nadutí a Slované že nemají pořádný jazyk, a jazyk že je duše národa, a Slované žádný národ ani stát nepotřebují, protože by jim to jenom zamotalo hlavu. A Slované zase říkali, že to není pravda, že ve skutečnosti mají jazyk, který je ze všech nejstarší, a že se to dá snadno dokázat. A Rusové říkali, že celá Evropa je v úpadku a že katolíci a protestanti Evropu úplně zkazili, a navrhovali, že vyženou Turky z Cařihradu a pak že připojí Evropu k Rusku, aby byla zachráněna víra. (ibid.: 10)

Takových míst je v textu velké množství. Domníváme se, že jde o velmi chytrý, cílevědomý umělecký postup, který dává autorovi možnost zbavit se odpovědnosti za řečené a slyšené a neprohlubovat fakticitu – jeho cíl představuje zdůraznění těch otázek a jevů, které doposud nebyly předmětem široké diskuse či byly skryté. Spisovatel nepolitizuje události, třebaže se nevyhýbá politickým i nepolitickým událostem, které měly vliv na společnost a dějiny Evropy 20. století, nýbrž zve čtenáře k zamyšlení, analýze, a možná i varuje. I tady byl, myslím, cíl dosažen. Někteří jsou pobouřeni: „Copak je možné, aby to všechno byla pravda?“, jiní si myslí, že tomu tak opravdu je, a ještě jiní říkají, že fakta jsou tu značně přehnaná. A právě proto můžeme dojít k závěru, že cíl, který si autor stanovil – totiž vést čtenáře k vystřízlivění a zamyšlení – byl dosažen. A co se týče hyperbolizace faktů, je to, jak známo, umělecký postup, pomocí kterého se spisovatel snaží připoutat pozornost k významu kladených otázek. Pokud jde o zveličování faktů a možné výmysly, předkládám vaší pozornosti následující ukázkou:

O konečném řešení židovské otázky začali nacisté uvažovat v roce 1940, když se rozhodli deportovat všechny evropské Židy na Madagaskar. [...] a zhruba devět milionů Židů mělo být deportováno na Madagaskar, kde měly být zřízeny rezervace s vnitřní samosprávou, a Židé by tam byli mezi svými a postupně by úplně zdegenerovali [...]. (ibid.: 35)

A [komunisti; pozn. G. L.] [...] v roce 1934 vymysleli rezervace pro Židy a vyzvali všechny sovětské Židy, aby se tam nastěhovali. Rezervace ležela na hranicích s Čínou v kraji Chabarovka a v zimě tam klesala teplota na -40° , a komunisté říkali, že to není rezervace, ale autonomní oblast, kde můžou být Židé mezi svými a mít vlastní samosprávu. (ibid.: 39)

Jak vidíte – a setkáváme se s tím na mnoha místech – komunisté a nacisté jsou prezentováni jako dvě strany téže mince. Já osobně v těchto pasážích žádné přehánění nevidím a nemyslím si, že by historie s Madagaskarem byla vymyšlená. Z jedné prosté příčiny: pokud jde o řešení komunistů, dobře si pamatuji dobu, kdy na daleké Sibiři existovala autonomní oblast, její centrum se jmenovalo Birobidžan a Židé tam byli přesídlení násilím. Ostatně témata deportace a genocidy bohužel nepatří jen do učebnic dějepisu, jejich historie ještě neskončila. I dnes se setkáváme s případy genocidy a etnických čistek, dokonce i v Gruzii. Následkem cíleně rozpoutané války došlo k vyhnání etnických Gruzínů z Abcházie a takzvané Jižní Osetie – přibližně 400 000 lidí tak přišlo o právo na život v rodném kraji a stalo se uprchlíky ve vlastní zemi. Tato otázka dodnes představuje problém, na jehož řešení obyvatelé Gruzie čekají.

Europeana je dílo širokého záběru, zahrnuje nejen události a společenské vývojové tendence mezi první a druhou světovou válkou, ale týká se i nejnovějších problémů naší současnosti. A nejen to – dá se říci, že kniha je také historií vývoje evropského životního stylu, jehož etapy jsou popsány s velkým humorem a ironií. Uvedme příklad:

[...] A na konci století se lidé ve vyspělých zemích koupali a sprchovali dvakrát denně nebo i častěji, a všichni měli splachovací záchody a trhací toaletní papír. Trhací toaletní papír vymyslel jeden švýcarský papírník v roce 1901, v den, kdy švýcarská vláda vydala Itálii anarchistu, který byl podezřelý z atentátu na italského krále, a v novinách stálo, že je to nenápadný, ale důležitý vynález. (ibid.: 20)

Jak už jsem uvedla, autor se dotýká různých sfér lidské činnosti, které jsou vzájemně propletené, a často se tak v sousedství vážného problému probírají případy napohled nepatřičné, jejich chronologie se může obracet. Avšak pokud se nad tím zamyslíme hlouběji, pochopíme, že společně tyto problémy vytvářejí jednotný obraz společnosti a dávají čtenáři možnost dívat se na společenské jevy ze širšího úhlu.

Po otázce sterilizace neplnohodnotných a asociálních „živlů“ (podrobně se vypočítává, kde a kdy byly přijaty příslušné zákony a na jaké kategorie lidí se vztahovaly) bezprostředně následuje příběh panenky Barbie. Podobně přechází vyprávění o památnících holokaustu do líčení otázky podstatného zviditelnění sexu ve 20. století. Takovéto náhlé přechody od jednoho problému k problému zcela jinému poskytují jednak širší obraz vývoje společnosti, jednak je můžeme číst s větším potěšením, tím spíše, že jsou napsány s humorem a pregnančně.

V souvislosti s tím si vzpomínám na jeden telemost v Sovětském svazu v osmdesátých letech. Z Ameriky pořad moderoval, pokud se nepletu, novinář Donahue, ze sovětské strany Pozner. Když Američané položili otázku, jaký je v Sovětském svazu sex, jedna z účastnic vyskočila a zaúpěla: „V Sovětském svazu není žádný sex.“ Ten pořad by si všichni dobře vybavili. Byl to jeden z ukazatelů stavu společnosti. I já zůstávám věrna svému autorovi a stále odbočuji od hlavní linie.

V knize autor ozřejmuje takové otázky, jako jsou provádění eutanazie, eugeniky, pokusy na člověku a další antihumánní zákony a principy, které byly přijímány, a i dnes jsou asi akceptovány, za příčinou zdokonalení člověka. Tato témata byla pro širokou diskusi uzavřená. Takové „výdobytky“ totiž často vyjevují absurditu idejí a sklon člověka ke krutosti:

A hodně biologů a genetiků a psychiatrů a antropologů mělo za to, že eugenika je vedle elektřiny největším přínosem moderní vědy lidstvu a podobně jako elektřina přetvořila materiální podmínky lidí a umožnila světu vstoupit do nové epochy, eugenika zase radikálně přetvoří biologickou základnu společnosti a umožní světu vstoupit do nové éry. Ale někteří eugenikové říkali, že sterilizace jsou k ničemu, a vypočítali, že by bylo zapotřebí dvaadvaceti generací, aby se celkový počet bláznů a psychopatů snížil o 0,9 %, a dalších devadesáti generací, aby se zastoupení bláznů a psychopatů ve společnosti stabilizovalo na jedné statisícině. A říkali, že je třeba najít nějaký rychlejší prostředek, jak učinit lidstvo zdravější.

(ibid.: 43)

Historie lidstva je také zápasem myšlenek a v této knize malého formátu, která se tak lehce čte, je skryta velmi hluboká, a řekla bych filozofická myšlenka – fundamentální otázka po dvojí povaze člověka, dobrých a zlých principech a jejich sváru v něm. Není tu konečné vítězství dobra či zla, vítězství se střídavě přiklání na jednu ze stran. Nesouhlasím s názorem, že v knize je řeč jen o tragických událostech

20. století a o hrůzách první a druhé světové války. Autor tvrdí, že chtěl „ukázat 20. století jako literární formu (typ). Hlavní nebyly události, ale jaká syntax, jaká rétorika a jaký výraz byly pro něj charakteristické a jakým chápáním byly zveličovány“ (Ouředník 2005).

Vezměme si však zpět do ruky knihu, která originálně, a přitom lehce vypráví o vývoji v jedné části lidstva, totiž v křesťanské Evropě, a materiálově těží ze zobecnění hrůz obou válek a také z různých oblastí lidské činnosti. Naštěstí už není světová válka, ale cožpak neexistují problémy, o nichž se v knize mluví? Kniha umožňuje generalizovat fakty – například diktatura (víme, co se děje na Kubě) a agrese jednoho národa proti druhému, malé války a uzurpace cizího území, války zcela jiného měřítka, ale pro malé národy tragické; záměrné, úvědomělé ponoukání dvou národů proti sobě třetím, který potom hraje roli zachránce. To se přece děje i dnes, a ne až tak daleko – v malé Gruzii, která se svým směřováním snaží přetvořit sebe sama ve svobodnou a tolerantní zemi: „[...] Každá zahraniční podpora je důležitá a je začasťe důležitější, než sám podporovatel tuší [...]. Důležité je pokračovat i na půdě evropských institucí, znovu a znovu vysvětlovat, že politika ústupků zlu zlo jenom podporuje“ (Havel 2009: 6).

Celou knihu prostupuje téma absurdity: absurdní jsou války, v nichž zcela absurdně hynou lidé, absurdní jsou mnohá vědecká řešení, která nepřinášejí žádné výsledky, absurdní je svět, kde se děje tolik absurdních věcí:

Na konci dvacátého století lidé přesně nevěděli, jestli mají slavit začátek nového tisíciletí v roce 2000, nebo až 2001. Pro lidi, kteří čekali na konec světa, to bylo důležité, ale většina lidí na konec světa nevěřila a bylo jim to fuk. Jiní lidé čekali na konec světa, ale mysleli si, že k němu dojde v nějaký úplně obyčejný den. A někteří křesťané říkali, že ve skutečnosti je stejně už rok 2004, protože Ježíš se narodil o čtyři roky dřív, než se traduje. A podle židovského kalendáře byl už rok 5760 a podle muslimského kalendáře byl teprve rok 1419, a také podle juliánského kalendáře bylo míň než podle gregoriánského, a proto také v roce 1917 vypukla Říjnová revoluce až v listopadu. A buddhistům to bylo taky fuk, protože podle buddhistického kalendáře byl rok 2542 buddhasakariánské éry a buddhisté byli spíš zvědaví, čím se stanou v příštím životě, žábou nebo kočkodanem atp. (Ouředník 2001: 16)

O této knize by bylo možné říci mnoho. Autor sáhl po obšírném a zajímavém materiálu, ale nejdůležitější bylo kladení a osvětlování

těch otázek, o nichž se, jak jsem uvedla, nahlas nemluvílo – o všech ostudných jevech, k nimž docházelo v Evropě 20. století, a nejen tam. Tak se čtenáři naskytl jasný pohled na společnost, na to, jací lidé v ní jsou a kam spěje. Autor ve čtenáři nezakládá iluze o budoucnosti. Je pacifista, což je cítit z jeho vztahu k válce, a nejen k ní. Vysmívá se ambicím národů, pohlíží na ně cynicky – ukazuje nám, jakých zločinů se dopouští mnoho národů vůči národům jiným. Obecně je autorův vztah k dějinám skeptický. Lidstvo v průběhu celé své existence jednou rukou buduje a druhou boží, je hnáno v kruhu, donekonečna se točí – existuje nějaký východ? Lidé, národy, společnosti i vědci stále tíhnou k společenské dokonalosti a za tímto cílem se často dopouštějí krutých přestupků vůči druhým i sobě samým. Člověk se není s to poučit ze svých chyb a honba za štěstím ho žene k sebedestrukci.

Patrik Ouředník je také známý překladatel, a jak sám poznamenává, překlad je doopravdy „avantýra“. Také já jsem několik měsíců bloudila v labyrintu hrůz *Europeany*, často se hořce usmívala, často se od srdce smála a po dokončení překladu mě dlouho pronásledoval dvojaký pocit rozhořčení i soucitu s lidstvem, jehož součástí všichni jsme. Možná bude napsána *Europeana 2*, Evropa a státy evropské budoucnosti to jistě umožní. Gruzínský překlad *Europeany* vyšel v roce 2009 ve Tbilisi v nakladatelství Pegas.

Prameny

OUŘEDNÍK, Patrik

2001 *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (Praha/Litomyšl: Paseka)

2009 *Europeana (meoce saukunis mokle istoria)*, přel. Giuli Lezhava (Tbilisi: Pegas)

Literatura

HAVEL, Václav

2009 „Přijal bych i Gruzii“, *Respekt* 20, č. 49, s. 58

OUŘEDNÍK, Patrik

2005 „Interview with Patrik Ouredník“ [rozhovor Céline Bourhis], *Context. A Forum for literary Arts and Culture*, č. 17, <http://www.dalkeyarchive.com/article/show/194> [přístup 31. 10. 2010]

ŠLAJCHRT, Viktor

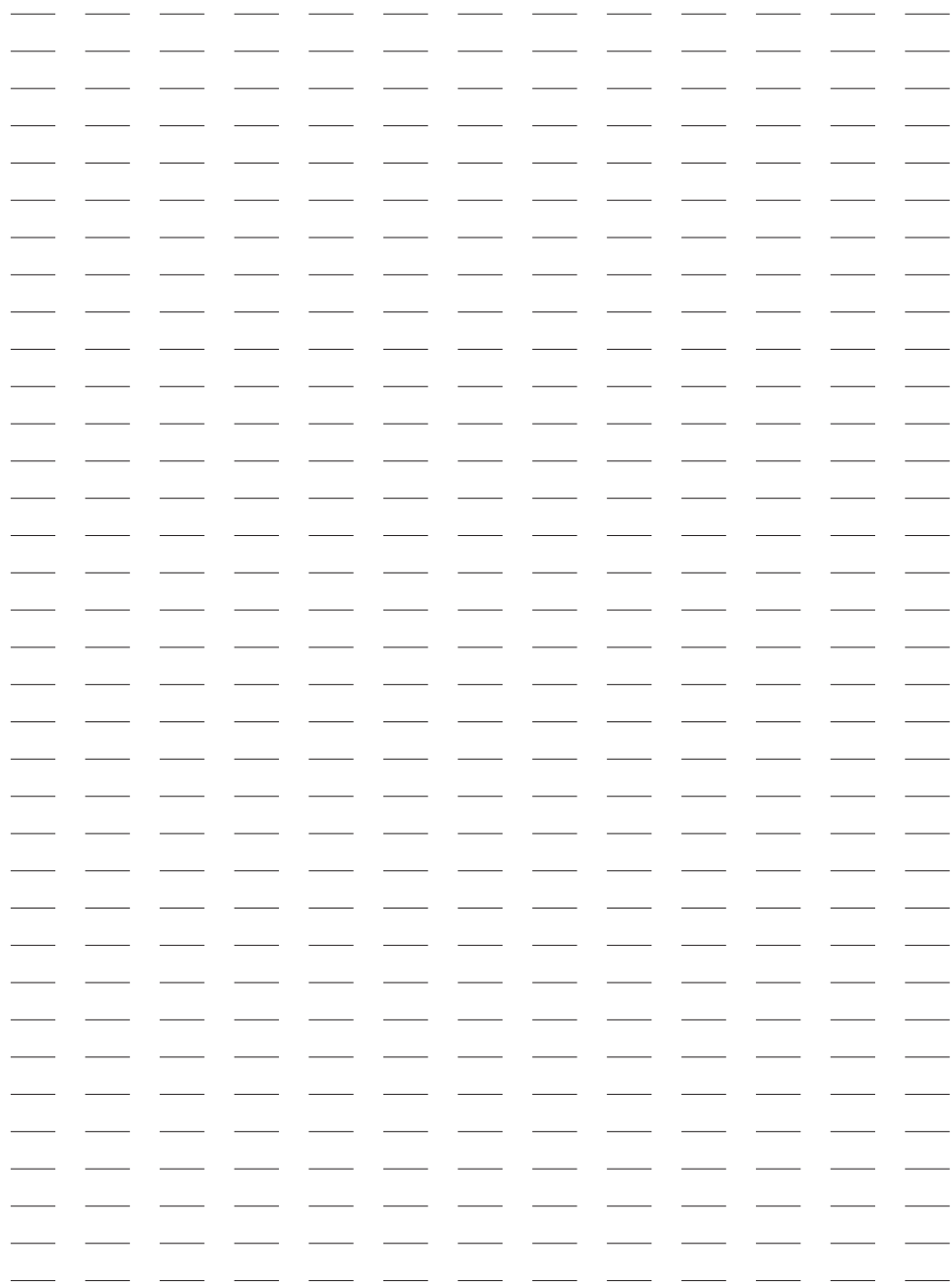
2002 „Věčně beznadějně naděje“, *Respekt* 13, č. 8, s. 22

Patrik Ouředník *Europeana* – A Brief History of the Twentieth Century

In her short report the author analyzes Ouředník's *Europeana* (2001) and gives us some important conclusions: the book encompasses a broad range of issues, it touches on not only the events and development trends in European society between the First and Second World Wars, but also the problems of our contemporary life. Additionally, the book may also be said to represent the history of the European life-style and its stages, and it is written with great humour and irony. The author's attitude towards history is sceptical, as a man never learns lessons from his mistakes and the hunt for happiness "pushes him toward his possible annihilation". The book was translated into Georgian by the author of the report. It was published in 2009 by the Tbilisi publishing house Pegas.

Keywords

European history of the 20th century, essay, Patrik Ouředník, *Europeana*



Jinakost
postavy

Český Jánošík

— Ute Raßloff —

Topos Jánošíka je zaujímavý predmet výskumu hneď z dvoch dôvodov. Prvým je úspešnosť tejto postavy, ktorá absolvovala od 19. storočia obdivuhodnú kariéru. Jánošík je v prítomnosti známy v slovenskej, českej a poľskej kultúre, a keď ho porovnáme s inými zbojníckymi figúrami v stredovýchodnej Európe, práve jeho postava vykazuje jednu z najbohatších materiálových základní.

Druhým dôvodom je mediálna a hodnotová mnohorakosť jánošíkovských realizácií. Topos Jánošíka voľne fluktoval v rôznych kultúrnych oblastiach, hladko prechádzal z populárnej do vysokej kultúry a naopak. Infiltoval takmer všetky druhy umenia: literatúru, výtvarné umenie, filmovú a hudobnú tvorbu. Jánošík existuje v patetickej a profánnej, reprezentatívnej a subverzívnej, v tragickej a komickej podobe, bol komercializovaný a parodovaný.

Postava tohto zbojníka sa dá zaradiť do rôznych typologických okruhov. Eric Hobsbawm ju označil ako *sociálneho banditu* alebo *rebela* (Hobsbawm 1959), Alois Woldan hovorí o *karpatských zbojníkoch* (Woldan 2006: 66), John Neubauer navrhuje použiť termín *rurálny outlaw* (Neubauer – Leerssen a i. 2010). Okrem toho možno skúmať Jánošíka

ako transnacionálny *lieu de mémoire* (Nora 1984), resp. ako *mýtického ľudového hrdinu* (Rašloff 2009).

Jedna z príčin transnacionality tejto postavy spočíva v lokalizácii príbehu historického Juraja Jánošíka (1688–1713) v karpatskom, konkrétne v tatranskom regióne. Bol to hraničný región už za jeho života. Po prvé tu prebiehala hranica medzi Rímskou a Osmanskou ríšou, po druhé tu hraničili Habsburská monarchia a Poľsko, po tretie sa tu stretli uhorská a rakúska časť Habsburskej ríše. Tieto hranice prekryval v 19. storočí proces tvorby moderných politických národov a po 1918 ich prepísalo založenie národných teritoriálnych štátov. To zapríčinilo rozkol jánošíkovského príbehu tým, že vznikli jeho rôzne verzie v poľskej, slovenskej a českej kultúre. V týchto troch kontextoch dosiahol Jánošík rozličný štatus. V poľskej kultúre je predovšetkým regionálnym hrdinom, ktorý reprezentuje oblasť severných Tatier, v slovenskej kultúre sa stal národným hrdinom, ako to podčiarkuje Joanna Goszczyńska vo svojej kľúčovej práci o jánošíkovskom mýte v slovenskej literatúre 19. storočia (Goszczyńska 2001), a v českej kultúre plnila postava Jánošíka iniciačnú funkciu v hlavnej miere od polovice 19. storočia do druhej svetovej vojny.

Topos Jánošíka osvetľuje jeden špecifický *okraj* českej kultúry, týkajúci sa česko-slovenského vzťahu. Vytvára kultúrnohistorické pozadie otázky, ako prispievala postava Jánošíka k formovaniu pomeru medzi *iným* a *vlastným* a ako ním bola sama poznačená. Z českej perspektívy *to naše* tu znamená *to české* a *to iné* znamená *to slovenské*. Aj keď na tomto mieste nebude možné vyčerpať súhrnný materiál, aj metonymický výber ukážok umožňuje identifikovať štyri základné konštelácie: 1. *to iné* v nás, kde ide o komplementárnosť a doplnkovosť v rámci tohto vzťahu; 2. *My* a *Vy*, kde ide o československú symbiózu; 3. *My* a *Vy*, kde ide o rozkol, paralelnosť alebo kooperáciu; a 4. *to naše* v inom, keď nasleduje príklad zrkadlovej odpovede na celý príbeh už zo slovenskej perspektívy. Tieto štyri konštelácie vyjadrujú súčasne istú chronológiu vo všeobecných premenách Jánošíkovej figury.

To *iné* v nás – komplementárnosť, doplnkovosť

„Český literárny mýtus o Slovensku“ (Vodička 1997) má prinajmenšom dve polohy. V prvej polovici 19. storočia sa podčiarkovala *blížkosť* napríklad českého a slovenského jazyka. Do tohto obdobia patria aj jánošíkovské texty Jána Kollára a Pavla Jozefa Šafárika, na ktoré slo-

venskí autori neskôr nadväzovali priamo, pokým českí umelci si ich museli znovu objaviť v druhej polovici 19. storočia. Vtedy sa už spomenutý pomer značne zmenil, v diskurze začali dominovať skôr rozdiely medzi českou a slovenskou kultúrou. Slovenský jazyk prešiel kodifikáciou a stal sa spisovným jazykom, slovenskí romantici mali už v tomto čase napísané svoje texty o Jánošíkovi a z pera Jána Bottu vyšiel prvý pokus o vytvorenie postavy Jánošíka ako slovenského ľudového hrdinu. Českí intelektuáli vnímali slovenskú kultúru už ako niečo svojbytné, čo bolo síce blízke, ale predsa len *iné*. Silnejúci národnostný útlak po rakúsko-uhorskom vyrovnaní vyvolal solidaritu českých intelektuálov s inými Slovanmi, najmä so Slovákmi, a to iste aj zo strategických dôvodov. V ovzduší *československej vzájomnosti* išlo o vtelenie Slovenska do spoločného kultúrneho a priestorového rámca. Tomu aktu prisvojovania slúžila aj česká konštrukcia Jánošíka. V rôznych stvárneniach tejto postavy sa začali prelínať dva diskurzy: diskurz československej vzájomnosti na jednej strane a civilizačnokritický diskurz literárnej a umeleckej moderny z prevratu storočia na strane druhej.

Slovensko si českí intelektuáli privlastňovali v dvoch líniách – intertextuálne, literárnou apropiáciou a performatívne, cestovaním a priam etnologickým pozorovaním. Vychádzali z perspektívy mestskej kultúry, ktorej odvrátenú tvár hľadali práve tam, kde s mestskou kultúrou nerátali. Rudolf Pokorný sa napríklad vo svojej knihe *Ž potulek po Slovensku* (1885) zaoberal pastierskou kultúrou, do ktorej zaradil aj príbehy o Jánošíkovi, pričom sa odvolal na vlastné pozorovania i na čítanie slovenských autorov. Príroda, pastiersky a roľnícky život sa mu javili ako komplement urbánneho života, ktorý bol v českej tradícii relevantnejší než rurálny život, vrátane zbojníctva: „Na českém území se zbojnictví rozšířilo jenom v Moravskoslezských Beskydech, a to v přímé spojitosti se stejným hnutím na sousedním Slovensku“ (Charous 1988: 572). Aj v českej ľudovej tradícii bol fenomén zbojníctva slabšie zastúpený, „jen na severovýchodní Moravě a ve Slezsku vznikla osobitá tradice okolo zbojnického hrdiny Ondráše“ (idem 1963: 6). Keď si česká literárna, výtvarná a hudobná tvorba osvojila jánošíkovskú tradíciu, kompenzovala „domáci látkovou mezeru“ (idem 1988: 572). Alois Jirásek zaradil napríklad Jánošíka roku 1894 do *Starých pověstí českých*. Jeho príbeh zliterarizoval a preniesol do žánru historickej povesti, čím zvýšil jeho európsku kompatibilitu. Česká literatúra, ktorá sa konstituovala „na základě vlastních historických i jiných tradic“ (ibid.: 579) si požičiالا postavu nezákonného rebela a „ušľachtilého zbojníka“ (Praz 1994: 69), ktorá v tomto kontexte zrejme chýbala.

Jirásek jej úlohu pripisoval *tomu inému*, teda Slovákovi. Dostatočne bol od starých Čechov odlišný, a zároveň bol *jeden z nás*, čo ho legitimizovalo k tomu, aby sa stal súčasťou povestí.

Ako pendant k českému sebaobrazu sa dajú čítať aj ranné ilustrácie zbojníckych piesní od Mikuláša Aleša, ktoré vznikli roku 1896 [1]. Oblé línie, kvetinová ornamentika, dlhé vlasy a bohato riasený odev dávajú jeho postavám filigránske a povznášajúce črty, splyvajúce tieň pôsobia tajomne. Androgýnna postava s držaním ruky, ktoré je možno alúziou na americkú sochu slobody, pôsobí feminínne a zároveň buričsky (Rašloff 2006: 79). Tieto ilustrácie, inšpirované secesiou, nevznikli pozorovaním, ale „umelec sa dal viesť duchom textu“ (Štech 1952: 68). Aj v tomto prípade funguje zbojník späť s prírodou ako divý, „orientálny“, exotický pendant svetáckych Čechov, ktorí sa na tomto pozadí mohli vďaka svojej dlhej historickej a civilizačnej tradícii dobre odlíšiť. Slovenský zbojník tu predstavuje pozitívne konotované hodnoty ako „nespútanosť, ozajstný život, veľké opojenie a vášeň“, ktoré už boli v českej kultúre zdanlivo potlačené (ibid.: 5). V porovnaní s Čechom sa prezentuje slovenský zbojník ako *iný*, a to podobným spôsobom, akým zmyselnosť tvorí inakosť rozumu a ženskosť inakosť mužskosti. Z tejto súvislosti možno vyvodit istú analógiu medzi Alešovými jánošíkovskými imagináciami a komplementárnou „postavou vytesnenia“ *femme fragile a femme fatale* (Hilmes 1990: 28), pričom treba zohľadniť, že tento ženský typ nepredstavoval v období fin de siècle model ženskej emancipácie, ale poukazoval len na isté subverzívne stratégie ženského konania (ibid.: 71). Subverzívnosť bez emancipácie, ktorá znamenala len jednoduché „rozširovaní českej národnej sféry“ (Vodička 1997: 223) nájdeme potom aj v českom obraze Slovák. Ten nemusel byť inšpirovaný len Jánošíkom, ale mohol byť aj aplikáciou rakúskeho balkanizmu, ktorý odsunul to, čo bolo cudzie, exotické a necivilizované na okraj monarchie. Podľa tohto vzoru si mohla aj Praha vytvoriť obraz Slovenska ako vlastnú perifériu a tým ako *to iné v nás*, ktoré treba (re)integrovat.

Uvedené hypotézy sa dajú doložiť dobovým materiálom. Miloš Jiránek napríklad zbojníkov a Jánošíka nielen kreslil a maloval, ale pod dojomom impresionizmu a symbolizmu napísal v roku 1905 esej „Zbojníci“ a zaradil ju v roku 1908 do zväzku *Dojmy a potulky*. Slovensko a jeho ľud mali preňho „cosi smutného a plaše divokého“ (Jiránek 1959: 61). Všimol si tajomstvá, záhady, zázraky v prostredí, ktoré sa zdalo byť odlúčené od okolitého sveta. Zaujímalo ho povesený zlodej, ktorý bol „divoký do zvrátenosti a poverčivý do zločinu“ (ibid.: 62). Aj v zbojníckych povestiach



Podme, chlapani, podme zbíjat,
 Keď němáme za čo píjat!
 ej; ved' sa nám počala
 bučina rozvíjat.



[2] Theodor Pištěk ako Jánošík, film *Jánošík*, 1921 (záber zaobstarala autorka z filmu)

videl „žízeň po zvlúli a nevázanosti“ (ibid.), zbojnícka doba konca 17. a 18. storočia sa mu zjavila ako priam *heroická* (ibid.: 63). Zbojníci boli preňho ľuďmi „bujnejší krve“, ktoré vedú „život samopašný“ (ibid.: 64). „Jánošík musel byť z tých krásnych zázraků, kteří vzbuzují jen krajní a vášnivé city“ (ibid.: 65). Pripisoval mu absolútnu krásu, „ktará jest u mužů tak řídká, ale pak neodolatelnější než krása žen“ (ibid.: 66), „jasnosť a veselost mysli bez pochyb a bázně, [...] každé jeho gesto bylo čin“ (ibid.). Práve tento secesný text Miloša Jiráňka a Pokorného *Potulky* tvorili najdôležitejšie impulzy pre hru Jiřího Mahena *Jánošík* z roka 1910.

To, čo semioticky reprezentuje súdobý český Jánošík, najvýstižnejšie stelesňuje dráma *Loupežník* (1920) Karla Čapka, ktorá bola „polemickou s Mahenovým Jánošíkem“ (Matuška 1963: 116). Čapek sa však národnostnou špecifickosťou *Loupežníka* vôbec nezaobera, pohybuje sa na antropologickej rovine. Svojho zbojníka charakterizuje ako mladého elegantného muža, „stříhu trochu amerického“ (Čapek 1983: 12). Jeho protihráčom je starý profesor práva, „pán drobné postavy, bílých, ježatých vlasů a vousů, se zlatými brejličkami“ (ibid.). Postavy hry porovnávajú Loupežníka postupne s mladým indiánom, pytlíakom, cirkusovým komediantom, s mladým cudzím kniežatom a s hulánom v retaziach. Aj Čapkov Loupežník je *outlaw* a má vlastnosti klasického hrdinu, spájané s atribútmi ako mužnosť, mladosť, telesnosť, vitalita, divokosť, bojovnosť, fantázia, vtip, vášeň, cit, temperament, dobyvačnosť, ktoré mu pridávajú erotickú príťažlivosť, a navyše má aj zmysel pre poéziu a pre *legance*.

Profesorovými hodnotami sú práca, rozum, mravnosť, povinnosť, inštitucionálnosť, on žije, aby slúžil, aby sa obetoval, je nositeľom bolesti, je sporovlivý a zdržanlivý. On stráži zákon, Loupežník ho porušuje. Profesor reprezentuje kultúru, Loupežník prírodu, profesor je ten *náš*, Loupežník je ten *iný*. Keby sme túto schému aplikovali na český obraz Slovenska, profesor by bol Čechom a Loupežník Slovákom. Vladimír Macura práve túto komplementárnosť označil ako doplnkovosť, keď vo svojom semiofejtóne „České peníze“ skonštatoval, ako ľahko Slovákov z projektu federálnych československých bankoviek nahradili pri rozdelení Československa české ženy (Macura 1993: 40n).

Prisvojovanie si tatranského regiónu sa konalo prinajmenšom dvoma spôsobmi: modernou turistikou, spojenou s prírodnými vedami a technikou (Lipták 2003) a potulkami. Potulky sú projekciou veľkomestského flaneurstva,¹ ale flaneur sa teraz netúla v urbánnom prostredí, ale v prírode, tamer nedotknutej ľudskou rukou. Českí moderní intelektuáli hľadali v Tatrách zrejme niečo podobné ako Gauguin na Tahiti.

Typ turistu, ktorý objavuje Tatry, prešiel do jánošíkovskej narácie cez film. V prvom (nemom) filme o Jánošíkovi plnil dôležitú úlohu naratívneho rámca. Film vznikol 1921 ako slovensko-americká produkcia v réžii Jaroslava Siakeľa. Hlavnú postavu v ňom stelesnil obľúbený český herec Theodor Pištěk [2], ktorý svojou zdatnosťou „zastupoval dobovú predstavu takzvaného hrdinského typu“ (Macek – Paštěková 1997: 45).

Národno-folklórne aspekty vo výbave postavy ostávajú vo filme v úzadí. V rámcovom príbehu vystupuje dokonca sám Pištěk ako mestský človek, ako turista, ktorý spolu so svojou partnerkou navštívi baču a nechá si od neho vyrozprávať príbeh o Jánošíkovi. Táto scéna *cementuje* prelínanie medzi česko-slovenským vzťahom a vzťahom civilizácia–príroda,² pričom pomer *to iné v nás* tu istým spôsobom vrcholí. Prechod na médium film je súčasne kľúčovým momentom celej jánošíkovskej tradície.

1 Na to poukazuje Jiří Kotalík (1959: x). Vo stati „Dojmy z baroka“ čítame u Jiráka: „*Fláner* – [...] chodit bez cíle, ale s očima otevřenými pro každou zajímavost a každou krásu, pro nový detail nebo nuanci už známé scenerie, pro nenadálé osvětlení, neočekávanou perspektivu“ (Jiránek 1959: 151).

2 A práve tým potvrdil stereotyp komplementárnosti, podľa ktorého Česi cítia rozumom a Slováci myslia srdcom.

My a vy – česko-slovenská symbióza

Českí umelci sa s veľkým úspechom podieľali na popularizovaní postavy Jánošíka a v tejto súvislosti možno naozaj hovoriť o česko-slovenskej spolupráci. Ako prvý príklad treba uviesť už spomenutú hru *Jánošík* Jiřího Mahena. Hrdina tu nemá zázračné alebo tajomné črty, je to človek reality a činu. Hra sa vyznačuje silnou sociálnou zlozkou a šikovnou dramaturgiou. Postava Jánošíka je však ambivalentná. Mahen ju vytvoril ako klasického sociálneho rebelu, ktorý má veľký zmysel pre spravodlivosť, a zároveň ako statickú symbolickú postavu, ktorá má kazateľské sklony a len vlažný vzťah k milenke Anke.³ Premiéra bola v roku 1910 v pražskom Národnom divadle, hra bola pre svoju klišéovitosť prijatá dosť kriticky, ale napriek tomu bola divácky veľmi úspešná. Martin Rázus ju preložil do slovenčiny, v roku 1925 bola inscenovaná v Slovenskom národnom divadle. Hrali ju ochotnícke divadlá a prešla do repertoáru bábkarských súborov, takže nakoniec patrila k najčastejšie inscenovaným hrám v Československu ešte aj po druhej svetovej vojne. Takto mohla silne ovplyvňovať ďalšiu tradíciu. Stala sa aj predlohou filmového *Jánošíka* (1935) českého režiséra Martina Friča pre brnenskú spoločnosť Lloyd film. Slovenský herec Pavol Bielik vytvoril ikonický obraz Jánošíka ako národného hrdinu [3], ktorému rozumelo celé Československo. Výška a sošnosť uľahčili jeho premenu na symbol. Bielikovo spodobenie hlavnej postavy dovŕšilo proces postupnej slavizácie, etnizácie a heroizácie Jánošíka. Film je pozoruhodný aj z umeleckej stránky. Stretli sa v ňom elementy dobrodružného filmu, ktoré tam presadzoval producent Karel Hašler, a baladicko-elegické elementy, ktoré vyplývali z obrazovej koncepcie avantgardného fotografa Karla Plicku. Moderná strihová technika, rytmická montáž, prekryvanie obrazov, zmena fókusov sú dynamizujúce a dosť experimentálne prvky tohto filmu. Vo fulminantnej záverečnej scéne tancuje Jánošík pod šibenicou posledný odzemetok [4]. Tento motív vitality, ktorý sa už vyskytol u Pokorného, Jiráska, Jiránka a Mahena, sa očividne stal veľmi obľúbeným práve v českých realizáciách témy.

3 Karel Čapek ironizoval v časopise *Přehled* 9, 1910–1911, s. 74 Mahenového *Jánošíka* – pripadal mu ako „loupežník, evangelík, mesiáš a jakýsi vegetarián zbojníctví se svým ‚nezabiješ‘ [...] Jánošík vleče čtyřmi akty svou koženě rytířskou ctnost věrnosti vůči Ance, svou abstraktní lásku bez teploty [...]“ (Matuška 1963: 117).



[3] Paľo Bielik v záverečnej scéne filmu *Jánošík*, 1935
(záber zaobstarala autorka z filmu)



[4] Záverečná scéna filmu *Jánošík*, 1935
(záber zaobstarala autorka z filmu)

My a vy – rozkol, paralely, kooperácie

Jánošík režiséra Martina Friča sa končí s hudobným citátom slovenskej hymny a trochu plagátovo so slovenským dvojramenným krížom nad horou. V poprevratovo období bol už Jánošík natoľko vnímaný ako slovenský národný hrdina, že nemohol plniť českú potrebu po tom *inom v sebe* a stelesňovať odvrátenú českú tvár. Jánošík už reprezentoval Slováka, ku ktorému bolo treba priradiť český pendant. Akýmsi predstupňom tejto rozoklanosti sa stali bábkové hry, ktoré sa objavili v Čechách v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Jánošík v nich vystupoval spoločne s českým Gašparkom. Slovenská odvaha tu našla komplement v českom vtipe. Ako príklad možno uviesť hru *Jánošík a Kašpárek. Hra o přátelství a dracích* od Richarda Rusa. Ako už skonštatoval Emil Charous, hra chcela vyjadriť deťom prístupnou formou nevyhnutnosť československej svornosti najmä proti spoločnému nepriateľovi, drakovi Nemmadrakovi (Charous 1963: 30).

Na stelesnenie *toho iného v sebe* začali Česi potrebovať iného, viac „vlastného“ zbojníka. Vytvoril ho Ivan Olbracht v roku 1933 románom *Nikola Šuhaj loupežník*, postavu loupežníka, ktorý nepochádzal z uhorskej, ale z rakúskej časti monarchie, prirovnal k Achillovi, Siegfriedovi a Macbethovi ako univerzálnym typom a k podkarpatsko-ukrajinskému Oleksovi Dovbušovi ako regionálnemu ľudovému typu (Olbracht 1967: 15). Šuhajovu funkciu vysvetľoval Felix Vodička nasledovne: „Rozpad českého predválečného mýtu o Slovensku zároveň vysvetľuje i vznik českého literárneho mýtu o Podkarpatské Rusi z let tridsiatých. V horách Podkarpatska, v jednaní Huculů, Nikolů Šuhajů bylo lze v realitě světa 20. století objevovat tu neporušenou původní lidskou totalitu, která byla v době kolem roku 1910 vkládaná do mýtu o Jánošíkovi“ (Vodička 1997: 223). V sedemdesiatych rokoch, keď sa Jánošík v slovenskej a v poľskej kultúre úspešne popularizoval novými filmovými adaptáciami a muzikálom *Na skle malované* (Bryll, 1970), bol už Nikola Šuhaj preložený do viac ako dvanástich jazykov, román bol krátko po vojne sfilmovaný a Milan Uhde ho v roku 1975 experimentálne zdramatizoval pre brnenské Divadlo na provázku pod titulom *Balada pro banditu*. Podľa tejto verzie vznikla roku 1978 nová filmová adaptácia. Petr Ulrych vytvoril v roku 1974 spolu so sestrou Hanou platňu *Nikola Šuhaj loupežník* a v roku 2001 muzikál *Koločava*. Nikola Šuhaj teda plní v českom kontexte podobnú popkultúrnu funkciu ako Jánošík v slovenskom a čiastočne v poľskom kontexte alebo ako Tadas Blinda v Litovsku.



[5] Václav Jiráček vo filme *Jánosik. Prawdziwa historia*, 2009
(záber zaobstarala autorka z filmu)

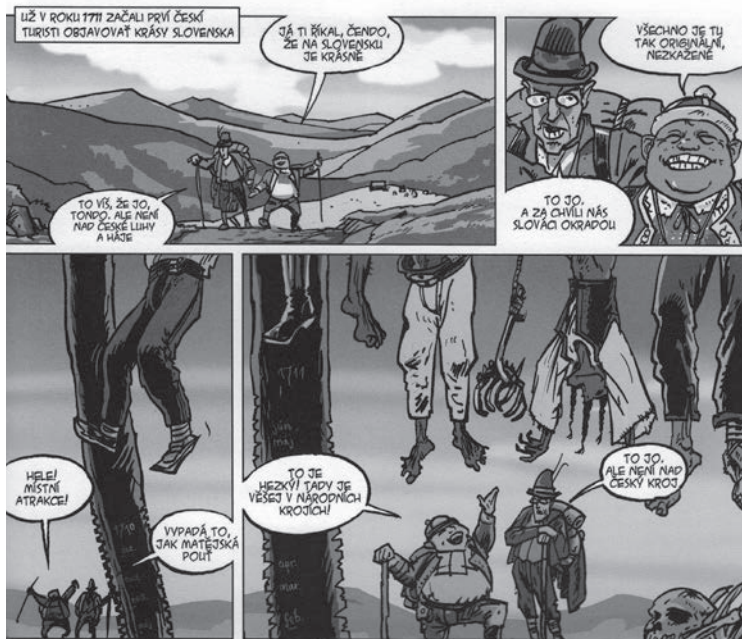
Jánošíkovské kooperácie odrážajú rozdielne prístupy k tej istej postave. V tomto zmysle je zaujímavá kolektívna inscenácia bábkovej hry *Jánošík* z roka 1975 v Banskej Bystrici, kde spolu účinkovali českí, poľskí a slovenskí umelci. Česká časť bola lyrická a predstavovala mladost' hrdinu, poľská nadviazala na tradíciu betlehemských hier a stvárňovala jeho zbojnícky život, pokým slovenská bola najelegičkejšia a venovala sa hrdinovej smrti (Kováč 1988: 597).

Najaktuálnejšiu kooperáciu predstavuje revitalizácia postavy vo výpravnom filme *Jánosik. Prawdziwa historia* (2009) poľských režisériek Agnieszky Hollandovej a Kacie Adamikovej. Tu narazili na seba rôzne národné jánošíkovské tradície, najmä poľská a slovenská. Film síce navonok odsunul národné konotácie do úzadia a usiloval sa o znovuobjavenie „tatranského“ regiónu, v skutočnosti však k sebe priradil prvky národne rozptolenej jánošíkovskej tradície, z čoho vyplynula jeho neorganickosť. Modelovanie Jánošíka ako gorala patrí napríklad skôr do poľskej tradície, v ktorej boli goráli vnímaní okolo roka 1900 ako symbol čirej polonicity. Ako skôr slovenské sa dajú čítať filmové referencie na príbeh historického Juraja Jánošíka a fantastické prvky ako napr. zjavenie Panny Márie, ktoré sem vniesla slovenská scenáristka Eva Borušovičová. V titulnej úlohe sa objavil podobne ako vo filme 1921 český herec – Václav Jiráček [5]. V postmodernom kontexte genderového

diskurzu stelesňuje takmer protiklad klasického hrdinu. Oproti predchodcom sa vyznačuje výraznou antropomorfizáciou a mimetizáciou, je z mäsa a z krvi, má telo, cíti bolesť. Je fragilný, hladajúci, má psychiku a virtuózne myslenie. Z atribútov klasického hrdinu si zachoval – v protiklade k realizáciám pod Mahenovým vplyvom – práve erotickú atraktivnosť, ktorá je silne rozvedená na úkor bojovnosti. Nevznikla tu syntéza rôznych tradícií, ale naozaj ko-operácia, zachovávajúca a krížiaca rôzne prístupy. Topos Jánošíka však znovu dokázal svoju obrovskú životaschopnosť a flexibilitu, ktorá mu umožňuje vstupovať do stále nových kontextov.

To naše v *inom*

Čo znamená *to naše*, to sa niekedy dozvieme až vtedy, keď sa odzrkadľujeme v pohľade niekoho *iného*, keď si niekto iný vytvára obraz o nás, aj keď sa to niekedy deje so značným zveličením. Cestovateľ Jiří Mahen písal už po prevrate: „Přebíhali jsme přes Javořinu na Slovensko a našli tam větev národa, která byla asi ve stejné duševní situaci jako my. Našli jsme tam člověka, který žil hodně po svém, a v mé paměti žijí výrazně dodnes rozmluvy s prostým venkovským člověkem na Slovácku a na Slovensku jako věci vzácné a okouzluující. Kouzlo země bylo mocné. Skoro to vypadalo, že jsme našli konečně svou vlast a místo, kam můžeme zabloudit vždycky jako domů“ (cit. podľa Vodička 1997: 218). Takúto idylizáciu Slovenska českí intelektuáli ako Karel Hlaváček podrobili okamžitej kritike. Napriek tomu sa táto cestovateľská idylizácia stala dôležitou zložkou českého prisvojovania si Slovenska. Stala sa takou evidentnou, že napokon vytvorila istý karikatúrny stereotyp. Vo svojom komikse *Jánošík! Pravdivý příběh legendárního zbojníka a jeho družiny* (2006) [6, 7] venovali Dušan Taragel a Jozef Gertli celú jednu kapitolu českým turistom. Tonda a Čenda prídu objavovať krásy Slovenska, hľadajú atrakcie, kroje, suveníry, ale to, čo objavujú, je škaredá odvrátená tvár tohto kraja: Dostanú sa do krčmy a na dereš, takže radšej utekajú, spievajúc českú hymnu *Kde domův můj*, pretože na Slovensku sa ako doma cítiť nemôžu. Nakoniec ich Jánošík ešte aj ozbíja a pošle domov v *podvlíkačkách* – v typickom spodnom odevu mestskej mužskej prejemnosti. Tu pozorujeme radikálnu zmenu perspektívy. Z domnelého centra sa tu už nepozera na perifériu so superiorným generóznym pohľadom, ale periféria si všíma svojich „objaviteľov“ ako kriklavo *iných*, ktorí už voči nej nie sú



[6, 7] Jánošík v komiksu (Taragel – Gertli 2006)

superiórni, ale inferiórni, a sama periféria sa nakoniec priznáva k svojej škaredej periférnosti.

Možno, že uvedené pozorovania o českých podobách Jánošíka na základe historických premien počas 20. storočia nie sú až také prekvapujúce. Transformácie tejto postavy však odrážajú zmeny česko-slovenského pomeru v takmer ideálnotypickej podobe. A práve to je tretí dôvod pre atraktívnosť Jánošíka ako predmet výskumu.

Pramene

ALEŠ, Mikoláš

1971 *Špalíček národních písní a říkadel*. Dílo Mikoláše Aleše 6, ed. Miroslav Míčko (Praha: Odeon)

BRYLL, Ernest

1970 *Na szkle malowane* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Pax)

ČAPEK, Karel

1983 „Loupežník“, in idem: *Loupežník, RUR, Bílá nemoc* (Praha: Československý spisovatel) [1920]

FRIČ, Martin (režie)

2005 *Jánošík* (film) [1935]

HOLLAND, Agnieszka – ADAMIK, Kasia (režie)

2009 *Janosik. Prawdziwa historia* (film)

JIRÁNEK, Miloš

1959 *Dojmy a potulky a jiné práce*. Literární dílo 1, eds. Jiří Kotalík, Karel Dvořák (Praha: SNKLHU) [1908]

JIRÁSEK, Alois

1894 *Staré pověsti české* (Praha: Jos. R. Vilímeck)

MAHEN, Jiří

1952 *Jánošík* (Praha: Osvěta) [1910]

OLBRACHT, Ivan

1967 *Nikola Šuhaj loupežník* (Praha: Odeon) [1933]

POKORNÝ, Rudolf

1885 *Ž potulek po Slovensku 2* (Praha: Rudolf Pokorný)

SIAKEL, Jaroslav (režie)

2003 *Jánošík* [1921] (film)

TARAGEL, Dušan – GERTLI, Jozef

2006 *Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny* (Bratislava: Slovart)

Literatúra

GOSZCZYŃSKA, Joanna

2001 *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Institut Filologii Słowiańskiej)

HILMES, Carola

1990 *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Stuttgart: Metzler)

HOBSBAWM, Eric J.

1959 *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries* (Manchester: University Press)

CHAROUS, Emil

1963 „Jánošík v české kultuře“, *Slovenský národopis* 11, č. 1, s. 5–34

1988 „Zbojníci v české literatuře“, *Slovenský národopis* 36, č. 3–4, s. 572–581

KOTALÍK, Jiří

1959 „Dojmy a potulky‘ v literárním a výtvarném díle Miloše Jiráčka“, in Jiránek, Miloš: *Dojmy a potulky a jiné práce*. Literární dílo 1, eds. Jiří Kotalík, Karel Dvořák (Praha: SNKLHU), s. III–LIII

KOVÁČ, Mišo A.

1988 „Postavy zbojníkov v slovenských a českých bábkových divadelných hrách“, *Slovenský národopis* 36, č. 3–4, s. 594–598

LIPTÁK, Lubomír

2003 „Die Tatra im slowakischen Bewusstsein“, in Hannes Stekl, Elena Mannová (eds.): *Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich* (Wien: WUV), s. 261–288

- MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena
1997 *Dejiny slovenskej kinematografie* (Martin: Osveta)
- MACURA, Vladimír
1993 *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (Praha: Pražská imaginace)
- MATUŠKA, Alexander
1963 *Člověk proti skáze. Pokus o Karla Čapka* (Praha: Československý spisovatel)
- NEUBAUER, John – LEERSEN, Joep – CORNIS-POPE, Marcel – MARKOVIĆ, Biljana
2010 „The Rural Outlaws of East-Central Europe“ (manuskript pre: *History of the literary cultures of East-Central Europe* 5, eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (Amsterdam u.a.: Benjamins) (v tisku)
- NORA, Pierre
1984 *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard)
- PRAZ, Mario
1994 *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (München: dtv)
- RASSLOFF, Ute
2006 „Jánošík žije. K vizualizácii jedného slovenského národného mýtu 20. storočia“, in Aurel Hrabušický (ed.): *Slovenský mýtus* (Bratislava: Slovenská národná galéria), s. 77–87
2009 „Ungar, Slawe, Gorale, Slowake. Jánošík als mythischer Volksheld“, *Osteuropa* 59, č. 12, s. 53–75
- ŠTECH, Václav Vilém
1952 *Aleš a Slovensko* (Bratislava: Tvar)
- VODIČKA, Felix
1997 „Český literární mýtus o Slovensku“, in Ludvík Patera, Rudolf Chmel (eds.): *Kontext české a slovenské literatury. Antologie českých a slovenských textů* (Praha: Karolinum), s. 214–224 [1969]
- WOLDAN, Alois
2006 „Begegnung mit dem Fremden – die literarische Integration der Huzulen nach Mitteleuropa“, in Thomas Bremer, Katalin Kürtösi (eds.): *Serta Musarum. Essays in Honor of István Fried* (Szeged: Books in Print), s. 59–74

The Czech Jánošík

The figure of the Carpathian highwayman Juraj Jánošík (1688–1713) is a transnational “lieu de memoire”. While in Poland he was never more than a regional hero, he rose to become a powerful national hero in Slovak culture. In Czech culture he had a brief appearance from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century as a symbol of desired Czechoslovak affinities. At the beginning the Czech intellectuals saw in Jánošík what was foreign or external in themselves. In the first half of the twentieth century artists involved in Czech-Slovak co-operation achieved great success. Then Czech culture began to need its own outlaw, *Nikola Šuhaj loupežník* (Nikola Shuhaj, 1933), who became apart of Czech pop-culture. In post-modern times the Czech discovery of the Tatra Highlands was an object of caricature. Hence the story of the Czech Jánošík became a mirror of Czech-Slovak cultural history.

Keywords

transnationality, national hero, Tatra Highlands, Juraj Jánošík, Ivan Olbracht, Jiří Mahen, Miloš Jiránek, Martin Frič, Karel Čapek

Golem, robot, Švejk: jejich světovost a jejich českost

Nástin analogií a rozporů mezi nimi,
otázka jejich zařaditelnosti
a nástin odpovědi

— Sergio Corduas —

Pokusím se naznačit souvislosti mezi třemi bytostmi: jedním z pražské kultury židovské (Golem), druhým z pražské kultury ryze pražské (Josef Švejk) a třetím z kulturní oblasti, kterou bych nazval Prahou univerzální (robot). Příspěvek nedovoluje uvést souvislý výklad k těmto jevům, sdělím tedy jen některé poznámky.

Ke Golemovi si připomeňme, že „neuměl mluvit, neboť ani moudrý rabín neovládal všechna tajemství, a tajemství řeči je ze všech tajemství největší“ (Cibula 1972: 242). Hlásím se k pojetí sefardského kabalisty Mosesa Cordovera (1548), jak je cituje Gershom Scholem (1965), který otázku duše a těla u golema rozpracoval velmi vyváženě. Golem je pro mne nepochybně především dvojník. K robotovi a ke Švejkovi připomínám existenci neživotného robota. Za zmínku stojí, možná i pro Čechy, že vlastní jméno Švejk existuje ve slovnících i jako jméno sociální, tedy s malým š. Jména jsou často určující, nejsou-li v kultuře dokonce vším, a zde uvedená jména to dokazují: nakolik by nás zajímal golem, kdybychom znali spolehlivý překlad jeho jména a kdyby na čele nenosil vlastní jméno boží? Zde vynechané úvahy o životnosti

a neživotnosti našich tří panáků budiž pokládány za čistě lingvistický důkaz významu a důležitosti duše, pokud ji mají. To vše má co dělat s problémem, který rád nazývám „druhou tvorbou“ a jehož evropským sídlem je Praha (obvykle se za ně pokládá Paříž). Členové naší trojice se kupříkladu stávají součástí celé moderní a současné kultury *teprve poté*, co přišli na svět, odlišili se a byli znovu stvořeni v Praze. Proto mi připadá samozřejmé i potřebné znovu je spojit.

Švejk pak není, jak se tvrdívá, pasivní zašívák, nýbrž je dokonce nesmírně aktivní, protože jeho činnost spočívá v hyperbolickém verbalismu. Není tedy pouze antimilitarista a „malý habsburský člověk“, nýbrž je především permanentní rozvraceč, nefalšovaná sfinga s otázkami, dokládající nepřekonanou krizi kultury a vědy mezi počátkem století a dvacátými léty. Jen na okraj: Švejk souvisí s typovou postavou sluhy (od Plauta dále) i s krizí pozitivistického myšlení, a jakožto idiot i s Kristem (i když méně než ten Dostojevského, ale o tom nikdo nechce slyšet).

Některá nedorozumění

Nedorozumění spočívají například v tom, že Švejk byl odpovědí na první světovou válku. Není to pravda. Švejk přichází na svět v krátkém povídkovém cyklu v květnu 1911, respektive ještě o něco dřív – v poznámce o „pitomci u kumpanie“ (kterou Hašek zahodil a žena pak vytáhla z koše). Přidáme-li druhého, válečného Švejka a nakonec výsledný román, tato trojjednost plus produktivita kořenu *švejk* v češtině a jeho nespočetné adaptace dokazují, že věc jde mnohem dál než známé výroky „Jsi blbej jak Švejk“ nebo „To chce klid“.

Tato pohodlná a pro každou literaturu typická redukce na klišé, takovéto nepochopení postihlo i robota. Byl vykládán jako kritika kapitalismu a amerikanismu, zatímco nic takového Čapek neměl na mysli. Jinou skutečností spojující robota a Švejka je variace těchto témat v dalších mediálních interpretacích: v „přepisech“ pro divadlo (Bertolt Brecht ad.) či ve filmových adaptacích. S ohledem na Golema připomenou, že v pražských legendách se daleko před robotem objevují automaty na psaní, zvané *mechanismy*. Několik dalších společných rysů, které ve smyslu analogie nebo protikladu spojují Švejka a robota, jsem nucen odložit na později, kdy bude řeč o analogiích a protikladech Švejka, robota a Golema.

Švejk a Golem

Prozatím lze říci, že je spojují i nedorozumění. Obou se například týká problém falzifikátů. Falza rabbiho Löwa a o rabbi Löwovi jsou známá. K Haškovi: pražský časopis *Karikatury* otiskl v srpnu 1911, tedy tři měsíce po vydání prvních povídek o Švejkovi, prózu „Sláva a smrt vojáka Švejka“, podepsanou jakýmsi Josefem Aškem (sic!). Literární falza vždy znovu fascinují. Toto falzum je smrtonosné svým titulem i jménem, což bere Haškovi alef a Švejkovi život. Falza i magie jsou přirozeně jako filologický a filozofický problém daleko důležitější u Golema.

Rád bych teď uvedl několik analogií a protikladů Švejka a Golema.

1. I když jiní historičtí golemové mluví, náš Golem nemluví (dokáže však za mimořádných okolností psát). O Švejkovi dobře víme, že mluví naopak až podezřele příliš.
2. Golem je antropomorfní, Švejk je antropomorfní příliš málo. Jistě že je člověk, ale člověk co do tvaru nepříliš určitý, je to beztvář tvor. O Švejkově fyziognomii nevíme téměř nic – a román nenapsal Lada!
3. Švejk ani Golem nemají na první pohled city. Při bližším zkoumání se ukáže, že Golem nějaké mít může (možná jediný: vztek), zatímco Švejk nikoli.
4. Spojuje je vzpoura. Pro Golema může podle různých pramenů být nepřítelem ne-žid nebo vyvolený, totiž rabín, který jej stvořil. Švejk rozlišuje, ne zcela analogicky, zda jedná s vydědenci, jako je on sám, nebo s představiteli moci. Golem se projevuje fyzicky a v závěru své vzpoury vždy přichází jeho fyzický konec. Švejk, který jako obvykle proklamuje lásku a věrnost, se projevuje slovně a nikdy nepodléhá.
5. Golem ani Švejk nemají ženský protějšek. Golem se v ženě sem tam zhlédne, Švejk nikdy.
6. Golem rabbi Löwa je jediný, ale golemů je bezpočet. Švejk je jediný, Švejků literárních je mnoho, švejků je bezpočet.

Případným zájemcům navrhuji, aby se zabývali následujícími problémy, které se týkají Golema, golemů a Švejka.

1. Silné, ničím nemotivované přehánění: jakmile má Golem splnit nějaký úkol, silně přehání. Švejka jedná stejným způsobem, jenže přehání slovně. Je-li osloven, odpovídá především dlouhatánskými monology. Jsem přesvědčen, že jedním ze zdrojů švejkovského přehánění je přehánění Golemovo.

2. Nepoživatelnost: je jedním z rysů, a patrně nikoli druhotným, jimiž se golemové vyznačují. (Podle mne to znamená, že golem má jakousi duši, i když nemá dar slova.) Budeme-li tuto kategorii aplikovat na Švejka, z pečlivé četby románu vyplyne, že kdyby se v něm objevil motiv kanibalismu (což by bylo klidně možné), Švejka by se bezpochyby ukázal jako zcela nepoživatelný.

3. *Sluha* Švejka má jméno Josef, sluha Golem také – v jidiš podomácku Jossile.

4. Můžeme schválit setkání, které Max Brod situuje do předpokojů Rudolfa II.: setkání mezi náboženstvím, kabalou a magií rabína a astronomií dánského pražského vědce Tycho Brahe. U Haška dochází k setkání trochu odlišnému – mezi literaturou vážnou a nevážnou, pražskou a mimopražskou, mezi politikou, ideologií a historií (pražskou a mimopražskou). Hašek měl přece jen co do činění s anarchickým hnutím, možná i s Mussolinim anarchistou, s bolševickou revolucí (byl politickým komisařem 7. armády a vytěžil z toho mistrovské dílko zvané *Velitelem města Bugulmy*, 1921). Obecně vzato, byl ve styku s oním „mírným pokrokem v mezích zákona“, o němž dobře víme a který nás pod různými jmény (reformismus, represivní tolerance atp. – a snad sem, chraň bůh, zatím nespadá i tzv. sametová revoluce...) stále pronásleduje. Mluvím o setkání náboženství a vědy, literatury a ideologie, neboť to se odráží na bytostech, které nás zajímají. Golemy totiž (stejně jako roboty) lze zastavit právě proto, že jde o smíšený výtvar náboženství a vědy, více či méně okultní. Švejka zastavit nelze, neboť je výtvořem literárním. Vyzývám každého, aby se pokusil nalézt formuli, která by zastavila „golema a robota“ Josefa Švejka. Nikoliv náhodně je v románu jediná kapitola („Anabáze“), v níž Švejka nevystupuje destruktivně, je *sám* a chodí *kolem dokola* na cestě do *ztracené* Putimi.

5. Neexistence ženského Golema a ženského Švejka: od základu *švejk* vznikají adjektiva, obecná jména, abstrakta, konkréta, ale žádné femininum: neexistuje švejkyně, jako neexistuje golemka, zatímco robotka ano.

6. Neustálá přítomnost a životnost: Golema ani Čapkova robota či Švejka nikdy nikdo nespátřil, leda v divadle.

V tomto ohledu se mi zdá, že robot – alespoň v Praze – vyšel z módy a jako metafora a antropomorfní stroj už nikoho nezajímá, protože je možné ho materiálně zkonstruovat. Golem je naopak prakticky stále na svém místě, kdesi na Starém Městě – zřejmě nikoli náhodou mezi ulicí Pařížskou a univerzitní fakultou, která nese jméno filozofická. A Švejk? Nuže, v Praze se člověku často zdá, že se s ním setkal, ať už v hospodě, kde jsou citovány výroky z něj, nebo v kasárnách, kde je označení *švejk* stále slyšet a kde se za minulého režimu bránilo v četbě tohoto nebezpečného románu. Ale to nejsou místa, kde Švejk cíhá. Skrývá se spíš ve výrocích, které nejsou z románu, přestože by velmi dobře citovány být mohly – v nevyřešeném problému, kterým pro Čechy je, v „qualunquismu“ a v „umírněnosti“.

Závěr v podobě otázky

Všem třem dvojníkům je společná nejistota a nevyhraněnost postavení mezi materií a duchem. Tato nevyhraněnost se u všech vyznačuje přítomností problému slova, božského, magického nebo vědeckého, přítomného, přehnaného nebo chybějícího. Slovo je pak samo znakem duše. V podstatě se mi zdá, že robotům není dána duše ani skutečné slovo a jsou málo zajímaví. Že golem má nízkou podobu duše, nemá, anebo by neměl mít slovo, ale nosí jméno boha a je velmi zajímavý. A že Švejk je kupodivu takřikajíc bez duše a obdařen slovem přehnaným a všeznačným. Dovolím si sestavit tři řady:

– bůh – vyvolený (rabín) – dvojník (golem) – společnost (uzavřená, judaistická)

– ratio, rozum – vyvolený (vědec) – dvojník (robot) – společnost (tolerantní, represivní, industriální, globalizovaná)

–? (otazník) – vyvolený (spisovatel) – dvojník (Švejk) – společnost

V řadách *bůh* a *ratio* jsou všichni čarodějnickými učni, stvořiteli a stvořeními. Platí to o bohu (našem stvoření) i Golemovi (dotvrzuje to jeho schopnost psát, aby zabránil svatokrádeži). Platí to i o ratio (našem

stvoření), i o robotovi (dotvrzuje to jeho vzpoura i častá falešnost údajů, které poskytuje). V řadě s otazníkem chybí první článek, chybí jméno (Edmond Jabés, sám laický Žid, by řekl slovy rabínovými: „Odpovědí na otázku je zase otázka nová“ (Jabés 1982: 76)). Právě z toho důvodu jsem použil otazníku namísto slova literatura.

Přitom je nejdůležitější právě smrt boha, ať už golemovská nebo nietzscheovská. Stejnou důležitost má pouze slovo. Tři „dvojníci“, jimiž se zabývám, jsou analogičtí pouze zdánlivě. Švejkova „dvojakost“ je jen zdánlivě podobná golemovské, tam, kde se golem „spláší“ a zastaví, jen když se mu odejme šém (nebo písmeno alef), chová se Švejk stejně, ať vyprovokován, či nikoli. Ve skutečnosti však tato a další podobnosti, které lze vztáhnout i na roboty, končí právě zde. Golem i robot jsou vypočtení a vypočitatelní dvojníci, ovladatelní zákonem. Švejk je nezastavitelný, nenapravitelný a neovladatelný (golem i robot se dají zastavit, polidštit nebo se znovu stanou materií); je absolutně čistý (ne tak golemové a roboti); a je v nejvlastnějším smyslu jako jediný z oněch tří nadán slovem, vlastním „literárním“ slovem: jeho výpovědi může být pravda, falzum jako zrcadlový protiklad pravdy, fantazie.

Popravdě se domnívám, že celou problematiku lze shrnout právě ve jménu jména. Golem odpovídá době, v níž jméno bylo jménem božím. Robot, a ne Švejk, jak by se mohlo zdát, odpovídá době, kdy jméno bylo „humanisticky“ jménem člověka. Švejk odpovídá době, naší nebo budoucí, v níž jméno už není jménem božím, ani jménem člověka, ale my nevíme, zda je možné najít jméno nové, nebo znovu najít jedno z předcházejících. Hodí se připomenout, že ne-li jméno, pak často zvolený a zcela jistě dvojník sídlí především v Praze: Golem, robot, Švejk. Jestliže tím, kdo ukazuje na souvislosti, je Švejk, je to proto, že literatura nemá v moderním světě přesnou identitu, jakou mají metafyzická náboženství nebo vědy (i když své identity střídají). Literatura je slovem, nikoli jménem, je tedy především pochybností. Za první a nejdůležitější pochybnost pokládám pochybnost o tom, zda je metafyzika iluzí potřeby, nebo potřebou iluze. Odpovědí Josefa Švejka, dvojníka a Pražana do morku kosti, je právě tato otázka.

Prameny

CIBULA, Václav

1972 *Pražské pověsti* (Praha: Orbis)

ČAPEK, Karel

1971 *RUR*, přel. Giuseppe Mariano (Torino: Einaudi) [1920]

HAŠEK, Jaroslav

1957 *Dobrý voják Švejk před válkou a jiné podivné historky*. Spisy Jaroslava Haška 10 (Praha: SNKLHU) [1922]

Literatura

CORDUAS, Sergio

1968 „Š(vejk) + (H)ašek = ŠAŠEK (Il povero scrittore militante ceco)“, *Carte secrete*, č. 8, s. 100–108

1971 „A proposito de ‚Il buon soldato Švejk‘“, *Il canocchiale*, č. 3–6, s. 125–136

1975 „Jaroslav Hašek, dadaplebeo e maledetto di Praga“, in Jaroslav Hašek: *Švejk contro l'Italia*, ed. Sergio Corduas (Milano: Garzanti), s. 431–449

1980 „Non evitare Mácha (in forma di lettere a Ettore Lo Gatto)“, in Antonella D'Amelia (ed.): *Studi in onore di Ettore Lo Gatto* (Bulzoni: Roma), s. 41–47

1981 „Některé poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské Univerzity* 30, Řada literárněvědná (D), č. 28, s. 19–28 (Brno: Masarykova univerzita)

HAVRÁNEK, Bohuslav (red.)

1971 „Švejk“, in: *Slovník spisovného jazyka českého* 3 (Praha: Academia), s. 747

HRABAL, Bohumil

1982 „L'ironia praghese: Hašek a Kafka“, přel. Sergio Corduas, in idem: *Treni strettamente sorvegliati* (Roma: Edizioni E/O), s. 107–116 [1965]

JABĚS, Edmond

1982 *Il libro delle interrogazioni*, přel. Chiara Rebellato (Elitropia: Reggio Emilia) [1963]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

1948 „Trojice studií o Karlu Čapkovi“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 325–402 [1934, 1939]

1966 „Estetická norma“, in idem: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon), s. 74–77 [1937]

NOVOTNÝ, Antonín
1946 *Touky nenávratnem* (Praha: Aventinum)

RIPELLINO, Angelo Maria
1973 *Praga Magica* (Torino: Einaudi)

SCHOLEM, Gershom
1965 „The Idea of the Golem“, in idem: *On the Kabbalah and its Symbolism* (London: Routledge/Kegan Paul), s. 158–204
1971 *The Messianic Idea of Judaism* (London: Allen and Unwin)
1974 *Kabbalah* (Jerusalem: Keter)

WINKLER, Gershom
1980 *The Golem of Prague. A Historical and Literary Investigation of an Old Bohemian Legend* (New York: Judaica Press)

Golem, robot, Švejk: Czechness and universality

This paper proposes analogies and differences between three figures: the first from Prague's Jewish culture (the Golem); the second from Prague culture in its strictest sense (Švejk); and the third originating in the cultural context of Prague, which can now be defined as universal (Čapek's robot). A general cultural trend – by no means limited to Central Europe – consists or consisted in capturing human beings' need for symbols and images in the form of character types, which are closely linked, albeit different from one another. Prague is the ideal place in which to find this *second creation*, as the author would like to call it, even though Paris is, or was, generally thought to be its home. After concentrating above all on two particular traits – speech and soul – which are present or absent in the three figures, the paper concludes with a question: Is not the fundamental doubt [for human beings] perhaps whether metaphysics is the need for an illusion or the illusion of a need? This is more to do with asking questions than with finding certain answers. Or, to put it another way, we try to state that the answer or answers will be questions, questions that are still relevant to Europe even today now that “globalisation” has arrived or is still on its way with all its attendant problems.

Keywords

character, speech, soul, metaphysics, golem, robot, Švejk

Podoby boha Dionýsa v české literatuře první poloviny 20. století

— Zofia Tarajło-Lipowska —

Dionýsos, tak jak jej chápe nietzscheovská filozofie, se objevuje u mnoha českých spisovatelů období konce 19. a začátku 20. století. Nietzscheovské vyzdvihování velkého a hrdinského starověku nad trpělivé křesťanství je přítomné ve tvorbě Josefa Svatopluka Machara. V prvních dvou částech cyklu *Svědómím věků* s tituly *V záři helénského slunce* (1906) a *Jed z Judey* (1906) Machar představuje po vzoru Nietzscheho starověké Řecko a Řím nejen jako počátek lidské civilizace, ale zároveň jako její vrchol, zatímco příchod křesťanství hodnotí jako úpadek. Podobné názory najdeme i v Macharově publicistice, například ve sbírce esejů *Antika a křesťanství* (1930). V básnickém cyklu *V záři helénského slunce* v básni „Kynik“ Machar opěvuje cynika Menippe, jehož postoj k životu lze z dnešního hlediska nazvat dionýským. Dionýské téma se objevuje v Macharově básni „Marseillské víno“, která sleduje anakreontické formy v české literatuře, ovšem s příměsí hořkosti, která je pro básníka typická. Když lyrický subjekt prolévá hrdlem *krév* marseilleského vinného keře, rozjímá o smutném konci římské civilizace.

Neopohanství spočívající v oslavě starověku, který si dovedl vážit skutečného života, oproti truchlícímu křesťanství, šířila v českých

intelektuálních kruzích mimo jiné také poezie a básně v próze od Pierra Louýse. Volal v nich po sexuální svobodě, oslavoval erotiku a kult satana. Jeho vliv se odráží v rané sbírce Stanislava Kostky Neumanna *Satanova sláva mezi námi* (1897). Ze stejného období pochází další Neumannova sbírka *Jsem apoštol nového žití* (1896), ve které básník oslavuje opojné radosti života:

Jsem drsný Faun lesů, mučený vášní a vztekem,
 žíznivé hrdlo vzpínám po vilném polibku ženy,
 smích dnů procitlých vítám po noci probdělé skřekem,
 a moje doupě, kde orgií skvrny schnou, krvavě rudé má stěny.
 (Neumann 1896a: 17)

V básni „Svaté pokušení“, která pochází z Neumannovy sbírky *Apostrofy hrdé a vášnivé* (1896), se lyrickým subjektem stává sám Dionýsos, který proti trnitě cestě utrpení a askeze staví prožitě milostné rozkoše:

Svůj thyrus divoký já nezaměním PANE
 za metlu askese a cesty trním stlané.
 Ve tmavém vlasu mém, hle, růží visí krev
 a víno divé lásky liju číší stem.
 Já pro tvé chrámy, PANE, příliš zpupný jsem.
 V mém království dnes šílí bacchantický zpěv,
 pro přívál polibků já nemám kdy ku pláči,
 spletená těla naše k rozkoši se stáčí,
 hlas připozděné doby nechci, aby zněl.
 Pak ať juž připlazí se NUDA, SMUTEK, ŽEL!
 (Neumann 1896b: 12)

Tematika, která se odvolává na vitalismus po vzoru Nietzscheho, spojená s dionýskou interpretací antické kultury, se objevuje mimo jiné ve verších dekadenta Jiřího Karáska ze Lvovic, a to vedle zdánlivě protikladných témat rozkladu organické hmoty, slabosti, nemoci a smrti. Ve sbírce básní *Sodoma. Kniha pohanská* (1895) představuje Karásek starověk jako období dionýského opojení, výjimečné smyslnosti a zvláštních erotických zkušeností a netají se tím, že jde především o city a zkušenosti homosexuální.

Dionýský je do jisté míry celý vitalistický proud, který byl reakcí na dekadentní pocity únavy a splínu a který zdůrazňoval smyslnost, tělesnost, blízký kontakt s přírodou. Tento prvek můžeme vidět zvláště

v přírodní a milostné lyrice tohoto období, například ve sbírce Fráni Šrámka *Splav* (1916) nebo v *Knize lesů, vod a strání* (1914) Stanislava Kostky Neumanna. Nejsou to však výzvy k opojným zábavám, ale k plnému prožívání kontaktu s přírodou nebo k apoteóze erotických zážitků v kontrastu k měšťácké dvojí morálce. V tomto smyslu je dionýský také František Gellner, který ve stylu lidového popěvku nebo kabaretního kupletu sarkasticky portrétuje ubohé životní radovánky městského proletariátu ve sbírce *Radosti života* (1903).

Avšak přeneše-li se bezstarostná radost ze života, erotického a alkoholického opojení do tehdejších životních vzorců, okamžitě nabývá negativní konotaci. Vilém Mrštík v románu *Santa Lucia* (1893) představuje tragický osud mladého Jiřího Jordána, který z Brna přišel studovat do Prahy a byl okouzlen nejen městem, které je tu přirovnáno ke svůdné kurtizáně, ale také půvaby mladých servírek z okolních vináren. Schopný a citlivý mladík je tu typickou *dionýskou postavou*, neboli hrdinou, který směřuje k *apollonskému osvojení*, má v tomto směru dobré úmysly, ale je sveden pokušením a špatným příkladem svých kolegů a nakonec se sám zničí. V Mrštíkově románu *Pohádka máje* (1892), který je pojat jako paralelní (nebo spíše komplementární) k *Santa Lucii*, vede student Ríša v Praze podobně zhoubný život jako Jordán, ale své negativní sklony přemůže, protože ho zachrání láska k mladičké nevinné venkovské dívce Helence. V obou románech je dionýský životní postoj zobrazen jako negativní, převládá v něm nezodpovědná zábava nad rozvážností, moudrostí a stabilitou.

Několikrát se však bůh Dionýsos stává literární postavou symbolizující životní názory či postoje, které autor otevřeně sdílí nebo skrývá, popř. i nesdílí, postavu Dionýsa jako ztělesnění určitého postoje však zná a uctívá, tedy chápe ji polemicky. Z okruhu přátel již zmiňovaného Karáska ze Lvovic pocházel Václav Krška, autor prózy *Dionýsos s růží* (1925), kterou on sám nazval romanetem a věnoval ji právě Karáskovi. Růže byla, podobně jako thyrsos (hůl ovinutá břechtanem a vinnými listy, šiškami a pentlemi), atributem boha Dionýsa ve výtvarném zpodobení. Krška ji interpretuje jako symbol lásky, která je v jeho pojetí nejdůležitější součástí dionýského kultu. Hlavní funkcí textu, jeho *sémantickým gestem*, je tady literární vyjádření lásky, především lásky fyzické, smyslnosti a orgiastičnosti. Svět díla je zabydlen řeckými bohy a lidmi, kteří žijí vedle nich, a bůh Dionýsos je v tomto světě ztělesněním veškeré lásky, včetně homosexuální. Takovou lásku Dionýsos chová ke svému druhovi Ampelosovi, který umírá po útoku běsnícího býka, což uvrhá Dionýsa do nejhlubšího žalu. Dionýsos pak tento cit

přenáší na svou pozdější manželku Ariadnu. Romaneto *Dionýsos s růží* je experimentální próza, která využívá mytologické postavy a motivy, text tvoří výkřiky, rozkazovací věty, jednočlenné věty tvořené podmětem, který je rozvíjen přívlasky. Vyznění díla kolísá od entuziastického nadšení, téměř extáze až k nářku, žalu a smutku, který však rychle ustupuje dalšímu vyznání lásky k životu.

Jednou z nejvýraznějších dějových linií tohoto díla je vzpoura starověkých žen, které opouštějí své muže, námořníky, pastýře, rolníky či kupce, aby odešly za Dionýsem, který tu zosobňuje fyzickou rozkoš. Obě znesvářené strany Dionýsos usmiřuje v období velkých dionýsií. Scénu smíření žen a mužů můžeme vnímat jako *hymnus* na oslavu dionýského pojetí života:

Rozbijte sudy a urážejte pípy, strásejte uzralé ovoce a opékejte jehňata nad ohnisky! V mělčinách vyplouvají ryby a obětní zvčř sama přichází! Kvasem se zastírá zármutek a vínem hněv a láskou toužení! Hurtem k útokům lásky, pár k páru! Milovníci k nasycení! Ve svatební noci se rozžihá milostný nápev fléten, nadměte se nad dudami a třístejte do bubnů! Syrinx zvučí! Deštěm kastanět, které jsou burčující a hudláním cymbálů, věčně broukajících! K slávě života! K hostině! V objetí! V opilost! K rozkoším! K činům! K hýření! Vpřed!

(Krška 1932: 136–137)

Z hlediska stylu uměleckého jazyka, ne však ideového vyznění, se Krškovu románu podobá dílo Františka Václava Kříže *Dionýsos* z diptychu *Dionýsos a satyr* (1928). Tento méně známý autor bývá řazen do okruhu meziválečných ruralistů, kteří výrazně deklarovali svůj křesťanský světonázor. Diptych *Dionýsos a satyr* je náladová poetická próza, blízká biblické či kazatelské rétorice, zvláště díky četným vznešeným invokacím. Osu kompozice tvoří rozhovor lyrického subjektu s bohem Dionýsem, který opustil slunnou Helladu a toulá se inkognito po severní Evropě, tedy taktéž po Čechách. Dionýsos je tu vlastně vytržen ze svého pohanského starověkého prostředí, zmiňuje se o evangeliu a zajímá se o Ježíše z Nazaretu. Názory, které vyjadřuje, jsou rozvážené, vyvážené – svým obsahem spíše apollinské než dionýské. Ideou díla je patrně zdůraznit potřebu doplnění příliš jednostranného křesťanského světonázoru o dionýský prvek čili o radost ze života, která je chápána jako potěšení ze sexuálního života. Autor kritizuje pruderii a dvojí morálku tehdejších křesťanů:

Směji se muži, jenž chce jíti sám a pohrdají ženou v sebe uzavřenou. Neproklínají-li však vášně a nejmenují-li jí hanebností a hříchem? Děsí se jména rozkoše jako dábelství, ač se jí oddávají. Ó, směšnosti těchto zvířátek, pyšnicích se studem, zmatených a skrývajících svou neklamnou věčnou nahost. Ve své bezradnosti (pištitce žalostně) pobíhají v té kleci vášní, ale u každého východu zavrou (ó, rychle!) oči, aby snad nemusili jí přec opustiti. (Kříž 1928: 11)

Myšlenka *křesťanského Dionýsa*, který doplní trpící křesťanstvo o sexuální potěšení, což také pozvedne pozici ženy, odpovídá úloze, kterou si zadal autor ve své tvorbě. Pro meziválečnou tvorbu Františka Václava Kříže bylo charakteristické sladčování starověkých názorů s křesťanstvím (Hájková 1993) – po vzoru Tomáše Akvinského, ovšem v novější době.

Rudolf Medek byl z legionářských autorů tím, kdo nejdůsledněji patetizoval tematiku první světové války, kterou například Jaroslav Hašek, spisovatel do značné míry *dionýský*, demaskoval a pojímal jako satiru. Medek je však také autorem krátké povídky „Voják a bůh Dionýsos“ (1925). Vypravěč v první osobě, důstojník československých legií, které táboří na Kavkaze, se po únavném a horkém dnu vrací na ubikaci a s radostí přijímá uslechtilé víno, které mu nalijí na terase. Pronáší přípitek bohu Dionýsovi, dárci tohoto vynikajícího nápoje. Ze všech starověkých bohů si váží jedině Dionýsa, v ostatních vidí odsouzené postavy:

Nuže, na tvoje zdraví, Dionyse! Jediný z ostatních svárlivých, zákeřnických, nudných bohů, jenž jsi tu zbyl! Veselý, moudrý, radostný a krásný bože, bože úsměvu a rozkoše, bože radosti a odvahy! Jak je nudný vedle tebe plavý a umdlený, apoštolisující Foibos Apollon! Jak neřestná a zvrhlá je Afrodita, rozjitřená a žravé pohlaví – a nic víc, jaká matrona je Hera a jaká sufražetka Pallas Athénská! A všichni ostatní, i s chlípným dědkem Diem! jaká sebranka!
(Medek 1931: 10)

Před znaveným a vínem opojeným vypravěčem se náhle zjeví bůh Dionýsos a udílí mu rady. Doporučuje mu především, aby se radoval ze života, z lásky k ženě, k vlasti a k přírodě, a také aby na každodenní starosti reagoval s úsměvem. Dionýsos (byť je jeho postava pouhé vidění) nakonec varuje před nadměrným holdováním kavkazskému vínu, ve kterém se skrývá „sladko-hořký Prométheův smutek, věčná

metafyzická vzpoura“ – člověk však nemá žít ve vzpouře, ale ve věčné naději na lepší zítřek. Tento takzvaný Dionýsos tedy odporuje sám sobě, protože volá po umírněnosti při konzumaci ušlechtilého nápoje, a tak není ani tak bohem, ale spíše mudrcem, který uděluje rady spíše *apollinské* (přestože ve výše uvedeném úryvku vyjadřuje k Apollonovi odpor). Jeho rady jsou tak v souladu s křesťanskou naukou.

Bůh Dionýsos jako satirická postava, která coby *boží ruka* zasahuje do představení a obrací děj *na pravou míru*, a vyznačuje se tedy jakousi vyváženou (také apollinskou?) moudrostí, se objevuje ve scénické revue pod názvem *Osel a stín* (1933) Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Autorská dvojice tady využívá humor do značné míry *dadaistický*, který je cílem sám o sobě, přesto bylo toto představení později označeno za nejodvážnější politickou satiru pražského Osvobozeného divadla. Drama *Osel a stín* je založeno na známé a často používané anekdotě o sporu, komu patří stín, který vrhá najatý osel, a jestli je za používání tohoto stínu třeba platit. Tato příhoda je známa už od Lúkiána ze Samostaty, objevuje se v Ezopových bajkách a patří mezi topoi evropské rétoriky či publicistiky jako příklad absurdního soudního sporu.

Skutečnost, že se řecký bůh Dionýsos takto objevuje jako literární postava, jistě souvisí s důkladným klasickým vzděláním meziválečných autorů, i když aktualizace této postavy v první polovině 20. století není, jak je zřejmé, věrnou reprodukcí starověkého charakteru, a autoři se ani nedrží jeho původního poslání. Je však důležité, že se Dionýsos objevuje u spisovatelů různých ideových linií: dědic dekadentních názorů na antiku Václav Krška,¹ křesťanský ruralista František Václav Kříž, masarykovec Rudolf Medek a humoristická dvojice z okruhu levicových umělců Jan Werich a Jiří Voskovec. Je možné také říci, že se podle spisovatelových názorů nebo kompozičních požadavků Dionýsos převtěluje do trojí podoby nebo variant těchto podob: Dionýsa orgiastického, Dionýsa katolického nebo Dionýsa apollinského.

Nejpřesvědčivěji působí verze Dionýsa orgiastického, kterou rozvíjí také sbírka erotické poezie Františka Halase *Thyrsos* (1932). Útlá knížka vyšla v Praze jako soukromý tisk v omezeném počtu 138 číslovaných exemplářů, ilustrovaných Jindřichem Štyrským. Poté byla na přání spisovatele a jeho dědiců zamlčena a až po 70 letech uveřejněna v nakladatelství Pavla Primuse v Praze (dostupná je i na internetu,

1 Reflexi tvorby Václava Kršky obsahuje kniha Martina C. Putny (2006). Autorka článku neměla příležitost seznámit se s danou publikací, protože do Wrocławu se české knihy dostávají se zpožděním (viz Tarajło-Lipowska 2010).

Halas 1932). Dionýsův atribut thyrsos je míněn zřejmě falicky a sbírka také v podobě jiných narážek na kozoroha směřuje k velice směle vyjádřené erotické vášni, přetvořené Halasovým poetickým nadáním na básnické texty. Toto použití dionýského symbolu pokračuje u Kršky, který vyjadřuje pochvalu zralé a rozvinuté erotiky v jejím hédonistickém a perverzním smyslu, aniž by k ní však započítal homoerotiku, aspoň v gay vydání (i když jedna z Halasových básní pojednává o erotických hrátkách dvou nedospělých dívek).

Mezi těmito analogiemi a literárními motivy se proplétá tematický prvek, který není snadné vystopovat, i když ho lze najít v pozadí literárního využití dionýské tematiky (což by mohlo u některých autorů znamenat zároveň úmysl, jakož i podvědomí). Zmíněným prvkem je Nietzscheovo univerzalistické pojetí boha a lásky, které v dalších koncepcích jeho pokračovatelů vyústilo do požadavku lásky bez rozlišení pohlaví, což v pozemských podmínkách znamenalo bisexualitu – podobně v řeckých mýtech byl bisexuální i Dionýsos (zdůrazňuje to Krška, homosexualita řecké kultury je samozřejmá u Karáska).

Druhý názorový prvek, který má nietzscheovský původ a který se objevuje i v jiných filozofických systémech nebo historických hypotézách, je ztotožňování řeckého Dionýsa s křesťanským Kristem,² nebo opačně, ale do jisté míry blízké chápání obou jako členů, které se doplňují: Dionýsos by měl chladného, asketického a přeidealizovaného křesťanského boha zlidštit (tento projekt obsahuje próza F. V. Kříže, do jisté míry i připomínaná Medkova povídka).

2 V polské literatuře tohoto období je postavou ztotožňující Dionýsa a Krista pasterz (pastýř) z opery Jaroslawa Iwaszkiewiczze a Karola Szymanowského *Król Roger* (Král Roger, 1918), která pochází z doby okouzlení umělců Nietzschem. Drama zdůrazňuje nejen Kristovu lásku pastýře k lidem, ale i jeho fyzickou krásu a lásku ke konkrétnímu člověku, což mělo zrcadlit stav ducha obou umělců, do sebe zamilovaných. Autoři opery záměrně umístili děj do prostředí, které není spojeno s konkrétním náboženstvím, ale týká se jakési synkretické náboženské víry. Akce opakuje z mnoha kultur známý mýtus příchodu proroka (pastýře), který přesvědčí ostatní, že pravým prorokem je on a mocí své hyperbolicky absolutizující lásky ovládne i krále Rogera. Vítězství pastýře doprovodí východ slunce. (Szymanowského opera na Iwaszkiewiczovo libreto byla naposledy provedena ve Varšavě v roce 2000 a ve Wrocławu v roce 2007 režisérem Mariuszem Trelińským). Podle mnoha interpretů se naráží na kult solárního boha Mithry, který se objevoval do 4. století n. l., zvláště v Malé Asii, a měl být pokračovatelem starověku a zároveň předchůdcem křesťanství. Jak víme, mithraismus je úzce spojený se zoroastrismem čili zarathustrismem, jímž byl fascinován Nietzsche.

Prameny

HALAS, František

1932 *Thyrsos*, <http://www.docstoc.com/docs/1480265/FRANTI%C5%AoEK-PALAS--Thyrsos> [přístup 31. 10. 2010]

KRŠKA, Václav

1932 *Dionýsos s růží* (Hranice: Josef Hladký)

KŘÍŽ, František Václav

1928 *Dionýsos a satyr* (Brno: Stanislav Kočí)

MEDEK, Rudolf

1931 *Voják a bůh Dionýsos* (Praha: Jos. R. Vilímek) [1925]

NEUMANN, Stanislav Kostka

1896a *Jsem apoštol nového žití a žádné se nelekám rány, jsem rytíř nového Grálu, jsem rytíř bez bázně i hany* (Praha: Knihovna Moderní revue)

1896b *Apostrofy hrdé a vášnivě* (Praha: Knihovna Moderní revue)

Literatura

HÁJKOVÁ, Alena

1993 „František V. Kříž“, in Vladimír Forst (red.): *Lexikon české literatury 2/II. K–L* (Praha: Academia), s. 1024–1025

PELC, Jaromír

1982 *Žpráva o Osvobozeném divadle* (Praha: Práce)

PUTNA, Martin C.

2006 *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík* (Praha: Academia)

TARAJŁO-LIPOWSKA, Zofia

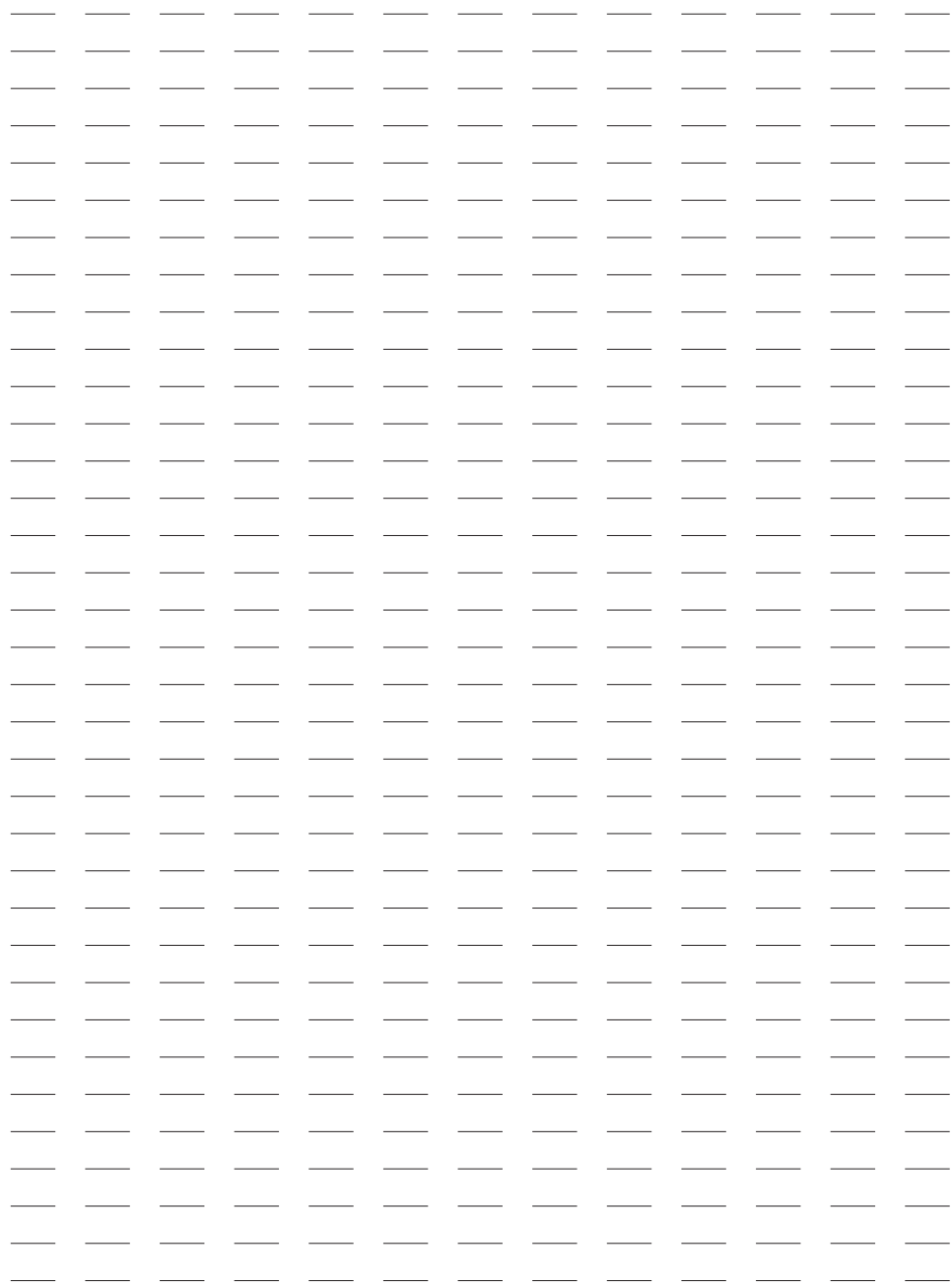
2010 „Vratislavská bohémistika – tradice, přítomnost a budoucnost“, in Marek Haľub, Anna Mańko-Matysiak (red.): *Śląska Republika Uczonych = Schlesische Gelehrtenrepublik = Slezská vědecká obec 3* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT/Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe), s. 335–345

Forms of the god Dionysus in Czech literature of early 20th century

Nietzschean elevation of the great and heroic antiquity over Christianity based on suffering is present in the work of Josef Svatopluk Machar, Stanislav Kostka Neumann and Jiří Karásek ze Lvovic. The Greek god Dionysus appears as a literary character in the works of several Czech writers during the interwar period in three forms: as an orgiastic Dionysus, Dionysus close to the Catholic worldview, and even an “Apollonian” Dionysus. The most convincing is the appearance of the orgiastic Dionysus, which is also promoted by the collection of erotic poems *Thyrsoi* by František Halas.

Keywords

Greek god Dionysus, Nietzschean philosophy, the interwar period in the Czech literature, Josef Svatopluk Machar, Stanislav Kostka Neumann, Jiří Karásek ze Lvovic



Jinakost
prostoru

Prominentní okraj

Imaginace česko-německého pomezí v literatuře 19. a 20. století

— Lenka Řezníková —

Jinakost lze pojímat různými způsoby. Jedním z nich je prostorová projekce jinakosti, tj. sledování toho, jak se naše představy o prostoru proměňují v závislosti na vnímání jinakosti a naopak. Jednou ze základních kategorií, která spacialitu a jinakost propojuje, je přitom koncept hranice, respektive pomezí. Hranice je základní kognitivní komponentou vnímání a organizace prostoru: pomocí ní je prostor imaginován a vnitřně členěn. Současně předpokládá existenci neidentických entit, které jsou předmětem rozlišení a delimitace, a stává se tak (ať už ve smyslu topografickém, sociálním, fyzikálním, kulturním či metaforickým) modelovým prostorem reprezentace jinakosti: sugeruje jinakost a je de facto její funkcí.

Jak píše Etienne François, hranice a pomezí mají svá období a své konjunkturny a zájem o ně vykazuje jistý rytmus (François a kol. 2007: 20). Také v českém prostředí je téma hranice v dlouhodobé perspektivě virulentní, zájem o ně však kvantitativně kolísá a kvalitativně se mění v závislosti na konkrétních modifikacích statusu a relevance hranice jako sociální instituce.

První výrazná vlna zájmu o topos hranice nastoupila s nacionalizací společnosti, což znacionalizovalo prostor i instituci a myšlenkovou

figuru hranice a stimulovalo literární rezonanci tématu. Nacionální polarizace vyvíjela tlak na vymezení obou skupin, Čechů a Němců, pro něž ovšem kromě jazyka nebyla k dispozici žádná relevantní kritéria a diferenční znaky, a i sám jazyk se jako znak etnicity, respektive národní příslušnosti, musel během 19. století znovu etablovat. V rámci systémového rozlišení do té doby prorostlých etnických segmentů společnosti se prosazovalo speciální, topografické vymezení jako svého druhu substitut absentujících diferencí tím spíše, že národnostní idea byla výrazně teritoriálním konceptem a jednotu národa a teritoria inscenovala jako normu.

Navzdory politickým apelům na význam státního práva (zemský princip), které akcentovala česká politická reprezentace, nebyla v centru pozornosti hranice státní, nýbrž příznačně jazyková. Relativně stabilní zemské hranice nalézaly literární uplatnění jen v kontextu s tematikou války (zejména prusko-rakouské), sociálně motivovaného pašeráctví (Antal Stašek) a v historické beletrii též v souvislosti s pobělohorským náboženským exilem. Ani v jednom z těchto případů ovšem nešlo o problematiku česko-německého soužití. Zemská hranice ležela v německy osídlených oblastech, a nebyla tedy prostorem, kde se české a německé bezprostředně potkávalo. Tím byla právě hranice jazyková a všude tam, kde měly být tematizovány právě interetnické vztahy, logicky nastupovala – vedle pražské topiky – právě *sprachgrenze*.

Na rozdíl od státní byla národnostní hranice vnímána jako emotivně nabitý a zájmově relevantní prostor, mobilizující národní identitu a regulující vztah k etnický koncipovanému prostoru. Dominanci etnického kódu nad zemským v imaginaci prostoru dokládá na konci 19. století například srovnání obou narativů hranice (zemská/státní – národnostní/jazyková) v dílech Aloise Jiráska. Politický princip státní hranice Jirásek kritizuje jako nahodilou konsekvenci mocenských vztahů. Tak je tomu například v povídce „Host“ (1875), která problematizovala rozdělení Polska do tří státních celků nerespektující celistvost polského národa, nebo v povídce „Na hranicích“ (1882), v níž etnický Čech umírá v bitvě u Sedanu, protože jeho ves připadla za Marie Terzie k Prusku a on byl mobilizován do prusko-francouzské války. Naproti tomu jazyková hranice má pro Jiráska absolutní platnost, je třeba ji hájit, a zabezpečit tak vlastní prostor vůči konkurenčnímu německému. Je to patrné z Jiráskovy prózy *Na Ostrově* (1888): „Netřeba Vám o tom vykládati a vysvětlovati Vám,“ píše v dopise jedna z postav, „jaké důležitosti je každé místečko na *hranicích jazykových*, jak je nezbytně nutno hájiti každé vesničky, každé samoty, každé píďe naší země, jako

by pevnost byla kdožvíjaká. Z četných ztrát malých byla by ztráta velická a nenahraditelná“ (Jirásek 1975: 126; zvýr. L. Ř.).

Zhruba od osmdesátých let 19. století lze pozorovat v nacionalizující se české i německé společnosti tendenci k uzavírání etnických prostorů. Zajímavé to bylo zejména v Praze, kde nebyl jednoduchý topografický nástroj rozhraničení a kde se profilyvaly specifické insulární etnické mikroprostory, symbolicky obsazované jednou nebo druhou národností. Urbánní prostor tak vytvářel alternativní strategie vymezení a segregace, které kompenzovaly chybějící kulturní rozdíly i lineárně vizualizovatelnou hranici. V regionech se však rozhraničení mohlo opřít o instituci kartografie zdánlivě objektivizovanou. V posledních dvou desetiletích 19. a na počátku 20. století tu sílila rétorika separace, jež se projevila například i v konstituování konceptu tzv. uzavřených německých oblastí (*geschlossene Gebiete*) vymezených právě jazykovou hranicí. I tato národnostní hranice měla ovšem původně jen správný rozměr a na své relevanci nabývala až s nárůstem národní identity. Tak jak byla konstituována, neměla oddělovat národní entity, ale vyznačovat topografický rozsah německé jazykové kompetence. S tímto cílem byla již v době předbřeznové realizována statistická šetření, jež se dotazovala na praxi později označovanou jako obcovací jazyk a která byla následně kartograficky vizualizována pomocí tematických jazykových map. Ty pomohly během 19. století jazykovou hranici jako vizuální kartografický koncept internalizovat a postupně se staly nástrojem politického boje.

Nacionalizace společnosti a popularizace kartografie, zdá se, vzájemně násobily své speciální účinky. Jejich valence přinesla významné konsekvence pro topografické vnímání prostoru a promítla se i do jeho literárních reprezentací. Nebylo patrně náhodou, že s institucí jazykové hranice pracovali během druhé poloviny 19. století především autoři, kteří s ní byli konfrontováni ve vlastní autopsii, jako Jirásek, Stašek nebo Dyk, kteří pocházeli vesměs z oblastí poblíž jazykové hranice. V jejich textech se formoval sémantický kánon, který byl s pojmem jazyková hranice spjat a který vytvářel relativně stabilní horizont ideových očekávání napojených na představu hranice, tj. především koncept konkurence a etnické, respektive národní jinakosti. Vědomí neidentičnosti bylo přitom spíše motivem k hledání rozdílů, než že by z konkrétních odlišností vyrůstalo. Instituce hranice ono hledání rozdílů díky svému silnému deiktickému účinku do určité míry sama usnadňovala.

Další vlna zájmu o téma hranice, která topos transformovala, následovala v první polovině 20. století, kdy jako spouštěcí mechanismus

zafungovalo zavedení nových pasových povinností po vypuknutí první světové války (jak je líčil ve *Světě včerejška* Stefan Zweig, 1994) a realizace versailleského systému, který inicioval vznik řady literárních textů nikoli pouze revanšistických autorů (Lamping 2001: 32–33). S produkcí nových hranic, jež výrazně proměnily habitus (habsburské) střední Evropy, se kromě kritiky jejich nepřírozené povahy (Joseph Roth, Stefan Zweig) znovu objevilo kupříkladu i mytické téma *světa bez hranic*, které akcentovalo univerzalistickou ideu sociální a prostorové celistvosti lidstva, modelově formulované například ve fejetonu Kurta Tucholského *Grenze* (1920). V českém prostředí sehrál specifickou roli vznik ČSR, který nově vznesl otázku státních hranic a postavil dichotomii národnostní a státní hranice.

V předchozím období byla v literatuře zpravidla tematizována *bud'* národnostní, *nebo* státní hranice, nikoli obě současně. Patřily totiž ke dvěma různým topickým okruhům a v rámci jednoho příběhu se neměly kde potkat. V meziválečné literatuře se obě hranice objevují paralelně, například v románu Františka Václava Krejčího *Krev a duch* (1928?), který z aktivistických pozic a s využitím aluzí na nedávnou rúrskou krizi plédoval pro spolupráci obou společenství a představoval literární performanci národnostní symbiózy, jak ji operacionalizoval kupř. i Pavel Eisner v *Milenkách* (1930). Zjevně tu však docházelo k přesunu těžiště: národnostní hranice už nebyla tak dominantní a vznikem republiky byly posíleny zemský princip a instituce státní hranice.

Výrazně se tím posunula celá sémantika hraničního prostoru. Zatímco na přelomu 19. a 20. století byla etnická hranice konotována jako prostor konfrontace, kde je třeba mobilizovat v národním zájmu, za první republiky získává hranice konotace refugia, místa, kam se člověk uchyluje, hledá-li klid, tedy prostoru společensky periferního, ztraceného, zapomenutého, což současně zakládá jeho dietetický a autohygienický potenciál. Modelovým textem je romaneto Karla Matěje Čapka Choda *Experiment* (1922), v němž hrdina uniká do zapomenutého kouta česko-německé jazykové hranice před pocitem viny z tragického experimentu.

S tím, jak za první republiky sílila relevance státní hranice a jak byly diskutovány koncepty aktivismu a iredenty, souvisely patrně i nové diskuse o etnické, respektive národní povaze českých Němců, které znovu nastolily otázku, zda náležejí k českému prostoru, protože jsou čeští, nebo k německému, protože jsou Němci. Rozsáhlé diskuse, vedené i na parlamentní půdě, posouvaly matici národnostní jinakosti: rozdíl, které se hledaly, nebyly už jen rozdíly česko-německé, ale také německo-německé, neboť implikovaly otázky, proč čeští Němci náležejí

k českému prostoru, v čem jsou stejní jako Češi a v čem se liší od „německých“ Němců.

Značným zásahem do kartografické imaginace daného prostoru bylo prosazení geografického konceptu Sudet, okupace pohraničí a vznik Protektorátu. Z cenzurních i autocenzurních důvodů se však téma z literatury vytrácí a další vlna tematizací nastupuje až po válce, kdy literární reflexi česko-německého pomezí stimuloval odsun Němců, uzavření pohraničí a vznik pohraniční stráže v padesátých letech. Také zde dochází k výraznému posunu vnímání hraničního prostoru. S odsunem Němců se radikálně změnila situace a s ní i sociální koordináty kartografické imaginace. V literární reprezentaci pomezí se ustavila typologicky jiná jinakost. *Jiní* už nebyli primárně Češi a Němci, nýbrž samo pomezí. To se nyní profilovalo jako specifická *jiná* entita, ustavující svou *jinakost* ve srovnání se zbytkem území. Jinakost se tak přelila z kolektivních (národních) aktérů na územní celek, pro nějž se také až nyní obecně vžilo označení „pohraničí“.

Přesun relevance z konceptu *česko-německé hranice* na koncept *českého pohraničí* s sebou nesl významné palimpsestové přepisy regionu. Zatímco pojem *hranice* sugeroval alteritu, ambivalenci a přináležitost ke dvěma etnickým soustavám se všemi implikacemi přeshraniční transgrese, pojem *pohraničí* naopak povědomí etnické heterogenity odsunul a region uzavřel a homogenizoval. Jestliže pojem *hranice* předpokládal dvě systémově nebo typologicky rovnocenné entity, mezi nimiž se formuje ambivalentní přeshraniční vztah (separace/překračování), pojem *pohraničí* se obrátil k jediné entitě, dovnitř inertního systému, do struktury pomezí jako celku, který teprve sousedí s něčím dalším. Vytváří se tak nikoli rozhraní, nýbrž prostor, který má vlastní řád. Literární texty z doby blízké odsunu tak inscenují pohraničí jako prostor specifický zejména dočasným vyšínutím z „normality“, rozpadem hranice mezi soukromou a veřejnou sférou, možností apropriace náhle bezprizorního majetku, otevřeností prostoru. Je to „země dokořán“, jak ji nazval Bohumil Říha (*Země dokořán*, 1951). Povědomí někdejší etnické hranice v nové situaci přirozeně zaniklo, protože aktéři, kteří je pamatovali, odešli a noví osídlenci s sebou z vnitrozemí přinesli exogenní, v jiných ideových a geografických souvislostech konstruovanou představu státního prostoru. Paměť etnické hranice, která už nebyla přítomná, nebyli schopni sdílet a tradovat.

V situaci, kdy je „ten druhý“ (Němci) odsunut, si může konečně také literatura „dovolit“ problematizovat onu do té doby a priori předpokládanou česko-německou jinakost, protože už ji ke konstrukci

prostoru a nároku na tento prostor nepotřebuje. Explicitně absenci rozdílů tematizoval například Karel Ptáčník v románu *Město na hranici* (1958), kde popírá esenciální jinakost, ale zachovává v platnosti kolektivní vinu. Právě selhání loajality vůči státu je tematizováno jako v podstatě jediná, avšak zásadní česko-německá diference: „Všichni žili vedle sebe po dlouhá léta pokojně v míru – ale pak, náhle a nepochopitelně, začali se dělit na Němce a Čechy a začali se lišit nejenom řečí, jíž se odlišovali odjakživa – ale i pocitem nesnášenlivosti, který pozvolna, ale neúprosně přemohl Němce. [...] Nic se zdánlivě nezměnilo v životě tohoto města, ale byl tu pojednou hluboký a nepřeklenutelný příkop mezi lidmi [...]“ (Ptáčník 1958: 11).

Nově přepisována byla i identitotvorná paměť tohoto prostoru. Zatímco nacionalistický diskurz přelomu 19. a 20. století pocítoval německá území jako místa s českou historickou pamětí, po druhé světové válce se tentýž prostor stává místem s německou historickou pamětí. V prvním případě byl prostor identifikován jako místo s původním slovanským, respektive českým osídlením, podle dobových představ pouze poněmčeným, kde k původní etnicitě odkazovala kupř. i stará česká toponyma. Skutečnost, že oblast byla původně osídlena českým obyvatelstvem, jež bylo vytlačeno německou kolonizací, byla argumentem pro legitimizaci nároku na zpětné počestění. V poválečné literatuře se naopak prostor pomezí profiluje jako prostor s německou kulturní pamětí, kde všechny stopy odkazují k německému osídlení. Modelově to reprezentují obrázky nacistických vůdců nacházené osídlenci v opuštěných německých domech, které současně legitimizují odsun a čechizaci prostoru. Počestění už není založeno historicky, nýbrž eticky, nevyplývá z (údajného) nároku (údajně) původního slovanského obyvatelstva, nýbrž z oné neloajality německých obyvatel. Tak kupř. ve zmíněné Říhově *Zemi dokořán*: „Ale voni se vrátěj!“ „Né, nikdá né [...]“. Moc nám udělali! Přehazovali pro nás provaz přes větev! Nesměji už do český země zpátky! Nic tu nemají a sou tu hůř než cizí! Vo moc hůř!“ (Říha 1951: 87).

Topos kolektivní viny je problematizován až v zatím poslední vlně tematizací, která se profiluje od devadesátých let 20. století a kterou lze vztahovat k otevření hranic a novým konceptům etnické a kulturní heterogenity, které reorganizovaly i vnímání etnicity jako nástroje prostorové imaginace. V této literární vrstvě je opět přepsána paměť prostoru a nová identita je instalována jako místo se *smíšenou* kulturní pamětí. Tak je tomu například již v románu Jiřího Stránského *Zdivočelá země* (1991), který vznikl v roce 1970; široce rozvedené je téma například v románech Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009)

a Rudolfa Čechury *Namydlená šikmá plocha* (2009) či v prózách Martina Fibigera *Aussiger* (2004) a *Anděl odešel* (2009) a dalších. Všechny tyto statutární proměny přinesly vždy relativně rozsáhlý korpus literárních textů, jež pomezí tematizovaly a jež jeho obraz pomocí specifických nástrojů vždy na určitou dobu kanonicky stabilizovaly.

Je zřejmé, že prostor pomezí je historicky proměnlivý, stejně jako jeho literární reprezentace. Spolu s Henri Lefebvrem (2000) tak můžeme konstatovat, že prostor *pomezí* je produktem aktuálních sociálních vztahů, nikoli a priori danou, esenciální veličinou. Podobnou tezi ostatně již na přelomu 19. a 20. století deklaroval sociolog Georg Simmel, když tvrdil, že: „hranice není prostorová kategorie, která má sociologické účinky, nýbrž sociologická skutečnost, která nabývá prostorových forem“ (Simmel 1995: 141). Svým způsobem tak již na prahu 20. století postihl, že hranice je sociální konstrukt v tom smyslu, že se ustavuje nebo rozpouští projekcí sociálních procesů, jako jsou vymezování, vytváření distancí, exkluze, separace, segregace, nebo naopak inkluze a asimilace. Do takto chápané „produkce prostoru“ pak promlouvají i modely vnímání a techniky projekce jinakosti.

V tomto kontextu přestávají mít prostor i jinakost predispoziční platnost „faktu“. Prostor ve fyzikálním či geografickém smyslu se stává mentální kategorií, která nabývá tvaru a významu v závislosti na tom, jaké myšlenkové představy ji konfiguruje a jaké sémantické konotace ji provázejí. Prostor je tedy vnímán spíše jako sociální konstrukt než jako autonomní prostředí, do něhož jsme vkládáni a v němž realizujeme své, daným rámcem determinované sociální interakce (Löw 2001). A v témže smyslu je třeba rozumět i jinakosti, která už není jen samozřejmým *nástrojem* komparativních studií, nýbrž i předmětem gnozeologických šetření, jež se táží na status jinakosti jako takové, chápou vnímání rozdílů jako kulturně podmíněnou, a tedy také historicky proměnlivou dovednost a obracejí pozornost k otázkám relevance a historicity vnímání, respektive konstrukce jinakosti.

Prameny

ČECHURA, Rudolf

2009 *Namydlená šikmá plocha* (Praha: Mladá fronta)

FIBIGER, Martin

2004 *Aussiger* (Olomouc: Votobia)

2008 *Anděl odešel* (Ústí nad Labem: Weles)

JIRÁSEK, Alois

1975 „Na Ostrově“, in idem: *Ž nedávna* (Praha: Odeon), s. 121–270 [1888]

PTÁČNÍK, Karel

1958 *Město na hranici* (Praha: Československý spisovatel)

ŘÍHA, Bohumil

1951 *Země dokořán* (Praha: Vydavatelství Družstevní práce)

TUČKOVÁ, Kateřina

2009 *Vyhnání Gerty Schnirch* (Brno: Host)

TUCHOLSKY, Kurt

1993 „Grenze“, in idem: *Gesammelte Werke 2* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt), s. 370–371 [1920]

ZWEIG, Stefan

1994 *Svět včerejška*, přel. Eva Červinková (Praha: Torst) [1942]

Literatura

FRANÇOIS, Etienne – SEIFARTH, Jörg – STRUCK, Bernhard

2007 „Grenzen und Grenzräume: Erfahrungen und Konstruktionen“, in idem (eds.): *Die Grenze als Raum, Erfahrung und Konstruktion. Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. zum 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main aj.: Campus-Verlag), s. 7–29

LAMPING, Dieter

2001 *Über Grenzen. Eine literarische Topographie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht)

LEFEBVRE, Henri

2000 *La production de l'espace* (Paris: Anthropos) [1974]

LÖW, Martina

2001 *Raumsoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

SIMMEL, Georg

1995 „Soziologie des Raumes“, in idem: *Gesamtausgabe 8. Aufsätze und Abhandlungen 1. 1901–1908*, eds. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 132–185 [1903]

Prominent margin – imagination of the Czech-German borderland in 19th and 20th century literature

The study deals with the concept of the Czech-German “borderland” as a spatial, mental and social figure participating in the construction of the ethnic (national and cultural) differences and of otherness in general. Interpreting 19th and 20th century Czech literary texts, it shows the main transformations of this concept, from the idea of *language frontier* (dominating the 19th century) to representation of the *border territory* (in the 20th century). Underscoring the cultural and historical conditionality of the frontier as a social institution, and the influence of cartography for its socialization, the study focuses on the spatial and semiotic consequences of these transformations.

Keywords

border, borderland, space, otherness, Czech literature of the 19th and 20th century

Fenomén prostoru

Klíč k tvorbě Bohuslava Reynka třicátých a čtyřicátých let

— Lenka Malinová —

Spojení jména Bohuslav Reynek a pojmů *hranice* či *okraj* se objevilo v různých biografických textech, studiích a rozborech věnovaných tomuto básníkovi již bezpočtukrát. Představovat Reynka jako „solitéra“ české literatury se stalo součástí jakési reynkovské mytologie. Není divu, vždyť osamocenosť a okrajovosť jsou fenomény, které prostupují celým jeho životem a tvorbou. Už od počátků stál stranou pozornosti nakladatelů, kritiky i širšího čtenářstva, v osamocení mimo soudobé převládající proudy, po roce 1946 pak v osamocení a mlčení nuceném. S uvolněním poměrů nejprve v šedesátých letech a ve větší míře po roce 1989 začala česká literární historie a kritika splácet tomuto pozoruhodnému autorovi svůj dluh.

Reynkova tvorba ze třicátých a čtyřicátých let ovšem stojí spíše na okraji zájmu rozličných studií – s výjimkou sbírky *Pietà* (1940), která se poetice daného období zcela vymyká, a snad proto na sebe strhla pozornost badatelů (my ji právě pro odlišnosť vynecháme). Obecně se studie věnují spíše rané tvorbě, takzvanému expresionistickému období, či pozdním dílům. Tvůrčí období třicátých a čtyřicátých let je přitom klíčové v tom smyslu, že počínaje sbírkou *Setba samota* (1936)

dochází k výrazné proměně poetiky¹ a nastává zlom ve vnímání transcendentna, jež je, jak ukážeme, klíčové pro traktování prostoru v Reynkových básních. V tomto období se ustaluje několik základních konstant Reynkovy tvorby – práce s prostorem a jeho hranicemi, motiv světla.

Fenomény transcendence a prostoru jsou v Reynkově tvorbě provázány. Transcendence a s ní související pojetí smrti a přechodu do *jiného* světa, stejně jako koncept lidské viny určují, zda bude krajina vnímána jako otevřená, či uzavřená, jak se do ní bude prolamovat sakrální, bude-li pojmána cele sakrálně, či naopak cele profánně. Charakter přechodu z jednoho světa do druhého ovlivňuje prostorové vztahy v krajině a rozložení míst – například to, jestli bude krajina zobrazována jako vyprázdněná, či naopak bohatá na detaily, co bude tvořit průlomy v její hranici atd.

Setba samot otevírá zcela nové období Reynkovy tvorby: radikálně se totiž proměňuje vztah lyrického subjektu k transcendentnu. Mísoto pojetí vlastního předchozím obdobím, kde je sakrálnost neustále přítomna, byť jen tušeně, nastoluje básník pojetí nové: transcendentno je vnímáno jako něco zcela mimo tento svět, něco, po čem je možno v tomto životě jen toužit, nikoli toho dosáhnout. Bůh, spasení, ráj: to vše je traktováno jako něco zcela vzdáleného, ztrácejícího se v mlze prostoru *za* (za smrtí), přičemž není jasné, zda po smrti ke kýženému spasení dojde. Smrt je zde pojmána ambivalentně, jako nositelka naděje i úzkosti. Ambivalentní pojetí smrti dokládá například báseň nazvaná „Úzkost“:

V tmách ozvalo se zalkání,
smrt černé kočky volat slyším,
jíž nikdo živý nepomáhá.

Strast k srdci se mi naklání,
tvář bledne hlubinám i vyšším
a někdo na ruku mi sahá:

mám bílé kotě na dlani,
oddané důvěře a tiším,
květ oblaku a hrstku blaha...

1 Pro podrobnější vysvětlení odkazuji na svou práci (Malinová 2008).

Jsme dvěma ostny prokláni,
smrt útočištěm je vždy bližším,
naděje jako smrt je naha,

kdo kterou spíše odčje?
Cos trne v každém setkání
nás, smrti, nás a naděje.
(Reynek 1995a: 315)

Smrt je v první sloce představena jako oddělená od života, ve smyslu nepoznatelnosti („jíž nikdo živý nepomáhá“). Toto vědomí budí úzkost (viz název básně a začátek druhé sloky: „Strast k srdci se mi naklání“). Proti „černé kočce“ – smrti, nepoznatelné a vzdálené, neviditelné („volající ze tmy“), stojí „bílá kotě“ představující naději, důvěru a blaho. Svět zde („bílá kotě na dlani“) představuje ve své uchopitelnosti určitou jistotu, uklidňující prvek, a zároveň ukazuje i přívětivou tvář smrti: za ní („smrt útočištěm je vždy bližším“) se skrývá naděje, možnost spásy, *ráj*. Tato naděje je ovšem pouze tušenou možností, jedině, co s jistotou známe a uchopujeme, je náš život, tragický ve své konečnosti, a fakt smrti. Jaká bude a co nastane po ní, to vše už je neuchopitelné, nepoznatelné. Ve smrti i v naději je však ukryto ono „cosi“ („cos trne v každém setkání / nás, smrti, nás a naděje“), jež jim dává smysl, ale jež je mimo tento svět. A právě pevná hranice mezi tímto a „jiným“ světem, prostupná až v záhadném okamžiku smrti, je nyní hlavním činitelem ovlivňujícím strukturu krajiny.

Existence „jiného“ světa ve smyslu náboženském se na tomto světě projevuje jen v náznacích, nepatrných stopách, nepřímě, „jiný“ svět není možno přímo spatřit a popsat jej slovy, můžeme však vnímat jeho odlesky. Odrazy „jiného“ světa se projevují právě na oné hranici. Nemůžeme tedy hovořit o průlomech posvátného do profánního – tyto dva světy jsou hranicí striktně odděleny a jejich protnutí v pozemském životě není možné. V tomto světě je možné spatřit jen odkazy na „jiný“ svět, nikoli projevy sakrálního v krajině: „na okna se ukládá / odlesk volajících dál“ (ibid.: 360); „Prostře na práh první sníh / plachý pozdrav anděla“ (ibid.: 356). V obou ukázkách se na nepřítomnost sakrálního v krajině explicitně poukazuje: západ slunce je jen „odlesk volajících dál“, sníh je „*pozdrav* anděla“ (zvýr. L. M.).

Existence jasně vymezené hranice má pro prostor krajiny dalekosáhlé důsledky. Krajina nabývá charakteru uzavřenosti, přičemž hranicí je zde horizont, nebesa a půda. Výrazně tematizován je fenomén otvoru

v hranici, jenž nám dává možnost niterně pocítit, zahlédnout (ovšem nikoli smyslově) *jiný* prostor. Tento otvor ztělesňuje motivy úsvitu a západu slunce výrazně přítomné již v předchozí sbírce. Oba mají společné rysy: odehrávají se na obzoru, tedy na hranici mezi světem zde a světem za obzorem (*jiný* svět, prostor *za*). Jsou to výrazné, přelomové chvíle, kdy se noc mění v den či naopak. Navíc rudá barva ranních či večerních červánků upomíná na krev Kristovu, na jeho ukřižování, a dává tudíž naději na spasení.² V následující ukázce je použito spojení motivu okna (otvoru) a úsvitu, plamenů (a tedy rudé barvy): „Zatím plameny pýr pálí. / [...] Samot okna ohnivá / zří v nich, cítí vůni zory, / která kvete za obzory, / neskonalá zahrada / žádosti, jež nezvadá“ (ibid.: 345). Stejným způsobem pracuje autor i s motivem západu slunce.

I nebe je vnímáno jako hranice: „Na zdi nebes vítr kreslí / rudé věštyby v úchvatu; [...] Píseň novou v knihu mraků / píše světla plápoly“ (ibid.: 326); „Méně listí, více hvězd / ve stromech se mihotá. / Zmohutněla ratolest / vniterného života“ (ibid.: 330); „Noci tvář je obrácena / v bídy zdíva tesklivá. / Mlčení tvých sirá stěna / hvězdami se odívá“ (ibid.: 361).

Lyrický subjekt naznačuje, jakým způsobem lze za hranicí vytušit přítomnost *jiného* prostoru: jen pozorným, tichým nasloucháním svěmu nitru („zmohutněla ratolest vniterného života“). Jako otvor v hranici tvořené nebem funguje opět světlo, konkrétně hvězdy a zejména měsíc. Již bylo řečeno, že světlo je výrazným aspektem posvátnosti. Není jisté náhodou, že hovoří-li se ve sbírce o nebesích, jedná se ve většině případů o nebe noční. Temnota u Reynka jednoznačně evokuje tento život, světlo pak život posmrtný, zásvětí, *jiný* prostor. Měsíc, silný zdroj světla v temnotách, se pak nabízí jako onen otvor do *jiného* světa – bývá často spojován s motivem smrti, o níž jsme konstatovali, že je jedinou možnou spojnicí mezi oběma prostory: „Luna smrti vychází, / ozařuje ve mláží / pavučiny v proseb rose“ (ibid.: 343); „V úvalech se choulí zima, / za vraty se ježí psi. / Luna bolestná objímá / křídle apokalypsy“ (ibid.: 324).

Pokud se tedy zaměříme na hranici či na prostor krajiny – především se jedná o prostor rozlehlý. Vnímáme-li prostor v dichotomii

2 Christian Norberg-Schulz v knize *Genius loci. K fenomenologii architektury* (1980) hovoří o klíčové roli světla v křesťanství: „V křesťanském světě se světlo stalo ‚elementem‘ prvotního významu, symbolem spojení a jednoty, spjatým úzce s pojmem *lásky*. Bůh zde byl *pater luminis* a ‚Boží světlo‘ zjevením ducha. [...] Místo činí posvátným přítomnost světla“ (Norberg-Schulz 1994: 31; zvyř. N. S.).

blízko/daleko, pak hranice, konkrétně obzor a nebesa, patří k prostoru *daleko*. Dva motivy, které se taktéž objevují a patří k prostoru *blízko*: půda a dům, toto zaměření do dále nenarušují. Motiv půdy³ jako hranice se neobjevuje příliš často a u domu se autor soustředí na pohled z okna, tedy opět směrem k obzoru. Zaměření na daleký obzor či nebesa prostor krajiny vyprazdňuje, díváme-li se do dálky, náš pohled mívá to, co je blízko, jednotlivé detaily se stávají rozostřenými, podružnými součástmi vyššího celku. Právě takový je prostor krajiny v *Setbě samot*: je tvořen velkými plochami luk a polí, cestami a odleskem rybníka. Tu a tam se objeví střípek detailu, nahodile je zaostřen kvítek u cesty, stín ptáka v poli, boží muka, plot. Dominuje pohled na vyprázdněnou, opuštěnou krajinu podzimní či zimní. Absence výraznějších krajinných detailů je patrná už z názvů básní: „Podzimní cesty“, „Na lukách je jíní...“, „U rybníka“, „Deštivé jitro“, „Východ měsíce“, „První mrazy“ apod.

Jitka Bednářová ve studii věnované sbírce *Pietà* hovoří v souvislosti se *Setbou samot* o „ostrůvkovitosti“ prostoru: „Prostor [...] působí jako vyprázdněné, chladné, rozlehlé kontinuum, v němž se jen jako ostrůvek v moři sem tam zaskví lidský, rostlinný či zvířecí objekt. Síť jednotlivých bodových ohnisek a prázdná mezi nimi připomíná prostorové vztahy, jaké bývají mezi hvězdami na temném nebi“ (Bednářová 1995: 382). Domnívám se, že nebylo nejšťastněji zvoleno označení „ostrůvkovitost“. Evokuje totiž představu, že ony ostrůvky „skvící se v moři prázdnoty“ jsou jedinými nositeli významu a prázdnota jen jakýsi prostorový „doplňek“, něco méně důležitého. Vyprázdněná krajina stojí ovšem axiologicky výš než ostrůvky krajinných detailů. Vyprázdněnost prostoru, ticho a samota jsou totiž nutnými předpoklady k tomu, aby byl člověk schopen kontemplantovat krajinu kolem sebe a vytušit za její hranicí *jíný* prostor. Ne náhodou si autor z ročních období volí výhradně podzim a zimu, dobu ztišení a prázdny krajiny. Sepětí rozlehlé, opuštěné a ztišené krajiny, samoty a kontemplace velmi názorně dokládá úvodní strofa básně „Podzimní cesty“: „Podzimní cesty klikaté, / zbavené okras ovsů, žit, / pouť hlubokou teď konáte, / do samot duše jete žít“ (Reynek 1995a: 303).

Bednářová chápe prostor *Setby samot* jako nezapojený a do protikladu staví sbírku *Pietà*, v níž je podle ní prostor zapojený, protože

3 „Roste vše, vše nablízku je. / Troubu vzkříšení si kuje / anděl v čekající hluši“ (Reynek 1995a: 321); „Plody pokory z hrud svítí, / z vůně země rozorané, / nedaly se utajiti. / Plnosti dech z brázdy vane“ (ibid.: 310).

ohnisko pozornosti spočívá na krajinných prvcích, které ho zaplňují. Vzniká tak opozice málo prvků – ostrůvkovitost, nezapojenost (*Setba samot*) / mnoho prvků – zapojenost (*Pietà*). Podle mě je ovšem prostor spojité u obou sbírek – vždyť i autorka používá v souvislosti se *Setbou samot* pojmu *kontinuum*. To, co obě sbírky odlišuje, je zaplnění onoho kontinua – v *Setbě* jej tvoří rozlehlé plochy luk a polí zbavené všech detailů, tedy prázdné. Ale právě na nich, a nikoli na oněch ojedinělých detailech – „ostrůvcích“, spočívá úkol nést smysl a naladění básní.

Ztišený, vyprázdňený prostor zaměřený do dále, na horizont, nacházíme i ve sbírce *Podzimní motýli* (1946). Lyrický subjekt se ještě těsněji přimyká k smrti jakožto okamžiku překročení hranice. Smrt člověka koresponduje s dovršením každoročního přírodního cyklu v krajině. Podzimní příroda a stárnoucí člověk očekávají trpělivě a zároveň toužebně zimu/smrt: „V paprsku jesenního slunce září: / záhady zahrada zlato nejtěžší, / naděje pohled v umírání tváří“ (Reynek 1995b: 412). Překročení hranice (ve smrti) je opět pojímáno ambivalentně – jako vykoupení z pozemského, profánního života a zároveň s obavou z neznáma. Kladné aspekty hranice/smrti stejně jako v *Setbě samot* evokují časté motivy východu a západu slunce, dále také – být na první pohled paradoxně – zima, období světla ztělesněného jasem a jiskřením sněhu proti hnědi a bezbarvosti pozdního podzimu. Jasně vyvstává dichotomie pozemské bytí – podzim – temnota / posmrtná existence – zima – jas.

Smrt je očekávána s touhou a nadějí, zároveň jsou ale opět přítomné i disharmonické tóny úzkosti. Nejedná se už ovšem o individuální obavu z toho, zda bude lyrický subjekt hoden vstupu do ráje, jako tomu bylo v *Setbě samot*. Nyní jde o obavy týkající se celého lidstva, tedy člověka obecně. V prostoru za smrtí se totiž v několika závěrečných básních *Podzimních motýlů* nenachází brána ráje, ale trůn, z něhož Kristus soudí lidi v den Posledního soudu. Dokladem budiž báseň „Poslední soud“, v níž nalezneme tyto verše: „Jha hrobů nad mrtvými popraskají / a vítr duší smete si těl prač“ (ibid.: 432).

Vítr z posledního citovaného verše je v této sbírce velmi častým a výrazným motivem: objevuje se ve spojení s motivy světla a smrti, zároveň je činitelem, který strukturuje prostor krajiny: „Polyfém vítr pase vesnice, / lká, roztroušené stádo shledává, / chalupy zvábila mu dála-va“ (ibid.: 424). Byla-li strukturujícím činitelem původně cesta,⁴ nyní se setkáváme s větrem, prvkem oproti cestě neukotveným, nepevným.

4 Viz citovaná báseň „Podzimní cesty“ (Reynek 1995a: 303).

Proto ani struktura krajiny, kterou vytváří, není tak pevná. Dokládá to i zmiňovaná citace: chalupy, patřící tradičně k blízkému prostoru, se nechaly „zvábit dálavou“. Stírání rozdílů mezi blízkým a dalekým je způsobeno tím, že smrt, „jiný“ prostor, prostor „daleko“, „tam“, je vnímána tak bezprostředně blízko. Smrt je již na prahu, dálka se přiblížila na dosah. Vítr zde hraje roli jakéhosi zprostředkovatele, jenž dálku přibližuje a poodhaluje její tajemství (smrt): „Za nocí velikých se zaskví luny list, / jímž *vítr vidění* ve větvích zachvěje“ (ibid.: 427; zvřr. L. M.).

Výběr cesty v předchozích sbírkách se dal zdůvodnit poměrně jednoduše: stejně jako vede cesta za horizont, vede pouť životem do zásvětí, a cesta je proto ideálním prvkem, kterým lze model lidského bytí přenést do krajiny. Pouť po cestě představuje kontinuální, trpělivý proces, který lyrický subjekt podniká s nadějí, že v cíli za obzorem nalezne spasení, vykoupení, ráj. Úzkost pramení jednak z toho, že cíl je našim zrakům skryt za obzorem, je něčím nepoznatelným, postižitelným jen v aktu doufání (naděje), a dále pak z pochyb, zda bude lyrickému subjektu kvůli individuálním hříchům dovoleno v cíli stanout.

Motiv větru ztělesňuje zcela jiný druh pohybu přes hranici – místo trpělivého postupování nabízí prudký přechod do prostoru, v němž probíhá „Veliký úklid“ (ibid.: 433), třídění hříšníků a lidí dobrých, v okamžiku, kdy se s hrozivým rachotem bortí základy starého světa a který svým charakterem vzbuzuje velkou naději a zároveň obrovský děs. Tam, kde cesta vyjadřovala plynulý a klidný přechod z života do ráje, motiv větru vystihuje ono prudké smýknutí z jistoty tohoto života do víření a kolotání posledního soudu.

Sbírkou *Sníh na zápraží* (1969, psáno 1945–1950) vrcholí období započaté ve třicátých letech, během něhož Bohuslav Reynek dospěl k osobitému vidění světa jako prostoru dočasného přebývání, za jehož hranicemi prosvítá prostor *jiný*. Vnější svět mimo známý vesnický prostor se lyrickému subjektu stále více odcizuje: „Ó, divná zemi kamená, / jak tížíš naše ramena, / co zmatek nad zmatek znamená?“ (Reynek 1995c: 477). Prostorová dimenze se tedy ještě více uzavírá, prostor je traktován výrazně uzavřeně vertikální: hranice jiného světa neleží v dálce na horizontu, jenž se stal postupným uzavíráním nespátitelný, ale nahoře: „Je ticho na dvoře, sníh je na zápraží, / je luna v oblaku, jsou hvězdy zastřené“ (ibid.: 449).

Spolu s větší sevřeností je pro prostor charakteristické i výrazné přimykání k hranici, k zásvětí. Svět *zde* už jako by visel nad propastí světa *tam*, *jiný* prostor je už tušen velmi blízko: „Na hvězdy dívá se, / jak trnou nad propastí“ (ibid.: 479); „Kyne mi závěj za branou, /

vábí – a věčnost nejvíce“ (ibid.: 462). Téměř hmatatelná blízkost *jiného* a zároveň i zostřené vnímání nemožnosti jej poznat je zvýrazněna použitím motivů zvuku vydávaného někým/něčím neviditelným, závanu vůně nebo mizející stopy. Tušení *jiného* ukrytého ve zvucích a vůních každodenní reality je prchavé, nejasné, nesnadno zachytitelné a jen v samotě a kontemplaci je můžeme vnímat: „Kdo přechází po zápraží, / či kroky šeptají v duši, / či blízkost samota tuší, / kdo vchází, koho se táží?“ (ibid.: 490).

Můžeme tedy konstatovat, že během třicátých a čtyřicátých let započal u Reynka proces, v němž se krajina postupně stále více zaměřovala na hranici s *jiným* a zároveň se uzavírala. Reynkova poezie nastoupila vývoj směrem k naprosté izolaci lyrického subjektu v pozdním období, zejména ve sbírce *Mráz v okně* (1969, psáno 1950–1955). Důraz na samotu, ztišení a vyprázdňenost krajiny s nepřekročitelností hranice (horizontu) překvapivě přibližuje tyto texty Halasovu *Dokořán* (1936) i mnohým Holanovým textům ze třicátých let. Reynkova prázdnota krajiny může být nahlížena jako svébytný ekvivalent Halasova *Nikde* (1936).

Prameny

REYNEK, Bohuslav

1995a „Setba samot“, in idem: *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábcová (Zlín: Archa), s. 303–358 [1936]

1995b „Podzimní motýli“, ibid. (Zlín: Archa) s. 409–438 [1946]

1995c „Sníh na zápraží“, ibid. (Zlín: Archa) s. 445–494 [1969]

Literatura

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

1995 „Nad Zahradnickovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou“, *Česká literatura* 43, č. 4, s. 381–406

ČERVENKA, Miroslav

1991 „Bestiář Bohuslava Reynka“, in idem: *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel), s. 68–88.

MALINOVÁ, Lenka

2008 *Kameny a kolena o samotu opřena (tematická analýza krajinných aspektů v díle Bohuslava Reynka)*, diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky

MED, Jaroslav

1995a „Bohuslav Reynek – básník samoty a kontempace“, in idem: *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Zvon) s. 81–92

1995b „Od snu o ráji k prožitku apokalypsy“, ibid. (Praha: Zvon), s. 93–101

1996 „Halas – Trakl – Reynek“, *Česká literatura* 49, č. 3, s. 228–239

2002 „Doslov“, in Bohuslav Reynek: *Ostny v závoji* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 76–85

NORBERG-SCHULZ, Christian

1994 *Genius loci. K fenomenologii architektury*, přel. Petr Kratochvíl, Pavel Halík (Praha: Odeon) [1980]

PUTNA, Martin C.

2001 „Bohuslav Reynek, apokalyptik – zdroje a motivy“, *Česká literatura* 49, č. 3, s. 314–319

ROTREKL, Zdeněk

1993 „Bohuslav Reynek“, in idem: *Skrytá tvář české literatury* (Brno: Blok), s. 123–128

TRÁVNÍČEK, Mojmír

1995 „Doslov“, in Bohuslav Reynek: *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábková (Zlín: Archa), s. 683–692

The phenomenon of space – the key to the creative work of Bohuslav Reynek in the 1930s and 1940s

The article follows the work of the poet Bohuslav Reynek during the 1930s and 1940s. It observes the changes in the perception of transcendence and in this context in the form of space too. The importance of *the frontier* (horizon, heaven and land) arises in this period; the frontier separates the profane world from *the space beyond* (*beyond death*). The sacral space is inaccessible in this life, a certain hope of entering it consists only in death. The unknowability and the inaccessibility of the sacral space is a source of anxiety and apprehension. The lyrical subject focuses on the frontier, emphasizes the space-dimension of distance. The landscape is represented as emptied and wide. The earth-life is connected with the motifs of autumn and darkness, the after-life existence with the motifs of winter and brightness (snow). The road is a very important motif: it reshapes the space and at the same time it reminds us of man's pilgrimage *beyond the horizon* (*death*). As the lyrical subject expects death more and more,

the space becomes more and more closed. It's reflections look like ciphers. Anxiety over death does not disappear, but it changes: instead of apprehension over individual redemption there is the apprehension of the Day of Reckoning. The reshaping factor is now the wind, which better represents the violence of passing the frontier. Because of the emptiness of the landscape and the emphasis on loneliness Reynek stays close to the other authors of the day: František Halas and Vladimír Holan.

Keywords

Bohuslav Reynek, Czech poetry of 1930s and 1940s, space, frontier, transcendence, death

Hřbitov v české poezii 20. století

— Anne Hultsch —

Náhrobky jakožto místa vzpomínek na konkrétní, ba i neznámé osoby, se těší v Čechách a na Moravě stále přibývajícím pozornosti. To dokládá kniha *Nesmrtelní: smrtelní / Sterbliche: Unsterbliche* (2001) vydaná Steffenem Höhnem a Věrou Koubovou. Autoři nám představují německé, české a židovské hroby významných osobností kulturního a vědeckého života z Čech a Moravy (Höhne – Koubová 2001: 323), což vždy doprovázejí fotografie a ukázkou z díla či z korespondence dotyčného umělce nebo vědce. Svědčí o tom rovněž dvě básnické sbírky Radka Fridricha *Řeč mrtvejš / Die Totenrede* (2001) a *Erzherz* (2002), jimiž propůjčuje svému zájmu o opisování textů z náhrobních desek na zpusťovaných německých hřbitovech v severních Čechách básnický výraz. Tutěž skutečnost dokládá rubrika *Poslední rozptýlení*,¹ v níž Vladka Kuchtová od začátku roku 2009 seznamuje čtenáře *Tvaru* popisem a fotografií s hroby různých českých autorů. Ve všech těchto pracích se uskutečňuje denotace mrtvého hrobem (srov. Koch 1989: 128). Lokalizací mrtvého hrobem je naznačena jeho

1 Název je klamný, neboť řeč je o hrobech, které fyzicky (ještě) existují.

bývalá existence. To znamená, že je evokována jak prezence zesnulého, tak i jeho absence (srov. Horn 2001: 185).

Můj zájem se nebude zaměřovat na jednotlivé hroby, nýbrž na způsob, jakým jsou hřbitovy zobrazeny v české poezii 20. století.² Hřbitovy nejsou jenom místa individuálního vzpomínání, nýbrž mají současně kulturní, vlastenecko-občanský a mravní význam (srov. Ariès 2000: 282) nebo slovy Georga Jakoba Wolfa, který už roku 1928 napsal: „Kdo si přeje seznámit se s charakterem nějaké země, nějakého národa, nějakého města, kdo si přeje poznat jeho povahu, jeho dějiny a jeho minulost, ten musí navštívit jeho hřbitovy. Tak jako kult mrtvých a jejich uctívání, jsou způsob a ráz smutečních ceremonií charakteristickým výrazem kulturního stavu toho nebo onoho národa vůbec, ještě přesněji a důrazněji promlouvá obraz hřbitova o smýšlení společenství obce pohřbívající své zemřelé a svým odeslým generacím místo posledního odpočinku chystající“ (Wolf 1928: 5).

Předmětem zkoumání tu není text hřbitova samý, nýbrž básnické metatexty, ale i ony zrcadlí postoj společnosti k svým mrtvým. Je možno hřbitovy považovat za „součásti sociokulturně vytvořeného znakového světa člověka“ (Enninger – Schwens 1989: 144), neboť „ve zpětné vazbě upomínající na mrtvé se společnost ujišťuje ve své identitě“ (Assmann 2007: 63).

Zatímco se hřbitov stává až po reformaci místem klidu a ticha (srov. Vovelle 1994: 270), jež pozůstalý navštěvuje a zdobí květinami – to až od 19. století – a tímto způsobem vzpomíná mrtvého a truchlí nad utrpenou ztrátou (srov. Ariès 2000: 273n), představuje oddělenost prostoru mrtvých, která je ikonicky zprostředkována zdí, křovím nebo plotem (srov. Enninger – Schwens 1989: 155), jeden z nejdůležitějších a nejtrvalejších znaků hřbitova.³ Michel Foucault mluví v této souvislosti o „zvláštní heterotopii hřbitova“: „Hřbitov je bezesporu jiné místo vzhledem k běžným kulturním prostorům, avšak je to místo, jež je přesťo sjpato se všemi místy města, společnosti či vesnice, poněvadž každý jednotlivec, každá rodina má své rodiče na hřbitově. [...] Heterotopie se většinou vyskytují v souvislosti s body zlomu v čase, to znamená, že se vztahují k heterochroniím, jak bychom mohli čistě pro pořádek říci. Heterotopie začíná naplno působit teprve tehdy, když člověk připustí

2 Textový základ tvoří asi 100 básní, které byly publikovány v letech 1900 až 2010, z pera 43 – náhodně vybraných – autorů.

3 To se ukazuje také v tom, že české slovo „hřbitov“ je německého původu. Německé „Friedhof“ pochází ze slova „Freithof“, označuje tedy „umfriedeter Ort“ (ohrazené místo) (Machek 1997: 187; Sörries 2002: 89).

absolutní rozluku s tradičním vnímáním běhu času. Z toho vyplývá, že hřbitov je eminentní heterotopické místo, poněvadž začíná zvláštní heterochronií, kterou je pro individuum ztráta života a zdánlivá věčnost, v nichž se nepřestává rozkládat a rozmazávat“ (Foucault 1994: 755n).

Z tohoto důvodu nepřekvapuje fakt, že právě elementy, které je možno interpretovat jako hraniční signály, jsou nejčastěji se vyskytujícími motivem básní věnovaných hřbitovům.

Že je hřbitov místo jiného druhu ve vztahu k běžným místům, na nichž platí jiná představa času než na oněch, potvrzuje František Xaver Šalda básní „Jak za tebou?“ (1936). Dům, zahrada, město, v nichž zesnulá žila, už neexistují. Co ale ještě existuje, je:

[...] hrob: kámen, ticho a mráz.
I kahan u něho zhas: nedolili oleje.
Zde stanul čas, zde člověk má bod a má hráz,
odtud jdou, bez tvaru, času, do věčna koleje.
(Šalda 1997: 300)

Heterochronie se také projeví v textu od Josefa Hory, kde je psáno: „z hrobů nové rostou časy“ (Hora 1933: 90n) a u Josefa Hiršala můžeme číst: „A čas jde zpět, jdou zpátky chvíle / když nad hrobem se nakláníš“ (Hiršal 1944: 27). „Cesta domů vede pozpátku“ – prostorově, časově, myšlenkově. Proto se nachází za zdí hřbitova nastražená past, která ztěžuje přechod „po vratké lávce mezi bděním a snem“ (Vokolek 2000: 44). Velice zřetelný je dvojitý význam dveří – jako vchodu do ohrazeného prostoru a jako vchodu do jiného světa – v počátečních verších básně „Na hřbitově“ (1939–1942) Vladimíra Holana:

To tedy jsou ty dveře bez domu?
Přivři je tiše, tiše vejdi dál,
a svobodnější náhle, znamenej
zádumčivost tak plně živoucí,
že sebemenší náznak cypřiše
ji udivuje.
(Holan 1968: 58)

V básni „Na hřbitově v Grinzingu“ od Antonína Bartuška se nachází zdí ohrazený hřbitov mimo město. „[L]idé prchají / před deštěm“ do hospod kolem, „[j]ako by smrt / stála v bráně hřbitova“ (Bartušek 1975: 55n). Existuje tudíž jasně svět před a svět za bránou hlídanou

smrtí. *Já* se pokouší „dostat se co nejrychleji / navečer zpátky do města“, i když ví, „že není úniku“. Otokar Fischer píše:

Hroby za mnou. Přede mnou
náručí svou tajemnou
láká cos a hrá i hárá
jako město, jako pára,
sen a rej a svět a nic –
(Fischer 1921: 18)

Hřbitov vábí, město vábí, *já* stojí mezi nimi, sváděno bílými tanečnicemi, které vyzývají k zapomnění. Zmíněnou konfrontaci zdí ohrazeného prostoru hřbitova s blízkou hospodou nenajdeme jenom u Bartuška, ale také v básni „Cesta u hřbitova“ (1965) Zbyňka Hejdy. Po obřadu se koná v hospodě slavnostní hostina za zesnulého. Mrtvý, jen několik kroků vzdálen od pozůstalých, „už navěky [není; pozn. A. H.] / nikde doma“ (Hejda 1996: 152). O neznámém světě za hřbitovní zdí, jenž je přesto na dosah ruky, mluví Jiřina Hauková v básni „Dušičky“ (asi 1984):

Kolikrát jsme obcházeli zeď
a neměli čas ani jít
mrtvým světlo rozsvítit.
Byl to neznámý svět.

Neměli jsme kdy se zamyslet,
že přichází náš čas,
kdy svět mrtvých je na dotek,
co chvíli kdo opouští nás.
(Hauková 2000: 705)

Je tady zdůrazněno, že čas reguluje poměr k mrtvým a že je – na nějaký čas – možno doslovně obcházet svět mrtvých, právě proto, že se nachází za zdí, což navíc podpírá rým „zeď – svět“. Ivan Blatný pevně obrubuje zelenou zahradu zdí, přičemž jsou všechna slova spjata aliteracemi: „[...] zeď / zelené zahrady, zeď [...]“ (Blatný 1941: 23). Jiří Orten dokonce popisuje dvojité uzavření mrtvých: „Zeď kolem dokola. A truhly, truhly v zemi“ („Pohřeb“, 1939–1940; Orten 1995: 162). A Bogdan Trojak se zmiňuje o zvlášť vysoké zdi („Hřbitov“, 1996; Trojak 2005: 46). Ve všech těch textech existuje svět zde, na hřbitově, a svět venku, hned za zdí (srov. též „Na hřbitově“, 1943–1948; Holan 1968: 170).

I když hranice je jasně vyznačena, neznamená to, že by byla nepropustná. Jak ukazují texty Víta Janoty a Miloše Doležala, práh mezi živými a mrtvými byl už častokrát překročen, když je řeč o klikách ohlazených dlaněmi starých žen či o prošlapaném kameni v bráně („Nové dvory“, Janota 2002: 53; „Nokturno“, Doležal 2003: 39). Nejčastěji zmiňovaná zvířata na hřbitovech jsou ptáci, kteří mohou prostě kamsi odletět, např. „Pláň se ti otvírá“ a „Na starém hřbitově“ (Blatný 1941: 23; idem 1997: 50), „Všech svatých“ (Borkovec 1994: 33). Soudím, že se tomu nemá rozumět jako přejímání antického symbolického zobrazení duše jako ptáka, ale že je zde pták symbolem svobody.

Báseň „Elegy written in a Country Churchyard“ od Thomase Graye (Elegie napsaná na venkovském hřbitově, 1749) je považována za první literární text, jenž uvádí do literatury poetické kouzlo hřbitova (Gray – Collins 1957: 87–97). V tomto textu – jednom z nejslavnějších celého 18. století – přestává být hřbitov kulisou budící hrůzu a děs, jako tomu bylo ještě v baroku. Grayův hřbitov je pokojné a konejšivé místo (Ariès 2000: 273). Klid a ticho, vzpomínání nebo truchlení nad konkrétní osobou, dorozumívání se živých s mrtvými jsou také rozšířeným námětem českých hřbitovních básní. Příklady nechám stranou a jenom konstatuji s Blatným: „Je to podivuhodné jak slovo hřbitov / Ztratilo dlouhým používáním v poezii všecku tísnivost“ („Hřbitov“, 1954; Blatný 1994: 447).

O tísnivosti opravdu nemůže být řeč v případě básně „Na hřbitově v H.“ od Jiřího Červenky (2008: 52). Milencům se stává kaplička na hřbitově útočištěm, kde se mohou k sobě choulit. Neztrácí se jenom pocit tísně, ale i pieta, jak se ukazuje v básni „Byl pozdní večer“ od Pavla Kolmačky, v níž si „já“ ulevuje „na kopce s věnci“ (Kolmačka 2010: 46). Posvátné místo je znesvěceno. Už není vnímáno jako *jiné místo*. V básni „Mrtvá děvčátka na podzim“ (1947) od Ivana Slavíka se ještě jednalo o zastrčený kout hřbitova, kde hrající si děti čůraly do hlíny (Slavík 1998: 68n). Cítit se na hřbitově jako doma bylo dosud vyhrazeno kněžím, hrobařům a zaměstnancům pohřebních služeb („Hřbitov“, 1918–1919; Wolker 1954: 215; „U hrobu“, 1927; Halas 2001: 28).

Je nápadné, že Dušičky jsou výchozím bodem nejedné hřbitovní básně. Katolická tradice společných zádušních mší, která vyjadřuje stabilizovanou integraci zemřelého jednotlivce do společnosti zesnulých (srov. Enninger – Schwens 1989: 151), je na základě rozboru sledovaných básní v případě českých zemí chápána spíše individuálně. Tato tradice neslouží ani tak cíli metafyzickému, jako spíše cíli sociálnímu. Živí si musí umět poradit v dalším životě i bez svých mrtvých, živí si

musí přeorganizovat svou sociální strukturu nanovo. Jiří Wolker píše v básni „Pohřeb“ (1922): „Trpím-li, – trpím pro bolest živých“ (Wolker 1953: 128n). Naproti tomu Gray lituje zemřelého proto, že už nemůže být součástí života. Je mu ho líto, protože odešel ze světa.

Jestliže má mnoho básní téma Dušiček, znamená to, že jsou časově situovány do pozdního podzimu nebo začínající zimy. Proto v mnohých textech prší, vystupují páry a bývá mlhavo. Jsou-li hřbitovy navštěvovány jenom jednou za rok, nemusí překvapit, že jsou rozpadlé, osamělé či zapomenuté – srov. „Vesnický hřbitov“ (Leger 1900: 19n); „Na hřbitově zapomenutých“ (Rožek 1900: 19); „Hroby zajatců“ (1958; Holub 2003: 13). Jejich vnější výbava stejně jako všechno organické podléhá zkáze. Tak se v básních setkáváme s vyvrácenými vraty, zpuchřelými ploty, zlomenými kříži, rozpuklými zídkami, zapadlými márnici, zarostlými cestami – (Leger 1900: 19n); „Na hřbitově“ (1918; Wolker 1954: 155); „Hřbitov“ (1921; idem 1953: 45). Jak Radek Malý dokládá rýmem „happy story“ – „Memento mori“ (Malý 2002: 58), není vzpomnutí si na vlastní smrtelnost, pomíjivost všeho pozemského tísňivé, i když Malý je toho názoru, že čekání na zmrtvýchvstání je marné.

V protikladu k českým hřbitovům jsou hřbitovy v Rakousku a zejména v Německu tak uklizené a spořádané, že lze sotva mluvit o hrobovém klidu, čehož si také všimli čeští básníci. Antonín Brousek dal první části své exilové sbírky *Vteřinové smrti* německojazyčný titul *Ruhezeit abgelaufen* (./.).⁴ Co to znamená, objasňuje na následující straně:

(./.) = Čas odpočinku vypršel; cedulkou těchto lapidárních slov bývají na vzorně vedených německých hřbitovech opatřovány hroby těch, kdo pro nezáměr pozůstalých a příbuzenstva zůstali nevyplaceni, takže nezbyde, než je vykopnout i z toho posledního pozemského bytu.

(Brousek 1987: 6)

Už předtím zveřejnil básně „Hřbitov“. Na německém hřbitově hrobový klid trpí „[...] výkřikem plechu: / AUSFAHRT FREIHALTEN!“ (Brousek 1975: 46). V protikladu stojí Brouskův pohled na český hřbitov, jak ho nacházíme v básni „Trvalé bydliště mého otce“ (Brousek 1975: 29). V této básni se prosazuje příroda, všechno hnije a práchniví. Atmosféra je sice morbidní, ale nerušená zásahy zvnějšíka. A také proto se básníkovi v exilu nedaří pomocí tamějších hřbitovů přiblížit zemřelému otci:

4 Druhá část se jmenuje „Death-Tax“ (Brousek 1987: 35), což znamená, že nejen německé zacházení s mrtvými vykazuje absurdity.

A já tu obcházím potají
 cizí hřbitovní mříže.
 Z hrobů se proti mně zdvíhají
 uhlasované kříže.
 (Brousek 1975: 30)

Exulantovi Blatnému se stýská po starém hřbitově, kde se už nepohřbívá. Tam by šel, kdyby mohl, poněvadž tento starý hřbitov mu stále skrývá tajemství poezie („Na starém hřbitově“, Blatný 1997: 50). I když básníci jsou v exilu, zůstávají spojeni s domácími hřbitovy jako místy, na nichž leží jejich příbuzní. V této básni Blatného se jedná o asociované příbuzenství s Pasternakem jako básnickým předkem.

Mluví-li Brousek o přeplněném parkovišti německého hřbitova (Brousek 1975: 46), konstatuje Radek Malý ohledně rakouského hřbitova: „Těch hrobů ale [...] všechny obsazené [...] / Kam složit kosti? [...]“ (Malý 2005: 33). Tento rakouský hřbitov také září čistotou, jak ukazují počáteční verše: „Všechny ty hroby jsou tu jako nové / O mrtvé dbají hezky. Opravdu“.

Miroslav Holub popisuje „Brooklynský hřbitov“ (1970) jako „[l]ežatý činžák mrtvých“ (Holub 2003: 431). Uspořádání mrtvých zobrazuje uspořádání živých. Že hřbitov funguje jako zrcadlo všedního prostoru, je velice zřejmé v básni „Na vesnickém hřbitově u zídky sebevrahů“ (1943–1948), v níž Holan píše, že člověk nebyl stvořen, ale učiněn (Holan 1968: 152). Vystoupí-li člověk sebevraždou ze sociálního řádu, pak z něho zůstane vyloučen i po smrti. Jemné členění pohřebního prostoru je ikonem jemného členění sociálního prostoru. Budou-li však mrtví opuštěni živými, tak jim zůstanou ještě alespoň jejich hroby. Karel Leger popisuje ve svém textu „Vesnický hřbitov“ (Leger 1900: 19n), jak se mrtví na vlastním hřbitově začínají cítit cize, když je tam pochován hoch z jejich vesnice, který mluví jenom německy a už nerozumí česky. Stahují se zpět do hlíny svých hrobů, a hřbitov tím přestává existovat jako celek, rozpadá se na jednotlivé hroby.

O přírodě už nemůže být řeči v Holubově „Brooklynském hřbitově“, natož v jeho moderní formě pomalu se rozpadajících umělých či plastických květin („Svátek zemělých“, Halmay 1994: 29; Malý 2002: 59), které si už cestu do novějších českých textů našly. Jinak na českých hřbitovech převládá jednoznačně vždy zelený břechtan, který roste sám od sebe, najde si svou cestu, drží se „ostrými drápký / stromů a puklin v pomnicích“ a přelézá zídku – Malý 2002: 64; „Hřbitov v prosinci“ (1968; Skácel 1995: 215). Vypěstovaná žlutá gerbera, téměř uměle

vypadající, která se z vlastní zahrádky do zahrady mrtvých nenosí, se dává v Innsbrucku někomu do věnce (Malý 2005: 33).

S odvoláním na sémiotickou teorii (srov. Enninger – Schwens 1989) lze konstatovat, že při zobrazování českých hřbitovů převládají příznaky úpadku, které nemohou být přiřazeny žádnému vysíláči (indikace), zatímco německé a rakouské hřbitovy jsou spíše považovány za součásti sociokulturně vytvářeného znakového světa člověka.

Je nápadné, že náhrobní nápisy a výtvarná zobrazení na hrobech jsou málokdy básnicky zpracovány, což znamená, že konativní, expresivně-emoční a referenční funkce nehrají téměř roli. Zato jsou oslovovány různé smysly. Optické a – navzdory tichu – akustické vjemy (ptačí zpěv, skřípání dveří nebo klíčů) stojí vedle olfaktorických (převládá vůně nad zápachem) a v jedné básni dokonce gustatorických vjemů („Krabčický hřbitov“, Fridrich 1999: 42).

Souhrnem lze říct, že v básních zobrazené hřbitovy jsou heterotopii a heterochronií ve Foucaultově smyslu. Jsou jinými místy, místy jinakosti, poněvadž označují hranici mezi životem a smrtí, čímž zároveň značí hranici různých kultur v jejich zacházení se svými mrtvými. Je mnoho velice různorodých autorů, v jejichž díle lze najít básně o hřbitově, tudíž tu může platit v druhé řadě jako výsledek shrnutí mých úvah, že zkoumání orientovaná na motivy a témata mají tu výhodu, že nám dovolují zabývat se i marginálními autory, aniž by bylo hned nutno jim přiřknout přední místo, čehož by ale bylo zapotřebí v případě, kdyby se měli stát tématem monografického bádání. Existuje ještě velké množství zajímavých a dobrých textů.

Za laskavou jazykovou pomoc děkuji panu dr. Jiřímu Karasovi.

Prameny

BARTUŠEK, Antonín

1975 *Období mohyl* (Praha: Melantrich)

BLATNÝ, Ivan

1941 *Melancholické procházky* (Praha: Melantrich)

1995 *Verše 1933–1953*, ed. Rudolf Havel (Brno: Atlantis)

1997 *Stará bydlíště* (Brno: Petrov) [1979]

BORKOVEC, Petr

1994 *Ochoz* (Praha: Mladá fronta)

BROUSEK, Antonín

1975 *Kontraband* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1987 *Vteřinové smrti* (Purley: Rozmluvy)

ČERVENKA, Jiří

2008 *Uvidět žnojm* (Zblou: Opus)

DOLEŽAL, Miloš

2003 *Čas dýmu* (Brno: Atlantis)

FISCHER, Otokar

1921 *Kruhy* (Praha: Otokar Štorch-Marien)

FRIDRICH, Radek

1999 *V zahradě Bredovských* (Brno: Host)

GRAY, Thomas – COLLINS, William

1957 *The Poems of Gray and Collins* (London: Oxford University Press) [1749]

HALAS, František

2001 *Sépie, Kohout plaší smrt, Tóár*, ed. Filip Tomáš (Praha: Akropolis) [1927, 1930, 1940]

HALMAY, Petr

1994 *Bytost* (Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů)

HAUKOVÁ, Jiřina

2000 *Básně*, ed. Michael Špirit (Praha: Torst)

HEJDA, Zbyněk

1996 *Básně*, eds. Vratislav Färber, Antonín Petruželka (Praha: Torst)

HIRŠAL, Josef

1944 *Studené nebe* (Praha: Václav Petr)

HOLAN, Vladimír

1968 *Ale je hudba*, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

HOLUB, Miroslav

2003 *Básně*. Miroslav Holub – Spisy 1, ed. Michal Huvar (Brumovice: Carpe diem)

HORA, Josef

1933 *Tónoucí stíny* (Praha: Fr. Borový)

JANOTA, Vít

2002 *K ránu proti nebi* (Praha: Dauphin)

KOLMAČKA, Pavel

2010 *Moře* (Praha: Triáda)

LEGER, Karel

1900 *Fantastické povídky* (Praha: F. Šimáček)

MALÝ, Radek

2002 *Vraní zpěv* (Brno: Petrov)

2005 *Větrní* (Brno: Petrov)

ORTEN, Jiří

1995 *Knihy veršů*. Spisy Jiřího Ortena 4, ed. Marie Rút Křížková (Praha: Český spisovatel)

ROŽEK, Karel

1900 *Návrat* (Praha: E. Weinfurter)

SKÁCEL, Jan

1995 *Básně* 1, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok/Společnost Jana Skácela)

SLAVÍK, Ivan

1998 *Básnické dílo* 1, ed. Mojmír Trávníček (Brno: Host)

ŠALDA, František Xaver

1997 *Básně*. Soubor díla F. X. Šaldy 7, eds. Zina Trochová, Mojmír Otruba (Praha: Torst)

TROJAK, Bogdan

2005 *Kumštkaabinet* (Brno: Host)

VOKOLEK, Václav

2000 *Hercynský les* (Olomouc: Periplum)

WOLKER, Jiří

1953 *Básně*. Jiří Wolker – Spisy 1, ed. Antonín Matěj Píša (Praha: SNKLU)

1954 *Mladistvé práce veršem*. Jiří Wolker – Spisy 3, ed. Zina Trochová (Praha: SNKLU)

Literatura

ARIÈS, Philippe

2000 *Dějiny smrti 2*, přel. Danuše Navrátilová (Praha: Argo) [1977]

ASSMANN, Jan

2007 *Das kulturelle Gedächtnis* (München: C. H. Beck) [1992]

ENNINGER, Werner – SCHWENS, Christa

1989 „Friedhöfe als kulturelle Texte“, *Zeitschrift für Semiotik* 11, č. 2–3, s. 135–181

FOUCAULT, Michel

1994 „Des espaces autres“, in idem: *Dits et écrits* (Paris: Gallimard), s. 752–762 [1967]

HÖHNE, Steffen – KOUBOVÁ, Věra

2001 *Nesmrtelní: smrtelní / Sterbliche: Unsterbliche* (Praha/Potsdam: Nakladatelství Franze Kafky/Deutsches Kulturforum östliches Europa)

HORN, Eva

2001 „Friedhof“, in Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (eds.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (Reinbek: Rowohlt), s. 185–186

KOCH, Silvia

1989 „Geschichte und Bedeutung des Friedhofs im Abendland“, *Zeitschrift für Semiotik* 11, č. 2–3, s. 125–133

MACHEK, Václav

1997 *Etymologický slovník jazyka českého* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

SÖRRIES, Reiner

2002 *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur 1* (Braunschweig: Thalescker Medien)

VOVELLE, Michel

1994 „Der Friedhof“, in Heinz-Gerhard Haupt (ed.): *Orte des Alltags. Miniaturen aus der europäischen Kulturgeschichte* (München: C. H. Beck), s. 267–286

WOLF, Georg Jakob

1928 *Münchner Waldfriedhof* (Augsburg: Filser)

The cemetery in 20th century Czech poetry

This article reflects on cemeteries in 20th century Czech poetry on the basis of Michel Foucault's definition of cemeteries as “peculiar heterotopia” (in *Des Espace Autres*, 1967) as places of otherness. In the first part, the author analyses so-called „border signals“ which mark the (permeable) transition/boundary between the world of the living and the world of the dead, as well as the altered perception of time characteristic of cemeteries. In the second part, the article examines how the description of Czech and foreign cemeteries specifically by Czech authors differs, since dealing with the dead marks an obvious cultural divide.

Keywords

cemetery, 20th century Czech poetry, world of signs, place of alterity, heterotopia, heterochrony, All Souls' Day

Praha v pražských románech a *Sedmikostelí* Miloše Urbana

— Marek Nekula —

Vymřelé však stojí celé město
– jako pustá hrobka leží Praha.
K. H. Mácha

V příspěvku jde o dvojí podobu Prahy v literárních textech. Na jedné straně se pražské romány modelově vztahují k reálnému – pražskému – časoprostoru, na druhé straně je Praha v těchto románech jen románový chronotop, specifický časoprostorově i hodnotově, který je výsledkem narace (srov. Lotman 1972, Bachtin 1981). Čtenář přitom v případě tzv. pražských románů do vyprávěného chronotopu „načítá“ reálný městský časoprostor, čímž se rozlišení mezi modelovaným reálným časoprostorem a vyprávěným znakovým chronotopem rozvolňuje.¹ Kritický čtenář však tyto dvě úrovně čtení rozlišuje a při rekonstrukci textu jako znaku usouvztažňuje sémantické i kritické čtení

¹ Pro reálný prostor se v literární vědě užívá také termínů *referenční*, *konkrétní* nebo *vnější prostor*, pro prostor vyprávěný termínů *dějový*, *narativní* či *reprezentovaný*, což se mi zdá příliš úzké, nebo též *fikční*, *fikcionální*, *literární*, *vnitřní prostor*.

(srov. Eco 2004). Příspěvek se soustředí na román *Sedmikostelí* (1999) od Miloše Urbana, první část názvu článku odkazuje k imaginaci Prahy v české literární a kulturní tradici, na niž Urban v románu polemicky navazuje.

Praha v národní a moderní kultuře

Na jiném místě (srov. Nekula 2010b) jsem se snažil argumentovat, že česká literární moderna přelomu století polemizuje s jednostranným „čtením“ Prahy v duchu národních narativů čili národních vyprávěnek o slovanské (Libušině) Praze apod. Důsledkem projekce národních narativů a z nich odvozené národní ikonografie do veřejného prostoru, již usnadnila asanace Prahy na přelomu minulého století, bylo přepsání kulturní paměti města, homogenizace jeho podoby i jeho čtení v národním duchu a proměna hlavního města českých zemí v symbol češství a symbol nároku na demokratické uspořádání státu a národní autonomii, respektive český národní stát. Dobře čitelný je tento národní narativ třeba v československé ikonografii Obecního domu nebo ve vlně pomníků s národní tematikou. Stejně tak se československá imaginace Prahy manifestuje v nahrazení česko-německých orientačních tabulí se jmény ulic a náměstí tabulemi jednojazyčnými, čímž byl pražský veřejný prostor československými protestními barvami redefinován jako český. Praha se tak kolem přelomu století proměnila v sebevědomé hlavní město Království českého, jehož základy a tmel česká reprezentace spatřovala v českém národu (srov. Nekula 2010a). A právě touto symbolickou transformací národně ambivalentního provinčního města rakouské říše v kypící českou metropoli se Praha – též v opozici k imaginaci Máchově – Čechům stala symbolem jejich zrodu, trvání a znovuzrození, znakem české kultury, k jejímž slovanským, českým kořenům a tradicím se česká společnost obracela v literatuře, umění i politické rétorice.

Jinou imaginaci Prahy nabídla pražská německá literatura – třeba Gustav Meyrink, Paul Leppin nebo Max Brod. V *Severinově cestě do tmy* (1914) předložil Leppin velkoměstský román, v němž Prahu imaginoval jako „femme fatale“ (srov. Escher 2007). Meyrink se zase ve svém *Golemovi* (1915, č. 1917) vztáhl k pražskému ghettu a nabídl obraz Prahy magické, který zčásti rozvinul i Brod. Na topos ghetta navázal i Pavel Eisner svou tezí trojího ghetta, jíž se pokusil vysvětlit specifičnost pražské německé literatury. Takové pojetí „pražského románu“ přitom

česká kritika v osobě Arne Nováka nebo F. X. Šaldy odmítla a dala se strhnout dokonce až k národoveckému prohlášení, že pražská německá literatura – nesrostlá se zemí – nemůže stvořit „pražský román“ (srov. Kropol 2010).

S národní, československou imaginací Prahy, jak předesláno, polemizuje také česká literární moderna. Nejmarkantnější je to dle mého soudu v díle Jiřího Karáska ze Lvovic. Ten se v *Románu Manfreda Macmillena* (1907) při modelování pražského prostoru s výjimkou Bílé hory důsledně vyhnul jakýmkoli odkazům k národním pomníkům i místům spjatým s národním narativem. Prahu navíc důsledně zabydledl postavami, které nemluví česky a pro něž je Praha pouze kulisou dekadentně morbidního, nikoli národního příběhu. Praha se tak při odkazu na Bílou horu jeví nikoli znakem národního ochromení a obrození českého národa, ale znakem dekadentního rozkladu a smrti. Imaginací pražského prostoru i dekadentní estetikou tak Karásek Prahu posouvá ze středoevropského prostoru, propadlého národní myšlenky také v estetických ideálech národního umění, směrem na Západ.

Na tomto pozadí mne zajímalo, jak s Prahou nakládá současná česká literatura, přesněji Urbanovo *Sedmikostelí*, jež by se dalo zjednodušeně charakterizovat jako kriminální román z polistopadové doby, v němž se vypravěč jako pomocník pražské policie snaží o dopadení vraha či vrahů skupiny architektů, kteří kdysi chybou v projektu jedné ze staveb na sídlišti Opatov způsobili smrt devatenácti lidí. Tento kriminální román je pojat jako „gotický román“, do jehož racionálního děje v současnosti se v duchu žánru gotického románu prolomuje mystériózní svět gotiky.

Praha v *Sedmikostelí* Miloše Urbana

Model

K prostoru Prahy a Čech je Urbanovo *Sedmikostelí* vztaženo například podtitulem *gotický román z Prahy*, věnováním „Praze“ nebo apelativem „metropole“ (Urban 2001: 13).² Těmito odkazy je románový příběh hned na počátku ukotven v Praze jako centru českého časoprostoru. Ukotvení příběhu v reálném časoprostoru podtrhují také pražská urbanonyma, to jest pojmenování pražských ulic, náměstí či stavebních památek. S nimi se lze v románu setkat doslova na každém kroku

2 Zde i dále cit. podle 2. vydání.

čtenářovy cesty po stopě vypravěče Květoslava Švacha alias K.: Kateřinská, Viničná, Žitná, Sokolovská, Horská, Fragnerova, Václavská, Votočková, Resslerova, Ječná, Hálkova, Lípová, Myslíkova, atd.

Urbanonyma a odkazy ke stavebním památkám tu přitom mají dvojí funkci. Tím, že odkazují k *reálnému městskému prostoru*, tento prostor na jedné straně modelují (u části čtenářů dokonce evokují prostorovou představu příslušné lokality), na druhé straně mají znakovou povahu – jsou vázány na jednání postav v prostoru a příběh a tím konstituují *vyprávěný prostor* a spoluutvářejí smysl textu, do něhož se – například při charakteristice postav dle bydliště apod. – výběrově načítají mimoliterární, v reálném prostoru akumulované vnější významy.

Odhlédneme-li od vypravěčovy vzpomínky na Mladou Boleslav a promítneme-li zmíněné referenční odkazy spojené s dějem „gotického románu z Prahy“ prvoplánově na mapu Prahy, zjistíme, že vyprávění modeluje čtyřúhelníkový prostor, jehož hrany tvoří Rašínovo nábřeží, ulice Myslíkova a Žitná, ulice Sokolská a ulice Horská a Svobodova. Jen výjimečně se vypravěč dostává nebo odkazuje za hranici této lokality. Specifickou funkci mají odkazy na panelová sídliště Prosek a Opatov.

Znak

Zmíněný čtyřúhelník přitom jistě není tradičním *pars pro toto*, tedy tradiční částí za celek Prahy, v níž se Urbanův „gotický román z Prahy“ odehrává. Už výběr modelované lokality je tak součástí znakového procesu směrem k čtenáři a součástí konstrukce vyprávěného prostoru, jenž je i explicitně vymežován vůči turistickým lokalitám (ibid.: 57, 103), respektive vůči lokalitám, s nimiž je spjata magická, husitská, maloměstská, obrozená či slovanská imaginace Prahy. I tato pražská lokalita je ale starobylá, v opozici k panelovým – mrtvým a vyprázdněným – sídlištím Prosek a Opatov, kde vypravěč bydlí v dočasném podnájmu, se nicméně jeví jako daleko životnější a plnější než přítomnost: „*rostlinu jsem vlastně zahubil já: do zamřelého prostředí panelového domu jsem [z Botiče] přinesl kousek středověku*“ (ibid.: 199; zvýr. M. N.); „jediné, co se z panelových dílců ozývalo, bylo sténání železné výztuže, když se po parném létě prudce ochladilo“ (ibid.: 55).

Navzdory tomu je středověký časoprostor zprvu jen vzpomínaná, nevlastní, sekundární rovina vyprávění, do níž se vypravěč z reality své žité přítomnosti propadá jen ve vidinách. Tato druhá časová vrstva „gotického románu z Prahy“ se reflektuje také v užitých urbanonymech a je umístěna do „Horního Nového Města“ (ibid.: 230). Jde tedy

o stejnou, jen časově posunutou lokalitu. Kromě časově posunutých nebo oživovaných urbanoným jako Viničná nebo Na Bojišti je tento časově posunutý prostor modelován odkazy na kostely, jež ani v moderní době navzdory dějinným zvratům neztratily své označení podle patrocinia. Sedm kostelů postavených na Horním Novém Městě za císaře Karla, tedy chrám Panny Marie na Slupi, kostel svatého Štěpána, kostel sv. Apolináře, kostel sv. Kateřiny, Karlov, Emauzy a zničená kaple Božího těla, dalo ostatně jméno románu, jenž označením Sedmikostelí pojmenovává prostor „sedmi kostelů“, k němuž se vztahuje a který konstruuje. Na mapě by tak bylo možno identifikovat šest bodů-křížů. Sedmý by příslušel zničené kapli Božího těla. Samo rozmístění zmíněných šesti kostelů vepisuje ovšem do prostoru Sedmikostelí kříž, na němž je napjaté neviditelné Boží tělo.

Simultánnost časových vrstev

Jak vidět, reflektují se a ustavují se tu – mj. i ve zmíněných dvou sadách urbanoným – dvě časové vrstvy téhož prostoru, jež jsou v Sedmikostelí načítány přes sebe, jako by minulost stále trvala simultánně vedle přítomnosti, bez kauzálního propojení s ní a začlenění do ní: „Zajímá mě [...] bytí v minulosti, její současnost, přítomná chvíle v čase, který sice dávno uplynul, aspoň pro nás, ale z hlediska všehomíra trvá“ (ibid.: 238).

Při propojování těchto dvou simultánních, vedle sebe trvajících světů a jejich načítání přes sebe hrají v *Sedmikostelí* vedle vypravěče prominentní roli kostely, které vyvolávají – i když ne výhradně – vypravěčovy živé vidiny minulosti. Zde lze vést paralelu: Podobně jako *urbanonyma* fungují jako *prostorové shiftery* propojující reálný a narativní prostor, fungují *kostely*, jež navzdory přestavbám a odsvěcení neztratily své názvy podle patrocinia, jako svého druhu *časové shiftery* propojující současné Sedmikostelí se Sedmikostelím středověkým.

Simultánností dvou časových vrstev (přítomnosti a minulosti) vztažených ke stejnému prostoru je přítom Urbanovo *Sedmikostelí* poplatné rozvolnění linearity příběhu, které je vlastní moderní i postmoderní literatuře. Literární moderna se totiž – třeba podle Hansen Löveové (1994) – posouvá od kategorie času směrem ke kategorii prostoru a do popředí se na úkor časové linearity a kauzální následnosti dostává simultánnost časově posunutých obrazů světa. Ta je i jednou z implikací Einsteinovy teorie relativity, která ovlivnila představy moderny o prostoru a času. V předmluvě ke 3. vydání svého času populární knihy

Souhvězdí a světové dějiny (1923) od Felixe Ebertyho se Einstein hlásí k Ebertyho představě, že dějiny při pohledu z různých souhvězdí se odehrávají, nebo spíš trvají simultánně. Vypravěčsky to známe třeba z Kafkova textu *Při stavbě čínské zdi* (1917), kde v odlehlých regionech čínské říše vládnou dávno mrtví císaři, protože zpráva o jejich smrti ještě nedorazila do toho či onoho odlehlého kouta rozlehlé říše, zatímco v centru již vládnou císaři noví (srov. Koch 2010).

Čas – respektive konečnost linearity času – je opakovaně explicitně tematizován také v Urbanově *Sedmikostelí*: „apolinářský zvon ohlásil onoho slunného jitra konec starých časů. Či konec moderních časů? Možná že skončily již v den, kdy kyvadlo Času houpaající se nad Prahou poprvé zaváhalo ve svém kmitu: v den, kdy zemřela inženýrka Pendelmanová“ (Urban 2001: 42).

Nezůstává ale u tematizace konce moderních časů a problematizace progresivního lineárního času. Vypravěč a konstrukcí románu i autorický subjekt jdou dál. V době „změny časů“ (ibid.: 59) a „na přelomu věků“ (ibid.: 238), kdy progresivní lineární čas ve svém sebeomlazujícím procesu dospívá na svůj vrchol a zastavuje se na něm jako „kyvadlo času“ (ibid.: 317), dochází k obracení času „nazpátek“ (ibid.: 238) a k jeho antropomorfnímu stárnutí: „copak čas mládne? Čas je stařec nad hrobem, který před ním uhýbá“ (ibid.: 297); „Čas stejně jako člověk stárne“ (ibid.: 296).

A skutečně také vypravěč a někteří další obyvatelé *Sedmikostelí* v závěru románu obnovují nejen kapli Božího těla, ale také každodennost gotického časoprostoru. Přecházejí do minulosti a stárnou do ní.

Ožívání prostoru

Při ožívání obrazů gotické minulosti, která je pro vypravěče v jistém smyslu živější než přítomnost panelové Prahy (viz výše), ožívá i sám prostor: antropomorfní metaforikou, vtělením vypravěče do středověkého chrličce, takže se prostor na okamžik sám stává vypravěčem, a také tím, že je prostor i možným hybatelem vražedného děje „gotického románu“.

Personifikace prostoru antropomorfní metaforikou prolíná celým románem: Tak se mluví o horkém dechu továrních komínů a smrtelném potu města (ibid.: 13), o očích, uších a jazycích města (ibid.: 69), o živé tkáni kamene, jehož ranky se samy zavírají (ibid.: 133), o jizvách kamennů (ibid.: 16), o růstu kamene, zvonice (ibid.: 94), věže (ibid.: 283–284), o „zvonici s příkrčeným tělem, ale zvednutou hlavou“ (ibid.: 93)

i o „velkém holocaustu pražském“ (ibid.: 57), jímž se myslí velká asanace Prahy.³ Ke konkretizaci antropomorfní metaforiky pak dochází tam, kde příběh v první osobě vypráví chrlíč, do něhož se v jedné z vidin vyprávěč vtělí (ibid.: 241).

Ožívá-li ale takto prostor, pak v případě záhadných vražd nelze vyloučit ani „vražedný potenciál gotických kostelů“ (ibid.: 278), v jistém smyslu pravých hybatelů děje, třebaže na první pohled se jako věrohodnější jeví, že šlo o sice brutální, ale lidsky přece racionální mstu pozůstalých za nezdařený kolektivní projekt panelových domů na sídlišti Opatov, po jehož realizaci v důsledku vad v požárním systému zemřelo na rakovinu celkem devatenáct lidí, z toho jedenáct nezletilých. Na této stavbě se podílela šestice postupně zabíjených architektů (Zahir, Řehoř, Barnabáš...), jejichž smrt v rámci policejního týmu vyprávěč vyšetřuje. Možné je ale i jiné vysvětlení. Symbolické spojení vražd či nálezů mrtvých s prostorem Sedmikostelí, respektive v ose k Sedmikostelí, vražda inženýrky Pendelmanové či vražda mladistvých sprejerů, kteří nemají žádnou spojitost s opatovskou kauzou, a konečně třeba i popis propadnutí vozovky pod nákladní dodávkou v Resslerově ulici, kde „hladová díra rozevře chřtán“ a spolkně i celý taxík včetně taxikáře (ibid.: 266), však ukazují spíše na vražedný potenciál „gotických chrámů“, jež se mstí za pošlapání „záměrů zakladatele Nového Města“ (ibid.: 64) v době husitství, za asanace, nebo i v současnosti a jejichž prodlouženou rukou je skupina kolem obnovitele Sedmikostelí Gmünda.

Nelze totiž přehlédnout, že tak, jako se antropomorfní metaforikou stírá rozdíl mezi postavami na jedné straně a městským stavebním prostorem na straně druhé, stírá se tento rozdíl využitím stavebních odkazů a metaforiky i v opačném směru: jméno Matyáše Gmünda je aluzí ke gotickým architektům Matyáši z Arrasu a Petru Parlěři z Gmündu (ibid.: 239), Rosetino jméno ukazuje k oknům gotických chrámů, oči Raymonda Prunslíka jsou „průzračně modré jako sklíčka z okenní vitráže“ (ibid.: 77). Jako by si tedy prostor gotického, kamenného Sedmikostelí stvořil své obránce a mstitele za přechýny proti městu nebo se v ně proměnil.

Vlastní a jiný prostor

Jak ale rozumět gotické imaginaci Prahy, jejíž pars pro toto je zprvu nejasné, nereálné, jen vyprávěné Sedmikostelí, jež vyprávěč zpočátku

3 V technickém smyslu se termín asanace vztahuje jen na Josefov, v Urbanově románu je ho užito obecně ve smyslu moderní přestavby staré Prahy.

dokonce ani nesituuje do Prahy a jehož hlavní kostel, kaple Božího těla, je zničena a neexistuje? To jsem naznačil vlastně už na začátku, když jsem řekl, že Sedmikostelí je *jinou*, alternativní (gotickou) imaginací Prahy, s níž moderní česká literární tradice, imaginující Prahu v duchu národních narativů, ztratila kontakt. Jinými slovy, *Sedmikostelí* je možno číst jako hledání ztracené „středoevropské Atlantidy“ (ibid.: 165), husitstvím a asanací destruovaného středověkého pražského prostoru, který je chápán jako prostor svým způsobem nejlustnější, neboť jsou to právě kostely, jež podle vypravěče „dělají Prahu Prahou“ (ibid.: 79). Je to imaginace Prahy jako „Božího těla“, které bylo v holokaustu českých asanací umučeno, ztraceno, zastřeno: „podle této ulice [Na Zbořenci; pozn. M. N.] by se Praha mohla jmenovat celá“ (ibid.: 176). Ne náhodou je tak jádrem Sedmikostelí zničená kaple Božího těla. Tuto paralelu zastřené, skryté Prahy a zdánlivě neexistujícího, neviditelného Božího těla (kaple i Krista) podtrhuje i biblický citát, který se vypravěči vybaví při pohledu na Emauz, jeden z kostelů Sedmikostelí. K učedníkům jdoucím do Emauz se připojí Ježíš: „Přijali ho, avšak něco v jejich očích jim nedovolilo jej poznat“ (ibid.: 280, srov. Lk 24,15–16). Tak také „slepý národ“ obývající Prahu a zhlédnuvši se ve „slepém vůdci“ (Jan Žižka) boří „město stojící tu stovky let“ (ibid.: 166) a nevidí v jeho těle jeho transcendentní význam (Krista, Boží tělo), nebo jak se v románu praví: „stav mysli“ (ibid.: 256). Jinak řečeno, metaforikou svého popisu, postavami Gmünda a jeho pomocníků a v závěru románu i obnovením kaple Božího těla tak toto jen fiktivní, vyprávěné, zdánlivě mrtvé a neviditelné Sedmikostelí vstává z mrtvých a stává se živým tělem a vypravěčovým primárním, žitým světem, zatímco současná, reálná a viditelná Praha se čím dál víc jeví jako cizí a mrtvý nános, který odpadá od skutečného těla a který se obrácením času a přechodem vypravěče do minulosti stává sekundárním, vyprávěným světem. Vlastní je tak v postmoderním duchu viditelné v diferenci, z okraje.

Zmíněná jinakost prostoru Sedmikostelí je přítom v románu tematizována na několika rovinách. Vypravěč například Gmündovy zmínky o Sedmikostelí zprvu vnímá jako zmínky „o nějakém městě v zahraničí“: „samozřejmě mi přišlo na mysl uherské Pětikostelí“ (ibid.: 228). O to víc ho překvapuje zjištění, že „Sedmikostelí má být lokalita česká, dokonce pražská“ (ibid.: 229). Jinakostí se vyznačuje i skupina kolem Gmünda, jenž – jak se praví v románu – „není občan České republiky“ (ibid.: 79). Právě v osobě *obnovitele* toho, co dělá Prahu Prahou, se přítom nejen odkazuje k středověkým *tvůrcům* Prahy, již

nepocházeli z Čech, ale z francouzského Arrasu a bavorského Gmündu (ibid.: 239), ale tato jinakost je viděna pozitivně. Ironická distance k tzv. vlastnímu, národnímu je přitom patrná třeba i u Gmündova přídomku „z Lübecku“, v němž ožívá „německé slovo Liebe“ (ibid.: 228) čili „láska“ či „mírumilovnost“, již si jinak s odvoláním na Johanna Gottfrieda Herdera a v opozici k německví přisvojují české národní vyprávěčky. Takto jiná, ambivalentní je navzdory slovanskému Květoslavovi dokonce i jazyková identita Květoslava Švacha, protože Švach (schwach) v němčině znamená „slabý“ a tohoto významu si je vypravěč dobře vědom, protože se své jméno, v této rozporuplnosti dvojnásob směšné, stydí říkat nahlas. Proto také užívá přezdívku „K.“, v níž je ovšem ona národní ambivalentnost jen rekódována: „K.“ totiž evokuje „Josefa K.“, hlavního hrdinu-nehrdinu *Procesu* (1922) Franze Kafky, jenž je rovněž vnímán na rozhraní národních kultur (srov. Nekula 2003). A právě k takovému národně ambivalentnímu prostoru, jak ho znal středověk Matyáše z Arrasu a Petra Parlěře z Gmündu, se vztahuje imaginace Prahy jako Sedmikostelí, jehož chrámy vznikly „vesměš [...] na popud císaře Karla IV.“ (Urban 2001: 229), tedy na popud zbožného císaře Svaté říše římské Karla IV., a nikoli na popud českého krále Karla I., jak Karla vidělo 19. století nejpozději od dělení univerzity.

Závěr

Na první pohled se může zdát matoucí, že zprvu cizí, nereálný a jen fiktivní prostor gotického prostoru se ukazuje být nejvlastnějším prostorem Prahy, zatímco národní imaginace, která vtiskla podobu současnému reálnému pražskému prostoru, v němž je ukotven kriminální příběh, je vypravěčem deklarována jako cizí, destruktivní, mrtvý, znásilňující nános, z jehož reality vypravěč uniká do jiné časové dimenze a reality „druhé Prahy“.

V zájmu stručnosti si to dovolím zvýraznit odkazem na *Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do XV. století* (1889) od Svatopluka Čecha. S ním má Urbanovo *Sedmikostelí* leccos společného, například promítnutí morálního ideálu do minulosti, kontrast středověkého a moderního světa aj. Zásadní rozdíl je v propojení přítomnosti s minulostí, které v Čechově *Výletu* respektuje běžné časoprostorové představy: pan Brouček je do minulosti vypraven v opileckém snu, z něhož se zase bezpečně budí do přítomnosti 19. století. Fiktivní minulost je zde

zarámována reálnou přítomností, z níž příběh vychází a k níž se také vrací. Také Urban nechává zprvu středověké *Sedmikostelí* z pohledu reálné přítomnosti ožít jen ve vidinách, postupně ale běžné představy o linearitě a progresivitě času destruuje a převrací je naruby a s nimi i perspektivu vyprávění: vypravěč se z reálné přítomnosti, z jejíhož pohledu vypráví o fiktivní minulosti, nakonec přesune do simultánního středověku, čímž se převrací i hierarchie vypravěčova reálného a fiktivního světa v naraci a primát tak získává minulost před přítomností.

To má svůj hlubší význam. A tím se vracím na začátek, k literární tradici zobrazování Prahy. Urban se totiž v toposu magicky vzkříšené Prahy vrací k toposu národního vzkříšení, jehož symbolem se Praha v imaginaci 19. století stala, zbavuje ho ale jeho znevlastňujícího národního nánosu a důrazem na obnovu kaple Božího těla vrací vzkříšení jeho vlastní náboženský smysl. Tím na jednu stranu navazuje na českou literární a kulturní tradici 19. století, na druhou stranu ji polemicky odmítá a hlásí se k univerzálnímu čtení Prahy, jak je znala moderní literatura českého „fin de siècle“ (J. Karásek). Magickými postavami a proměnami prostoru navíc evokuje magickou imaginaci Prahy, jež má svou tradici v pražské německé literatuře (Josef K., Raymond Prunslík jako Golem), dává jí však vlastní gotickou tvář, v níž se snoubí gotická zbožnost i hrůznost gotických románů.

V tom je podle mne také vypravěčská specifčnost a snad i poselství Urbanovy postmoderní, kulturněkritické narace Prahy. Svým vyprávěním tak destruuje představu, jak na to naráží i titul Ajvazova *Druhého města* (2005), že pražský román se odehrává v „naší Praze“ ukotvené v představovém a hodnotovém světě „naší“ kultury, a pohrává si se směřováním reálného časoprostoru a fiktivního chronotopu ze strany prvoplánového čtenáře. Jeho Praha, která je na počátku spíše modelem Prahy směrem k „našemu“ světu, se směrem ke čtenáři čím dál víc stává znakem a obrazem gotického „stavu myslí“.

Prameny

AJVAZ, Michal

2005 *Druhé město* (Brno: Petrov) [1993]

URBAN, Miloš

2001 *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy* (Praha: Argo) [1999]

Literatura

BACHTIN, Michail Michailovič

1981 *The Dialogic Imagination. Four essays*, přel. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austin: University of Texas)

ECO, Umberto

2004 *Meze interpretace*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum) [1990]

ESCHER, Georg

2007 „Ghetto und Großstadt“, in Rudolf Jaworski, Peter Stachel (eds.): *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich* (Berlin: Frank & Timme), s. 353–374

HANSEN LÖVE, Katharina

1994 *The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19th and 20th Century Narrative Literature* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi)

KOCH, Hans-Gerd

2010 „Raum, Zeit und Geschwindigkeit bei Franz Kafka“, Přednáška na konferenci *Kafka und Prag: Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*, 27. – 29. 5. 2010, Praha: Goethe-Institut

KROLOP, Kurt

2010 „Die tschechisch-deutschen Auseinandersetzungen über den ‚Prager Roman‘ (1914–1918)“, in Peter Becher, Anna Knechtel (eds.): *Praha–Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen* (Passau: Stutz), s. 175–182

LOTMAN, Jurij M.

1972 *Die Struktur literarischer Texte* (München: Fink) [1970]

NEKULA, Marek

2003 „...v jednom poschodí vnitřní babylonské věže...“. *Jazyky Franze Kafky* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2010a „Die nationale Kodierung des öffentlichen Raums in Prag“, in Peter Becher, Anna Knechtel (eds.): *Praha–Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen* (Passau: Stutz), s. 63–88

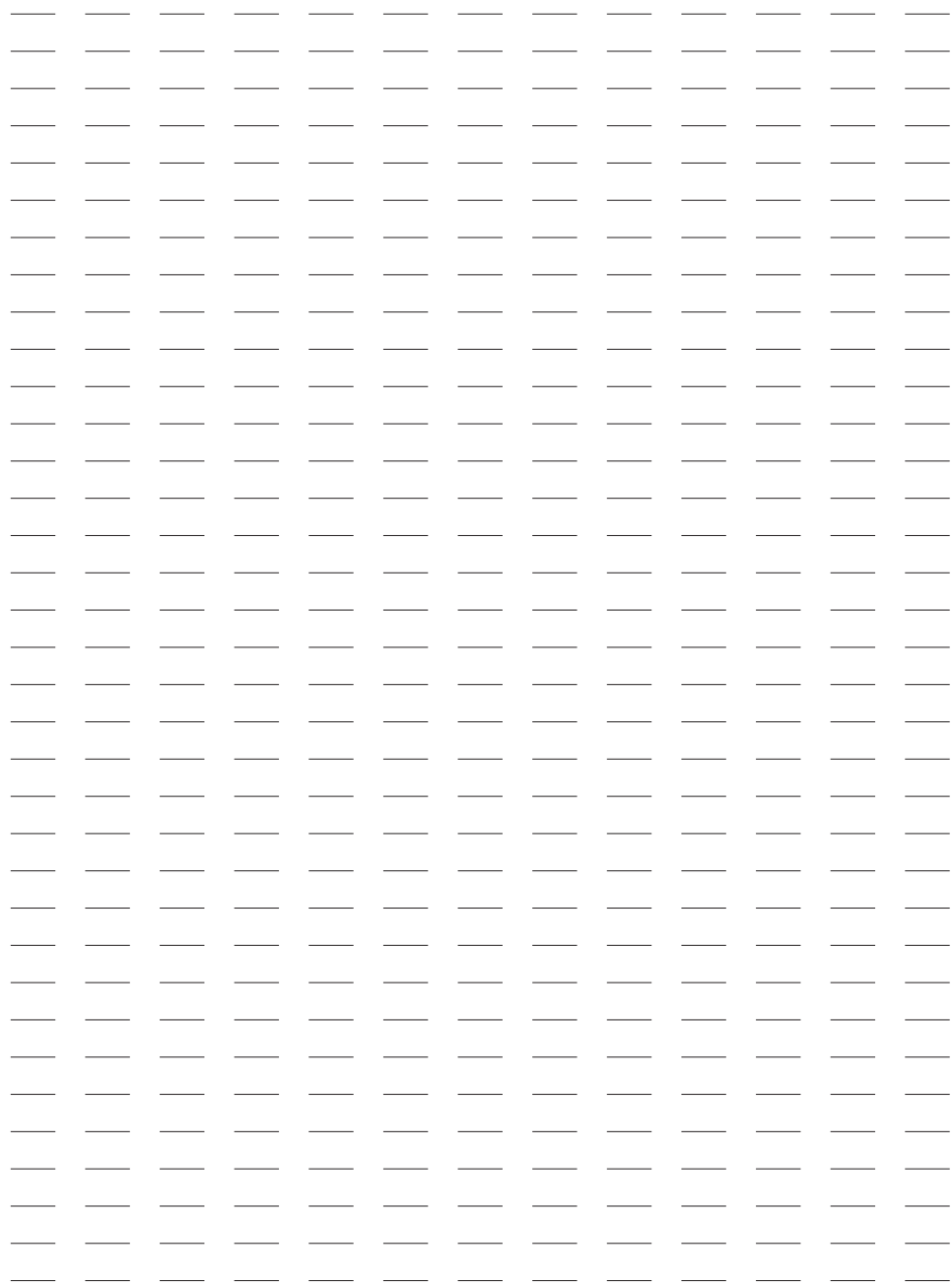
2010b „Language and Territory in Modern Czech Literature“, in Petr A. Bílek, Tomáš Dimter (eds.): *Festschrift für Peter Demetz* (Praha: Labyrinth), s. 159–192

Miloš Urban's *Seven Churches* and the tradition of the Prague novel

The article deals with two ways of portraying Prague in literary texts. On one hand, Prague novels refer to the space and time of the real city Prague; on the other, Prague is only a sign, and the Prague chronotope arises in the novel as a result of narration (cf. Lotman 1972, Bakhtin 1981). The reader of a novel set in Prague not only reconstructs a symbolic chronotope based on the text, but also imagines the space and time of the real city. Thus, a “normal reader” has a hard time distinguishing between a model of real city and a narrated symbolic chronotope. A critical reader, however, can differentiate these two levels of reading and thereby reconcile both the semantic and the critical reading (cf. Eco 2005). The article focuses on Urban's novel *Sedmikostelí* (Seven Churches, 1999), which can be seen as a polemic against the older, stereotyped representation of Prague in the Czech literary and cultural tradition.

Keywords

Miloš Urban, Michal Ajvaz, contemporary Czech literature, gothic novel, Prague novel, real space and time & symbolic chronotope, semantic & critical reading



Jinakost
v literárním provozu

Literatura a kultura za vlády Václava IV. (1378–1419)

— Agáta Dinzl-Rybářová —

Ve svém referátu bych chtěla představit koncept habilitační práce a nastínit její problematiku, tzn. otázky, cíle a metody.

Vláda Václava IV. (1378–1419) je vesměs hodnocena jako údobí politicky slabé a nerozhodné. Král byl nejen sesazen jako král Svaté říše římské národa německého, ale k tomu se vyhrotila politická, náboženská, společenská, finanční a kulturní krize, která vyvrcholila v husitství. Na rozdíl od Václavovy politiky jsou jeho mecenášství, zájem o literaturu a umění – v tomto případě především knižní – hodnoceny pozitivně. Za jeho vlády kontinuálně dochází ke změnám společenským, mocenským, politickým a také kulturním. Jednou z nich je zavádění českého jazyka do oblastí, kde se do té doby používala němčina či latina. Tento jazykový a literární posun by měl být v práci zkoumán v rámci tehdejších kulturních a literárních center v Praze, jimiž jsou královský dvůr, arcibiskupství, univerzita a duchovní řády. Měšťanstva by se práce dotkla jen okrajově (vyšlo např. mnoho literatury k německy psanému dílu *Oráč z Čech*, 1400). Práce by měla výběrově popsat situaci a poměry mezi tehdejšími pražskými kulturními centry.

Problematiku plánovaného záměru lze shrnout do pěti skupin: 1. kulturní vzory královského dvora, 2. Václav IV. a jeho dvůr jakožto literární centrum, 3. Praha jako duchovní a světské centrum – poměr arcibiskupství a univerzity ke královskému dvoru, 4. role duchovních řádů a okrajově role pražského měšťanstva a 5. literární druhy a poměr mezi českou a německou literaturou. Základní otázkou (ad 1.) je, co motivovalo Václava IV. k výběru děl do jeho knihovny. Sahrála zde roli bibliofilní tradice starších Přemyslovců, například Přemysla Otakara II. anebo Václava II.? Jaký vliv měly intelekt a bibliofilie Karla IV. na jeho syna? Pak by měl být královský dvůr zpracován jakožto středoevropské kulturní centrum a s tím zodpovězeny otázky (ad 2.): které literární druhy Václav IV. v knihovně upřednostňoval a které rukopisy byly vyrobeny přímo pro něj? Je možné na základě archivních materiálů sestavit profil Václavovy knihovny? Jakou roli sehrály Václavovy choti Johana Bavorská a Žofie Bavorská a také čtvrtá žena Karla IV. Eliška Pomořanská? Na základě výzkumu by mělo dojít k určení podílu latiny, němčiny a češtiny v králově knihovně.

Kromě královského dvora se na kulturním životě v Praze podílely arcibiskupství a univerzita, a proto je třeba (ad 3.) zkoumat vzájemný vliv mezi těmito centry. Které literární druhy vznikaly na pražském arcibiskupství? Sahrálo v pozdním středověku obdobnou roli jako centra světské literatury, jak to známe ze dvorů arcibiskupů pasovského a salcburského? Dalším předmětem by měla být literatura z okruhu univerzity – o jakou literaturu se jednalo a zda profesori pražské univerzity patřili k literárním mecenášům. Blíže prozkoumána (ad 4.) zatím nebyla literární díla vznikající ve skriptoriích a školách duchovních řádů. Méně známá je také skutečnost, že vytvářely duchovně-vzdělaneckou opozici ke Karlově univerzitě. Dochovány jsou texty duchovní, teologické traktáty, kázání, legendy svatých atd. Dalším z kroků je (ad 5.) získat přehled o vzájemném působení a o poměru mezi českou a německou literaturou prostřednictvím propojení královského dvora, arcibiskupství, duchovních řádů, univerzity a měšťanstva. S tím jsou svázány další otázky, například které literární směry existovaly v Čechách a zda v Praze docházelo k recepci evropských literárních motivů. Předmětem zájmu by mělo být – co bylo tradováno, kde k recepci motivů naopak nedocházelo, jak to vypadalo s překlady do českého jazyka. Vznikala německy psaná díla, která byla proslavená za hranicemi Čech? Další otázka se týká vzniku nových literárních žánrů a jejich postavení v české a německé literatuře.

Doposud publikovaná literatura se dá rozdělit do pěti skupin. 1. Německy píšící odborníci na území Čech a Moravy vydali do roku 1945

mnoho dnes již zastaralých děl s danou tematikou – sudetští a němečtí autoři publikovali články a knihy o německé a sudetoněmecké literatuře (viz Wolkan 1894, Nadler 1924, Gierach 1935), kultuře (Heidrich 1937), jazyce (Gréb 1932), dějinách (Nowak 1926), politice (Schausberger 1931), onomastice (Gierach 1931), včetně díla *Das Erwachen der Sudetendeutschen* (Pfitzner 1926). Ve většině z nich nacházíme politický podtext.

2. Odchodem sudetských Němců po druhé světové válce skončila dvojjazyčnost obyvatelstva a s ní téměř i produkce německy psané literatury.¹ Práce těchto vědců pokračovala v nových institucích, například v Collegiu Carolinu v Mnichově, které je dodnes velmi produktivní, dále na Katedře dějin východní Evropy Vídeňské univerzity nebo na slavistikách jednotlivých univerzit. Tradice sudetoněmeckých vědců v exilu byla časově omezená a dnes je řazena mezi ostatní srovnávací výzkum.

3. V Československu vznikaly od sedmdesátých let 20. století práce o domácích česko-německých kulturních, literárních a jazykových vztazích a vzniklo také nejvíce komparatistických prací souvisejících s tímto tématem. V té době publikovala generace, k níž patří přední vědci jako Josef Skála, Jan Lehár, Jaroslav Kolár, Václav Bok, Hildegard Boková, František Šmahel. V tradici pokračují např. lingvistka Libuše Spáčilová, Marie Vaňková a další. Z literární germanistické medievalistiky je možno jmenovat i práce o německém minnesangu a staročeské lyrice Sylvie Stanovské či knihu Milady Říhové o Albíkovi z Uničova (Říhová 1999). Z tohoto přehledu, ze zaměření badatelů a z poznámek u bodů 1. a 2. je patrné, že doba Václava IV. ve vztahu ke kultuře a literatuře *kvůli komplikovanosti tématu* (Bok) nebyla dosud pojednána. Do jisté míry je to způsobeno i odklonem české medievalistiky ke starší české literatuře a jazyku, k historii, dějinám umění a pomocným vědám historickým, přičemž germanistická medievalistika příliš zastoupena není – jediné centrum je dnes na Univerzitě Palackého v Olomouci.

4. Vědecká práce musí být orientována i na výzkum v německy mluvících zemích, protože většina prací byla napsána německy, byť byly propojeny s výzkumem u nás: Hans-Joachim Behr vydal v roce 1989 jednu z největších prací o německé bohemikální literatuře *Literatur als Machtlegitimation*. Z rešerší sekundární literatury německy mluvících zemí je patrné, že největší zájem byl o *Oráče z Čech* Jana ze Žatce (např. Kiening 1998, 1999). Ke kultuře a literatuře za doby Václava IV. vznikla řada metodologicky či tematicky souvisejících prací, které zpracovávají literární druhy v pozdním středověku: např. Kuhnova

1 Tím je myšlena veškerá literární produkce v jazyce německém.

monografie *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters* (1980), text Freimuta Lösera (2008) k duchovní a řádové literatuře na příkladu Řádu německých rytířů, který působil i u nás, studie Hilga Harda *Das Marienleben des Heinrich von St. Gallen* (1981), Ralfa Päslera *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa* (2006), práce o české kacířské literatuře vzniklá ve spolupráci F. Lösera a Václava Boka (2004), která se zabývá německou řádovou literaturou v Praze, práce Kurta Gärtnera k mariánské lyrice, publikace Bernharda Dietricha Haaga a Wolfganga Wegnera *Deutsche Fachliteratur der Artes in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Haage – Wegner 2007), práce Fritze Knappa (2004) o literatuře na německých univerzitách v Heidelbergu, ve Vídni a v Praze ve středověku. Patří sem i projekt Jana-Dirka Müllera o knížecím dvoře v Heidelbergu, který by se měl stát vzorem, protože by mohl přispět v poznání problematiky kulturních změn za Václava IV. Čerpat lze i z prací vědců, jako jsou např. Helmut de Boor, Richard Newald, Karl Stackmann, Hans Fischer, Tilo Brandis, Rolf Bergmann, Volker Mertens, Dietrich Schmidtke, Klaus Grubmüller, Ingrid Bennewitzová, Elisabeth Lienertová, Petra Fochlerová, Hans-Joachim Schiewer, včetně prací týmu Handschriftencensus, Marburškého a Paderbornského repertoria a dalších.

5. Vzorem jsou také práce vydané v posledních desetiletích v oborech latina, historie, dějiny umění a pomocné vědy historické u nás i v zahraničí (např. Nechutová 2007). Dále bych se ráda zmínila o pracích Josefa Krásy o rkp. sbírkách Václava IV. (souhrnně Krása 1990). Inspirativní jsou rovněž práce Josefa Cibulky či Jana Royta, z poslední doby také např. konferenční sborníky *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger* (Jarošová – Kuthan – Scholz 2008) či *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext* (Fajt – Langeter 2009). Za zmínku stojí také práce rakouské historičky umění Marie Theisenové *Willehalm und Rennewart a History buech reimenweis* (2009, 2010), obsahující zajímavé poznatky k době Václava IV. V oboru historie je potřeba zmínit trilogii Jiřího Spěváčka o Janu Lucemburském (1982), Karlu IV. (1979) a Václavu IV. (1985) a dále práce Ferdinanda Seibta, Petera Morawa, Gerda Althoffa, Františka Palackého, Františka Grause, Františka Bartoše, Eduarda Wintra, Dušana Třeštíka, Jiřího Kejře, Františka Šmahela a dalších. Základ budou tvořit články a publikace Ivana Hlaváčka, který se věnuje především době Václavově a mimo jiné i knihovnám za jeho vlády. Opomenout bychom neměli práce a projekty členů oddělení Komise pro soupis a studium rukopisů

Archivu AV ČR, v. v. i. (Rukopisné fondy 1995, 2001, 2004). Důležitost výzkumu pramenů ukazuje i článek Hany Hlaváčkové (2003) o datování Bible Václava IV. Na základě zjištění, že původní erby patřily Johaně Bavorské, první ženě Václava IV., a byly přemalovány erby druhé ženy, Žofie Bavorské, autorka usuzuje, že Bibli je nutno datovat do období Johanina života († 1386).

Poprvé v českých dějinách jsou zpřístupněny veškeré archiválie v knihovnách a archivech a to je pro tuto práci směrodatné, proto se bude opírat o výzkum rukopisů. Nejprve půjde o vytvoření katalogu německy psaných rukopisů a výběr významných děl, dále pak o vymezení činnosti jednotlivých center a poté o popis recepce německé literatury česky mluvícími literáty a učiteli. Práce by měla zkoumat i překlady a recepce německých předloh a chápat literaturu obou národnostních skupin jako jedno z měřítek soužití v daném údobí.

Důležitým aspektem je vícejazyčnost zkoumané literatury (vedle latinské literatury se zde nacházejí díla ve středohornoněmeckém a staročeském jazyce). Vícejazyčnost literatury je úzce spojena s paralelitou, proto by bylo zajímavé zjistit, které literární látky se objevily v kterých jazycích. V poslední části by mělo být nastíněno období literárních změn a jejich pokračování v novověku. Hlavní otázkou zůstává, zda jsou tyto změny dočasné, nebo trvalé.

Literatura

BEHR, Hans-Joachim

1989 *Literatur als Machtlegitimation. Studien zur Funktion derdeutschsprachigen Dichtung am böhmischen Königshof im 13. Jahrhundert* (München: Fink)

FAJT, Jiří – LANGER, Andrea (eds.)

2009 *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext* (Berlin/München: Deutscher Kunstverlag)

GIERACH, Erich

1931 *Altdeutsche Namen in den Sudetenländern* (Reichenberg: Kraus)
1935 *Altdeutsche Dichtung in Böhmen und die Anfänge deutschen Schrifttums im Osten* (Reichenberg: Kraus), s. 305–320

GRÉB, Julius

1932 *Mundart und Herkunft der Žipser* (Reichenberg: Kraus)

HAAGE, Bernhard D. – WEGNER, Wolfgang

2007 *Deutsche Fachliteratur der Artes in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Berlin: Erich Schmidt)

HARDO, Hilg

1981 *Das Marienleben des Heinrich von St. Gallen. Text und Untersuchung* (München: Artemis)

HEIDRICH, Ernst

1937 *Die Sudetenbühne* (Reichenberg: Kraus)

HLAVÁČKOVÁ, Hana

2003 „Kdy vznikla Bible Václava IV.“, in Beket Bukovinská, Lubomír Konečný (eds.): *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky* (Praha: Artefactum), s. 65–80

JAROŠOVÁ, Markéta – KUTHAN, Jiří – SCHOLZ, Stefan (eds.)

2008 *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger* (Praha: Togga)

KIENING, Christian

1998 *Schwierige Modernität. Der Ackermann des Johannes von Tepl* (Tübingen: Niemeyer)

1999 „Schicksalsdichtung. Der böhmische Ackermann in der Moderne“, *Germanoslavica* 6/11, s. 1–30

KNAPP, Fritz Peter (ed.)

2004 *Schriften im Umkreis mitteleuropäischer Universitäten um 1400. Lateinische und volkssprachige Texte aus Prag, Wien und Heidelberg. Unterschiede, Gemeinsamkeiten, Wechselbeziehungen* (Leiden: Brill)

KUHN, Hugo

1980 *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters* (Tübingen: Niemeyer)

KUTHAN, Jiří – ŠMIED, Miroslav (eds.)

2009 *Korunovační řád českých králů* (Praha: FF UK)

LÖSER, Freimut

2008 „Literatur im Deutschen Orden“, in Jaroslav Wenta (ed.): *Mittelalterliche Kultur und Literatur im Deutschordensstaat in Preussen. Leben und Nachleben* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika), s. 331–355

LÖSER, Freimut – BOK, Václav

2004 „Der Widerruf des Peter von Uicov vor der Prager Universitätsgemeinde (1417)“, in Fritz Peter Knapp, Jürgen Miethke, Manuela Niesner (eds): *Schriften im Umkreis mitteleuropäischer Universitäten um 1400. Lateinische und volkssprachige Texte aus Prag, Wien und Heidelberg. Unterschiede, Gemeinsamkeiten, Wechselbeziehungen* (Leiden/Boston: Brill), s. 231–250

NADLER, Josef

1924 *Das Schrifttum der Sudetendeutschen* (Regensburg: Josef Nadler)

NECHUTOVÁ, Jana

2007 *Lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen* (Köln: Böhlau)

NOWAK, Ludwig

1926 *Quellen zur Geschichte der Bojer, Markomannen und Quaden* (Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag F. Kraus)

PÄSLER, Ralf (ed.)

2006 *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa. Forschungsstand und Forschungsperspektiven* (Heidelberg: Winter)

PFITZNER, Josef

1926 *Das Erwachen der Sudetendeutschen* (Augsburg: J. Stauda)

RUKOPISNÉ FONDY

1995 *Průvodce po rukopisných fondech v České republice 1. Rukopisné fondy zámeckých, hradních a palácových knihoven*, ed. Marie Tošnerová (Praha: Archiv AV ČR)

2001 *Průvodce po rukopisných fondech v České republice 3. Rukopisné fondy muzeí a galerií v České republice*, ed. Marie Tošnerová (Praha: Archiv AV ČR)

2004 *Průvodce po rukopisných fondech v České republice 4. Rukopisné fondy centrálních a církevních knihoven v České republice*, eds. Pavel Brodský et al. (Praha: Archiv AV ČR)

ŘÍHOVÁ, Milada

1999 *Dvorní lékař posledních Lucemburků Albík z Uničova* (Praha: Karolinum)

SCHAUSBERGER, Dominik

1931 *Die Sudetendeutsche Politik im Lichte der Parteien* (Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag)

SPĚVÁČEK, Jiří

1979 *Karel IV. Život a dílo* (Praha: Svoboda)

1982 *Král diplomat Jan Lucemburský* (Praha: Panorama)

1986 *Václav IV. K předpokladům husitské revoluce* (Praha: Svoboda)

THEISEN, Maria

2009 *Willehalm und Rennewart. Geschichte, Bildprogramm und Illuminatoren der Willehalm-Trilogie für König Wenzel IV. von Böhmen* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften)

2010 *History buech reimenzweis. Geschichte, Bildprogramm und Illuminatoren der Willehalm-Trilogie König Wenzels IV. von Böhmen* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften)

WOLKAN, Rudolf

1894 *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts* (Praha: Haase)

Literature and culture under Václav IV (1378–1419)

The aim of this project is to write a habilitation thesis entitled *The Literature and Culture of Bohemia during the Reign of the Luxemburg King Václav IV (1378–1419)* based on research results to date. This project is to be considered interdisciplinary between Medieval German, Slavic and Latin Studies and Comparative Literature. The majority of the project will involve treating the individual literary genres of the time. Early New High German literature will be investigated for its cultural symbiosis and exchange with Czech and Latin literature. Charles University, the royal court in Prague, the archbishopric of Prague and also the monasteries, the philosophical, socio-political and cultural movements, as well as the crisis of international relations following the burning of Jan Hus (1415) will all be treated.

Keywords

literature of Middle Ages, culture of Middle Ages, the Old German, the Old Czech, Wenzeslaus IV. king of Bohemia, The Charles University, the court of the king in Prague

Dobrovského *Česká prozódie* v kontextu soudobého studia verše

— Dalibor Dobiáš —

Mimořádná osobnost Josefa Dobrovského zastínila v mnoha literárněhistorických výkladech „omezené“ či „nedokonalé“ básnictví konce 18. století; stala se i měřítkem pro pojednání soudobých poetologických spisů. Po známých analýzách osobitosti české poezie přelomu 18. a 19. století a individuality jejích představitelů z pera Jana Mukařovského, Felixe Vodičky, Miroslava Červenky a dalších hodláme v následujících řádcích umístit do širších souvislostí i Dobrovského dobově zásadní poetologické, konkrétněji prozodické myšlení. V této oblasti již zjevně nepostačují některé zkratkovité a spíše aforistické charakteristiky učencova díla (spojení Dobrovského s Johannem Christophem Gottschedem, respektive Josefa Jungmanna s Johannem Jakobem Bodmerem a Johannem Jakobem Breitingerem, jež se vlastně opírá především o bonmoty z Jungmannovy pozdější korespondence). Zařazení Dobrovského prozodických prací do soudobého kontextu umožňuje lépe vystihnout otevřenost soudobé literární situace, ale i poměrnou radikalitu učencovy dobově podmíněné cesty, s níž spojili svá skládání básníci Puchmajerova okruhu.

Jak ukázal Michail Gasparov (1984), prozodickou reformu v české literatuře na přelomu 18. a 19. století lze zařadit do obecnější historie

evropského verše. Na ten v literaturách, včetně české, výrazně zapůsobila germánská sylabotónika (jedná se o Opitzovu reformu z dvacátých let 17. století; její kulturně-politické pozadí v době nejistot třicetileté války poutavě pojednala Nicola Kaminski, 2004: představila ji jako systém, který usiluje v humanistickém, přitom národním duchu o klasičnost a jednotná kritéria, ba o unifikaci). K reformám tohoto verše docházelo v kontextu evropských literatur obecně v souvislosti s modernizací a s ní spojenou proměnou jazyka (v Rusku u Michaila Vasiljeviče Lomonosova již půlstoletí před prozodickým vystoupením J. Dobrovského, naopak v Polsku, kde se klasicistní reforma verše odehrála na předmětu tradičních sylabických útvarů, se sylabotónismus přes některé starší snahy etabloval značně pomalu, spíše jako faktor individuálního stylu, a výrazněji se pak uplatnil až od desátých let 19. století).

Pozoruhodným jevem příslušných diskusí je detailní zpřesnění definice přízvuku v uvedených jazycích proti době předchozí, mj. zpřesnění otázky přízvukování jednoslabičných slov. To se ostatně týká na konci 18. století i němčiny v habsburské monarchii (nejednotu přízvukového principu jí vytýká lipský filolog Johann Christoph Adelung, o němž jako o prozodické autoritě, která působila na Dobrovského, bude řeč níže), tím více pak češtiny.

Český sylabotónismus v podobě, ve které jej představují první Dobrovského spisy (Dobrovský 1786a, 1786b, 1795), na něž se v tomto pojednání omezíme, v některých detailech vychází ještě ze starších prozodických prací Rosových, Pohlavých a dalších, od nichž se učenec v konkrétních ohledech postupně stále výrazněji distancoval (podrobněji o tomto procesu níže). Některé aspekty jazykové modernizace v osmdesátých letech, mj. proměňujícího se společenského fungování literatury, knižní kultury apod. (jak je líčí např. *Beobachtungen in und über Prag*, 1787), je ovšem pro docenění tohoto procesu třeba přesněji zpracovat. Předznamenáváje pozdější tázání Jungmannovo, pro koho vlastně svoji adaptační reformu určil, protestuje Dobrovský každopádně proti nadřazení zpěvu recitaci poezie:

Viele Dichter schreiben ihre Verse grösstenteils nach einer beliebten Melodie und scheinen es zu fühlen, dass sie gesungen werden müssen und nicht gelesen werden können.

(Dobrovský 1974: 75)

Studium českého verše 17. a 18. století ve vztahu k hudbě, které by otázku starší prozodie výrazněji osvětlilo, je rovněž bohužel stále

nerozvinuté; a jakkoli jsou bádání o antecendencích sylabotónismu v české poezii cenná, jen zčásti se můžou dotýkat této komplexní problematiky.

Nová diskuse o prozódii každopádně ožila ještě před vystoupením J. Dobrovského, respektive souběžně s ním. Jedná se zvláště o práce Františka Jana Tomsy *Böhmische Sprachlehre* (1782) a slovenského kazatele a vydavatele působícího v Sasku Jiřího Petermanna *Čechořečnost* (1783); v oblasti básnické tvorby pak především o Thámovy *Básně v řeči vázané* (1785). Starší časomíra, respektive útvary s ní spojené, jsou v uvedených pojednáních ještě vyzdvíženy nad „lidové“ sylabické básnění; jejich opodstatněnost však dále ustupuje. Normotvorné úsilí Thámovo se týká sylabismu v opozici proti starším deformacím jazyka dle latiny a sporným pozičním délkám (srov. Otruba 1971; v slovenském prostředí je příznačná polemika Štefana Lešky se Samuelem Čerňanským z roku 1793; Čerňanský tu oponuje kritiku Leškovi, že časomíru zanedbávali už starší autoři a nepodporovala zbožnost). Podobně uvádí J. Petermann:

Jest ještě mnohem více [antických] noh [stop], ale poněvadž my neděláme vazomluvy [básně] dle způsobu latinského, a tak nám na nich tak mnoho nezáleží. My zvláště v zpěvomluvě [písni] na jistý počet slovek [slabik] a jejich spoluzvučnost zření máme, aby se tak jistou melodií spívati mohli! (Petermann 1783: 25)

Ovšem i F. J. Tomsa, který se na rozdíl od Petermanna nesoustřeďí na oblast náboženské písně, píše o českém sylabismu a snižuje význam vokalické kvantity jako základny rytmické organizace verše (Tomsa 1782: 421).

Tomsa, podobně jako soudobí autoři na Slovensku (již zmíněný Š. Leška ad.), však hovoří o potřebě přesnějších pravidel pro rýmy. A právě zde se objevuje i otázka dlouhých vokálů v rýmových slabikách. Za Tomsu v ní na základě starší časoměrné tradice, ovšem i v přiblížení k německému sylabotónismu a jeho kategoriím, ještě pokračuje J. Petermann. Navrhuje v rýmu vyznačovat metricky silnou dobu vokalickou kvantitou, tedy například dvojici „ráda“ – „paráda“ (mužský rým je tvořen také slovem jednoslabičným, např. „vrané“ – „ne“). Příznačné jsou i Petermannovy výklady o strofice (zdůrazňuje např. slabičnou blízkost veršů ve strofě, uvádí kombinace osmi- a sedmislabičníku či šesti- a pětislabičníku, ne však osmi- a šestislabičníku: příslušná kombinace, třebaže frekventovaná v dřívější české lyrice a v soudobé tvorbě

například u Gottfrieda Augusta Bürgera následně stojí na okraji zájmu nejen thámovců, s nimiž Petermann publikoval, nýbrž i Puchmajerovy školy). Soudobé básnictví se takto stávalo už od osmdesátých let 18. století polem poetologicky zaměřených snah o inovace.

Odklon od časomíry proti staršímu baroknímu modelu souvisí, pro všechny uvedené autory, s proměnou komunikace a modelového publika. Uplatňuje se jazyková přirozenost spjatá s citem a vkusem (zpochybňovaná v pozdějších prozodických diskusích) a ovšem – historicko-vzdělávací prvek. I Josef Dobrovský se svým prozodickým dílem postupně distancuje od předchozí doby, která nadřazovala lidovému sylabickému básnění náročnou, přitom však barokně variabilní časomíru řídicí se mj. v češtině složitě definovanými, de facto konvenčními pozičními délkami. Zvláště jeho *Böhmische Prosodie* (Dobrovský 1795) je však plná programových výroků, které přesahují rámec starších vystoupení Tomsy, Petermanna ad., kteří ještě uznávali primát časomíry. Hovoří se tu polemicky o „den wahren Grundsatz der böhmischen Prosodie“; „da sie [barokní básníci; pozn. D. D.] mit der lateinschen Prosodie bekannter waren“, „die sie nun auf die böhmische Sprache mit vielem Zwange anzuwenden suchten“; „allein durch diese Fesseln liess sich der... Ton unsrer Sprache nicht bezwingen“ (Dobrovský 1974: 75 ad.).

Vedle do čela postaveného slovního přízvuku na první slabice slova, jenž je učencovou inovací při popisu českého verše (na tomto základě jsou řešeny praktické otázky českého básnění, ovšem i prestižní otázka českého hexametru), se přitom u J. Dobrovského – v průběhu doby v rozdílné míře – stále uplatňuje vokalická kvantita. Její zdroje zaslouží pozornost. V prvních pojednáních (zvláště v posudcích básní Jana Bohumíra Dlabáče a Václava Stacha /Stach 1786a, 1786b/, ale i v *České prozódii* z roku 1795) je kvantita v terminologickém prolnutí komplementární pro vyznačení některých v češtině s přízvukem na první slabice slova obtížně realizovatelných antických stop (jako krétikus – u –, molossus – – –). Je přitom třeba říci, že němečtí klasicističtí poetologové – a do jisté míry i Tomsa a Petermann – kladli důraz mj. na to, aby se v rýmové dvojici zbytečně neobjevovaly vedle sebe dlouhé a krátké slabiky, vokalickou kvantitu tedy rozhodně nepomíjeli. Kategoricky je naopak kvantita vyloučena zvláště z druhého, normativního vydání *Böhmische Prosodie* z roku 1798, které u J. Dobrovského představuje jakési shrnutí dříve zkusmých, respektive programových pravidel.

Otázka jazykovědné inspirace Dobrovského popisu českého přízvuku německým filologem J. Ch. Adelungem byla řešena zejména

Mirolavem Krbcem (1953). Obě osobnosti, J. Dobrovský i J. Ch. Adelung, se přitom shodují i v řadě obecnějších bodů, například v pojetí aktivismu učence (osvícenský učenec, který odvážně formuluje racionální zákony světa, který však může být jen inspirátorem, nikoli vykonavatelem myšlenek apod., srov. *dopis Dobrovského Josefu Valentinu Žlobickému z 8. 4. 1795*, Dobrovský 1908: 101; je přitom třeba říci, že i „vykonavatel“ Antonín Jaroslav Puchmajer, mj. zručný německojazyčný básník, ve svých překladech před Dobrovského *Prozódii* tíhl k sylabotónismu). Takto J. Dobrovský argumentuje i racionálně dosud nevyjádřenými a v praxi ne(znovu)zavedenými staročeskými základy své prozodie, jež je zjevně adaptační, a ve své podstatě – a vzdor trvale řešené prestižní otázce hexametru – se rozchází s jinými soudobými proudy volajícími po přesném vyjádření antických básníků, zvláště Homéra, v národním jazyce.

Zmíněná konvenční paralela J. Dobrovský – J. Ch. Gottsched, pokud jde o prozódii, především zastírá mnohost inspirací, s nimiž se Dobrovský v svém díle vyrovnával. Paralely tak nalézáme spíše než u Gottscheda v Adelungově návratu ke klasicistním zásadám při popisu veršového rytmu, ovšem při aktualizaci společenské úlohy učence a v jistém společensky unifikačním přiblížení lidové poezii a jejím pravidlům, mj. v oblasti rýmu (Dobrovský, který se nemohl na rozdíl od německých autorů odvolat na propracovaný český hexametru, zde v některých ohledech jako by se pohyboval mezi Gottschedem a Adelungem, respektive i dalšími autory této doby, jako byl Friedrich Gottlieb Klopstock, realizátor Gottschedova volání po německém hexametru, anebo Johann Heinrich Voß, jehož pozdější vyhrocené helenizující překlady ovšem Dobrovský vnímal kriticky). Národním dokladem může být Klopstockův větný přízvuk, respektive vliv autora na přízvukovou organizaci verše: proti Dobrovskému a dle Adelunga jej uvádějí do svých prozodických výkladů až Karel Ignác Thám a dle něj i básník Puchmajerových almanachů a filolog Jan Nejedlý.

Ve shodě s Adelungovým učením o přízvuku se Dobrovského prozodie přibližuje Gasparovem načrtnutým obecným tendencím evropského verše; to lze ovšem do značné míry přičítat i učenecovu slavismu. J. Dobrovský totiž ve svém zásadním pojednání *Böhmische Prosodie* neopírá svoji teorii přízvuku v češtině přímo o němčinu, jak tvrdili jeho pozdější odpůrci, nýbrž formuluje ji podle lužickosrbských gramatik (Georg Matthaei 1721; Johann Gottlieb Hauptmann 1761). Na tomto místě můžeme podat jen jedno srovnání.

In der Wendischen Sprache stehet der Accent allzeit auf der ersten Sylbe, das Wort habe auch so viel Sylben, als es immer wolle, z. B. *nápscheschíwanik* Feind, *s bógabojasnoscžu* mit Gottesfurcht. Auch in fremden Wörtern setzen die Wenden den Ton an die erste Sylbe, ob er gleich in der fremden Sprache auf einer anderen Sylbe stehet, als *Cáthrina*, *pápira*, *láterna* usw. Auch der Casus wirft seinen Ton auf die Praeposition zuruck z. E. *zá-togo* für den... Jedoch wirft der Casus seinen Ton nur auf die einsylbigen Praepositiones zurück, nicht aber auf die zwey- und mehrsylbigen... (Hauptmann 1761: 30)

Die erste Sylbe eines jeden Wortes spricht der Böhme mit vorzüglicher Erhebung und mit besonderem Nachdrucke aus. Der Ton hat also seinen beständigen und unveränderlichen Sitz auf der ersten Sylbe. Daher ist es nicht nöthig den Ton zu bezeichnen, wohl aber die Vocale... Diesem Gesetze müssen sich auch fremde Wörter unterziehen. In *lucerna*, *laterne*, legt der Böhme den Ton auf *lu*... Wenn aber durch die Verbindung einer Praeposition oder einer anderen Partikel am Anfang eines Wortes die erste Sylbe von ihrer Stelle kommt, und nun die zweyte oder dritte einnimmt, dann verliert sie auch den Ton, weil ihn die vorgesetzte Partikel bekommt. (Dobrovský 1809: 10–11)

Je pozoruhodné, že příslušného vztahu, vlastně dobově komplexního a dosti radikálního zúčtování se starší tradicí, srovnáme-li Dobrovského původní reformu a opatrné pokusy Puchmajerovy před ní, případně i méně přímé antecedence (na Slovensku např. Š. Lešky, který pojl vedle sebe řádky jambické a trochejské tendence, apod.), si dosud povšiml v svém *Výkladu k Slávy dceři* pouze Jan Kollár. Vztah Dobrovského k uvedeným českým předchůdcům a ovšem latinské tradici (mj. klasifikace přízvuku podle počtu slabik slov v prvním vydání *České prozódie*, tedy tak, jak to činily latinské příručky; toto omezení funkční členění Dobrovský později odstraňuje) a německé praxi (např. přízvukování monosylaba a dvouslabičného slova /„obživla, vše dala“/ jako daktylu po německém vzoru Klopstockově „starb ohne“) umožňuje podrobnější náhled do tohoto prolnutí.

Zařazení Dobrovského prozodických prací do soudobého kontextu české literatury přelomu 18. a 19. století může mj. napomoci přesněji vystihnout význam učencova současníka, zprvu i spolupracovníka V. Stacha (oba hovoří mj. o potřebě národní poezie založené na antických vzorech, vůči nimž se ovšem postupně emancipují, jsou pro tvorbu původní, na základě národních jazykových daností a rozpracování jazyka vytvářejí pro tuto tvorbu předpoklady – Stachův rukopisný

prozaický překlad Klopstockova eposu *Der Messias*, 1773). Po Dobrovského kritice, kde se tomuto přispěvateli Thámových *Básní v řeči vázaných* vytýká nedbalé rýmování (o jeho významu byla řeč výše), se Stach stal učencovým zarytým, osobním odpůrcem. Tato rozmlíška a zjevná nevyváženost Stachova díla rozpor těchto individualit ovšem zdaleka nevyčerpává, podobně jako pozdější spor Dobrovského a Jungmanna.

V. Stach je proti racionálnímu vědci J. Dobrovskému, který podobně jako Adelungův učenec především formuluje zásady, radikální. Horáce, vzor obou českých autorů, sice připomíná svým veršováním poetologických zásad, ovšem vyhrocuje, více než později puchmajerovec Vojtěch Nejedlý v parafrázi *Ad Pisones* a spíše ve shodě s hnutím Sturm und Drang, básnickou subjektivitu, nikoli lehký vtip a formu svého mistra. Formu naopak tu a tam ve své programové delatinizaci vycházející z jiných tendencí osmdesátých let snižuje (v svých vlastních českých básních se přitom Stach zpravidla nevzdaluje oslavě radosti života, didaxi a britkosti i naopak jisté baroknosti Thámovy školy a puchmajerovců – rozpor teorie a praxe byl Stachovi v mnoha případech vlastní, podobně jako jiným autorům jeho doby).

Což pak byste nám půjčili [antičtí mistři],

Aby nás to těšilo?

Zdát se, že ste nás předčili;

Ale to se zvětšilo.

(Stach 1805: 13)

Hlavní poetologický rozdíl J. Dobrovského a V. Stacha vedle uvedené koncepce subjektu spočívá v tom, že Stach neuznává českost a vývojové možnosti Dobrovského prozodie. Takto je z velké části zaměřen již jeho v devadesátých letech 18. století psaný *Starý veršovec* (1805). Výtka směřuje jednak osobně proti Dobrovskému, jednak značně komplexně proti údajným dobovým módním experimentům, které omezují přesné výrazové možnosti jazyka (autor *Böhmische Prosodie* je odmítnut jako údajný neologizátor). V. Stach se v polemice staví proti „německou teorií ovlivněnému“ slovnímu přízvuku na první slabice slova (v tom se shoduje i s některými německými současníky helénsky horujícími pro kvantitativní princip). Přízvuk dle Stacha může v češtině figurovat na různých slabikách, nejen na první (Stach 1805: 90). Systém J. Dobrovského, na jehož základech dosud pranic nestojí, je dle spisovatelova názoru takto neladný a navíc (autor *Starého veršovce* hovoří zcela věcně) zužuje to, co bylo: „Jsou zde chybní [veršové]? medle kteří?“ (ibid.: 86).

Stachův vlastní program je proti tomu, jak řečeno, z dnešního hlediska poněkud konfuzní, jako i samy básníkem uváděné příklady pravidel (v tom se typologicky shoduje s obdobnými reakcemi na reformy v Německu, Rusku aj., které podobně nenabízejí ve své době jednoduchý, přesně propracovaný a teritoriálně univerzální systém, reagující na kulturní a kultivační zájmy zejm. mladých autorů). Stach ovšem nebyl v hledání rytmické reformy na poli staršího sylabismu, který organizoval mezislovními předěly (plodně, pokud šlo např. o jamb či o cézuru antických rozměrů; *ibid.*: 95, 129), a poněkud upozaděné časomíry osamocen; navíc jako překladatel nových duchovních písní, který musel brát zřetel na spojení s nápěvem (podobně postupoval dříve i Š. Leška *ad.*). Jeho postoj navazuje na uvedené o málo starší reformní snahy, ba – alespoň v teorii – zakládá potenciálně nový, náročnější překlad do češtiny proti univerzalizujícím klasicistním normám (podobně i v Stachově překladu Klopstockova eposu *Der Messias* odpovídajícím „romantickému“ vymezení Jiřího Levého). Takto Stach upoutal pozornost Jungmannovu a roku 1817 v *Počátcích českého básnictví* i Pavla Josefa Šafaříka a Františka Palackého.

Na tomto místě nezbyvá než výklad ukončit. Jeho cílem bylo především představit odlehlou a v běžné perspektivě poněkud harmonizovanou dobu jako zdroj konfliktů, jejichž přesnější poznání ovšem osvětluje také další cestu novočeského písemnictví a diskuse o něm.

Prameny

ANONYM

1787 *Beobachtungen in und über Prag* (Praha: W. Gerle)

DOBROVSKÝ, Josef

1786a [Recenze Zpěv ke cti nejsvětějšího otce Pia VI. na slavný příchod jeho do Vídně J. B. Dlabace], in: *Litterarisches Magazin von Böhmen und Mähren* 2 (Praha: J. F. E. Schönfeld), s. 131–136

1786b [Recenze Podbělovského Něco pro českou literaturu], in: *Litterarisches Magazin von Böhmen und Mähren* 2 (Praha: J. F. E. Schönfeld), s. 137

1809 *Ausführliches Lehrgebäude der Böhmischen Sprache* (Praha: Johann Herrl)

1908 *Korespondence Josefa Dobrovského* 3, ed. Antonín Patera (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

1974 „Böhmische Prosodie“, in idem: *Literární a prozodická bohemika* (Praha: Academia), s. 75–97 [1795]

HAUPTMANN, Johann Gottlieb
1761 *Nieder-Lausitzische Wendische Grammatica* (Lübben: J. M. Driemel)

MATTHAEI, Georg
1721 *Wendische Grammatica* (Buddissin: D. Richter)

PETERMANN, Jiří
1783 *Čechořečnost* (Prešpurk: Š. P. Weber)

STACH, Václav
1805 *Starý veršovec* (Praha: J. Dysbach)

TOMSA, František Jan
1782 *Böhmische Sprachlehre* (Praha: K. K. Normalschule)

Literatura

GASPAROV, Michail Leonovič
1984 *Očerk istorii evropejskogo sticha* (Moskva: Nauka)

KAMINSKI, Nicola
2004 *Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“* (Heidelberg: Winter)

KRBEC, Miroslav
1953 „Dobrovský o českém přízvuku“, *Slovo a slovesnost* 14, s. 179–189

OTRUBA, Mojmir
1971 „První mystifikace v novočeské poezii“, in *Sborník Národního muzea v Praze, Řada C*, 16, č. 2, s. 123–134

Dobrovský's Czech prosody in the context of contemporary poetry studies

The reform of Czech verse by Slavist Josef Dobrovský (*Böhmische Prosodie*, 1795) represents a milestone in new Czech prosody. The older “lower” syllabism and “higher” quantitative metrics were criticized by Dobrovský as archaic, insufficient (syllabism) or being contrary to the spirit of the Czech language (quantitative metrics). Dobrovský's system spread by the poetry group surrounding the patriotic priest A. J. Puchmajer foreshadowed the development of Czech poetry. The focus of this work is placed on the

interpretation of relevant poetological discourse of the end of the 18th and the beginning of the 19th century and on processes, by which the new Czech prosody formed, in relation to older local literature of the 18th century and the current European context (F. J. Tomsa's and J. Petermann's works on prosody in the 80's, Dobrovský's relationship to J. Ch. Adelung and other German authors, Dobrovský's inspiration by Matthaei's and Hauptmann's grammars of Lausitzian). In this way, the ideas, ambiguities and even paradoxes in his writings on prosody portrait J. Dobrovský not only as an original and important thinker who influenced modern Czech poetry, but also as a person who intensively reflected and interpreted contemporary Central European literary and social discourse. As a contrast to J. Dobrovský's "adaptational" reform, the submitted work presents the literary and poetological work by Václav Stach and Stach's early romantic historicism.

Keywords

Czech prosody, modern Czech verse, Josef Dobrovský, Václav Stach, František Jan Tomsa, Jiří Petermann

Česká literatura první poloviny 19. století mezi státní a *národní* *cenzurou*

— Lenka Kusáková¹ —

Výzkumy cenzury realizované v posledních letech v zahraničí i na poli české literární vědy ukazují, že literaturu neovlivňují pouze tzv. mocenská neboli institucionální forma cenzury (státní, církevní ad.) a autocenzura, tedy dvě nejnámější a nejvíce studované formy literární cenzury, ale také řada dalších alternativních cenzurních tlaků, například různé projevy tzv. neviditelné cenzury, za nimiž stojí politická či hospodářská lobby, vědomí dobové mravní normy apod. Bádání o historických podobách působení cenzury odhaluje její další podoby. V českých zemích první poloviny 19. století to byla především tzv. *národní cenzura*, orientovaná k česky psaným textům. Vedle rakouské institucionální cenzury představovala druhou významnou formu kontroly české literatury (zásahy do textů a do způsobů jejich distribuce). Uvědomit si tento fakt znamená lépe pochopit pozici český písčího spisovatele (překladaatele) první poloviny 19. století.

¹ Text vznikl za podpory grantového projektu P406/10/2127 *Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století* (GA ČR, 2009–2013).

Rakouská říše, do níž české země spadaly, byla mnohonárodnostním celkem. Vláda v zásadě nebránila kulturním aktivitám jednotlivých národů, pokud neohrožovaly samu existenci monarchie. Aby se tak nestalo, vybudovala policejní a cenzurní systém, který měl střežit všechny občanské projevy a kontrolovat tištěné slovo. Pohled do archivních pramenů ukazuje, že rakouské cenzuře podlehl nejen literární text: buď byl jeho tisk zcela zakázán, anebo musil být více či méně pozměněn, jak navrhl cenzurní úřad (tištěné seznamy povolených rukopisů, které vycházely po celou první polovinu 19. století, obsahují poznámky naznačující druh cenzurních zásahů). O vlivu rakouské cenzury na českou literaturu první poloviny 19. století existují také desítky dokladů v pamětech či korespondenci současníků (Píša 2010, Kusáková 2010). Karel Sabina zavzpomínal s odstupem let na cenzuru jako na jednu ze zábran rozvoje české literatury:

Romanopisectví české vyvíjelo se pod rozličnými nehrubě příznivými poměry. Nejprv politické. Pod nožem cenzury byl zdar a vývoj novelistiky naší tak dalece nemožný, jak dalece nebylo osvícených a liberálních censorů, nad nimiž pak ještě jako vyšší instance Damoklův se vznášel meč policejního řízení. Prvotní patent cenzurní zněl i vzhledem k novelistice na oko dosti liberálně, ale měsíc po měsíci přicházely instrukce a dodatky, jimiž se stal posléze docela ilusorním. Román obzvláště v nich za Paria v literatuře považován. Taktika cenzurních nařízení čelila též k tomu, aby se u nás nevyvojl zvláštní stav spisovatelský. (Sabina 1912: 452)

Jazykově česká kultura se přes omezení daná rakouskou centralizační politikou (zejména germanizaci středního a vyššího školství a úřad) a přes již zmíněný tlak cenzury během první poloviny 19. století postupně rozšiřovala. Stoupal počet českých knih a časopisů, vznikala česká nakladatelství, čtenářské společnosti a půjčovny českých knih, byly organizovány veřejné kulturní akce, během nichž se česky mluvilo, recitovalo, zpívalo. Jak ale dosvědčuje pamětník (Pichl 1936), bylo třeba nemalého úsilí získat pro každý podnik souhlas rakouských úřadů. Vše podléhalo schvalování a vše bylo také neustále ohroženo. Rozšiřování českého jazyka do vyšších pater společenského života a do tematicky různých oblastí kultury – dva nejdůležitější úkoly národně obrozenského procesu – tak bylo vázáno na *zajištění a uhájení* prostoru, v němž se toto mohlo odehrávat.

Historická věda vícekrát upozornila na zvláštní taktiku, již vlastenci zaujali ve snaze zachovat vybojovaný prostor pro pěstování národního

jazyka, literatury a vědy, totiž taktiku *obezřetnosti*.² Už na počátku 19. století vyjádřil přední představitel národního hnutí Josef Jungmann přesvědčení, že taktikou *obezřetnosti* se český národ dostane nejdále: „Čechům ničeho nezbyvá, než aby podtají, necitedlno všemožně hleděli zachovati národ na budoucí časy“ (dopis A. Markovi z r. 1810; Jungmann 1881: 514). Součástí taktiky *obezřetnosti* bylo odmítání zjevných protivídeňských projevů (Štaif 2005) a demonstrace loajality k rakouskému dvoru, například formou příležitostných sborníků na oslavu panovníka a jeho rodiny (*Žely věrných Čechů po v Pánu zesnulém císaři a králi Františku I.*, 1835; *Hlasy vlastenců při radostném vítání Jejich císařských královských Majestátů Ferdinanda I. a Marie Anny...*, 1835, ad.). Během let 1820–1850 vyšla takových sborníků řada a účastnili se na nich prakticky všichni významnější vlastenci (Otruba 1993: 194–195, Kusáková 2010).

V literatuře se taktika *obezřetnosti* promítala především do *autocenzury*. Spisovatelé se vyjadřovali nepřímou, používali tzv. ezopského jazyka, psali v jinotajích. Dobrou příležitost dávaly překlady. Překladatel se mohl vyhnout nebezpečným pasážím,³ zároveň ale mohl původní text doplnit či jinak zvýznamnit. Například v překladu Marmontelova filozofického románu *Bélisaire* (1766) použil František Vetešník polonismů a rusismů, a nepřímou tak propagoval ideu slovanské sounáležitosti (cenzura ovšem taktiku prohlédla a dílo nebylo povoleno k tisku). Vladimír Macura v knize *Znamení zrodu* (1983; Macura 1995) ukázal, že Jungmann vnašel do překladů vlastní drobné výklady, které posilovaly české národní a slovanské vědomí čtenářů. Jinou strategií byla volba historické látky (Josef Kajetán Tyl, Prokop Chocholoušek ad.). Historik Milan Zítka konfrontoval tematické dominanty povídek uveřejněných v českých a německých časopisech předbřeznové doby a zjistil, že zatímco němečtí autoři, publikující ve svobodnějším prostředí Lipska a Stuttgartu, upřednostňovali soudobá témata, čeští spisovatelé se převážně uchylovali k tématům historickým, která umožňovala skrýt aktuální politické a sociálně kritické myšlenky pod roušku historicity (Zítka 1976: 18, 41).

Dalším významným projevem taktiky *obezřetnosti* v literatuře byla tzv. *národní cenzura*.⁴ Jejím aktérem byla *vlastenecká elita*, tedy skupina

2 Pojem přebíráme z knihy Jiřího Štaifa *Obezřetná elita* (Štaif 2005).

3 Například F. B. Tomsa pozměnil ve svém překladu Clarenovy povídky „Mimili“ řadu choulostivých erotických scén, pro rakouskou cenzuru zcela nepřijatelných, v obrázky sladké katolické zbožnosti. Podobně naložil s partiiemi dotýkajícími se protestantské zbožnosti, jež byla pruskému autorovi blízká (Kusáková 2006b).

4 Označení *národní cenzura* poprvé použil Jiří Skalička v článku o Palackého zásadách do Langrových satir určených do *Časopisu Českého muzea* (Skalička 1962). Skaličkova práce ve své době zapadla, ačkoli znamenala významný badatelský podnět. Na vině jistě byly jiné aktu-

vlastenců, kteří se k otázkám národní kultury vyslovovali koncepčně a veřejně a byli vnímáni jako autorita.⁵ *Vlastenecká elita* se snažila zabránit střetům české literatury s rakouskou cenzurou, zejména podezření z protirakouských politických postojů, včetně propagace slovanství, proto prováděla preventivní cenzuru českých rukopisů. Odstraňovala kontroverzní formulace nebo je upravovala před odevzdáním pražskému cenzorovi, a zasahovala také do způsobu distribuce českých textů. Projevy neopatrnosti (obvykle ze strany mladé generace, např. Langrovo uveřejnění básně „České lesy“ v *Čechoslavu* 1831 nebo Mikšíčkova distribuce zakázaných knih prostřednictvím moravského knihkupectví⁶) byly *vlasteneckou elitou* odsuzovány jako národu škodlivé a nebezpečné.

Příležitost k zásahům do cizích rukopisů dostávali tito vlastenci při redigování českých časopisů anebo během korespondenčního styku. Řada z nich totiž vykonávala post redaktora českého časopisu (František Palacký, Josef Kajetán Tyl, Karel Havlíček) nebo stála v ohnisku vlastenecké korespondence a ovlivňovala českou literární produkci již ve stadiu její rukopisné podoby (Josef Jungmann, F. Palacký, Pavel Josef Šafařík, František Ladislav Čelakovský, J. K. Tyl, Karel Alois Vinařický ad.) (Kusáková 2006a: 239–243). Zejména venkovští autoři se obraceli na příslušníky *vlastenecké elity* jako na autoritu ve věci českého jazyka a literatury s prosbou o přečtení a posouzení textů a také s prosbou o jejich zprostředkování pražskému cenzurnímu úřadu. Právě v této fázi docházelo k (někdy i zásadním) úpravám původního textu, vedeným nejen estetickými zřeteli, ale také ohledem na rakouský cenzurní zákon.

Osobní korespondence příslušníků *vlastenecké elity* poskytuje bohatý dokladový materiál ke studiu problematiky preventivní *národní cenzury* (zejména dopisy Jungmannovy, Čelakovského, Palackého a Havlíčkovy). Dočítáme se o konkrétních zásazích do rukopisů (bohužel jen vzácně máme k dispozici původní text). Patrně nejznámějším případem preventivní *národní cenzury* byly zásahy Josefa Jungmanna do připravované básnické sbírky Jana Kollára (tiskem roku 1821 pod titulem

ální vědecké směry, které literární sociologii vytlačovaly na okraj. Skalička také připomněl starší článek Julia Fučíka, v němž se na fenomén národní, resp. *domácí cenzury* upozorňuje zřejmě vůbec poprvé (Fučík 1949).

5 Pojem *elita* razí historik Jiří Štaif (2005).

6 „Jeho [tj. Mikšíčkovy] tendence přišly opět najevo před několika neděli [sic!] zabavením daremných brožurek necenzurovaných a nebude polic[ie] přihlížeti, aby při takovém smýšlení účastenství při časopise [tj. *Týdeníku*; pozn. L. K.] neměl? Biskup a jeho nejbližší, jak slyším, velice se hněvají na tento nový výjev nerozumného vlastenectví a nebude snad smět již ani česká kniha do semináře“ (dopis A. V. Šembery F. M. Klácelovi z 29. 9. 1847; Šembera 2003: 219).

Básně). Kollár se seznámil s Jungmannem během svých cest do německé Jeny, kde studoval. Vnímal ho jako autoritu, a proto se na něho s důvěrou obrátil ve chvíli, kdy potřeboval posoudit rukopis své prvotiny a zařídít její cenzuru u pražského úřadu. Jungmann Kollárově žádosti vyhověl, básně pročetl a odstranil ty, které se svým obsahem mohly dostat do střetu s rakouskou cenzurou, mj. báseň „Vlastenec“.⁷ Další zásahy provedla rakouská cenzura. Z korespondence F. L. Čelakovského víme, že mezi básněmi vyřazenými pražským cenzorem byly například epigramy „Budoucnost“, „Vlastenec“, „Náš věk“, „Zvelebování národů“ nebo „Slovanská svatba“ (dopis Čelakovského Kamarýtovi ze 4. 5. 1821; Čelakovský 1909: 85). Tak sbírka, prvotně koncipovaná jako skrytá kritika monarchie a projev vůle po svobodnějším a demokratičtějším režimu uznávajícím právo všech rakouských národů na vlastní kulturní existenci, byla po zásazích ze strany vlastenecké elity a ze strany rakouského cenzurního úřadu ideově zcela proměněna. V tištěné podobě pak působila „pouze“ jako oslava lásky a přírody z pera výjimečně talentovaného básníka.

Podobně do Kollárova díla zasáhl F. Palacký, redaktor *Časopisu Českého muzea*, když vypustil některé epigramy zaslané básníkem do prvního ročníku (1827): „abychom hned na počátku Němců podezřívých proti sobě nepopudili“ (dopis Palackého Kollárovi z 10. 1. 1827; Truhlář 1898: 292).

Palacký cenzuroval také první práce Josefa Jaroslava Langra pro *Muzejník* – bajky. Přijal pouze některé a při výběru se neřídil pouze estetickým měřítkem, ale také politickými ohledy: snažil se nedráždit úřední cenzuru. Zasažoval i do textové podoby přijatých bajek, a to tím, že některé „nebezpečné“ partie odstraňoval (Skalička 1962). Obraz Langrova díla tím přirozeně zkreslil. Langer měl ale ještě příležitost představit své kritické smýšlení pozdějšími satirami (v *ČČM* 1830–1831) a alegorickou básní „České lesy“ (publikovanou v *Čechoslavvu* 1831), jejíž následnou perzekuci se jeho spisovatelská dráha de facto ukončila.

O dalším případě *národní cenzury* víme z korespondence Čelakovského s Josefem Chmelou, který redigoval první český almanach (*Almanach aneb Novoročenka na rok 1823*) a příteli prozradil své zásahy do rukopisu básně J. K. Chmelenského. V dopise napsal, že báseň „poněkud přemudroval..., aby cenzurou prošla...“ (dopis J. Chmely F. L. Čelakovskému z 20. 11. 1823; Čelakovský 1909: 198).

7 Mojmír Otruba, autor hesla „Jan Kollár“ v *Lexikonu české literatury*, charakterizuje báseň slovy: „zdůvodňující požadavky národně svobodného života a zapojující české národně osvobozenecké úsilí do spjitosti soudobého celosvětového zápasu o svobodu národní a sociální, odmítá bolestíství a pasivitu a postuluje odvahu ke vzpurnému činu“ (Otruba 1993: 795).

Odkaz na možné negativní důsledky cenzurního řízení pro stávající český kulturní prostor obsahuje dopis Karla Aloise Vinařického Františku Slámovi z 5. 1. 1828 (Vinařický 1903: 56–57), v němž tento příslušník *vlastenecké elity* rozmluvil autorovi pasáž jeho naučného článku, ve které se pomocí jazykové hříčky naznačuje potřeba jazykově českého vzdělávání na školách. Vinařický Slámu vyzval, aby zmírnil ostré nacionalistické stanovisko, které by rakouská cenzura jistě odsoudila a pro které by český časopis mohl být ohrožen.⁸

Naposledy uvedme příklad K. Havlíčka, který jako redaktor *Pražských novin* a jejich přílohy *České včely* odmítl roku 1846 otisknout satirický příspěvek Boženy Němcové namířený proti katolické církvi. V dopise autorce napsal:

[...] celé věci naší by takové brojení proti těm černočům škodilo. To víte, kdyby kvůli mně cenzura zostřena byla, řekli by moji hojní a vysokodušní nepřátelé, že jsem uškodil více národu svému, než jsem prospěl, a to jest pro mne největší kletba. Já sice na obyčejnou čest před světem málo dbám, jen když mne několik lidí, ale zas hodně rádo má, ale přece bych nerad (třeba nezaslouženě) stál mezi škůdci Čechů!

(dopis K. Havlíčka B. Němcové, s. d., 7. prosince 1846; Němcová 2003: 51–52)

Dohled nad českými rukopisy směřujícími do tisku, který prováděla *vlastenecká elita*, se netýkal pouze zásahů do textů. Jeho druhou stranu představovaly různé strategie ovlivnění rakouského cenzora. Tak oficiální cenzuru Máchova *Máje* (1836) předcházela osobní rozhovor vlastenců s cenzorem Zimmermannem, který jej měl navést k takové interpretaci díla, jež mohla být pro cenzuru přijatelná. Odborná literatura upozornila na další nenápadné strategie *vlastenecké elity*, které měly rukopisu usnadnit cestu k cenzurnímu povolení. Podobnou strategií byla drobná lež o profesi autora, již použil Čelakovský, když zajišťoval cenzuru Kamarýtových básní v Praze. Označil přítele za studenta práv, nikoliv teologie, jak tomu ve skutečnosti bylo, aby snáze prošly jeho milostné básně: „Musil jsem dáti cenzorovi bělmo na oko, nebo slovo bohoslov by byl tuze přísně vzal s erotickými písněmi na váhu“ (dopis F. L. Čelakovského J. V. Kamarýtovi z 2. 12. 1821; Čelakovský 1909: 111). Vlastenci se dále pokoušeli obcházet pražskou cenzuru zasláním rukopisu přímo do cenzury vídeňské, která byla považována za méně přísnou (tuto strategii, byť neúspěšně, použil například

8 Případ podrobně popisuje P. Piša (2010: 103–104).

Čelakovský, když se mu nepodařilo uveřejnit zápornou recenzi Tomso-
vých *Jarých fialek* v Praze, nebo Karel Sudimír Šnajdr, který sice poslal
svůj rukopis *Okus v básněni českém* přímo do Vídně, avšak ten byl vrácen
k cenzuře do Prahy; Čelakovský 1909: 233 ad.). Někteří z vlastenců vyu-
žívali při prosazování českých textů u cenzury svých známostí s vliv-
nými osobami (zejm. Palacký) (Píša 2010: 95–105).

Vlastenecká elita ovlivňovala také distribuci kontroverzních českých
literárních textů. Krajní případ představuje Jungmannův zákrok proti
Štěpničkově článku pro Zieglerův časopis *Dobroslav*, který údajně měl
poškodovat českou národní věc. Článek byl již vytištěn, a Jungmann
proto skoupil sazbu, aby zabránil šíření textu (dopis Čelakovského Ka-
marýtovi z 12. 1. 1822; Čelakovský 1909: 120). Jinou cestou bylo vynětí
„nebezpečných“ partií textu a jejich samostatné šíření formou ručního
opisu. Tak kolovaly mezi vlastenci některé básně J. Kollára, které z chys-
tané sbírky vyřadil Jungmann a po něm ještě rakouská cenzura. Doklad
poskytuje korespondence F. L. Čelakovského Kamarýtovi, obsahující
několik Kollárových epigramů (dopis ze 4. 5. 1821) a sonetů (dopis
s. d., srpen 1821), které Čelakovský pro přítele opsal. Jiným příkladem
je edice *Apologie aneb Obrany pana Karla staršího ze Žerotína*, v níž rakous-
ká cenzura provedla škrty. *Vlastenecká elita* opět hledala řešení, jak dílo
zprostředkovat českému čtenáři v původní podobě. P. J. Šafařík navrhl,
aby bylo vytištěno v několika exemplářích na dobrém psacím papí-
ru a pak s ručně doplněnými pasážemi, jež cenzura zrušila, šířeno „pro
naši a několika přátel soukromou potřebu“ (dopis P. J. Šafaříka F. Pa-
lackému z 24. 8. 1834; Palacký – Šafařík 1961: 164). Další používanou
taktikou bylo obcházení rakouské cenzury a vydávání kontroverzních
českých textů v cizině, zejména v sousedním Sasku (vydání *Dalimilovy
kroniky* v Lipsku zorganizoval V. Hanka; tamtéž vyšel také Klácelův *Fer-
rina Lišák* pod jménem lužickosrbského spisovatele J. P. Jórdana). Jako
vhodné se jevily také Uhry, kde byla cenzura údajně shovívavější než
v Praze a ve Vídni (J. Kollár vydával své pozdější práce v Pešti a Budě
právě z tohoto důvodu).

Výše uvedené příklady měly doložit existenci *národní cenzury* i její
rozmanité formy. Dobová korespondence poskytuje řadu dalších do-
kladů, které bude třeba analyzovat a doplnit jimi právě načrtnutý ob-
raz. Již teď je ale zřejmé, že studium kontroly a regulace literatury
a literárního života první poloviny 19. století se nemůže omezit na ofi-
ciální, institucionální rakouskou cenzuru, ale musí zaměřit pozornost
také k méně viditelným formám, které stejně významně ovlivňovaly li-
teraturu a její cestu ke čtenářům.

Prameny

CLAUREN, Heinrich

1830 *Klaurenovy Povídky* 9, přel. František Bohumil Tomsa (Praha/Hradec Králové: Jan H. Pospíšil)

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1909 *Korrespondence a zápisky Františka Ladislava Čelakovského* 1. *Dopisy z let 1818–29*, ed. František Bílý (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

1910 *Korrespondence a zápisky Františka Ladislava Čelakovského* 2. *Dopisy z let 1829–42*, ed. František Bílý (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

JUNGMANN, Josef

1881 „Listy Josefa Jungmanna k Antonínu Markovi“, ed. Josef Emler, *Časopis Českého muzea* 55, sv. 4, s. 499–530

NĚMCOVÁ, Božena

2003 *Korespondence 1. 1844–1852*, eds. Robert Adam, Jaroslava Janáčková, Magdalena Pokorná, Lucie Saicová Římalová, Stanislav Wimmer (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

PALACKÝ, František – ŠAFAŘÍK, Pavel Josef

1961 *Korespondence Pavla Josefa Šafaříka s Františkem Palackým*, eds. Věnceslava Bechyňová, Zoe Hauptová (Praha: Nakladatelství ČSAV)

PICHL, Josef Bojislav

1936 *Vlastenecké vzpomínky*, ed. Miloslav Hýsek (Praha: Fr. Borový)

SABINA, Karel

1912 „Novelistika a romanopisectví české doby novější“, in idem: *Vybrané spisy K. Sabiny* 2, ed. Jan Thon (Praha: Jan Laichter), s. 452 [1864]

ŠEMBERA, Alois Vojtěch

2003 *Korespondence Aloise Vojtěcha Šembery* 3. *Listy Klácelovi*, ed. Zdeněk Fišer (Vysoké Mýto: Regionální muzeum Vysoké Mýto)

VINAŘICKÝ, Karel Alois

1903 *Karla Aloise Vinařického Korrespondence a spisy pamětní. Na památku stých jeho narozenin* 1, ed. Václav Otakar Slavík (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

Literatura

FUČÍK, Julius

1949 „Jak se kdy v Čechách psalo“, in idem: *Milujeme svůj národ. Poslední články a úvahy* (Praha: Svoboda), s. 95–99 [1939]

KUSÁKOVÁ, Lenka

2006a „Korespondence jako aktivní činitel literárního života v období národního obrození“, in *Literární archiv 38. Literární život v neuralgických obdobích českých dějin 19. a 20. století* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 235–258

2006b „Překlady německé zábavné prózy v procesu formování novočeské beletristiky a její čtenářské základny (studie na materiálu H. Claurena)“, in *Mezi texty a metodami? Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Peříplum), s. 187–223

2011 *Literární kultura a český periodický tisk 1830–1850* (v tisku)

MACURA, Vladimír

1995 *Žnament zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H) [1983]

OTRUBA, Mojmír

1993 „Hlasy... (Hlasové...)“, in Forst, Vladimír (red.): *Lexikon české literatury 2/I. H–Ĵ* (Praha: Academia), s. 194–195

1993 „Jan Kollár“, in Forst, Vladimír (red.): *Lexikon české literatury 2/II. K–L* (Praha: Academia), s. 794–803

PÍŠA, Petr

2010 *Kněžní cenzura v Čechách v předbřeznové době*, diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, FF, Ústav českých dějin

SKALIČKA, Jiří

1962 „Satiry J. J. Langra kontra cenzura“, in: *Studie o literatuře a překladatelství. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica 13. Philologica 8* (Praha: SPN), s. 5–16

ŠTAIF, Jiří

2005 *Obezřetná elita. Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851* (Praha: Dokořán)

TRUHLÁŘ, Antonín

1898 „Z redaktorských příhod Palackého“, in: *Památník na oslavu 100. narozenin Františka Palackého* (Praha: Matice česká), s. 290–298

ZÍTKO, Milan

1976 „Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové“, in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica* 5. *Studia Historica* 15 (Praha: FF UK), s. 15–43

Czech literature in the first half of the 19th century between state and *national censorship*

Czech literature and literary life in the first half of the 19th century were considerably affected by the censorship wielded by Austrian state power and its legal and organizational system, as well as by the Czech patriotic elite itself, which by using the tactics of prior censorship on Czech books and journals, attempted to avoid conflicts with the Hapsburg throne and thus to protect the space that had been gained to cultivate the Czech language, literature and science. This paper analyses several cases of such *national censorship*.

Keywords

institutional censorship, preventative national censorship, self-censorship, national elite

Téma potlačované literatury v *Humoristických listech* (1863–1873)

— Blanka Hemelíková¹ —

Stihne-li tě konfiskace, zbytečná je všechna práce.

František Gellner

Cenzura je předmětem badatelské pozornosti především jako vnější systém státní represe. Proti cenzorům, to jest instituci, legislativě a mechanismům, stojí zkušenost cenzurovaných, kteří na represí určitým způsobem reagují (například strategií v tvorbě). Tento „konvenční“ přístup však stále nabízí dostatečně velká „pole neoraná“. Sem patří právě odpovědi spisovatelů. Příspěvek se věnuje důležité oblasti spjaté s touto problematikou, která dosud není podrobně prozkoumána, a to tematizaci cenzury v literatuře 19. století. Východiskem jsou z novějších teoretických přístupů poznatky o prostoru pro manévrování mezi cenzurovaným, hájícím si svou individualitu, a cenzorem, kontrolujícím komunikaci, a poznatky o limitech cenzurního působení (Stark

¹ Text vznikl za podpory grantového projektu P406/10/2127 *Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století* (GA ČR, 2009–2013).

2009: xx, xxi). Na tematizaci cenzury přitom chceme pohlédnout optikou satirického časopisu jako důležitého média, které bojovalo s cenzurou ve jménu ideálu svobodného společenského rozvoje i v odpovědi na konkrétní postihy. A záměrně volíme metodu sondy, abychom se v případové studii pokusili vyložit, jak téma potlačené literatury a cenzury vstupovalo do *Humoristických listů*² v období let 1863–1873, kdy se programově věnovaly politickému humoru a satíře a kdy byla vlna repressí českého tisku vysoká.³

Naším cílem bude ukázat, že v době, kdy v žurnalistice otevřená oficiální debata o cenzuře nebyla možná, *Humoristické listy* řadou rezistenčních strategií a tematizací cenzury proti cenzuře veřejně protestovaly a „s jasným úmyslem, způsobem ironickým a opovrhavým, jakož i pohaněním a potupením vyzývaly k nenávisti a opovrhování [...], přičemž tím vystupovaly proti veřejnému pokoji a řádu“ (Konfiskace [...] 1872: 376). Významně tím také oslabovaly účinnost cenzury. Je přitom důležité, jak vyložíme dále, že za útoky na cenzuru, jimiž podrývaly její legitimnost, nebyly postihovány.⁴ Máme ovšem nespočetné doklady na stránkách periodika i jinde (Arbes 1894), že *Humoristické listy* byly hojně postihovány především pro útoky na politický systém – připomeňme zastavení listu v roce 1864 a několikerá věznění jeho majitele Josefa Richarda Vilímka. Tematická exploatace cenzury byla vysoká a cenzura patřila k hlavním tématům. Obecně lze říci, že časopis reflektoval obě strany cenzurní komunikace: cenzory i cenzurované. Předmětem pozornosti byl cenzurní terorismus rakouské státní policie a zároveň účinek cenzurních zásahů na celý komunikační proces – od redaktorů po čtenáře. Empirický materiál nám dovoluje načrtnout charakteristiku témat i ukázat manévrovací prostor pro cenzory a cenzurované.

Výklad rozdělíme na dvě části. Nejprve pojednáme téma cenzura a cenzoři a potom téma cenzurovaní. V rámci prvního se budeme zabývat nesvobodou tisku, útlakem obecně, institucemi a legislativou cenzury, úřednictvem. V rámci druhého pojednáme o osudech redaktorů, novin a o čtenářích.

2 Vycházely 1858–1941 (od 1. 10. 1859 jako týdeník).

3 Srdečně děkuji paní profesorce Janáčkové za upozornění na téma.

4 Zde totiž spočívá novum oproti době před rokem 1848 a oproti padesátým letům 19. století, a to v tom, že v cenzurní komunikaci již vznikal důležitější manévrovací prostor pro cenzurovaného a cenzora, který byl dán změnami legislativy směrem k liberalizaci, tak jak přestala existovat „předběžná cenzura“. Redakce *Humoristických listů* systematicky využívala manévrovací prostor především v tematizaci cenzury, a to díky většímu sebevědomí, i proto, že se snažila v orientaci na opoziční politický humor dostát očekávání svého stejně naladěného čtenářstva.

Pan představený ovítal celý to stádo a pozdravil vševěma slovy. — a p. představený z Hončovic měno všechkých na to odpovídá až k pláči. — Potom začale na veže všecleká zvonama zvonit, mozekantni hrále, — a me otra sobě oplakany lobe, chestale se k pochodo na mso svato, kerá běla obětována za poděkování odelených eis. milosti. — Praporcu třěbarevných bělo na veže, jak děž jo katke obsešno! a pod něma napsáno: Sláva cisarovi a královi našemu! — Střelba z mōžduř, to se rozomí, bez ostání. — Po skončeně mše svatě a slavně meslele sme, že bohle tako slavný požehnáni, — ale cheba lovke! ono nebolo ani sprosty. — Potom obráta se okazale sme kostělo pate, a vlnou se do jedněho vřekyho záto z hládněma něckama k společenskyho chědo, mosele sme eště celó hodino čekaf, až kochárke na něko ovářele maso a opekle. — Zatím abechme nezahledele po darebně pře tak vřekle slavnosti, tož já začal všecckem vřekládat o tem diplomě, a povídal sem tako, že se ho předřizme jak smola dratve. Na to zavolel z plněch hrđel všice: Sláva eis, a královi našemu! až zřě zálovy brucele. — Potom deklamovale kapitálně: Francek Hřevnu, Josef Chetilu, Matěj Běhala, Ferdá Čocku, a děvčata z Holomōce Věinerove. — Děvčata Nákelsky zdruvale a nechtěle deklamovat, protože je tance zakázané. . . eno, kdož maže za to, děž je okoleněně pād hověžio dohetka. — Potom sme obědvale a přepijele na zřavri všecckém známém, jak třeba Ve ste, pane ledachitore, až sme pře tem tako nekolik sklinek porbile. — Zoapatria svy žalůdke jidlem a pitim přechvalovale sme sobě, že ten tance je zakázané; proto že sme bele toze tēzi — ač mozeka ostavicně taneční a dovijaky kōske hrála. — Jenom nētētēs se belo na te Nákelsky děvčata podivat temo, kdo jenom trochu je navřele k nim lāsō (lebo mēle všecke od smotko zavěšeny nose dule dōrkama) — a debeste Ve o nás bele, pane ledachitore, na té slavnosti bēvale, — nebele be ste se jistě od tance zřizele, proto že ste tō lāsō k děvčatom jak vdolek tvarohově naditě, *) — a pak be ste z toho běle mēle jenom ostaro. — One chodere přechazele jedna za drohō jak rajsky Eve, aby nás jenom k tance podvedle, lebo co pře má pře tak duležetě slavnosti ostōpř tance k vule hověžio dohetko? — Ale p. ledachitōr „Vězde“ Holomōckě nemnža to slešet, tož navřhle, abechme se s něma prece trochu bavile, boř na honěno, boř na slepō babo a lebo na dovijakō.

*) Kdo Vám to napsikal, strěče Nákelské?

Red.

Národní, umělé a jiné.

Narodil se švarný návrh,
z mrtvých vstal, kdo dřív byl zabit;
Kuranda se hned přihlásil,
že touží to děcko — babit.
Dlouho bylo přemíláno,
jakou viru jemu dát;
mnozí chtěli mermomoci
tiskový řád obřezat.
Hádali se dlouho o něj,
o synůčka ubohého,
až zbyl malý kousek z něho,
z děcka prvorozeného. — a.
Tak! Teď jsme vás dobře spořádalí,
finance i zákon upravený,
předlohy i prosby vyplněny,
pro příští rok vše jsme spořídali.
Věru, pilně jsme to pracovali,
a ta práce veliké je ceny;
jsouť národům opět navráčeny
ony slasti, jichžto postrádali.

Redaktorská.
Nám se, nám se, nám se,
nám se všecko zdá,
že tě amnestie
přeče nám nedá; —
nám se, nám se, nám se,
nám se všecko zdá,
že se přece nám nedá.
Marně myšlení
na odpustění,
raděj bez tíže
s námi za mříže! —
Nám se; nám se, nám se,
nám se všecko zdá,
že se pranic nám nedá.

Nestěsi.
Dlouho, dlouho prosili jsme,
spínající v žalu race,
aby nám eos porodila
milostpani Konstituce.

O devátě hodině večer, to z nenadáni leze do dveří nás Ondra Brázdlu, do něhož sme všece farnice Nákelski tak lāsō zahorele, až sme mo odelěle čestny občanství. — Ale on chodak boja se, abechme ho meslin neodlávile, proto že ho treba štěři držele okolo krko; tož nám vzelel na takové stopeň, a začal rozprávět: „Jedlo od všechodo po aizprone k Holomōce, — a od Holomōce z hiečotlokem (Viechackrem) kočorosem až sem k Vám na cheičecko. — abe ste poznale, že lāska něni žádně cancer.“

A belo toho eště vie duležetěsiho, co nám napovídal — ale že jož na to mista nepostacoje, tož skončoje slavnosti teitro opis

Vář kmočacek Nákelsko-Joachémské
M. Ch.

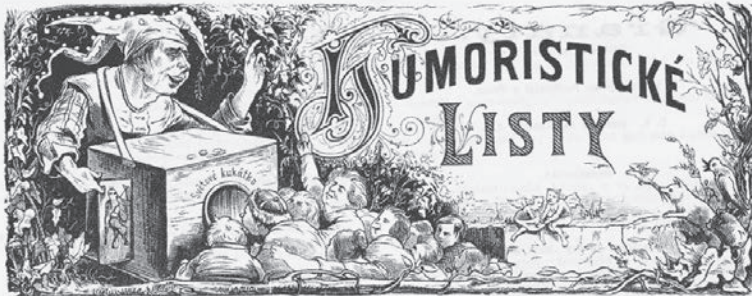
O dušičkách v neznámé posud zemi Cenitýralizacii.



Teď si můžem zase trochu zdřimnout,
pak si nákou bulku zabrajeme,
přitom můžem sklenky též si všimnout.
A že není teďka nic na práci,
háky „parlament“ si takjeme
Prusku na tru — jen tak pro legraci.
Mefisto.

My.
My novou dobu žijeme,
i dolže se nám dáří:
zaplatíme a příjemě
a „páni“ pro nás vaří.
I vaří pro nás pol-řku
přechlunou s makarony,
a stojí nás to pakatel —
maloucké miliony!
Však za to máme naděje
za hrůzu tisíc zřatých:
že po smrti se octneme
v pořadí — Všechně Svatých.
J. O. Horna.

[1] „O dušičkách v neznámé posud zemi Cenitýralizacii“, HL 5, č. 5, 31. 10. 1862, s. 38 (digitální archiv ÚČL AV ČR)



Číslo 11. Majitel: Jos. R. Vilímek. Odpovědný redaktor a vydavatel: Jos. Zidek. Ročn. XII.

Minné „Humory“ byly zabaveny; proč, dožadujeme. Nahrádíme je tedy teprv za 14 dní číslem v celku arithmickým.

Preceptorka policie „Humorům“.

Stařa, děti, ať se nedopáim!
 Op je přiliš, to je kór co moc!
 Div že nechrápnim něčimn stálm,
 a přec děláte jen tentonoc
 samé čurý záry, klky háky,
 nic, bych zálibu já měla v tom.
 Já řka: je to schonschrebněcký žáký?
 Budežž do vás nejpřerůžší hrom!

Abych uspořila ran a hluko —
 mámi já srdce měkké jako lůj —
 poveru vámi přilíš trochu mko;
 snad to dopadne pak méně „fuj!“
 Připravte si papír hezký bílý
 jako po vyprání punčochy,
 a „lámí“ byste zechytily,
 podstríte si c. k. „lenochy“.

A teď píte: „Sláva nové éře!
 Nase spaka jest jen irřasník!“ —
 Už vás zase čert na vidle beže?
 Co jste psaly? „Randá, frc a žblůnk!“
 Tisíc láter! Co jen počít s vámi?
 Musím já vas klepnout přes prsty!
 A nepůjde-li to „zabavami“,
 ušedám vás — ne však po črští!

Musíme tam všickni!



Píseň „Humorům“.

kteřá se zpívá jako: „Jeden kaprál od kvitáná.“

Poslyšte nás, lidé, malo,
 co se večera týden stalo,
 a to v naší tiskárně —
 je to smutná náramně!
 Práve když nás tisknout měli,
 m se dvěce rozletly,
 a již slavná komise
 sháněla se po líse.
 A když našla co hledala,
 s chutí se do práce dala:

kázala vše naporád
 i s obrázky rozmetat.
 A co nás tam nalezeno
 na polovic vyčištěno,
 hned pro „šlocin“ jakýsi
 musely jsme s komisí,
 Tak se stalo, lidé milý,
 že jsme se ti nezapevily
 ze minulé soboty,
 vyrazit té ze pouty.

Literární návštěvi.

V c. k. skladu knih právě př vyřly a ve všech solidněch knihkupectvích jsou k „amnt“ následující nové knihy a spisy:

1. **Praktický návod k rychlému konfiskování opozičních novin,** se zvláštním ohledem na země česko-slovenské. Sepsal a hojnými doklady opatřil dr. Herbst, ministr rakousko spravedlnosti. Tiskem státní tiskárny ve Vídni. Od roku x až po dnes. Stereotypní vydání. — Mysleme, že kniha tato se odporučuje sama sebou. Pan spisovatel osvědčil se v oboru spravedlnosti již tolikrát skvěle co důkladný znalec a kritik, že není třeba o tom více mluvitli. Upozorňujeme na tuto knihu zvláště slavné návladitelci a c. k. policii. Cena knihy je opravdu skromná, ba hleďte k jejímu obsahu skoro žádná, tak že si jí může zaopatřit i sebe chudší policajt.
2. **Umění, za 24 hodin vyhledati kopečnu za škrátnu.** Vydané pěti c. k. školní rady v Čechách. — Spisovatelem toho umění se podarilo vyplnit důležitou mezeru v literatuře, i nebude zajiště nikoho z c. k. hejtmanů, jenž by nutnou potřebu takového umění neuznával. Doufáme, že vydavatelstvo nenudělá násko a že bude ve své činnosti zdárně pokračovat.
3. **O péčování želez a hrdliček na panství Valdštejnském a Čechách.** Na základě vlastních studií a zkušeností sepsal Dr. E. A. N. Hans, ministr rakouského „orání“. K poněmí zvlášt pro české hospodáře a ku potřebě školní mládeže. Drahé neopravené vydání, vytištěno v tajné tiskárně. Se slavnostnou rytinou, v tuhé svinské vazbě. Takřka za pác. — Mysleme, že věda botanická a hospodářská teprve rozsáhlými studiemi pana spisovatele dosáhla vrchu dokonalosti, a na tom má moudry kupec dost.

[2] „Musíme tam všickni!“, HL 12, č. 11, 12. 3. 1870, s. 37 (digitální archiv ÚČL AV ČR)

Cenzoři

V reprezentaci cenzury a cenzora byla nejzávažnějším tématem nesvoboda tisku, kde autoři zároveň s kritikou vlády apelovali na čtenáře a na jeho hodnocení literatury. Uvedme příklad, v němž autor připomíná já tradiční útlaku v Čechách a cituje z Jana Kollára: „Z Jana Kollára. Bratři, nesudte o nás, co a jak jsme psáli my mohli; / nýbrž jen co a jak jsme směli, sudte o nás“ (Z Jana Kollára 1869: 81).

Frekventovaným tématem byl útlak, včetně konceptu a instituce cenzury, přičemž autoři často používali šprýmovné označení „zábava“ či „štrapác“. Nalézáme přitom celou škálu zobrazovacích postupů: básně, prózy i žurnalistické parodie. Ve „Vyznání víry“ autor ironizuje cenzuru a vládu: „Vyznání víry ‚Humorů‘ na sklonku r. 1866. Věříme, že všechno jest dokonalé [...] cokoli vláda činí [...] třeba to i pokaždé s naším pitomým rozumem se nesrovnávalo. Věříme, že jest cenzura potřebna jako sůl v domě. Věříme, že se vládne nejlépe z Vídně a že to jest rozkošné, moci vládnouti“ (Vyznání víry 1866: 313). Nemálo útoků bylo směřováno k samotné instituci cenzury a k jejímu právnímu systému, včetně soudů. Nejdůležitějším tématem byl porotní soud – spisovatelé volali po zákonech a po spravedlnosti a později kritizovali omezené působení porot i neodpovídající kompetenci, předpojatost a německé poroty. Zde se podle našeho názoru významně uplatnila vedle protestu i snaha navázat s cenzurou dialog, což signalizovalo i určité přijetí cenzury. Méně často se autoři obraceli proti legislativě a tiskovému zákonu. Tak například v roce 1863, v návaznosti na zavedení nového tiskového zákona (1862), vzbudil kritickou reflexi paragraf č. 5, který zakládal povinnost odpovědnosti a pokut pro redaktory a další osoby (majitele a správce tiskáren, sazeče a nakladatele). Často se autoři vysmívali úřednictvu, policii a státnímu návladnictví, přičemž nejdůležitější téma představovala postava státního návladního. Cílem bylo podrýt autoritu vysoce postaveného úředníka a oslabit jeho morální kredit, a tím oslabit i morální kredit cenzury a podrýt její legitimnost. Tak se ve verších i prózou satirizuje státní návladní „vysoký excelenc pán“ dr. Hlaváček: „Ten pan státní návladní nikdy nezahálí, / ve dne v noci žaluje, plní kriminály. / Pracujme my také tak, jako pan Hlaváček: / v jedné ruce ‚rozsudky‘, v druhé chudých sáček“ (Ten [...] 1868: 201). „Všem politickým provinilcům (za laskavé spolupůsobení při mém povýšení na radu vrchního zemského soudu) můj nejvšelejší dík!! Dr. Hlaváček, návladní“ (Všem [...] 1870: 2).

S politickými provinilci se dostáváme k cenzurovaným. Nejčastějším tématem byly konkrétní cenzurní zásahy proti českým novinám a časopisům spolu s ironií na nezabavované oficiální listy – redakce nejen vyjadřovala protest, nýbrž také vyvolávala zájem o konfiskované listy a využívala cenzury jako reklamy. V „dopise policii a soudu“ se zesměšňují Čechům nepřátelské noviny (a reklama se reflektuje): „Zdejší sl. c. k. policii a též takému návladnictví. Nebylo by záhodno, konfiskovat před Novým rokem také jednou nás, aby nedostaly všechny předplatitele jen noviny opoziční? S úctou ‚Tagesbote‘ a ‚Bohemia‘“ (Zdejší [...] 1870: 208).

Nejdůležitějším tématem byly osudy perzekvovaných redaktorů, které se objevovaly v celém sledovaném období. Na začátku byla důležitým motivem nemožnost psát svobodně. Tento motiv lze vyložit i jako určité přijetí cenzury a povzdech nad osudem. V básni „Redaktorská“ autor vzbuzuje soucit:

Pročs mne Bože na svět stvořil,
když nesmím dle vůle psát!
Kéž bych se byl nenarodil,
neměl bych nač naříkat.
[...]
Redaktorství už chci nechat,
zejtra vrátím koncesi,
neboť jak bych začal cekat,
měl bych hned zas procesy.
(Redaktorská 1863: 298)

Později bylo téma nahrazeno hojně frekventovanými motivy: vězením, čekáním na amnestii, ztrátou kauce, pokutou. Autoři se snažili využít zásahu pro reklamu a vyvolat zájem o osud konkrétních perzekvovaných žurnalistů. Tak z přátelsky kolegiální pozornosti často psali o uvězněném Jakubu Arbesovi. Důležité je připomenout, že se objevil i motiv, dosvědčující, že „nový kriminální statut redaktora byl spíše ctí než pohanou“ (Stark 2009: 278). V básni „Verše kriminální“ autor vyjadřuje povzbuzení: „Kam já svojí nohou vkročím, všude samé pokuty, / a radnice novoměstská je už se mnou ‚ty a ty‘! // Nic netruchli, – vesel buď, můj synu, / ač jsi obžalován ze zločinu; / ty jdeš napřed – zdráv jsi putoval! / bys ostatním stánek zbudoval“ (Verše kriminální 1868: 152).

S postupem doby začal dominovat motiv vzdoru a přesvědčení nevzdát se v boji proti cenzuře a útlaku. Druhým průběžným motivem byly osudy perzekvovaných *Humoristických listů*, které byly těsně spjaty

400

E. i nad ubohým nynějším redaktorem naším se slitovati, a paklby něčeho ze zaslouženého jemu trestu odpustiti za dobré neuznala, alespoň z pouhé křesťanské lásky a humanity ve vznešeném duchu svém ho politovati ráčila.

Kojíce se sladkou tou naději, že žádna z proseb našich oslyšena nebude, znamenáme se Vaši Exc. nejoddanější

V Praze, na den slavného *na horu* „Humory“.
czeti posledního čísla naseho.

Jediný špatný vtip dostačí, aby člověk propadl osudu, a Tys již dávno prach a popel, jež rozmetává větrík po zemi. A mnoho lidí naláhalo se ho, a dělají v zemi špatné vtipy, jen že bez povolení a bez slušného propadání osudu.

„Humoristické Listy“ však řídí se jen dle života Tvého, dělají vtipy věcně dobré, a sláva jejich nevyhyne!

Nejnovější „sebrané spisy.“



Skutečský žal.

Stojíme nad hroby a s mrtvými mluvíme. Probuď se ze sna a vystup mezi nás!

Vlažný větrík vlaje drnem květnatým, pod drnem dřívá ale černý hrob. Na tváři mívals blahý smích, v srdci jsi nosil hluboký žal.

Miloval jsi zemi tu, ve které dříváš, a podepřel jsi se hroudou její, neboť láskou ondlévals.

Vešels v život, jako jarní slunce, zazpíval jsi, jako tažné pláče, zaplakal jsi, jako rosné ráno, a země se zardovala a rezemšála v květ.

Tys nám dal lehkost mysli a veselost srdce, sobě podržels smutek a žalost. Tys nás napájel vlastní krví, když jsme nejvíce žíznil, Tys nás sytil, když jsme hladem klesali, ujal jsi se žebračka nesmělého a zoufalého.

Tys vypravoval nám dětem čarokrásné báje, Tys učil nás pravdě hrou. Tys předpěvoval nám písně, jak samec mláďatům, a letěls k nebi již, když mi jsme ještě kryli se křídly neopěřeními.

Tys největším dobrodincem lidí, nebyl jsi mu dal desky zákonné, písma vznešená, neboť jsi otcem „Humoristických Listů“, jejichž sláva nikdy nevyhyne.

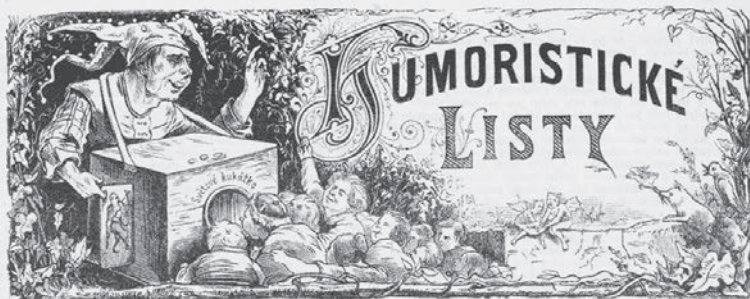
Když jsi ale zmužněl, učinil jsi špatný vtip a umřels nějakých padesát let před dobou rozumnější odvděčenou.

Obrázky z nebe.

III.

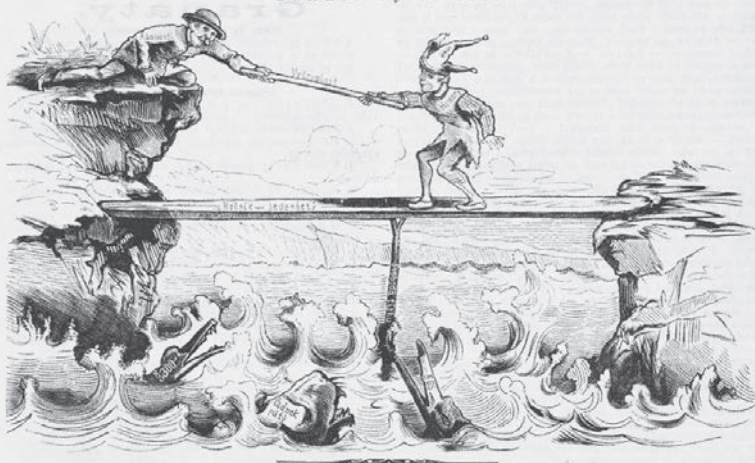


Václav. „Tak ty pořád ještě zlobíš, klučino, a nemáš dost na tom, cos už natropil? Dle mé osobní zkušenosti nestane se ti na zemi pranic — neboj se, neboj! — a do nebe se také nedostaneš, abych ti tam mohl vytlupat. Tu máš tedy mezi nebem a zemí! — A teď upaluj!“



Číslo 2. Majitel: Jos. R. Vilimek. Odpovědný redaktor a vydavatel: Fr. Pechánek. Ročník XI.

Takhle by to šlo!



Z černého kabinetu.

Paměť starého roku „Humorům“.

U všech čertů v den sv. Tří králů 1869.

Moje nejmenší „Humory“!

Já Vás na 100,000krát podrovnávám a líbám a doufám, že Vás těmito párma řádky při dobrém a stále zdravě vynatrefím, jakož i já chválám pánu Bohu zdrav jsem. Ze je Vám vzdor všemu neustále hej a že pořád máte plné tělo roupů — to vim, ale já — já — im, já chodkák to dohř! Vidíte, mohl jsem tak dobře psát „Bohemii“ nebo „Deničku“ jako Vám, a jim ještě spíše, protože jsem Vás samé opálil leckdy o náké ty šoufky a nedávno i o plnou čepici rublů, — ale Vy bolt jste se mi líbily nejlépe, ačkoli jsem často měl na Vás příku, když totiž jste dávaly mně do novin říkajíce, že jsem dareba a že, nebudu-li dělat dobrotu, to se mnou ještě špatně dopadne. Nenický teprv vidím, že jste to se mnou myslily přece jen dobře. Škoda jen, že jsem Vás tehdy nechtěl poslouchat! Ale moje — odpusť Bože hříchy! —

zpropadená palice měla po celý čas metelici. Teď mím zažto poloznan, že bych Vám jí nepřál do smrti. A všílité: byl jsem špatný chlap — teknu Vám to zrovna, protože teď, když už mne jednou čert vzal, je mi prašť jako uhoř — přece však jsem si mysli! „Až té Nový rok shodí s křesla a ty budeš pak za svou vládu zodpovědným — co ti mohou tak nehoršičko udělat? Nejvyšší ti dají větší peněz než služně, k tomu nějaký řád pro zisklny, a bude po konedli; — a ono to zatím se mnou dopadlo takhle! Jo, jo, teď až se člověk těší na něco-dobrého! Tak hledte, nemam-li pravdu: co jsem já tam u Vás nahore pomohl doktorům, jako: Švestloví, Herbstovi, Hasnerovi, Glškoví a j. v., že dostali přece hezká místa a nemají se jen tak a jsou teď chlapci! Sami, to mne mohli potřebovat, aby si pomohli, ale já toho už nejsem hoden, aby se za mne přimluvil, aby některy z nich řekl: „Čerte, ďable — tohle, takhle — udělal nám dobrotu — odsloužíme se ti tak a tak; jsme doktoři, pomůžeme ti . . .“ Ale teď se na pány spolechat, co ti slibujou! Hanba! stýdět by se mohli až do koule! Já to měl vědět dřív, že budu mít takovéhle utři si — já bych byl pískal jinou! Co je pravda, to je pravda!

[4] „Takhle by to šlo!“, HL 11, č. 2, 9. 1. 1869, s. 5 (digitální archiv ÚČL AV ČR)

s osudy redaktorů. Nejfrekventovanějším motivem tu byly konkrétní přímé zásahy cenzury proti jednotlivým číslům *Humoristických listů*, jež redakce opět využila pro vlastní reklamu. V „dopise policii“ si autor s ironickou satisfakcí cenzurní reklamu pochvaluje: „Slavné policii a slavnému návladnictví! Byly jsme sice už – jak kolkovna vykazuje – dosti slušně rozšířeny, nic méně vzdáváme srdečné díky za reklamu konfiskacemi nám už zase dvakrát prokázanou, a trváme s úctou k podobným službám vždy ochotné Humory“ (Slavné [...] 1871: 383).

Velmi důležitá strategie časopisu, jak oslabit účinnost cenzurního zásahu, byla, když se v reakci časopisu na konfiskaci potlačený materiál naopak zdůraznil, za takovou reakci již časopis nebyl postižen. Uvedme příklad, kde šlo o potlačovanou kritiku policie: „My za to nemůžem, že onehdejší ‚Humory‘ byly uznány za vinny přečinem pro obrázek, v němž volal tonoucí k policajtům o pomoc“ (My [...] 1871: 391). Vidíme, že zde se uplatnila mystifikace, kdy vymyšlený odkaz na cenzuru přímo podněcoval reklamní účinek cenzury pro dobro časopisu. Nejvýznamnějším tématem byla strategie *Humoristických listů*, jak psát pod dohledem. Zde mělo být prostředkem taktiky již od Karla Havlíčka známé prolnutí satiry s humorem. Největší význam přitom mělo to, že *Humoristické listy* propojily strategii psaní s tématem čtenáře. Redakce manifestovala společný postoj se čtenáři, a tím motivovala společný veřejný protest proti útlaku. I zde byl kriminální statut spisovatele-zločince spíše ctí než hanbou. V článku „Tajný spolek“ se redakce rozepisuje o společném postupu proti nepřátelskému světu:

Tajný spolek. Počátkem roku 1871 vstoupí zde (v Praze) do života nový tajný spolek, a sice pod pláštěm „Humorů“, z mnoha tiskových procesů již „kriminálně“ známých. [...] Účelem tajného toho spolku bude pracovati všemi možnými prostředky a zbraněmi humoru, satiry a ironie k tomu, [...] 2. aby svět nám nepřátelský puknul zlostí jako žalud. K tomu účelu rozšíří se do savadní „Humory“ o celý půlarch na každém čísle a uveřejňovati budou od Nového roku mimo články a obrázky politické také nejrozmanitější články a obrázky nepolitické, kteréž s prvějšími budou smíchány tak šikovně, že v té sloučenině ani sám p. státní návladní nerozezná zlo- od přečinů. Členové spolku dělití se budou na činné (spolupracovníky) a přispívající (předplatitele a odběratele). [...] Tajným znamením členů k vzájemnému se poznávání bude „strouhání mrkvičky“ v tu stranu, kde leží Vídeň. Přihlášky a příspěvky k tajnému spolku tomu přijímají se zcela veřejně v Železných dveřích č. 436–I. N. H. L. V. P. (tj. Nakladatelstvo „Humoristických Listů“ v Praze). (Tajný spolek 1870: 207)

Toto ironické nabádání k věci nezákonně představuje vědomé pohrávání si s hranicí legálnosti, a tak i jistou provokaci cenzury. Soudíme přitom, že provokativně myšleným spojením „závadného a nezavadného smyslu“ zde *Humoristické listy* velmi úspěšně využily daného prostoru pro manévrování a současně se ho pokusily i rozšířit.

Co cenzura nekonfiskovala; účinnost cenzury

V perspektivě cenzury jako státní systematické kontroly je třeba dále analyzovat otázku toho, co cenzura nekonfiskovala, a otázku účinnosti cenzurního postihování. Co je důležité: na našem materiálu jsme viděli, že cenzura sice konfiskovala ta vyjádření, která útočila na politický řád, ale nikoli ta, která se týkala legitimitnosti cenzury samé a jejích praktik. Cenzura se tu účinně nebránila po našem soudu proto, že téma cenzury bylo součástí otevřeného manévrovacího prostoru, i proto, že státní aparát měl zájem hájit legitimitnost cenzury (jako instituce kontrolující na základě objektivních měřítek) pro dobro společnosti. To významně souvisí s ambivalencí účinku cenzury a s oslabováním účinnosti cenzurního zasahování.

Cenzura byla kontraproduktivní, jestliže sloužila k popularizaci cenzurovaného. Jak jsme viděli u *Humoristických listů*, cenzura poskytovala reklamu časopisu i redaktorům a také často, paradoxně, svou činností podpořila právě ty materiály, které chtěla potlačit. Na druhé straně měla cenzura nepřímo úspěšný dopad na literární život, který vyvolávalo právě její využití pro reklamu. To totiž vzbuzovalo u českých literátů atmosféru vzájemného podezřívání a obviňování, které někdy vyplulo na povrch. Tak tomu bylo v roce 1865, kdy se J. R. Vilímek polemicky bránil proti redaktoru Eduardu Justovi, jenž psal, že Vilímek využil v roce 1864 své zatčení a uvěznění jako chytrou strategii, aby se stal „národním mučedníkem“ (Vilímek 1864–1865, idem 1866). Je zřejmé, že tato situace souvisela s případem Julia Grégra, jenž byl v roce 1862 pro odsouzení za tiskové přečiny téměř národním hrdinou.

Shrňme-li: snažili jsme se doložit, že *Humoristické listy* kritikou rakouských cenzurních záležitostí a institucí úspěšně využívaly daný manévrovací prostor, vyjadřovaly systematicky veřejný protest proti cenzuře a významně oslabovaly účinnost cenzurního zasahování. A na druhé straně se také mohly dobře poučit, jak lze prostor pro manévrování rozšiřovat.

Přítom zřetelně hrálo nejvýznamnější roli téma cenzurovaného, tedy osudy perzekvovaných redaktorů, kteří vyvolávali empatii, vyjadřovali vzdor, a tím posilovali společné postoje se čtenáři, a zároveň udržovali zájem dostatečně velké základny předplatitelů, aby se z předplatného mohly platit pokuty (Moudrému napověz! 1863). Máme-li se pokusit o stručný závěr, potom je nutné konstatovat, že ačkoli „prostor mezi časopisem a čtenářem nebyl bez překážek“, redaktoři pokračovali v činnosti orientované opozičně a intencí časopisu stále bylo (oproti Gellnerově skepsi v motto): „ač tě stihne konfiskace, není marná žádná práce“.

Prameny

KONFISKACE [...]

1872 „Konfiskace 45. čísla letošních ‚Hum. listů‘“ [uveřejnění rozsudku c. k. zemského co tiskového soudu; pozn. B. H.], *Humoristické listy* 14, č. 47, s. 376

MOUDRÉMU NAPOVĚZ!

1863 „Moudrému napověz!“, *Humoristické listy* 5, č. 51, s. 416

MY [...]

1871 „My za to nemůžem [...]“, *Humoristické listy* 13, č. 50, s. 391

REDAKTORSKÁ

1863 „Redaktorská“, *Humoristické listy* 5, č. 37, s. 298

SLAVNÉ [...]

1871 „Slavné policii [...]“, *Humoristické listy* 13, č. 49, s. 383

TAJNÝ SPOLEK

1870 „Tajný spolek“, *Humoristické listy* 12, č. 52, s. 207

TEN [...]

1868 „Ten pan státní návladní [...]“, *Humoristické listy* 10, č. 49, s. 201

VERŠE KRIMINÁLNÍ

1868 „Verše kriminální“, *Humoristické listy*, č. 38, s. 152

VILÍMEK, Josef Richard

1864–1865 „Panu Eduardu Justovi, bývalému spolupracovníku těchto listů“, *Humoristické listy* 7, č. 54, s. 432; č. 55, s. 440; č. 57, s. 456

1866 „Panu Ed. Justovi, bývalému spolupracovníku těchto listů. Dokončení odpovědi Vilímkovy panu Justovi (z 55. čísla ročníku 7)“, *Humoristické listy* 8, č. 3, s. 24–25

VŠEM [...]

1870 „Všem politickým provinilcům [...]“, *Humoristické listy* 12, č. 1, s. 2

VYZNÁNÍ VÍRY

1866 „Vyznání víry“, *Humoristické listy* 8, č. 51, s. 313

ZDEJŠÍ [...]

1870 „Zdejší sl. c. k. policii [...]“, *Humoristické listy* 12, č. 52, s. 208

Z JANA KOLLÁRA

1869 „Z Jana Kollára“, *Humoristické listy* 11, č. 20, s. 81

Literatura

ARBES, Jakub

1894 *Pláč koruny české neboli Persekuce lidu českého v letech 1868–1873* (Praha: František Bačkovský)

SVATOŇOVÁ, Ilja

1993 „Humoristické listy“, in Vladimír Forst (ed.): *Lexikon české literatury 2/I. H–J* (Praha: Academia), s. 360–362

STARK, Gary D.

2009 *Banned in Berlin. Literary censorship in Imperial Germany, 1871–1918* (New York/Oxford: Berghahn Books)

The subject of suppressed literature in *Humoristické listy* (1863–1873)

This study deals with censorship and humorous magazines in the latter half of the 19th century. We attempt to show the representation of censorship and the satirical struggle with the censors, using the example of *Humoristické listy*, in 1863–1873. We find protests against censorship and the ambivalent effect of censorship. Methodologically we are inspired by new research and its views on “the latitude in deciding how to maintain some free space for the individual at

the side of the authors and how to assert the state's control at the side of the censors", and on "the limits of state censorship".

Keywords

copyright, Humoristické listy (1863–1873), suppressed literature, second half of the 19th century

Literatura *okraje* na hraně zákona

Ke sporu o „brak a obscenitu“
(nejen) za první republiky

— Tomáš Pavlíček¹ —

Ve dvacátých letech minulého století byl v českém prostředí sveden spor o právní normu v úředních dokumentech nazývanou „Zákon proti oplzlým výtvorům a literárnímu braku“. Tento konflikt byl jedním z dobově příznačných výrazů obecnějšího fenoménu: rozporu mezi autonomní povahou literárního díla, jak byla prosazována zejména od sklonku 18. století, a mocenskými či ideologickými nároky souběžně vztahovanými na oblast umělecké tvorby (Struck 1999)². Chápeme jej jako kulminační bod procesu latentně probíhajícího několik desetiletí a navenek vystupujícího formou publicistických debat a polemik v kulturních a osvětových periodických tiscích. Jeho finále je i střetem o pravidla vymezování literárních hranic, jež rozhodují o vnímání určitých děl jako (ne)literárních.

1 Text vznikl za podpory grantového projektu P406/10/2127 *Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století* (GA ČR, 2009–2013).

2 Wolfgang Struck sleduje obecnou dimenzi problematiky a analyzuje mj. i zákaz literárního textu na základě právní normy a prostřednictvím instituce, což s naší problematikou bezprostředně souvisí.

Reflexi „zhoubné“ četby (textů údajně porušujících mravní normy a kazících vkus čtenářů) lze v literárních dějinách sledovat po staletí. Genezi pokusů o potlačování této četby a mechanismy „kolonizace ne-literatury literaturou“ nastínil Pavel Janáček v monografii *Literární brak* (Janáček 2004: 17–59). Z autorových úvah vycházíme, v centru našeho zájmu stojí však jen dílčí úsek tohoto procesu: pokusíme se pak nastínit důvody zostřování postojů stran konfliktu a podrobněji se zaměříme na instituce, jež svou aktivitou situaci podstatně spoluurčovaly. Z mezinárodního kontextu se jako podnětné jeví srovnání s paralelním (či časově předběžným) děním v Německu. Pokusíme se přitom postihnout jak společné rysy boje za právní normy postihující „brak a pornografii“, tak rozdíly, jež vypovídají o specifických konstitutivních rysech literární komunikace obou sledovaných prostředí.

Proměny evropské společnosti 19. století se odrazily mj. i na výrazném růstu počtu potenciálních čtenářů, tedy i zájemců o texty beletristické (Engelsing 1973: 96–121)³. Spolu s liberálnějšími právními normami, inovacemi tisku jako dominantního média prostředkování, rostoucí rolí tržních vztahů formujících nabídku knižních titulů i proměnami dalších institucí zapojujících se do literární komunikace (mj. půjčoven knih) se projevil v rozšiřujícím se spektru titulů. V Německu ve druhé polovině 19. století vzrostl ve srovnání s půlstoletím předchozím počet knih o zhruba trojnásobek. Vzestupnou tendenci vykazují množství i náklad beletristických děl, což se odráží rovněž v počtu titulů určených širšímu, neelitnímu čtenářskému publiku. Ty vzhledem k omezeným kulturním kompetencím předpokládaných „spotřebitelů“ navazovaly na osvědčené prvky populární literatury starších období – zábavnost, dobrodružnost, napětí a vzrušení (srov. Wittmann 1999: 252–253; obecně k vývoji německého knižního trhu *ibid.*: 237–299). Obdobnou dynamikou, jak dokládá Zdeněk Šimeček, se vyznačoval také vývoj knižní produkce u nás. Autor taktéž upozorňuje na dobově příznačnou (od sedmdesátých let se stupňující) tendenci k rozšiřování nabídky zábavné literatury, zejména „krvelačných příběhů, detektivek a obscenní literatury“ (Šimeček 2002: 115), vydávané nejčastěji formou levných sešitů šířených kolportážně.

Paralelně s diferenciací čtenářské veřejnosti a proměnami trhu vstupuje do hry i další aktér konfliktu – lidovýchovné hnutí. Ve střední

3 Rolf Engelsing na základě dílčích statistických podkladů dokládá faktické vymýcení analfabetismu v německé populaci. I v dříve zaostalých částech země (východní a západní Prusy) se podle něj počet analfabetů na přelomu 19. a 20. stol. pohyboval okolo pouhého 1 %.

Evropě lze jeho razantnější nástup zachytit již od sedmdesátých let 19. století (nedlouho po vyhlášení císařství, v roce 1871, se například v Německu konstituuje Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung). V českojazyčném prostředí se instituci specializovanou na lidovýchovnou práci – Osvětový svaz (po vzniku republiky přejmenovaný na Masarykův lidovýchovný ústav) – podařilo po několika nezdarech ustavit až v roce 1905.⁴ Úkolem těchto spolků bylo v duchu „emfatické víry v sílu vzdělání“ působit na široké vrstvy formou přednáškové činnosti a nabízením literatury stimulující formování „pozitivních“ národních hodnot (Langewiesche 1989: 108). Aktivně se zapojovaly do konstituování sítí tzv. lidových knihoven, pro něž například formou sbírek zajišťovaly knižní tituly nebo zprostředkovávaly finance na zřízení a vybavení půjčoven. Tytéž spolky pak prováděly i výběr a administraci titulů. V německém prostředí vydala například zmíněná společnost katalog *Bücher für Volksbibliotheken* (1892), jenž byl do roku 1911 publikován ještě jedenáctkrát (Pokorný 2003: 27). U nás již během budování sokolských knihoven upozorňoval Karel Vaníček, významný cvičitel, „písmák“ a zakladatel sokolského muzea, na „krvavé a detektivní romány nebo dokonce kluzké plody spisovatelů francouzského polosvěta“ (ibid.: 48), kterých se při utváření knihovnických fondů prostředkujících četbu širším vrstvám bylo třeba vyvarovat.

K první gradaci boje proti „pornografii a braku“ (ne náhodou bylo takto volně překládáno německé „Schmutz- und Schundkampf“) ve střední Evropě dochází kolem roku 1900, kdy byl v německém říšském sněmu prosazen tzv. Lex Heinze. Ten se zaměřoval na omezení rozšiřování „obscénních“ (unzüchtige) spisů a měl postihovat nejen tisky, ale i vyobrazení či zveřejnění děl „s vypjatým erotickým obsahem“. Po bouřlivých sporech se podařilo znění zákona oslabit (mj. s ohledem na divadelní inscenace), ale sama jeho existence představovala úspěch lidovýchovných spolků a projevila se následnou polemikou v kulturní publicistice a zejména ve specializovaných brožurách.

Spisek *Unser Volk in Gefahr! Ein Kampftruf gegen die Schundliteratur* (Náš národ v nebezpečí! Výzva k boji proti brakové literatuře, 1909) Karla Brunnera je emfatickým útokem proti „brakové“ literatuře, „nejtrapnějšímu jevu knihtisku, od dob jeho vynálezu“ (Brunner 1909: 3). Autorův výklad je založen na pseudolékařské terminologii

4 Myšlenky lidové výchovy se však prosazují již dříve: jednak v rámci sokolského hnutí, jež reagovalo na razantní pronikání českého živlu do dalších oblastí života, jednak v učitelských kruzích, zvláště v souvislosti s činností Ústředního spolku jednot učitelských (srov. Pokorný 2003: 41–108).

a romantické metafoře národa jako těla.⁵ „Brak“ je dle Brunnera epidemií, morem či jedem smrtelně ohrožujícím tělo i ducha společnosti. Jeho čtení má podle něj přímou spojitost se zločinností a i výroba takových tiskovin je zločinem, neboť výrobci vydělávají miliony, zatímco konzumenti se stávají oběťmi, které čtivo odsuzuje k materiální i myšlenkové chudobě. Brunner uvádí výčet titulů označovaných za brakové – kromě detektivních příběhů (mj. sešitových románů s postavou Sherlocka Holmese, Nata Pinkertona či Nicka Cartera) sem řadí i texty dobrodružné (adaptace příběhů Giacomo Casanova, indiánky s postavou Buffalo Billa), loupežnické či pirátské romány, respektive eroticky zaměřenou edici *Intimních příběhů*. Sleduje i „hospodářské škody“, jež má tato literatura páchat (ročně se za ni údajně vydá 50 milionů marek, zabezpečuje obživu pochybným nakladatelským domům) a varuje před jejím hrozivým kvantitativním nárůstem a šířením zejména mezi mladými čtenáři.

Brožurka Ernsta Schultzeho *Die Schundliteratur. Ihr Wesen. Ihre Folgen. Ihre Bekämpfung* (Braková literatura. Její podstata. Její následky. Její potírání; 1908) je soustavnější analýzou problematiky, zachycenou optikou osvětové práce. Autor, jenž patřil k vlivným teoretikům lidovému výchovy, nejprve podává obecnou charakteristiku sešitové produkce – zdůrazňuje její mizivou uměleckou hodnotu a diferencuje tituly podle společenské závadnosti či neškodnosti. Typologizuje nebezpečná díla podle tematického klíče na kriminální romány (vyzdvížena opět série spojená postavou detektiva Nicka Cartera), dále *hintertreppenromane*, charakteristické hrůzostrašnou a tajuplnou zápletkou, a pornografické tisky. Brožurka popisuje údajné škodlivé společenské důsledky této produkce (kriminalita, sebevraždy, negativní ekonomický dopad) i důvody jejího úspěchu u širokých vrstev (senzačnost, vzrušení, čtenářská vášeň dětí stimulovaná seriálovou formou). Koncepčnost a programová povaha publikace je zřejmá z důrazu na propracování strategií boje proti této literatuře. Jsou v ní kombinovány jak body restriktivní (zákonodárství, jeho prosazování výkonnou mocí), tak tvůrčí prvky osvětové práce: přednášky, péče o knihovny různých typů (rovněž školní a dětské knihovny), koncipování „vzorových knihoven“ či prezentace korpusu odmítaných knih formou komentovaných výstav. Autor zohledňuje také nutnost koordinace práce s institucemi knižního trhu.

Není bez důležitosti, že brožurky podobného typu byly použity i při sporech o zákon proti „pornografii a braku“ (týká se to např. Schultzeho

5 Za upozornění na tuto konotaci děkuji Michaelu Wögerbauerovi.

práce přetištěné mj. v roce 1925) a nalezly ohlas i za hranicemi. Na oblasti tzv. pornografie lze navíc doložit i další z efektů modernizačních tendencí. Počátek století je spojen s opakovanými snahami o mezinárodní multilaterální dohodu koordinující zásah proti tomuto typu textů, jehož výsledkem se stala v roce 1910 v Paříži uzavřená úmluva omezující jejich volné šíření. Byla zaměřena především na distribuční kanály a narušování oběhu této literatury postihem vydavatelů, v Německu kvůli ní vznikla instituce Zentralpolizeistelle zur Bekämpfung unzüchtiger Bilder und Schriften (Ústřední policejní úřad pro potlačování obscenních vyobrazení a spisů; zkráceně Polunbi). Zahájila činnost roku 1912 a měla pracovat především jako koordinační instance pro realizaci úmluvy. Výsledkem jejich aktivit bylo mj. sestavení seznamů zakázaných spisů, počty zákazů přitom šly dle souhrnné dokumentace (Birett 1995) do tisíců.⁶

Souběžné působení mezinárodní úmluvy i zmíněné instituce se projevilo v zákonném opatření zaměřeném na mládež, dle lidovýchovných spolků nejohroženější část čtenářské veřejnosti. Německý zákon na ochranu mládeže proti pornografii a braku se stal již v průběhu schvalování předmětem ostrých polemik. Obavy zastánců moderní literární kultury pregnantně formuloval Thomas Mann: „nezbytnost chránit naši mládež proti pornografii a braku, [...] na níž se [...] diskutovaný návrh zákona má zakládat, není pro každého čtoucího a vědouceho ničím než nicotnou záminkou jeho autorů zajistit si průrazný právní prostředek proti duchu samému a jeho svobodě“ (cit. dle Beutin 2001: 394). Přes protesty části – převážně liberálně a levicově orientované – literární veřejnosti byl zákon v prosinci roku 1926 prosazen. Nařizoval sestavení seznamu závadných tiskopisů, jehož administrací byly pověřeny „dohlížecí úřady“ (Prüfstellen) v Berlíně a Mnichově, revizní institucí se stala Oberprüfstelle für Schmutz- und Schundschriften (Nejvyšší dohlížecí úřad pro pornografické a brakové spisy) v Lipsku. Oběh titulů uvedených na seznamu měl být omezen tak, aby se ani exempláře, ani pouhé informace o nich nedostaly k osobám mladším osmnácti let: zákon zakazoval prodej, kolportáž, omezoval inzerci, vystavování obálek ve výkladech apod. Za porušení hrozily přísné finanční sankce či věznění.

V roce 1926 vznikala i v Československu předloha obdobné zákoné normy. Z úředních dokumentů vyplývá, že se tak dělo v souvislosti

6 První seznam „pornografických a brakových“ titulů z roku 1912 zahrnuje kolem 5000 položek, později (1929 a 1936) byl doplněn o dva obsáhlé dodatky. Uvádí publikace německé i tituly v jiných jazycích (nejčastěji angličtině a francouzštině).

s ratifikací Ženevské konvence (září 1923),⁷ jež v obměněné podobě přejímala ustanovení Pařížské úmluvy (iniciativa patrně vyšla od zástupců zainteresovaných ministerstev). Zákon přivítal Svaz nakladatelů a knihkupců a formou ankety se k němu vyjádřili i zástupci pedagogických, lidovýchovných a knihovnických kruhů. Došlo k tomu na schůzi svolané Masarykovým lidovýchovným ústavem v březnu 1927 a závěry jednání odrážely názorovou diferenciaci v řadách odborné veřejnosti. Jedna část, zejména konzervativně orientovaní knihovníci a učitelé (mj. Zdeněk Záhoř či Viktor Braun), v duchu radikálních názorů z německého prostředí zdůrazňovala škodlivost „brakové literatury“. V Záhořově příspěvku zazněly vedle argumentů o negativních důsledcích na vkus čtenářů, především mládeže, také výtky spojující toto čtivo se zločinností či prostitucí. Navíc: „Tyto zhoubné knihy [...] dusí odbyt knihy dobré, která byla vždy duchovní zbraní národa. Odtud vyplývá nutnost boje proti této rakovině“ (O pornografii [...] 1927: 9). Další z referujících (Jan Thon, Ladislav Piazza či kritik dětské četby, knihovník Václav František Suk) zmíněný druh literární produkce rovněž odsoudili, zdůraznili však potřebu pozitivní pedagogické a lidovýchovné práce. Za jediný správný postup považovali „vytlačování literatury špatné literaturou dobrou“. V tom se mělo spojit úsilí všech zainteresovaných spolků.

Odlišnou pozici zaujal Bohuslav Koutník, knihovník a odborník na psychologii čtenáře. Právě z pozic „bibliopsychologických“ upozornil na problematičnost kauzálního spojování četby se zločinem či s narušováním mravních norem. Vztah mezi estetickou úrovní populární literatury a jejími recipienty i podezření z kriminálních konotací představil odlišnou optikou než zastánci restrikcí: „naopak tyto publikace řídí se vkusem čtenářstva. Nalezly-li se často u zločinců, jest to dáno jejich povahou a ne povaha četbou, ostatně ohromná spousta čtenářů není zločinná“ (ibid.: 7). Ještě radikálněji se na obranu této literatury postavili Jiří Mahen a Bohuslav Šída. Mahen zpochybnil samu snahu „zachraňovat veřejnou morálku, či dokonce etiku nebo estetiku a její hodnoty“ (ibid.: 10). Připomněl relativitu a nutnost adekvátní interpretace pojmů *brak*, *estetická* či *etická hodnota*. Upozornil i na možnost účelového výkladu zákona, jež byla debatována německou publicistikou. Z kritiky pak vyvodil pozitivní stanoviska – stát by měl v této věci velkoryseji podporovat knihovny, zajistit vzdělávání jejich odborných sil a případnou pedagogickou práci s širokými vrstvami obyvatelstva, k čemuž jsou

7 Z dochovaných dokumentů ministerstva spravedlnosti a ministerstva školství a národní osvěty je ovšem zřejmé, že snaha o vznik zákonné úpravy byla vyvíjena již od vzniku republiky.

stávající legislativní úpravy dostačující. Výsledkem jednání se stala rezoluce (odsouhlasená většinou účastníků, proti byl zřejmě jen Mahen), jež vyzněla jako podpora možného zákona (bude-li ovšem prosazen).

Přípravné práce byly sledovány denním tiskem, polarizovaným podle sympatií k zamýšlené legislativní normě. Zejména listy konzervativně orientované (*Národní listy*, *Národní politika*, *Našinec*) záměr nadšeně podporovaly, formou nezájatého referování i prostorem pro odpůrce zákona se k tématu vyjadřovaly *Lidové noviny*. Ferdinand Peroutka v nich – s odkazem na Německo – ztotožnil tendenci k prosazení norem s vládou pravice. Ač se sám označil za zastánce boje proti pornografii, protestoval proti předloze zákona a hlavně proti velmi volné definici „braku“. Připomněl francouzský zákaz *Paní Bovaryové* a zmínil hypotetickou možnost postihu například textů Fráni Šrámka, „který psal poněkud volně o lidském těle“ (Peroutka 1927: 1). Z rozhovoru s ministrem spravedlnosti Alfrédem Meissnerem v *Lidových novinách* pak vyplýval rozporuplný postoj části politických kruhů k legislativní úpravě. Ministr připomněl potenciální nebezpečí, jež by jejím prosazením mohlo hrozit umění a literatuře, a upozornil na soudní procesy vedené „proti dílům literárně cenným i proti Flaubertovi“ (Meissner 1929: 2). Specializovaný zákon v podobě, jak byl navrhován, nakonec prosazen nebyl, jeho klíčové pasáže se však v přepracované podobě promítly do tzv. malého tiskového zákona z roku 1933, zejména do části „Tiskopisy ohrožující mládež“ (§ 5–9), a do vládního nařízení „O tiskopisech, jež ohrožují mládež“ (z 9. 11. 1934). Příslušná ustanovení ovšem do konce první republiky fakticky nebyla uvedena do života. Především nedošlo ke zřízení Sboru pro posuzování tiskopisů ohrožujících mládež, který měl uplatňování cenzury „pornografické a brakové“ literatury koordinovat. K opětovné snaze potenciál těchto norem plně prosadit došlo až ve čtyřicátých letech (srov. Janáček 2004: 112–113, text zákona a vládního nařízení *ibid.*: 309–320).

Boj proti „pornografii a braku“ v německém a českém prostředí měl odlišný průběh i výsledky. V prostředí německém je patrná kontinuita postupu daná důsledností v prosazování právních norem – spor lze sledovat jako souvislou linii od prosazení (limitované podoby) „Lex Heinze“ přes úspěšnou kampaň osvětových sdružení na identifikaci, odsouzení a potlačování této literatury a zřízení ústředí pro posuzování její „škodlivosti“ až po zákon na ochranu mládeže proti pornografii a braku.⁸ Situace u nás

8 Ani zde ovšem nebyl vývoj pochopitelně tak jednoduchý, snaha o zrušení cenzurních opatření měla úspěch zejména v prvních letech existence Výmarské republiky.

byla v tomto ohledu poznamenána jistou diskontinuitou a nedůsledností. Důvody rozdílů nelze jednoduše vysvětlit. Rozhodně však souvisely s aktuálním rozložením sil uvnitř i vně literárního pole a jeho vztahy k poli politickému. Neméně důležitá byla rovněž povaha státní ideologie a vazby lidovýchovných institucí i reprezentantů literárního pole k ní. O tom, jak křehký a zranitelný tento celek byl a jak zásadní vliv mohly mít jeho proměny na literární komunikaci, názorně svědčí vývoj, jímž střední Evropa prošla již v druhé polovině třicátých let 20. století.

Prameny

BIRETT, Herbert (ed.)

1995 *Verbotene Druckschriften in Deutschland. Eine Dokumentation 2. Schmutz und Schund* (Vaduz: Topos)

BRUNNER, Karl

1908 *Unser Volk in Gefahr! Ein Kampftruf gegen die Schundliteratur* (Pforzheim: Volkstümliche Bücherei)

MEISSNER, Alfréd

1929 „Tiskové zákony ministerstva spravedlnosti“, *Lidové noviny* 37, č. 646, 24. 12., s. 2

O PORNOGRAFII [...]

1927 *O pornografii a braku v literatuře* (Praha: Masarykův lidovýchovný ústav)

PEROUTKA, Ferdinand

1927 „Poznámky z týdne“, *Lidové noviny* 35, č. 66, 7. 2., s. 1

SCHULTZE, Ernst

1909 *Die Schundliteratur. Ihr Wesen. Ihre Folgen. Ihre Bekämpfung* (Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses)

Literatura

BEUTIN, Wolfgang (ed.)

2001 *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler)

ENGELSING, Rolf

1973 *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft* (Stuttgart: J. B. Metzler)

JANÁČEK, Pavel

2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951* (Brno: Host)

LANGEWIESCHE, Dieter

1989 „Volksbildung“ und ‚Leserlenkung‘ in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, č. 1, s. 108–125

POKORNÝ, Jiří

2003 *Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století* (Praha: Karolinum)

STRUCK, Wolfgang

1999 „Sociální funkce a kulturní statut literárních textů neboli: autonomie jako heteronomie“, přel. Miroslav Petříček, in Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (eds.): *Úvod do literární vědy* (Praha: Herrmann & synové), s. 184–199 [1995]

ŠIMEČEK, Zdeněk

2002 *Geschichte des Buchhandels in Tschechien und in der Slowakei* (Wiesbaden: Harrassowitz)

WITTMANN, Reinhard

1999 *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick* (München: C. H. Beck) [1991]

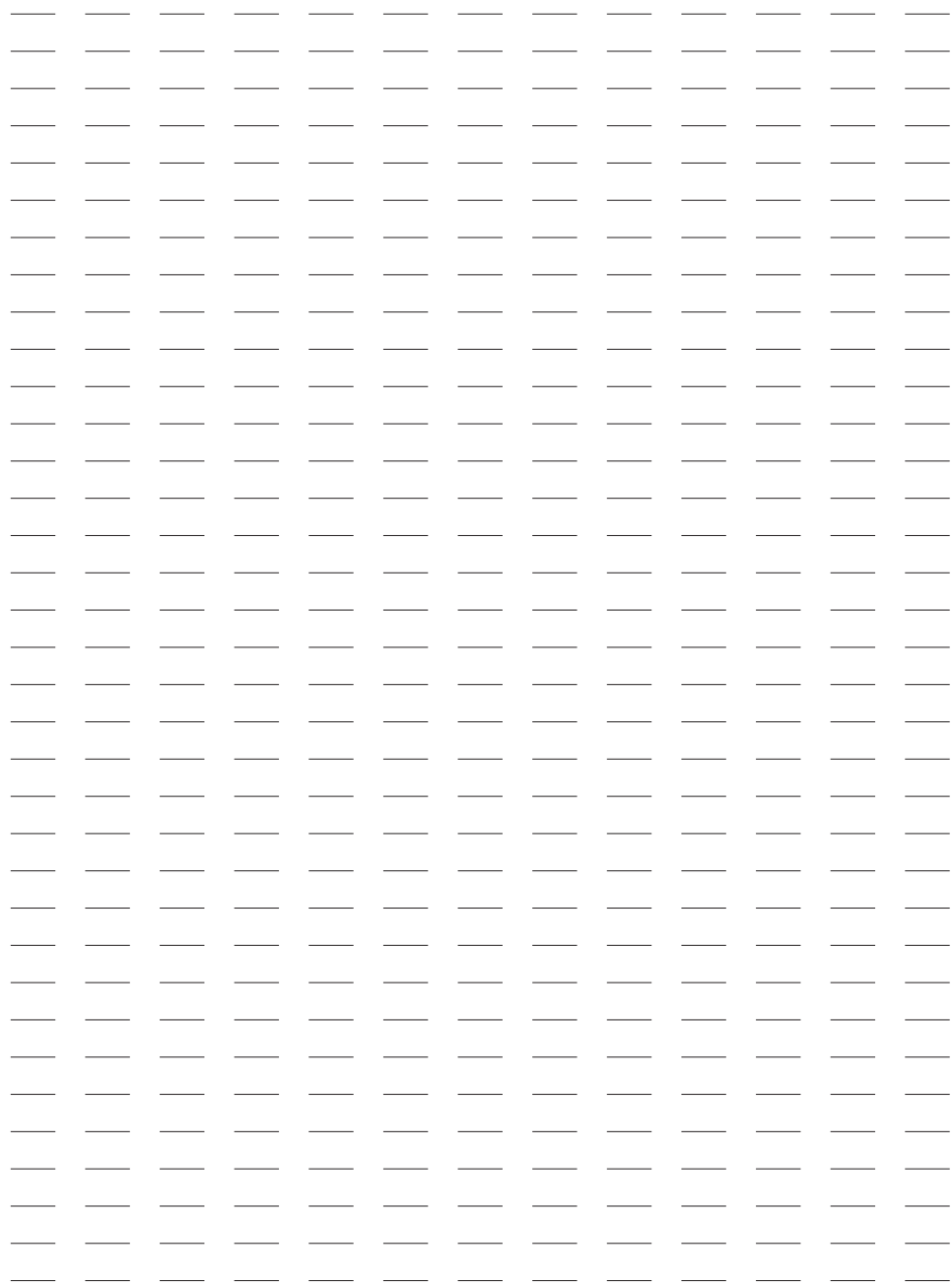
Marginal literature at the edge of the law. On the dispute over “trash and obscenity” (not only) during the First Republic

This article is concerned with the problem of the law against “trash literature” and pornography in the First Czechoslovak Republic (1918–1938). It also focuses on the situation in Germany and the processes that influenced ideas regarding the necessity of similar legal norms. They are to be found in the expanding range on offer of popular literature, critical reflection on differences between popular and elite literature and the activity of the adult education movement. Its main goal was to form broad social circles: the control of publishing was one of its strategies. In Germany some specific laws and

institutions aimed at the restriction of the types of literature mentioned above were established. As a result, a large number of these books were banned. However, in the Czech milieu no specific law was passed against “trash literature” and pornography. Part of the so-called small press law (1933) with relevant instructions was not implemented. The difference in the results of the process in Germany and Czechoslovakia were connected with the distribution of power inside and outside the literary field and the relationship of this field to the political field. An important role was also played by the relationship between state ideology and representatives of the literary field and adult education institutions.

Keywords

pornography, trash literature, adult education, censorship



Jinakost
a problematika
překladu

Strategie adekvátního řešení překladu sociokulturních specifik textu

Příspěvek k mezikulturní komunikaci

— Raija Hauck – Zbyněk Fišer —

Vymezení problému

V příspěvku se zabýváme prózou, již lze v českém literárním kontextu vnímat jako svým způsobem okrajovou či exkluzivní. Text Jiřího Kratochvila „Deníček“ z povídkového cyklu *Má láska, Postmoderno* (1994) je postmoderní povídka s řadou sociokulturních specifik. Klademe si otázku, zda lze takový literárněesteticky komplikovaný text adekvátně přeložit do cizího jazyka, aby úspěšně předal své literární poselství. Chceme zjistit, jak je exkluzivní literární text schopen reprezentovat českou literaturu v cizím kontextu, co může jeho překlad vypovídat o výchozí kultuře a literatuře, jaká poselství může translát přinášet čtenářům v přijímající kultuře. Náš translátologický pohled je zaměřen na hledání způsobů, jak budoucí překladatele naučit zacházet s texty tohoto typu. Ukázky vycházejí z cvičných studentských překladů do různých evropských jazyků (rukopisy nejsou stránkovány).

Povídka současného spisovatele Jiřího Kratochvila „Deníček“ je dvoustránkový text s typickými postmoderními rysy. Soubor obsahuje 37 povídek, z nichž část tvoří variace cizích látek (např. „Vetřelec 4“,

„Šlěpěj 3“) a část variuje malé literární žánry (např. „Balada z mlhy“, „Milostná píseň“, „Pohádka o stigmatu“). Základním rysem povídek je tedy nápadná intertextualita. Literární poselství textu je rozprostřeno do několika významových rovin, hierarchicky uspořádaných na ose abstraktnosti, respektive metaforičnosti. Prvním strategickým rozhodnutím překladatele, který zná konkrétní překladovou zakázku, je předpřekladová analýza textu. Než se rozhodne *jak*, musí vědět, *co* bude překladatelsky řešit.¹

Vyprávění bezejmenné protagonistky povídky „Deníček“ začíná líčením epizody z dětství, kdy s rodiči ze strachu před prozrazením snědla svého bratra, pronásledovaného státní bezpečností. Když se maminka zbláznila, snědli s tatínkem maminku, aby někoho neprozradila; pak přišel na řadu tatínek a pak už holčička nedokázala jíst nic jiného, takže si postupně zvala příbuzenstvo a nakonec snědla všechny lidi ve své zemi. Z holčičky se nakonec stává hladová a vyčerpaná stařenka; když zjistí, že „celá [...] země byla už dočista vyjedená a vylízaná“ (Kratochvíl 1994: 55), dostane nápad, že potravou by mohla být nějaká cizí armáda. Napíše tedy dopis a v závěru povídky dychtivě čeká, kdy boubelatí vojákci přijedou. Zápis v deníčku končí výrazem nejvyšší rozmrzelosti, dokonce se protagonistka na očekávanou armádu obrací rusky: „Však pověz, co se s nimi stalo, Deníčku? Proč ty mrchy ještě nejedou? Gdě vy, molodci, sokrovišče duši mojej, prelestnaja i krasivaja armija?“ (ibid.: 56).

Žánrová charakteristika a stylistická interpretace textu

Na mnohoznačném sémantickém výkladu povídky se podílí míšení stylových a žánrových příznaků a pestrost motivů. Toto míšení však není cílem. Povídka není pouze parodií na pubertální dívčí deníčky, literární hrou na pomezí vzpomínky, zpovědi a hororu, či jen fantasmagorickým přiznáním patologické osobnosti. Pozornému čtenáři neunikne, že příběh skrývá i motivy, které lze interpretovat jako aluze na historické události v Československu před 21. srpnem 1968. V tomto případě se „Deníček“ stává apokryfem o tzv. zvacím dopise sovětskému polit-

1 Autora a dobu nelze při předpřekladové interpretaci opomenout. Informace o autorovi a celku jeho díla lze podle typu cílového média připojit k publikovanému překladu, podílejí se tak na čtenářské recepci a porozumění. Informace mohou suplovat to, co čtenář nepochopí z textu. Tradičně však upřednostňujeme transláty, které literárněestetické poselství přinášejí již samy v sobě, bez metatextových doplňků (srov. Hauck 2008).

byru, na jehož základě údajně sovětská vláda vyslala 20. srpna 1968 do Československa sovětskou armádu.²

Literární exkluzivitu povídky je dosaženo výběrem látky a motivů i jejich literárním zpracováním. Rychlá střídání emocí vyžadují stylově ambivalentní prostředky. Poetismy se v textu setkávají s hrubými výrazy („tatínek [...] pochopil, že mu jde o kejhák“), hravost proniká do frazeologických variací („zdi mají ouška, [...] zvláště u nás v domečku“), zjemňování imitující infantilitu dětského vyjadřování je nápadně přebujelé („Čekala jsem, ale nikdo nezazvonil, ani lehounce čumáčkem netukl do zvonečku, přestože jsem byla hodňoučká a trpělivoučká“ – *ibid.*: 55). Text se nakonec vlivem stylové hyperbolizace stává parodií na dívčí deník, poetické obrazy působí vedle popisované skutečnosti absurdně, ze vzpomínky na dětství se stává horor. Vulgarismy odhalují zhrubělost vypravěčky, její pravou, drsnou podstatu. V „Deníčku“ se na vytvoření obrazu lstivé a nebezpečné figury podílejí i stylové prostředky ruštiny. Armáda je nazývána synonymně jako přenádherná a krásná: „prelestnaja i krasivaja armija“. Ruská věta je přehnaně, vmlouvavě mazlivá, což působí po hrubém zvolání falešně. Kumulace ambivalentně příznakových stylových prostředků a postupů doprovází postmoderní žánrovou synkrezi a polysémantičnost.

Literárněsémantická interpretace

Kratochvilův „Deníček“ interpretují mnozí studenti v našich seminářích jako metaforický text o utrpení lidí ve válkou zmítaných nebo válkou poznamenaných zemích, jako text o hrůzném devaluaci lidských hodnot, o vymizení úcty mezi lidmi, nebo jako text o strachu, bídě a nouzi, které člověka dehumanizují. Podle nich není pro mladého čtenáře důležité, zda si příběh časově a místně lokalizuje do Československa padesátých a šedesátých let 20. století, nýbrž poselství je platné obecně. Při takové interpretaci ponechává čtenář stranou skutečnost, že ruština v poslední větě na něco odkazuje. Čtenář, který nezná novodobou historii střední Evropy, nemusí chápat ruštinu jako narážku, která příběh časově a místně lokalizuje. Totéž se může stát i překladateli – ovšem vnímavý překladatel bude o významu ruštiny v textu přemýšlet.

2 Při zevrubnější analýze se nabízejí ještě další interpretace: psychoanalyticko-psychiatrickou interpretací motivu „kanibalství“ provedl např. J. Kratochvil ve vlastní rozhlasové dramatisaci povídky pod názvem „Znáte to“ (Kratochvil 1997).

Kognitivněsémantická interpretace pointy

Povídka končí jinojazyčným zvoláním. Podle toho, zda je čtenář schopen rozpoznat ruštinu, případně jak dobře jí porozumí, bude s to interpretovat pointu textu. Pokud čtenář nerozpozná jazyk závěrečné věty, nebude obsahu rozumět a bude ji vnímat jako zobecnující cizojazyčný citát (například by zde mohlo zaznít: *Alea iacta est!*, *Cherchez la femme!*, *Mehr Licht!*). Podle tohoto intertextuálního komunikačního vzoru by čtenář závěrečnou cizojazyčnou větu mohl interpretovat jako důraznou emocionální tečku ve smyslu „Tak to je a basta fidli!“ Větu pak není třeba sémanticky luštit. – Druhou možností je, že čtenář ruštinu rozpozná, ale neumí ji. Cizojazyčná věta signalizuje ztrátu sebekontroly, kdy vyhladovělá holčička přestává ovládat své emoce a spontánně promluví svým rodným nebo naučeným jazykem. Takový způsob bezděčného „podřeknutí se“ známe například ze situací, kdy mluvčí zakleje rodným jazykem. Hypoteticky by tedy závěrečná věta mohla být přeložena libovolným jinojazyčným obsahem, protože by šlo jen o signál jazykové příslušnosti mluvčí ke specifickému jazykovému společenství. – Pointu lze interpretovat ještě třetím způsobem. Čtenář znalý ruštiny obdrží pět vět před koncem povídky signál, v jakém jazyce bude protagonistka komunikovat: „Vytrhla jsem z tvého bříška, Deníčku, jeden prázdný list – lísteček a písala a napisala“ (ibid.: 55) – dvě poslední slovesa jsou ruský. Závěrečná věta („Gdě vy, molodci, sokrovišče duši mojej, prelestnaja i krasivaja armija?“ – ibid.: 56) je transliterací ruské věty s významem „Kde jste, mládenci,³ poklade mé duše, přenádherná a krásná armádo?“ Ruská věta, stylově vyjadřující přehnanou líbeznost, úsilí vlichotit se adresátům promluvy, se dostává do kontrastu s předchozím klením vypravěčky, která vysněné boubelaté vojačky náhle nazve mrchami. Lichotky prozrazují lstivost holčičky a záměr přilákat vojáky za každou cenu. Příběh, dosud líčený jako vzpomínka, pak zpoždě a následně popis činnosti protagonistky se nyní stává promluvou v přítomném čase – deníkový zápis se stává aktuálním zvoláním. V této větě se hororová atmosféra zpřítomňuje. Z uvedených důvodů však nelze závěrečnou větu překládat bez znalosti jejího obsahu a nelze pro její překlad použít libovolný jazyk.

3 Těž s významy „šikulové, junáci, moji milí“.

Překladatelské makrostrategie

Překladatel povídky „Deníček“ stojí před úkolem rozhodnout se, na jak obecné úrovni zprostředkuje čtenáři literárněestetické poslání textu. Podle zásad funkcionalistického principu překladu je pro určení překladatelské makrostrategie rozhodující cíl překladu (*skopos*) stanovený zakázkou. Obecně formulujeme *skopos* jako tvorbu translátu literárněesteticky funkčního v cílové komunikační situaci v přijímající kultuře, tedy translátu adekvátně performativního (srov. Ďurišín 1976: 144n, Nord 1993, Kušmaul 2007, Fišer 2009: 181–185). Překladatel si musí jasně stanovit, jaké komunikační funkce a v jaké hierarchii má translát v cílové kultuře naplnit, má mít představu, s jakými očekáváními bude potenciální čtenář k translátu přistupovat, jaké může mít znalosti atd. Výběr konkrétní strategie vychází ze zodpovědného posouzení zakázky a z ní odvozené předpokládané funkce translátu v přijímající kultuře. Takové rozhodnutí je legitimní a je plně v kompetenci funkcionalisticky jednajícího překladatele. Předložíme zde tři základní makrostrategické modely translace Kratochvilova textu:

Makrostrategie A

První model translace povídky „Deníček“ je realizací třetí kognitivně-sémantické interpretace pointy. Podle makrostrategie A má translát obsahovat signály, které cílového příjemce upozorní na to, že se literární text odehrává na pozadí tzv. pražského jara 1968: protagonistka žije v Československu a píše zvací dopis Sovětské armádě, takže povídka má v cílovém prostředí vyvolat „poznání“, že tak nějak to ve skutečnosti mohlo být, že tady se osvětluje, kdo a jak okupanty pozval: nikoli protireformní komunisté, ale neznámá šílená osoba. — Studenti zkoušeli různé možnosti, jak v translátu signalizovat časové a místní příznaky Československa druhé poloviny 20. století. Překladatel může využít především kulturně specifických reálií – těch je ale ve výchozím textu velmi málo.⁴ Jednoznačnou identifikaci adresáta zvacího dopisu umožní translát, v němž bude poslední věta identifikovatelná jako věta v ruštině. Toho je možno docílit použitím azbuky nebo stylizovanou transliterací,

4 Toponyma a propria v textu zcela chybí. Vyjmenované potraviny, chléb, máslo, slanina, třešňový kompot a brambory, jsou ve středoevropské gastronomii tradiční, nikoli typicky české. Zmíněná policejní instituce odkazuje ke stejnojmenné československé Státní bezpečnosti, ovšem mnohý překlad tohoto sousloví sám o sobě ještě nenaznačuje, že šlo o represivní tajnou policii v Československu.

jež eventuálně imituje ruskou výslovnost v cílovém jazyce. V polském překladu například takto: „Gdie wy, mołodcy, sokrowiszcze duszy mojej, prelestnaja i krasiwaja armija?“ (Kinga P., 2010, rkp.). Jako variantu studenti navrhovali různé fonetické zápisy překladu, imitující promluvu v cílovém jazyce s ruským akcentem, v němčině například: „Sag doch, was ist mit ihnen geschehen, Tagebüchl? Warum kommen diese Wappler einfach nicht? Wuo sait irr, Genjossen, Schätze mainer Sähle, glänzend schjone rrrrote Arrrrmija?“ (Gernot H., 2009, rkp.), překladatel také nahradil význam „mládenci“ významem „soudruzi“ („Genjossen“).

Nedostatek československých reálií může překladatel v textu posílit přidáním entit, které bude cílový čtenář s to rozeznat jako prototypně české, stejným způsobem může posílit nedostatek sovětských entit: a) nejjednodušší je přidat k vybraným substantivům adjektivum „český“, respektive „ruský“ nebo „sovětský“, například v němčině „tschechische Staatssicherheit“ (česká státní bezpečnost); sovětský příznak posílila jedna překladatelka v poslední větě povídky přidáním názvu Rudé armády (rusky: „krasnaja“): „prelestnaja krasnaja armija“; obdobně „Crvena“ a „drugovi“ (= soudruzi) v chorvatském cvičném překladu: „Drugovi, gdje ste, utočište duše moje, prekrasna i predivna Crvena armijo?“ (Darko T., 2010, rkp.); b) dalším stupněm posilování československé příznakovosti reálií je přidávání proprií nebo toponym k postavám rodných příslušníků, které protagonistka lstivě zvala na návštěvu; lze vytvořit cílové formulace typu „napsala jsem milému strýčkovi Vašíkovi“, „Honzíkovi“ atd. nebo „napsala jsem jednomu milému strýčkovi do Prahy, event. do Bratislavy“ apod.: „Poslala sam pismo jednom dragom stricu u Prag“ (chorvatsky; *ibid.*); c) také sovětský příznak adresáta inkriminovaného dopisu se jednomu překladateli podařilo zřetelně posílit: „Ich hab aus deinem Baucherl, liebes Tagebüchl, ein leeres Blatt – ein Blattl herausgerissen, und chabe geschrieben und geschrieben, und schljussendlich chabe fertiggeschrieben *aine Brief an Väterchen Breschnjew*“ (Gernot H., 2009, rkp.; *zvýr. Z. F.*) – dopis je adresován „tatičku“ Brežněvovi. Sovětský příznak posílila překladatelka také názvem sovětských zbraní („katuše“ místo obrněných vozů) a v němčině užívaným sufixem pro náznak ruského původu entity *-skis*: „Straßen voll rollender Panzer und Katjuschas, besteckt mit pausbackigen Soldatskis“ (Magdalena A. R., 2010, rkp.). Zvláštní případy makrostrategie A tvoří překlady do ruštiny, běloruštiny, ukrajinštiny nebo do bulharštiny.⁵

5 Při překládání do bulharštiny, ukrajinštiny či běloruštiny mohou překladatelé použít ruskou větu v azbuce, tedy bez transliterace, neboť příbuznost jazyků a široce rozšířená zna-

Makrostrategie B

Překladatel, který se rozhodne přeložit povídku „Deníček“ jako metaforické poselství o proměně jedince v totalitním, nehumánním systému, použije poněkud jinou makrostrategii, již označíme jako makrostrategii B. Při volbě této makrostrategie překladatel neusiluje o to, aby translát zprostředkoval historické a kulturní československé aluze na události předcházející sovětské okupaci. Tanky, obrněné vozy a železniční koleje časově odkazují do 20. století, příběh se může odehrávat v blíže nespecifikované zemi s urbánní kulturou. Závěrečná věta translátu nemusí být v ruštině, musí ale zachovat sémantickou kontinuitu s výchozím textem. V duchu makrostrategie B překládali studenti výchozí text do cílového jazyka celý. I taková makrostrategie je legitimní.⁶

Makrostrategie C

Vycházíme z hypotézy, že téměř každý národ zažil v novodobé historii nějaký vojenský útok a že v jeho historické paměti existuje nějaký uzurpátor, agresor či okupant. Příběh povídky by tedy jako obecně platné literární poselství o modelové proměně jedince pod tlakem totalitního systému, který v reálné historii zažila přijímající kultura, mohl být přenesen do prostředí přijímající kultury překladu a chybějící české realie není třeba v translátu pracně doplňovat. Naopak lze adaptovat realie, které by se přijetí vzpíraly – např. „kousek slaniny“ byl ve cvičném francouzském překladu nahrazen „saucisson“, klobáska (Beatrice V., 2010, rkp.). Závěrečnou ruskou větu zvoucí okupanty pak nutno přeložit do jazyka někdejších agresorů – ve francouzském cvičném překladu byla použita němčina. Čtenář translátu zažívá

lost ruštiny umožňují srozumitelnost výpovědi. Jako příklad uvádíme ukrajinský překlad posledních dvou vět povídky: „Čomu ty svoloty ne idut? *Gdē vy, molodci, sokrovišče duši mojej, prelestnaja i krasivaja armija?*“ (Oksana Ch., 2010, rkp.). Překladatelky povídky do ruštiny v našem kurzu navrhly zachovat českou transliteraci latinkou, čímž měl být naznačen český původ zvacího dopisu. Jedna překladatelka přeložila ruskou větu „volně“ do češtiny a uvedla ji v překladu bez komentáře: „Kde jste, junáci, poklad mé duše, překrásná a pěkná Sovětská armáda?“ (Liubov Š., 2010, rkp.). Svou motivaci vysvětlila slovy: „Rozhodla jsem se přeložit tu větu do češtiny a trochu ji změnit. Když je to hádanka pro současného českého čtenáře, v cílovém textu také můžu nechat hádanku“ (ibid.).

- 6 Na základě interpretačních pokusů v překladatelských kurzech se domníváme, že makrostrategii B, tj. záměr překládat povídku jako metaforický obraz zrůdné totality, upřednostní překladatelé, kteří nezakládají zkušenost s totalitami 20. století na autopsii. Mladí překladatelé jsou o existenci totalitárních systémů v Evropě poučeni obecně, nenápadné historické aluze v textu nevnímají tedy dokumentaristicky, ale spíše alegoricky, jako součást literárněestetického poselství, resp. jako prostředek jeho výstavby.

obdobný literárněestetický účinek povídky, jako její aha-efekt pocítil čtenář výchozího textu, který dobové aluze vnímal jako odkaz na československé pražské jaro 1968. Francouzský čtenář si za závěrečnou německou větou představí jinou historickou událost v jiné době – obsazení Francie wehrmachtem v roce 1940. Je tak naplněn požadavek některých translatologů, že translát má v cílovém příjemci vyvolat obdobné (či stejné) pocity, jaké vyvolal originál v příjemci ve výchozí kultuře (srov. např. diskusi u Ďurišina 1976: 121–146). Je-li takto formulována zakázka – například přeložit povídku do souboru próz o válkách, okupacích a revolucích – je i tento postup oprávněný. Pro náš úkol zprostředkovat cílovému příjemci kulturně specifickou informaci literárněestetickými prostředky by takováto adaptace byla málo: působit na emoce je jen část poselství literárního díla.

Závěr

Po prozkoumání různých makrostrategických modelů a návrhů studentů v překladatelských kurzech docházíme k závěru, že i když bude „Deníček“ přeložen bez sociokulturních aluzí na pražské jaro 1968 a translát pozbude něco specifického z výchozí kultury, může i tímto způsobem text vstoupit do literární komunikace v širším evropském kontextu a úspěšně přispět k uměleckému zobrazení středoevropské totality druhé poloviny 20. století, respektive k zobrazení obecné zkušenosti s totalitarismem. Nejen překlad zachovávající dobové a místní československé ad. aluze (makrostrategie A), ale i překlad této povídky jako metaforického poselství o deformaci jedince v totalitním systému (makrostrategie B) zachovává potřebnou sumu literárněsemantických informací, aby se mohl podílet na úspěšné literární komunikaci v přijímající kultuře.

Studenti si v kurzech na textových variacích v různých jazycích uvědomují, že dějinné události různých společenství a národů vykazují podobné rysy a že zkušenosti s nimi jsou právě prostřednictvím literatury obecně srozumitelné. Metoda tvořivé, funkcionalisticky založené překladatelské práce je důležitým praktickým příspěvkem k pochopení, jak lze pomocí literatury komunikovat mezi kulturami. Zároveň jim práce na překládání exkluzivního textu umožňuje prohloubit poznání kultury výchozí.

Prameny

KRATOCHVIL, Jiří

1994 „Deníček“, in idem: *Má láska, Postmoderno* (Brno: Atlantis), s. 54–56

1997 „Znáte to“, in idem: *Slepecká cvičení* (Brno: Atlantis), s. 57–70

Literatura

ĎURIŠIN, Dionýz

1976 *O literárných vzťahoch* (Bratislava: Veda)

FIŠER, Zbyněk

2009 *Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání* (Brno: Host)

HAUCK, Raija

2008 „Zwei Übersetzungen einer Erzählung Jiří Kratochvils“, in Raija Hauck, Zbyněk Fišer (eds.): *Literatur und Übersetzung. Bohemistische Studien* (Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), s. 143–154

KUßMAUL, Paul

2007 *Verstehen und Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (Tübingen: Gunter Narr Verlag)

NORD, Christiane

1993 *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften* (Tübingen/Basel: A. Francke Verlag/UTB)

Adequate solution strategy for translating sociocultural specifics in a text: a paper on intercultural communication

The authors show in their article what translation strategies can be used to create a suitable and functional production of a postmodern literary text. Jiří Kratochvil's story *Deníček* (Diary, 1994) can be seen firstly as a metaphor for the dehumanisation of people in a totalitarian state and secondly as an apocryph of political events in Czechoslovakia that led to occupation in 1968. Cognitive-semantic methods of interpreting and the scopos theory are adopted for the didactic modelling of this translation. The authors describe three overall translation strategies and review them in terms of their adequacy for the appropriate transfer of socio-cultural specifics in this literary text in its entirety.

Keywords

literary translation, macrostrategies of translation, cultural competence of translator, didactics of translation

Hory a staletí

Literární polyglosie v Karpatech

— Alexander Kratochvíl —

Tento referát souvisí s projektem *Přeshraniční vyprávění v transkulturních oblastech na příkladu západní Ukrajiny*, který je v současné době zpracováván na Univerzitě v Kostnici. Projekt se věnuje *literární vícejazyčnosti*, což představuje zkoumání ústní a písemné komunikace, literárního vylíčení mateřského a cizího jazyka a proces literárního překlada. Rád bych zde představil krátkou metodickou rozvahu, vymezil otázky a popsal *literární konstrukci vícejazyčnosti* na příkladu karpatského románu Ivana Olbrachta (1882–1952) *Nikola Šuhaj loupežník* (1933).

Fenomén *literární vícejazyčnosti* (v odborné literatuře také jako *mnohojazyčnost*, *literární di- a polyglosie*, *polyfonie*, respektive *vícehlasost*) lze podle Johanna Strutze (1996) a Moniky Schmitz-Emansové (2002) dělit z hlediska autorského, a to na vícejazyčné autory s vícejazyčným, nebo jednojazyčným dílem,¹ anebo dle kvantitativního a kvalitativního heterogenního míšení jazyků v textech. V Olbrachtově karpatské próze se jedná o druhý případ.

Román *Nikola Šuhaj loupežník* byl vydán v roce 1933 a společně se sbírkou povídek *Golet v údolí* (1937) a cestovními eseji *Hory a staletí*

1 Jako příklad se nejčastěji uvádějí: Beckett, Conrad, Nabokov, Rilke, Singer (více Strutz 1987, Forster 1974).

(1935) tvoří karpatskou trilogii, která je významnou částí Olbrachtova díla. Trilogie je postavena na důkladných rešerších v oblasti Karpat. Román představuje skutečné osoby, místa a události, které se odehrály zhruba deset let před jeho vydáním. Sám autor poznamenal, že bylo fascinující pozorovat, jak se za poměrně krátkou dobu stala z člověka legenda, přičemž tradice oprýšků (karpatských loupežníků) s Oleksou Dovbušem nebo Jánošíkem mu posloužila jako vzor:

Báje, pověst a zkazky o Nikolovi Šuhajovi jsou směsí nedávné skutečnosti, prastarých legendárních prvků, opakujících se a znova se vracějících, a čisté umělecké tvorby. Jsou na místě nikoli posledním poutavé tím, že se vztahují k člověku zemřelému nedávno, že se rodí takřka před našima očima, že můžeme sledovat jejich růst a ještě přesně rozeznávat prvky, z nichž se skládají. (Olbracht 1982: 104–105)

Biografie loupežníka jménem Mykola Sjuhaj (jak zní v ukrajinštině), „který bohatým bere a chudým dává“, nemá sociálně-revoluční či politický účel à la Robin Hood. I přesto je postava v dějinách Karpat zakofeněná, což Olbracht zdůvodnil sociálně-psychologicky:²

Ale pozorujeme Podkarpatsko. [...] Kdo jsou to loupežníci? Vždy kořistníci. Často lidé s nejasnými touhami politickými nebo sociálními [...] Vždy postavy tragické. Neboť se nikdy svým metám ani nepřiblížili, nepřekročivše prvních počátku... A vždy oběti. Neboť zahynuli rukou katovou, úkladem přátel, zradou milencinou. Zákon v nich vidí zločince. Vzbuouřence, jakých ve svém středu nebude trpět žádný společenský řád. Vrahy, žháře, lupiče. Psané právo je odsuzuje. Přirozený právní cit utištěného lidu je osvobozuje. Neboť jsou výrazem jeho touhy po spravedlnosti. Jsou vtělením žízň slabých stát se silnými bytí i jen na chvílku a třeba za cenu vlastních životů. (ibid.: 78)

Nikola Šuhaj krátce před koncem války dezertuje a vrací se do rodné vesnice Koločavy, kde se žení s láskou z mládí Eržikou.³ Na základě nestabilní politické a právní situace je však donucen vesnici opustit a skrývat se v lesích, kde se proslaví jako loupežník. Po necelých

2 Srovnej kap. „Loupežníci“: „[Šuhaj; pozn. A. K.] splnil jiné poslání loupežníka [...] a v tom se přibližuje loupežníkům největším, ba samému Oleksovi Dovbušovi: oplodnil lidovou fantazii [...] toužící po svém právu a své spravedlnosti“ (Olbracht 1982: 103).

3 Olbracht popisuje poněkud květnatě, že Šuhaj „užívaje svobody jako zázrakem z nebe spadlé, miliskuje se s Eržikou“ (Olbracht 1975: 103).

dvou letech tohoto života je po zákeřné zápletce, v níž má vícejazyčnost poměrně významné zastoupení, bývalými kumpány společně se svým bratrem Jurajem zavražděn.

Analýzy diskurzu vycházející z Foucaulta a především výzkumy postkoloniálních studií prokazují, že by *literární vícejazyčnost* neměla být uchopena pouze lingválně a lingvisticky, ale měla by také zohledňovat sociokulturní, politické a psychologické faktory. Takové rozšíření pojmu je ale mírně sporné, protože zde nelze vyloučit terminologické nepřesnosti. I z toho důvodu by mělo být rozšíření pojmu *vícejazyčnost* vysvětleno, stejně jako otázka, kde a za jakých podmínek *literární vícejazyčnost* začíná. Rozšíření pojmu *literární vícejazyčnost* má smysl tehdy, když rozbor literárněestetického jazyka znázorňuje i sociokulturní konstelace.

Tímto směrem vede výklad *vícejazyčnosti* Michail Bachtin: „Román je umělecky organizovaná víцеřečnost, občas vícejazyčnost a individuální mnohotvárnost hlasů“ (Bachtin 1979: 157). Bachtin popisuje *vícejazyčnost (vícehlasost)* v souvislosti se stylistickými otázkami románu: „Románový styl sestává z kombinace stylů; jazyk románu je systémem ‚jazyků‘“ (ibid.). *Vícejazyčnost* se u Bachtina nevztahuje na národní jazyky, nýbrž spíše na sociální a regionální variety a na jejich vymezení uvnitř jednoho jazyka v závislosti na komunikativní situaci. S odkazem na komunikativní situaci je zohledňován také sociální moment: „Román předkládá svá témata, svůj kompletní svět zobrazovaných a vyjadřovaných předmětů a významů pomocí sociální víцеřečnosti a na jejich základech vznikající mnohotvárnosti hlasů“ (ibid.).

Současně se sociálními a společenskými aspekty *vícejazyčnosti* vyvstává i problematika národních literatur. Ta je ještě umocněna transnárodní oblastí západní Ukrajiny. Studie vycházející z topografického vymezení problému (počínaje tzv. *spatial* nebo *topographical turn*) nepodporují konstrukci exkluzivního národního území vymezeného a ohraničeného vůči jiným. Vedle národnostních lze určit také hranice, které zpochybňují zažitý koncept prostorově a národnostně soustředěných, od sebe jasně odlišných literatur. Ostré dělicí hranice ustupují překrývajícím se okrajovým a hraničním zónám, a tak je zkoumána tvorba kulturně-jazykových a národnostních hranic. Tyto „pružné“ přechodové zóny na okrajích národních literatur tvoří mj. *vícejazyčnost*.

Vícejazyčnost hraniční oblasti v Karpatech je díky svému estetickému potenciálu a sociokulturním konfliktům dobře uchopitelná právě skrze přesahy: například individuálním, morálním, náboženským, sociokulturním (etnologickým), kulturně-jazykovým. Následné úvahy

budou ovšem omezeny na vícejazyčnost v literárním (a kulturním) sběhu událostí v díle *Nikola Šuhaj loupežník*.

Pod pojmem *vícejazyčnost* rozumíme implicitní nebo explicitní národnostní a regionální idiomy (jazyky, dialekty, sociolekty), což znamená skutečnou nebo *literárním zpracováním asociovanou vícejazyčnost*, jakož i metajazykovou a literární artikulaci sociokulturních poznatků.

Začnu *stylistickou vícejazyčností textu* a jejími funkcemi. *Vícejazyčnost* ve smyslu *povrchního* užití cizojazyčných vsuvek se v Olbrachtově románu s podivem vyskytuje jen vzácně, cizojazyčných lexik je použití poskrovnu. Pokud se objeví, jedná se především o židovské (jidiš a hebrejské) lexikální vsuvky, které jsou většinou emocionálně nebo expresivně podbarvené, například nadávka „Chazrkopf“; „Izák Herskovič, tiskna tělo do trávy a nos do studené země, šeptal v dlouhém řetězu: „Šma Jesruel! Šma Jesruel!“⁴ Slyš, Králi, Žid tě volá!“ (Olbracht 1975: 36); „„Riboinoi šel ojlom, pane světa!“, vykřikl Izák Herskovič“ (ibid.: 57); nebo rým: „Oj, oj, oj, / ožralý je gój. / Chlastat musí, / mnoho zkusí. / Oj, oj, oj, / protože je gój!“ (ibid.: 35). Nejvíce opakovanými židovskými vsuvkami jsou lexika spojená s náboženstvím, jako „purjoches“, „tóra“, „talis“, „tefelin“, „šachres“, „košerný“ a jiné.

Přehled s vysvětlením slov na konci knihy ukazuje, že u Olbrachta se v případě *povrchní vícejazyčnosti* jedná převážně o židovské záznamy, zbytek jsou vysvětlivky k českým méně užívaným slovům nebo vysvětlení, v nichž najdeme i (regionální) ukrajinská lexika karpatské oblasti jako „bosorkaňa“, „baba jaga“ (čarodějnice), „tokan“ (kukuříčná kaše), „gelet“ (dojácíka, dřevěná nádoba na dojení a uchovávání mléka), „obnova“ (čerstvý sníh na zmrzlém), „gazda“, „kolomyjka“ (forma písně a tance), „sopilka“ (pastýřská píšťala), „oboroh“ (ukr. oborih, ukr. varianta oborohu) a další.⁵

I přes velmi skrovné užívání cizojazyčné lexiky zůstává polyglotní situace patrná: protagonisty jsou Rusové, Karpatští Ukrajinci (Huzulové/Rusíni), Češi, Němci, Rumuni, Maďaři a Židé. V rodné vesnici Nikoly Šuhaje Koločavě, kde se odehrává převážná část děje, jsou to především karpatsko-ukrajínští, židovští a – jako cizinci – čeští protagonisté. Ti jednájí prostřednictvím jim vlastních idiomů:

Pravda, řeckokatolický křesťan by za nic na světě nepožil o petropavelském postě mléčného jídla, a Žid by raději zahynul, než by se napil vína, kterého se dotkl goj, ale za staletí si již na své podivnosti zvykli, náboženská nenávist

4 „Šma Jesruel!“ je nejčastěji (pětkrát) používané zvolání.

5 Výklady slov lze nalézt v Olbrachtovi (1975: 245–248).

je jim cizí [...]. Vidí si do svých rituálních záhad a náboženských čarů stejně dobře jako do svých kuchyní a jizeb, a přijde-li ráno gazda k židovskému řemeslníkovi, který právě hovoří se svým Pánem Bohem, nechá mistr klidně na ramenou pruhovaný talis, na čele kostku tefilinu a na levé ruce jeho řemínky, dá si se sousedem dobré jítro a důkladně s ním vyjedná cenu za okování vozu, za příštipek na opánky nebo za zasklení okna; věčný nespěchá a počká. Jsou svými životy odkázáni na sebe, navštěvují se, jsou si vzájemně dlužni trochu kukuřičné mouky nebo několik vajec, jsou si dlužni za píci, za potahy, za práci i hotově. Jistě: všedního dne. Ale chraňte se mezi ně hodit myšlenku! Tehdy se ihned objeví dvojí mozky. A dvojí nervový systém. A dva Bohové šlehnou proti sobě blesky.
(ibid.: 18–19)

Forma *povrchní vícejazyčnosti* může mít různé funkce: 1. jazykově charakterizovat, 2. podpořit iluzi, 3. být nositelem vypravěčovy výpovědi, 4. přispět ke sjednocení mnohotvárnosti, 5. působit komicky, 6. zprostředkovat jazykově specifický význam, 7. přispívat ke zvukomalebnosti či 8. zastávat funkci citátu.⁶ Zde dominuje především funkce jazykové charakteristiky a charakteristiky prostředí, kromě toho jsou v tomto vícejazyčném regionu jasně znázorněny jazykové hranice. Na nich dochází i přes bezproblémové soužití Karpatských Ukrajinců a Židů k ideovým rozporům („Ale chraňte se mezi ně hodit myšlenku! Tehdy se ihned objeví dvojí mozky“ – ibid.: 19). Literárním procesem konotovaným a metajazykově evokovaným dialog židovského jazyka s karpatsko-ukrajinským a českým bude analyzován později.

Vícejazyčnost a narativ mají v karpatské oblasti literární tradici, která je sama o sobě vícejazyčná – spadá do ní i ztvárnění četných loupežnických postav jako např. Nikola Šuhaj, Juraj Jánošík, Dmytro Marusjak, Ondraszek, Moische Jankl Reisner, Taras Barabola aj. Tradice loupežnických povídek se v literárním zpracování často vztahuje k mýtu Oleksy Dovbuše, nejčastěji intertextovým převzetím motivů, charakterů postav ad. Ale i autoři loupežnických povídek patří k různým státním, národnostním, regionálním a samozřejmě i jazykovým skupinám (např. německé, polské, rumunské, slovenské, české, maďarské a ukrajinské). Literární materiál „Karpaty“ je skrze svoji transnárodní a transkulturní artikulaci *časově* i *prostorově* zbaven hranic a vytváří svůj vlastní chronotop *hory a staletí* (jak zní přízračný název Olbrachtova cestopisu). Také konstrukt prostor-čas, který je na

6 Podrobněji k funkci *povrchní vícejazyčnosti* viz Horn (1981: 225–241).

začátku románu o karpatském loupežníku Šuhajovi nastíněn, ukazuje na tento chronotop:

Když pisatel tohoto vypravování shledával v domovině Nikoly Šuhaje příběhy o tomto muži *nezranitelném*, který bohatým bral a chudým dával a který nikdy, kromě v sebeobraně nebo ze spravedlivé msty [...]. Neboť v tomto kraji lesů, zvrásněném horami jako kus papíru, který se chystáme hoditi do kamen, žijí posud děje, jakým se bláhově usmíváme jen proto, že se u nás nestávají již po staletí. V tomto kraji kopců na kopcích a roklí v roklích, kde se v tlejícím soumraku pralesů rodí prameny a umírají prastaré javory, jsou posud začarovaná místa, odkud se ještě nikdy nedostal ani jelen, ani medvěd, ani člověk. [...] A dole, v úzkých údolích řek, ve vesnicích, které jsou zelené kukuřičnými poli a žluté květy slunečnic, žijí vlkodlaci, kteří překulivše se večer po soumraku přes kládu, se mění z mužů ve vlky a k ránu opět z vlků v muže, zde se v měsíčních nocích mladé vědmy prohánějí po koních, v které proměnily své spící muže, a čarodějnic netřeba hledati za sedmi horami a sedmi řekami ve větrných údolích, nýbrž ty zlé možno potkati na pastvinách, jak sypou do tří dobytčích stop soli, aby zbavily krávy mléka, a ony dobré lze kdykoli navštívit v jejich chýších a odvolati od konopných trdlíc, aby zařikaly hadí uštknutí nebo koupelí v odvaru z devíti bylin udělaly z dítěte neduživého silně.

Zde žije ještě Bůh. [...] Prastarý pohanský Bůh, pán lesů a stád, který odmítá spojovati se s oním pyšně honosným Bohem, bydlicím v zlatě a hedvábí za pestrými stěnami ikonostasů, i s oním nevrlym starcem, skrývajícím se za ošumělými záclonkami purjochesů synagog.

(ibid.: 7–8)

Zde přichází ke slovu mytické období, kde lidské a nadlidské splývá v jeden celek. Nadpřirozené není považováno za nepřirozené („prastarý pohanský Bůh“), přítomnost je konstituována pomocí archaických výjevů. V tomto paralelním čase se vyskytují bytosti jako vlkodlaci a čarodějnice nebo „nezranitelní muži“ jako Nikola Šuhaj, kteří osidlují vesnice, lesy a hory. Ovšem tato archaická exotika není uzavřená tak jako v pohádkách či pověstech. Mytický svět existuje paralelně, interaktivně s jinými v jednom prostoru komunikuje. „Archaická exotika“ je blízka ukrajinské próze chimér a magického realismu (např. Mychajlo Kocjubynskij *Tíni zabutých přediv*, 1913, nebo Hnat Chotkevych *Kamínna duša*, 1911) i moderní baladě, známé svou specifičností v první polovině 20. století.⁷

7 Také K. Čapek vytvořil koncem dvacátých let baladu, která se odehrává v Karpatech, *Baladu o Juraji Čupovi*. Na motivy Olbrachtova románu napsal Milan Uhde muzikál (hudba Mi-

S magickorealistickou nebo baladickou prózou zasazenou do Karpat, toho času oblasti náležející k Československu, se setkáváme mimo jiné i u Karla Čapka, Jaroslava Durycha, Vladislava Vančury či Ivana Olbrachta. Karpatská oblast se v české próze dvacátých a třicátých let zdá být poněkud exotickou, přitom není příliš vzdálená od metropole, a zároveň patří do jiné časoprostorové dimenze, která se ale nezdá být méně reálnou než civilizace v metropoli.⁸ V Olbrachtově cestopise *Hory a staletí* je cesta skrze Karpaty ztotožňována s cestou časem. V popředí přitom stojí chudoba a zaostalost, anachronismus sociálních a politických poměrů a místy lze hovořit až o jisté depoetizaci Karpat („byl to středověký život primitivního hospodářství s pastevectvím a klučením lesů, s jednoduchou výrobou látek, obuvi a náradí doma, život bez gramoty, bez škol, beze zpráv o světě“ – Olbracht 1982: 15). Přesto zde chronotop *hory a staletí* svojí *vícejazyčností* zanechává výraznou stopu.

Archaický, ne-moderní svět zůstává citelný a všudypřítomný, je převedený do jazykové formy, a tím narativem odhalený a rozeznatelný. Tento narativ se prezentuje jako databáze vědomí, která vypráví a vyprávěním podává základní modus sociální konstrukce skutečnosti. Jeden z jazyků vícejazyčné oblasti Karpat se tak prezentuje ve formě svěrázného mýtu. Ten je řádem mimo civilizaci, která je ztělesňována pomocí opryštví a postav loupežníků, jako je Nikola. Zvuk jeho jména prostupuje prostorem: „,Hahó!‘ a les jeho volání zvětšoval ohromnými vlnami. ,Hahó! Tady je Šuhaj!‘ ,Nikola Šuhaj!‘ A zdálo se mu, že toto jméno, jeho jméno, roste nad vrcholky stromů a vyplňuje celé údolí až k oblakům“ (Olbracht 1975: 154). Mytická doba mimo civilizaci reguluje prostor pomocí narativu, který zcela *přirozeně* vypráví o nadpřirozených bytostech, čarodějnicích a jejich magických praktickách, o nezranitelnosti.⁹

Zcela jiný jazyk, a s ním spojené sociokulturní souvislosti, je formulován v paralelně existující civilizaci. Civilizace rovněž usiluje o uspořádané vyplnění prostoru, o reprezentaci prostoru narativem

loš Štědroň) *Balada pro banditu* (1975). V německy mluvící oblasti byly využity např. Bänkelsang, Moritaten a jiný folklor, které zpracovali Frank Wedekind, Arno Holz, Bertolt Brecht aj.

8 „Šuhajovo jméno posléze jakoby zaplňuje či zastupuje celý kraj. Identitu, zástupnost a splyvání vytváří obrazný jazyk. Ten tak konstruuje obraz prostoru mimo civilizaci [...]“ (Hrbata 2005: 493).

9 „Nejpůsobivější je však počátek legendy. Je v něm i filozofická hloubka. Pracuje – a to je možné právě jen v této zemi mnoha století – jednak prostředky zcela nedávnými, světovou válkou, kulomety, dezercí, sebevraždou, jednak prvky z pohanských dob, čarodějnicemi, kouzelnými nápoji a středověkou krutostí“ (Olbracht 1982: 105).

metropole. Československé úřady jsou v Koločavě a v okolní oblasti Karpat konfrontovány s odlišnostmi, které nemohou do svého narativu přeložit a vyložit. Proto zástupci úřadů reagují agresivně, bijí a zatýkají všechny osoby, které jsou i vzdáleně spojovány s Šuhajem.

Podobně „oněmělý“ a nepochopený je Šuhajův německý kamarád z vojny, pro něhož je ruská čarodějnice, u níž se s Šuhajem ocitli, pouze směšnou stařenou: „Němec, hloupý Němec, který zná jen svoje stroje a svoje čísličky, nic neví a ničemu nevěří, se dal do nehorázného smíchu. Ale Šuhaj se zarazil. Neboť Šuhaj byl z Podkarpatska. A tam žije ještě Bůh. [...] věděl ihned, že před ním stojí baba jaga. Bosorkáňa. Povitrula. Čarodějnice“ (ibid.: 9–10). Od čarodějky ale Šuhaj a Němec dostávají magický nápoj, který jim propůjčí nezranitelnost. Když si svoji schopnost ověří, z různých důvodů o ní přestávají mluvit: zatímco Šuhaj ji akceptuje jako realitu a nemá potřebu hovořit o nadpřirozenosti, Němec o ní nemluví, protože není schopen nadpřirozenost přijmout a má „strach lhát sobě samému i příteli“ (ibid.: 13). Zde se potvrzuje ona problémová oblast vícejazyčnosti, která je vyvolána různými interpretacemi a různým vnímáním reality.

Ještě zřetelnější je problémová oblast na poli jazyka civilizace, moderního občanského řádu s prohlášenou volností a rovností občanů, ztělesněná v postavě, v gestech a chování českého náčelníka četníků: „Přicházel rychlými a jaksi veselými kroky nový četnický velitel. Mladý muž. Shluk se rozestupoval a s hlav klouzaly klobouky. S úsměvem salutoval, dívaje se lidem přátelsky do tváří. ‚Co se to děje?‘ Před prahem krčmy se obrátil. ‚Nu, dovnitř, dovnitř, sousedé!‘“ (ibid.: 160). Dříve agresivně vystupující čeští četníci pobíhají po okolí neozbrojeni a bez helem „jako přátelští sousedé“. Pro původní obyvatele, Karpatské Ukrajince a Židy, nepochopitelné a nerozumné chování („Co se to děje?“), stejně nepochopitelné a nerozumné jako projev nového velitele četníků: „Vzájemný vztah občanstva a četnictva se v této obci, bohužel, nevyvíjel dosud přátelsky. Je tím vinno nepochopení s obou stran. Četnictvo nechápalo city obyvatelstva a obtíže, s kterými je spojeno vpravování se do nových, zcela odlišných poměrů; a občanstvo nerozumělo těžké a nebezpečné službě, kterou zde musilo četnictvo vykonávat [...]“ (ibid.: 160–161).

Velitel četníků pokračuje apelem na občanské svědomí v boji proti zločinu a vybízí k podpoře úřadů („boj se zločinem“; „apeluji na vaši občanskou čest: Učiňte Mikuláše Šuhaje neškodným!“; „Občanská povinnost a smysl pro právo a zákon!“ – ibid.: 160). Občanská povinnost a podobný smysl pro právo a zákon jsou Karpatskými Ukrajinci

hodnoceny jako lež: „Co lžeš?‘ mysleli si gazdové“; „Chyba!‘ řekli si staří Židé. ‚Chazrkopf!‘ pravila polohlasitě židovská mládež“ (ibid.: 161).

Pro Karpatské Ukrajince není Šuhaj zločincem, nýbrž ztělesněním svobody a rovnosti, o kterou se marně snaží velitel četníků. Jazyk moderního centra Prahy zní v anarchickém prostředí ústy vícejazyčně mumlajícího velitele četníků komicky a uměle: „Veselá nálada, způsobená měkkou výslovností mluvčího a jeho řečí, jež nebyla ani koločavským dialektem, ani ukrajinštinou, ani ruštinou, ani češtinou, nýbrž vším tím dohromady, pomalu mizela, lidé si zvykli a počínali se nudit“ (ibid.). Tento projev je poznámkami Židů a Karpatských Ukrajinců dále ironicky komentován. Vícejazyčná problémová oblast a její jazykové hranice jsou zřejmé v následujícím hodnocení: „Velitel je se svým ‚diplomatickým projevem‘ sám velice spokojený; pro Židy je pouhým hlupákem (prasečí hlava ‚Chazrkopf‘); a pro Karpatské Ukrajince je pouhým lhářem a podvodníkem“ (ibid.). V tomto případě jazykové hranice odpovídají hranicím sociokulturním. Čeština implikuje narativ metropole. Ve *vícejazyčnosti* karpatské oblasti je čeština cizím jazykem. Jedná se o převod a prosazování řádu jiné kultury nikoliv v topografickém smyslu, nýbrž sémiotickým podrobením prostoru. Velmi zřetelně se tento fenomén objevuje v závěrečné scéně, v níž jsou mrtví bratři Nikola a Juraj pro pořízení oficiální fotografie nainstalováni jako lovecká trofej:

Rozradostněný kapitán, hrdina dne a muž, který přišel, zhlédl a zvítězil, běžel do Horbu k lesní správě, aby si od jejího ředitele vypůjčil fotografický aparát. Neboť na trávě zahrady četnické stanice leželi dva mrtví. Leželi proti sobě trochu křížem jako lovecká trofej a nohy Nikolovy byly položeny na bratrův život. Snad proto, aby byla zakryta strašná rána Jurajova, či že snad bylo tohoto odborného aranžování třeba, aby je oba bylo možno sejmut na jednu desku a obrázek aby byl hezký. Přes prsa mrtvých byly zkříženy dvě četnické karabiny a uprostřed nich byl na černé tabuli nápis křídou, nakreslený ozdobnými písmeny: Šuhajův konec: 16. 8. 1921.

(ibid.: 187)

Další idiom v této oblasti se vyskytuje u části židovského obyvatelstva. Ten se vyznačuje především značnou vnitřní hierarchizací. Hierarchickou strukturou židovského obyvatelstva se tvoří socio-ekonomické a politické aliance, které přesahují jazykové a náboženské hranice, jako například společná averze chudých Židů a Karpatských Ukrajinců k bohatým Židům, „nenávidí je Rusíni a Židé stejně“ (ibid.: 19),

nebo čistě zlištný vztah mezi československými úředníky a bohatými Židy a rabíny, kromě toho existují i zápletky mezi Židy a loupežníky, například Abram Beer je evidentně komplicem Šuhaje. Tato konstelace se vyskytuje v románu jako transkulturní kolorit, který Olbracht podrobně tematizuje především v eseji *Hory a staletí*.¹⁰ Jazyk Židů je důležitou součástí vícejazyčné tradice Karpat, je zde zakořeněn.

Vedle *explicitní cizojazyčnosti*, která definuje především nábožensky zdůvodněnou hranici, tvoří židovský idiom ve vícejazyčné oblasti přechodovou zónu. V přechodové zóně jsou pozice mezi karpatsko-ukrajinským a židovským obyvatelstvem, jako i mezi československými úředníky a židovským obyvatelstvem zpravidla úspěšně vyrovnané. Jazyk Židů z pohledu jazykového uspořádání vícejazyčné oblasti má proto více funkcí: na jedné straně tvoří v otázce náboženství a ekonomických zájmů původní prostor, a na straně druhé implikuje židovský idiom nevyslovenou přítomnost obou cizích jazyků a stojí vůči nim v komplementárním poměru.

Prameny

OLBRACHT, Ivan

1975 *Nikola Šuhaj loupežník*. Ivan Olbracht – Spisy 9, ed. Jarmila Víšková (Praha: Československý spisovatel) [1933]

1982 *Hory a staletí*. Ivan Olbracht – Spisy 10, ed. Emanuel Macek (Praha: Československý spisovatel) [1935]

Literatura

BACHTIN, Michail

1979 „Das Wort im Roman“, in Rainer Grübel (ed.): *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 219–251 [1934–1935]

FORSTER, Leonard

1974 *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur* (München: Francke)

HORN, Andras

1981 „Ästhetische Funktionen der Sprachenmischung“, *Arcadia* 16, s. 225–41

¹⁰ Viz také kapitola „Židé“ (Olbracht 1982: 44–61), z níž vyplývá složitost přízpůsobení tradičního života karpatských Židů modernímu státnímu uspořádání.

HRBATA, Zdeněk

2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in Miroslav Červenka et al.: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 315–509

SCHMELING, Manfred

2004 „Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman“, in Monika Schmitz-Emans (ed.): *Literatur und Vielsprachigkeit* (Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren), s. 221–236

SCHMITZ-EMANS, Monika

2002 „Einleitung“, in Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (eds.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen & Neumann), s. 7–35

STRUTZ, Johann

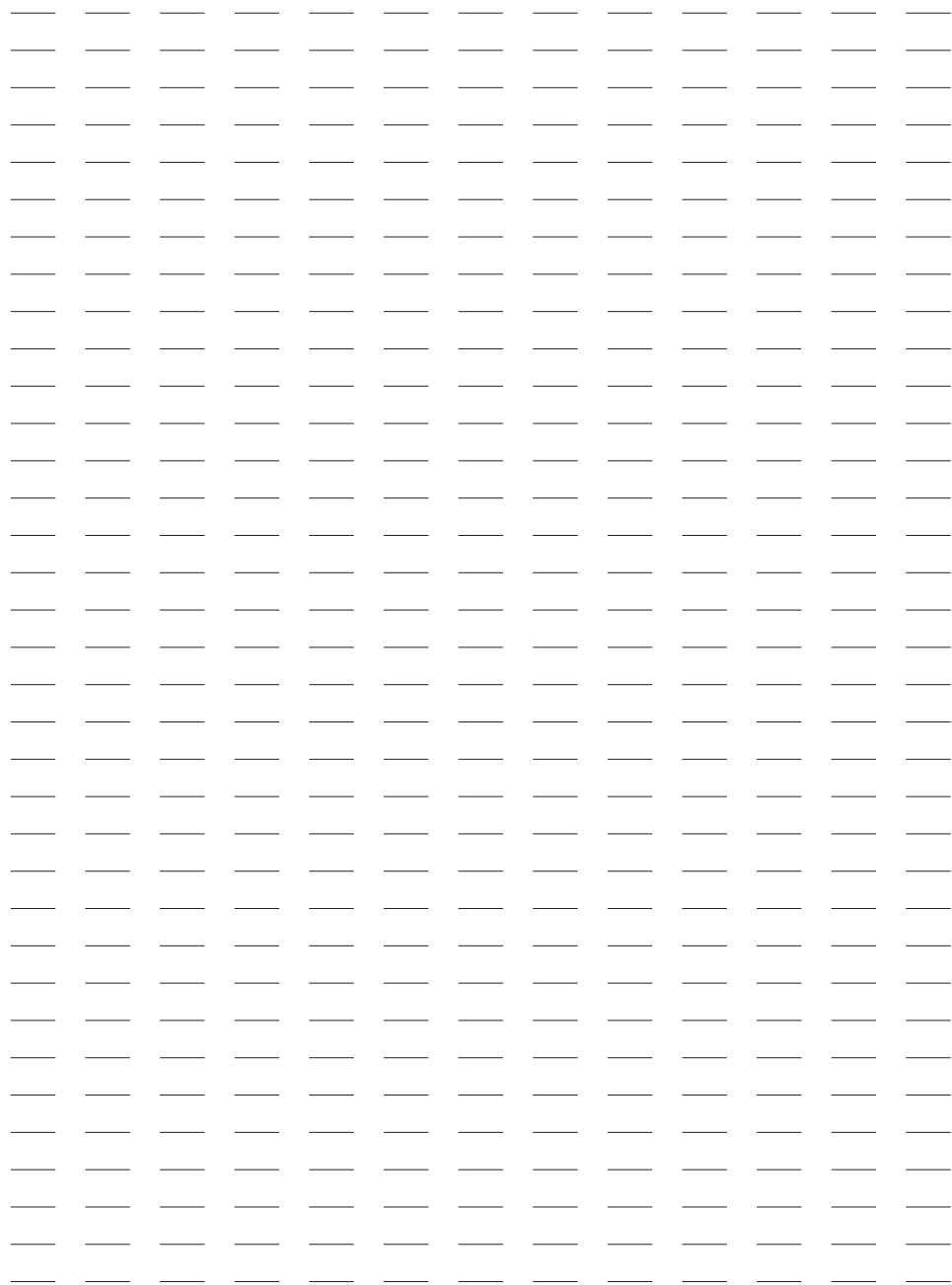
1996 „Regionale Mehrsprachigkeit und Interkulturalität“, in Heinrich Stiehler (ed.): *Literarische Mehrsprachigkeit* (Konstanz: Hartung-Gorre), s. 181–201
1987 *Dialekte und Fremdsprachen*, ed. Paul Goetsch (Tübingen: Narr)

Mountains and centuries – literary polyglossia in the Carpathians

This article outlines literary polyglossia in a trans-cultural area like the Carpathian mountains on the example of Olbracht's novel *Nikola Šuhaj loupežník* (Nikola Shuhaj, 1933). Analyzing polyglossia provides an insight into the complex socio-cultural situation with its different value systems. This can be described as a complex chronotopos. In this chronotopos different cultural and time conceptions clash. Polyglossia as presented in Olbracht's novel is a cultural and political decentralizing force and subversive for a centralized state in the context of modernization.

Keywords

Ivan Olbracht, Nikola Šuhaj, literary polyglossia



Jinakost
ve výuce
bohemistiky

Česká literatura jako cizojazyčná

K problémům výuky na Ukrajině

— Oksana Palij —

Literárněvědná bohemistika na Ukrajině má poměrně dlouhou tradici. Její začátky souvisejí se vznikem slavistiky jako vědy a založením katedry historie a literatury slovanských národů na univerzitě v Charkově v roce 1835. V čele katedry stál Izmail Srezněvský, který absolvoval dlouhodobou stáž v Praze a v dalších centrech slavistiky. Na Císařské univerzitě svatého Vladimíra v Kyjevě (dnes Národní univerzita Tarase Ševčenko), otevřeně v roce 1834, byla výuka češtiny součástí slavistického studia již od založení katedry historie a literatur slovanských nářečí (1842). Kurz českého jazyka a literatury ve čtyřicátých letech 19. století přednášel adjunkt Kondratij Straškevič. Asi třicet let (1847–1875) katedru vedl Vasilij Jarocký, jehož vědecký zájem byl soustředěn na staré české písemnictví. Aktivizace slavistických bádání je spojena s Alexandrem Kotljarevským, který řídil katedru v letech 1875–1881 a uvedl řadu nových kurzů, například dějiny slovanských literatur a kultur či dějiny slavistiky. Kotljarevský pobýval v Praze, kde v roce 1874 vydal několik prací ze starší historie Slovanů. Pod jeho vedením se zformovala kyjevská slavistická škola. Jeho žákem byl Andronik Stěpovič, který obhájil disertaci z české středověké literatury a pracoval na katedře od roku 1892. Jeho *Etudy z oblasti české literatury* (1884) a *Nástin dějin české literatury* (1886) byly velmi oceňovány. Stěpovič se

věnoval českému romantismu a otázkám realistické poetiky, zejména tvorbě Jana Nerudy a Vítězslava Háška. Do práce *Nástin dějin slovanských literatur* (1893) zařadil kapitoly o Máchovi a Vrchlickém.

Poslední dvacetiletí 19. a začátek 20. století jsou poznamenány badatelskou a pedagogickou činností Timofeje Florinského (v letech 1882–1917). To byl vědec širšího slavistického zaměření, který se orientoval na obecně historický a etnografický kontext. Po Říjnové revoluci byl jako tzv. kontrarevolucionář popraven. Na přelomu 19. a 20. století probíhal „slavistický život“ na kyjevské univerzitě velice aktivně: byla založena Slovanská beseda, vydávala se *Slovanská ročenka*, v níž se publikovaly přehledy soudobých bádání. Od roku 1907 na univerzitě působilo slavistické centrum, kde se formovaly vědecké zájmy studentů – proslulý seminář Vladimíra Peretse (Palamarčuk – Čmyr 2009: 65).

Zájem o slovanství se projevoval i v umělecké praxi. Vzpomeňme na poemu Tarase Ševčenko a Janu Husovi *Kacíř*, věnovanou Pavlu Josefu Šafaříkovi, a na slavjanofilskou činnost představitelů Ruské trojice. Zvláštní význam měly překlady Ivana Franka: *Rukopis královédvorský*, poezie Havlíčkova, Vrchlického, Nerudova, Macharova. Překládala se také díla V. Hanky, J. Arbese, K. J. Erbena, V. Háška, J. Zeyera, K. Světlé, A. Sovy. Čeští autoři, nadšení myšlenkou slovanské vzájemnosti, se ve své tvorbě obraceli k ukrajinské tematice (J. V. Frič, K. Havlíček, V. Beneš Třebízský), k folkloru (Čelakovský, Erben) a k překladům (Jesenská, Čelakovský, Kollár). První světová válka a revoluce přerušily plynulý literární proces i česko-ukrajinské literární styky.

Období dvacátých a třicátých let 20. století se stalo tragickou etapou ukrajinské slovanské filologie. Důsledkem reorganizace školství byla katedra zlikvidována a vyučování slavistiky zrušeno. Značné škody utrpěla literární věda – mnozí profesori byli postiženi politickými represemi, někteří slavisté byli zatčeni, další emigrovali. V gulazích nebo ve vyhnanství zahynuli Vladimír Perets, Mykola Tunický, Jevhen Rychlík, Mychajlo Draj-Chmara aj. Slavistika byla prohlášena za „fašistickou“ vědu, zmínky o příbuznosti Slovanů a slovanské otázce i studium písemných památek spojených s náboženstvím nebyly přijímány příznivě.

Nová éra ukrajinské slavistiky začala po válce, kdy sovětský úřad schválil nařízení o přípravě odborníků v oblasti jazyků, kultur a literatur jižních a západních Slovanů a otevřel katedry slovanské filologie v Moskvě, Leningradě, Kyjevě a Lvově. Kyjevská katedra byla obnovena v roce 1946 pod vedením Leonida Bulachovského, uznávaného učenice, který soustředil slavistické kádry a organizoval výchovu

odborných pracovníků. Česká literární historie byla ovšem omezena na jednotlivá témata v rámci oboru slovanská literatura, a tak se českou literaturou zabývala především literární kritika. Z přístupů se uplatňoval hlavně sociologismus; umělecká díla byla hodnocena podle toho, jaký vztah zaujímal k revolučnímu procesu. Tuto tendenci dokládá kniha *České a slovácké novely* (1953), která zahrnuje Jana Drdu, Marii Pujmanovou, Ivana Olbrachta, T. Svatopluka a jiné levicové spisovatele. Nejvíce zastoupeným autorem v té době však byl Jaroslav Hašek, jehož *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* byly přeloženy třikrát. Nejzdařilejší překlad Stěpana Maslžaka (1958) je nejčastěji vydávanou českou knihou na Ukrajině (naposledy v roce 2009). Vedle *Švejka* vyšel i dvoudílný výběr z Haškových povídek. Překládání byli také Neruda, Jirásek či Němcová.

V roce 1955 se stala bohemistika specializací ukrajinistiky. Úsilím Vladimíra Masalského, vedoucího katedry slovanské filologie v letech 1960–1971, bylo v roce 1970 obnoveno slavistické oddělení a od té doby existuje specializace český jazyk a literatura. O rozvoj katedry se zasloužil Mykola Zarický (v letech 1971–1981), který se zabýval historií slovanských jazyků. Dějiny české literatury na Ševčenkově univerzitě přednášel asi dvacet let Vladimír Žitník (vedoucí katedry v letech 1981–1987), talentovaný překladatel Dyka, Nezvala, Sovy, Bezruč, Wolkra či Hrubína. Od roku 1987 katedra pracuje pod vedením Olgy Palamarčukové, spoluautorky první ukrajinské *České mluvnice* (1992), slovníků a konverzačních příruček a také četných prací z lexikologie slovanských jazyků a česko-ukrajinské translologie.

Od roku 1956 existuje oddělení slovanských literatur Ústavu literatury Akademie věd Ukrajiny. Během padesátých až osmdesátých let byly graduovány desítky odborníků na českou a slovenskou literaturu. To vše napomohlo rozvoji oboru a rozšíření obecné známosti české a slovenské literatury, jejich hodnot a historie. Ukrajinští bohemisté jsou autory knih o Němcové (Olena Mišková, Zina Urbanová), K. Čapkovi (Anatolij Volkov, Alexej Zarický, Vasyl Ševčuk), Haškovi (Vasyl Ševčuk), Sovovi (Vladimír Žitník), Olbrachtovi (Nonna Kopystánská), T. Svatoplukovi (Vladimír Motorný). Vznikla i řada prací věnovaných například literatuře renesance a humanismu, žánrům historického, satirického a fantastického románu, žánrovým modifikacím české prózy, česko-ukrajinským literárním vztahům aj.

Jednou z hlavních snah bylo vytvoření fondu překladů. Byla vydána *Antologie české poezie* (1964) a mnoho děl českých básníků a prozaiků. Vydavatelská pozornost se sice částečně soustřeďovala na literaturu

tzv. socialistického realismu, ale většina překladů měla velkou uměleckou hodnotu (například překlady Fukse, Párala, Neffa). Vedle Haška je nejpobulárnějším autorem Karel Čapek, zastoupený dvanácti tituly a opakovaně vydávaný. Po roce 1990 knižní produkce klesla a překlady vycházely jen časopisecky (povídky Bohumila Hrabala, Vladislava Vančury, hry Václava Havla). Doplňování fondu překladů probíhá i dnes velice pozvolna: knižně vyšly jen Kunderovy *Směšné lásky* (2001), Hrabalovi *Pábitelé* (2003) a *Obsluhoval jsem anglického krále* (2009). Čeští autoři na Ukrajinu obvykle pronikají v ruských překladech.

Pro současnou ukrajinskou literární vědu je příznačné obnovování hodnot a přehodnocování hierarchie jevů v literárním procesu. To se týká i bohemistiky, která se v posledních letech rozproudila. Zkoumají se komparativní aspekty slovanských literatur (Nadija Bedzirová, Oksana Veretuková, Sergij Jakovenko aj.), pozornost se věnuje literárním vztahům (Vladimír Motorný a Hrygorij Movčaňuk), českému romantismu (Igor Melnyčenko), soudobé próze (Oksana Palijová, Julia Poljová), existencialismu (Halina Kličaková). Velký zájem vyvolává Bohumil Hrabal (disertace Julie Fedecové, stati Haliny Syvačenkové či Viktorie Močerné). Bylo vydáno několik monografií: o Václavu Havlovi (Zaryckij 2009), K. H. Máchovi (Melnyčenko 2003) či Milanu Kunderovi (Palij 2006). Hlavními středisky jsou Ústav literatury AV a katedry slovanské filologie v Kyjevě a Lvově, které vydávají *Problémy slavistiky a Komparativní studie slovanských jazyků a literatur*. Nutností zůstává souborné pojednání o dějinách české literatury, jež by odpovídalo současné metodologii. Především se to týká dějin 20. století, protože výběr těchto spisovatelů byl dlouho ideologický. Pomůckami při výuce jsou příručky z kyjevské a lvovské katedry: *Kultura českého národa – tradice a současnost* (Antonenko a kol. 2010) a *Česká próza 60. let 20. století* (Palij 2008).

Na kyjevskou slavistiku se ročně zapisuje asi 30 studentů, z nichž 10–14 ob rok studuje český jazyk a literaturu. Zájem o bohemistiku je vyšší než o jiné slavistické obory, což souvisí s tím, že absolventi mají větší vyhlídky na uplatnění v praktickém životě. Vzdělávací proces zajišťuje šest odborníků (5 na lingvistiku, 1 na literaturu). Kromě toho češtinu vyučují i na jiných slavistických oborech. Studium českého jazyka a literatury je od roku 2005/2006 sladěno s požadavky tzv. Boloňské deklarace. Nový program zahrnuje čtyřleté bakalářské studium a navazující dvouletou magisterskou specializaci s překladatelsko-kulturologickým nebo učitelským zaměřením.

Učební program kurzu *Dějiny české literatury* byl na Ševčenkově univerzitě vypracován během posledních deseti let a zachycuje vývoj od

prvních literárních památek až po současnost. Studenti se seznamují s nejdůležitějšími díly v kontextu národní historie, probírají otázky tradice a inovace, zkoumají tvůrčí metody a umělecké směry. Cílem je zprostředkovat kulturní hodnoty českého národa, kultivovat čtenářství a rozvíjet kritické myšlení. Všichni studenti musejí znát novodobé české literární dějiny a hlubším způsobem vybrané autory. Pro menšinu, která se bude zabývat českou literaturou, jsou také nutné metodologické předpoklady pro samostatnou práci. Významnou složkou při osvojování je kompetentnost v oblasti reálií. Proto už v prvním ročníku existují kurzy *České reálie* a *Dějiny Česka*, které s problematikou obecně seznamují. Důkladnější *Dějiny české kultury* jsou určeny pro magisterské studium.

Výklad učební látky je rozvržen obdobně, do konkrétních jedno-semestrálních kurzů, které studenti postupně absolvují. V prvním semestru studia si studenti české literatury osvojují kořeny literární tradice, vytvářejí si představu o podobě středověké české kultury a období renesance a baroka. Větší část hodin ve druhém semestru je věnována národnímu obrození. Studenti v seminářích se učí pracovat na zadaných projektech, spolupracovat ve skupinách, ověřovat informace a formulovat názory. Ve třetím semestru poznají významné spisovatele druhé poloviny 19. století, čtvrtý semestr je věnován přelomu 19. a 20. století. Ve třetím ročníku se probírá literární dění mezi světovými válkami a za okupace. V seminářích účastníci diskutují o jednotlivých dílech, kulturních, literárních a sociálně-politických problémech, připravují referáty o prostudovaných dílech. Ve čtvrtém ročníku se zaměřujeme na problémy literatury druhé poloviny 20. století. Cílem je vytvořit celistvý obraz vývoje českého kulturního dění po roce 1945. Studenti si osvojí metody vědecké a umělecké interpretace a literárněvědnou metodologii. Výuka literární historie je koordinována s dalšími předměty (*Estetický diskurz české literatury*, *Literární proudy a směry v Čechách*, *Typologie českého románu*, *Dějiny české literární kritiky*, *Aktuální problémy literárněvědné slavistiky*). Magisterské studium zahrnuje třísemestrální kurz *Česká literatura v kontextu současné Evropy*. Pro vyučujícího však předmět vytváří určité problémy, například se získáváním potřebných pramenů. Tento problém se částečně řeší sledováním českých internetových stránek, kde ovšem nejsou kompletní databáze. Proto v roce 2005 vzniklo z podnětu pracovníků Ústavu filologie slavistické centrum, které poskytuje knihovnu a informační zdroje.

Palčivým problémem literární výuky zůstává výběr autorů, jejichž tvorba se začleňuje do učebního programu. „Tradiční“ literární dějiny mívají sklon zahrnout co nejvíc jmen, avšak není možné podat úplný

přehled dosavadního stavu poznání v oboru během čtyř či pěti let. Kromě toho počet spisovatelů a názorů na literární tvorbu neustále narůstá. Proto byla pro studijní program vybrána skupina témat, spisovatelů a textů, které mohou být označeny za „klíčové“ (tedy mohou být klíčem k řadě důležitých problémů, k navození typických situací a získání nových zkušeností). Například české baroko je reprezentováno dílem Komenského, Balbína, romantismus dílem Máchovým, Erbenovým, Tylovým, počátky realismu Němcovou, Karlem Havlíčkem, realismus Nerudou a Jiráskem, modernismus dílem A. Sovy, K. Hlaváčka atd. Filozofické a umělecké principy postmodernismu lze posluchačům ukázat na příkladu próz Jiřího Kratochvila, Michala Ajvaze nebo Miloše Urbana.

To ovšem neznamená, že studenti pomíjejí díla autorů, kteří vzbuzují jejich zájem. Práce s mládeží ukazuje, co v literatuře ještě žije, a co se čte převážně pro svůj literárněhistorický význam. To první platí třeba pro poezii Václava Hraběte, kterého u nás studenti čtou s velkou chutí (kdežto například Halas, který v českém kánonu zaujímá přednější místo, patří k náročněji přijímaným). Nadšení budí romány M. Kundery, stejně jako povídky B. Hrabala, svěží pohled jsme zaznamenali u recepcí V. Havla. K oblíbeným dílům patří *Katyně* Pavla Kohouta, *Spalovač mrtvol* Ladislava Fukse, *Milenci a vrazi* Vladimíra Párala, *Účastníci zájezdu* Michala Viewegha, z klasiky pak *Kytice*, *Máj*, *Povídky malostranské*, Čechova „*broučkáda*“. *Babička* nebo Jiráskovy historické romány se většinou zdají nudnými. Pro jinojazyčného čtenáře je rozhodujícím faktorem při výběru četby často jazyk díla. Studenti budou rozhodně mít méně potíží s Ivanem Klímou než třeba s Janem Pelcem. Obtížnost textu pro cizince je dána především mírou jeho odbočení od standardní spisovné normy, způsobenou buď slangem, hovorovostí, archaismy, nebo jinými stylistickými prostředky. Z podobných důvodů bude například Vladislavu Vančurovi ve výuce u nás věnováno méně pozornosti, než by mu příslušelo podle českého kánonu.

Důležitou součástí studia jsou kvalifikační práce. Ve druhém ročníku studenti píší ročníkovou práci z české literatury, ve třetím ročníku, v případě zájmu, si mohou zvolit literární téma. Někteří z nich také absolvuji práci z české literatury. V letech 2000–2010 bylo obhájeno osmnáct bakalářských, patnáct magisterských a tři disertační práce. Studenti se nejčastěji zabývají jednotlivými uměleckými obdobími, hledají na Ukrajině nezveřejněná díla, nové informace a píší komparativní studie. Největší zájem vzbuzuje tvorba K. Čapka, Haška, Vrchlického, Škvoreckého, Hrabala, Fukse, Párala, Seiferta.

Novodobé dějiny, zejména jejich totalitou poznamenané etapy, nevěnovaly mnoho úsilí kulturnímu dialogu. Ten byl suplován dvěma neobjektivními přístupy: zdůrazňováním analogických, eventuálně identických rysů konfrontovaných kultur, nebo vyzvedáváním odlišných prvků národních i sociálních. Výsledkem podobných tendencí jsou pak i u „slovansky“ blízkých kultur překvapivá zjištění o jejich nedostačujícím vzájemném poznání i chápání (Richterek 2002: 7). Ukrajinské normy a zkušenosti nemohou neovlivnit recepci cizích literárních děl, a i když se výuka musí pokoušet o odstranění bariér k pochopení českého vidění světa, musíme ve volbě studijních materiálů využít odlišnost obou světů. Akcent na srovnávací aspekty v celém spektru filologického studia je rovněž výsledkem moderního přístupu k osvojování cizí kultury a literatury. To neznamená, že studium české literatury bude omezeno na ukrajinsko-českou komparatistiku, ale preferovaný by měl být ohled na díla a osobnosti, jež mohou ukrajinského studenta – ať podobností, nebo kontrastem – oslovit.

Výuka české literatury se dnes musí pojímat jako dialog kultur, který není jen mechanickým přejímáním odlišností, ale respektuje je a jimi se obohacuje. Jedním z rozhodujících faktorů pro dialog s kulturou, jejíž jazyk a literaturu si studenti zvolí k vysokoškolskému studiu, je emocionální zainteresovanost a pozitivní přístup. Vyplnění tohoto úkolu pomáhají stipendia Ministerstva školství České republiky pro mladé ukrajinské bohemisty, stáže na českých univerzitách, výuka na jazykových letních školách v Čechách, jakákoliv možnost spolupráce s českými kolegy. Zkušenosti z posledních let ukazují, že dochází k živému vědeckému dialogu českých a ukrajinských bohemistů a k vytvoření nové kulturní vzájemnosti, která bude předpokladem k přiblížení české a ukrajinské kultury v Evropě rovnoprávných sousedů.

Literatura

ANTONENKO, Oksana – HASILOVÁ, Helena – HASIL, Jiří – LOBUR, Nadija – PALAMARČUK, Olga

2010 *Kultura českého národa – tradice a současnost. Učební příručka* (Lvov: Vydavnytvo Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka) [2006]

IKONNIKOV, Vladimír Stepanovič

1884 *Biografičeskij slovar professorov i prepodavatelej Imperatorskogo Universiteta sv. Vladimira (1834–1884)* (Kyjiv: Tipografija Universiteta sv. Vladimira)

MELNYČENKO, Igor

2003 *Tvorčístí Karla Hynka Machy v kontextu českého i evropského romantismu 20–40-tych let XIX. století* (Kyjiv: Stilos)

PALAMARČUK, Olga – ČMYR, Olena

2009 „Slovjanská filologija v Kyjivskomu universiteti“, in *Komparatyvni dosliž-děnnja slovjanskych mov i literatur* (Kyjiv: Vydavnytstvo KNU), s. 63–70

PALIJ, Oksana

2006 *Svit u pastci romanu (sposterezhenja nad poetykoju Milana Kundery)* (Kyjiv: Osvita Ukrainy)

2008 *Česká próza 60. let 20. století. Učební příručka* (Kyjiv: Osvita Ukrainy)

RICHTEREK, Oldřich

2002 „Dialog kultur v kontextu cizojazyčné výuky“, in idem (ed.): *Dialog kultur 1. Sborník příspěvků z odborného semináře* (Hradec Králové: Oftis), s. 6–12

ZARYCKIJ, Oleksij

2009 *Vaclav Havel. Politychnyj portret* (Kyjiv: Osnova) [2001]

Czech literature as a foreign-language literature: problems of studying in Ukraine

This article touches upon the history and the current state of Bohemian literary studies in Ukraine, particularly at Taras Shevchenko Kiev University. Historical facts about the Slavonic Philology Department are presented. Special attention is devoted to the actual teaching of Czech literature history in the Ukrainian academic environment, with special reference to the process of study and traditions and innovations in terms of the Bologna Declaration. Czech authors' reception in Ukraine is analyzed and there is also a review of scientific researches and recent translations of Czech literature.

Keywords

Czech literary studies, Taras Shevchenko Kiev University, Czech literary history, cultural dialogue

Úvodní přednáška o české literatuře

— Jacek Baluch —

Před každým zahraničním bohemistou nutně vyvstává otázka, jaká by měla být úvodní přednáška o české literatuře. Jaká by měla být, aby vyšla vstříc posluchačům, kteří se rozhodli studovat bohemistiku, a jakým způsobem by měla naplnit obzor jejich očekávání, závislý na jejich čtenářské zkušenosti a dosavadních vědomostech. To je, řekněme, studentská perspektiva. Ale je tu i pohled pedagoga, literárního vědce. Podstatou univerzitní přednášky je totiž i to, že kromě určité látky – učiva – prezentuje přednášející také svůj přístup k těmto faktům, tedy svou vlastní metodologii. Univerzitní přednáška je, použijeme-li literárněvědný termín, z principu autotematická. Přístup k české literatuře v cizině je pak nutně ovlivněn také tím, jaké místo má v kulturním povědomí posluchačů a širší čtenářské obce, jakou má v dané zemi společenskou prestiž, a především – vzhledem k tomu, že se studenti česky teprve učí – jaký je stav překladů z české literatury do jejich mateřského jazyka.

Jaká je tedy obecná představa o české literatuře v Polsku? Domnívám se, že na otázku „znáte českou literaturu?“ odpoví sečtělý polský čtenář spontánně jmény Hrabal a Kundera, zmíní se o Havlovi a v určitých

kruzích přidá i jméno Patočka. To jsou tedy první čtyři česká jména, která napíše studentům, jak na mé mateřské, krakovské Jagellonské univerzitě, tak na mé druhé univerzitě, Opolské.

Jako další uvedu důležité tvrzení, že představu o současné české literatuře v Polsku dodnes utvářejí spisovatelé, kteří své místo, své stěžejní postavení v české literatuře získali v šedesátých letech 20. století (jako právě ti výše jmenovaní). S určitou nadsázkou tedy můžeme říci, že současná česká literatura začíná v oněch „zlatých šedesátých“, kteréžto povědomí podporuje i recepce filmu a českého strukturalismu, jak jazykovědného, tak literárněvědného, především pak Jana Mukařovského, o jehož dílo byl v Polsku zájem v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy vrcholila strukturalistická metodologická orientace,¹ a to platí pro různé generace čtenářů, kritiků a překladatelů do polštiny.

Pocit současnosti je v tomto případě svým způsobem mezigenerační. Platí vlastně stejně pro nestora polských překladatelů, osmdesátníka Piotra Godlewského (Pawła Hartmana), jako i pro další překladatele a publicisty, Andrzeje Jagodzińskiego, kterému bude šedesát, a dokonce i pro Aleksandra Kaczorowského, který překročil čtyřicítku.² Ale co naši dvacetiletí studenti? Vždyť náš letošní první ročník se narodil dva roky po sametové revoluci! Jim říkám hned na úvodní přednášce, že za současnou českou literaturu budeme považovat literaturu od šedesátých let a literatuře po roce 1989 budeme říkat nejnovější.³ Tuto oblast pak ponechávám mladším kolegům, asistentům, jejichž cvičení mou přednášku doprovázejí.

Z české současné literatury, říkám studentům, tedy budeme věnovat pozornost v Polsku velmi populární Hrabalově próze (*Ostře sledované vlaky*, *Příliš hlučná samota*), Kunderovým románům (*Žert*, *Nesnesitelná lehkost bytí*) a proslulým esejům („Únos Západu“, 1983) a Havlovým dramatům (*Audience*, *Protest*), včetně jeho esejistiky z doby disentu (*Moc bezmocných*, 1978).⁴ Upozorňuji také, že studium cizí literatury by

- 1 Za důležité považuji i to, aby se mezi prvními jmény objevilo také jméno literárního vědce, teoretika, aby si studenti byli vědomi i toho, že se musejí naučit vědeckému přístupu k textům s estetickou funkcí.
- 2 Na okraj své úvodní přednášky upozorňuji, že polský bohemista by měl znát i neaktivnější polské překladatele české literatury a v další perspektivě i publicisty, kteří se věnují českým otázkám v polském tisku.
- 3 Tato literatura se překládá, ovšem autoři ještě nevešli v takovou známost jako zástupci předešlé generace.
- 4 V přednášce data autorů ani vydání jejich děl zásadně neuvádím, ta dostanou studenti v seznamu povinné četby. Je to záměrné, aby si neudělali představu, že literární proces je pouhý sled jmen, titulů a dat.

se nemělo omezit jen na jakési beletristické literární dějiny. Proto zdůrazňuji význam esejistiky a mezi prvními tituly, které doporučuji studentům, je Patočkova esej „Co jsou Češi?“ (1992).⁵

Dále v přednášce uvádím jména, která v Polsku dříve vytvářela představu o tom, co je to česká literatura: jméno Jaroslava Haška, autora *Osudů dobrého vojáka Švejka*, a Karla Čapka, autora klasického dramatu science-fiction *RUR*, ve dvacátých letech 20. století hraného v celé Evropě, v USA, Japonsku a Austrálii, jehož neologismus *robot* pronikl do mnoha jazyků a je ve světě nejfrekventovanějším bohemismem.⁶ K nim záhy přidávám Tomáše Garrigua Masaryka, nejvíce překládaného českého autora v meziválečném Polsku (vyšlo pět jeho knih), a v souvislosti se jménem prvního prezidenta zmiňuji také spor o „smysl českých dějin“.⁷

Další jméno, které se v úvodní přednášce objeví, je básník František Halas, který se v Polsku proslavil hned po druhé světové válce, díky svým překladům Mickiewicze a Słowackého. Halasovi u nás vyšlo pět výborů, byl nesporně nejpopulárnějším českým básníkem (známé bylo i jeho přátelství s Tuwimem a Gałczyńskim).⁸

V další části přednášky se již mohou odvolávat na vědomosti posluchačů. V některých polských učebnicích totiž stojí, že polskou literaturu přelomu 19. a 20. století ovlivnila také česká literatura, která se podílela na vytváření estetického kánonu literatury Mladého Polska. Tento fakt je vázán na jména Jaroslav Vrchlický a Julius Zeyer. Vrchlického považovala dobová polská kritika za největšího slovanského

5 V seznamu povinné četby je také Černého esej *O povaze naší kultury* (1981; polský překlad zní *Europejskie źródła czeskiej kultury* [Evropské prameny české kultury]). V tomto případě jde o to, aby se dějiny neomezily pouze na čítankovou představu o literárních dějinách. Polští studenti, bohemisté i polonisté, pro které v Krakově přednáším, často u zkoušky zdůrazňují, že četba české esejistiky (Patočka, Černý, Kundera, Havel a také doporučený Kroutvor) jim otevřela nový pohled na Čechy a českou kulturu a umožnila překonat některé stereotypy a předsudky, zakotvené v běžném povědomí Poláků. Tuto četbu hodnotili často jako největší zážitek z české literatury a jako objev nové pevniny.

6 Mimoходом, Patočkovo tvrzení, že jediné české jméno, které zná literární svět, je Švejk, není tak celkem pravda. Jenže o českém původu robota vědí jen zasvěcení, zatímco Švejka znají i ti, kteří Haškův román nečetli, a přesto vědí, že je Čech a že je takový, jaký je, právě proto, že je Čech.

7 Český spor o smysl dějin považuji za důležitý ze dvou důvodů: jako typický příklad národního a duchovního života a jako příklad důležitosti historického kontextu pro literární dějiny. Proto se o něm zmiňuji hned v úvodní přednášce a pak se k němu vracím při obecném hodnocení literárního procesu (husitství, baroko, národní obrození), i např. u historického románu (Jirásek versus Durych).

8 Halas mi dává příležitost zdůraznit nutnost četby poezie, kterou studenti často podceňují, a také možnost upozornit na vysokou úroveň a bohatou tradici českých překladů polské poezie.

básníka, jeho sbírka *Duch a svět* (1878) byla celá přeložena. V Zeyerově případě můžeme mluvit o kultu, což dokládá například i to, že jeho smrt oznamovala literární revue titulkem „Kníže zemřel“. V této době se poprvé v dějinách setkali polští a čeští básníci, kteří se cítili být příslušníky evropské moderny. Na polské straně se o to zasloužil především Zenon Przesmycki (Miriam) jako překladatel a kritik. Na dobovou prestiž české literatury poukazuje i fakt, že významný polský kritik, filozof a polyhistor Marian Zdziechowski věnoval v monografii *Byron i jego wiek* (1897) obsáhlou kapitolu Karlu Hynku Máchovi a českým romantikům, čímž poprvé zařadil českou literaturu do evropského kontextu. Kapitola o Máchovi byla přeložena do češtiny a recenzoval ji i největší český kritik František Xaver Šalda. Bohužel Zdziechowského vztah k Máchově *Máji* (1836) uzavřel cestu polských básníků, jinak okouzlených domácím romantismem, k dílu zakladatele moderního českého básnictví.⁹

Posluchače na Jagellonské univerzitě také upozorňují, že úvodní přednáška a celý kurz neprobíhá chronologicky, jak je běžně zvykem, nýbrž opačně – ode dneška k počátkům. Domnívám se, že je v tom určitý systém – i Čech ve škole čte nejdříve současnou literaturu a až dlouho potom literaturu staročeskou. A ani 19. století, které je z hlediska literárního vývoje hodnotou samo o sobě, nepředstavuje tvorbu, která by mohla uspokojit estetické nároky mladého čtenáře. Z české klasiky 19. století polský student pochopitelně musí poznat Boženu Němcovou (*Babička*), Jana Neruda (*Povídky malostranské*) a Aloise Jiráska (*Temno*),¹⁰ a také buditele Josefa Dobrovského, Josefa Jungmanna a Františka Palackého, jakož i Jana Kollára pro jeho slovanskou orientaci a ideu vzájemnosti a dále také *Rukopisy královédvorský a zelenohorský*, falza Václava Hanky. Prezentaci národního obrození jako určitého kulturního typu doprovází i zmínka o Mickiewiczových pařížských přednáškách a slovanských literaturách a poznámka o Chojeckého knize *Czechia i Czechowie* (1846).

Tak se úvodní přednáška o české literatuře dostane k přelomu 18. a 19. století, k mezníku, který je nespornou a nejdůležitější cézurou v periodizaci české literatury. Oproti polskému čtenáři, který ze starší polské literatury může číst dejme tomu Kochanowského a Sępa-Szarzyńskiego, český čtenář jen zřídka sahá po literatuře této doby.

9 Máchův *Máj* byl přeložen do polštiny již v roce 1855, ale překlad, uveřejněný ve vědeckém varšavském časopise, nepronikl na veřejnost. Nový překlad Józefa Waczkówa vznikl až v r. 1971.

10 I když *Temno* vyšlo v roce 1915, Jiráskova historická próza v podstatě patří do 19. století.

A tak se má úvodní přednáška obrácí spíše k jevům obecně kulturním, neboť je tu i nedostatek překladů staročeské literatury do polštiny.

Přednáška pokračuje Janem Amosem Komenským, situací české literatury v době pobělohorské (1620 je dalším datem, které napíše studentům na tabuli), dramatickým rázem českého baroka a pozdějším sporem o baroko. Ze staršího písemnictví nelze nezmínit *Bibli kralickou* (1579–1593) a jazykovou vzájemnost Čechů a Slováků skoro do poloviny 19. století. Následuje mistr Jan Hus, upálený v Kostnici 6. července 1415, bezesporu nejznámější postava českých dějin. Problematiku husitství zná polský student ze školy z hlediska historického. Teď si ji musí doplnit o jeho dílo, psané česky a latinsky.¹¹ Dalším velikánem českých dějin v našem kurzu je Karel IV., pater patriae a autor vlastního životopisu, zakladatel pražské univerzity, dnes Karlovy (1348), a nakonec se dostaneme ke Kosmovi a jeho latinské *Kronice české*, výborně přeložené do polštiny.

Dalším periodizačním mezníkem je přelom 13. a 14. století, kdy se rodí česká literatura v národním jazyce, vlastně první mezi slovanskými literaturami. Nakonec se vracíme k počátkům písemnictví na české půdě, jmenujeme svatého Vojtěcha, starobyloou píseň *Hospodine, pomiluj ny* (přelom 10. a 11. st.), která pro Čechy znamená to, co pro Poláky *Bogurodzica* (mezi 10. a 13. st.; její autorství se též přisuzovalo svatému Vojtěchovi), a konečně i slovanské věrozvěsty, svaté Cyrila a Metoděje, jejichž apoštolská mise roku 863 znamená začátek písemnictví v Čechách a mezi Slovany.

Tím končí moje úvodní přednáška o české literatuře pro polské studenty. Přednáška druhá tvoří pokus o obecnou periodizaci české literatury na základě známé věty Janusze Sławińskiego, že periodizace tvoří v podstatě nejkratší literární dějiny (ani ona ovšem neprobíhá chronologicky). Další tři přednášky se snaží doplnit obraz o podrobnější fakta, jména, literární díla a na závěr této úvodní fáze kurzu dostanou studenti něco jako tzhák, upravený pro potřeby kurzu: moje heslo „Česká literatura“ („Czechy. Literatura“; Baluch 2004) z encyklopedie nakladatelství PWN.

Začátek hesla je také poněkud netradiční. Běžně totiž takové heslo začíná větou „Nejstarší památky české literatury...“ anebo podobně.

11 V diskusi po mém referátu upozornila kolegyně Lenka Vítová z poznaňské Univerzity Adama Mickiewicze, že moje úvodní přednáška o české literatuře by měla více akcentovat odlišnost náboženských poměrů v Čechách (oproti Polsku). Souhlasím, stejně jako by se mělo zdůraznit, že novodobá identita Čechů je zakotvená v měšťanském étosu a jiná je pak tradice české levice ve 20. století.

První věta mého hesla ale upozorňuje na to, co asi předpokládají všichni, kteří přednášejí českou literaturu v cizině:

Česká literatura je národní literatura evropská. Patří do kulturní oblasti, která vyrůstá z judeokřesťanské tradice spolu s dědictvím řecké a římské antiky. Nejdůležitější knihou je tu *Bible*, která tvoří axiologický kánon a je posvátnou knihou dvou velkých monoteistických náboženství (*Starý zákon*) a také sbírkou fabulí, obrazů, motivů, postav a základním stylistickým vzorem, a vedle ní řecká a římská mytologie, která má analogickou funkci. Pro tento kulturní okruh má základní význam řecký odkaz, a to nejen vzhledem k tomu, že obsahuje základní estetické kategorie a literární vzorce, rodové, žánrové a stylistické normy, nýbrž také jako pramen univerzální filozofie a model občanské společnosti ve spojení s římskou ideou státu zosobněnou v římském právu a střídáním moci císařství a republiky.

Ve středověku a na začátku novověku zprostředkovávaly tyto hodnoty latina a instituce katolické církve nezávisle na své hieratické struktuře, podílely se na tom i křesťanské církve reformované, evropský fenomén novověku, jehož významnou předehrou bylo v Čechách husitské hnutí.

Dynamiku historického a kulturního vývoje Evropy tvořilo od středověku rané doby rozdělení císařství na západní a východní (476), z něhož se zrodil dualismus Říma a Byzance, který vyústil o několik století později rozlukou obou církví závislých na těchto centrech (1054) a rozdělením na katolickou a pravoslavnou církev, které platí dodnes. Na pomezí těchto dvou kultur žijí více než tisíc let Slované, střet těchto dvou orientací poznamenal počátky české státnosti v 9. století (příchod Cyrila a Metoděje, který byl potom jednoznačně spojován s kulturou Západu).

Na evropské kultuře se po dlouhá století podíleli i Židé, kteří se vepsali trvalým způsobem i do dějin české kultury, jejich zásluhou vznikl například poměrně rychle český překlad *Bible* z původních jazyků, v novější době se účastnili i kulturního fenoménu Prahy a části pražské německé literatury (okruh Franze Kafky).

Základním jazykem evropského kulturního okruhu byla po celá století latina jako vědecký, právnícký a literární jazyk a také liturgický jazyk katolické církve. V českých zemích, propojeným s císařstvím, měla významné postavení němčina. Vládní formy moci vytvářel dynastický princip s primátem papeže jako krále králů (což symbolizovala tiára, trojitá koruna). Tento řád, postupně ustupující, narušený Francouzskou revolucí (1789) a konečně opuštěný po první světové válce, když namísto království z boží milosti vznikla z vůle lidu republika (1918), což pro prvního prezidenta Československa bylo podstatou světové revoluce.

Pokud se na českou literaturu podíváme chronologicky, tedy v posloupnosti, na niž jsme zvyklí díky učebnicím dějin a encyklopediím, musíme zopakovat, že nejstarší tradicí české literatury, jejímž základem je křesťanství s dědictvím judaismu a antiky, je staroslověnské písemnictví, vzniklé v 9. století na půdě Velkomoravské říše v důsledku působení apoštolské mise Cyrila a Metoděje. Jazyk tehdejších překladů *Písma svatého* a liturgických textů byl prvním spisovným jazykem na této půdě, byly jím napsané i *Život svatého Cyrila a Metoděje* a *Proglas*, veršovaný úvod do *Evangelia* a *Život svatého Václava* [...]. (Baluch 2004: 717)

A tak dále... Quod erat demonstrandum.

Literatura

BALUCH, Jacek

2004 „Czechy. Literatura“, in Barbara Petrozolin-Skowronska (ed.): *Nowa Encyklopedia Powszechna* 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe), s. 837

Introductory lecture on Czech literature

All Czech studies scholars abroad face the question of what their introductory lecture on Czech literature should involve, as every university lecture is basically meant to present not only the facts, but also the approach toward them, so they are in principle autothematic. The approach to a given issue is also affected by the position that Czech literature holds in the cultural awareness of the audience of the country involved and the state of translations into the mother language concerned. Hence it follows that the history of Czech literature abroad should not be taught in chronological order.

Keywords

Czech literary studies, history of Czech literature, cultural dialogue

Autoři studií

Anna Amelina, Institut slavânovedeniâ, Rossijskaja akademie nauk, Moskva

prof. Dr. hab. Jacek Baluch, Katedra Filologii Czeskiej i Łużyckiej, Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet Jagielloński, Krakow

Mgr. et Mgr. Lukáš Borovička, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

PhDr. Věra Brožová, Katedra české literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, Praha – Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Univ. Prof. Sergio Corduas, Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi Ca'Foscari, Venezia

Dr. hab. Joanna Czaplińska, Instytut filologii polskiej – Katedra Slawistyki, Wydział filologiczny, Uniwersytet Opolski

Mgr. Olga Czernikow, Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział filologiczny, Uniwersytet Wrocławski

Mgr. Jakub Češka, Ph.D., Filozofický modul, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha

Dr. Agáta Dinzl-Rybářová, Interdisziplinäres Zentrum für Mittelalterstudien, Universität Salzburg

Mgr. Dalibor Dobiáš, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D., Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

prof. Dr. hab. Joanna Goszczyńska, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski

Dr. Ilona Gwóźdź-Szewczenko, Ph.D., Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D., Katedra bohemistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

Dr. Raija Hauck, Institut für fremdsprachliche Philologien, Philosophische Fakultät, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald

prof. PhDr. Urs Heftrich, Slavisches Institut, Neuphilologische Fakultät, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg

PhDr. Blanka Hemelíková, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

PaedDr. Petr Holman, Ústav jižní a centrální Asie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc., Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Dr. Anne Hultsch, Institut für Slavistik, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften Technische Universität, Dresden

prof. PhDr. Dagmar Inštorisová, Ph.D., Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

Matija Ivačić, Katedra za bohemistiku, Filozofski fakultet, Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Mgr. Petra James, Ph.D., d'Etudes slaves, Unités de formation et de recherche, Université Paris-IV Sorbonne

Mgr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, Ph.D., Katedra areálových kultúr, Fakulta stredoEurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

Mgr. Petra Ježková, Kabinet pro studium českého divadla, Institut umění – Divadelní ústav, Praha

PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Mgr. Petr Komenda, Ph.D., Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

PhDr. Helena Kosková, Stockholm

Dr. phil. Alexander Kratochvíl, Exzellenzcluster Kulturelle Grundlagen von Integration, Geisteswissenschaftliche Sektion, Universität Konstanz

Dr. Joanna Królak, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski

Mgr. Martin Kuba, Gymnázium Mimoň

PhDr. Lenka Kusáková, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

PhDr. Giuli Lezhava, Language Club, Tbilisi

DrS. Ans F. Linssen-Hogenberg, Filosofie en Literatuur, Faculteit der Filosofie, Radboud Universiteit, Nijmegen

Mgr. Lenka Malinová, Katedra bohemistiky – Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

Mgr. Veronika Matějková, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

prof. Dr. Holt Meyer, Slavistische Literaturwissenschaft, Philosophische Fakultät, Universität Erfurt

PhDr. Nella Mlsová, Ph.D., Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové

Mgr. Richard Müller, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

prof. Dr. Marek Nekula, Institut für Slavistik, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, Universität Regensburg

doc. Oksana Palij, CSc., Kafedra slovjanskoji filologii, Institut filologii, Kyjivskij nacionalnyj universitet im. Tarasa Shevchenka, Kyjiv

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc., Ústav bohemistiky, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

doc. PhDr. Martin Pilař, CSc., Katedra české literatury a seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita, Ostrava

PhDr. Michal Přibáň, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Brno

Dr. Ute Raßloff, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas, Philologische Fakultät, Universität Leipzig

Mgr. Lenka Řezníková, Ph.D., Filozofický ústav, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Dr. phil. Zuzana Stolz-Hladká, Seminar für Slavische Philologie, Philosophische Fakultät, Georg-August-Universität Göttingen

prof. PhDr. Milan Suchomel, CSc., Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

PhDr. Milena Šubrtová, Ph.D., Katedra české literatury, Pedagogická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

prof. Dr. hab. Zofia Tarajło-Lipowska, Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski

Mgr. Jan Tlustý, Ph.D., Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno – Katedra bohemistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

Mgr. Lenka Vítová, Ph.D., Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

doc. István Vörös, Ph.D., Szlavisztika / Közép-Európa Intézet – Cseh Tanszék, Bölcsészettudományi Kar, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest

Ass. Prof. Mag. Dr. Gertraude Zand, Institut für Slawistik, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien

Czech literature at the interface and periphery

Fourth Congress
of World Czech Literary Studies:
Other Czech Literature (?)
Prague, 28 June – 03 July 2010

Arranged every five years at the initiative of the Academy of Sciences of the Czech Republic Institute of Czech Literature, the congress brought together some 150 researchers from all over the world this year. Discussions over “otherness” in Czech literature were divided into four subject areas consisting of the following proceedings: *Czech literature at the interface and periphery*, *Czech literature from a gender perspective*, *Czech literature from an intermedia perspective* and in view of the anniversary of Karel Hynek Mácha’s birth in 2010, *Resonances of Mácha*.

World literary studies research into intermediality has developed over the last two decades from case studies into initial syntheses and typologies. Although this methodology has also been developing promisingly in the Czech context over the last few years and may historically carry on from some of the work of Jan Mukařovský, it still has slight symptoms of “otherness”. Studies by Czech literary studies scholars from here and abroad and by researchers into associated fields (history of art, aesthetics, musicology and philosophy) contained in this collection deal with analyses into the crossing of media boundaries within the framework of authorial poetics, within individual

works and between semiotic systems: the problematization of film and radio adaptations of literary works, comics, ekphrasis and other thematizations of the fine arts or musical motifs in literature, the relationship between drama and theatre stagings and the representation of reality and the procedures of other media in literary texts.

Jmenný rejstřík

Do rejstříku jsou zahrnuta všechna jména, která se vyskytují v textech příspěvků a v citované literatuře. Ženská jména, která se v textu přechylují a v literatuře jsou uváděna v původním (nepřechýleném) tvaru, mají v rejstříku tuto podobu: příjmení(ová), jméno.

- Abrams, Erika 171
Adam, Robert 530
Adamik(ová), Kasia 429, 432
Adamová, Zuzana 283
Adamovič, Ivan 217, 219
Adelung, Johann Christoph 514, 516,
517, 519, 522
Aerts, Diederik 56, 60
Achmatovová, Anna 250
Ajvaz, Michal 19, 498, 500, 590
Akunin, Boris 205, 211
Akvinský, Tomáš 64, 449
Alan, Josef 141, 146, 148, 282
Albík z Uničova 507, 511
Aleš, Mikoláš 125, 423, 432, 434
Alferi, Vittorio 366
Allain, Marcel 357
Alphantová, Marianne 274
Althoff, Gerd 508
Althusser, Louis 43, 393, 397
Ambrová, Alena 305, 312
Amelina, Anna 218, 219
Andronikova, Hana 107
Angeli, Diego 366, 368, 370, 371
Anselm z Canterbury 331, 334, 338
Antonenko, Oksana 588, 591
Apitz, Bruno 101
Arbes, Jakub 258, 534, 538, 544, 586
Ariès, Philippe 478, 481, 487
Aristoteles 331
Assmann, Jan 478, 487
Austin, John Langshaw 40, 47

- Babka, Petr 337
 Bačkora, Štěpán 82, 83
 Bachtin, Michail Michajlovič 337,
 489, 499, 500, 573, 580
 Bakešová, Alena 47
 Barkóczy, András 193
 Bakule, František 175–180, 182, 183
 Balbín, Bohuslav 590
 Balcerzan, Edward 94, 95, 97
 Baluch, Jacek 298, 300, 597, 599
 Bär, Carl 250, 252
 Baraghini, Marcello 371
 Barbaras, Renaud 36
 Barényiová, Olga 23
 Barša, Pavel 42, 47
 Barthes, Roland 42, 47, 86, 208, 212,
 266, 286, 290–292
 Bartlová, Milena 332, 337
 Bartoš, František 81, 508
 Bartoš, Otakar 257, 261
 Bartušek, Antonín 479, 480, 484
 Baudelaire, Charles 342
 Bauer, Michal 141
 Baum, Bruno 101
 Bauman, Janina 212
 Bauman, Zygmunt 117, 119, 209, 212,
 381, 389
 Bäuml, Franz H. 332, 337
 Beckett, Samuel 128, 571
 Bečka, Jiří 257, 261
 Bednářová, Jitka 471, 474
 Bedzirová, Nadija 588
 Behr, Hans-Joachim 507, 509
 Becher, Peter 499
 Bechyňová, Věnceslava 530
 Bejblík, Alois 312
 Bělohorská, Hana 102
 Benda, Jiří 305
 Beneš Třebízský, Václav 586
 Beneš, Edvard 101, 239
 Beneš, Jan 113, 116
 Beneš, Vojta 82
 Benešová, Božena 21
 Bennewitzová, Ingrid 508
 Benýšek, Ladislav 80, 84
 Berghaus, Günter 96
 Bergmann, Rolf 508
 Bernanos, Georges 123
 Bernt, Alois 335, 337
 Bešta, Theodor 256, 261
 Beutin, Wolfgang 551, 554
 Bezruč, Petr 587
 Bhabha, Homi 347, 348
 Bibler, Vladimír 211, 212
 Bielaszewski, Franciszek A. 293, 297,
 299, 302
 Bielik, Pavol 426, 427
 Bilak, Vasil' 311
 Bílek, Petr A. 127, 499
 Biliánová, Popelka 82, 84, 270
 Bílý, František 527, 529, 530
 Binar, Ivan 113, 116, 132, 134, 138, 139
 Birett, Herbert 551, 554
 Birgus, Vladimír 90, 95
 Birn, Randi 274
 Bittová, Iva 305
 Bláhová, Helena 108
 Bláhová, Kateřina 86
 Blahynka, Milan 95
 Blatný, Ivan 30, 480, 481, 483, 484
 Bloom, Harold 21
 Bobková, Lenka 332, 337
 Bocatius, Ján 310
 Boccaccio, Giovanni 366, 367
 Bočan, Hynek 382
 Bojtár, Endre 91, 95
 Bok, Václav 507, 508, 511
 Boková, Hildegard 507
 Bondy, Egon 132, 134, 141, 147, 279,
 280, 288

- Bondy, François 383
Boor, Helmut de 508
Bor, Josef 102
Borgulová, Jana 312
Borkovec, Petr 481, 484
Borovička, Lukáš 55, 60
Borušovičová, Eva 429
Bořkovcová, Hana 106, 108
Botto, Ján 421
Boudník, Vladimír 279, 280, 300
Bourdieu, Pierre 42, 47
Bourget, Paul 366, 368, 369
Bourhis, Céline 413
Bovet, Pierre 176
Boyer-Weinmann, Martine 129
Brabec, Jiří 39, 40, 47, 236, 242
Brabenec, Vratislav 136
Brahe, Tycho de 440
Brandis, Tilo 508
Braudel, Fernand 54
Braun, Viktor 552
Brecht, Bertolt 136, 438, 577
Brecht, Georg 268
Bremer, Thomas 434
Brenzoni, Agostino 366
Breton, André 176, 197
Brežněv, Leonid Iljič 566
Brod, Max 440, 490
Brodský, Jaroslav 113, 114
Brodský, Pavel 511
Brousek, Antonín 482, 483, 485
Brown, Robert 349
Brožová, Věra 79, 81, 83, 86
Brunner, Karl 549, 550, 554
Brussig, Thomas 70, 71
Bryll, Ernest 428, 432
Březina, Otokar 158, 167–171, 173,
174, 229
Büchler, Pavel 305
Bukovinská, Beket 510
Bulachovský, Leonid 586
Bulíř, Karel 84
Bulis, Jiří 305
Bürger, Gottfried August 516
Bürgin, Hans 186, 192
Burian, Emil František 101, 304
Buriánek, František 207, 212
Burke, Peter 58, 61
Burroughs, William Seward 265–267,
269, 271, 273–275
Bushell, Michaela 144, 148
Byron, George Gordon 596
Caesarius z Heisterbachu 335, 338
Calcutt, Andrew 143–145, 148
Calderón de la Barca, Pedro 60,
353, 360
Camus, Albert 100, 373–375,
378–380
Carducci, Giosuè 366, 367
Castelar, Emilio 366
Certeau, Michel de 342, 345, 348
Césaire, Aimé 128
Cibula, Václav 437, 442
Cibulka, Josef 508
Cieslar, Jiří 392, 393, 395, 397
Císař, Ondřej 42, 47
Claparède, Édouard 176
Clauren, Heinrich 525, 530, 531
Collins, William 485
Conrad, Joseph 127, 571
Cordovero, Moses 437
Corduas, Sergio 343, 345, 443
Cornis-Pope, Marcel 434
Cosentino, Annalisa 274, 293, 300
Cosset, Pierre-Laurent 293, 300
Criqui, Jean-Pierre 274
Czaplewicz, Eugeniusz 111, 112,
114, 119
Czartoryska, Urszula 96

- Czcibor-Piotrowski, Andrzej 293, 296,
297, 299, 302
- Čapek, Jan Blahoslav 216, 219
- Čapek, Josef 91, 211, 352–362, 394,
396
- Čapek, Karel 20, 21, 91, 94, 103, 205–
213, 215, 219, 349, 357, 424, 426,
432, 434, 435, 438, 441, 443, 444,
576, 577, 587, 588, 590, 595
- Čapek-Chod, Karel Matěj 21, 460
- Čapková, Jarmila, viz Pospíšilová,
Jarmila
- Čech, Svatopluk 258, 497, 590
- Čechura, Rudolf 463
- Čelakovský, František Ladislav 526–
530, 586
- Čep, Jan 29, 30, 32–38, 112, 123, 124,
128, 130, 176, 320
- Čep, Václav 123
- Čerňanský, Samuel 515
- Černý, Václav 11, 131, 140, 216, 219,
595
- Červenka, Jiří 485
- Červenka, Miroslav 28–30, 32, 33, 36,
37, 59, 61, 87, 337, 338, 474, 481,
513, 581
- Červinková, Eva 464
- Češka, Jakub 46, 48
- Čmyr, Olena 586, 592
- D'Amelia, Antonella 443
- Dąbrowska-Partyka, Maria 196, 202
- Dąbrowski, Mieczysław 115, 119
- Đagilev, Sergej Pavlovič 308
- Dalimil (tak zvaný) 338, 529
- Dandová, Marta 94
- Dante Alighieri 24, 230, 366, 367
- Defourny, Michel 182
- Deleuze, Gilles 341–345, 347–349
- Deml, Jakub 20, 147, 170, 171,
394–396
- Den, Petr (Radimský, Ladislav) 234,
239, 305
- Denemarková, Radka 47, 107
- Denon, Dominique Vivant 127
- Derrida, Jacques 19, 26, 186, 193,
342, 348
- Diderot, Denis 136
- Dienstbier, Jiří 132, 134, 136
- Dimter, Tomáš 499
- Dinzelbacher, Peter 332, 337
- Dlabač, Jan Bohumír 516, 520
- Dobieszewski, Janusz 212
- Dobrew, Dorota 389
- Dobrovský, Josef 513–522, 596
- Doležal, Miloš 481, 485
- Doležel, Lubomír 46, 48, 51–53, 61,
287, 291
- Dostál, Karel 282, 291, 380, 396
- Dostojevskij, Fjodor Michajlovič
312, 438
- Doucha, František 81
- Dousková, Irena 68–71
- Drag, Bronisław 204
- Draj-Chmara, Mychajlo 586
- Drda, Jan 587
- Drozd, David 141
- Dršatová, Marta 294, 295, 300
- Dubový, Dušan 217
- Dubuffet, Jean 266
- Duca, Liliana 305
- Duchamp, Marcel 266, 270
- Durdíková, Ludmila 175–183
- Đurišin, Dionýz 565, 568, 569
- Durych, Jaroslav 323, 577, 595
- DuVerlie, Claud 268, 274
- Dvořáček, Petr 339
- Dvořák, Karel 432, 433
- Dvořák, Miloš 226, 227

- Dyk, Viktor 459, 587
 Dziadek, Adam 212
- Eagleton, Terry 42, 48
 Eben, Marek 305
 Eberty, Felix 494
 Eco, Umberto 43–49, 128, 490, 499, 500
 Edney, Matthew H. 345, 348
 Effenberger, Vratislav 132, 133, 137, 138, 171
 Einstein, Albert 493, 494
 Eisner, Pavel 11, 460, 490
 Ejzenštejn, Sergej 307, 308, 313
 Eliade, Mircea 115
 Eliška Pomořanská 506
 Emerson, Caryl 499
 Emler, Josef 530
 Engels, Bedřich 63
 Engelsing, Rolf 548, 555
 Enninger, Werner 478, 481, 484, 487
 Erasmus Rotterdamský 134
 Erben, Karel Jaromír 147, 331, 335, 586, 590
 Escher, Georg 490, 499
 Esterházy, Péter 293–296, 298–300, 302
 Ezop 450
- Faber, Jan 299
 Fajt, Jiří 508, 509
 Falski, Maciej 203
 Färber, Vratislav 253, 485
 Faucher, François 182, 183
 Faucher, Paul 175, 176, 179, 183
 Fedecová, Julia 588
 Fedrová, Stanislava 11, 301
 Fellini, Federico 127
 Feuillade, Louis 357
 Fialová, Alena 70, 71
 Fibiger, Martin 315–324, 463
- Fidelius, Petr 131, 140
 Filip, Miroslav 216, 220
 Filip, Ota 106, 118
 Filipec, Josef 169, 173
 Fish, Stanley 19, 26
 Fischer, Hans 508
 Fischer, Otakar 480, 485
 Fischerová, Daniela 134, 138
 Fischerová, Viola 382, 383, 387–389
 Fischl, Viktor 106, 122, 124, 129, 130
 Fišer, Zbyněk 565, 569
 Fišer, Zdeněk 530
 Flaubert, Gustav 52, 54, 186, 553
 Flick, Verena 249, 252
 Florian, Josef 123
 Florianová, Hana 336, 337
 Foglar, Jaroslav 83, 84, 86, 148
 Fochlerová, Petra 508
 Folgore da San Gimignano 366–368, 371
 Forman, Miloš 251
 Forst, Vladimír 258, 262, 452, 531, 544
 Forster, Leonard 571, 580
 Fort, Paul 176
 Fořt, Bohumil 61
 Foucault, Michel 42, 46, 48, 341, 342, 393, 478, 479, 484, 487, 488, 573
 Frais, Josef 134, 139
 Franc, Martin 65, 72
 France, Anatole 130, 183, 189
 Francisciiová, Claudie 307
 Franco, Francisco 305
 François, Etienne 457, 464
 Frank, Ivan 586
 Frič, Josef Václav 586
 Frič, Martin 426, 428, 432, 435
 Fridrich, Radek 315, 321, 323, 477, 484, 485
 Frýbort, Zdeněk 48
 Fryčer, Jaroslav 86

- Frýd, Norbert 101
 Fučík, Bedřich 36, 123, 226
 Fučík, Julius 526, 531
 Fuks, Ladislav 103–106, 109, 399,
 404–406, 588, 590
 Fulka, Josef 36, 47, 48, 286, 288, 291
- Gajewski, Wincenty 389
 Gałczyński, Konstanty Ildefons 595
 Galmiche, Xavier 250, 252, 270, 274
 Gardavský, Vladimír 282, 291
 Gärtner, Kurt 508
 Gasparov, Michail Leonovič 513, 517,
 521
 Gautier, Théophile 366
 Gautsch, Paul 78
 Gellner, František 147, 447, 533, 543
 Gelman, Alexandr Isaakovič 306, 310,
 312
 Genette, Gérard 92, 95
 Gerčiková, Irina 219
 Gerron, Kurt 107
 Gertli Dangler, Jozef 430, 433
 Gibson, William 148
 Giddens, Anthony 381, 389, 390
 Gierach, Erich 335, 507, 509
 Giergielová, Sabina 116
 Gifford, April 395
 Gigli, Girolamo 366, 368
 Gillar, Jaroslav 133, 138
 Ginzburg, Carlo 60
 Gjuričová, Adéla 72
 Godlewski, Piotr 594
 Goethe, Johann Wolfgang 312, 366,
 367, 369–371
 Goetsch, Paul 581
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 156
 Goldflam, Arnošt 107, 305
 Gombrowicz, Witold 128, 195, 196,
 202, 342
- Gondowicz, Jan 211
 Górska, Katarzyna 66
 Goszczyńska, Joanna 299, 420, 433
 Gottsched, Johann Christoph 513,
 517
 Gottwald, Klement 67
 Götz, František 216, 220
 Gough, Richard 305
 Gould, Karen 274
 Grafnetterová, Lenka 293, 300
 Graus, František 508
 Gray, Thomas 481, 482, 485
 Gréb, Julius 507, 509
 Greenblatt, Stephen Jay 18, 19, 26
 Grégr, Julius 542
 Greimas, Algirdas Julien 44
 Grögerová, Bohumila 271, 274
 Grosman, Ladislav 104, 109
 Grübel, Rainer 580
 Grubmüller, Klaus 508
 Gruša, Jiří 106, 203
 Guattari, Felix 341–345, 347–349
 Gysin, Brion 265, 266, 269, 271, 273,
 275
- Haage, Bernhard Dietrich 508, 510
 Hackenschmied, Hanuš 61
 Haffner, Sebastian 187, 193
 Hájek, Igor 236, 242
 Hájek, Jiří 217, 220
 Hájková, Alena 449, 452
 Hajný, Josef 89, 95
 Halas, František 29–31, 33–38, 128,
 176, 226, 450–453, 474–476, 481,
 485, 590, 595
 Hálek, Vítězslav 586
 Halík, Miroslav 211
 Halík, Pavel 475
 Halířová, Martina 86
 Halmay, Petr 483, 485

- Haľub, Marek 452
 Haluza, Miloslav 364, 371
 Haman, Aleš 125, 127, 129
 Hamanová, Růžena 86
 Hamsun, Knut 20
 Hanč, Jan 392, 396
 Hanibal, Jiří 107
 Hanka, Václav 529, 586, 596
 Hans, Wilhelm 55, 61, 507, 508
 Hansen Löve(ová), Katharina 493, 499
 Hansen-Löve, Aage 349
 Hanzelka, Jiří 364
 Harák, Ivo 223, 224, 231, 232, 317, 323
 Hardo, Hilg 508, 510
 Harley, John Brian 345, 348
 Harníček, Martin 113
 Hasil, Jiří 591
 Hasilová, Helena 591
 Hasner, Leopold 78
 Hašek, Jaroslav 20, 22, 147, 148, 215,
 341–349, 438–440, 443, 449, 587,
 588, 590, 595
 Hašler, Karel 426
 Hauck, Raija 562, 569
 Hauková, Jiřina 480, 485
 Haupt, Heinz-Gerhard 488
 Hauptmann, Johann Gottlieb
 161–163, 517, 518, 521, 522
 Hauptová, Zoe 530
 Haussmann, Jiří 215
 Havel, Rudolf 484
 Havel, Václav 103, 132–136, 138, 412,
 413, 588, 590, 592–595
 Havlasa, Jan 363–372
 Havlíček Borovský, Karel 37, 526,
 528, 541, 586, 590
 Havlíček, Aleš 36
 Havránek, Bohuslav 443
 Havránek, Ladislav 181
 Hawkes, David 42, 48
 Heath, Stephen 47
 Heftrich, Urs 252
 Heidrich, Ernst 507, 510
 Heigel, Karl August von 366, 369
 Heine, Heinrich 366
 Heistein, Józef 89, 95
 Hejda, Zbyněk 480, 485
 Hejduk, Zdzisław 305
 Hejl, Vilém 113
 Hemelíková, Blanka 135, 140
 Herbart, Johann Friedrich 80
 Herbert, Frank 148
 Herder, Johann Gottfried 253, 497
 Herites, František 168
 Heřman, Miroslav 259, 262
 Heyduk, Josef 137
 Hilmes, Carola 422, 433
 Hiršal, Josef 271, 274, 479, 485
 Hitler, Adolf 272
 Hladík, Václav 91, 94
 Hlaváček, Ivan 508
 Hlaváček, Karel 430, 590
 Hlaváčková, Hana 509, 510
 Hlinka, Andrej 104
 Hlinka, Jiří 293, 300
 Hloucha, Karel 215
 Hobsbawm, Eric J. 419, 433
 Hodek, Břetislav 308, 312
 Hodrová, Daniela 106, 188, 193, 337
 Hoffman(ová), Eva 117, 119
 Hoffmann, František 332, 337
 Hoffmann, Friedrich August 81
 Hoffmeister, Adolf 132, 133, 136
 Hofman, Vlastislav 91
 Höhne, Steffen 477, 487
 Holan, Vladimír 245–253, 474, 476,
 479, 480, 483, 485
 Hölderlin, Friedrich 230
 Holland(ová), Agnieszka 429, 432
 Holman, Petr 168, 171, 173

- Holquist, Michael 499
 Holub, Miroslav 482, 483, 485
 Holý, Jiří 86, 108, 186, 188, 189, 193,
 262, 338
 Holz, Arno 577
 Hora, Josef 91, 94, 479, 486
 Horák, Karol 311
 Horatius, Quintus Flaccus 366
 Horn, András 575, 580
 Horn, Eva 478, 487
 Hořínek, Zdeněk 305
 Hostovský, Egon 112, 123, 124, 129,
 130, 134, 138, 234
 Houellebecq, Michel 168
 Housková, Anna 119
 Hrabal, Bohumil 34, 265, 266,
 269–275, 277–283, 285–302, 373,
 375, 377, 378, 380, 395, 396, 443,
 588, 590, 593, 594
 Hrabě, Václav 147, 300, 590
 Hrabušický, Aurel 434
 Hrbata, Zdeněk 116, 119, 577, 581
 Hrdlička, Josef 342, 348
 Hrnčíř, František 80, 81, 84
 Hromada, František 303
 Hromádko, Ota 114
 Hrotsvita z Gandersheimu 335
 Hrubín, František 101, 124, 226, 587
 Hübner, Arthur 330, 337
 Huelle, Paweł 293, 295, 296, 299, 302
 Hume, David 195, 203
 Hus, Jan 134, 512, 586, 597
 Husák, Gustáv 240, 303
 Husserl, Edmund 52
 Huvar, Michal 485
 Hvíždala, Karel 122, 129, 385, 387,
 389
 Hyláková, Jiřina 64, 67, 72
 Hynek, Karel 132, 133
 Hýsek, Miloslav 157, 158, 164, 530
 Chałubiński, Mirosław 389
 Chalupa, Pavel 252
 Chalupecký, Jindřich 131, 140, 196,
 197, 203
 Chalupka, Ján 306, 312
 Chandler, Raymond 148
 Charous, Emil 421, 428, 433
 Chlábková, Milada 95, 282, 291,
 474, 475
 Chmel, Rudolf 434
 Chmela, Josef 527
 Chmelenský, Josef Krasoslav 527
 Chmielewski, Paweł 305
 Chocholatý, Miroslav 317, 320, 323
 Chocholoušek, Prokop 525
 Chojecki, Edmund 596
 Chopin, Fryderyk 128
 Chotkevych, Hnat 576
 Chvatík, Květoslav 279, 282, 443
 Chytil, Václav 132, 134, 138
 Ibsen, Henrik 55
 Ikonnikov, Vladimir Stepanovič 591
 Ingarden, Roman 333, 337
 Ingriš, Eduard 364
 Inšitorisová, Dagmar 304, 306, 309,
 313
 Iser, Wolfgang 17, 18, 24, 26,
 333, 337
 Iwazskiewicz, Jarosław 451
 Jabés, Edmond 442, 443
 Jagodziński, Andrzej 594
 Jakovenko, Sergij 588
 Jakubáns, Andris 306
 Jan Lucemburský 508
 Jan z Rabštejna 335
 Jan ze Žatce 329, 332–339, 507, 510
 Janáček, Leoš 127, 249
 Janáček, Pavel 86, 548, 553, 555

- Janáčková, Jaroslava 282, 291, 338,
530, 534
- Janeček, Mirek 241
- Jankovič, Milan 28–30, 34–38, 273,
274, 279, 282, 291–293, 300, 338
- Janota, Oldřich 183
- Janota, Vít 481, 486
- Janouch, František 113
- Janoušek, Pavel 140, 396, 397
- Janowska, Katarzyna 73
- Janská, Lenka 90, 95
- Jareš, Michal 86
- Jarocký, Vasilij 585
- Jarolím, Oldřich 171, 173
- Jarošová, Markéta 508, 510
- Jarušek, Rudolf 180
- Jaspers, Karl 32, 34, 36, 38
- Javor, Pavel 234
- Jaworski, Rudolf 499
- Jaworski, Stanisław 389
- Jedličková, Alice 79, 86
- Jelínek, Miki 305
- Jeník z Bratřic, Jan 147
- Jeništa, Jan 71
- Jesenská, Milena 295
- Jesenská, Růžena 586
- Ježková, Petra 154, 164
- Jiráček, Václav 429
- Jiránek, Miloš 422, 424–426, 432,
433, 435
- Jirásek, Alois 21, 421, 426, 432, 458,
459, 464, 587, 590, 595, 596
- Jirotka, Zdeněk 148
- Jirous, Ivan Martin 131, 140, 147
- Jirousová, Věra 140
- Jirsa, Tomáš 291
- Johana Bavorská 506, 509
- Johnson, Randal 47
- Jochwed, Alexander 305
- Jones, Terry 41, 47
- Jordan, Jan Pětr 529
- Jouvet, Louis 308
- Jung, Carl Gustav 117, 187
- Jungmann, Josef 329, 331, 336, 513,
514, 519, 520, 525–527, 529, 530, 596
- Jungmannová, Lenka 13, 131, 141
- Juránek, Antonín 169, 173
- Just, Eduard 542–544
- Justl, Vladimír 167, 252, 485
- Juščák, Peter 311
- Kabíček, Jan 140
- Kaczorowski, Aleksander 298, 301, 594
- Kadár, Ján 104
- Kadlec, Václav 273, 278, 282, 283, 287,
291, 292, 380, 396
- Kafka, František 102
- Kafka, Franz 24, 100, 192, 295, 316,
341–349, 443, 494, 497, 499, 598
- Kainar, Josef 147
- Kalábová, Věra 104
- Kalašová, Marie 168
- Kalista, Zdeněk 11, 132, 134
- Kališ, Miloň 310
- Kamarýt, Josef Vlastimil 527–529
- Kaminski, Nicola 514, 521
- Kamper, Jaroslav 168
- Kantůrková, Eva 132, 135
- Kapuściński, Ryszard 207, 212
- Karas, Jiří 484
- Karásek ze Lvovic, Jiří 147, 236, 238,
446, 447, 451, 453, 491, 498
- Karbišev, Dmitrij Michajlovič 408
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna 298,
299, 301
- Karel IV. 497, 506, 508, 597
- Karfíková, Lenka 334, 338
- Kárnet, Jiří 133, 137
- Karpatský, Dušan 396
- Katalpa, Jakuba 107

- Kaun, Josef Polemír 81, 84
 Kejř, Jiří 508
 Keyová, Ellen 82
 Kicsák, Lóránd 193
 Kiening, Christian 332, 334, 336, 338,
 507, 510
 Kiss-Szemán, Róbert 301
 Kiss, Zsuzsa N. 193
 Klácel, František Matouš 526, 529, 530
 Klecanda, Jan st. 363, 366
 Kliems, Alfrun 107, 108
 Klíma, Ivan 132, 134, 138, 590
 Klíma, Karel Zdeněk 159, 163
 Klíma, Ladislav 20, 21, 162, 171,
 185–194
 Kliment, Alexandr 138
 Klopp, Charles 44, 48
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 517–520
 Klos, Elmar 104
 Kmuníček, Vilém 217, 218
 Knapík, Jiří 39, 48
 Knapp, Fritz Peter 508, 510, 511
 Kňážeková, Viera 312
 Knechtel, Anna 499
 Knížák, Milan 137
 Kocjubynskij, Mychajlo 576
 Kocsis, Péter 301
 Kohout, Miloš J. 218
 Kohout, Pavel 106, 107, 113, 114, 132,
 134, 137, 138, 590
 Koch, Hans-Gerd 494, 499
 Koch, Silvia 477, 487
 Kochanowski, Jan 596
 Kolár, Jan M. 234
 Kolář, Jan 305
 Kolář, Jiří 132, 133, 136, 138, 288, 392,
 395, 396
 Koliňová Havlíková, Lenka 141
 Kollár, Jan 366, 420, 518, 526, 527,
 529, 531, 537, 544, 586, 596
 Kollár, Jaroslav 507
 Kollontajová, Alexandra Michajlovna
 176
 Kolmačka, Pavel 481, 486
 Komenda, Petr 29, 36, 48, 141
 Komenský, Jan Amos 590, 597
 Konečný, Jan 305
 Konečný, Lubomír 510
 Königsmark, Václav 133, 141
 Kopacki, Andrzej 204
 Kopáč, Radim 141
 Kopál, Ján 77, 86
 Kopecká, Olga 241
 Kopeček, Michal 72
 Kopta, Josef 215
 Kopystanská, Nonna 587
 Körner, Vladimír 323
 Kořínek, Miroslav 305
 Kosková, Helena 39, 40, 48, 116, 1
 117, 119
 Kosmas 597
 Kotalík, Jiří 425, 432, 433
 Koten, Jiří 316, 323
 Kotljarevský, Alexandr Alexandrovič
 585
 Koubová, Věra 477, 487
 Koutník, Bohuslav 552
 Kováč, Mišo A. 429, 433
 Kováčová, Kateřina 315
 Kovalčuk, Josef 305, 307
 Kovárna, František 133, 134, 138
 Kowalska, Małgorzata 203, 212
 Kowalski, Piotr 208, 212
 Kozák, Jan 20, 21
 Kozák, Pavel 306, 312
 Kozáková, Anna 306
 Kozelka, Milan 323
 Kožíšek, Josef 82
 Kožmín, Zdeněk 225, 227, 230, 231
 Král, Karel 309, 310, 313

- Král, Petr 137, 138
Kramme, Rüdiger 464
Krása, Josef 508, 510
Krasnogorov, Valentin 306, 307
Krásnohorská, Eliška 82, 84
Kratochvíl, Jiří 132, 134, 561–564,
569, 590
Kratochvíl, Petr 475
Kraus, Karel 135
Kraus, Ota 99, 101
Krauss, Rosalind 268, 269, 274
Krauze, Krystyna 141
Krauze, Patrycia 141
Krbec, Miroslav 517, 521
Krejcarová, Jana 279
Krejčí, František Václav 168, 460
Krejčí, Jan 405
Krejčí, Karel 91, 96, 255–263
Krch, Ferdinand 181
Krchovský, J. H. 147
Kristeva, Julia 42, 45, 46, 48, 117, 119,
198, 201, 203, 204
Krogmann, Willy 335, 338
Krolop, Kurt 491, 499
Kroutvor, Josef 595
Krška, Václav 447, 448, 450–452
Křesadlo, Jan 113, 115, 118, 120
Kříž, František Václav 448–452
Křížková, Marie Rút 486
Kšicová, Danuše 91, 96
Kubíková, Ludmila 330, 338
Kubišta, Bohumil 96
Kuczok, Wojciech 69
Kuhn, Hugo 507, 510
Kuchtová, Vladka 477
Kundera, Ludvík 36, 225
Kundera, Milan 46, 50, 113, 118, 120,
126–130, 136, 139, 146, 189, 193,
286, 287, 289, 291, 292, 302, 319,
321, 349, 588, 590, 592–595
Kunštát, Daniel 65, 71, 72
Kürtösi, Katalin 434
Kusáková, Lenka 524–526, 531, 603
Kušmaul, Paul 565, 569
Kuthan, Jiří 508, 510
Kvapil, Jaroslav 169
Kyas, Vladimír 335
Kyloušek, Petr 86
Labuda, Aleksander 389
Lábusová, Dorota 86
Lacan, Jacques 393, 397
Lada, Josef 181, 439
Lahoda, Vojtěch 96
Laing, Ronald David 388, 389
Lamping, Dieter 460, 464
Landovský, Pavel 132, 134
Langer, Andrea 508, 509
Langer, Josef Jaroslav 525–527, 531
Langewiesche, Dieter 549, 555
Lauðanné, Pierre 306
Lautréamont, Isidore Ducasse comte
de 270
Lederer, Viktor 101
Leerssen, Joep 419, 434
Lefebvre, Henri 463, 464
Leger, Karel 482, 483, 486
Lehár, Jan 338, 507
Lejeune, Philippe 383, 389
Lemaire, Gérard-Georges 273
Lenin, Vladimir Iljič 63–65, 67, 73
Leonardo da Vinci 366, 367
Leppin, Paul 490
Leška, Štefan 515, 518, 520
Lévinas, Emmanuel 199, 203, 212
Lévi-Strauss, Claude 291
Levý, Jiří 520
Lienertová, Elisabeth 508
Lier, Jan 154, 155, 164
Linhart, Patrik 315

- Linhartová, Věra 11, 112, 119, 128,
 137, 141, 198, 203
 Lipatov, Vil 306
 Lippardini, Giuseppe 368, 371
 Lipták, Lubomír 425, 433
 Lisowska-Magdziarz, Małgorzata
 66, 72
 Listopad, František 234
 Liška, Pavel 90, 96
 Littell, Jonathan 57, 59, 60
 Lobur, Nadija 591
 Loewy, Jiří 241
 Lomonosov, Michail Vasiljevič 514
 Lopatka, Jan 34
 Löser, Freimut 508, 510, 511
 Lotman, Jurij Michajlovič 33, 37, 489,
 499, 500
 Louÿs, Pierre 446
 Löw, Martina 463, 464
 Lubas-Bartoszyńska, Regina 389
 Lukacs, John 191, 193
 Łukasiewicz, Małgorzata 204, 212
 Lukeš, Milan 309, 312
 Lúkiános 450
 Lustig, Arnošt 102–106, 109, 125, 129,
 130
 Lyotard, Jean-François 393

 Macek, Emanuel 580
 Macek, Václav 425, 434
 Macura, Vladimír 12, 425, 434, 525, 531
 Maeterlinck, Maurice 180
 Magincová, Dagmar 361
 Mahen, Jiří 304, 424, 426, 430, 432,
 435, 552, 553
 Mahler, Gustav 171
 Mácha, Karel Hynek 11, 12, 20, 22,
 24, 60, 147, 171, 250, 342, 443, 489,
 490, 528, 586, 588, 590, 592, 596
 Machar, Josef Svatopluk 445, 453, 586

 Machek, Václav 478, 487
 Makaryk, Irena R. 49
 Malaparte, Curzio 127
 Malinová, Lenka 468, 474
 Malý, Radek 482–484, 486
 Man, Paul de 42, 43, 49
 Mandelštam, Osip 248
 Maňko-Matysiak, Anna 452
 Mann, Thomas 185–190, 192–194,
 385, 386, 551
 Mannheim, Karl 55, 61
 Mannová, Elena 433
 Manolidaki, Katka 305
 Marek, Antonín 525, 530
 Mareš, Stanislav 140
 Marešová, Veronika 217, 220
 Margolin, Uri 59, 61
 Mariano, Giuseppe 443
 Marinetti, Filippo Tommaso 90, 91,
 93, 94
 Markiewicz, Henryk 95
 Marková, Michala 60
 Marković, Biljana 434
 Markowski, Michał Paweł 198, 203
 Marmontel, Jean-François 525
 Martínek, Lubomír 116–118, 120
 Martínková, Dana 337
 Martinů, Bohuslav 171
 Marx, Karel 55, 63
 Marysko, Karel 279, 288
 Masáková, Milena 381, 382, 389, 390
 Masaryk, Tomáš Garrigue 170, 595
 Mastník, Zdeněk 241
 Mášová, Hana 65, 72
 Mathauser, Zdeněk 32, 37, 225, 231
 Mathauserová, Světlá 259, 262
 Matonoha, Jan 11, 119, 170, 173, 341,
 342, 349
 Matthaei, Georg 517, 521, 522
 Matuška, Alexander 424, 426, 434

- Matyáš z Arrasu 495, 497
Mayer, Hans-Otto 186, 192
Mazal, Tomáš 280, 283, 293, 295, 301
Med, Jaroslav 230, 231, 475
Medek, Mikuláš 279
Medek, Rudolf 215, 449–452
Meissner, Alfréd 553, 554
Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 304, 308
Melena, Miroslav 305
Melchior, Małgorzata 195, 203
Melnyčenko, Igor 588, 592
Mercks, Kees 380
Merhaut, Josef 157–159, 163–165
Merhaut, Luboš 338
Merleau-Ponty, Maurice 29, 291
Mertens, Volker 508
Meyer, Holt 341, 349
Meyrink, Gustav 490
Mickiewicz, Adam 595, 596
Míčko, Miroslav 432
Miethke, Jürgen 511
Michal, Karel 60, 61, 72, 86, 129, 137, 139, 141, 146, 243, 381–390, 498, 500, 590
Michalides, Marián 307
Michalidesová, Alena 307
Miklaszewska, Maryna 197, 199, 200, 203
Mikšíček, Matěj 526
Milecki, Aleksander 95
Millaise, John Evert 353
Misson, Maximilien 366, 367
Mizerska, Anna 69, 72
Mlčoch, Jan 90, 95
Moc, Stanislav 24, 113, 115, 116, 120
Močerná, Viktorie 588
Mokrejš, Antonín 337
Moldanová, Dobrava 231
Moníková, Libuše 113, 118, 137
Montaigne, Michel de 366, 371, 383
Montessori, Maria 176
Monti, Vincenzo 366
Moravec, Emanuel 236
Moraw, Peter 508
Moro, Aldo 44, 48
Morriën, Adriaan 379
Motorný, Vladimír 587, 588
Movčaňuk, Hrygorij 588
Mozart, Wolfgang Amadeus 230, 247, 249–253
Mrklas, Ladislav 65, 71, 72
Mrštík, Alois 156, 157, 159
Mrštík, Vilém 156, 157, 159, 447
Mukařovský, Jan 27–29, 32, 33, 37, 59, 61, 258, 338, 443, 513, 594
Müldner, Josef 364
Müller, Jan-Dirk 508
Müller, Richard 45, 49
Müller, Wolfgang G. 79, 86
Mussolini, Benito 440
Muther, Richard 366
Mysliveček, Boris 305
Nabokov, Vladimir 127, 128, 342, 571
Nadler, Josef 507, 511
Nagy, Ladislav 406, 499
Navrátil, Milan 299
Navrátilová, Alexandra 332, 338
Navrátilová, Danuše 487
Nedvěďová, Milada 336
Neff, Ondřej 148, 217, 220
Neff, Vladimír 588
Nechutová, Jana 335, 338, 508, 511
Nejedlý, Jan 517
Nejedlý, Vojtěch 519
Nejedlý, Zdeněk 236
Nekula, Marek 490, 497, 499
Němcová, Božena 20, 22, 30, 81, 84, 134, 146, 186, 528, 530, 587, 590, 596

- Němeček, Zdeněk 112, 133, 135, 139, 234
- Neruda, Jan 21, 366, 369–371, 586, 587, 590, 596
- Nešlehová, Mahulena 90, 91, 96
- Nettl, Paul 247, 252
- Neubauer, John 419, 434
- Neumann, Stanislav Kostka 90, 92, 93, 95–97, 446, 447, 452, 453
- Nevelsonová, Louise 266, 268
- Nevole, Svetozar 52
- Newald, Richard 508
- Nezkusil, Vladimír 77, 86
- Nezval, Vítězslav 93, 95, 168, 176, 587
- Niemetschek, Franz Xaver 247, 252
- Nieritz, Karl Gustav 81, 84
- Niesner, Manuela 511
- Nietzsche, Friedrich 402, 405, 445, 446, 451, 453
- Nora, Pierre 420, 434
- Norberg-Schulz, Christian 470, 475
- Nord, Christiane 565, 569
- Novák, Arne 215, 216, 220, 339, 491
- Novák, Jan 113, 115, 118, 133, 135–137, 139
- Novák, Jan V. 339
- Novák, Jaroslav 84, 225
- Novák, Radomil 250, 253
- Nováková, Helena 113
- Novotný, Antonín 444
- Novotný, František 336
- Novotný, Vladimír 317, 320, 323
- Nowak, Ludwig 507, 511
- Nowicka, Ewa 389
- Nuckolls, Filip 317
- Nünning, Ansgar 86
- Nycz, Ryszard 196, 203
- Oczko, Piotr 72, 73
- Odložilík, Otakar 234, 239
- Odorik z Pordenone 173
- Ogrocký, Jiří 61
- Olbracht, Ivan 428, 432, 435, 571, 572, 574–577, 580, 581, 587
- Olha, Štefan 311
- Opasek, Anastáz 241
- Opelík, Jiří 217, 220, 246, 249, 251, 253, 352, 354, 357, 359, 361, 362, 486
- Opitz, Martin 514
- Ortega y Gasset, José 209
- Orten, Jiří 480, 486
- Oslzlý, Petr 304–308, 312, 313
- Ostrovskij, Alexandr Nikolajevič 160
- Otruba, Mojmír 486, 515, 521, 525, 527, 531
- Ouředník, Patrik 407–409, 412–414
- Pachmayer, Julius 237
- Palacký, František 508, 520, 525–527, 529–531, 596
- Palamarčuk, Olga 586, 587, 591, 592
- Palát, Antonín 81, 85
- Palij, Oksana 588, 592
- Pammrová, Anna 171
- Papoušek, Vladimír 112, 115, 119, 124, 129, 193
- Páral, Vladimír 146, 148, 588, 590
- Pascal, Blaise 128
- Päsler, Ralf G. 508, 511
- Paštěková, Jelena 425, 434
- Paštěková, Soňa 61
- Patarák, Ján 311
- Patera, Antonín 520
- Patera, Ludvík 434
- Patočka, Jan 594, 595
- Pavlíček, Domin 157, 162
- Pavlíček, František 132, 134, 139
- Pecha, Jiří 303
- Pechar, Jiří 47
- Pechlivanos, Miltos 555

- Peirce, Charles Sanders 44
Pekárková, Iva 113, 114, 120
Pelán, Jiří 293, 301, 368, 371
Pelc, Jan 113, 120, 147, 590
Pelc, Jaromír 452
Pelikán, Čestmír 48, 361
Pelikánová, Viera 305, 313
Pellar, Ruben 379
Perets, Vladimír 586
Perosi, Lorenzo 367
Peroutka, Ferdinand 132, 135, 136,
139, 553, 554
Peskine, Nicolas 306
Peterka, Miroslav 269–271
Petermann, Jiří 515, 516, 521, 522
Pethes, Nicolas 487
Petr Parlér z Gmündu 495, 497
Petrarca, Francesco 366, 367
Petrbok, Václav 86
Petrozolin-Skowronska, Barbara 599
Petrů, Eduard 339
Petruželka, Antonín 485
Petruželka, Zdeněk 312
Petříček, Miroslav 26, 291, 555
Pfitzner, Josef 507, 511
Piaget, Jean 176
Piazza, Ladislav 552
Piechota, Magdalena 72
Pichl, Josef Bojislav 524, 530
Pilař, Martin 131, 141, 148, 283
Piorecký, Karel 11
Píša, Antonín Matěj 215, 220, 487
Píša, Petr 524, 528, 529, 531
Pištěk, Theodor 424, 425
Pittermannová, Marcela 87
Platon 331, 334, 336
Plautus, Titus Maccius 438
Plicka, Karel 426
Plichta, Dalibor 133, 137
Podgórski, Andrzej 305
Podhrázký, Petr 134, 139
Podlipská, Sofie 80, 85
Podmaková, Dagmar 61
Poeta, Claudio 282, 283, 291, 380
Pohl, Jan Václav 514
Pohorský, Miloš 211, 258, 259, 262
Pokorná, Antonie 82, 85
Pokorná, Magdaléna 530
Pokorný, Jaroslav 305
Pokorný, Jiří 549, 555
Pokorný, Rudolf 421, 424, 426, 433
Poláček, Karel 103
Polák, Karel 371
Polák, Matěj Milota Zdirad 258, 366,
367, 370
Poljová, Julia 588
Pomajzlová, Alena 354, 357, 358, 361
Pořízka, Petr 173
Pospíšil, Zdeněk 137, 303
Pospíšilová, Jarmila (Čapková,
Jarmila) 91
Potužil, Zdeněk 305
Povejšil, Jaromír 333, 335, 339
Pravda, František 81, 85
Praz, Mario 421, 434
Preisner, Rio 131, 141
Preissová, Gabriela 159, 161
Preková, Jana 305
Prchala, Lev 239
Principe, Concetta 349
Procházka, František Serafínský 162
Procházková, Iva 83, 85, 133–136, 139
Procházková, Lenka 133
Prokop, Dušan 61
Propp, Vladimír Jakovlevič 79, 87
Proust, Marcel 316, 319
Przesmycki, Zenon (Miriam) 596
Přemysl Otakar II. 506
Příbáň, Michal 61, 129, 141, 233, 243
Ptáček, Bohumil Malina 394

- Ptáčník, Karel 462, 464
 Puchmajer, Antonín Jaroslav 513,
 516–518, 521
 Pujman, Petr 292
 Pujmanová, Marie 587
 Puškin, Alexandr Sergejevič 250, 251,
 342
 Putna, Martin C. 450, 452, 475
 Pytlík, Radko 283, 286, 292, 293, 295,
 301

 Rabelais, François 127
 Radimský, Ladislav viz Den, Petr
 Rafaj, Oldřich 230, 231
 Rajlichová, Alena 312
 Rajmont, Ivan 137
 Rakús, Stanislav 311
 Rambousek, Ota 114
 Rammstedt, Angela 464
 Rammstedt, Otthein 464
 Rašloff, Ute 420, 422, 434
 Rauerová, Jana 69
 Rauschenberg, Robert 267, 268, 270
 Rázus, Martin 426
 Rebellato, Chiara 443
 Reinhardt, Max 308, 312
 Renonciat, Annie 180, 181, 183
 Rettigová, Magdaléna Dobromila 81
 Reynek, Bohuslav 467–476
 Rieger, Stefan 555
 Richterek, Oldřich 591, 592
 Richterová, Sylvie 117, 118, 120
 Rilke, Rainer Maria 196, 203, 571
 Rimbaud, Arthur 270
 Ripellino, Angelo Maria 444
 Ritz, German 202, 204
 Robbe-Grillet, Alain 290, 292
 Rodiss, Helen 144, 148
 Roháček, František 157
 Rosa, Václav Jan 514

 Rose, Bernice 268, 273
 Rosenau, Alicja 71
 Roth, Joseph 460
 Roth, Philip 321
 Roth, Susanna 274, 286, 292, 293, 301
 Rotrekl, Zdeněk 225–228, 230, 231,
 475
 Royt, Jan 508
 Rožankovský, Fjodor 180
 Rožek, Karel 482, 486
 Rudolf II. 440
 Ruchatz, Jens 487
 Rus, Richard 137, 428
 Rushdie, Salman 23
 Ruskin, John 366
 Rutte, Miroslav 215, 216, 220
 Ryba, Bohumil 335
 Rychlík, Jevhen 586
 Rynkiewicz, Krzysztof 305
 Ryziński, Remigiusz 203

 Říha, Bohumil 461, 462, 464
 Říhová, Milada 507, 511

 Sabina, Karel 524, 530
 Sabolová, Pavla 311
 Saicová Římalová, Lucie 530
 Sainer, Vladimír 293, 300
 Saint Cheron, Michaël de 108
 Salazar, António de Oliveira 305
 Salieri, Antonio 250, 251
 Salivarová, Zdena 113, 115
 Sáňka, Hugo 158, 159, 163
 Sarrautová, Nathalie 266
 Sázavský, Karel 162, 163
 Sedláček, Marek 48
 Sedmidubský, Miloš 337
 Seibt, Ferdinand 339, 508
 Seifarth, Jörg 464
 Seifert, Jaroslav 124, 251, 590

- Seifert, Miloš 82, 85
 Sęp-Szarzyński, Mikołaj 596
 Seta, Cesare de 367, 371
 Sezima, Karel 216, 220
 Shaffer, Peter 251
 Shakespeare, William 19, 24–26, 60,
 251, 252, 308, 309, 312, 313, 353, 368
 Shephard, Richard 143–145, 148
 Schäfer, František 173
 Schausberger, Dominik 507, 511
 Scherhauser, Peter 303–308, 310–314
 Schiewer, Hans-Joachim 508
 Schikaneder, Jakub 352–355, 362
 Schiller, Friedrich 312
 Schmeling, Manfred 581
 Schmid, Jan 305
 Schmidtke, Dietrich 508
 Schmitz-Emans(ová), Monika 571,
 581
 Schneider, Jan 137
 Scholem, Gershom 437, 444
 Scholz, Stefan 508, 510
 Schön, Erich 99, 101
 Schorm, Evald 137
 Schultze, Ernst 550, 554
 Schulz, Karel 93
 Schuster, Rudolf 310
 Schwarzenberg, Karel 234, 403
 Schwens, Christa 478, 481, 484, 487
 Schwitters, Kurt 270
 Siakel, Jaroslav 425, 433
 Sidon, Karol 105, 132, 134, 136, 139
 Silagiová, Zuzana 337
 Simmel, Georg 207, 211, 212, 463,
 464
 Simon, Claude 265, 266, 268, 269,
 272–275
 Simpson, Paul 144, 148
 Singer, Isaac Bashevis 571
 Skácel, Jan 225, 483, 486
 Skála, Josef 507
 Skalička, Jiří 525–527, 531
 Skarga, Barbara 195, 204, 206, 212
 Slabý, Josef 153–165
 Sládek, Miloš 258, 262
 Sláma, František 528
 Slavičková, Miloslava 274, 293, 301
 Slavík, Ivan 224, 226, 231, 481, 486
 Slavík, Jaroslav 352, 354, 357, 359, 362
 Slavík, Václav Otakar 530
 Sławiński, Janusz 597
 Słowacki, Juliusz 342, 595
 Ślusarczyk, Piotr S. 65
 Smoček, Ladislav 136
 Sobieszek, Robert A. 267, 274
 Sochor, Josef 238
 Solecki, Sam 49, 126, 129
 Solovjev, Jan 293, 300
 Solženicyn, Alexandr 114
 Sontag(ová), Susan 69, 72
 Sörries, Reiner 478, 487
 Součková, Milada 11, 20, 112, 120,
 133, 134, 139, 141, 234
 Souvestre, Pierre 357
 Sova, Antonín 586, 587, 590
 Spáčilová, Libuše 507
 Spěvák, Jiří 508, 512
 Spiegelman, Art 107
 Spsychalski, Mirosław 72
 Srba, Bořivoj 303
 Srpen, Karel 115
 Stackmann, Karl 508
 Staël, Madame de 366
 Stafford, William 247, 250, 253
 Stach, Václav (Podbělovský) 516,
 518–522
 Stachel, Peter 499
 Stachowski, Jan 297, 299
 Stalin, Josif Vissarionovič 67, 135,
 248, 251

- Staněk, Josef J. 114
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 308
 Stanovská, Sylvie 507
 Stanzel, Franz Karl 319
 Stark, Gary D. 533, 538, 544
 Stašek, Antal 458, 459
 Steiner, Peter 341, 342
 Steiner, Rudolf 308
 Stekl, Hannes 433
 Stendhal 366–368, 370
 Stěpnička, Krzysztof 72
 Stěpovič, Andronik Ioannikijevič 585
 Stiehler, Heinrich 581
 Stich, Alexandr 31, 37, 338
 Straka, Josef 323
 Stránský, Jiří 462
 Straškevič, Kondratij 585
 Stravinskij, Igor 128
 Strnad, Emanuel 83
 Strnad, Jaroslav 135, 139, 234, 239, 241
 Stromšík, Jiří 90, 96
 Struck, Bernhard 464
 Struck, Wolfgang 547, 555
 Strugackij, Arkadij 306
 Strugackij, Boris 306
 Strutz, Johann 349, 571, 581
 Suda, Kristián 139
 Suchý, Jiří 136
 Suchý, Josef 223–232
 Suk, Václav František 552
 Sula, Pavel 82
 Sus, Oleg 217, 220, 230, 231
 Svatoň, Vladimír 60, 61, 119
 Svatoňová, Ilja 544
 Svatopluk, T. 587
 Světlá, Karolína 586
 Svoboda, Jan 114
 Svoboda, Róbert 301
 Svojsík, Antonín Benjamin 82, 85
 Świerczyńska, Dobrosława 64, 72
 Sychra, Matěj Josef 81
 Symons, Arthur 366, 368, 369
 Synenko, Joshua 349
 Syvačenková, Halina 588
 Szamburski, Rafał 293, 297, 298, 300, 302
 Szólóssy, Klára 192, 193
 Szykowski, Marjan 256, 257, 262
 Szymanowski, Karol 451
 Szymczak, Mieczysław 64, 73
 Šabach, Petr 68, 70, 71
 Šafařík, Josef 11, 137, 141
 Šafařík, Pavel Josef 420, 520, 526, 529, 530, 586
 Šalda, František Xaver 216, 220, 479, 486, 491, 596
 Šámal, Petr 86
 Šaradín, Pavel 57, 61
 Šebek, Karel 132
 Šedinová, Hana 337
 Šembera, Alois Vojtěch 526, 530
 Ševčenko, Taras 586
 Ševčuk, Vasyľ 587
 Šída, Bohuslav 552
 Šimeček, Zdeněk 548, 555
 Šimek, František 330, 336, 338, 339
 Šimková, Dagmar 114
 Škutina, Vladimír 133, 138
 Škvorecký, Josef 102, 103, 109, 113, 115, 116, 118–120, 122, 125, 126, 129, 130, 133, 141, 280, 590
 Šlajchrt, Viktor 413
 Šmahel, František 507, 508
 Šmejkal, František 90–92, 96
 Šmied, Miroslav 510
 Šmihula, Štefan 312
 Šnajdr, Karel Sudimír 529

- Šormová, Eva 138
 Špaček, Václav 81, 82, 85
 Špirit, Michael 252, 274, 292, 301, 485
 Šprinc, Radek 64, 65, 73
 Šrámek, Fráňa 447, 553
 Štaif, Jiří 54, 62, 525, 526, 531
 Štědroň, Miloš 305, 576
 Štech, Václav Vilém 357, 362, 422, 434
 Štěpán, Ludvík 231
 Štěpnička, František Bohumír 529
 Štítný ze Štítného, Tomáš 336
 Štolba, Josef 168
 Štorch, Eduard 148
 Štyrský, Jindřich 450
 Šubert, František Adolf 154, 164
 Šubrtová, Milena 87, 183
 Šulc, Jan 140, 141, 396
 Šváb, Miloslav 339
 Švandová, Jana 303
 Švestka, Jiří 96
- Taine, Hippolyte Adolphe 366–369
 Tálská, Eva 303
 Tapiés, Antoni 266
 Taragel, Dušan 430, 433
 Tarajlo-Lipowska, Zofia 302, 450, 452
 Taufer, Jiří 20, 251
 Taussig, Pavel 311
 Taylor, Anne-Christine 273
 Teige, Karel 93
 Tennyson, Alfred 366
 Terlecký, Nikolaj 137
 Tesařová, Hana 303
 Thákur, Rabíndranáth 168, 174
 Thám, Karel Ignác 515, 517, 519
 Theisen, Maria 508, 512
 Thirouin, Marie-Odile 129
 Thon, Jan 530, 552
 Tigríd, Pavel 133, 140, 241
 Tichá, Zdeňka 331, 336, 339
- Timofej Florinský 586
 Tischner, Józef 211, 212
 Tlustý, Jan 324
 Tokarska-Bakir, Joanna 212
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 176, 305
 Toman, Jindřich 271
 Tomáš, Filip 485
 Tominová, Zdena 134, 140
 Tomsa, František Bohumil 81, 84, 525, 530
 Tomsa, František Jan 515, 516, 521, 522, 529
 Topol, Jáchym 19, 107–109, 133, 136, 146, 147
 Topol, Josef 132, 134, 136
 Tošková, Kateřina 37
 Tošnerová, Marie 511
 Trakl, Georg 475
 Trávníček, Jiří 86, 299, 301
 Trávníček, Mojmír 36, 475, 486
 Treliński, Mariusz 451
 Trochová, Zina 202, 486, 487
 Trojak, Bogdan 480, 486
 Truhlář, Antonín 527, 531
 Třešňák, Vlastimil 116, 118, 120
 Třeštítk, Dušan 508
 Tučková, Kateřina 464
 Tucholsky, Kurt 460, 464
 Tůma, Mirko 140
 Tunický, Mykola 586
 Turečková, Kateřina 462
 Turner, Denys 40–42, 49
 Tuwim, Julian 595
 Tvrtkovič, Vesna 149
 Tyl, Josef Kajetán 525, 526, 590
 Tzara, Tristan 266
- Uhde, Milan 132, 134, 137, 140, 428, 576
 Uher, Jindřich 230, 231

- Ulč, Ota 114, 118
 Ulrych, Petr 428
 Urban, Miloš 490–495, 497, 498, 500, 590
 Urbánek, Zdeněk 309
 Urbanová, Svatava 87, 113, 120
 Urbanová, Zina 587

 Václav II. 506
 Václav IV. 505–512
 Vaculík, Ludvík 281, 302
 Vagaday, Ladislav 312
 Váchal, Josef 147
 Vajdička, Lubomír 307
 Vajl, Pjotr 185–188, 193
 Valouch, František 230, 231
 Vančura, Vladislav 577, 588, 590
 Vaniček, Karel 549
 Varga, Attila 295, 301
 Vasari, Giorgio 366, 369
 Vávrová, Alena 293, 300
 Veese, Harold Aram 26
 Vejvoda, Jaroslav 115, 118–120
 Verešpejová, Alžbeta 312
 Veretuková, Oksana 588
 Vergilius, Publius Maro 230, 366
 Veselá, Hana 148
 Vetemaa, Enn 306
 Vetešník, František 525
 Viewegh, Michal 19, 20, 146, 590
 Viková-Kunětická, Božena 155, 164, 170
 Viktora, Viktor 86
 Vilikovský, Jan 336, 339
 Vilímek, Josef Richard 534, 542–544
 Villon, François 134
 Vinařický, Karel Alois 526, 528, 530
 Víšková, Jarmila 108, 580
 Víták, Antonín Konstantin 81, 82, 85
 Vítová, Lenka 298, 301, 597

 Vízdalová, Ivana 337, 338
 Vlach, Antonín 233–243
 Vlach, Robert 233, 234, 239, 243
 Vlasáková, Olga 156, 164
 Vlašín, Štěpán 93, 96
 Vlček, Tomáš 96, 352–354, 362
 Voborník, Jan 168
 Vodička, Felix 420, 422, 428, 430, 434, 513
 Vodsedálek, Ivo 279
 Vojvodík, Josef 52, 53, 62
 Vokolek, Václav 479, 486
 Vokolek, Vladimír 226, 323
 Volek, Tomislav 247, 253
 Volkov, Anatolij 587
 Vörös, István 295, 302
 Voskovec, Jiří 450
 Voß, Johann Heinrich 517
 Vostokova, Světlana 218, 221
 Vovelle, Michel 478, 488
 Vrána, Karel 236, 243
 Vrchlický, Jaroslav 168, 258, 586, 590, 595
 Vyčichlo, Jaroslav 86

 Wacławski, Juliusz 305
 Waczków, Józef 596
 Wagner, Richard 190, 191, 193
 Waller, Margaret A. 48
 Warhol, Andy 311
 Warkocki, Błażej 69, 73
 Wedekind, Frank 577
 Wegner, Wolfgang 508, 510
 Weil, Jiří 99–103, 106, 108, 109, 181, 183
 Weiner, Richard 171, 195–204, 316
 Weisberg, Zipporah 349
 Weiss, Jan 215–221
 Weisse, Christian Felix 81
 Weitz, Michael 555

- Wenta, Jaroslav 510
Werich, Jan 450
Werner, Vilém 132, 134, 140
Wertenstein, Wanda 72
Whissen, Thomas Reed 144, 146,
147, 149
White, Hayden 406
Whitman, Walt 168, 174
Wiesel, Elie 108
Wilson, Paul 126, 129
Wimmer, Stanislav 530
Winczer, Pavol 255, 260–262
Winkler, Gershom 444
Winter, Eduard 508
Winterberg, Hanuš 238
Witkowski, Michał 69–71, 73
Wittlin, Jerzy 114, 120
Wittmann, Reinhard 548, 555
Wögerbauer, Michael 550
Woldan, Alois 419, 434
Wolf, Georg Jakob 478, 488
Wolkan, Rudolf 507, 512
Wolker, Jiří 481, 482, 487, 587
Woolfová, Virginia 319
Wyskiel, Wojciech 112, 120
- Zábrana, Jan 391–397
Zábranská, Zdena 225
Záhoř, Zdeněk 552
Zahradníček, Jan 226, 227, 392,
396, 474
Zach, Aleš 124, 129
Zachová, Irena 335
Zajac, Peter 87
Zandová, Gertraude 280, 283
Zapletal, Miloš 83, 85, 86
Zaricky, Alexej 587
Zaricky, Mykola 587
Zaryckij, Oleksij 588, 592
Zátka, Vlastimil 36
- Zátková, Růžena 90
Zavarský, Ján 305, 312
Zavřel, Jiří 237
Zdziechowski, Marian 596
Zeyer, Julius 168, 366, 586, 595, 596
Zgustová, Monika 283, 298, 302
Ziegler, Josef Liboslav 529
Zikmund, Hynek 61
Zikmund, Miroslav 364
Zima, Peter V. 349
Zimková, Milka 311
Zimmermann, Jan Václav 528
Zimmermann, Karin 336
Zítko, Milan 525, 532
Znamierowski, Czesław 203
Zola, Émil 190, 191
Zozulja, Jefim 306
Zumr, Josef 80, 87, 273, 274, 282, 292,
293, 300
Zumrová, Jiřina 287, 292
Zweig, Stefan 460, 464
Žytko, Bogusław 37
- Žilina, Miloslav 379
Žitník, Vladimír 587
Žižek, Slavoj 42, 49
Žofie Bavorská 506, 509
Župan, Franta 82

Internetové zdroje

Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Slovník české literatury po roce 1945, www.slovníkceskeliteratury.cz

- » 1 200 autorů, časopisů, nakladatelství a literárních organizací, působících od roku 1945 do současnosti

Česká elektronická knihovna, www.ceska-poezie.cz

- » 1 700 básnických sbírek, veškerá knižně vydaná česká poezie od konce 18. století do první světové války, vyhledávání motivů, frekvenční slovníky

Digitalizovaný archiv časopisů, <http://archiv.ucl.cas.cz>

- » 55 literárních a kulturních časopisů nebo novin ve formě fotoarchivu: Česká literatura, Divadlo, Humoristické listy, Literární noviny, Lumír, Rudé právo a další tituly

Bibliografie české literární vědy, <http://isis.ucl.cas.cz>

- » 300 000 záznamů recenzí, článků, studií a doslovů od roku 1960 do současnosti, 10 000 záznamů k české literatuře v exilu 1948 až 1989, 100 000 záznamů předmiotové části retrospektivní bibliografie 1775–1945

Edice E, <http://www.ucl.cas.cz/edicee>

- » spisy F. X. Šaldy, tzv. akademické Dějiny české literatury, příručka Editor a text, antologie Avantgarda známá a neznámá, Výbor z české literatury po dobu Husovu a z doby husitské, strojopisné i tištěné sborníky

České literární osobnosti, <http://clo.ucl.cas.cz>

- » biogramy více než 30 000 autorů, publicistů a vědců z dějin i současnosti české kultury, v internetové databázi zveřejněna zatím polovina, další záznamy uvolňovány postupně

Bohemistika. Literárněvědný informační servis, www.bohemistika.cz

- » internetová nástěnka s informacemi o přednáškách, stipendiích, nabídkách práce, nových knihách; zprávy vytvářejí a publikují sami uživatelé

Databáze literárních cen, Thesaurus českých meter, stránky Studentské literárněvědné konference a další informační zdroje dostupné přes: www.ucl.cas.cz.

Lenka Jungmannová (ed.)

Česká literatura rozhraní a okraje

iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky

jiná česká literatura (?)

praha 28. 6. – 3. 7. 2010

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,

www.ucl.cas.cz)

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis

(Severozápadní IV 16/433, 141 00 Praha 41,

www.akropolis.info)

v roce 2010 jako 140. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava: Lenka Jungmannová

Redakce: Štěpánka Pašková

Jmenný rejstřík: Alena Ziebikerová

Revize anglických resumé: Melvyn Clarke

Grafická úprava a obálka: Jan Šerých

Sazba písmem Baskerville a Klavika: studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk:

Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

1. vydání, 632 stran, TS 12

ISBN 978-80-85778-71-7 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-00-4 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 299 Kč

Distribuce www.kosmas.cz