

SYMPOSIANA

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

BOHEMICA 1
OLOMUCENSIA

OLOMOUC 2010

Recenzentky:

doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D

PhDr. Alice Jedličková, CSc.

OBSAH

Editorial (Radek Malý, Lubomír Machala)	9
---	---

UMĚLECKÝ EXPERIMENT

VLADIMÍR PAPOUŠEK: Literární diskurz, experiment a simulace	13
VLADIMÍR KŘIVÁNEK: Pět podob experimentu v české poezii dvacátého století	18
LUKÁŠ BOROVIČKA: Tematická kontinua v literatuře	25
TOMÁŠ KOBLÍŽEK: O nutnosti v literatuře – několik poznámek k rozlišení časové a prostorové formy v umění	40
PAVEL ZAHŘÁDKA: Originalita v teorii umění: filozofický problém uměleckého falza	44
MIROSLAV VEPŘEK: Hlaholský misál Vojtěcha Tkdličíka: literární a jazykový experiment?	52
ZUZANA MALÁ: Experimentuji, tedy jsem. Abstraktní umění avantgardy jako negace a jako obhajoba tvůrčího subjektu	58
ZDEŇKA MENŠÍKOVÁ: Umělecký experiment s příznakem dekadence na stránkách Moderní revue	71
MARTIN TICHÝ: „Pokusy, jež zítra zapadnou.“ K pojetí experimentu v předválečné moderně	77
JOSEPH N. ROSTINSKÝ: Experiment úmyslné pravdy v díle Jakuba Demla	84
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Pásmo, mezinárodní leták, Brno-Juliánov 1924–1926	90
VERONIKA BROUČKOVÁ: Literární experiment Františka Götze	93
MIRNA ŠOLIĆ: Čapkův vizuální experiment se žánrem cestopisu	98
LADISLAV SOLDÁN: Od experimentu k bláznovství a naopak neboli O člověku normálním a experimentálním	112
ROMAN KANDA: Od znovuoobjevování ke skepsi. Květoslav Chvatík o české meziválečné avantgardě	118
DOBRAVA MOLDANOVÁ: Jeden příběh – třikrát jinak	128
VLADIMÍR NOVOTNÝ: Experiment neboli Hlava umělce	134

SERGEJ SKORVID: Lašský experiment Ondry Łysohorského v Rusku: z nouze ctnost	141
LENKA MALINOVÁ: Poznámky k básni Terrestis Ivana Blatného	153
RADEK MALÝ: Fuga smrti Paula Celana jako lyrický experiment	159
MICHAL BAUER: Experiment a 50. léta	169
ALEŠ HAMAN: Pokus o textuální román	185
HELENA KOSKOVÁ: Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu Sud	193
ZUZANA ZEMANOVÁ: Svět očima Aleny Vostré	199
ASTRID WINTER: Autopoietické prvky v českém uměleckém experimentu šedesátých let	203
KATEŘINA TOŠKOVÁ: Angažovanost českého literárního experimentu 60. let	211
VERONIKA KOŠNAROVÁ: „Protože mám jenom svůj hlas ...“ (Rozhlasové hry Věry Linhartové)	218
JIRÍ SVOBODA: Experimentální hledání Karla Kosíka (k filozofickému a literárnímu diskursu jeho díla)	226
JIRÍ KOPECKÝ: Divadlo hudby, experiment mezi popularizací a uměním	231
PAVEL JANOUŠEK: Dvakrát do Úbic nevstoupíš. Vyskočilova cesta nikam v letech šedesátých a osmdesátých	240
RADOMIL NOVÁK: Jazzové prvky v české poezii 20. století	246
PETR KOMENDA: Emil Juliš: Znepokojivá zkušenost „Zóny“	253
OLGA ŠVECOVÁ: Sebevražda – umělecký experiment?	262
LUCIE DOSTÁLKOVÁ: Hravost se žánrovou formou v historické próze Oldřicha Daňka Vražda v Olomouci	268
LUBOMÍR MACHALA: Polistopadové prozaické pokusnictví	274
JOANNA CZAPLIŇSKA: Experimenty Lubomíra Martínka s textem a s vlastní identitou	285
IZABELA MROCZEK: Zakázkové vydavatelské projekty v současném literárním kontextu	292
MARTA SOUČKOVÁ: K experimentom v slovenskej próze po roku 1989	297

Obrazová příloha	311
------------------	-----

VARIA

TOMÁŠ KUBÍČEK: Příspěvek k návrhu definice historického žánru	317
---	-----

DANIEL SOUKUP: Modesta hilaritas – umírněná veselost Caesaria z Heisterbachu	327
---	-----

Resumé	333
--------	-----

CONTENTS

Editorial (Radek Malý, Lubomír Machala)	9
---	---

ART EXPERIMENT

VLADIMÍR PAPOUŠEK: Literary Discourse, Experiment and Simulation	13
VLADIMÍR KŘIVÁNEK: Five Forms of Experiment in Czech Poetry of the 20th Century	18
LUKÁŠ BOROVIČKA: Thematic Continua in Literature	25
TOMÁŠ KOBLÍŽEK: Necessity in Literature – Several Remarks on the Differentiation of Spatial and Temporal Form in Art	40
PAVEL ZAHRÁDKA: Originality in the Theory of Art: a Philosophical Problem of the Artistic Forgery	44
MIROSLAV VEPŘEK: The „Glagolitic Missal“ of Vojtěch Tkdalčík – A Literary and Linguistic Experiment?	52
ZUZANA MALÁ: I Experiment, Therefore I Am. Abstract Art of Avantgard as Negation and Vindication of Creating Subject	58
ZDEŇKA MENŠÍKOVÁ: The Artistic Experiment with Decadent Features in the „Modern revue“	71
MARTIN TICHÝ: „The Attempts which Will Fall through the Cracks Tomorrow.“ Towards the Conceptions of Experiment in Prewar Modernism	77
JOSEPH N. ROSTINSKÝ: Jakub Deml's Experiment of the Intentional Truth	84
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Pásmo – The Zone, the International Pamphlet, Brno-Juliánov 1924–1926	90
VERONIKA BROUČKOVÁ: Literary Experiment of František Goetz	93
MIRNA ŠOLIĆ: Karel Čapek's Visual Experiment With the Genre of Travel Writing	98
LADISLAV SOLDÁN: From Experiment to Madness and Backwards	112
ROMAN KANDA: From Rediscovering to Scepticism. Květoslav Chvatík about the Czech Avant-garde between the Wars	118
DOBRAVA MOLDANOVÁ: One Story – Three Times in a Different Way	128

VLADIMÍR NOVOTNÝ: An Experiment or <i>Hlava umělce</i>	134
SERGEJ SKORVID: Das lachische Experiment von Ōndra Ľysohorsky in Russland: aus der Not eine Tugend	141
LENKA MALINOVÁ: Comments on the Poem <i>Terrestis</i> of Ivan Blatný	153
RADEK MALÝ: Die Todesfuge von Paul Celan als eine Art lyrischen Experiments	159
MICHAL BAUER: 1950s and Experiment	169
ALEŠ HAMAN: Attempt at a „Textual Novel“	185
HELENA KOSKOVÁ: Artistic Experiment in the French Nouveau Roman and in Karel Milota's Novel <i>Sud</i> (The Barrel)	193
ZUZANA ZEMANOVÁ: Alena Vostrá's Vision of the World	199
ASTRID WINTER: Autopoietische Elemente im tschechischen künstlerischen Experiment der 60er Jahre	203
KATEŘINA TOŠKOVÁ: Engagement of Czech Experimental Poetry of the 1960s	211
VERONIKA KOŠNAROVÁ: Pièces radiophoniques de Vera Linhartova	218
JIRÍ SVOBODA: Experimental Searching of Karel Kosík (to the Philosophical and Literary Discourse in his Work)	226
JIRÍ KOPECKÝ: The Prague Theatre of Music – an Experiment between Popularization and Art	231
PAVEL JANOUŠEK: One Can Never Enter Ŭbice Twice. Vyskočil's Journey to Nowhere in the 60s and 80s	240
RADOMIL NOVÁK: Jazz Elements in the Czech Poetry	246
PETR KOMENDA: Emil Juliš: Disturbing Experience of „The Zone“	253
OLGA ŠVECOVÁ: Suicide – an Artistic Experiment?	262
LUCIE DOSTÁLKOVÁ: Playfulness in the Genre Form Referring to Oldřich Daněk's Histocial Short Story <i>Vražda v Olomouci</i>	268
LUBOMÍR MACHALA: Prosaic Experiments After November 1989	274
JOANNA CZAPLIŇSKA: Lubomír Martínek's Experiments with His Texts and His Own Identity	285
IZABELA MROCZEK: The Custom-made Publisher's Projects in the Current Context of Czech Literature	292
MARTA SOUČKOVÁ: On Experiments in Slovak Fiction after 1989	297

Photo Gallery	311
---------------	-----

VARIA

TOMÁŠ KUBÍČEK: A Comment on the Proposed Definition of Historical Genre	317
---	-----

DANIEL SOUKUP: Modesta hilaritas – Caesarius of Heisterbach's Moderate Hilarity	327
---	-----

Summary	333
---------	-----

EDITORIAL

RADEK MALÝ, LUBOMÍR MACHALA

Loňský, první ročník časopisu Bohemica Olomucensia prokázal, jak věříme, životaschopnost koncepce založené na publikování příspěvků majících méně či více co do činění s katedrou bohemistiky při Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, ale usilující zprostředkovávat rovněž kvalitní filologické studie a příspěvky odjinud, tedy i ze zahraničí, s ambicí geneze interdisciplinárního periodika nadregionálního významu. Jako optimální se ukázala být forma čtvrtletníku, která umožňuje jak průběžné publikování rozsáhlejších studií, tak recenzí či aktualit a rovněž tematické zaměření jednotlivých čísel.

První číslo druhého ročníku, které právě držíte v rukou, je druhým svazkem řady Symposiana. V té hodláme publikovat především příspěvky přednesené na vědeckých sympoziích a konferencích, které naše katedra pořádá. Aktuální číslo tak přináší v první řadě písemnou podobu referátů přednesených na mezinárodním a mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění 20. století v březnu 2009.

Když organizátoři pro pátý ročník zmíněného symposia zvolili téma Umělecký experiment, tak hlavně doufali, že pootevřou dvířka do oblastí běžně nevidaných a nereflektovaných. Pořadatelský záměr pak stvrdila většina přednesených příspěvků a zejména cíle diskuse k referátům, které zazněly během setkání ve dnech 17. a 18. března 2009 v prostorách Uměleckého centra UP v Olomouci. Do redakce posléze dorazily další příspěvky, které s tématem symposia rezonují tu těsněji,

tu volněji, nicméně jeho reflexi podle našeho přesvědčení obohacují, tudíž jsme neváhali s jejich zařazením do tohoto čísla našeho časopisu (viz studie Marty Součkové či Lucie Dostálkové). Doufáme, že tak vznikl celek tematicky pestrý, ale koherentní. Při řazení příspěvků jsme se rozhodli v zásadě postupovat od obecného ke konkrétnímu a od minulosti k současnosti, s vědomím a akcentováním jistých přirozených tematických celků.

Pravidelnou součást časopisu Bohemica Olomucensia představuje oddíl Varia, určený pro kratší příspěvky (např. recenze), popř. se v něm objevují zprávy o aktuálním dění na naší katedře. Vzhledem k počtu a rozsahu příspěvků vztahujících se k tématu Umění a experiment obsahuje tentokrát pouze dva příspěvky (T. Kubíčka a D. Soukupa), které však zájemcům o literárněvědné poznání nepochybně mají co nabídnout.

UMĚLECKÝ EXPERIMENT

LITERÁRNÍ DISKURZ, EXPERIMENT A SIMULACE

VLADIMÍR PAPOUŠEK

S experimentem se v literatuře setkáváme mnohem dříve, než je samo slovo experiment vneseno do diskursu literátů, kritiků i čtenářů, než se vůbec stává součástí řeči komunity spojené nějakým způsobem s literaturou nebo uměním obecně.

Henry David Thoreau odchází strávit dva roky osamělého života v přírodě u rybníka Walden, nikoliv pro to, aby experimentoval se svým životem a literaturou, ale aby svůj život vystavil bezprostřednímu kontaktu s přirozeností přírody a povznesl nad jeho aktuální existenciální stav, tak jak tom diskutuje se svými učenými přáteli R.W. Emersonem či M. Fullerovou v kroužku transcendentalistů. Zároveň pak podává literární zprávu o svém pobytu zhuštěnou do přírodního cyklu jediného roku. Podstupuje při tom cosi unikátního, simuluje jisté speciální podmínky a očekává na základě jejich pozorování zatím neznámý výsledek. Svým způsobem Thoreau postupuje jako vědci, kteří rovněž provádějí svou práci za speciálně nastavených a kontrolovaných podmínek, aby očekávali potvrzení či vyvrácení vlastních předpokladů – a nazývají tuto činnost experimentem.

Thoreau však mluví o povznesení duchovní úrovně člověka, nikoliv o experimentování prostě proto, že tento pojem historicky teprve postupně získává na důležitosti a důstojnosti v diskursu vědeckém, aby odsud byl exportován do jiných typů společenských promluv. Z obskurní činnosti hermetiků a alchymistů, kteří podnikají své pokusy na pomezí materialistické naivity, magie a mysticismu, se stává společensky obecně akceptovaná vědecká činnost, která slibuje objevovat dosud skryté obzory ve zkoumání jsoucna – od gravitace, termodynamiky, přes psychologii a psychiatrii až po objevování podmínek vzniku života či vesmíru a hledání unitární teorie všeho. Se vzrůstající důvěrou k vědě především v devatenáctém století roste i důstojnost termínu experiment.

Postupná destrukce středověké teologické symetrie je střídána na jedné straně vzrůstající úzkostí jedince, který se ocitl tváří v tvář nepřehledné skutečnosti, na druhé pak je tu právě věda, aby čelila otevírajícím se hlubinám prostoru, času, hmoty, nově se objevujícím fenoménům a paradoxům, aby rekonstruovala alespoň v některých ohledech bývalou stabilitu a symetrii tím, že toto dotírající vysvětlí a kategorizuje. Od vědeckého experimentu se očekává nový pohled za horizont zjevného, nalezení nových prostor a propojování tohoto nového s již objeveným v nějakém co možná nejjednodušším zákonitém zobecnění. Zvláště pak počátek dvacátého století s množstvím epochálně inovativních teorií jako jsou Einsteinova speciální i obecná teorie relativity či kvantové teorie vyvolávají potřebu tyto revoluční jevy experimentálně potvrdit či vyvrátit. Experiment ovšem začne dominovat i zkoumání lidské psychiky od behaviorismu po psychoanalýzu. Cirkulace tohoto pojmu se stává běžnou a přelévá se i do oblasti umění – do výtvarných pokusů suprematistů, skupiny De Stijl nebo konstruktivistů. Malevičova suprematistická teorie simuluje cosi podobného vědeckému objevu, tohu na-

jít nějaké fundamentální zákonitosti v zobrazování universa, Kandinskij zase napodobuje ve své řeči výtvarného teoretika vědecké přístupy ve zkoumání psychologického a symbolického účinku barvy.

Experiment ovšem vstoupí i do diskursu revolucionářů a politických reformátorů. Marxisté se budou zaštiťovat vědeckých objevem chodu dějin a budou se domnívat, že jsou schopni vytvořit ve společnosti takové podmínky, které povedou k jejich ukončení. Někdy se bude mluvení o experimentu v oblasti umění přibližovat experimentům sociálním, ale oba diskursy, byť vzájemně se kontaminující v mnoha projevech evropské avantgardy, nikdy nesplynou a je, domnívám se, velmi metodologicky pochybné, pokud se oba typy diskursu volně zaměňují nebo ztotožňují.

Vždycky jsou příkladem jistých výměn mezi světem umění a jinými typy společenské exprese. Například v avantgardních prózách Karla Schulze nebo Arnošta Vaněčka je poměrně vždy snadno identifikovatelné, kde je zdrojem estetická imaginace spojená s autorovou zkušeností s jinými typy uměleckých představ, s jinými literárními texty či výtvarnými díly, a kde je autor inspirován dobovými představami o sociální revoluci a budoucím lidském ráji. Tyto typy promluv tu vždy stojí vedle sebe v textu, ale nijak se vzájemně nemísí, jsou vždy jakoby dvěma disparátními světy natěsnanými do jednoho prostoru literárního textu.

Připomeňme si ovšem ještě jeden typ literárního experimentu před experimentem, abychom mohli odlišit dva fundamentální přístupy k tomuto jevu, které se na poli literatury – především moderní literatury, podle mého názoru, vynořují.

Ještě téměř sto let před Thoreauovým *Waldenem* vznikl slavný Sternův román *Životní názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Autor rovněž nijak vědomě neexperimentuje, jen si jako vypravěč hraje se svými vlastními gesty a sleduje, co se stane s tradicí ustálenou formou vypravování, kde očekávané časově konsekventní odvíjení syžetu, které má reprezentovat život hrdinův, je komplikováno neustálými odbočkami a vpády vypravěče.

Zatímco Thoreau vystavuje speciálním podmínkám vlastní existenci, Sterne míří na samotnou literaturu, na její žánr, formu, obvyklé postupy. Thoreau se vši vážností navozuje jisté specifické životní podmínky, které se pak stanou předmětem jeho literární exprese, Sterne s ironií a formou hry simuluje zcela nové a nezvyklé podmínky vyprávění.

V obou případech se vyjevují dva modely, s nimiž se budeme setkávat u experimentujících umělců i ve dvacátém století.

Na jedné straně se budeme setkávat s existenciálním experimentem, kdy umělec simuluje nějaké speciální podmínky vlastní existence, aby pak na základě jejich výsledku podal literární či výtvarný záznam své zkušenosti. Tento přístup je příznačný pro surrealisty s jejich pokusy o simulace šílenství v okruhu Bretonovy skupiny, nebo pro extrémní experimenty skupiny Le Grand Jeu.

Na druhé straně pak půjde o experiment, který bude směřován na samotnou materii literatury – jazyk a poetologické postupy, jak je tomu u experimentální poezie, u experimentů jazykově orientovaných – například u Vladislava Vančury či Milady Součkové v českém kontextu, u Woolfové, Prousta či Joyce v kontextu širším.

Existuje možná ještě třetí model, který je v podstatě kombinací obou předešlých – v okruhu takzvané sebereflexivní literatury, kde je ve hře jak existenciální subjekt, tak objekt literatury. Znovu lze připomenout André Gida či Miladu Součkovou, ale třeba i Řezáče, Barényi, nebo ze současných autorů Sylviu Richterovou.

Ve všech vzpomínaných modelech bezvýjimečně se konstituujících v prvních desetiletích dvacátého století lze shledávat v podstatě shodnou motivaci, která je svým způsobem analogická k patosu experimentu vědeckého. Obvykle se očekává, že experiment přinese nějaký nový pohled za hranici zjevného světa, že tedy experiment bude spojen s objevem, který vyjasní nějakou fundamentální zákonitost vztahu mezi subjektem skutečností a objektem jeho uměleckého gesta – tedy literaturou. Literární text má být nositelem nějakého nového poznání o subjektu a skutečnosti, nebo má něco nového vyjevit o sobě, aby se zase v jisté cirkulaci stal nástrojem fundujícím novou výpověď o skutečnosti jedincovy existence a reality, jejíž je součástí. Experimentální literatura je tak z valné části ponořena do jakoby vážného bádání, v němž není příliš prostoru pro hru a sebeironii, protože i hra sama se stává vážným nástrojem produkce objevů, jak je tomu třeba u českých poetistů. Za veselou hravou tváří poetistických expresí se skrývá vážná víra v sílu vlastních konstrukcí jejich vlivu na proměnu okolního světa. Smrtelná vážnost je patrná u surrealistů jak z okruhu Bretonova, tak později i pražské surrealistické skupiny.

Humor a ironii možná najdeme spíše u Joyce než u kontinentální avantgardy. I dadaisté jsou v podstatě vážní. A ironie, sarkasmus a humor *Odysea* je brzy překryt množstvím interpretací hledajících ve zdánlivě kryptickém textu skrytá poselství universa.

Maska je stržena ve čtyřicátých letech, kdy tragický bezprostřední vpád historické skutečnosti do života Evropanů způsobí novou reflexi experimentu v literatuře. Například Skupina 42 vážně experimentuje s banalitou a všedností v díle Kolářově a Hančově, přičemž jsou ve hře veškeré dosud vzpomínané modely – jak experiment se záznamem vlastní existenciální skutečnosti u Hanče, tak testování literární materie a sebereflexivity třeba u Koláře. Na druhé straně objevuje se i groteskní tvář experimentu. Chalupecký se vrací k řadě z hlediska důstojné literatury zatím outsiderů jako Klíma či Hašek a objevuje ironii, grotesknost a paradox jisté sebereflexe experimentu. Zdá se, že tu dochází k jistému zalomení pojetí experimentu. To, co dosud bylo bráno se smrtelnou vážností, byť třeba i za maskou optimismu a veselí, se samo stává součástí ironické sebereflexe ukazující, že experiment sám není lineárním nástrojem objevu, ale jen prostředkem permanentní hry mezi existencí, skutečností a proměnlivým nejistým světem znaků, jimiž má být tato realita uchopována. Vpád groteskna a ironie je patrný i do té doby smrtelně vážných surrealistů – Skupina Ra se tak radikálně odlišuje od původního konceptu surrealistické skupiny, že veškeré snahy Teigeo o splynutí přijdou vniče. Grotesknost a ironie je přirozenou součástí nové generace surrealistických umělců nastupujících během druhé světové války a po ní jako jsou Havlíček nebo Medek. Effenbergger bude sice zachovávat vážnost templu, na druhé straně jeho řádoví bratři budou dosti úspěšně vyrovnávat poměr mezi vírou v experimentální projekt a ironickou rezignací objevující paradox, groteskno a absurditu.

Slovo „experiment“ se už natolik usídlilo diskursu umělců dvacátého století, že jako jistá reprezentace určitých postojů, víry a strategie začne budit podezření. Experimentovat ve výtvarném umění se stává spíše povinností. V Evropě existují hnutí, která mají experiment v názvu, jako například holandská výtvarná a literární avantgardisté sdružovaní v Experimentální skupině založené v padesátých letech malířem Appelem. Neoexpresionismus v USA, art brut a další hnutí post avantgardy, považují experiment za nezbytnost svého uměleckého projevu. V českém kontextu se stále intenzivněji v padesátých a šedesátých letech objevuje termín experimentální poezie.

Vzniká ovšem jedno velmi podstatné nebezpečí, totiž že experiment pevně usídlený v uměleckém diskursu nebude představovat už ani v nejmenším nástroj pro objevování nových dosud

nezjevných prostor skutečnosti, jak diktoval původní patos avantgardy, ale že se stane pouhou reprezentací jisté příslušnosti a druhu gesta.

V oblasti experimentu sociálního bylo již víc než jasné, že důvěra kladená evropskými levicovými elitami do sociálního projektu dramaticky selhala a že ukončování dějin v komunistickém táboře simuluje štěstí mas, za nímž se skrývá utrpení téměř všech individualit včetně těch, kteří se aktivně podíleli na rozvoji celého projektu. V oblasti umění však jako by experiment byl stále samozřejmou a důvěryhodnou strategií – především pak na západě, protože sociální projekt mocensky eliminoval nebo se pokoušel eliminovat či absorbovat veškeré projevy experimentování uměleckého.

Problém uměleckého experimentu se tak v jistém smyslu jeví v řadě případů jako analogie situace v areálu sociálního experimentu: simulace štěstí skrývající prázdnotu a tragédii v táboře komunistickém analogicky odpovídá řadě simulací štěstí z experimentování, které často nemusí být zdůvodňováno ničím jiným než existencí sebe sama. Experiment může být přijatou strategií, která nepotřebuje dalšího oprávnění, protože je samozřejmě usídlena v naší řeči.

Nechci tvrdit, že toto je osud veškerého uměleckého experimentu od poloviny dvacátého století, ale tvrdím, že v této historické periodě se objevuje zřejmá diferenciacie mezi experimentem jako nástrojem víry v objev a experimentem jako simulace zakrývající prázdnotu, kdy subjekt podnikající experiment neručí ani svou existencí, ani neočekává nový pohyb v materii jazyka a poetiky, ale jen simuluje svou příslušnost k jistému typu řeči. Jde spíše o sebeprezentaci, ostenzi sebe sama v rámci jistého diskursu, než o autentický podnik. Stojíme často tvář v tvář tomu, co Baudrillard nazývá „simulacra“. Řeč je však už natolik přizpůsobena přítomnosti „experimentu“, že tato prázdnota není rozpoznávána ani odborníky jakými jsou kunsthistorici nebo literární vědci, ale je naopak paradoxně obkličována dalšími expresemi, které prázdnému znaku mají dodat na váze. Tyto obaly řeči, které mají objektu dodat imunity, mohou naopak usvědčit z prázdnoty samotného produktora. Poučné v tomto smyslu mohou být například z poslední doby vážné analýzy některých odborníků na moderní umění v souvislosti s Černého Entropou. Vážné analytický diskurs je konfrontován se samotným reprezentovaným gestem performátora.

V situaci postmoderního myšlení, které se na důvěru v experiment dívá skepticky, se naopak často experimentování samo stává zdrojem analýzy odhalující konflikty a paradoxy v jeho řeči. Jako by se vracela původní sternovská ironie a sebeironie usvědčující řeč o skutečnosti z dramatického či spíše groteskního střetu s ní. Už v šedesátých letech si například povšimneme, jak Kunderovi hrdinové třeba ve *Falešném autostopu*, povídce z cyklu *Směšné lásky*, podnikají experiment, který je v konečném důsledku staví před situaci paradoxu a prázdnoty. Hry s fragmenty výpovědí, s aluzemi, intertextualitou, simulace autenticity nebo naopak otevřené přiznávání fikce v okruhu autentických výpovědí, tedy postupy, které pak jsou typické pro postmoderní literární projev sedmdesátých a osmdesátých let i dále, představují jistý druh profylaxe před strategií experimentu, který simuluje moc moderny a pod samozřejmou reprezentací experimentu jako nezbytného atributu jakéhokoliv moderního umění skrývá svou vyprázdněnost. Snad i reprezentují úzkost před vírou v experiment jako možnost jakéhosi lineárního euklidovského odkrývání nezjevného za hranou přehledné plochy známého. Tekutá skutečnost, jejíž obraz má stále blíže k představám o chaotických systémech, jejichž morfologickou podstatou je spíše fraktála než pravidelná geometrie, z původní imaginace avantgardy odpovídá postmodernímu pojetí znaku jako entitě s nulovou klidovou hmotností poznatelného jen v permanentní proměně a posunu významu.

Nacházíme se tedy v situaci, kdy umění které původně přejalo koncept experimentu z diskursu vědeckého a do značné míry se pod vlivem vědy pokoušelo simulovat i v oblasti vlastní exprese podobné podmínky, které by mu umožnilo být stejně účinným nástrojem poznání a sebepoznání se ocitlo v radikální diferenci od světa věd. Zatímco věda uhájila experiment jako metodu, v níž je možno plně kontrolovat vstupní i výstupní podmínky, a tedy experiment tu má stále své zásadní opodstatnění, v umění byla tato kontrola jen napodobována a simulována, ale ve skutečnosti nikdy neexistovala, protože v tom případě by umění muselo popřít jakoukoliv imaginativní volnost, a tím popírat i vlastní podstatu.

Podobně ale i jiná diskursivní výpůjčka přenesení pojmu experiment do prostředí sociální struktury společnosti, kde se rovněž simulovala vědecká kontrola podmínek, nakonec zkrachovala, ovšem s podstatně dramatičtějšími důsledky, než tomu bylo v umění.

Hra na experiment v literatuře tedy skončila, protože tento pojem se v daném paradigmatu vyprázdnil, ztratil důvěru i samotných autentických experimentátorů, kteří ho museli začít zpochybňovat, aby zachránili svobodu své vlastní řeči před těmi, kdo tohoto gesta používali jen jako jisté možnosti sebe prezentace bez skutečného obsahu výpovědi. Domnívám, se že dnes je jen velmi těžké definovat, co je v okruhu výtvarného umění či literatury experiment a co není. Prostě otázka už takto nestojí. Umění přináší a zřejmě bude přinášet další a další modely vlastní exprese. To, co existuje, bude předmětem ironických parafrází, perzifláží, proměn a nedůvěry ke skutečnosti, dokud skutečnost sama bude čtena jako tekutá, nedůvěryhodná a matoucí. Těžko se ale lze dnes postavit tváří v tvář realitě s důvěrou v lineární objev skrytého prostoru, tak jak to dělala původní avantgarda z prvních desetiletí dvacátého století. Tak jako neplatí mnoho představ z oblasti fyziky či kosmogonie zrozených v té době, tak neplatí ani původní koncept avantgardního experimentu. Jeho podstatný přínos však spočíval v prověření iluzivnosti jakýchkoliv pokusů ukončit označování v definitivním objevu zákonů krásy i existence, v iluzivnosti jakýchkoliv pokusů ukončit dějiny. Zatímco věda dospěla ke komplikovaným fuzzy logickým systémům, k představě kvantových paradoxů a připravila naši imaginaci na tvarově mnohem komplexnější a snad i záhadnější vesmír, než jaký vnímal člověk na počátku dvacátého století, umění a literatura pak v neposlední řadě představila tyto nové mnohanásobně zakřivené prostory s množstvím komplikovaných souvztažností. I sebereflexe slepých uliček euklidovského experimentování ovšem připravila mnohem bohatší, diferencovanější a pohyblivější imaginaci současnosti.

Studie vznikla v rámci grantového projektu Lexikon avantgard LC 06053.

*Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita, České Budějovice*

PĚT PODOB EXPERIMENTU V ČESKÉ POEZII DVACÁTÉHO STOLETÍ

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

Dvacáté století bylo mimo jiné též stoletím různých podob experimentů v básnické tvorbě, a lze dokonce tvrdit, že to bylo ustavičné experimentování, jež se stalo jedním ze specifických rysů umění minulého století. Zprvu je však třeba si vymezit samotný pojem „experiment“, jak mu budeme v této úvaze rozumět, a rovněž stručně naznačit jeho historický smysl v proměnách české poezie. Básnická tvorba experimentálního charakteru vzniká na přelomu devatenáctého a v průběhu dvacátého století a stojí v ostrém protikladu k poetickým zvyklostem tradiční poezie, pro niž je typická dominantní role tvůrčího subjektu a často i ochota podřizovat se literárním, kulturním a ideologickým normám a schémátům doby. Poezie v experimentu chce nalézt nový básnický výraz odpovídající možnostem a dynamice moderní technické civilizace, opouští proto předchozí poetické principy tradiční poezie (např. rým, pravidelný rytmus, vázaný verš) a naopak využívá ve svém hledání prostředků, které byly dosud považovány za druhořadé, okrajové či přímo za nepoetické. Experimentální hledačství existuje v každé opravdové poezii, povznáší ji nad dobové konvence, estetické normy a klišé, otevírá nové prostory lidské senzibility a inovuje básnický výraz. Toto vymezení uměleckého experimentu jako ustavičné popírání soudobé estetické normy se zdá však příliš široké pro vymezení uměleckého experimentu v poezii. Chápejme raději experiment jako cílevědomé a dlouhodobé tvůrčí úsilí popřít novým uměleckým výrazem setrvávající dobové estetické normy a zároveň tento tvůrčí proces racionálně zdůvodnit, sebereflektovat pro niternou potřebu vlastní umělecké tvorby a reflektovat navenek formou prohlášení, manifestů či programových esejů. Cílevědomé tvůrčí úsilí překročit hranice obvyklého a zároveň myšlenkovou sebereflexi této snahy lze pokládat za dva základní předpoklady experimentu v poezii, za spojitě nádoby experimentující tvorby. Cílevědomost a zároveň sebereflexi – dva určující ukazatele básnického experimentu – je možné bez větších obtíží sledovat po celé dvacáté století, v němž je básnická tvorba doprovázena řadou manifestů a programových prohlášení. Třetím základním předpokladem básnického experimentu byl úzký kontakt mezi jednotlivými druhy umění, literaturou, výtvarným uměním, hudbou či architekturou. Interdisciplinární umělecký konsensus stál v pozadí všech básnických experimentů dvacátého století, nejen těch modernistických či avantgardních. Povšimněme si alespoň v několika kusech vstupech, jak se měnily formy a ideologické záměry nejzávažnějších uměleckých experimentů v české poezii dvacátého století.

Vznik a vyhraňování charakteru moderního českého umění dvacátého století lze situovat do doby zhruba od počátku devadesátých let devatenáctého století do konce první světové války. Pro období devadesátých let, dobu nástupu moderny, bylo příznačné rychlé a dynamické střídání směrů a stylových tendencí a sblížení literatury s výtvarnými směry. Nástup moderní

literatury charakterizuje vyhraněný individualismus tvůrců, pocity krize ve sféře sociální, morální, politické, náboženské i nacionální, vyhraněná kritičnost vůči představitelům starších literárních generací a obecné nepřátelství umělců vůči měšťákovi. Bylo to období, kdy dochází k proměně funkcí literatury, rozpadá se monolitní národní celek, literatura se stává nástrojem diferenciací a nastává pluralita tendencí, generací, stylů a individualit. Do této situace vstupují podněty výtvarného i básnického realismu, impresionismu, symbolismu a dekadence. V české poezii oněch let stojí na jedné straně jako nové tendence realismus a impresionismus, směry dosud respektující vnější realitu, a do střetu s nimi se dostává symbolismus, který si z motivů vnějšího světa vybírá pouze materiál pro své fiktivní vize směřující do sféry intuitivní a metafyzické zkušenosti, a dekadentní poezie, která často za pomoci symbolistického způsobu zobrazení, ale i s využitím jiných postupů (impresionismu či realismu) zcela neguje stávající společenské konvence, přičemž rozdíl mezi symbolismem a dekadencí je velmi obtížné určit; ve francouzské literatuře, kde se oba pojmy v osmdesátých letech rodí, je možné jen velmi obtížně oba pojmy rozpojit. Pro situaci české literatury přelomu století je účelné chápat symbolismus jako zobrazovací metodu využívající mnohoznačnosti a symboličnosti básnického slova, kdežto dekadenci lze vnímat spíše jako postoj ke světu, který má širší společenskou platnost, a provázena příznačnými gesty a stylizacemi, oblibami a extrémní míří nad rámec literatury jako nejvýznamnější dobová umělecká revolta.

I. Nejzávažnějším experimentem, tehdy zatím nedostatečně reflektovaným samotnými tvůrci, byl verslibrismus devadesátých let. V rámci symbolismu dochází k uplatnění volného, tzn. různoslabičného verše, se snahou získat větší prostor k vyjádření nových obsahů a k negaci ustálených konvenčních uzavřených básnických forem. Postupně dochází k rozvolňování sonetu a opouštění alexandrinu, exkluzivního verše francouzského klasicismu, v němž byly psány i Baudelairovy *Květy zla*. Volný verš devadesátých let vypadal na první pohled beztvárně, ale přitom měl své organizační principy – je pro něj charakteristická silná daktylská tendence, související s převahou trojslabičných slov ve verších. Integrační tendence symbolismu vedla však mnohdy i k lexikální dostředivosti, k zúžení slovníku, monotónnosti a z toho plynoucí hudebnosti, jak lze sledovat např. ve verších Hlaváčkových. Pro symbolismus je příznačná snaha symbolem obejmout všechny jevy rozporného světa, přičemž symbolem se může stát leccos – představa určité věci či lokality, stylizační gesto, postava, lyrická situace básně, vztahy mezi aktéry básně, příběh (obrazně je předváděn určitý děj, který má povahu symbolu). I grafická podoba symbolistických básní se mění – dochází k psaní majuskulů u významově zatížených či symbolických slov. Pro tuto poezii jsou typické bohaté významové zvrstvení, a přitom vzájemné sepětí všech složek textu, což souvisí se snahou po totalitě výpovědi a stylové jednotnosti básně, rovněž tak tendence propojit různé sféry reality v jednom básnickém akordu – lidské s přírodním a kosmickým, vnější a vnitřní svět, situaci jedince a kolektivu. Výmluvným příkladem verslibrismu devadesátých let je vývoj poezie Březinovy: pravidelný rýmovaný alexandrin první sbírky *Tajemné dálky* (1895) byl vystřídán v meditativních básních dalších sbírek veršem volným, kde se kupí přirovnání a řetězce metafor, v nichž jsou užívána cizí slova i odborné termíny zprvu z oblasti náboženství a liturgie, později i z oblasti přírodních věd a práce venkovského člověka. Březina objevil nové významové možnosti české poezie, dokázal vyjádřit složité filozofické myšlenky prostřednictvím bohaté obraznosti a stvořil hymnický volný verš sugestivní hudebnosti. Působil nejen na další básníky devadesátých let, ale i na avantgardu (např. Vítězslav Nezval v *Moderních básnických směrech* hodnotí Březinu

vedle Máchy jako největšího a výjimečného tvůrce metafor), na hermetickou poezii třicátých let (na Vladimíra Holana), na mnohé básníky katolické a spirituální (např. na tvorbu Jakuba Demla či mladého Jana Zahradníčka).

II. Pro předválečnou modernu, která se krátce před první světovou válkou seskupila v Almanachu na rok 1914, byl volný verš pokládán již za jeden z příznačných znaků moderního umění. Tato skupina, k níž patřili básníci Otakar Theer, Otokar Fischer, Richard Weiner a starší, v té době však velmi vlivný S. K. Neumann, byla ještě těsněji spjata s vývojem výtvarného umění a avantgardními směry počátku století, vstřebávala impulsy kubismu, futurismu a civilismu, ale i novoklasicismu a expresionismu. V kontextu vývoje postsymbolistické poezie sehrála významnou roli civilistická tendence, která poznamenala řadu avantgardních směrů objevujících se historicky paralelně, pro něž platí obecný odpor k tradici starší symbolistické a parnasistické poezie. Italský futurista Filippo Tommaso Marinetti svými manifesty a básněmi propagoval „náboženství novosti“, oslavoval rychlost, akceleraci moderního života, estetiku stroje, simultaneitu životních jevů. Futuristické úsilí o moderní estetiku bylo provázeno v rovině výrazových prostředků snahou „osvobodit slova“, vyvázat je z dekorativního stylu statického modelu básně, zbavit je nánosu epitet, což vedlo u futuristů k požadavku naprosto zrušit syntax, odstranit přídavná jména a příslovce, a uvolnit tak prostor pro substantiva a slovesa, která jsou nositeli dynamiky básnického obrazu. Obdobným směrem se ubírala i poezie ruských futuristů a kubo-futuristů, která vyústila do „zaumného“ básnického jazyka, jenž podle Velemira Chlebnikova má univerzální platnost. Představa básně jako logicky přesně stavěné myšlenkové výpovědi ustupuje ideji básně jako „jediného a nerozděleného proudění obrazů a citů“¹ v duchu Apollinairova *Pásma*. Statický popis detailu je nahrazován asociativním způsobem tvorby, volným řetězením, prostupováním a konfrontací celé řady rozbíhavých představ, jejímž důsledkem je zobrazení skutečnosti v její mnohosti a dynamice. Pokud jde o uměleckou realizaci programu předválečné moderny, jsou jeho výsledky poměrně skromné, kromě Almanachu se nejzřetelněji uskutečnily myšlenky moderny a civilistického umění v díle S. K. Neumanna, v jeho *Nových zpěvech* a ve svazku programových úvah a manifestů *Ať žije život*. Neumann ve stopách Whitmanových ve stati *Oltář umění a nový patos* vyhláší svůj umělecký program: „Umělecky přiblížíme se k soudobému životu jako jeho básníci, když předně naplijeme definitivně na oltář umění (slovo vlašsko-futuristické!), a podruhé, když osvojíme si přiměřenou a novou básnickou řeč, která bude patetická jako let aeroplánu, výrazná jako velkoměstská návštěvní tabule a bude mít takový smysl pro krásu, jaký má inženýr, když konstruuje stroj, nebo lékař, když mluví o krásném vředu.“² V *Nových zpěvech* se setkáme s inovacemi v oblasti tematické (básně jsou nasyceny novými skutečnostmi civilistických reálií), s odvratem od individualismu k nové kolektivnosti, s novým cítěním času (ovlivněným Bergsonovým pojetím dynamického pohybu života jako nepřetržitého, neopakovatelného, vzestupného proudu, ustavičné změny a sebetvoření) a novým řešením vztahu mezi lyrickým subjektem a objektivní realitou. Tyto tendence se projevují v proměně výrazových prostředků Neumannova volného verše: ve využití nového lexika (hovorových slov, obecné češtiny, odborných výrazů), prozaizaci básnické výpovědi, ve zkonkrétnění básnického obrazu a jeho objektivizaci, ve snaze postihnout simultaneitu jevů metodou výčtu a hromaděním jednotlivostí. Enumerace bývají podpořeny složitým typem syntaxe jako patetizujícího stylistického prostředku, a touto monumentalizující syntaxí chce

1 Čapek, K.: „G. Apollinaire“, *Přehled* 12, 1913–14, č. 15, s. 271–2.

2 Neumann, S. K.: *Ať žije život*. Praha 1920, s. 47.

autor vyjadřovat patos lidské práce i patos nové skutečnosti. Dochází ke změně ve stylizaci lyrického subjektu, jenž se rozpouští pod obrazem objektivní věci. Příznačné je v těchto souvislostech i využití plurálu a mluvnických, rétorických prvků výstavby. Vlastním hrdinou Neumannovy civilizační poezie je produkt technického vývoje (stroj) a sama civilizace, která má mimolidské rozměry a stojí nad dobrem a zlem stávajíc se slepým nástrojem v rukou těch, kdož ji ovládají.

III. Básnický experiment po první světové válce plně rozvinula generace meziválečné avantgardy, poetismus a surrealismus. Zrozený v rámci levicově orientovaného Uměleckého svazu Devětsil, vyhlásil poetismus ústy svých zakladatelů a autorů manifestů Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala program „nové krásy“ skryté v kypivém životě soudobého dynamicky se proměňujícího města. K tomuto hédonistickému konceptu opěvujícímu „všecky krásy světa“ se přihlásil již ve sbírce *Samá láska* (1923) i Jaroslav Seifert: „Pro svoje básně jsme našli krásy úplně nové, / měsíce, ostrove marných snů, jenž dohoříváš, zhasni! / Zmlkňte, housle, a zněte, trubky automobilové, / ať člověk uprostřed křižovatky se najednou zasní; / zpívejte, aeroplány, večerní píseň jako slavici, / tančete, baletky, na plakátech mezi černými písmeny, / ať slunce zhaslo – s věží reflektory zářící / do ulice vrhnou nový den plamenný.“³ Básnický kánon nové poetiky vytvořila Nezvalova knížka *Pantomima* (1924), žánrově, typograficky i výtvarně neobyčejně pestrá sbírka skládající se z několika drobnějších cyklů básní, polytematické apollinairovské skladby, ale také z libreta k pantomimě, fotogenické básně, kaligramů a asociativních hříček, vaudevillu, programového eseje, proložená citáty z modernistických francouzských básníků od Baudelaira přes Rimbauda a Mallarméa až po Apollinaira, Cocteaua a Tzaru. Autor v ní plně realizoval svou básnickou metodu spočívající v osvobozené představivosti, asociativně propojující skutečnost, sen i fantazii bez logických souvislostí a kauzálních vztahů se záměrem vytvořit svébytný básnický prostor, a vyjádřit tak lyrickou zkratkou proměnlivost světa a bohatství života. Druhým kanonickým dílem poetismu se stala Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* (1925), volně rozvíjející žánr básnického cestopisu a povyšující lyrickou anekdotu na svéprávnou básnickou formu. Exotismus a globetrotterský rozměr poetismu reprezentuje třetí z otců poetismu, Konstantin Biebl, ve sbírce *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927): „Putuje tulák s cigárem po světě / a všude veselo mu je / Včera kráčel po horách v Tibetě / dnes zpívá a na moři pluje // Jak krásný jak modrý je boží svět / a tulák stále chvátá / Kristus Budha a Mohamed / to byla tulácká trojice svatá.“⁴

Surrealismus, rozvíjející se u nás v třicátých letech, navázal na svého francouzského předchůdce z dvacátých let. Surrealismus je pojem, který se stále vzpírá jednoznačnému určení, je totiž směrem, ale rovněž i hnutím, životním postojem a zároveň i metodou tvorby (automatické psaní). Navíc ze všech „historických“ modernistických i avantgardních směrů se stal neobyčejně životaschopným, inspirativním a proměnlivým, o čemž svědčí jeho různé podoby provázející poezii i výtvarné umění dodnes.

IV. Významnými uměleckými experimenty se po vznachu meziválečné avantgardy prosadila Skupina 42, jež chtěla navázat bezprostřední vztah ke konkrétní realitě života městského člověka a z této kypivé i věcné životní tříštné stvořit nový mýtus všednosti. Autoři svým úsilím o prozaizaci verše, hovorovou dikcí básnického jazyka, epizací a věcností směřovali za hranice literatury a nalézali syrový výraz vyhocené existenciální situace. Ve své poezii rozkládali vý-

3 Seifert, J.: *Dílo I*. Praha 1953, s. 98.

4 Biebl, K.: *S lodí, jež dováží čaj a kávu*. Praha 1928, s. 37.

chozí téma na jednotlivé záběry všedního života, útržky hovorů zaslechnutých na ulici, fragmenty příběhů, a tyto navzájem se osamostatňující detaily a křížící se hlasy metodou montáže zachycovali v jejich okamžitém situačním zauzlení a v jednom tvárném gestu, chtějíce tak postihnout simultaneitu a záhadnost dění. Skupinu, pro níž byla charakteristická koexistence výtvarného a básnického pohledu na skutečnost, tvořili malíři František Gross, František Huďeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček a Bohumír Matal, sochař Ladislav Zív, fotograf Miroslav Háek, teoretici Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík a básníci Jiří Kolář, Josef Kainar, Ivan Blatný, Jiřina Hauková a Jan Hanč. Výtvarníci skupiny byli krátce po válce na vrcholu svého rozmachu, uspořádali od roku 1943 řadu společných výstav. Byli fascinováni magickým prostorem velkoměstské periferie, jejíž typické předměty a scenerie se stávaly oblíbenými emblémy skupinové poetiky: libeňský plynojem, dřevěné ohrady a ploty s plakáty a nápisy, kůlny a skladiště, nouzové dělnické kolonie a cihlové zdi, holešovický přístav, atmosféra okrajových čtvrtí Libně, Vysočan, Košíř či Podbaby, komíny a telegrafní tyče, průhledy do uliček, dvorků a pasáží, konečné stanice tramvají, nádraží a noční chodci. Literáti skupiny se výrazně představili až po válce. Jiří Kolář v jednom poválečném roce vydal tři sbírky: na aktuální zážitek osvobození reaguje kniha *Sedm kantát* (1945), energicky se ponořil do dramatického dění velkoměsta ve sbírce *Ódy a variace* (1946), mučivý milostný vztah stojí v podloží jeho sbírky *Limb a jiné básně* (1945). Ve snaze zachytit „několik okamžiků věčné řeči každodenního života“ pokračoval v metodě ještě výraznější prozaizace a depoetizace sbírkou *Dny v roce* (1948) a jejím prozaickým pandánem *Roky v dnech*.⁵ Příběhovost, všeprostupující hořká ironizace a výrazný existenciální rozměr básnické výpovědi jsou charakteristickými rysy poetiky Josefa Kainara (*Nové mýty*, 1946; *Osudy*, 1947). Z melického seifertovského melancholika se vlivem skupinové poetiky stal brněnský básník Ivan Blatný ve sbírkách *Tento večer* (1945) a *Hledání přítomného času* (1947) autorem, který disharmonickým kupením útržků výjevů, hovorů a momentek skutečnosti i zvýrazněním přímého pojmenování důsledně překonával výchozí melodické konvence a zachycoval skutečnost v její pulsující mnohotvárnosti, v protnutí řady prchajících okamžiků, v záhadném samopohybu času. Jiřina Hauková zobrazila ve sbírce *Cizí pokoj* (1946) samotou člověka a komplikované hledání lidského vztahu ve velkoměstské cizotě. Nejméně tradiční byla tvorba Jana Hanče, jehož záměr podat autentickou zprávu o vlastní existenciální situaci našel výraz ve formě deníkových záznamů, proložených lyrickými básněmi, příběhy a životními výjevy. Ve své knize *Události* (1948) zachytil životní banalitu i pocity outsidera a skeptického svědka chodu dějin. Věcná a experimentující poetika Skupiny 42 a její příznačné autorské stylizace svědka událostí a pozorovatele lidského hemžení velkoměsta stály v protikladu k patosu, rétoričnosti a ideologizaci velké části tehdejší poezie.

V. Vrcholné období uměleckého experimentu nastalo v průběhu šedesátých let s rozmachem tzv. experimentální poezie. Na rozdíl od tradiční poezie není v ní jazyk prostředkem vyjádření, nýbrž materiálem a vlastním tématem tvorby. Ve snaze vyloučit subjektivní vědomí tvůrce zcela popírá kategorii lyrického subjektu. Dochází v ní k rozkládání, analýze přirozeného jazyka na jeho nejmenší částčky, na hlásky, písmena, zvuky. Tyto základní významotvorné, grafické i zvukorytmické prvky bývají pak znovu skládány do experimentální básně podle jiných pravidel, než jakými je řízen přirozený jazyk a utvářena tradiční poezie. Snaha vyloučit zcela tradičního autora z procesu tvorby básně vedla k pokusům nahradit jej počítačem,

5 Kolář, J.: *Dílo Jiřího Koláře I*. Praha 1992.

do jehož paměti byla vložena základní lexikální zásoba a zadán soubor pravidel, podle kterých byla produkována „strojová poezie“ jako prototyp experimentální poezie.

Podle toho, s jakým materiálem pracuje a co ve vnímání oslovuje, můžeme experimentální poezii rozdělit na **poezii konkrétní** (pracuje s jazykem jako materiálem, analyzuje jej a podle jistých pravidel vytváří různé neobvyklé kompozice), **poezii fónickou** (je založena na uspořádání fonémů a jiných zvuků do nových zvukorytmických řad, které zaznamenává – souvisí s moderní hudbou), **poezii vizuální** (využívá grafické podoby záznamu, kombinuje slovo a obraz – souvisí s výtvarným uměním). Existuje značná terminologická volnost v označování jednotlivých typů experimentální poezie. Předchůdci experimentální poezie byli francouzští symbolisté (experimentální báseň Stéphana Mallarméa *Vrň kostek*), německý autor groteskní nonsensové poezie Christian Morgenstern – česky překlad *Beránek měsíc*, (1965), francouzský avantgardní básník Guillaume Apollinaire (autor kaligramů – básní psaných nebo upravených typograficky do obrazců, v nichž se spojuje slovo a obraz), italský a ruský futurismus (Tommaso Marinetti – snaha osvobodit slova ze svěřací kazajky gramatiky a zavedených významů; Velemir Chlebnikov), evropská dadaistická (princip náhody, hry), angloamerická modernistická se svými jazykovými experimenty (James Joyce, Gertrude Steinová, Ezra Pound, T. S. Eliot), čeští poetisté (navazovali na Apollinaira, vytvářeli kaligramy – např. básně *Počítadlo* a *Objevy* ze sbírky Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF*), surrealisté (např. automatický text), francouzští lettristé („zvýtvarňování“ slova). Předpokladem vzniku experimentální poezie byl hlavně rozvoj sdělovací techniky a speciálních odvětví vědy (teorie informace, kybernetika, computerová technika), a v souvislosti s tím i rozvoj informační estetiky (nové pojetí textu – Max Bense, A. Moles). Mnohé postupy experimentální poezie lze chápat jako aplikaci a ověřování teorií moderní jazykovědy, informatiky a estetiky.

I česká experimentální poezie byla součástí mezinárodního experimentálního hnutí, ale ve srovnání se zahraničními kolegy její domácí iniciátoři zdůrazňovali etický a sociálně kritický rozměr a vnímali ji jako „reakci na jisté zprofanování jazyka, a to jak v oblasti veřejné, tak v oblasti umělecké“. Rozhodli se proto „pranířovat absurditu frází i senilitu jistých romanticko-poetických útvarů, přezírajících z minulosti do současnosti. Dokázat, že moment morálního zneužití řeči je nutno hledat především v oslabování jejích komunikačních možností, v rafinovaném sentimentalizování určitých, beztak již sentimentálních výrazů a frází, a tím nepřímou naznačit úzký vztah mezi literárním kýčem a politickým násilím.“⁶ Předchůdcem básnického experimentu šedesátých let a též jedním z jeho vůdčích představitelů se stal Jiří Kolář, který vlastně od počátku své tvorby překračoval rámec tradičního básnění a inklinoval k experimentu. Koncem padesátých let vytvářel básně-obrazy, využívaje prvků textu (písmen, slabik, interpunkce) k tvorbě typogramů, portrétů předmětů, pocitů i charakteristik výtvarných a literárních osobností. Proces postupného prolínání písma a obrazu zachycuje jeho soubor *Básně ticha* (1994). V téže době se začal zabývat konkrétní poezií Ladislav Novák, jenž zprvu parodoval styl starých naučných slovníků a příruček (*Nenaučný slovník kuriozit a zbytečných informací*) a poté se zabýval zvukovými básněmi a celou škálou dalších experimentálních postupů. Jeho texty na tomto poli představuje sbírka *Pocta Jacksonu Pollockovi* (1966), hold americkému avantgardnímu malíři, objeviteli akční malby, a soubory experimentálních básní *Závratě čili Zdoufalství* (1968), *Textamenty* (1968) a *Receptář* (německy Berlín 1972, česky Praha 1992). Klíčovou roli při organizaci českého experimentálního hnutí sehrála autorská dvojice Josef

6 Híršal, J. – Grögerová, B.: *JOB–BOJ*. Praha 1968, s. 129.

Hiršal a Bohumila Grögerová. Jejich první pokusy soustřeďuje kniha *JOB–BOJ* (1968), jež je sborníkem experimentálních metod a technik. Pod titulem *Experimentální poezie* (1967) vydala dvojice rozsáhlý výběr mezinárodního i českého experimentu, v němž je představeno více než sto autorů z dvaceti zemí a mezi nimi také celá plejáda českých tvůrců tohoto zaměření (vedle pořadatelů to byli Jiří Kolář, Josef Honys, Běla Kolářová, Miloš Urbásek, Karel Trnkewitz, Eduard Ověčáček, Jiří Valoch, Vladimír Burda, Jindřich Procházka, Ladislav Novák, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský a Milan Nápravník). K těmto autorům přibyl Emil Juliš v návazné antologii *Vrň kostek*, jež byla připravena k vydání na konci šedesátých let, ale vyšla až roku 1993. Objevně se dotkl experimentální poezie též dramatik a esejista Václav Havel knihou *Antikódy* (1963), v níž ukázal, že konkrétní poezie umožňuje satiricky demaskovat nesmyslnost a absurditu společenských a politických frází a jazykových konvencí.

Poslední třetina šedesátých let vytvořila prostor pro veřejná vystoupení skupiny českých surrealistů, která o možnost legálního působení usilovala již od roku 1958, kdy byl připraven cyklus přednášek a diskusních večerů na psychiatrické klinice na Albertově, ale po prvním večeru a Effenbergerově přednášce byl zakázán a iniciátoři vyšetřováni. V polovině desetiletí se uskutečnily výstavy fotografií Emily Medkové, obrazů Václava Tikala, později také Mikuláše Medka a Josefa Istlera. V Klubu výtvarných umělců Mánes byly roku 1964 prosloveny tři přednášky o historii a současných podobách surrealismu, čtyři literární večery proběhly i v rámci kolektivní surrealistické výstavy *Symbyly oblnudnosti* (1966). Největší prostor k publikaci, veřejným vystoupením a výstavám se surrealistům otevřel v letech 1968 a 1969. Na jaře roku 1968 se uskutečnila putovní výstava francouzského surrealismu *Princip slasti*. Téhož roku vydali čeští surrealisté obsáhlý sborník *Surrealistické východisko 1938–1968*, který uspořádali Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger a Petr Král. Roku 1969 ještě vyšly dvě Effenbergerovy knihy (*Realita a poezie*, *Výtvarné projevy surrealismu*), druhý díl výběru z Teigeho díla (*Zápas o smysl kulturní tvorby*) a první a jediné číslo revue *Analogon*. Z básníků ke členům surrealistické skupiny, která svá názorová stanoviska zformulovala na stránkách časopisu *Orientace*, patřili v té době Petr Král, Stanislav Dvorský, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, Roman Erben a Prokop Voskovec mladší.

Nelze postihnout v jednom časově vymezeném příspěvku proměny různých podob uměleckého experimentu v poezii dvacátého století, připomněli jsme jen některé, významné a dobově příznačné, ale s vědomím, že v těchto několika vybraných vstupech zrezignujeme na snahu postihnout tvárný experiment v české poezii v úplnosti.

TEMATICKÁ KONTINUA V LITERATUŘE

LUKÁŠ BOROVIČKA

Ve svém příspěvku se pokusím nastínit takový přístup k textu, který prostřednictvím analýzy elementů tematické, kompoziční a jazykové roviny literárního díla vsazuje daný text do jednotlivých tradic a pracuje tak spíše s představou kontinuity vývoje, jakkoliv se taková myšlenka v období poststrukturalismu může zdát jako kacířská. Představme si kulturu jako rezervoár různých motivů, témat nebo narativních zápletek, z něhož jsou v konkrétní historické situaci některé složky vybrány, aktualizovány a akcentovány. Co z takové hypotézy vyplývá pro literárního historika? Dějiny literatury se mu nejeví jako sled vzájemně antagonistických směrů (např. poetismus dvacátých let versus existenciálně laděná tvorba let třicátých), ale naopak jako kontinuita jednotlivých elementů kulturní paměti v chronologické diskontinuitě.

Jakou roli tu přiznáme autorskému subjektu? Právě on je tím, kdo tvůrčím způsobem vybírá a kombinuje; tento akt můžeme nazvat **experimentem**.

Jan Assmann rozlišuje v této souvislosti orální a skripturní kulturu. Pro kulturu šířenou písemnou formou je podle něj typická autorská situace opsatelná pojmem Italo Calvina **scrittore tormentato** (trýzněný spisovatel): „Pisatel, jen sám se sebou a svým srdcem, musí „vyždímat své nejnějnější já“, aby se mohl proti tradici postavit s něčím vlastním a novým.“¹

Ve své volbě ovšem není autor zcela svobodný, je do jisté míry determinován charakterem daného historického situování. Marxleninská teorie odrazu je dnes nepřijatelná, protože je příliš simplifikující. To, co se „odráží“ v díle, nejsou ekonomické podmínky doby, ale způsob myšlení; interpretační strategie, schémata a vzorce, které jsou právě pro danou dobu příznakové.

Vztah jedince a doby, případně individuality a kolektivity zůstává nadále metodologickým oříškem humanitních věd. Jednotlivé vědní disciplíny se liší pozorností, kterou věnují některému z pólů. Tak můžeme poněkud schematicky tvrdit, že literární věda ve své klasické podobě jeví zájem spíše o jednotlivý autorský vývoj nebo jedinečné dílo a naopak historiografie se soustředí na vyložení větších struktur, „národa“ nebo „třídy“.

Interpretace jednotlivého díla se zřetelem k historickému kontextu je nástrojem, který umožňuje vyvarovat se přílišných zjednodušení v rámci přístupů operujících s pojmy „antropologická konstanta“ či „archetyp“. Například slovníková příručka H. S. Daemmricha a I. Daemmrichové pracuje s konceptem „západní literatury“, z níž autoři vybrali určitá „reprezentativní díla“ mající dokládat základní soubor archetypů. Stejně tak struktura každého hesla vykazuje

1 Assmann, J.: *Kultura a paměť*. Praha 2001, s. 89. Pokud vnímáme literární dílo ve strukturalistickém duchu jako souhrn jednotlivých rovin, pak je situace poněkud komplikovanější. Například v Zeyerově textu *Inultus ze souboru Tři legendy o krucifixu* je téma krásy pojímáno „nově“ v kontrapozici s jinou dobou produkce (je spojováno s vášní a uměním, jak je tomu v poetice dekadentů), zatímco jazyk povídky, styl vyprávění se nevymyká dobové normě (na dekadenci je příliš věcný). Srov. Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer*. Hague 1973, s. 144.

příliš velký stupeň **zobecnění** (i v rámci žánru slovníku), jak je to patrné například z užívané kategorie „středověká křesťanská literatura“: „Medieval Christian literature depicted Jews as outsiders who on the one hand actively plotted against Christianity but on the other persisted in exemplary devotion to the true God.“²

Dalším problémem je interpretace **historické změny**. Jakou roli hrají ve zdánlivě naprosté nesouměřitelnosti předválečného a poválečného díla Jarmily Glazarové vlivy literární (například „vyčerpánost“ určitého formálního prostředku) a jakou vlivy mimoliterární (například ideologická snaha o unifikaci jednotlivých projevů v totalitárním režimu)? Proč bylo Máchovo dílo vykládáno zcela jinak ve třicátých a padesátých letech, a přesto bylo v obou kontextech zařazeno do kánonu národní literatury?

AKCE A REAKCE

Josef Pekař se ve své přednášce *Smysl českých dějin* (1928) pokouší periodizovat historický vývoj na základě konstruktů „ducha dějin“. Inspirován Maxem Dvořákem rozvíjí tezi o provázanosti „duchovní podstaty doby“ a jejích jednotlivých projevů (přitom umění zde získává preferované postavení, neboť onoho ducha „zračí nejočtější“). Pekař sleduje v dějinách určitý rytmus (ba chtělo by se říci, přímo fyzikální zákon), který se projevuje střídáním stylů: „Otázka, jakým způsobem či zákonem vznikají tyto vlny duchovní, jež jdou dějinami, měníce na všech cestách svých hodnoty a ideály životní, je plna tajemství. Mně zdá se pravdě nejbližší myšlenka, jak byla nadhozena již nejednou, že tu totiž spolupůsobí zákon akce a reakce, že střídají se epochy klasicistické a romantické; to znamená ve volném výkladu, že se střídají období mocenského řádu s obdobími novotářského pohybu.“³

Z perspektivy *Zeitgeistgeschichte* se kulturní dějiny jeví jako cyklické změny uměleckých stylů, které odpovídají proměně duchovní podstaty epochy.⁴ Taková představa je v české literární historii poměrně hluboko usazená, vzpomeňme známý příklad generačního konfliktu mezi symbolisty a postsymbolisty zosobněný Dykovými verši „Celý váš Otokar Březina, abstrakce, nejasnost, konina.“ Poetiku ohledávající duchovní aspekty lidské existence střídá poetika blízká lidovému popěvku se zájmem o každodennost.

Pokud se zaměříme na **diskontinuitu** v dějinách, budeme pracovat s konstruktem generace či představou odlišných fází autorského vývoje, které odpovídají dialogu autora vždy s novou generací. Naopak, sledujeme-li **kontinuitu**, můžeme se vrátit nazpět k textu a zkoumat dílčí konkretizace témat a motivů přítomných v paměti dané kultury nebo například interpretovat

2 Heslo „Jew“ (Daemmrich, H. S. – Daemmrich, I.: *Themes & Motifs in Western Literature*, Tübingen 1987, s. 148–152). Zároveň ovšem autoři uznávají význam historicity: „Themes that recur over long periods of time retain their basic quality. It is apparent, however, that their continued vitality springs from the historic sense of authors who weave the typical pattern into a new unique fabric.“ (Tamtéž, s. 242.)

3 Pekař, J.: *O smyslu českých dějin*. Praha 1990, s. 391. Mezi epochy „romantické“ řadí Pekař například gotiku a baroko, které je navíc vyzdvihnuto jako období, které „přes odlišný svůj ráz [přejímá] široce kulturní dědictví periody předchozí“ (Tamtéž, s. 392.) Pekařova charakterizace jednotlivých epoch je v dobovém kulturním prostoru ovšem pouze jedním z diskursů. Jiná interpretační komunita vycházela v hodnocení baroka z konstruktů „doby temna“, který spojoval dané období především s politickým útlakem habsburského domu.

4 Pro doklad renesance konceptu *Zeitgeist* ve vědě doby nedávno minulé srov. pětidílný cyklus Michela Serrese *Hermés* vydaný v letech 1969 až 1980 (například pro „informační věk“ jsou podle Serrese typickými tématy neurčitost či nedefinovatelnost, které nachází v díle Roberta Musila nebo hudebního skladatele Iannise Xenakise). Pro stručný přehled o Serresově díle srov. Gajdošová, J.: *Hermés. Teorie komunikace a pojem struktury v díle Michela Serrese*. Brno 2006 (diplomová práce).

autorský výběr narativních zápletek v závislosti na existenci jistého repertoáru vytvořeného tradicí.

Hledáme-li „kontinua“, budeme se blížit spíše představě koexistence jednotlivých stylů než představě ostrých zlomů. Jako Michal Sýkora, který ve své monografii *Vize řádu světa v moderní próze*, v níž interpretuje řadu děl světové literatury dvacátého století konvenčně přiřazovaných k velmi odlišným proudům, konstatuje:

„Hranice mezi modernistickými a experimentujícími směry a realismem nemá podobu neprodyšné železné opony, jde spíše o volnou směnu zboží, trvalé vzájemné obohacování s cílem najít pro zvláštní obsahy přítomnosti adekvátní formu.“⁵

IDEOLOGIE

Kontinuitu spatřovali v dějinách už marxisté, ale mysleli jí něco trochu jiného. Díla minulosti byla interpretována v souvislosti s tím, nakolik „přesně“ vyjádřila nevyhnutelnost vývoje směrem k socialismu, nakolik vyhověla ideologickým normám (návodnou se stala Leninova teze o dvou kulturách v jedné, „reakční“ a „pokrokové“). Socialismus se měl stát ve smyslu hegelovské triády syntézou, završením dějin. Podobně sovětský literární vědec A. S. Bušmin pojímal socialistický realismus jako vrcholný styl lidské kultury; styl, který vstřebal všechny progresivní prvky předchozího vývoje (tak například „romantický element“ z romantismu).⁶

Díla „reakční“ byla ovšem eliminována; tuto cenzurní praxi pojmenoval Bedřich Václavek ve třicátých letech jako „kritické zrušení“ (odstranění „nepodstatného“).⁷ Je nutné dodat, že ve vztahu k tradici se ideologové socialistického realismu nacházeli kdesi ve středové pozici mezi avantgardou („Zapalte všechna muzea!“) a liberálním přístupem, který ponechával v kultuře volný prostor pro téměř všechno umění.

Pokud bylo do kánonu socialistického realismu zařazeno například Goethovo dílo, bylo jednak autoritativně re-interpretováno a především bylo pragmaticky použito; byla využita možnost podpořit legitimizaci ideologické výchovy výkladem „klasika“. Existence génia písničického velká díla je v rámci ideologie založené na ideálu rovnosti vysvětlena poukazem na „širokou základnu,“ ze které tento mimořádný autor čerpá a o kterou se opírá.⁸

PAMĚŤ A SVĚTONÁZOR

Zatímco ideologické postuláty nám při interpretaci díla nebo způsobu zakotvení díla v dějinách příliš nepomohou, jako poměrně produktivní se naopak jeví pojem paměti. Maurice Halbwachs ve svých úvahách, znovuobjevených Janem Assmannem, propracoval koncept mechanismu, jímž se utváří kolektivní paměť (mémoire collective) skrze socializaci členů společenství, skrze jejich účast ve skupinových vzpomínkových rituálech. Rovněž Pierre Nora vsazuje paměť do prostoru, analyzuje vybraná „místa paměti“ francouzské kultury. V nepo-

5 Sýkora, M.: *Vize řádu světa v moderní próze*. Příbram 2008, s. 22. Tento poznatek mimo jiné vyvrací příkrý odsudek umění modernismu z pera Maxe Picarda (*Hitler v nás*); odsudek, který byl velmi ovlivněn dobou psaní těsně po konci druhé světové války. Picard v knize klade do protikladu křesťanský řád založený na kontinuitě a chaos moderní doby vyznačující se diskontinuitou.

6 Bušmin, A. S.: *Kontinuita ve vývoji literatury*. Praha 1977, s. 175.

7 Srov. Václavek, B.: *Tvorba a společnost*. Praha 1961.

8 „Místo aby byl génius socialistického realismu ukázán jako vrchol opírající se o širokou základnu, jako tvůrce obklopený početnou rodinou spisovatelů, kteří byli stejně jako on zformováni socialistickou revolucí, představují nám ho mnohdy jako jakýsi osamělý útes.“ (Bušmin, A. S.: *Kontinuita ve vývoji literatury*. Praha 1977, s. 199.)

slední řadě je takovým místem vzpomínání literární dílo, ke kterému se recipienti vztahují a potvrzují si svou kulturní identitu.

Také **paměť autorská** je ovlivněna kulturou, v níž se daný autor nachází. Leč objevuje se tu problém vytyčení hranic určité kultury. Vladimír Svatoň polemizuje se zdánlivou samozřejmostí konceptu národní literatury:

„Cizí autoři působí s toutéž intenzitou jako autoři domácí. Mácha ve svých denících citoval Shakespeara, Calderóna, Jeana-Paula i Puškina rozhodně výrazněji nežli své české současníky. Koncepce národní literatury je pouze jedním z mnoha různých případů, jak nastavit perspektivu pro percepci uměleckých děl.“⁹

Možná ještě patrněji vyvstává zmíněná problematizace u autorů jako je Julius Zeyer, kteří podněty pro vlastní dílo čerpali evidentně z mnoha různých kultur. Ostatně, k jakému uměleckému směru tohoto autora zařadit, pokud v jeho díle nalezneme impulsy (novo)romantické, (proto)dekadentní a dokonce barokní?

Jisté východisko zde nabízí analýza autorského **světonázoru**, empirické poznávání širokého komplexu autorových názorů na svět složeného z jednotlivých rovin (například rovinu filosofickou si představme jako určitou konceptualizaci metafyzických otázek,¹⁰ rovinu politickou jako svěbytné spektrum postojů k politickým problémům dané doby apod.).

Z hlediska psychologického je světový názor výrazem nutnosti pochopit svět **po svém**, je to průnik racionálního i emocionálního a je neustále přetvářen v důsledku interakce subjektu se světem. Konstrukční strategie světonázorů jsou ovšem limitovány kulturou, ve které se pohybujeme a která poskytuje jisté sémantické vzorce a schémata, jimž se učíme:

„A world view is a system of co-ordinates or a frame of reference in which everything presented to us by our diverse experiences can be placed. It is a symbolic system of representation that allows us to integrate everything we know about the world and ourselves into a global picture, one that illuminates reality as it is presented to us within a certain culture.“¹¹

V tomto smyslu je i autorská paměť dynamickým systémem, v němž se objevují poznatky nabyté z četby literatury i z „četby“ světa, axiologicky hierarchizované. Světonázor je pak konceptualizací poznatků tohoto „katalogu“.¹²

Jak se však vypořádat s pojmem **vlivu**? Bušmin zmiňuje kuriózní příhodu, kterou lze charakterizovat jako konfrontaci autorské zkušenosti a interpretace literárního historika, jenž se snažil vypátrat vliv jiného autora na dané dílo. Když profesor sofijské univerzity P. M. Bicilli uveřejnil studii „Poznámky o Tolstém. Bunin a Tolstoj“, v níž konstatoval řadu analogií mezi Tolstého *Dáblem* a Buninovou *Mítovou láskou*, Bunin odpověděl svému kritikovi takto: „Drahý Petře Michajloviči, *Dábla* jsem vůbec nikdy nečetl (...) Takže ony řádky z *Dábla*, které jsou

9 Svatoň, V.: „Diskontinuita v kontinuitě literárněvědného myšlení.“ In: Pašteková, S. – Podmaková, D. (eds): *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poezie, prózy a drámy*. Bratislava 2007, s. 36–46 [s. 40].

10 Přičemž existují literárněhistorické rozborly věnované pouze jedné z rovin, například právě této, „metafyzické“, snažící se popsat kontury světa díla (např. Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Praha 2008). „Obraz světa“ konotuje vizuální vjem, „světový názor“ pak myšlení, mentalitu.

11 Aerts, D. et al.: *Worldviews*. Brussels 1994, s. 9.

12 Představme si světonázor jako osobní horizont umožňující orientaci v různých oblastech lidského života. Existence tohoto horizontu je umožněna právě pamětovým procesem. Literárněhistoricky můžeme autorský světonázor re-konstruovat prostřednictvím analýzy textového pole díla. Vzhledem k tomu, že světonázor je takto jazykově fixován v textu, lze jej komplexně popsat. Rovněž je možné všimnout si různých rozporů, stereotypů; tedy toho, co zřejmě autor v rámci svého historicky zakotveného konceptu ani sdělit nechtěl. Jde tu ovšem právě o **koncept** literárního díla, jehož světonázorové složky nelze jednoduše ztotožňovat s názory autora jako psychofyzické bytosti.

opravdu tak podobné schůzce Míti s Alenkou v *Mítově lásce*, jsem si poprvé v životě přečetl ve **Vašem článku**. Jak tedy vysvětlit tuto podivuhodnou shodu? Samozřejmě velmi jednoduše: celý venkovský, statkářský život v našich krajích (a my jsme přece s Tolstým krajané), existence středních statkářů, našich pánů a jejich dvorů si byly natolik podobné, že jsme si s Tolstým (...) vybrali v tomto případě (...) něco „klasického“.¹³

Lze rozhodnout, zda připsat danou analogii buď autorově četbě, nebo autorově jedinečné zkušenosti aktuálního světa?

A navíc, lze rozhodnout, zda je určité kontinuum charakteristické **vědomým** přihlášením se autorů k tradici? Pokud se nechceme stát pozitivisty, budeme se zřejmě muset spokojit s konstatováním existence určité souvislosti mezi texty, respektive mezi elementy výstavby několika textů. Právě text je tím, co je přístupné k interpretaci a co nutně nevyžaduje vágní spekulace o „autorském záměru“.

Pokud vnímáme text jako **výběr** složek z potenciální a implicitní množiny „dění“,¹⁴ jeho příznakovou perspektivnost je možné připsat právě autorskému světonázoru. Jinými slovy: je možné se ptát, proč autor vybral právě taková témata, proč příběh jistým způsobem komponoval, proč charakterizoval postavy právě takovým způsobem a proč užil určitých pojmů.

S pamětí ovšem souvisí i **zapomínání**; položit si otázku „co v díle není?“ může být stejně tak produktivní jako analýza toho, co je v díle explicitně přítomno. Uvedu dva ilustrativní příklady zapomínání; první se týká zapomínání autorského, druhý kulturního povědomí.

Helena Dvořáková napsala na počátku čtyřicátých let první díl románové trilogie o rozvoji Libně od rolnické vesnice přes proletářskou obec až po součást Velké Prahy, který nazvala *Na nový květ*. Robert Pynsent se při interpretaci tohoto textu nejprve ptá, proč si Dvořáková vybrala období druhé poloviny devatenáctého století – a odpovídá si, že je tomu tak do značné míry proto, že daná dvě období, čas vyprávěného a dobový horizont, jsou souměřitelná svým úsilím o nalezení české zvláštní cesty k socialismu.

I další Pynsentovu otázku můžeme zodpovědět s ohledem na historický kontext vydání díla: proč Dvořáková, jinak zevrubně poučená o regionální historii Libně, vynechává v toku vyprávění prusko-rakouskou válku? „Ve svém hledání historické pravděpodobnosti by jinak musela u postav vyjádřit pro-pruské citění, což by se mohlo blížít kolaboraci.“¹⁵

Každá tradice je závislá na udržování v kultuře prostřednictvím nových aktualizací. Vytrácení povědomí o tradici má zpravidla podobu degradace daného elementu do pouhého ornamentu. Alexandr Stich si všímá takového jevu v básni Josefa Hory, který biblický obraz „hořícího keře“ přirovnává k pohledům hezkých žen.¹⁶ Robert Pynsent zase nad tradicí démonů v české literatuře od třináctého do sedmnáctého století píše o jejím vyhasínání: „V době, kdy se česká literatura rozvinula ve všech žánrech, ztrácí jména jednotlivých děblů či démonů své konotace či atributy, což platí dokonce i pro jméno samotného vládce pekla.“¹⁷

13 Bušmin, A. S.: *Kontinuita ve vývoji literatury*. Praha 1977, s. 210.

14 Srov. Schmid, W.: *Narativní transformace*. Brno – Praha 2004.

15 Pynsent, R. B.: „České spisovatelky v přechodném období“. In: *Đáblové, ženy a národ*. Praha 2008, s. 485.

16 Stich, A.: *Seifertova Světlem oděná*. Praha 1998, s. 109.

17 Pynsent, R. B.: „Smrad ďáblův a živá voda: studie o démonech a cizoložství v česky psané středověké a raněnovověké literatuře“. In: *Đáblové, ženy a národ*. Praha 2008, s. 43–70 [s. 54].

CYKLY A ZLOMY

Zatímco marxismus konceptualizoval čas jako lineární tok, historici typu Oswalda Spenglera nebo Arnolda Toynbeeho pracovali s konstrukcí cyklického času dějin. Toynbee empiricky rozčlenil prostor světových dějin do řady geograficky vymezených civilizací („srozumitelných oblastí zkoumání“);¹⁸ přitom každá z nich mohla podle něj přičiněním duchovní demoralizace nakročit k úpadku: „V rozkládající se společnosti se masy odcizí od vůdců a ti se pak pokoušejí udržet si své pozice užitím síly.“¹⁹

Toynbee relativizuje europocentrickou ideologii, která vykládá obecné dějiny jako dějiny „jednotné civilizace“, totiž sebe sama, západního křesťanského společenství. Toynbeeho základní teze zní: dějiny se opakují, a navíc, vnitřní struktura jednotlivých geograficky vzdálených civilizací vykazuje určitou podobnost, která umožňuje komparaci.²⁰

Zvláštní pozornost věnuje Toynbee takzvanému období nesnází (time of troubles), během něhož je dané společenství konfrontováno s jistou „výzvou“ a pokouší se nalézt řešení (challenge and response). Tak například demografický problém v antickém Řecku řešily různé městské státy jinak: Korint vnější kolonizací, Sparta změnou životního stylu a Atény provedením ekonomické a politické revoluce.²¹

Tato vědecká metoda práce je v rámci jiného prostoru zkoumání srovnatelná se strukturalistickou teorií „úkolů“ nebo „zaplňování míst“²² a marxistickou „dělbou kulturní práce“.²³ Zdá se ovšem, že Toynbee není takovým deterministou; dává jedinci nebo společenství větší svobodný prostor k reakci na daný podnět. Pokud se v duchu konceptu Petera Zajace zaměříme na jednotlivý „uzlový bod“ a mocenský konflikt alternativních diskursů, můžeme sledovat nejen diskurs „vítězný“, ale též „slepá ramena“, méně obvyklé odpovědi na konkrétní situaci.²⁴

18 Fernand Braudel pokládá pojmy „civilizace“ a „kultura“ za synonymní ve většině kontextů – jsou to podle něj „ways of ordering space just as economies are“ (Braudel, F.: *Civilization and capitalism 15th–18th century. Volume 3: The Perspective of the World*. New York 1986, s. 65). U Toynbeeho znamená „civilizace“ totéž, co u Spenglera „kultura“ („civilizace“ je pro Spenglera mrtvá, „kultura“).

19 Toynbee, A. J.: *Studium dějin*. Praha 1995, s. 12. Toynbee tedy za příčinu úpadku nepovažuje ani vliv prostředí, ani zásah zvenčí. Rovněž odmítá Spenglerovo přirovnání civilizace k organismu, který je předurčen k zániku.

20 „Provedeme-li empirický průzkum faktů lidského života, tak jak se projevují v civilizacích, narazíme záhy na prvek pravidelnosti a opakování, to znamená na aspekt, který umožňuje aplikaci srovnávací metody zkoumání.“ (Tamtéž, s. 171.)

21 Tamtéž, s. 39–40.

22 „Lze mluvit o „místech“ přikazovaných jednotlivým básníkům nadosobním vývojovým směřováním. Tak např. v české lyrice školy májové byla takováto „místa“ dvě: bylo třeba lyrika spontánně vyjadřujícího cit a lyrika brzdícího emoci (...) Prvé z obou „míst“ bylo obsazeno Hálkem, druhé Nerudou; vedle nich však měla tato generace ještě třetí výraznou lyrickou individualitu, A. Heyduka, rovněž lyrika spontánního citového výrazu (...) Silnější Hálek zaujal situaci Nerudova protipólu – Heyduk pak byl vysunut do pozice okrajové: stává se básnickým regionalistou, básníkem jižních Čech a Slovenska.“ (Mukařovský, J.: „Básník“. In: *Studie I*. Brno 2000, s. 259–274 [s. 270]). K Vodičkově pojetí „úkolů“ srov. např. jeho studii z padesátých let signalizující sblížení s marxismem „Umělecké realizace proletářské poezie“ (In: Vodička, F.: *Struktura vývoje*, Praha 1998), v níž popisuje odlišnosti mezi Neumannovou, Horovou a Wolkerovou reakcí na konkrétní vývojový podnět.

23 „Kontinuita v činnosti spisovatelů, jejichž tvůrčí sklonky jsou si blízké, může být vyjádřena také rozdělením sfér jejich činnosti na základě principu: nedělat to, co už udělali nebo úspěšně dělají jiní, řešit nové otázky, prozkoumávat nové směry. Právě tento typ kontinuity, abychom tak řekli přejímání jako spolupráce na základě dělby práce, vykazuje ve vývoji literatury případy vynikajícího novátorství.“ (Bušmin, A. S.: *Kontinuita ve vývoji literatury*. Praha 1977, s. 226–227).

24 Srov. např. Zajac, P.: „Konstrukty romantizmu v české a slovenské literatuře“. In: Wiendl, J. (ed.): *Hledání literárních dějin v diskuzi*, Praha – Litomyšl 2006, s. 90–97.

Vraťme se však ke konceptu cyklického času. Fernand Braudel, jeden z členů školy Annales, ve třetím svazku svého monumentálního díla *Civilisation matérielle, économie et capitalisme* píše o dosavadním zanedbávání této perspektivy při studiu dějin: „For there may be different conjunctural rhythms affecting the economy, political life, demography and indeed collective attitudes, preoccupations, crime, the different schools of art or literature, even fashion (although fashion in dress changes so quickly in the West that it is more a question of the day-to-day than the conjunctural). Of all these, only the economic conjuncture has been seriously studied, if not pursued to its logical conclusion.“²⁵

Braudelův povzdech pochází ze sedmdesátých let. Dnes už není úplně pravda, že by nebyly zkoumány žádné jiné cykly než ekonomické, a to ani v českém kontextu; vzpomeňme například studie Daniely Tinkové o změnách v náhledu na zločin nebo tělesnost.²⁶ Pokud jde o literární vědu, z poslední doby je nutné zmínit objevné analýzy Josefa Vojvodíka dokládající podobnost charakteru některých epoch, například manýrismu a avantgardy – souvislost ve způsobu myšlení a způsobu zobrazování.²⁷

Zdá se, že také Braudelova klasifikace tří časů by mohla být v přemýšlení o tematických kontinuitách produktivní. Chronologickému času událostí (temps individuel) by odpovídaly například motivy referující k aktuálním politickým aktům (které jsou z hlediska jiného recepčního horizontu pozdějšího čtenáře často nezřetelné; do hry zde může vstoupit interpretační poznámka editora vymezující předpokládané původní významové pole); času konjunktur (temps social) pak tematika určitého období (například v literatuře vznikající za nacistické okupace frekventovaný metaforický protiklad zimy, chladu a temna na jedné straně a očekávaného jara, světla na straně druhé); a času dlouhého trvání (temps géographique) například biblická motivika, jejíž úbyt v literárních textech by odpovídal sekularizačnímu cyklu. V braudelovském smyslu mohou všechny tyto různě dlouhé cykly koexistovat a vzájemně na sebe působit, zanikat a znovu se vynořovat v závislosti na kulturní paměti.

KONTINUA

Zakončeme řadu metodologických exkursů pasáží zaměřenou na původní definici „tematického kontinua“, kterou formuloval Robert Pynsent ve své studii z první poloviny osmdesátých let:

„Mluví-li se o tematickém kontinuu v české literatuře, naznačuje se tím, že existují jisté základní ideologické struktury a dokonce i stylové rysy, které jsou v průběhu dějin konstantní.“²⁸

Podle Pynsenta existuje evidentní kontinuita v triviální literatuře, kde se setkáváme s kontinuitou zápletek a postav (charakterizace Jamese Bonda a středověkého potulného rytíře jsou takřka identické). Pynsent ovšem ve zmíněné studii dokládá, že lze hovořit také o kontinuitě

25 Braudel, F.: *Civilization and capitalism 15th–18th century. Volume 3: The Perspective of the World*. New York 1986, s. 71.

26 Tinková, D.: *Hřích, zločin, šílenství v čase odkouzlování světa*. Praha 2004. Táž.: „Tělo, věda, historie. K otázce formování ‚moderního‘ těla v historiografii a novověké vědě“. In: Nodl, M. – Tinková, D. (eds): *Antropologické přístupy v historickém bádání*. Praha 2007, s. 13–52.

27 Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha 2008.

28 Pynsent, R. B.: „Barokní kontinuum v české literatuře“, *Ďáblové, ženy a národ*. Praha 2008, s. 70–90 [s. 75]. Pokud jde o „českost“ tohoto kontinua, Pynsent sám ji v závěru studie relativizuje: „Komplikovanější otázkou je, zdali smíme o barokním kontinuu tvrdit, že je obzvlášť české.“ (Tamtéž, s. 90.)

v literatuře „vysoké“, konkrétně o „barokním kontinuu“, které podle něj spočívá ve „specifickém přístupu k lidskému údělu“, totiž ve víře v možnost nalezení ideálu uvnitř sebe sama. Jednotlivé podoby tohoto kontinua Pynsent nachází například v *Životě svaté Kateřiny*, Klicperově dramatu *Jan za chrta dán*, Čechově *Václavovi z Michalovic*, *Turbíně* Čapka-Choda, Placákově *Medorkovi*, ale také v pozapomenutém díle Valentina Bernarda Jestřábského *Vidění rozličné sedláčka sprostného* z počátku osmnáctého století.

Co tedy Pynsent srovnává? Zároveň díla „velká“ i „nevelká“, zároveň různé literární žánry a druhy (epickou poezii, román i drama). Časově zabírá více než šest století vývoje literatury, rozpětí od poloviny čtrnáctého století do století jednadvacátého. Charakteristickým postupem literárního historika je tu nutný proces selekce, výběr určitých reprezentativních textů (výběr, který může být postupně rozšiřován; ostatně Pynsent sám v novém vydání své studie rozšiřuje korpus textů, které určitým způsobem „barokní kontinuum“ zrcadlí).

Podobně jako Pynsent postupuje Alexandr Stich při interpretaci jednoho básnického „diptychu“, totiž Seifertových sbírek *Světlem oděná* a *Kamenný most*. Zasazuje tyto texty do různých „motivických“ a „tematických řad“²⁹ procházejících českou, ale i českoněmeckou kulturou; svá pozorování navíc prokládá příklady z jiných kultur, třeba americké nebo jihoafrické. Podnětné jsou i Stichovy úvahy o „latentní přítomnosti“ jistého motivu v kultuře, který se může „reálně uplatnit“.³⁰ Kulturní rezervoár tedy nemá podobu jakési abstraktní množiny, ale kódu, který je závislý na kulturním povědomí uživatelů.

Domnívám se, že můžeme studovat nejen kontinuitu témat ve smyslu filosofických systémů či světonázorových postojů, jak to činí Pynsent v případě „barokního kontinua“, ale též kontinuitu složek jednotlivých rovin literárního díla, tedy motivů, jazykových pojmů, postav (včetně jejich jmen),³¹ toposů, narativních zápletek a způsobů zobrazování. Jak rozsáhlý korpus textů budeme sledovat, závisí výhradně na naší volbě.³² To už se ovšem dostáváme k řadě komplikací.

PROBLÉMY

Především je třeba si uvědomit, že tu s literárním textem nezacházíme úplně „nevinně“. Podle Waynea Bootha klade text čtenáři určité spektrum otázek a otázky jiného druhu může autorita textu označit za „nepatřičné“. Meze „nepatřičnosti“ se liší od čtenáře ke čtenáři (v závislosti na jejich předchozích zkušenostech a kritických předpokladech), ale text slouží jako určitý korektiv. Předpokládejme, že jsme takovými čtenáři, kteří **rozumí** záměru textu, ale přesto se rozhodnou přistoupit k němu jiným způsobem, rozhodnou se využít jistého „modu“

29 S představou „řad“ často pracovali strukturalisté, v jejich pojetí je řada literární obklopena velkým množstvím jiných řad, relativně oddělených a autonomních, které se ale zároveň nacházejí v dialektickém vzájemném vztahu.

30 Stich, A.: *Seifertova Světlem oděná*. Praha 1998, s. 104. Konkrétně je zde řeč o motivu kouzelnické rodiny Bosců a české kultuře 19. a 20. století. Stich si všímá i dominantní funkce tohoto motivu, pokud je využit; často funguje jako přirovnání.

31 Srov. například postavu průmyslníka Bondyho, který vystupuje ve dvou románech Karla Čapka, v *Továrně na Absolutno* a ve *Válce s Mloky*.

32 Srov. Hodrová, D. (ed.): *Poetika míst*. Praha 1997. Hodrová zde sleduje proměnu prostoru vězení v literárních konkretizacích od středověku po Nabokova; na druhé straně Vladimír Macura se ve studii věnované toposu hospody zabývá určitým zřetelně vymezeným časovým úsekem, národním obrozením.

čení. Volba adekvátního modu vzhledem k danému textu je pak zárukou inspirativní interpretace.³³

V případě tematických kontinuí jde tedy v první řadě o to, jestli nám dané srovnání řekne něco podstatného o díle; něco, co jsme dosud netušili. Zde je experimentátorem literární historik; jeho experiment ovšem může skončit nepřesvědčivým výsledkem, pokud bude konstatovaná podobnost mezi texty **příliš obecná**.³⁴

Jiným problémem je otázka, zda je vůbec možné srovnávat určitý typ textů s jiným typem, tak například „vysokou“ literaturu s produkty popkultury. Ten, kdo pokládá takovou otázku, na sebe ovšem prozrazuje, že vyznává kritérium **estetické hodnoty**. Pokud nám jde o způsoby myšlení, neměli bychom se vzdávat mnohdy unikátních hlasů doby zprostředkovaných poněkud obskurnějšími texty s nevalnými kvalitami estetickými.

Za závažnější pokládám námitku ke komparaci elementů, které plní ve srovnávaných dílech rozdílné funkce. Tak například můžeme srovnat obrazy otrocké práce při stavbě hradu v Zeyerově „Samko ptákoví“ (ze *Tří legend o krucifixu*) a v Bezručově básni „Plumlov I“ (ze *Slezských písní*). Oba autoři sice tímto obrazem nastolují kritiku sociálních a národnostních poměrů, leč tím veškerá podobnost končí; **konotace** v kontextech těchto děl jsou rozdílné (Bezručův lyrický mluvčí útočí na „Lichtenšteina“, Zeyerův vypravěč na uherské panstvo; u Bezruče je ponížení setbou pomsty, u Zeyera zkouškou viny).

Existuje vůbec nějaké závazné kritérium **podobnosti** dvou jevů? Nelson Goodman k tomu píše:

„Více k věci by bylo, kdybychom počítali nikoli všechny, ale pouze **důležité** vlastnosti (...) Avšak důležitost je těžko postižitelná záležitost měnící se s každým posunem kontextu a zájmu.“³⁵

Nakonec zmíním problematický typ analýzy rázu anakolutického, která je charakteristická tím, že interpretace díla je pouhou **záminkou** pro hledání paralel a výklad různých duchovních tradic. Příkladem je podle mne studie Dmitrije Čyževského,³⁶ v níž se dozvíme mnohem více o barokní mystice než o Máchově „světovém názoru“.

33 Srov. Booth, W.: „In Defense of the Reader and of Alien Modes: The Need for Overstanding“, *The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago – London 1979, s. 234–256.

34 Toho se na jednom místě nevyvaroval ani Stich, když srovnává motiv černocha ze Seifertovy sbírky *Samá láska* s axiologickým protikladem světlo – tma v jeho válečném diptychu. Ze Stichova srovnání má údajně vyplývat, že „alespoň v počátcích Seifertovy tvorby nebyla tedy opozice **bílá – černá** (...) axiologicky zcela jednoznačná.“ (Stich, A.: *Seifertova Světlem oděná*. Praha 1998, s. 50.)

35 Goodman, N.: „Sedm výhrad proti podobnosti“, *Aluze.cz*, č. 2, 2008, s. 66–71 [s. 70]. V tomto smyslu rozumím následující obavu Dalibora Turečka: „Mohu si přece představit potenciální téma studie Zrcadlení dějin dogmatu v proměnách literatury; taková práce se dá napsat krásně, ovšem je tu nebezpečí, že pak dogma spatřím ve všem, v čem ho budu chtít spatřit a tam, kde budu potřebovat nalézt dokladový materiál pro výchozí tezi. Spatřím ho u Karafiáta v *Broučích*, kde je to docela jednoduché, ale spatřím ho třeba také u Máchy, protože se tam vyskytnou některá slova, která mně tu spojnicí umožní vytvořit.“ (Tureček, diskusní příspěvek. In: Wiendl, J. (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi*, Praha – Litomyšl, 2006, s. 77) Věc má dva aspekty, které jsou však poměrně složité oddělitelné: literární historik může nějakou složku označit za **důležitou** (a je to ovšem jeho subjektivní hodnocení); v samotném textu se mohou nacházet určité **dominanty** (avšak co je dominantní, to zase musí určit interpret z hlediska svého modu; pokud mne zajímají tematická kontinua, zřejmě budu za důležitá skutečně považovat i „některá slova“). Turečkova analýza „recepčních horizontů“ a výklad „tematických kontinuí“ představují dva rozdílné přístupy k textu, které se vzájemně nevylučují.

36 Čyževskij, D.: „K Máchovu světovému názoru“. In: Mukařovský, J. (red.): *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha 1938, s. 111–180.

Skončím tuto pasáž zdánlivě banálním konstatováním, že historikova **kompetence** je tím, co jako jediné může zaručit vyvarování se zmíněných metodologických lapsů a že v humanitních vědách zřejmě neexistuje lepší revize výsledků než diskuse v oborové komunitě.

Přecházím nyní ke třem ilustrativním příkladům interpretací kontinuit seřazených podle stupně obecnosti, od analýzy kontinuity kultury přes srovnání dvou uměleckých směrů až po vývoj jednoho autora.

PŘÍKLAD I: DUCHOVNÍ VERSUS SKUTEČNÁ VLAST

Jan Assmann ve svém zásadním díle *Kultura a paměť* věnuje některé pasáže také židovské kultuře. Sleduje genezi a institucionalizaci jistě interpretační mřížky, která umožňuje poměřit „cizí“ kulturu vlastními měřítky. Tento **kánon** je pak svébytným identitotvorným mechanismem; je to soubor pravidel, která určují kdo je a kdo není členem dané kultury.

Podle Assmanna se židovská kultura vytvořila jako společenství paměti, jako společenství vyvolených náležejících k „pravému Izraeli“. Zásahem shora, prostřednictvím zakládající legendy (takzvané Jósijášovy reformy), se dané komunitě uložila určitá kulturní mnemotechnika, vzpomínání na „zapomenutou pravdu“, která je obsažena v *Deuteronomiu*: „Tradovaná líčení exodu získala podobu vzpomínkové figury, na jejímž pozadí lze vnímat všechny historické konfrontace jak s asimilačními cizími kulturami Asyřanů, Babyloňanů, Peršanů, Řeků, Římanů atd., tak s asimilačně svolnou většinou v rámci vlastní skupiny – a to dodnes.“³⁷

Tento typ paměti Assmann označuje s odkazem na Gerda Theißen jako **kontraprezentní**; je to paměť zaměřená proti dnešku, technika typická pro náboženství obecně. V rámci určité kultury zpřítomňuje náboženství minulost. Zároveň tato technika nepředstavuje závazek vázaný na určité teritorium, jde o „extrateritoriální smlouvy“. Určitý text, jediná kniha má nabídnout „věčné pravdy“, jimiž se má řídit každý věřící. Chronologická a sociokulturní diskontinuita je překonána kontinuitou ideologie.

PŘÍKLAD II: OD UTOPICKÉHO PROJEKTU K POLITICKÉMU PRAGMATISMU

Druhým příkladem je kontinuita mezi dvěma uměleckými proudy, které se z pohledu historického vývoje nacházejí v bezprostředním kontaktním postavení. Kontinuita založená na převzetí některých vzorců a jejich přizpůsobení nové funkci.³⁸

Podle Borise Groyse existuje souvislost mezi myšlením sovětské avantgardy a sověty; kontinuita spočívá především v touze po **totální transformaci lidského života** (a také ve zdůraznění života jako „snu“ – což je zásadní téma surrealistické tvorby).³⁹

Socialistický realismus bývá naopak tradičně vnímán jako násilné ustavení diskontinuity v sovětském kulturním vývoji; odmítnutí avantgardy a návrat k realismu devatenáctého století.

37 Ideologie se neobrací jen proti vnějším nepřítelům, ale též proti vlastní duši, proti „Kananejcům ve vlastní hrudi“: „Celá ideologie vyhranění a ohrazení se vyostřuje v metaforice snatku, tabuizace nevěry a smilstva. Odpadlictví je důsledkem podlehnutí svodům a strach ze svodů je pohnutkou k vyčlenění.“ (Assmann, J.: *Kultura a paměť*. Praha 2001, s. 182.)

38 Do jisté míry podobný příklad nabízí vztah mezi barokem a národním obrozením (navenek distance, v rovině způsobu myšlení projevovaném mechanismem výběru jednotlivých složek kulturního repertoáru příbuznost). Srov. např. Stich, A.: „K Jiráskovu pojetí českého baroka“. In: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Praha 1996, s. 174–241.

39 „Socialist realism represents the party-minded, collective surrealism that flourished under Lenin's famous slogan 'it is necessary to dream', and therein is its similarity to Western artistic currents of the 1930s and 1940s.“ Groyes, B.: *The Total Art of Stalinism*. Princeton 1992, s. 52.

V rámci této představy spočívá motivace k preferování konzervatismu zejména v osobním literárním vkusu vůdců Lenina a Stalina.

Groys konstatuje, že ve skutečnosti byly avantgardní tendence zlikvidovány nikoliv Stalinem, ale konkurenčními literárními komunitami v rámci vzájemného boje (příčiněním RAPP – Revoluční instituce proletářských spisovatelů – a AKhRR – Asociace umělců revolučního Ruska). Demiurgy literatury se ve třicátých letech stali lidé bez literárního vzdělání – politici. Začalo tažení proti **formalismu**, jehož přední obětí se stala avantgarda s jejím precizním zvládnutím literárních forem (ale také například důsledně apolitické hnutí z doby Nové ekonomické politiky, Serapionovi bratři). Následně zafungovala podobná taktika, jakou praktkoval Hitler v nacistickém Německu, moc se přiklonila k „pokrokovému“ hnutí a avantgarda byla odmítnuta nejen s odkazem na její formalismus, ale především na její proklamovanou destrukci veškerého umění minulosti: „The avant-garde struggle with past art was interpreted as a call to ‚liquidate‘ it and, to squander our ideological arsenal.“ The party’s goal, on the other hand, was not to deprive itself of the tried weapon of the classics, but on the contrary to give it a new function and use it in the construction of the new world. (...) It was often said in Stalin’s time that the Soviet Union was the sole preserver of the cultural heritage that the bourgeoisie itself had rejected and betrayed. Stalinist theoreticians found confirmation of the fact in the success of the ‚nihilist‘ and ‚antihumanist‘ avant-garde in the West.“⁴⁰

Avantgarda odmítala tradici především z důvodu konstantní touhy po „novém“. Tato snaha je ukotvena především v manifestech, ale konkrétní avantgardní texty pochopitelně využívají stávající kulturní rezervoár (tak například ve značné míře pracují s biblickou symbolikou).

Stalinismus naopak směřuje k mocenské stabilizaci: vědomí má být automatizováno za pomoci jednoduchých sloganů propagandy. Novost stalinistického umění je „zajištěna“ novostí historického obsahu, neboť s nástupem dělnického hnutí „skončily dějiny“ (stalinistická kultura reflektuje sebe sama jako „postapokalyptickou kulturu“). Doktrína socialistického realismu nahrazuje naivní utopické touhy avantgardistů politickým pragmatismem.⁴¹

PŘÍKLAD III: (IR)REALISMUS EMANUELA MORAVCE

Posledním příkladem je kontinuita ve způsobu vidění světa u jednoho autora, publicisty Emanuela Moravce, jehož vývoj od plukovníka generálního štábu československé armády po protektorátního ministra národní osvěty bývá obvykle vysvětlován konstruktem „mnichovského obratu“ o sto osmdesát stupňů. Tragický příběh „jediného českého přesvědčeného nacisty“, stojícího v opozici vůči většině národa, spočíval v jeho neprohlédnutí instinktivního českého odporu k okupantům. Moravec se ale odlišuje od obyčejných kolaborantů, kteří se zapletli s nepřítelem z čistě ziskových důvodů. Jeho přijetí nacismu naopak vyplývá z důvodů ideových, podepřených specifickou Moravcovou psychikou;⁴² kontinuitu nám může ozřejmit srovnání některých elementů v Moravcových předmnichovských a pomnichovských textech.

⁴⁰ Tamtéž, s. 39–41.

⁴¹ Socialistický realismus je představen na moskevském sjezdu Svazu sovětských spisovatelů v roce 1934. Podle Kateriny Clarkové (*The Soviet Novel*, Chicago 1981) se kód socialistického realismu stabilizuje v letech 1932–34.

⁴² Zároveň, Moravcův světónázor není totožný s nacistickou ideologií. Moravec se pokouší vybrat a komentovat takové prvky ideologie, které by mohly oslovit českou mentalitu. Ve vztahu jeho osobního názoru k ideologii existuje určitá rezistence, tak například antisemitismus nezískává v Moravcových výkladech nijak dominantní postavení a příslušné stereotypy se tu používají spíše v intencích vynuceného dobového komunikačního rituálu.

Zásadním úkolem člověka v jeho postoji ke světu je podle Moravce **pochopení života a doby**, správné zhodnocení světa kolem nás a jeho vývoje.⁴³ Pro ilustraci tohoto požadavku staví do opozice Caesara a Cicerona v pojetí Ortegy y Gassetta (*Vzpouřa davů*):

„Caesar je největším známým příkladem schopnosti rozeznat **podstatný profil skutečnosti** ve chvíli úžasného zmatku, v jednu z nejchaotičtějších hodin, jež lidstvo prožilo. A jako by se osudu zlíbilo zdůraznit tuto příkladnost, postavil do jeho blízkosti nádhernou hlavu intelektuální, Cicerona, trávícího celý svůj život matením věcí.“⁴⁴

Moravcův **antiintelektualismus**, pramenící částečně v jeho specifickém vzdělání (vojenská akademie), je jedním z prvků, který jej spojuje s nacistickou artikulací světa. Není to prvek jediný, uveďme hned další: **vyznávání kultu síly či tvrdosti**.⁴⁵ Moravec pojímal mnichovské dny skrze perspektivu darwinistického boje – a v něm se ukázal Hitler silnějším Beneše; pak je to tedy německý vůdce, kdo je nositelem „vyšší kultury“, ideje, která je v obvyklém případě naopak zdrojem „morální převahy“ obránce. Intelektuálové se podle Moravce v meziválečném období odcizili lidu, snažili se jeho „vojenské korbely“ naplnit „limonádou pacifismu“.⁴⁶

Válku Moravec adoruje jako **dynamický** jev, který je ženoucím prvkem vývoje. Na druhé straně mír může podle něj vést k „zakrnění národního ducha“. Válka je prostorem pro uplatnění jedince ve službě pro kolektiv, egoistické zájmy osobní se v ní odsunují do pozadí:

„Mír, to je údobí v životě národů, kdy se mnoho mluví, kdy je mnoho povolanych. Válka, to je doba činů, které provádějí vyvolení. Válka je zlá věc, ale při tom je to síto, kterým propadáva mnoho nepotřebného, škodlivého a nezdravého.“⁴⁷

Moravec označuje některé historické jevy jako „dynamické“ a jiné naopak jako „statické“ (tak například římská církev oproti církvi řecké, nová politika Hitlerova oproti statické koncepci Benešově).⁴⁸ Moravcův „realismus“ v interpretaci dějin pak spočívá v rozpoznání této pokrokové linie a příklonu k ní:

„Od svatého Václava začíná zřetelná politická linie: **Chce-li se český národ zachovat, musí přijmouti křesťanství a hledat vyrovnání s říší německou. Toto vyrovnání je však možné jen ve spolupráci, ne v slepé podřízenosti a poddanství**.“⁴⁹

43 Zde vychází z myšlení Masarykova. Srov. rozkaz prezidenta republiky k 24. září 1924: „Vzpomínáme jich [čs. legií] s úctou a vděčností, jejich hrdinných činů a obětí, a čerpáme z jejich příkladu důvěru, že i v budoucnosti naleznou se v rozhodných dějinných chvílích mezi námi lidé, pochopující dobu a odhodlaní k činům a obětím.“ Cit. dle Moravce, E. (ed.): *Projevy presidenta T. G. Masaryka k vojsku*. Praha 1929, s. 57–58. Moravcova publikace Obrana státu údajně vznikla na popud Masarykův (viz Pernes, J.: *Až na dno zrady*. Praha 1997, s. 96).

44 Moravec, E.: *Obrana státu*. Praha 1937, s. 217–218.

45 Podle Jiřího Pernese se Moravec už v roce 1920 v legionářském časopise přihlásil k Nietzscheho filozofii „tvrdosti“ (Pernes, J.: *Až na dno zrady*. Praha 1997, s. 52). Nietzscheho myšlenky pochopitelně nelze přímočaře spojovat s nacismem, jde tu o určité selektivní a ideologické čtení jeho díla.

46 „Limonáda nedomrlého pacifismu podávána v křehké sklenici Společnosti národů (nakráplé hned po r. 1919) byla oblíbená jen u skupiny inteligentů zvláštních divčích povah. Lid, který se oháněl těžkými nástroji, který znal příchut slaneho potu práce, tuto limonádu neměl rád. Ten holdoval nápoji kvašenému, který si přihýbal ze starých vojenských korbělů.“ (Moravec, E.: *V úloze mouřenína*. Praha, 1940, s. 222.)

47 Moravec, E.: *Obrana státu*. Praha 1937, s. 17. Takovým „vyvoleným“ aktérem se cítil být i Moravec, v textech z protektorátního období se poměrně zřetelně profiluje do role „apoštola nové víry“.

48 V tomto konceptuálním protikladu mezi „novými“ a „zastaralými“ pravdami lze rozpoznat jistou analogii s marxleninskými konstrukty „pokroku“ a „reakce“.

49 Moravec, E.: *Obrana státu*. Praha 1937, s. 188. S opozičním diskursem, alternativně interpretujícím svatováclavskou tradici, se Moravec vyrovnává ne zrovna přesvědčivou argumentací: „Chorál svatováclavský se v posledním století vykládal tak, že kníže Václav nás má chránit před Říší. Skutečnost byla však právě opačná.“ (Moravec, E.: *O český zítřek*. Praha 1943, s. 264.)

Odklon od dané linie je politickou chybou, která se neobejde bez významných následků: například Přemysl Otakar II. se vzepřel říši, **a proto** dle logiky narativu přišel o řadu území. Moravcova propagandistická snaha je v tomto bodě zaměřena na vnucování takové perspektivy, v níž Třetí říše chce s českým národem spolupracovat; ba dokonce, z takové kooperace by podle něj mohly národu plynout mnohá pozitiva, politická, ekonomická či kulturní.

Pokud se blíže zaměříme na zdroje Moravcova světónázoru, které můžeme sledovat například ve formě přímých odkazů, kromě vojenských teoretiků tu nacházíme především Masaryka a Palackého.

Moravec přejímá konceptualizaci českého prostoru od obou svých učitelů.⁵⁰ A přidává k ní zajímavý protonacistický dodatek: „Chceme-li být částí světového celku, může při tom jít jen o **celek nový, živý, mladý**.“⁵¹ Stejně tak se hlásí k „husitské tradici“, která mu slouží k vysvětlení udatnosti „nejlepších vojáků Evropy“; Čech je sice rozeným demokratem, ale za svou pravdu dokáže bojovat. Československá armáda je sice „slabá počtem“, ale „silná **pravdou**.“⁵²

Moravec tedy nevytváří nějaký nový koncept dějin, ale komentuje, re-interpretuje a politicky využívá dostupný diskurs. Podobný případ návaznosti označuje Kamil Činátl, srovnáváje Palackého, Masarykův a Nejedlého výklad českých dějin, jako „parazitnost“ na původním modelu:

„Přes (...) žánrovou nesourodost a též odlišné kulturně-historické kontexty (jedná se o tři rozdílné generační vrstvy: 1798–1876, 1850–1937, 1878–1962), v jejichž diskursivním poli jednotliví autoři tvořili svá díla, spojuje Palackého, Masaryka i Nejedlého snaha o politické využití (případně zneužití) historického vědění a především rozsáhlé dílo *Dějiny*, které Palacký vytvořil a Masaryk s Nejedlým na něm vybudovali své ‚parazitní‘ diskursy o smyslu české národní minulosti.“⁵³

V závěru bilancuji. Pokud budeme pracovat s představou tematických kontinuí (a kontinuí jednotlivých složek literárního díla), můžeme prostřednictvím analýz textového prostoru odpovédět na některé dosud nezodpovězené otázky. Můžeme si položit otázky úplně nové. Můžeme obdobně jako mikrohistorie v rámci historiografie prověřovat platnost velkých struktur dějin. To vše je natolik dobrodružné, že to stojí za pokus(y).

PRAMENY

BEZRUČ, P.: *Slezské písně*. Praha 1989.

DVOŘÁKOVÁ, H.: *Na nový květ*. Praha 1943.

MASARYK, T. G.: *Palackého idea národa českého*. Praha 1926.

MORAVEC, E.: *O český zítřek*. Praha 1943.

50 „Palacký nám ukázal, že naše idea česká je v pravdě ideou světovou, otázkou životní, nejjivotnější.“ (Masaryk, T. G.: *Palackého idea národa českého*. Čin, Praha 1926, s. 51.) Moravcovo poselství západním demokraciím, které formuloval také v anglicky psané brožuře *The Strategic Importance of Czechoslovakia for Western Europe* (vyšlo zároveň v češtině a francouzštině), zní takto: „s našim osudem bude se také rozhodovat o Evropě.“ (Moravec, E.: *Obrana státu*. Praha 1937, s. 219.)

51 Tamtéž, s. 231. „Těžké poměry jsou přírodním výběrem a z nás **tento výběr pod německým tlakem uhnětl tvrdý národ, který se nikdy nepouštěl do dobrodružství**. Když mu hrozilo nebezpečí, dovedl však roztancovat celou střední Evropu.“ (Tamtéž, s. 145.) Povšimněme si odkazu na Darwinovu teorii.

52 Tamtéž, s. 11. Srov. Masarykovu polemiku s L. N. Tolstým, v níž hlásal právo národa na obranu; např. v Masarykově řeči k účastníkům vojenského kursu z 19. července 1925. In: Moravec, E. (ed.): *Projevy presidenta T. G. Masaryka k vojsku*. Praha 1929, s. 62.

53 Činátl, K.: *Dějiny a vyprávění*. Praha 2008, s. 236 (disertační práce).

- MORAVEC, E.: *Obrana státu*. Praha 1937.
MORAVEC, E.: *The Strategic Importance of Czechoslovakia for Western Europe*. Praha 1936.
MORAVEC, E.: *V úloze mouchy*. Orbis, Praha 1940.
MORAVEC, E. (ed.): *Projevy presidenta T. G. Masaryka k vojsku*. Praha 1929.
VÁCLAVEK, B.: *Tvorba a společnost*. Praha 1961.
ZEYER, J.: *Tři legendy o krucifixu*. Praha 1999.

LITERATURA

- AERTS, D. et al.: *Worldviews*. Brussels 1994.
ASSMANN, J.: *Kultura a paměť*. Praha 2001.
BOOTH, W.: „In Defense of the Reader and of Alien Modes: The Need for Overstanding“. In: *The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago – London 1979, s. 234–256.
BRAUDEL, F.: *Civilization and capitalism 15th–18th century. Volume 3: The Perspective of the World*. New York 1986.
BUŠMIN, A. S.: *Kontinuita ve vývoji literatury*. Praha 1977.
CLARK, K.: *The Soviet Novel*. Chicago 1981.
ČINÁTL, K.: *Dějiny a vyprávění*. Praha 2008 (disertační práce).
ČYŽEVSKIJ, D.: „K Máchovu světovému názoru“. In: Mukařovský, J. (red.): *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha 1938, s. 111–180.
DAEMMRICH, H. S. – DAEMMRICH, I.: *Themes & Motifs in Western Literature*. Tübingen 1987.
GAJDOŠOVÁ, J.: *Hermés. Teorie komunikace a pojem struktury v díle Michela Serrese*. Brno 2006 (diplomová práce).
GOODMAN, N.: „Sedm výhrad proti podobnosti“. *Aluze.cz*, č. 2, 2008, s. 66–71.
GROYS, B.: *The Total Art of Stalinism*. Princeton 1992.
HODROVÁ, D. (ed.): *Poetika míst*. Praha 1997.
HRDLÍČKA, J.: *Obrázky světa v české literatuře*. Praha 2008.
MUKAŘOVSKÝ, J.: „Básník“. In: *Studie I*. Brno 2000, s. 259–274.
PEKAŘ, J.: *O smyslu českých dějin*. Praha 1990.
PERNES, J.: *Až na dno zrad*. Praha 1997.
PICARD, M.: *Hitler v nás*. Praha 1996.
PYNSENT, R. B.: *Ďáblové, ženy a národ*. Praha 2008.
PYNSENT, R. B.: *Julius Zeyer*. Mouton, Hague 1973.
SCHMID, W.: *Narativní transformace*. Brno – Praha 2004.
STICH, A.: „K Jiráskovu pojetí českého baroka“. In: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Praha 1996, s. 174–241.
STICH, A.: *Seifertova Světlem oděná*. Praha, 1998.
SVATOŇ, V.: „Diskontinuita v kontinuitě literárněvědného myšlení“. In: PAŠTEKOVÁ, S. – PODMAKOVÁ, D. (eds.): *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poezie, prózy a drámy*. Bratislava, 2007, s. 36–46.
SÝKORA, Michal: *Vize řádu světa v moderní próze*. Příbram, 2008.
TINKOVÁ, D.: *Hřích, zločin, šílenství v čase odkouzlování světa*. Praha, 2004.

-
- TINKOVÁ, D.: „Tělo, věda, historie. K otázce formování ‚moderního‘ těla v historiografii a novověké vědě“. In: NODL, M. – TINKOVÁ, D. (eds.): *Antropologické přístupy v historickém bádání*. Praha, 2007, s. 13–52.
- TOYNBEE, A. J.: *Studium dějin*. Praha, 1995.
- VODIČKA, F.: *Struktura vývoje*. Praha, 1998.
- VOJVODÍK, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha, 2008.
- WIENDL, J. (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi*. Praha – Litomyšl, 2006.

*Filozofická fakulta
Univerzita Karlova, Praha*

O NUTNOSTI V LITERATUŘE – NĚKOLIK POZNÁMEK K ROZLIŠENÍ ČASOVÉ A PROSTOROVÉ FORMY V UMĚNÍ

TOMÁŠ KOBLÍŽEK

Začneme oklikou, úvahou o anglofonním literárním modernismu. Povahu této svérázné etapy literárních dějin zřejmě nejlépe vystihuje tvrzení, že literatura si tu více než kdy jindy uvědomuje vlastní možnosti výrazu – modernistické dílo je vždy zároveň reflexí hranic a potenciálu básnické promluvy. Není proto náhodou, že autoři, které obvykle k tomuto proudu řadíme (kupř. T. S. Eliot, Ezra Pound), jsou zároveň brilantními teoretiky literatury: vedle obecných úvah o umění u nich nacházíme řadu postřehů týkajících se formálního uspořádání literárního díla – jistou poetiku. Je pak zcela na místě hovořit v souvislosti s jejich tvorbou o experimentování s básnickým slovem. To platí právě v tom ohledu, že každým dílem promýšlejí, co všechno literární znak dokáže a co snese.

V předkládaném příspěvku bychom se rádi zaměřili na jednu z řady ambicí, kterou si modernistické psaní klade a jejíž tematizace nám může posloužit jako východisko při promyšlení problému obecně estetického: zaměříme se na modernistický pokus zpochybnit lessingovské rozlišení časových a prostorových umění. Velmi přesně to vystihuje Martin Hilský, když tvrdí, že „básníci a spisovatelé modernismu naráželi na samé hranice svého média. V modernistickém umění dochází daleko častěji a naléhavěji než v jiných uměleckých epochách k přesahům jednoho umění do druhého, k synestézii.“¹ V našem případě se jedná o synestézii časové a prostorové formy.

Předběžně je třeba upozornit, že otázka vztahu prostorových a časových umění nepředstavuje pouze jednu z mnoha otázek poetiky. V tázání po časovosti literárního znaku totiž možná tematizujeme jeho nutnou strukturu. Jinými slovy: možná se ukáže, že pochopit podstatu básnické promluvy znamená nahlédnout, v jakém smyslu je její struktura *nutně* strukturou časovou.

Joseph Frank, autor zřejmě nejproslulejšího článku na téma prostorové formy v moderní literatuře,² tvrdí, že některým dílům tohoto období se daří narušit sekvencialitu jazykového vyjádření. Smysl díla se sice neustále sděluje v řadě znaků (jsou kladeny postupně jeden za druhým), ovšem čist modernistické dílo ve skutečnosti znamená nahlédnout paralelismy či analogie, které se v takové řadě konstituují. Frank k tomu říká: „*Cantos* a *The Waste Land* mají podkopávat následnost, jež je inherentní jazyku, mají narušovat běžná čtenářská očekávání sekvence, nutí čtenáře vnímat prvky básně spíše jako smíšené v prostoru než jako rozvíjející se v čase.“³ Tím se míní, že některé prvky v díle se mohou různým způsobem zrcadlit a vzájemně

1 Hilský, M.: *Modernisté*. Praha 1995, s. 29.

2 Frank, J.: „Spatial Form in Modern Literature“. In: *The Widening Gyre*. New Brunswick 1963, s. 3–62.

3 Tamtéž, s. 10.

si odpovídat. Je třeba soustředit se více na vztahy ekvivalence, jež mezi nimi vyvstávají, než na okolnost, že jeden prvek v jazykovém vyjádření předchází jinému. Podobně Joyceův *Odysseus* by měl v různých narážkách a odkazech evokovat představu, že řada dějů probíhá současně, a nikoliv jeden za druhým, jak by to mohlo sugerovat umístění v jazykové sekvenci. Vzniká obraz rušného dne v Dublinu, kde se rozmanitá dění míjejí, spojují či protínají.

To je zcela v souladu s Poundovou definicí imagistického díla. V něm se má realizovat určitý intelektuální a emocionální komplex, jež lze vnímat v jediném okamžiku. Stejným směrem míří i Eliotovo vyjádření: „Co nazýváme začátkem, je často konec a ukončit, to značí začít.“⁴ Tím se vlastně odkazuje k možnosti přemístění jednotlivých prvků básně, jejichž pozice jsou ve skutečnosti zaměnitelné. Není rozhodující, v jaké fázi sekvence se vyskytují, neboť úlohou čtenáře je pojmout tyto prvky v jediném náhledu.

Jak jsme se již zmínili výše, tyto úvahy mohou být důležitým východiskem pro pochopení nutné struktury básnické promluvy. Nutností tu míníme okolnost, že vyjadřovat se v básnickém jazyce znamená vstoupit do sféry, v níž platí určité nezvratné zákonitosti. A právě v této souvislosti je třeba vznést námitku proti teoretickým pokusům popřít časovost literatury. Právě čas je totiž v oblasti básnického projevu zákonem. Zde nám ovšem nezbyvá než přesně vymezit, v čem časovost literárního díla spočívá, tedy co činí toto umění uměním časovým. V diskusích o vztahu času a básnické promluvy totiž snadno dochází k nedorozuměním. Zcela neoprávněně se splétají tři heterogenní významy časovosti. Nezřídka se pak stává, že „zrušení času“ se dává do souvislosti s těmi vrstvami umělecké komunikace, jež v žádném případě časovost literárního díla nezakládají. Podívejme se na věc blíže.

Pokud se hovoří o časovém charakteru umění oproti uměním prostorovým, je tím od Lessingových dob míněno časové rozprostření *média*, jazykové znaky vystupují v řadě za sebou. Vedle toho se však o čase literatury hovoří také v souvislosti s časem recepce (je zřejmé, že k přečtení či poslechu básně je třeba určitého časového intervalu) anebo se časem v literatuře míní znázorněný čas (např. již zmíněný *Odysseus* líčí jeden den v životě Leopolda Blooma). O poslední dva zmíněné způsoby časování (tj. čas recepce a znázorněný čas) se ovšem rozlišení na časová a prostorová umění neopírá.

Pokud se někdy útočí na rozlišení prostorových a časových umění, využívá se především této trojné ekvivokace termínu „čas“. Například se zpochybňuje předpoklad, že jediné u poezie, hudby a filmu je k recepci nutný určitý časový úsek. Tvrdí se, že přeci k pečlivému prozkoumání Boschovy *Zahrady pozemských rozkoší* potřebujeme ještě více času než k pročtení dvouveršové říkanky Ivana Jirouse. Tento typ ekvivokace najdeme např. v článku Etienna Souriaua *Time in the Plastic Arts*, ale také v některých pracích Jana Mukařovského. Čas média je tu zaměněn za vnitřní čas vnímání.

Jiný typ argumentu představuje tvrzení, že časová umění dokáží reprezentovat nejen sled dějů (čas), ale též současnost. Zdálo by se tedy, že nejsou nutně časová. Tento typ ekvivokace se objevuje právě u některých teoretiků modernismu, jež ztotožňují čas literatury se znázorněným časem: pokud se podaří vyjádřit současnost dějů anebo se tematizuje ekvivalence znázorněných prvků, bere se za samozřejmé, že je tím zpochybněno rozlišení na časová a prostorová umění. Jak je zřejmé, čas média je tu zaměněn za čas fikčního světa.

Proč ovšem tak důrazně trvat na časovosti média? Není to nakonec jen záležitost libovůle, že jednotlivá umění rozlišujeme s ohledem na to, zda se jejich znaky prezentují jako současné,

4 Hilský, M.: *Modernisté*. Praha 1995, s. 30.

anebo zda vystupují v řadě za sebou, v sekvenci? Nebylo by nakonec možné vytvořit řadu stejně přísných taxonomií na základě zcela odlišných kritérií?

Se vši důrazností je třeba tvrdit, že nikoliv: uspořádání znaků v řadě za sebou je pro básnický výraz klíčové a zcela základní – podstatně předchází jakémukoliv dalšímu členění. To je ovšem třeba blíže vysvětlit.

Meir Sternberg, představitel tel-avivské literárněvědné školy, autor, jenž se tématu sekvenciality v literatuře věnuje s veškerou důkladností, poukazuje na důležitou okolnost.⁵ Podle něho je třeba trvat na rozlišení prostorových a časových umění, neboť je to právě sekvenci charakter média, v němž se zakládá specifické působení literárního díla na čtenáře. Totiž: je bytostným rysem sekvence, že pokaždé míří určitým směrem a že toto směřování je nezvratné, ireverzibilní – jeden prvek vnímáme až po jiném prvku podle předem daného pořadí, přičemž *působení každé fáze na čtenáře se odvozuje z toho, jakou pozici tato fáze v sekvenci zaujímá*.

Evidentní je to v případě detektivního románu: nikdy nejsme překvapeni proto, že se dočítáme o překvapivých událostech, ale protože nám bylo cosi zatajeno. Jisté informace byly přesunuty na konec sekvence, o něčem jsme se naopak dozvěděli dříve. Stejně tak určité uspořádání slabik ve verši je důležité pro konstituci jistého rytmického vzorce. Pokud bychom se setkali s jednou fází na jiné pozici, než na které se s ní setkáváme aktuálně, jednalo by se o zcela odlišný rytmický vzorec. Pro nesekvenci umění toto neplatí. Portrét můžeme začít vnímat od hlavy nebo od nohou, smysl obrazu se tím nezmění, setkáváme se pokaždé se stejným předmětem.

Při zkoumání těchto vztahů je třeba mít na paměti, že zákonitosti sekvence jsou zcela svébytné – jak již víme od Viktora Šklovského: pořadí znaků nemusí odpovídat chronologickému a kauzálnímu uspořádání na rovině fikčního světa. Jednotlivé fáze nejsou nutně kladeny tak, aby odpovídaly časovému uspořádání znázorněných událostí, nýbrž tak, aby na straně čtenáře vyvolaly jistá očekávání, anebo aby se již daná očekávání dále tvarovala, prodlužovala nebo určitým způsobem uzavírala. Již jsme zmínili detektivní román: určité podstatné okolnosti jsou zatemněny, čímž se otvírá jakési afektivní pole, zatemnělá fáze vyvolává silné očekávání. To může být v následujících fázích ještě více napínáno, konkretizováno anebo naopak rozmělněno.

Ignorovat sekvenci tedy znamená zanedbávat klíčový prostředek „básnického účinu“. Analýza literárního díla musí sledovat korelaci, vzájemnou zaklíněnost sekvence a k ní se pnoucích očekávání, „afektivních tahů“. Úkolem takového zkoumání by bylo například zjišťovat, na úrovni jaké vrstvy se očekávání a jeho vyplnění konstituují. To by mohlo být východiskem pro zcela původní taxonomii literárních druhů: poezii by bylo možno charakterizovat jako ten typ sekvence, v němž anticipace směřují k vrstvě jazykové. Skrze pravidelné opakování jistých zvukových forem vzniká silné očekávání kontinuity rytmického uspořádání (srov. strukturalistický pojem „metrického impulsu“). Toto očekávání může být později zklamáno či nahrazeno jinou pravidelností. Próza by se oproti tomu definovala anticipacemi směřujícími k složkám tematickým. Očekávání tu míří k určitému rozvinutí zápletky, anebo – na základě určitých indicií – k jistým charakterovým rysům románového hrdiny atp.

Stejně tak lze z této perspektivy tematizovat tempo sekvence. Zde bychom zkoumali, zda nás její rozvíjení nutí explicitně předjímat následující fáze – toho se docílí například tím, že je vynechána informace zcela nezanedbatelná pro pochopení vztahu mezi jednajícími postavami.

5 Sternberg, M.: „Time and Reader“. In: Sposky, E. (ed.): *The Uses of Adversity*. London 1990, s.49–89.

Proti tomu můžeme postavit takový typ sekvence, jenž nechává náš pohled prodlévat u jednotlivých fází – známým příkladem je homérické líčení Odysseovy jizvy.

V neposlední řadě se pak můžeme soustředit na to, do jaké míry je rytmus sekvence uniformní, resp. proměnlivý. Zde se mohou ukázat výsledky zcela nečekané. Kupř. Franz Kafka, který řadě interpretů platí za spisovatele temného a mlhavého, je z perspektivy uspořádání sekvence klasicistním autorem. Příkladem mohou být prózy *Vesnický lékař* nebo *Zpěvačka Josefína*. Periody se v těchto textech otevírají a uzavírají s geometrickou přesností. Takový popis by mohl vrhnout zcela nové světlo na Kafkovo dílo – uvědomili bychom si, že se tu zvláštním způsobem spojují motivy, jejichž souvislosti nelze v běžné analýze tématu postihnout.

Ve výčtu sekvenciálních kategorií bychom samozřejmě mohli pokračovat. Naším záměrem však není představit tu jakýsi systém, v němž bychom uchopili literární dílo se všemi jeho možnostmi. Šlo o to pouze naznačit, že korelace mezi sekvencí a afektivními tahy představuje velmi široké pole pro možné zkoumání. Bylo by třeba formulovat jednotlivé zákonitosti této korelace, zpřesnit metodu, která nám toto pole zpřístupní, a rozpracovat zcela původní pojmový aparát, jenž nám dovolí tematizované struktury artikulovat. Jistým východiskem mohou být principy fenomenologické filosofie, pojmosloví pražského strukturalismu anebo poetika tel-avivské školy. Zcela výsadního postavení však nabývá zkoumání experimentální literatury. Jak je zřejmé, ta je nutně experimentem uvnitř sekvence, resp. experimentem se sekvencí. Právě specifické nakládání s básnickým slovem nám může pomoci odhalit dosud zcela netušené způsoby řazení znaků a jejich spojování.

Studie vznikla v rámci projektu GA UK 9629/2009 „Pražská škola a problematika klasifikace literárních druhů“.

*Filozofická fakulta
Univerzita Karlova, Praha*

ORIGINALITA V TEORII UMĚNÍ: FILOZOFICKÝ PROBLÉM UMĚLECKÉHO FALZA

PAVEL ZAHŘÁDKA

Ve svém příspěvku se budu nejprve věnovat sémantickému rozboru pojmu originality v našem přirozeném jazyce. Dále se budu zabývat způsobem, jakým teorie umění, resp. teorie hodnocení uměleckých děl zohledňuje skutečnost, že originalita je ve světě umění žádoucím a oceňovaným jevem. Třetí část příspěvku bude věnována výkladu filozofického problému uměleckého falza. Výklad bude doplněn polemikou s teoriemi hodnocení uměleckého díla, které pokládají originalitu za klíč k vyřešení uvedeného problému.

I. ORIGINALITA V PŘIROZENÉM JAZYCE

Chvála originality či naopak výhrady vůči neoriginalitě jsou běžnou součástí pojmového arсенálu umělecké kritiky. Originalita patří v naší západoevropské civilizaci od dob romantismu bezpochyby mezi vlastnosti, kterých si obzvlášť ceníme. Americká herečka Bernadette Petersová vyjádřila tento dobový imperativ slovy: „Musíte být originální, protože jestliže jste jako někdo jiný, k čemu vás pak potřebují?“ Vznik požadavku originality a jeho prosazení do světa umělecké tvorby měl bezpochyby své specifické sociální, kulturní i politické příčiny. Například Umberto Eco dává zavedení požadavku invenčnosti a originality v literatuře do souvislosti se vznikem civilizace románu. Román narozdíl od mýtu, tj. uzavřeného a předem známého příběhu, překvapuje podle Eca své posluchače či čtenáře neočekávanými zvraty ve vyprávění. Fikční světy románu bohaté na „informační otřesy“ plnily totiž ve společnosti psychosociální funkci protiváhy k životu, který se odehrával v rámci předvídatelných a redundantních poselství, jakými byly normy společenského života, tradice, mravní zásady apod.¹ Kulturní příčinu postupného pronikání požadavku originality do světa umění lze rovněž nalézt v romantické představě génia jako někoho, kdo vytváří výhradně na základě vlastních psychických a kognitivních schopností zcela nové a na umělecké tradici a společnosti nezávislé dílo.² Zdůraznění originality jako charakteristiky umělecké tvorby sloužilo v 18. století k legitimizaci a prosazení myšlenky autorských práv, tj. k ochraně duševního vlastnictví. Tradičně byl tvůrce chápán jako zprostředkovatel myšlenkových obsahů, které byly pokládány za veřejný statek, tj. za něco, co je všem lidem volně přístupné.³ V souvislosti s důrazem kladeným na originalitu

1 Srov. Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha, 1995, s. 249–252, 274.

2 Srov. Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha 1975, s. 125.

3 Například Martin Luther prohlašoval vědění za Boží dar, který je společný všem lidem, a měl by být proto volně přístupný: „Co jsem zdarma obdržel, zdarma jsem předal dál a rovněž za to nic nežádám.“ Viz Luther, M.: „Vorrede und Vermanunge“. In: *Fastenpostille. Martin Luther Werke. Kritische Gesamtausgabe*, svazek 17. Weimar 1927.

umělecké tvorby začal být tvůrce (autor) pojmán nicméně jako někdo, kdo má výhradní právo na vlastnictví díla, které představuje originální výraz jeho individuality. Koncepce autorských práv v době svého vzniku proto sloužila umělcům (zvláště spisovatelům) především k zajištění finančního výnosu z prodeje děl v nově vznikajícím tržním prostředí.⁴

Zkoumání historického původu požadavku originality by ovšem překročilo jak rozsah, tak i původní zaměření příspěvku. Vyjděme proto ze skutečnosti, že originalita je nedílnou součástí našeho žitého i uměleckého světa, a položme si otázku, jak originalitě dnes vlastně rozumíme. Zamysleme-li se nad tím, jakým způsobem dnes užíváme slovo „originální“ v přirozeném jazyce, můžeme rozlišit celkem čtyři způsoby užití. Originalita může za prvé znamenat autentičnost či původnost určitého díla. V tomto smyslu je dílo originální, pokud bylo skutečně zhotoveno rukou určitého mistra nebo vzniklo v určité historické době. V druhém významu může originalita znamenat novost, inovaci, tj. ohledy díla, kterými se liší od děl předchozích. V třetím významu pokládáme za originální pouze to, čemu připisujeme v určitém podstatném ohledu historické prvenství, tj. co pokládáme za první dílo svého druhu (například Picassovy *Avignonské slečny* jsou historicky první kubistickou malbou). V obou posledně uvedených významech je originalita pojmána jako historické postavení díla v rámci řady určitých děl. Zatímco v prvním případě je však originální dílo srovnáváno s předchozími díly, v případě druhém je důraz kladen na srovnání s díly následujícími. Pojmu originality můžeme ale rozumět ještě ve významu něčeho jedinečného a neopakovatelného. V tomto významu slovo „originální“ užíváme, když například říkáme, že každý člověk je svým způsobem „originál“, tj. svým specifickým způsobem představuje jedinečnou a neopakovatelnou lidskou bytost.

Domnívám se, že všechny uvedené významy slova „originální“, které užíváme v běžném jazyce, mají své zastoupení rovněž v teorii umění, přesněji řečeno v teorii hodnocení uměleckého díla. Jinými slovy řečeno: faktory, kterých si vážíme a ceníme v běžném životě jako původnost, novátorství, historické prvenství a jedinečnost se promítají i do našeho hodnocení uměleckých děl. Teoretikové umění se ovšem nedokážou shodnout na tom, které z těchto ohledů jsou skutečně relevantní pro stanovení hodnoty uměleckého díla.

II. ORIGINALITA V TEORII UMĚLECKÉ HODNOTY

Laika možná překvapí skutečnost, že v rámci estetické teorie jen málokdo obhajuje představu, že originalita díla ve smyslu inovace přispívá k jeho vyšší estetické hodnotě. Tím, že je dílo inovativní, může sice získat hodnotu, nikoli však hodnotu estetickou. Vztah mezi inovací a estetickou hodnotou je proto vnímán obráceně. Inovativní složka díla neovlivňuje jeho estetickou hodnotu, nýbrž na ní závisí.⁵ Nikdo se nezajímá o inovativní díla, pokud jsou nepovedená. Jejich inovativnost, resp. originalita je důležitá pouze tehdy, pokud se jedná o esteticky kvalitní díla. Samotná inovace není tudíž ještě zárukou estetické hodnoty. Inovativní může být i čmáranice cvičeného opičáka.

Jedním z prvních, kdo předložil argument proti tomu, aby originalita ve významu inovace byla pokládána za relevantní kritérium pro hodnocení uměleckých děl, byl Monroe Beardsley: „V tomto smyslu je jasné, že originalita nemá nic společného s hodnotou: dílo může být ori-

4 Srov. Woodmansee, M.: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York 1994, s. 35–56.

5 Srov. Meiland, J.: „Originals, Copies, and Aesthetic Value“. In: Dutton, D. (ed.): *The Forger's Art*. Berkeley 1983, s. 122–123.

ginální a dobré, ale též originální a velmi špatné. Caravaggio byl jedním z nejoriginálnějších malířů, jací kdy žili – to však neznamená, že byl i jedním z nejlepších. I když se omezíme pouze na dobrá umělecká díla – včetně Caravaggiových – musíme si položit otázku, zda je originalita důvodem, abychom dílo obdivovali více, než kdyby originální nebylo.⁶

Na základě citované pasáže lze zkonstruovat dilema, které radikalizuje námitku vůči originalitě ve smyslu inovace, a to tím, že poukážeme na nezávislost estetické hodnoty na originalitě díla. Pokud o něčem řekneme, že je to originální, může to znamenat buď to, že se to vyznačuje nějakou novou vlastností, anebo že se to vyznačuje novou vlastností a že tato vlastnost má estetickou hodnotu. V prvním případě není novost jako taková esteticky hodnotná, protože originální může být i špatné umělecké dílo. V druhém případě bude sice originálnímu dílu náležet estetická hodnota, ale jen proto, že to automaticky vyplývá z estetické hodnoty nové vlastnosti, tj. estetická hodnota díla je nezávislá na skutečnosti, že se jedná o novou vlastnost.

Výše uvedeného dilematu je si vědom i Denis Dutton, který podobně jako Beardsley odmítá uznat originalitu ve smyslu novátorství za relevantní faktor při hodnocení uměleckých děl. Jako doklad uvádí Dutton skutečnost, že inovativní mohou být i stylové napodobeniny, kterých si nicméně z estetického hlediska příliš nevážíme. Například inovativní prvek van Meegerenových stylových napodobenin Vermeerových obrazů představují těžká a přivřená víčka na tvářích namalovaných postav. Přestože se ovšem jedná o inovaci, kterou bychom na Vermeerových obrazech marně hledali, tato inovace esteticky nevylepšuje dojem z van Meegerenových obrazů. Na většinu diváků působí spíše fádním dojmem. To ovšem neznamená, že originalita není při hodnocení uměleckého díla důležitá. Opak je pravdou. Originalitě musíme ovšem podle Duttona rozumět ve smyslu původnosti a nikoli ve smyslu inovace. Naše estetické posuzování uměleckých děl nezahrnuje totiž podle Duttona pouze posuzování jeho smysly vnímatelných vlastností, nýbrž také posuzování toho, čeho bylo v daném díle dosaženo, tj. do jaké míry se tvůrce podařilo provést svůj záměr a do jaké míry byla jeho realizace náročná. K tomu je ovšem zapotřebí vědět, kdo, kdy a proč dané dílo vytvořil. Znalost původu díla a jeho správného historického kontextu je proto nutným předpokladem pro posouzení míry náročnosti a úspěšnosti umělcova výtvoru, resp. pro posouzení jeho estetické hodnoty:

„Pojem originality je v tomto kontextu významný, protože upozorňuje na důležitost původu uměleckého díla: součástí toho, co nám na případech jako je ten van Meegerenův vadí, je skutečnost, že esteticky významné aspekty obrazů nepochází od Vermeera, ale od umělce, který žil o několik stovek let později. V tomto smyslu můžeme van Meegerenovy padělky nazvat „neooriginálními“; přestože se jedná o originální van Meegereny, prvky, kterých si na nich obzvláště ceníme, nepochází od Vermeera – a to, co by tyto prvky učinilo částečně hodnotnými, by byla právě skutečnost, že se jedná o výsledek Vermeerova snažení ze sedmáctého století a nikoli o výtvor van Meegerena z dvacátého století.“⁷

Rovněž Tomáš Kulka souhlasí s tvrzením, že ne každá inovace je hodnotná. Hodnotné jsou podle něj pouze takové inovace, které přispěly k dalšímu uměleckému rozvoji, tj. následující generace umělců je uznají za hodné následování. Aby nedošlo k pojmovému zmatení, volí Kulka namísto víceznačného pojmu originality pojem umělecké hodnoty: „Umělecká hodnota obráží: 1) obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“, a 2) potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.“⁸

6 Beardsley, M.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis 1981, s. 460.

7 Dutton, D.: „Artistic Crimes“. *The British Journal of Aesthetics* 19, 1979, s. 311–312.

8 Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha 2004, s. 99–100.

Pojem umělecké hodnoty zachycuje třetí význam originality spočívající v historickém prvenství. Něco je originální, protože je to v určitém podstatném ohledu historicky první, tj. prvním případem svého druhu. Kulka ve svých tvrzeních vychází z pozorování, že při hodnocení uměleckých děl si nevšímáme pouze toho, jak dobře jsou hodnocená díla zhotovena, ale také toho, do jaké míry přinášejí něco nového. Oba faktory chce zohlednit ve své dualistické teorii hodnocení uměleckého díla. Zatímco míru kvality podle Kulky vyjadřuje estetická hodnota spočívající v míře sjednocenosti, komplexity a intenzity daného díla, míru jeho originality zachycuje umělecká hodnota, která je měřena jeho vlivem na další umělecký vývoj.

Jiní teoretikové umění jako například Francis Sparshott zastávají ovšem názor, že při posuzování hodnoty uměleckého díla není důležitá originalita ve smyslu jeho historického prvenství, nýbrž originalita ve smyslu jeho jedinečnosti a nenahraditelnosti.⁹ Originalita, jak ji chápe Francis Sparshott, neznamená radikální odklon od tradice. Podle Sparshotta nejde o to, že určité dílo je historicky prvním dílem, které má určité pozitivní estetické vlastnosti, nýbrž o to, že je jediným dílem, kterému tyto vlastnosti náleží právě jeho specifickým způsobem. V tomto ohledu je umělecké dílo jedinečné a nenahraditelné podobně jako je pro nás jedinečná a nenahraditelná milovaná osoba, kterou milujeme nikoli kvůli tomu, že dělá něco jako první, nýbrž kvůli specifickému způsobu, jakým provádí činnosti (vaření, smích, chůze apod.), které běžně vykonávají i ostatní lidé.

III. ORIGINALITA A FILOZOFICKÝ PROBLÉM UMĚLECKÉHO FALZA

Originalita bývá někdy pokládána za klíč k vyřešení filozofického problému uměleckého falza. Pojem falza přitom zahrnuje jak kopie, tak i stylové napodobeniny. V případě kopií uvedený problém spočívá v otázce, proč si originálních děl ceníme více než jejich vizuálně nerozlišitelných kopií. Pokud mezi dvěma díly neexistuje vizuální, resp. smysly vnímatelný rozdíl, pak by se obě díla – za předpokladu, že estetické vlastnosti závisí na vnímatelných vlastnostech – neměla lišit ani v jejich estetické hodnotě. Proč tedy hodnotíme jako méně cenná i tak dokonalá falza, která ani ti největší odborníci nejsou schopni od originálů rozeznat? Lze naší umělecko-kritickou praxi vůbec nějak smysluplně obhájit? Není naše preference originálů pouhým projevem fetišismu či snobství? V případě stylových napodobenin pak vyvstává otázka, zda je autentičnost díla relevantní pro jeho estetické hodnocení.

Jedno možné řešení výše uvedeného problému nabízí Denis Dutton.¹⁰ Podle jeho teorie hodnocení uměleckého díla má na estetickou hodnotu díla vliv nejen posouzení jeho smyslu vnímatelných vlastností, nýbrž i posouzení míry náročnosti a úspěšnosti realizace tvůrčího záměru, které se neobejde bez znalosti původu díla. Originál a jeho falzum se proto podle Duttona esteticky liší právě s ohledem na náročnost realizace autorského záměru. Zatímco padělatel pouze kopíruje dílo či imituje styl někoho jiného, autor původního díla musel dané dílo či tvůrčí styl „vynalézt“, což je samo o sobě mnohem náročnějším úkonem než pouhá imitace. Rozdíl v původu Vermeerových obrazů a van Meegerenových stylových napodobenin podle Duttona vysvětluje proto rozdíl v jejich estetické hodnotě, tj. skutečnost, proč si Vermeerových obrazů z estetického hlediska ceníme více než van Meegerenových napodobenin. Vermeerův záměr a tvůrčí obtíže, kterým byl nucen při malbě svých obrazů čelit, byly totiž mnohem náročnější než obtíže, se kterými se musel ve své době potýkat van Meegeren.

9 Viz Sparshott, F.: *The Theory of the Arts*. Princeton 1982.

10 Dutton, D.: „Artistic Crimes“. *The British Journal of Aesthetics* 19, 1979, s. 302–314.

Duttonovo vysvětlení ovšem oprávněně vyvolává několik pochybností.¹¹ Duttonova teorie hodnocení uměleckého díla za prvé nedokáže uspokojivě vysvětlit naši preferenci originálů před jejich falzifikáty. Ačkoli dáváme přednost Vermeerovým originálům před van Meegerenovými napodobeninami, z Duttonovy teorie hodnocení uměleckého díla ve skutečnosti vyplývá spíše opačný závěr: van Meegerenovy padělky jsou esteticky hodnotnější než obrazy starého mistra, protože realizace van Meegerenova padělatelského záměru byla v mnoha ohledech obtížnější než dosažení toho, co si předsevzal Vermeer. Oba malíři museli například řešit obecné výtvarné problémy (kompozice, sladění barev atd.). Van Meegeren se však navíc musel vypořádat s technickými problémy spojenými s výrobou přesvědčivého falza a ve svém záměru oklamat uměleckou kritiku uspěl.

Druhá pochybnost se týká Duttonova návrhu na hodnocení uměleckého díla podle náročnosti provedení uměleckého záměru. Tento návrh je v rozporu s praxí umělecké kritiky, která žádnou souvislost mezi estetickou hodnotou díla a mírou náročnosti jeho provedení nespatřuje. Ačkoli bylo například pro Beethovena daleko obtížnější komponovat své skladby v době, kdy ohluchl, než v době, kdy ještě dobře slyšel, nepovažujeme jeho pozdní skladby ve srovnání s jeho ranými skladbami za esteticky kvalitnější. Na neadekvátnost Duttonova modelu hodnocení uměleckého díla ukazují i další příklady. Skutečnost, že Mozart snadno komponoval své skladby, nijak nezhodnocuje kvalitu jeho skladeb. Stejně tak ani skutečnost, že Samuela Taylora Coleridge napadla báseň *Kubla Khan* ve snovém opojení opiem, nesnižuje její estetickou hodnotu. Z uvedených příkladů je zřejmé, že estetická hodnota díla není závislá na náročnosti výkonu jeho tvůrce.

Jiný recept na vyřešení filozofického problému uměleckého falza předkládá prostřednictvím své dualistické teorie hodnocení uměleckého díla Tomáš Kulka.¹² Kulka souhlasí s názorem, že mezi originálem a vizuálně nerozlišitelným falzem nemůže existovat estetický rozdíl, protože estetická hodnota díla je závislá na jeho vnímatelných vlastnostech, tj. na míře jeho sjednocenosti, komplexity a intenzity. Zároveň souhlasí s názorem, že falza jsou méně hodnotná než originální díla. Jejich hodnotový defekt nesouvisí ovšem podle něj s estetickou hodnotou, nýbrž s uměleckou hodnotou díla. Kulka tvrdí, že originální díla jsou pro nás hodnotnější než jejich falza, protože narozdíl od nich mají pro nás vyšší uměleckou hodnotu, tj. jejich inovace bylo pro umělecký svět podstatné a podnětné. Zatímco tedy věrný padělek má stejnou estetickou hodnotu jako originál, jeho umělecká hodnota je podle Kulky nulová. U stylových napodobenin je situace složitější. Povedené stylové napodobeniny mají podle Kulky souměřitelnou estetickou hodnotu s originálními díly. Stylové napodobeniny mají podle Kulky rovněž jistou míru originality resp. umělecké hodnoty, protože padělatel se musel tvůrčím způsobem vypořádat s problémem volby motivu, kompozice, výrazových prostředků atd. Umělecká hodnota stylových napodobenin je ovšem ve srovnání s uměleckou hodnotou originálního díla podle autora „marginální a nesouměřitelná“. Například Vermeerovým originálům přisuzuje Kulka mnohem vyšší uměleckou hodnotu než van Meegerenovým napodobeninám, protože „Vermeerovy inovace byly pro umění sedmnáctého století podstatné a podnětné – jejich vliv je patrný v dílech mnoha generací umělců. ‚Inovace‘, které nalezneme na plátnech van Meegerenových napodobenin, jsou triviální a pro umění dvacátého století zcela nepřínosné.“¹³

11 Důkladnou kritiku Duttonova řešení filozofického problému uměleckého falza uvádí Tomáš Kulka ve své knize *Umění a falzum*. Viz Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha 2004, s. 77–85.

12 Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha 2004, s. 157–167.

13 Tamtéž, s. 162.

Ke Kulkově dualistickému modelu hodnocení uměleckého díla a jeho řešení problému uměleckého falza lze ovšem učinit dvě výhrady a jednu poznámku. (1) Navrhovanou teorii hodnocení hájí Kulka tím, že obě hodnoty reflektují jednak praxi umělecké kritiky a jednak odrážejí snahu umělců vytvořit něco nového a udělat to dobře. Naše praxe hodnocení umění, a tím i umělecká tvorba, se může ale v důsledku posunu společenských hodnot změnit. Někteří teoretici umění upozorňují v současnosti na to, že v budoucnu může dojít ke snížení důrazu, který je dnes kladen při hodnocení uměleckých děl na jejich originalitu, a k uznání tzv. napodobivého umění. Důsledkem toho by mohlo dojít k uvolnění příkré hranice mezi originálními díly a jejich stylovými napodobeninami. Napodobitelé by vytvářeli například díla ve stylu Beethovena, Shakespeara či Picassa, přičemž recipienti těchto děl by se již nezajímali o to, zda se jedná o díla starých mistrů či moderních napodobitelů. Tato představa může být pro mnohé nepřijatelná. Je třeba si však uvědomit, že již dnes existují oblasti umělecké tvorby jako například výroba nábytku či architektura, ve kterých se praxe napodoby starších uměleckých stylů prosadila a stala se uznávanou a oceňovanou činností. A i když není peněžní hodnota moderních imitací nábytku stejně tak vysoká jako hodnota původního starožitného nábytku, nejsou tyto imitace přijímány s nevolí, jako by tomu bylo například u hudebních či literárních stylových imitací. K rozměňování pojmu originality ve významu bezprecedentní inovace dochází rovněž například v tvorbě hip-hopové hudby, která je založena na přisvojování, recyklování a transfiguraci (tzv. samplování) již existujícího hudebního či zvukového materiálu, tj. klasických či populárních písní, reklamních znělek, záznamů řečnických projevů či zpráv apod.¹⁴

(2) Kulka zavádí pojem umělecké hodnoty a domnívá se, že na základě tohoto kritéria vysvětlí naší preferenci originálů před jejich falzy. Zatímco originální díla mají podle Kulky uměleckou hodnotu, padělky ji zcela postrádají a stylovým napodobeninám náleží ve srovnání s originálními díly jen v minimální míře. Originálních děl si pak podle Kulky ceníme více kvůli jejich umělecké hodnotě. Uměleckou hodnotu přitom Kulka chápe jako význam díla ve vztahu k pozdějšímu uměleckému vývoji. Domnívám se, že tímto způsobem ovšem nelze vysvětlit hodnotový rozdíl mezi originálními díly a padělky popř. stylovými napodobeninami. Představme si situaci, ve které by došlo nešťastnou shodou okolností ke zničení původního díla, které by znal pouze jeho tvůrce a imitátor, a vystavena by byla jeho dokonalá kopie, která by měla značný vliv na pozdější umělecký vývoj, a tudíž bychom jí museli připsat i vysokou míru umělecké hodnoty. Padělkům může tedy v zásadě náležet umělecká hodnota ve stejné míře jako originálním dílům.

Kulka nicméně proti této námitce staví tvrzení, že důvodem připsání umělecké hodnoty dílu není jeho vliv na generace následujících umělců, nýbrž jeho inovace, kterou duplikátu nelze přiznat.¹⁵ Tato obhajoba je ovšem v rozporu s jeho předešlým tvrzením o retrospektivním posouzení umělecké hodnoty: „Z druhé části definice [umělecké hodnoty] vyplývá, že umělecká hodnota díla nemůže být spolehlivě určena bez časového odstupe. Abychom ocenili přínos dané inovace, musíme vědět, jak byl její potenciál dále využit. [...] Některé inovace nikam nevedou.“¹⁶ O inovaci tudíž hovoříme vždy *ex post*, a to v souvislosti s vlivem, který dílo mělo na následující umělecký vývoj. Tomáš Kulka by se proto měl rozhodnout, na základě

14 Shusterman, R.: „The Fine Art of Rap“. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 201–235.

15 Kulka, T.: „O hodnotovém dualismu“. *Estetika* 1–4, 2007, s. 188.

16 Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha 2004, s. 101.

jakého kritéria bude určitému dílu připisována umělecká hodnota. Rozhoduje o umělecké hodnotě díla jeho historické prvenství nebo skutečnost, že dílo ve významné míře ovlivnilo další umělecký vývoj? Uvedený příklad zaniklého originálu a vystavené vlivné kopie poukazuje na skutečnost, že historické prvenství díla nemusí vždy nutně souviset s jeho přínosem pro další umělecký vývoj.

Uměleckou hodnotu můžeme navíc přiřadit i stylovým napodobeninám, které inovativním způsobem napodobují styl určitého umělce, a inspirují tím další generace umělců. Umělec, který napodobí Vermeerův malířský styl, může v rámci tohoto stylu například objevit nové výrazové možnosti a tento objev může mít podstatný vliv na tvorbu pozdějších umělců. Jiným – tentokrát již skutečným a nikoli hypotetickým – příkladem zpochybňujícím Kulkovo řešení je vliv podvržených *Ossianových básní* na vznik romantického hnutí v evropské literatuře. Macphersonovým podvrhům náleží nejen vysoká míra estetické hodnoty, nýbrž i vysoká míra umělecké hodnoty. Kulka tento příklad označuje jako výjimku, která porušuje pravidlo, že padělky a stylové imitace jsou umělecky bezcenné.¹⁷ Nejedná se ale spíše než o výjimku o důkaz vyvracející platnost Kulkova řešení?

(3) Za alternativní řešení problému uměleckého falza považuji odpověď, že naše preference originálů před jejich falzy je vedena snahou po získání přesné vizuální informace, kterou měli k dispozici recipienti díla v době jeho vzniku. U kopií popř. padělků si nemůžeme být jisti tím, zda padělatel nepozměnil vzhled původního díla, a tím pádem nezkreslil původní vizuální informaci. Originálním dílům dáváme přednost tedy z toho důvodu, že nám na základě kauzálního spojení s jejich původním tvůrcem poskytují jistotu, že získáme nezkreslenou vizuální informaci. V případech, ve kterých došlo k zániku či poškození originálních děl a zachovaly se pouze jejich kopie (např. římské kopie řeckých soch), si ceníme kopií z toho důvodu, že nám poskytují alternativní způsob, jak získat co možná nejpřesnější představu o původní vizuální informaci. Domnívám se, že rovněž v hraničním případě poškozených, ušpiněných či výrazně vybledlých původních děl bychom upřednostnili dokonalou kopii originálu, která by nám dokázala lépe zprostředkovat informaci, jak dílo vypadalo v době svého vzniku, tj. informaci o tom, co viděl a ztvárnil jeho tvůrce. Pokud bychom i za těchto podmínek – podobně jako Tomáš Kulka – trvali na preferenci poškozeného či vybledlého originálu, pak by naše rozhodnutí bylo patrně vedeno sentimentální či historickou hodnotou díla, tj. hodnotami, které jsou v teorii a světě umění pokládány za irelevantní.¹⁸

Zajímavou a podstatnou otázkou je, proč si na dílech vlastně ceníme skutečnosti, že jsou prvními případy svého druhu. Podle Kulky nejde o to, že oceňované originální dílo je jediným případem svého druhu. Rovněž nelze jako vysvětlení přijmout tezi, že si na originálních dílech ceníme skutečnosti, že představují zlomový bod v dějinách umění. V takovém případě bychom totiž museli uměleckou hodnotu připsat pouze několika málo uměleckým dílům. Originální je podle Kulky každé dílo, které prostřednictvím své inovace ovlivnilo další umělecký vývoj, tj. dílo, které je v určitém ohledu prvním dílem v řadě následujících objektů, resp. kterému náleží v určitém ohledu historické prvenství. Prvotní otázka ovšem zůstává nezodpovězena: proč si této skutečnosti ceníme? O důvodech naší preference se můžeme jen dohadovat. Nabízí se ovšem antropologická hypotéza, že oceňování prvenství v umění souvisí s naší přirozenou povahou soutěživých bytostí, které oceňují a obdivují něčí schopnost ovládnout danou situaci

¹⁷ Tamtéž, s. 163.

¹⁸ Srov. Kulka, T.: „O hodnotovém dualismu“. *Estetika* 1–4, 2007, s. 192–3.

a vyniknout před ostatními.¹⁹ Oceňování uměleckých výkonů by se v takovém případě podobalo oceňování prvenství v atletických závodech.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

¹⁹ Bailey, G.: „Originality“. In: Cooper, D. (ed.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford 1992, s. 314–316.

HLAHOLSKÝ MISÁL VOJTĚCHA TKADLČÍKA: LITERÁRNÍ A JAZYKOVÝ EXPERIMENT?

MIROSLAV VEPŘEK

Mezi významná díla české kultury druhé poloviny dvacátého století jistě právem patří tzv. *Hlaholský misál*, který vznikl pod redakcí předního českého paleoslovenisty Mons. prof. ThDr. Vojtěcha Tkadlčíka.¹ Jedná se o liturgický text západního (římskokatolického) obřadu ve staroslověnské, ² originální literární a filologický počín, jež oprávněně vzbuzuje pozornost badatelů různých odvětví. Jak chceme v tomto příspěvku ukázat, *Hlaholský misál* představuje na jedné straně dílo nové a experimentální, na straně druhé však navazuje na více jak tisícileté dědictví literární tvorby na území Čech a Moravy.

Na rozdíl od některých jiných slovanských oblastí nebyla staroslověnská tradice v českých zemích rozvíjena nepřetržitě. Definitivní ukončení jejího kontinuálního vývoje nastalo vlastně již na konci jedenáctého století; následné snahy o opětovné zavedení církevněslovanské kultury nemohly tento specifický proud vzdělanosti obnovit v plné šíři. V nejnovější době je církevní slovanština prakticky určena již pouze pro liturgii.

Ve dvacátém století je obnovení staroslověnské tradice v českých a moravských diecézích římskokatolické církve spojeno především se dvěma výraznými momenty. Po první světové válce, kdy sílily požadavky k uplatnění národního jazyka v liturgii, bylo v roce 1920 dosaženo povolení k sloužení bohoslužeb v církevní slovanštině pro několik svátků českých a moravských patronů, a to na osmi vybraných místech v Čechách a na jednom na Moravě. Pro tyto účely vydal csl. bohoslužebné texty významný slavista a kněz Josef Vajs.³

Liturgické mešní texty Vajsovy vycházely z paralelních textů, které on sám nedlouho předtím sestavil pro katolické Chorvaty a jež byly pro užití v českém prostředí v definitivním znění částečně bohemizovány. Tyto texty se mimo jiné objevují jako součást hudebních skladeb, „Hlaholských mší“, z nichž asi nejznámější je stejnojmenné dílo L. Janáčka.⁴

1 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěním svjataho vseljenskaho senma vatikanskaho druhaho obnovljen i oblasatiju Pavla papeža šestaho izdan. Mešnjij čin s izbranimi mšami vlašča češkaho v slověnskij jazyk přeložen*. Olomouc 1992.

2 Staroslověnsčinou je nazýván jazyk misálu v doslovu a komentáři. Podle tradiční terminologie by však bylo vhodnější použít termín církevní slovanština, přesněji tzv. nová církevní slovanština, která představuje poslední fázi vývoje nejstaršího slovanského spisovného jazyka; jedná se o jazyk určený již pouze k liturgii.

3 Za definitivní verzi Vajsových textů se většinou považuje vydání z roku 1922, viz Vajs, J.: *Služebník. Čin i Pravilo Mši Misala Rimskago Slověnskym Jazykom i Mša Svätcem Vlašča Češkago*. Praha 1922.

4 K textové a jazykové charakteristice tohoto díla viz Večerka, R.: „K historii textu Janáčkovy Hlaholské mše“. In: *SPFFBU. Řada uměnovědná (F)*, 1, Brno 1957, s. 64–75.

V první polovině šedesátých let dvacátého století připravili staroslověnský text misálu pro české země paleoslovenisté V. Tkadlčík a F. V. Mareš.⁵ Zhruba ve stejné době se však konala v římskokatolické církvi zasedání Druhého vatikánského koncilu a na jejich základě byla zavedena liturgická reforma, která nejenže upravila bohoslužebné texty, ale také povolila sloužení bohoslužeb v národních jazycích. Staroslověnské mešní texty tak zřejmě musely doznat podstatných změn a první publikovaná verze je datována až na počátek let sedmdesátých. Hlavním autorem byl V. Tkadlčík, který spoluprací s dalšími slavisty z univerzitních i mimouniverzitních vědeckých pracovišť vytvořil první verzi tzv. *Hlaholského misálu*, v doslovu olomouckým kapitulním vikářem Josefem Vranou výslovně označenou jako „prozatímní“. Tato verze byla schválena dekretem Posvátné Kongregace pro bohoslužbu z 21. června 1971 a vydána v roce 1972.⁶ Užívání tohoto misálu, který obsahuje 16 mešních formulářů ke cti národních patronů určených pro příslušné dny slavení jejich památky i pro votivní mše v jiné dny, bylo omezeno na olomouckou arcidiecézi; každé provedení této „hlaholské mše“⁷ mělo podléhat ohlašovací povinnosti na kapitulní konsistoři. Misál byl vytištěn latinkou a mimo vlastních bohoslužebných textů, jejichž charakteristice se budeme věnovat níže, obsahuje reprodukci obrazu Jano Köhlera *Patronové olomoucké arcidiecéze* a dva texty v rukopisné, umělecky vyvedené hlaholici podle nejstaršího typu zachovaného v *Kyjevských listech* – text staroslověnského otčenáše a hlaholské abecedarium s latinkou psanými slovanskými jmény jednotlivých liter.

Přesně o dvacet let později, v roce 1992, byla vydána přepracovaná definitivní verze *Hlaholského misálu*. Hlavním autorem byl opět V. Tkadlčík, který spolupracoval zejména s F. V. Marešem, profesorem slavistiky vídeňské univerzity, a dále s vědeckými pracovníky ze Slovanského ústavu AV ČR v Praze (E. Bláhová, Z. Hauptová, V. Konzal, L. Pacnerová, J. Švábová, P. Vyskočil) a z brněnské univerzity (E. Pallasová).⁸ Liturgické texty v misálu obsažené byly schváleny k užívání na území všech českých i moravských diecézí, oproti předcházejícímu zkušebnímu vydání byl počet mešních formulářů rozšířen na dvacet. Podle pokynů je možno sloužit jednotlivé „hlaholské“ mše při příležitosti svátků jednotlivých světců i v jiných dnech (jako mše votivní); užití misálu již nepodléhá ohlašovací povinnosti, je ponecháno v kompetenci místních duchovních správců.

Na rozdíl od vydání misálu z roku 1972 je tato definitivní verze vytištěna v hlaholici s paralelním zněním v latince. Ani zde není možno přehlédnout přílohu, kterou tvoří reprodukce výtvarných děl (obrazu Jano Köhlera *Sv. Cyril a Metoděj* a iluminace z *Misálu písaře Štěpána*),

5 Tuto skutečnost uvádíme na základě studia nepublikovaných materiálů z pozůstalosti prof. V. Tkadlčíka, zejména z korespondence. V dopise V. Tkadlčíka pracovníkům Staroslověnského institutu v Zagrebu z 1. 6. 1970 čteme: „V roce 1963 jsme připravili (F. V. Mareš a V. Tkadlčík – pozn. M. V.) kompletní text misálu pro naše země“. Tyto materiály se nacházejí v archívu knihovny Centra Aletti Velehrad-Roma v Olomouci, pozůstalost prof. Tkadlčíka, karton 19. Za umožnění práce s nepublikovanými texty děkuji vedení knihovny, doc. Dr. Michalu Altrichterovi, Th.D. a Heleně Suchánkové.

6 Tkadlčík, V. (ed.): *Rímskij misal slověnskym jazykem izvoljenijem Apostolskym za Archibiskupiju Olomuckuju iskusa dělja izdan*. Olomouc 1972.

7 V pokynech pro uživatele misálu v prozatímní verzi z roku 1972 je označení „hlaholská mše“ ve smyslu „mše římského obřadu v jazyku staroslověnském“ zavedeno jako termín (s. IV). Přepracované vydání misálu z roku 1992 už takto striktně nepostupuje.

8 V. Tkadlčík byl v době totality v nemilosti komunistického režimu, v kněžské službě byl záměrně umisťován do odlehklých farností (v letech 1974–1989 působil ve farnosti Skřipov u Opavy), omezována byla i jeho činnost vědecká. Konzultace se zmíněnými spolupracovníky probíhaly většinou formou korespondence; tyto velmi cenné dokumenty spolu s další pozůstalostí prof. Tkadlčíka jsou dnes zpřístupněny v knihovně olomouckého Centra Aletti Velehrad-Roma.

snímek dvou stran z nejstaršího slovanského rukopisu – *Kyjevských listů* a dvě grafické kopie (ilustrace) vzácného oloveného kříže pocházejícího z archeologického výzkumu v Uherském Hradišti-Sadech.⁹

Tkadlečkův *Hlaholský misál* je pozoruhodný z jazykového hlediska (podrobná lingvistická analýza však není obsahem tohoto příspěvku). Je otištěn paralelně hlaholicí a latinkou, přičemž je na první pohled vyvolán dojem, že oba paralelní texty si zcela odpovídají (že se tedy jedná o transliteraci hlaholice do latinky). Tak tomu ovšem není, při přepisu do latinky byly odstraněny některé archaičtější jazykové jevy; jak podrobnou hláskoslovnou analýzou zjistila E. Hrdinová, hlaholský text oproti textu psanému latinkou zachovává především jery a nosovky a v přepise do latinky lze nalézt některé substituce opírající se o změny staré a nové češtiny.¹⁰ Text psaný latinkou má být „návodem k novodobé české liturgické výslovnosti“,¹¹ jejíž konkrétní realizace představuje velmi odvážný experiment – jazykově sice vychází z tradice velkomoravské staroslověnštiny a české církevní slovanštiny 10.–11. století, ale bohemizace obsahuje i pozdější změny české (příznačné je např. zahrnutí pračeské jazykové změny *g > h*). Tento jazykový charakter *Hlaholského misálu* může být v jistém smyslu sporný; je třeba si však uvědomit, že staroslověnská tradice v Čechách a na Moravě se nevyvíjela nepřetržitě a každé obdobné dílo, snažící se „odhadnout“ nedoložený vývoj bohemizace staroslověnštiny, musí nutně počítat s hypotetičností některých uměle zaváděných jazykových prvků.

Staroslověnský text *Hlaholského misálu* (v následujících pasážích, pokud není jinak uvedeno, se zabýváme definitivní verzí z roku 1992) odpovídá paralelním částem latinského *Missale Romanum* (editio typica altera 1975) a českomoravského *propria* (z roku 1991), zahrnuje *Mešnij čin s ljudmi* (*Ordo missae cum populo*) a *Vlašče o svjatych* (*Proprium de sanctis*). Mimo to v přílohách dále obsahuje mešní zpěvy a některé paraliturgické texty – zejména modlitby přede mší a po mši. Jednou z příloh je také text velké ektenije z východní liturgie sv. Jana Zlatoústého.

Tento soubor textů, který tvoří ucelené dílo sjednocené po stránce jazykové, je pozoruhodný z hlediska svého původu; rádi bychom v našem příspěvku upozornili na skutečnost, že se jedná o soubor značně různorodý. Výsledná redakce *Hlaholského misálu* byla sice provedena až ve druhé polovině dvacátého století, ale původ některých pasáží je možno spatřovat v památkách dokonce i o víc jak tisíc let starších. Aniž bychom si kladli za cíl podání vyčerpávajícího popisu celé problematiky, chtěli bychom se v následujících řádcích zaměřit na osm různých textových pramenů misálu, případně jeho inspiračních zdrojů:

- 1) rukopis velkomoravské staroslověnské tradice;
- 2) památky českocírkevněslovanského původu z 10.–11. století;
- 3) liturgické texty cyrilometodějského původu dochované v mladších opisech;
- 4) jiné texty cyrilometodějského původu;
- 5) liturgické texty Josefa Vajse;
- 6) soudobé církevněslovanské liturgické texty chorvatské;

9 Tento kříž, obsahující nápis z řeckých písmen, podle názoru archeologa V. Hrubého ukazuje pravděpodobně na řecký původ „učitele“ v biskupské „škole“ z doby Velké Moravy. Viz Hrubý, V.: *Staré Město-Velehrad. Ústředí z doby Velkomoravské říše*. Praha 1964, s. 27.

10 Hrdinová, E.: *Hlaholský Rimskij misal – Missale romanum (Hláskoslovná analýza)*. Olomouc 2002 (diplomová práce), s. 96.

11 Tkadleček, V. (ed.): *Rimskij misal povelěním svjataho vseljenskabo senma vatikanskabo drubaho obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestabo izdan. Mešnij čin s izbranimi mšami vlašča češskabo v slověnskyj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 191.

- 7) biblické texty různých stsl. a csl. redakcí;
- 8) nově pořízené překlady.

ad 1) V *Hlaholském misálu* jsou zahrnuty některé texty, které se nacházejí ve vůbec nejstarším souvislém slovanském rukopise, v tzv. *Kyjevských listech*, jež obsahují stsl. překlad latinského sakramentáře. Tato památka byla tradičně považována za mladší českocsl. opis textu z cyrilometodějského období, avšak podle názoru některých badatelů (z české paleoslovenistiky jej zaujímal, či zaujímají např. F. V. Mareš, R. Večerka i V. Tkadlčík) je možno zvažovat i přímý velkomoravský původ tohoto rukopisu. Tuto hypotézu je obtížné dokázat a zároveň i vyvrátit, každopádně se obecně předpokládá, že *Kyjevské listy*, ať už jsou mladším opisem či nikoli, zachovávají jazykovou i paleografickou normu velkomoravské staroslověnštiny.

Tkadlčíkův *Hlaholský misál* přebírá z *Kyjevských listů* např. text mešního formuláře ke svátku sv. Klimenta (23. listopadu), pro ilustraci citujeme ukázkou ze vstupní modlitby („*Sbornaja*“):¹²

Boh, iže ny léta ohrjaduca blaženago Klimenta, mučenika tvojeho i papeža, čstiju veselši, podaz milostivij, da jehože čest čstim, siloju ubo mučenija jeho naslědujem. Hospodem našim Jisu Christem, Synem твоjim, iže s tobou živet i česarit v jedinstvě Ducha svjataho, Boh, ve vše věky věkov.¹³

Mimo to můžeme *Kyjevské listy* považovat za jeden z jazykových vzorů *Hlaholského misálu* a podle v nich dochované nejstarší „polooblé“ hlaholice byl J. Šindlerem vytvořen tiskařský typ hlaholice použité v misálu.

ad 2) Literární památky českého původu z 10. a 11. století nebyly do *Hlaholského misálu* zařazeny textově, avšak můžeme v nich spatřovat jeden z jazykových vzorů bohemizace textu v misálu psaném latinkou. Inspiračním zdrojem zde byly zejména *Pražské hlaholské zlomky*, které rukopisně přímo reprezentují českou redakci církevní slovanštiny organicky navazující na velkomoravskou staroslověnštinu a zároveň již formovanou českým jazykovým prostředím.

ad 3) Zajímavou textovou tradici je možno vystopovat u znění první eucharistické modlitby, tzv. římského kánonu. Jeho nejstarší doložená rukopisná verze pochází ze 14. století a je obsažena v charvátskohlaholském misálu *Illyrico 4*. Tento text, vydaný J. Vajsem v roce 1939,¹⁴ představuje zřejmě mladší opis původně velkomoravského liturgického textu. Můžeme jej nalézt i v jiných novocírkevněslovanských misálech podle římského obřadu.

ad 4) Jako příklad textového pramene *Hlaholského misálu* z dalších (tedy primárně neliurgických) památek cyrilometodějského původu dochovaných v mladších opisech můžeme uvést vstupní antifonu ze mše ke svátku sv. Cyrila a Metoděje. Zde je převzata vybraná pasáž z tzv. *Proglasu*, tedy veršované předmluvy ke Konstantinově překladu čtveroevangelia:

„Slyšite slovo, ot Boha přijde,
slovo že krmja duše člověčskyje,

12 Z *Hlaholského misálu* zde i níže citujeme paralelní text psaný latinkou, tedy text v novodobé „české liturgické výslovnosti“.

13 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěnjem svjataho vseljenskago senma vatikanskago drubago obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestabo izdan. Mešnj čin s izbranymi mšami vlašča češkago v slověnskyj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 117.

14 Vajs, J.: „Kánon charvátsko-hlaholského misálu vatikánského Illir. 4. Protějšiek hlaholských listů Kyjevských“, *Casopis pro moderní filologii* 25 (č. 4), 1939, s. 113–134.

slovo že krěpja i srdca i umy,
slovo se hotovaja Boha poznati.¹⁵

ad 5) Do *Hlaholského misálu* byly také zahrnuty některé liturgické texty J. Vajse v definitivní verzi publikované v roce 1922 (srov. výše), ovšem s patřičnou jazykovou úpravou. Dotyčné pasáže nacházíme např. v modlitbách ke svátku sv. Ludmily (pro srovnání uvádíme paralelně i původní text Vajsův¹⁶):

Da pomagajut nam, prosimo ťa, Gospodi, prosby
i utážanija svjatyja Ljudmily mučenicě tvojeja : da po
stopam jeja hodáče, vo věřě obrácemo sja postojanni,
i vo svjatyh dělěh dějstvitelni.¹⁷

Da pomahajut nam, prosim ťa, Hospodi, prosby i uťa-
žanija svjatyje Ljudmily, da po stopam jeje
choďače, ve věřě obrjacem sja postojanni i v svjatyh
dělěh dějstveni.¹⁸

ad 6) Pozoruhodnou souvislost vykazuje text *Hlaholského misálu* s novocírkevněslovanským misálem chorvatské redakce vydaným J. L. Tandarićem v roce 1980.¹⁹ Přímoú textovou paralelu můžeme najít např. u třetí eucharistické modlitby, pro ukázkou otiskujeme její začátek paralelně v obou sledovaných verzích:

V istinu svet jesi, Gospodi, i pravo te hvalit vsa
tvar toboju sazdana, jako Sinom tvojim, Gospodem našim
Isu-Hrstom, dělajuci silě Duha Svetago, vsa živiši i
svetiši, i ljudi svoje sbirati ne přestaješi, da ot vstoka
slnačna do zapada prinošenije čisto žret se imeni
tvojemu.²⁰

V jistinu svjat jesi, Hospodi, i pravo ťa chvalit vša tvar
toboj sezdana, jako Synem tvojim, Hospodem našim,
Jisu Christem, dělajuci silě Ducha svjataho, vša živiši i
svjatiši i ljudi svoje sbirati nepřestaješi, da ote vstoka
slnečna do zapada prinošenije čisto žret sja jmeni
tvojemu.²¹

V případě tohoto textu nebylo možno navázat na starší liturgickou tradici, neboť tato eucharistická modlitba se v římské liturgii objevuje až po Druhém vatikánském koncilu, domníváme se tedy, že se jedná o nově pořízený církevněslovanský překlad. Novodobá staroslověnská liturgická tradice česká a chorvatská se zde prolíná opravdu pozoruhodným způsobem – evidentně totožný text (s odhlédnutím od některých jazykových rozdílů, zejména hláskoslovných a pravopisných) je totiž obsažen již v „prozatímní“ verzi *Hlaholského misálu* z roku 1972.²²

ad 7) Ještě složitější strukturu z hlediska textologického představuje první vydání misálu z roku 1972. V této zkušební verzi jsou zahrnuta i biblická čtení, responsoriální žalmy a alelujové zpěvy, jež vycházejí z dochovaných staroslověnských a mladších církevněslovanských biblických památek (samozřejmě jazykově upravených), přičemž jejich charakter je dosti různý.

15 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěnijem svjataho vseljenskaho senma vatikanskaho drubaho obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestabo izdan. Mešnjij čin s izbranimi mšami vlašča češkabo v slověnskyj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 97.

16 Vajs, J.: *Služebnik'. Čin i Pravilo Mši Misala Rimskago Slověnskym Jazykom i Mša Svätcem Vlašča Češkago*. Praha 1922.

17 Tamtéž, s. 45.

18 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěnijem svjataho vseljenskaho senma vatikanskaho drubaho obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestabo izdan. Mešnjij čin s izbranimi mšami vlašča češkabo v slověnskyj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 105.

19 Tandarić, J. L. (ed.): *Čin misi s izbranimi misami*. Zagreb 1980.

20 Tamtéž, s. 34.

21 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěnijem svjataho vseljenskaho senma vatikanskaho drubaho obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestabo izdan. Mešnjij čin s izbranimi mšami vlašča češkabo v slověnskyj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 43.

22 Jak vyplývá z našeho studia nepublikované Tkadlčíkovy korespondence archivované v Centru Aletti Velehrad-Roma v Olomouci, V. Tkadlčík a J. L. Tandarić byli v sedmdesátých letech v písemném kontaktu a ve Staroslověnském institutu v Zagrebu bylo vydání HM z roku 1972 k dispozici.

norodý. Některé opět představují pravděpodobně původně překlad cyrilometodějský (zejména texty evangelní, texty převzaté ze žaltáře), u jiných je jejich původ poněkud sporný (např. texty převzaté z charvátskohlaholských verzí tzv. Malých proroků). Ve všech případech těchto pramenných starých rukopisů se navíc jedná o znění dochovaná v různých redakcích nejstaršího slovanského spisovného jazyka. V definitivním vydání *Hlaholského misálu* z roku 1992 již tyto texty obsaženy nejsou, čtení v rámci bohoslužby slova se doporučují realizovat na základě českého lektionáře.

ad 8) *Hlaholský misál* konečně také obsahuje řadu textů, které nebyly převzaty z jiných zdrojů a jež tak můžeme považovat za novodobý překlad z latiny do církevní slovanštiny. Jedná se např. o texty některých rubrik (uvádíme opět příklady z definitivní verze z roku 1992): „Posledujícíe molitvy mohut sja upotřebľjati na volju jereja na konci služenija mše ili služby slovesnyje ili služby dnevnyje ili svjateb.“²³

Podobně se domníváme, že novými překlady jsou zřejmě také některé přiložené paraliturgické modlitby, jako např. *Molitva svjataho Ambroza* (viz latinská modlitba sv. Ambrože *Preparatio ad missam*, pro ilustraci uvádíme úryvek ze začátku modlitby): „K trapezě přěsladkaho pira tvojeho, milostivj Hospodi Jisu Christe, az hrěšnik ničtože ne drzaja o svojich utažani-jich, no upvaja na tvoju milost i blahost, boju sja i trepecu pristupiti.“²⁴

Závěrem můžeme konstatovat, že *Hlaholský misál* Vojtěcha Tkadlčíka představuje zajisté pozoruhodné umělecké dílo. V jazykově sjednoceném znění, které už samo o sobě můžeme považovat za výrazný experiment, navazuje na velkomoravskou literární tradici cyrilometodějských památek (zachovaných v mladších opisech), dále na novocírkevněslovanské bohoslužebné texty chorvatské i české, částečně i na slovansko-byzantskou liturgii. Zároveň však obsahuje i novodobé překlady latinských liturgických knih po Druhém vatikánském koncilu. V prezentovaném příspěvku jsme si pokusili poukázat na jeden možných pohledů nazírání na tuto nejnovější hlaholskou „památku českého původu“, jak pevně věříme, sledování velmi tenké hranice experimentálnosti a tradicionalismu v tomto díle může být inspirací k dalšímu bádání o něm.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

23 Tkadlčík, V. (ed.): *Rimskij misal povelěnijem svjataho vseljenskaho senma vatikanskaho drubaho obnovljen i oblaatiju Pavla papeža šestaho izdan. Mešnij čin s izbranymi mšami vlašiča češskaho v slověnskj jazyk přeložen*. Olomouc 1992, s. 71.

24 Tamtéž, s. 130.

EXPERIMENTUJI, TEDY JSEM. ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ AVANTGARDY JAKO NEGACE A JAKO OBHAJOBA TVŮRČÍHO SUBJEKTU

ZUZANA MALÁ

Čím se tento svět stává děsivější, tím je umění abstraktnější.¹

„Experiment jako estetický pojem již dávno přešel do slovníku intelektuálního průmyslu. Dán do oběhu avantgardou, používán jako zaříkadlo, ohmataný a nevyjasněný, zamořuje konference a kulturní diskuse a šíří se v recenzích a esejích.“² Po tak ostrém odsouzení Hanse Enzesbergra je na uvážení každého čtenáře, zda se odhodlá ke čtení dalšího „zamořujícího“ příspěvku z konference, jejíž jednání se po celé dva dny netýkalo ničeho jiného než právě experimentu. Součástí tohoto textu je pohled na experiment v jistém smyslu také jako na „zaklínadlo“, pokusíme se k němu však přistoupit jako k fenoménu, který měl, především ve svých počátcích, svůj mystický a životně důležitý smysl. Avantgardní experiment pojmáme mimo jiné za specifické vyslovení touhy tvůrčího subjektu po útěku z tohoto světa směrem do klidnějších dimenzí.

Přelom 19. a 20. století sebou přinesl chaos a nejistotu. V moderní kultuře se slovy Karla Krause začaly dít věci, které si člověk dříve nedokázal ani představit. Typickou modernistickou reakcí na změny vnější reality byl tzv. obrat k sobě samému (inward turn). Narušená individualita však nebyla natolik silná, aby se na ni po „smrti Boha“ a po objevu hlubin podvědomí dal založit nový výklad světa. Avantgardní estetiky proto na konci prvního desetiletí přicházejí se zcela odlišným, radikálním vztahem ke světu, který na sebe často bere podobu odvážných intermediálních pokusů³.

Experiment definoval Šalda jako jednu z účinných zbraní proti šosákovi, tedy měšťákovi. Zaměříme-li se na experimenty nefigurativního umění, domníváme se, že revolta proti buržoazii nebyla jedinou příčinou vzniku umělecké abstrakce. Abstraktní experimenty, silně spjaté s dobou svého vzniku, jsou rovněž uměleckou reakcí na všeobecně pociťovanou nemožnost autentického a svobodného vyjádření v prostoru bez duchovních obsahů a funkčního řádu.⁴

1 Paul Klee ve svých denících. In: Micheli, de M.: *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha 1964.

2 Enzesberger, H. M.: „Aporie avantgardy“. In: *Eseje*. Praha 2008, s. 27.

3 Tento příspěvek rozvíjí základní tezi Maria de Micheliho o tzv. abstraktním proudu avantgardních estetik, který se vyznačuje pokusy o vytvoření nového řádu a přistupuje k avantgardě (mimo jiné) jako k umění, které v sobě implikuje „roztržku“ s kulturními a společenskými postuláty předchozího století.

4 Abstraktní umění právě pro svou nesvázanost s realitou čelilo kritice především z pohledu marxistické estetiky. Lukasc sleduje v abstrahování únik od skutečnosti: „Tato abstrakce, která se později stala teoretickou základnou expresionismu, představuje vrchol subjektivistického vyprázdnění estetiky.“

Již od počátku nového století sledujeme v moderním umění významný obrat k čisté, nezkažené, „divošské“ kultuře a k primitivním výtvorům, které produkovala. Abstraktní umění z naivního vidění světa a z jeho čisté harmonie významně čerpá, když se pokouší nabídnout odlišný, ideologii a falešnou realitou nezkažený řád světa, ve kterém by zároveň nechyběla božská autorita. Kandinskij ve svých textech prohlašuje za svaté všechny prostředky, které jsou vnitřně nutné, a není jediný, který v souvislosti s abstraktním uměním demonstruje pokus o navrácení božské autority. Suzi Gablik v knize *Has modernism failed?* poukazuje na fakt, že umělec stál v této zmatené době zcela osamocen, doslova ztratil svůj stín, a musel si vynalézt vlastní osud. S jistou nadsázkou můžeme tvrdit, že právě abstraktní umění ve svých raných počátcích nabízelo takové transcendentální koncepty, které se mohly stát pro umělce individuálním osudem nové duchovnosti a platného řádu.⁵

ZTRÁTA DŮVĚRY V ŘÁD JAZYKA – HLEDÁNÍ NULOVÉHO STUPNĚ

*Řádek poezie je nadějí zbavit se všeho svinstva přilepeného na ten mizerný jazyk.*⁶

Výtvarný jazyk abstrakce se stal vzhledem k intermediálnímu zaměření avantgard komplementární složkou systému jazyka. Avantgardní epocha, kterou zde časově vymezujeme prvníím manifestem futurismu až k období konce 30. let, snad nejtěsněji v dějinách umění propojila obraz se slovem často až v takové míře, jež narušila pravidla výchozích systémů a evokovala propojování znaků výtvarných a jazykových ve zcela originálních souvislostech.⁷

Postupná vyprázdněnost významů slov byla reflektována umělci již od poloviny 19. století, ve kterém se buržoazie plně chopila své moci. Sedmnáctiletý Rimbaud psal v dopise příteli Paulu Demenyemu o svém pokusu nalézt nový, univerzální jazyk, ve kterém si budou odpovídat vůně, barvy a zvuky. Požadavek vzájemné prostupování výtvarného a jazykového systému byl vysloven především kvůli potřebě nového osobního jazyka poezie, který by naplňoval různorodé lidské smysly. Jazyk jako ručitel nadosobního řádu (Jiří Pechar) byl na konci 19. století panující buržoazií značně narušen a přestal fungovat ve své variabilní, symbolické rovině. Stal se vyprázdněným systémem plným pojmů a termínů bez hlubšího smyslu. Symbolismus, který se jako první pokoušel o návrat a revizi ztracených významů jazykového systému, velmi významně ovlivnil vznik abstrakce.

Výtvarná abstrakce se tak přirozeně stala součástí masivnějších reakcí umělců, kteří od počátku 20. století považovali dobový jazykový systém za nevyhovující a za příliš svázaný s ideologickým pozadím doby. Po inspirativním vrhu kostek, který nemohl vyloučit náhodu (Mallarmé), přichází Apollinaire s kaligramy a v důsledku pocitované krize jazyka Marinetti osvobozuje slova. Protipólem slov zbavených pout limitující gramatiky se staly abstraktní kompozice, oproštěné od zatěžujícího vztahu k falešné realitě a figurálnímu malířství. Oproštění se od zaujetí v materiích nenachází proto později Malevič v ničem jiném, než v tzv. zaumných slovech, tedy slovech mimo hranice rozumu.

Je viditelné, že abstrakce od výtvarného umění doslova „odstříhla“ nános tradiční reprezentace reality a osvobodila jak malbu, tak i její tvůrce před diktátem nápodoby světa. Básníci či výtvarníci pocitovali za nemožné přímo participovat na realitě a pokoušeli se vytvořit umění, jež by se od ní dokázalo zcela oprostit. Destrukce či negace dadaismu je tak v jistém smyslu

5 Suzi Gablik v procesu o ospravedlňování individua nahlíží na abstrakci doslova jako na „estetickou teologii“.

6 Poznámka Hugo Balla. Cit. dle: Foster, H. a kol. (eds): *Umění po roce 1900*. Praha 2007, s. 136.

7 Později požadavek propojení malíře a básníka nalezneme v raných textech Karla Teiga.

podobná abstraktní negaci vnější reality.⁸ Stejně jako jazyk přestával fungovat jako nástroj reprezentace a proměnil se v prázdný systém volných symbolů, výtvarný systém se počal vzdalovat od mimetického vztahu k realitě. Jak ostatně popisuje rovněž Charles Harrison v eseji *Abstraction, figuration and representation*,⁹ ve chvíli, kdy jazyk jako nefunkční systém znaků, který subjekt používá pro své vyjádření, zklamal, nahradil jej umělec funkčním abstraktním systémem.

Tyto (ne)podmínky pro tvorbu moderního umělce zajímavě rozvíjí Richard Sheppard v textu *The Crisis of Language*¹⁰. Autor komentuje realitu počátku století jako prostor, ve kterém zděděné instituce, tedy rovněž instituce jazyka, ještě sice mohou vzbudit zdání kontinuálního pokračování v přítomnosti, avšak ve skutečnosti nabízí jen možnost pro totální destrukci. Ukazuje dále, že sociální vědomí nového století nepřinášelo žádné pevné body a že nový řád, který nemá ve svém středu člověka, byl řádem neschopným nabídnout trvalé jistoty. Přirozenou reakcí na tyto skutečnosti se stalo nové imaginativní umění, které bylo vystavěno jako přímá opozice k řádu, jenž ignoruje všechny složky lidské osobnosti. Sledujeme, že nefunkční sociální systém stále více atakoval jazyk, který i jako opozice vůči panujícímu řádu přestával poskytovat básníkům přirozeně svobodný prostor k vyjadřování. Nejenom sociální funkce umělce, ale především nastupující technologizace svazovala proudy imaginace a, jak zajímavě popisuje Sheppard, učinila ze světa pro umělce vlastně „bezdomoví“, neboť člověk se ve světě – u sebe doma – necítil bezpečně. Taková situace evokuje představu prostorového vakuu, ve kterém se umělec po přelomu století nedobrovolně ocitá.¹¹ Domníváme se, že umělci v rozbití starých forem figurální malby, v odtržení se od obrazů bitev směřovali k hledání nových nekonkrétních prostorů, ve kterých budou moci svobodně tvořit i existovat. Dramatický pocit vyprázdňenosti prostoru žití a narušení hodnot klasické ontologie evokoval umělce k hledání prostoru nové transcendence.

Na výstavě skupiny Modrý jezdec v roce 1913 o neukotvenosti moderního člověka v současném světě hovořil Paul Klee: „Nežijeme dnes v údobí, v němž umění slouží životu. To, co se dnes rodí z pravého umění, je, zdá se, spíše usazenina všech sil, které život není s to absorbovat; toto je rovnice, kterou duchové abstraktního zaměření vyvozují ze života bez jakéhokoli přání, bez odporu. V jiných údobích je umění jevem, který vyvolává kvašení v těstu světa; taková údobí jsou dnes daleko. Dokud se nevrátí, umělec musí udržovat odstup od oficiálního života. A toto je naše svobodně uvážené odmítnutí všech nabídek, které nám dělá svět; my se nechceme se světem ztotožnit ...“¹² Odmítnutím reálného světa bylo vykročeno směrem ke světu abstraktnímu, jehož tvůrci se v souvislosti s odklonem od objektivní reality odvrátili rovněž od tradice, motivováni touhou nalézt „prapočátky“ umění a žití, příznačný bod nula – **nulový stupeň rukopisu**.¹³

8 Na souvislost dadaismu a umění abstrakce přesvědčivě upozornil Jindřich Chaloupecký.

9 Harrison, Ch. a kol. (eds): *Primitivism, Cubism, Abstraction*. New Heaven 1993.

10 Sheppard, R.: „The crisis of language“. In: Bradbury, M. – McFarlane, J. (ed.): *Modernism: 1890–1930*. 1976.

11 Fatální potřebu nové imaginace dokládá rovněž pozdější vydání knihy Hanse Prinzhorna (1922) *Umění duševně nemocných*, ve které upozorňuje na bezprostřední spojení duševně nemocných se světem imaginace a ukazuje, že spřízněnost moderního umění s vytvořeným světem schizofreniků je v podstatě „toutéž spřízněností, jež o dvě desetiletí dříve vedla ke zkoumání výrazových prostředků a zkušeností dětí a primitivů – na protest proti chaptalovitému racionalismu minulých generací, ve kterém měli ti nejlepší pocit, že se dusí.“

12 Michelli, de M.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964, s. 87.

13 Otázka tradice přesahuje možnosti tohoto článku. Mondrian se, jak známo, pokoušel ve svých textech de facto o následování tradice, ovšem v jejich „netradičních“ významech.

Povaha jazykového systému se od poloviny 19. století v terminologii Rolanda Barthesa přibližovala k charakteru tzv. **buržoazního rukopisu**. Buržoazie si dle jeho názoru oblíbila konvenční rukopis, který později převzali spisovatelé, jejichž funkcí nebylo již vytvořit dílo, ale zásobit recipienty literaturou, kterou je zdaleka vidět. „Remeslný rukopis, situovaný uvnitř buržoazního dědictví, neruší žádný řád: zbaven jiných zápasů, spisovatel má vášeň, která ho stačí ospravedlnit: plodí formu.“¹⁴ Podle Barthesa ve chvíli, kdy spisovatel netvoří řeč novou, dochází k dezintegraci jazyka, která vede k tzv. mlčení rukopisu. Spisovatelé tak podávají svědectví o literární řeči, která se udržuje jen proto, aby vyzpívala svou nutnost zemřít. Obrátíme-li svou pozornost na avantgardní umělecké pokusy, vidíme, že směřování k příznačnému „tichu v tvorbě“ je charakteristické pro valnou většinu z nich především z toho důvodu, že moderní umělec, uzavřen dle Barthesa uvnitř buržoazního rukopisu, měl jen jedinou možnost, jak být ve své tvorbě upřímný – stát se němým.

Význam ticha v tvorbě moderních umělců je dle našeho názoru umocněn nemožností díla komunikovat v odcizeném prostoru. Abstraktní malba, stejně jako například dadaistické básně, nehovoří se svými možnými recipienty, neboť těm tato díla upírají signály z jejich žité reality. Recipient, dodejme masový recipient, nebyl schopen vstoupit do dialogu s takovými díly elity, která neposkytovala možnost ztotožnění. Avšak při bližším pohledu na abstraktní výtvoř v souvislosti se závěry z teoretických textů samotných umělců, které většinu abstraktních maleb komplementárně doplňují, sledujeme, že **ticho** těchto děl není synonymem **němoty**. Vnitřní hlas abstraktních maleb je de facto kódovaným proudem, jenž pro své dešifrování vyžaduje aktivitu na straně vnímatele. Ve chvíli, kdy se této aktivy dílu nedostalo, ocitá se tvůrčí subjekt v dialogu pouze se svým dílem, stále více odcizován od možné promluvy jak s dobovou audiencí, tak s přítomností, ve které žije. Tvorbu, která tzv. nemluví, popisuje ve svých pracích rovněž Rosalinda Krauss, podle které umělci, kteří o sobě uvažovali jako o avantgardě (v jejím pojetí především Malevič, Modrian, Hesse), mají ve svých pracích společný výraz ticha, jakési odmítnutí řeči.¹⁵ Dodejme, že význam ticha v abstraktních malbách, které jsou velmi silně ovlivněny hudbou, je jen dalším z mnoha paradoxů avantgardního umění.

Moderní umělec odmítl vyprázdněná slova, zvuky a obrazy staré doby a chaotického světa jak z důvodu naplnění utopického projektu stálé novosti a originality, tak z pocitu ohrožení okolním (ne)řádem. Když Hugo Ball v roce 1916 hovořil o dadaistickém recitování, ve kterém kvůli vzájemnému překřikování nebylo vůbec rozumět mluvčímu, jako o „typické zkratce“, která ukazuje spor lidského hlasu, vox humana, se světem, který jej ohrožuje, zaplétá do sebe a ničí a před jehož rytmem a hlukem nemůže uniknout“¹⁶, nepojmenoval tím nic jiného než touhu tvůrčího subjektu po novém, čistém světě, jenž bude v dokonalé harmonii s člověkem.

Potřeba očištěných výrazových systémů vyvrcholila v projektu „čistého“ člověka, jenž měl opět vzejít z pomyslného bodu nula jako člověk zcela nový, připravený pochopit nové umění. Jakkoliv tento nietzschovský projekt nadčlověka přijal za své především futurismus, projevil se v různých podobách ve valné většině avantgardních estetik. „Futuristický dynamický nadčlověk, bájná bytost – stroj, Chlebnikovův hvězdný člověk, Majakovského Ego – člověk bijící se s Bohem a sluncem a Malevičův bezpředmětný „přírodník“ jsou vlastně ze stejného rodu.“¹⁷ Jak dále upozorňuje Jiří Padrta, jedná se zde především o překonání sebe sama v jakémśi vyšším

14 Barthes, R.: *Nulový stupeň rukopisu: základy sémiologie*. Praha 1967, s. 49.

15 Krauss, R. E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge 1985.

16 Chalupecký, J.: *Umění dnes*. Praha 1966, s. 14.

17 Padrta, J.: *Kazimír Malevič a suprematismus*. Praha 1966, s. 26.

člověku. Tato snaha umělců abstrakce byla motivována dosažením dokonalé harmonie jednotlivých složek, jež měla vyústit v tzv. utilitární dokonalosti všečlověka (Malevič).¹⁸ Destruktivní energie umělecké abstrakce tedy pouze neníčí nevyhovující prostor a neškrtá člověka jako takového, ale nabízí, jakkoliv převážně utopický, projekt nové duchovní dimenze. Abstraktní umění ukazuje tedy na jedné straně touhu vymánit se ze starých, zaběhlých a dusících řádů, na druhou stranu silnou nutnost řádu nadosobních, jež by poskytovaly v panujícím okolních chaosu s jistotou nadsázkou oázu k nadechnutí, příznačné hledání smyslu v okolním nesmyslu.¹⁹

Domníváme se, že vznik abstraktního malířství můžeme vnímat rovněž jako reakci na vnější podněty doby, se kterými se umělec nebyl schopen vyrovnat. Krize reprezentace a neochota pouze pasivně zobrazovat svět v umění přímé mimetické nápodoby, vyvrcholila v hledání nového řádu, jak výtvarného tak životního, na základě východisek specifické abstraktní reality, v jejímž mystickém prostoru umělec může čelit narůstajícímu pocitu odcizení.

Abstrakce jako hledání nové duchovnosti

*Zachytil jsem zvláštní myšlenku,
usadila se mi v otevřené dlani jako motýl –
myšlenku, že lidé kdysi dříve jako své alter ego
milovali abstrakci jako dnes my.*²⁰

Abstraktní umění se poprvé objevuje na počátku druhého desetiletí dvacátého století, ve kterém začínají tvořit tři významné osobnosti abstraktního umění – Malevič v Moskvě, Kandinskij v Mnichově a Modrian v Paříži. Všichni tito umělci své výtvarné projekty komplementárně doplňují teoretickými úvahami o výtvarném tvoření. Společným jmenovatelem jejich textů se stala vzrůstající potřeba duchovnosti, jež se významně projevovala rovněž v jejich osobních životech.

Není náhoda, že většina tvůrců abstraktního umění významně podlehl vlivu teozofie, východního náboženství, okultních nauk a silně inspirující četbou se stala kniha Rudolfa Steinera *O poznávání vyšších světů* s úvahami o astrálních tělech. Piet Mondrian se v roce 1909 stává členem Theosofické společnosti, která významně ovlivnila jeho triptych *Evoluce*, Kazimir Malevič jako velký vyznavač jógy hledal v meditacích čtvrtý či pátý duchovní rozměr kosmického vědomí, František Kupka fungoval dokonce jako médium pro seance skupiny spiritistů. V osobních životech umělců nacházíme tedy vzácně totožné duchovní experimenty, které nalezly své protějšky v uměleckém výrazu abstrakce.

Podnětné vykročení k abstrakci se však odehrálo již v roce 1907, když Wilhelm Worringer vydává svou disertaci *Abstrakce a vnitřní*. Worringer je jedním z prvních obhájců abstrakce jako přirozené reakce na materialisticky smýšlející svět. Zásadní potřebu moderního člověka po abstraktním vyjádření popisuje následovně: „Zatímco touha po vnitřní je podmíněna šťastným pantheistickým vztahem důvěrnosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa, je nutkání abstrahovat naopak důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího

18 Téma tzv. celého člověka má své důležité místo rovněž v české avantgardě, především v uvažování Karla Teigeho. Teige se již od dvacátých let pokouší o dialektiku rozumu a ducha a v důvěře dialektickému materialismu hledá v jejich spojení obhájení svého pojmu „celý člověk“.

19 Rovněž Jindřich Chaloupecký ve své knize *Umění dnes* přináší tvrzení Hanse Arpa, podle kterého umělci hledali umění, které by člověka zachránilo před zuřivostí doby, tedy takové umění, které by nabídlo nový řád.

20 Citace Franca Marca. In: Foster, H. a kol (ed.): *Umění po roce 1900 : modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 85.

světa a v náboženském kontextu koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ. Tento strach nazvěme strachem z nezměrného duchovního prostoru.²¹ Worringer tímto zcela zásadně pojmenovává bezradnost moderního člověka ve světě chaosu, nezakotvenost tvůrčího subjektu v reálném světě. Abstrakce se tak oproti konkrétní realitě vyjevuje jako klidný prostor, který umožňuje vyjmout vnější prvky světa a vložit je do nové, abstraktní souvislosti, ve které budou pro tvůrčí subjekt představovat doslova **útočiště**. Domnívám se, že na základě Worringerovy reflexe uměleckého odcizení můžeme již od počátku hovořit o abstrakci jako o paralelním prostoru, který není zanesen chaosem a libovolností světa bez nadosobního řádu, ale který právě naopak poskytuje pocit svobody v řádu, ve kterém může umělec svobodně tvořit na základě pravdivosti věcí s jejich pevně danou podstatou. Jak píše Worringer: „Tyto abstraktní zákonité formy jsou tedy ty jediné a nejvyšší formy, v nichž člověk může najít klid tváří v tvář nezměrné zmatenosti obrazu světa.“²²

Odhlédneme-li od faktu, že Worringerův text je považován za programový spis německého expresionismu a pohlédneme-li na význam textu pro historii umění obecně, nalezneme zde první zřetelné pojmenování duchovního strachu moderního člověka a touhy po vysvobození ze světa, kterému přestává rozumět. O pár let později tytéž atributy ještě zvýznamní Wassily Kandinskij v knize *O duchovnosti v umění*. Pro Kandinského je abstrakce únikem z reality materiálního světa, proti němuž staví pojem **duše a duchovnost**. Kandinskij významně obhájí autentické dílo vytvořené z **vnitřní nutnosti**, pro kterou „žádná omezení neplatí a umělec se musí spolehnout výhradně na své nitro, které se žádným vnějším příkazům podřizovat nesmí.“²³ Rovněž veřejný výraz umělecké individuality se dle jeho názoru stává projevem vnitřní nutnosti: „Lidský duch se permanentně zdokonaluje a dnes platné zákony vnitřní harmonie se již nazítří promění v zákony harmonie vnější, jejichž prosazování bude záviset jen na míře zvnějších vnitřní nutnosti.“²⁴ Dále dodává: „Z hlediska vnitřní nutnosti však žádná omezení neplatí a umělec se musí spolehnout výhradně na své nitro, které se žádným vnějším příkazům podřizovat nesmí. Tuto situaci můžeme shrnout: **pro umělce neexistují formální zákazy**.“²⁵ Abstraktní umění je s viditelným tvůrčím optimismem považováno za možný nástroj k proměně společnosti, za dokonalou zbraň proti maloměšťákoví. Zušlechťování duše umělce umožní bojovat s měšťáctvím většinové společnosti. „Neomezená tvůrčí svoboda musí vyvěrat z vnitřní nutnosti (nazývané také poctivost). Tento princip neplatí pouze v umění, ale v životě vůbec. Je to ten neostřejší meč v ruce nadčlověka namířený proti maloměšťáctví.“²⁶

Kandinskij si však uvědomuje, že abstraktní vyjádření má i svá úskalí. V roce 1913 ve svém autobiografickém textu *Vzpomínky* otevřeně hovoří o riziku, které hrozí ve chvíli totálního opuštění reprezentace. Píše, že ze strachu, aby se jeho práce nestala pouze geometrickými ornamenty, pokouší se doslova o tzv. **rozpuštění** subjektu v abstraktní malbě. I když Kandinského extrémně barevné projevy často budí opačné pocity, jeho dílo je velmi silně motivováno pokusem o nalezení duchovnosti za hranicemi empirického poznání, v totálním odhalení tvůrčího subjektu právě uvnitř abstraktní kompozice. Jeho text *O duchovnosti v umění* je pro svou akcentaci vnitřní nutnosti tvůrce zásadním dílem obhajoby individua v umění, konkrétně

21 Worringer, W.: *Abstrakce a vciťení*. Praha 2001, s. 31.

22 Tamtéž, s. 36.

23 Tamtéž, s. 65.

24 Kandinskij, W.: *O duchovnosti v umění*. Praha 1998, s. 64.

25 Tamtéž, s. 65.

26 Tamtéž, s. 105.

v umění abstrakce. Worringerova stejně jako Kandinského abstrakce tedy není pouhá negace vnější skutečnosti, ale niterné hledání skutečnosti zcela nové.

Kandinskij v letech, kdy zažívá svůj velký „boom“ futurismus se svým strojem a dynamikou světa, přichází s představou umělce jako nositele posvátného úkolu, proroka, který dokáže změnit svět a nevyhovující řád, jenž mu vládne.²⁷ Je zjevné, že Worringerova stejně jako Kandinského abstrakce není pouhá negace vnější skutečnosti, ale niterné hledání skutečnosti zcela nové, jak ostatně podotýká rovněž Jindřich Chalupecký: „Co se tu zdá útekem ze skutečnosti, je příznakem krize, kdy člověku už nestačí, co se zatím pro něho za skutečnost vydávalo, a kdy si k ní musí znova hledat přístup, znova si ji získávat.“²⁸

Radikálnější reakci, samotnou konfrontaci umělce s absolutnem, vrcholící v bezpředmět-nosti, nabízí Kazimír Malevič. Nová filozofie suprematismu měla být pokusem o osvobození malířství z otročení přírodě, paradoxně jakýmsi novým tvůrčím realismem, jenž bude vytvá-řet nové formy od pomyslného bodu nula, kterému se v Malevičově teorii bezpředmětného světa rovná Bůh, duše i duch. Malevič však tím, že škrtá tzv. starého člověka a starý řád, touží vytvořit řád nový nejenom v umění, ale v samotném bytí. Suprematismus v tomto smyslu nabízí novou transcendenci, nový duchovní začátek života a umění, ve kterém bude vládnout čistá senzibilita. Malevičův famózní černý čtverec na bílém pozadí není pouhou geometrickou hrou. Nedomníváme se proto, že zjištění nejnovějších vědeckých výzkumů, které pod černým čtvercem odhalily shluk barevných čar, přineslo rovněž těsnější interpretaci tohoto díla. Zá-sadnějšími signály pro pochopní významu černého čtverce je dle mého názoru například jeho dobové umístění.

Malevič černý čtverec nejenom na výstavách, ale rovněž v místnosti, ve které umíral, vkládal na místo, kam pravoslavní věší své ikony. Reminiscence tvrzení Thea van Doesburga, který v černém čtverci spatřoval tvář Boha, dokazuje, že Malevičovy geometrické pokusy byly sna-hou o vytvoření nového duchovního vesmíru, jež vyvrcholila ve chvíli vytvoření bílého čtverce na bílém pozadí. V této malbě Malevič dosahuje absolutně čistého, bezpředmětného bytí – či-rého absolutna. Hledání nové čtvrté dimenze, kterou Malevič ve svých pozdějších textech dopl-ňuje o dimenzi pátou, dle jeho slov ekonomickou, je ztělesněním snu o novém suprematistickém vesmíru.

Přes všechnu složitost Malevičova filozofického projektu nacházíme v jeho úvahách při-nejmenším jednu neměnnou podstatu. Suprematismus přichází s modelem dokonalého světa, ve kterém dle slov Maleviče rovněž člověk bude dokonalý, nikoliv jako konstrukce, ale jako abstrakce. Teorie bezpředmětného světa radikálně škrtá vše staré, Bůh, duše, duch – vše se v jeho teorii rovná nule. Bezpředmět-nost v tomto smyslu pak nabízí novou transcendenci, nový duchovní začátek života. „Ve skutečnosti šlo o nový vztah k bytí, za kterým není třeba hle-dat nemoci jako fyzický rozpad center vnímání anebo třídní rozklad – jen proto, že zmizel předmět.“²⁹ Svět objektivit se svou praktickou účelností je tedy pro umělce rozptylováním, psychologickým zoufalstvím. Malevičův suprematismus tak zůstává kritickým zhodnocením současného světa, který by měl tvůrce ve svém umění přirozeně odmítnout.

Zatímco Kandinského či raná Malevičova tvorba ještě pracuje s přesvědčením o nové epoše ducha, umělci abstrakce tvořící ve válečných letech a těsně po válce již tento čirý optimismus korigují. Pohlédneme-li na neoplastické studie Pieta Mondriana, nalezneme v otázce subjektu

27 Mario de Micheli toto pojetí pojmenovává termínem „neoromantického spiritualismu“.

28 Chalupecký, J.: *Umění dnes*. Praha 1966, s. 63.

29 Malevič, K.: *Suprematické zrcadlo*. Praha 1997, s. 125.

jeho zdánlivou negaci, proklamaci potlačení individuality. Při pozornějším čtení jeho manifestů neoplasticismu se však ukazuje, že se Mondrian pokoušel o nalezení rovnováhy mezi individuálním a objektivním v touze po jejich spojení v harmonii. Individualizace umění je v jeho díle, rovněž vzhledem k vnějším společenským změnám v letech těsně po válce, doplněna principem **univerzálnosti**. Oproti Kandinskému či Worringerovi zahrnuje Mondrian do souvislosti s individualitou rovněž masu a kolektiv. Ten však nikdy nestaví nad jedinečnost individua. Právě naopak, v roce 1917 píše: „Nová kultura bude kulturou **zralého individua** a toto individuum bude otevřeno univerzálnímu a bude s ním stále více jedno. Již se blíží doba, kdy většina individuí jako masa toho bude schopna.“³⁰ Mondrian názorně demonstruje, že doba proroků či světců, tedy silných individualit se smyslem pro univerzálnost, je již minulostí, a v nové době se svou individualitou uprostřed masy se musí znovu vyvinout vědomí univerza. Univerzální vědomí se doslova **vlomí** do individuálního a lidský duch se na základě univerzálních zobrazovacích prostředků bude moci individuálně rozvinout. „Až přírodní dozraje ve vědomí, až individuální vnitřek začne dorůstat, univerzální vnitřek se vědomí vystoupí ve větší vyhraněnosti – pak se vědomí rozvine od přírodního k abstraktnímu a umělecký výraz bude nutně abstraktní.“³¹

Po válce se Mondrianova abstrakce radikalizuje v souvislosti s vytvořením vyššího, univerzálního umění nové plastičnosti. Pomineme-li jeho poznámky o ženách, které z jeho pohledu spoutávají výraz ducha daného mužstvím (sic!), pokouší se Mondrian vytvořit doslova vývojově vyšší stupeň svobodného umění, ve kterém jednoduché linie budou doslova oázou pro umělce. Tato potřeba čistých linií byla vyhrocena dramatickým rozchodem s Mondrianovým partnerem ze skupiny De Stilj Theo van Doesburgem, se kterým se Mondrian rozchází ve chvíli, kdy van Doesburg do abstraktního obrazu troufale zapojuje diagonálu. Přes původní odmítavost role tvůrčího subjektu v uměleckém díle, nahlíží tedy Mondrian na tzv. abstraktně-reálný život jako na vědomě duchovní život, ve kterém se člověk stává sám sebou.

V českém prostředí byla abstrakce mimo hlavní proud zájmu. Díky svému pobytu v Paříži se jedinou českou osobností, která do historie abstraktního umění zasáhla, stal velký mystik František Kupka. V Kupkově jediné knize o abstrakci, která však vyšla pouze v češtině – *Tvoření v umění výtvarném* – je vzhledem k autorově fascinaci teosofií, posmrtnými životy, ale především také studiem medicíny, pojata subjektivita umělce často ryze z biologického hlediska. Zkoumáním chemických a biologických vlivů na člověka, tedy konkrétně důležitosti kontroly tělních mikrobů či následky kouření dýmky, často ústí v ještě bizarnější závěry, že lidské „já“ se pravděpodobně neukrývá v šišince mozkové. Kupka však ve chvíli, kdy hovoří doslova o stigmatu odlišnosti umělce, jehož umělecký výraz nebyl přijat společností, reflektuje jeden z velkých avantgardních fenoménů – **odcizení**. V dopise Roesslerovi si Kupka povzdychl: „I když mám stále pocit odcizení od tohoto světa a stále mám vize, které se zdají velice skutečné, pracuji ze všech sil, abych se vymanil z toho transcendentálního labyrintu a abych se omezil pouze na vlastní smyslové orgány.“³²

Kupka podobně jako Mondrian hledá univerzalitu, nikoliv však vystavenou na individualitě, ale jako jistý kompromis mezi vlivem prostředí a schopností toto prostředí pozměňovat. „Neboť ten, kdo je opravdu umělcem, má být celkem, psychickým mechanismem, kde všeliká citlivost a všeliká tvůrčí touha jsou neodlučitelné od přímé duchovní asimilace ve tvary tech-

30 Malevič, K.: *Suprematické zrcadlo*. Praha 1997, s. 17.

31 Tamtéž, s. 39.

32 Tamtéž, s. 22.

nických možností.³³ Celá Kupkova kniha však nepředstavuje teoretický návod k tvorbě, či manifest nového umění, je spíše osobním vyznáním hledání nadosobní pravdy. Kupka nahlíží na tvořivou práci doslova jako na objasnění pocitů a nálad a především transcendentních tajemství. Jeho tvorba ignoruje polární protiklady a vyrůstá ze snahy o dosažení tzv. kosmické jednoty.³⁴ Malířství mu bylo prezentací čistých idejí na pozadí jednoty člověka a vesmíru, jak dokazují především obrazy *Cesta ticha I., II.* a jeho tvorba trvale směřovala k pokusu o vstupu do jiné reality. „Nezapomínejme, že se jedinec nemůže nikdy separovat od vesmíru. Vitální mechanika, dávající život organismům, se řídí zákony kauzality, postupuje od jednoho článku řetězu k druhému, napíná, anebo povoluje řetěz, zatěžuje ho, nebo odlehčuje. A to neustále – zdůrazňujeme neustále – ve vztahu k celému vesmíru.“³⁵ V abstraktní tvorbě tedy podobně jako Mondrian, Malevič či Kandinskij hledá prostor univerzální, absolutní pravdy – novou dimenzi autentického vnitřního vesmíru, ve kterém je pro něj, stejně jako pro ostatní umělce, důležitý prvek harmonie, těsně spojený s hudbou.

GEOMETRICKÁ ABSTRAKCE – RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS

Postupně se v Rusku začal vyvíjet odlišný typ abstrakce. Zatímco Malevič či Kandinskij ještě přistupovali ke svým obrazům na základě hledání nových duchovních prostorů a světů, ta ruská abstrakce, jež se inspirovala teoriemi konstruktivismu, se ve svých projevech výrazně přibližovala k obrazům i k myšlení futurismu. Marinettiho opěvování vůně benzínu a zážraků stroje bylo v Rusku doplněno o nový fenomén – o funkčnost a potřebnost pro kolektiv a nutnost vrátit umění zpět do reálného života.

Avantgardní fascinace technikou byla akcentována především po Říjnové revoluci, jež v ruském umění představuje jakýsi milník proměňující dosavadní panující řád. Tatlin nejednou zmiňuje, že k revoluci muselo dojít právě z důvodu nově definovaného vztahu mezi jedincem a kolektivem, který se mezi prvními v Rusku proměnil od tzv. individuálního „já“ směrem ke kolektivnímu „my“. V esejí *Iniciativní individuuum v kolektivu* představuje Tatlin individuuum jako sběratele energie kolektivu, který má realizovat jeho ideje. Tato invence je však vždy impulsem touhy kolektivu, nikoliv individuality, která mimo kolektivum není vlastně dokonalá, neboť je schopna se dotvářet a utvářet právě až v něm. Tatlinovy myšlenky reflektují zásadní proměnu chápání subjektu jak v abstrakci, tak v umění obecně.

V moskevském Institutu umělecké kultury (Inchuk) je v roce 1921 na základě přednášky Barbary Stěpanovové definován konstruktivismus jako praxe, jež odpovídá potřebám moderní společnosti. Stalo se tak přesně rok poté, kdy ze své funkce ředitele institutu odstoupil Kandinskij, jehož program založený na psychologii byl odsouzen jako nedostatečný a zcela překonaný.³⁶ Pohled na tvůrčí subjekt byl tedy zcela proměn – uvažování o něm se odehrávalo s vědomím jeho „využitelnosti“ pro společnost, jeho „produktivnosti“ a „angažovanosti“. Ve chvíli, kdy El Lisickij definuje konstruktivismus jako důkaz složité hranice mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem, umělec, který svým naturelem a tvorbou nenaplňoval tuto charakteristiku, byl považován za „intelektuálního parazita“.³⁷

33 Kupka, F.: *Tvoření v umění výtvarném*. Praha 1999, s. 168.

34 K tomu srov. Anděl, J. a kol.: *František Kupka – průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Gerd Hatje 1997 (katalog k výstavě 1997).

35 Kupka, F.: *Tvoření v umění výtvarném*. Praha 1999, s. 208.

36 K tomu srov. Foster, H. a kol. (eds): *Umění po roce 1900*. Praha 2007.

37 Foster, H. a kol. (eds): *Umění po roce 1900*. Praha 2007.

I když se Kazimir Malevič stal ředitelem Institutu pro studium umělecké kultury v Leningradě, projekt abstrakce, jak zcela správně upozorňuje Mario de Micheli, která se vědomě vzdálila skutečnosti z důvodu její falešnosti, již nemohl vyhovovat. Umělecká abstrakce postupně opouštěla svůj původní projekt vytváření nového svobodného prostoru a subjekt se namísto svého rozpuštění v harmonických liniích rozpouštěl v kolektivním vědomí (Bogdanov).³⁸ Tatlinův památník Třetí internacionály z roku 1922 je výsledkem nového směřování od abstrakce ke konstruktivistickým stanoviskům významně ovlivněným uvažováním marxismu. Ve chvíli, kdy Ilja Erenburg prohlásí, že nové umění přestane být uměním, v ruském umění již není místo pro závěry tzv. mystické abstrakce.

Jak upozorňuje Charles Harrison,³⁹ konstruktivismus se stal uměním, pro které měla být charakteristická intelektuální produkce uvnitř sociálního řádu, zatímco abstraktní umění do té doby usilovalo o postup zcela opačný – na základě dojmů svých výtvorů se pokoušeli proměnit myšlenky a vědomí člověka, který pak přirozeně proměnil dosavadní nevyhovující řád.⁴⁰ Říjnová revoluce však uspěla směřování k nové třídní společnosti a k třídnímu umění. Umělec je na místo vizionáře a mystika považován za dělníka, proletáře, doslova za inženýra lidských duší.⁴¹ V konstruktivismu začíná naplno převažovat prostá geometrie, motivována svou užitečností a funkčností, kterou ne náhodou Karel Teige zapojí do svého poetismu jako jeho dialektickou část, jež bude usměrňovat poetický princip tvoření.

Dehumanizované umění a nástup masy

S těmito mladými lidmi je třeba učinit jednu ze dvou věcí:

buď je odstřelit, nebo se pokusit jim porozumět.

*Zvolil jsem druhou možnost.*⁴²

Ze stručného shrnutí teoretické sebereflexe abstraktních umělců, v odhlédnutí od jejich jedinečných specifik, vyplývá shoda ve vnímání abstrakce jako nového duchovního prostoru, v jehož bezpředmětnosti či nové plastičnosti je obsažen nový, veskrze lidský řád světa. Vzhledem k tomuto tvrzení je proto překvapivé, že v roce 1925 jsou nejen tyto snahy v Ortegově slavném eseji shrnuty pod označení dehumanizované, tedy odlidštěné umění.⁴³

Ortega y Gasset se ve svém textu významně věnuje v té době pro teoretiky umění zcela novému, zásadnímu fenoménu v kultuře – mase.⁴⁴ Nejen Ortega si počíná všimnout postupné nadvlády masy, kterou časově umísťuje do poloviny devatenáctého století, ve kterém vzrůstající počet obyvatel začal být popisován jako budoucí katastrofa. Poprvé v dějinách nastupuje masa **gramotných**, kteří již nestojí mimo slovesné umění, ale začínají na něj klást své vlastní „ma-

38 Podobně v Německu v nástupu umění, jež vyvrcholilo v Nové věčnosti, píše v roce 1921 Goerge Grosz: „Člověk v mých obrazech už není zobrazován v hlubokém ponoru do své zmatené duše, nýbrž jako kolektivistický, téměř mechanický pojem. Individuální osud už nemá vůbec žádnou důležitost.“

39 Harrison, Ch. a kol. (eds): *Primitivism, Cubism, Abstraction*. New Heaven 1993.

40 Tamtéž.

41 Lisickij zdůrazňuje podobu umělce jako vynálezce.

42 Ortega y Gasset, J.: „Dehumanizace umění“. In: *Eseje o umění*. Bratislava 1994, s. 14.

43 Více k české recepci Ortegových textů a především k sekundární literatuře o Ortegově srov. Štěpánek, P.: „José Ortega y Gasset – teoretik umění a kritik“, *Svět literatury* 34, 2006, s. 217–229.

44 Clement Greenberg v této souvislosti potvrzuje stejně jako pozdější teoretikové odstěpení avantgardy od sociálního řádu, který měl za následek vznik avantgardy ve smyslu elity. Tuto elitu si však musíme představovat jako neuznávanou, de facto spíše ignorovanou skupinu experimentátorů s nulovým sociálním dopadem, s vydáváním vlastních časopisů ve směšně malých nákladech, jež produkovala neprodejné, nepochopitelné umění.

sové“ požadavky. John Carey v knize *The intellectuals and the masses* v této souvislosti zdůrazňuje, že se umělec musel vědomě rozhodnout, zda požadavky masy naplnit, či zda se tzv. oddělit od jejího podprůměrného vkusu – a tím se zřítí úspěchu. Moderní umění se viditelně vydalo cestou popření vkusu masy, dle Ortegy doslova masu jako takovou ponižuje, protože ta si uvědomuje svou neschopnost tomuto umění porozumět.

Ortega tvrdí, že nové moderní umění musí mít odstup od věcí, stát se uměním odlidštěným a mělo by se zbavit své závislosti na skutečnosti. Ortega tedy moderní umění, které neparticipuje na realitě a světě měšťáka, hodnotí de facto pozitivně jako odlidštěné umění elit, které úspěšně zamezuje vstupu tupé masy do umění. Argument pro toto tvrzení můžeme nalézt rovněž v Ortegově knize z 30. let *Vzpouřa davů*.⁴⁵ Materiálně uspokojený člověk se dle Ortegy odhodlal k revoluci v touze po změně řádu, avšak došlo pouze k destrukci řádu zaběhlých tradic a k vytvoření nemorálního pseudořádu. Ortega ve své esejí podává velice přesnou analýzu tzv. **davového člověka**,⁴⁶ o kterém tvrdí: „Jeho život ztrácí neúprosně autentičnost a mění se v pouhé představování či předstírání života jiného.“⁴⁷

Dle Ortegy moderní, tedy tzv. dehumanizované umění elitní menšiny, vpádu barbarů dokáže zabránit právě tím, že je zbaveno všech lidských obsahů a neposkytuje tak prostor pro ztotožnění. Je více uměním intelektuálních elit pro elity, které nic nepředstírá, ale je zcela autentické. Když Ortega tvrdí, že „pro člověka nové generace je umění záležitostí bez transcendence“, že tedy základní rysy nového umění je právě ona „intrascendetnost“, způsobena ztrátou statutu umění v hierarchii lidských snažení, zdá se, že poněkud nešťastně pojmenovává především to, že se moderní umění zcela oprostilo od mimetické nápodoby světa a vytvořilo si svět svůj zcela vlastní, v jehož liniích, čarách a barevných kompozicích člověk zdánlivě chybí. Domníváme se, že neochota reprezentovat, mimeticky znázorňovat, soudobého člověka byla motivována rovněž tzv. odlidštěním reálné skutečnosti a narušením do té doby fungující polarity svět – člověk. Reálný svět nabízel lidské obsahy rovněž zcela falešné, vyprázdňené, jak ostatně dokumentuje opět Paul Klee „...člověk už nemá duši. Příroda je odlidštěna...nebylo dosud epochy rozvrácenější hrůzou ze smrti. Nikdy nebyl svět pohřben do tak hrobového mlčení. Nikdy nebyl člověk tak nicotný, nikdy mu nebylo tak úzko. Nikdy nebyla radost vzdálenější a svoboda mrtvější. To, co tu slyšíme, je úzkostné volání: Člověk volá po své duši, celá naše doba je jediný výkřik zoufalství.“⁴⁸

Jakkoliv se to může na první pohled zdát paradoxní, dovolíme si tvrdit, že na abstrakci můžeme nahlížet jako na umění, ve kterém je právě subjekt primární. V abstraktním umění však nejde o přímý výraz tvůrčího subjektu, ale o tvorbu nekonkrétního prostoru člověkem pro člověka obecně. V úvodu zmíněný zájem umělců o teozofii a esoteriku dokládá, že se výtvarníci v abstrakci pokoušeli o odlišný typ vnímání subjektu. V inspiraci aurou či astrálními světy netvoří abstraktní malba pouhou pasivní kopii duševních stavů, ale přináší ve své hloubce nové prvky antropomorfismu. Domníváme se, že kdyby Ortega pojmenoval svůj esej přilehavějším termínem „antimimetické umění“, mohl by stále obhájit pozitivní resistenci moderního umění mase, avšak zamezil by následnému odsouzení tohoto umění pro jeho tzv. nelidskost.

45 Před Ortegy se fenoménu příchodu a vzpoury mas věnoval ve své knize *Lůza na postupu* Dmitrij Sergejevič Merežkovskij.

46 Podobnou charakteristiku davového člověka podává ve svém pojmu **jednorozměrný člověk** Herbert Marcuse, ve kterém významně čerpá z Freudovy pojmologie.

47 Tamtéž, s. 84.

48 Micheli, de M.: *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha 1964, s. 62.

ABSTRAKCE JAKO DŮSLEDEK ODCIZENÍ TVŮRČÍHO SUBJEKTU

Jakkoliv má pojem **odcizení** v umění velmi silnou tradici již od Hegelovy filozofie, v průběhu proměn myšlení o literatuře se tento pojem významně spojuje s marxismem především ve smyslu odcizení člověka od svého produktu v kapitalistické společnosti. Domníváme se, že rovněž mimo marxistickou estetiku, se tento termín může stát klíčem k proměnám tvůrčího subjektu v avantgardním diskurzu. Zásadním inspirativním textem pro naše uvažování je kapitola o odcizení z knihy Renata Poggiolia *Theory of Avant-Garde*, který vyděluje tři skupiny odcizení – psychologické a sociální, ekonomické a kulturní, stylistické a estetické.

V Poggioliově rozlišování odcizení postrádáme jednu (sub)kategorii. Souhlasíme, že moderní umělec na základě sociálního a psychologického odcizení velmi složitě vyjadřoval svou vlastní osobnost, dodáváme však, že moderní umělci nedokázali žít v přítomnosti rovněž proto, že byli odcizeni od prožívaného **prostoru a času**. Umění avantgardy viditelně směřovalo do budoucnosti, umělci neustále reagovali na prostor i čas **možný, budoucí**. Pokud někdy, velice zřídka, reflektovali prostor současný, prováděli to s příznačnou negací a touženou deformací. Řešení tohoto odcizení, tedy vytvoření paralelního svobodného prostoru, nacházím nejenom v abstraktních kompozicích, ale rovněž v úvahách těchto umělců, které tvoří rovnocennou složku jejich díla. Když si Paul Klee píše do deníku: „čím víc je svět tragičtější, tím se umění stává abstraktnější,“ zřetelně pojmenovává abstrakci jako únik od děsivého chaosu moderního světa. Rovněž zde zmiňovaný Wilhelm Worringer hovoří doslova o tzv. „ztrátě místa v celku světa“. Umělci abstrakce se dle našeho názoru snažili zbavit věci a objekty jejich původního spojení s prostorem, anulovat sémantický vztah k realitě a tím odstranit pocit strachu před věcmi z vnějšího světa. Výtvarná revize uměleckého vyjadřování se odehrála v přímé reakci na panující materialistickou koncepci umění, na krizi moderní subjektivity. Umělci v jednoduchých čarách vytvořili zcela novou, přátelskou dimenzi, kterou lze slovy Maleviče individualizovat. Ne náhodou proto Malevič dodává, že „nad roztříštěností a odcizením musí zvítězit nový smysl jevů.“⁴⁹ Stejně tak píše později Mondrian, že zatímco věci nám dávají všechno, jejich zobrazení nám již nedává nic.⁵⁰ Tento utopický svět bezpředmětnosti, nového plasticismu či duchovního vesmíru měl však paradoxně za následek zdůraznění pocitu odcizení. Totální popření reprezentace uzavřelo tvůrce abstrakce do jejich vlastního světa, bez konkrétního vztahu ke světu žité reality.

I když si umělci byli vědomi toho, že i toto abstraktní umění zůstává spjata se společností a s reálným životem, umožňovalo jim svobodný prostor k osobnímu vyjádření. Právě proto, že abstraktní umění těžko spojujeme s jevy z našeho světa, přibližuje se ke světu idejí, ke světu spiritualit. V abstraktní tvorbě umělci na základě jednoduchých čar vytvořili zcela novou dimenzi, která lze individualizovat, osvobozením slov zase představili prostor světa nikoliv ve své hrůzné strnulosti, ale v pohybu, v poetice volného verše či pásma vstoupili do svěbytného prostoru bez hranic s plynulými obrazy, slovy Čapka „do neurčeného proudu neseného jenom vnitřním spádem“.

Vědomý pokus o překonání pocitu odcizení byl mimo abstraktní umění skrytý přítomen v mnoha estetických teoriích avantgardy, která radikálně vystupovala s programy destrukce současného světa – prostoru – ve snaze vytvořit svět – dimenzi – zcela novou. Abstraktní umění však zůstává jedním z vrcholných experimentů, doprovázený vírou umělců, že jejich

49 Malevič, K.: *O nepředmetnom svetě*. Bratislava 1968, s. 175.

50 Viz Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1968, s. 189.

umění změnit svět a tento svět přijme proměněného, svobodného člověka. Abstrakce pak měla napomoci v hledání skutečné skutečnosti, nejpravdivější pravdy a nadosobního řádu nové transcendence.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky, Praha*

UMĚLECKÝ EXPERIMENT S PŘÍZNAKEM DEKADENCE NA STRÁNKÁCH MODERNÍ REVUE

ZDENKA MENŠÍKOVÁ

*Ale co leží mimo velikou formuli,
je rozdupáno, rozšlapáno, pošpiněno,
opovrhováno a v temnotu uvrženo:
homosexuální obcování...
svižná vražda je proti tomu hrdinským činem.*
(Oskar Panizza)¹

V našem příspěvku se pokusíme usouvztažnit abstraktně modelované pojetí experimentu jeho konkrétní realizaci s příznakem dekadence. Je známo, že experiment vnáší do umění jinakost a novost, prověřuje stávající poetické hodnoty a narušuje linii uměleckých výpovědí, které tendují ke kontinuitě, konvenci a konzervatismu. Tvůrčí subjekt experimentem prezentuje ofenzivní náladu, revoltu vůči stávajícím uměleckým hodnotám a formám. Pro ilustraci zmiňme zanícená slova Františka Xavera Šaldy, jimiž v roce 1898 hájil umělecký experiment: „Experiment je ten, jenž rozvíjí. Seschlé body pomyslů, scvrklé loutky schémat, všechny ubohé pahýly a kostry paměti, tradice a zvyku vhozeny do jeho májových vod rozpučí se a zavoní. (...) Experiment je Proměnění. Proměnění několika okoralých chlebů ve velikou kypící hostinu duše, každou chvíli novou a jinou.“²

Moderní revue,³ byla bezesporu kompetentní institucí, jež uváděla i dodávala do kulturně-společenského prostoru umělecké artefakty se symptomy experimentu. Iniciativa zakladatelů *Moderní revue* byla motivována záměrem zahájit s rigidně vyhlížejícím kulturně-společenským milieu pokus (literární, výtvarný, dramatický, kritický, filozofický aj.) s jeho (ne)připraveností na „moderní“ modely uměleckých výpovědí. Arnošt Procházka a Jiří Karásek z Lvovic avizovali veřejnosti projekt *Moderní revue* následovně: „*Moderní revue* nebude listem, který by se stávajícími zbytečně chtěl soutěžit; má být výrazem mladého hnutí v české literatuře, které

1 V roce 1895 se v *Moderní revue* objevil článek Bayreuth a homosexualita od Oskara Panizzy (1853–1921). Podle Jiřího Karáska ze Lvovic byl tento článek „nejodvážnějším činem v hájení invertovaných“ (Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*. Praha 1994, s. 131).

2 Šalda, F. X.: „Experimenty“. In: Šalda, František X.: *Boje o zítřek*. Praha 1948, s. 20–22.

3 První číslo *Moderní revue* pro literaturu, umění a život (1894–1925) vyšlo 8. října 1894. Revue byla věnována beletrii, výtvarnému umění, umělecké teorii a kritice, svou překladatelskou a ediční činností orientovanou na soudobé moderní evropské myšlenkové a literární proudy bezesporu obohatila domácí kulturní dění. V první fázi svého vývoje byla *Moderní revue* spjata s nekonformním myšlením a novátorskými uměleckými tendencemi, především se symbolismem a dekadencí, od počátku 20. století pronikaly do uveřejněných textů novoromantické a novoklasicistní postupy. V poválečném období se revue transformovala v kulturněpolitický měsíčník krajně pravicového a nacionalistického zaměření.

se v posledních letech porůznu ohlašovalo, ale které dosud nikde soustředěně nevystupovalo, přičemž ovšem nikterak nebude program její exkluzivní, nebude tedy *Moderní revue* výhradně symbolistickou nebo naturalistickou nebo novoromantickou a jak ostatní názvy praporové znějí, nýbrž bude otevřena všem moderním.⁴ V tomto prohlášení je rozhodně zajímavá distance od exkluzivity, která se stala paradoxně pro periodikum signifikantní.

Moderní revue byla zformována ideovou nutností reflektovat evropskou vlnu nonkonformity. Riskantní podnik s respondenty se vyplatil, o čemž nás přesvědčují vzpomínky,⁵ paměti, korespondence přímých aktérů i přihlížejících současníků,⁶ spory rozpoutané k otázce dekadence v dobové časopisecké produkci, slovní přestřelky i seriózní kritické úvahy nad perspektivami dekadentního umění uveřejňovaném v *Moderní revue*, cenzurní zásahy úředníků.⁷

S naším napojením experimentu na dekadenci je zajímavé připomenout odmítavé stanovisko Arnošta Procházky vůči experimentátorství. V glose nazvané *Technická pohotovost v umění* poznamenává Arnošt Procházka následující: „Chce se za všech okolností experiment, jako by v něm pouze byla záruka a spása osobnosti umělecké, přijímá se nehotovost a tápavost, jako by značila poctivost a samostatnost: a přece často za okázalým experimentem se skrývá neschopnost tvárná. (...) Jako by mladý umělec, jenž přichází na veřejnost, když plně zvládl řemeslo svého umění, jeho techniku, nutně byl jedině nicotný epigon, který bude věčně přenášeti obměny a odrazy mistrů svého oboru. (...) Čeká-li se za prvních projevů experimentátorových shovívavě a nadějně, ba pochvalně pouze proto, že experimentuje, možno snad stejnou blahovůli projevovali tomu, kdo jde za uměleckým výbojem, ubíraje se cestami technické dokonalosti a tradice. Jinak experiment pro experiment bude summum v umění a ubije tak bezpečně a neodvratně každou opravdovou a hlubokou tvorbu, ať temení z těch či oněch zřidel.“⁸ Jak vidíme, představa experimentu u Procházky splýnula s tvárným pokusnictvím. Procházka ro-

4 Karásek ze Lvovic, J.: *Vzpomínky*. Praha 1994, s. 69.

5 Znervóznělý stav zastánců „tradiční“ poetiky vystihuje vzpomínka Karáska ze Lvovic: „Vyprávělo se, že časopis zahájí hotovou kritickou hrůzovládu v české literární obci, že Procházka s Karáskem nespoutání jakýmkolivěk ohledy budou popravovati literáta za literátem. Bylo z toho hotové pobouření, hlavně mezi starými pány, jak jsme se přesvědčili s Procházkou náhodou v restauraci Měšťanské besedy. (...) Šimáček učinil zmínku o novém časopise a vyslovil domněnku, že mu bude záhy konec, neboť soudil, že se co nejdříve Procházka sepere s Karáskem. Prohlašoval, že jsme samý rozkladný živel, že nejsme tvořiví lidé, že jsme samá negace a boření, a to že dlouho nemůže trvat, aby taková zrůdnost nevzala záhy konec. Rais mu jen stále přikyvoval, pak mu přisvědčovali i ostatní, ale to nás už tak s Procházkou nezajímalo jako fakt, že se o časopise již ví“ (Karásek ze Lvovic, J.: *Vzpomínky*. Praha 1994, s. 65–66).

6 František Václav Krejčí v pamětech píše: „(...) u Karáska vládl ideál jakéhosi nesmírně vysokého umění, k jehož dosažení je třeba absolutní svobody i ve věcech mravních bez ohledu na měšťanskou morálku, umění, jemuž se má sloužit s absolutní oddaností a odvahou. Poprvé jsem se tu setkával v české literatuře s oněmi projevy, pro něž se počínalo užívat podobenství o věži ze slonoviny a slova „estétství“. Nevím, setkával-li jsem se již tehdy mezi moderními kritiky s nejbližším druhem Karáskovým Arnoštem Procházkou, ale brzy pak mi splynuli oba v představu dvojice, která všechno české posuzuje náramně zvysoka, odkazujíc stále na jakési pravé a nesmírně znamenité umění, které kvete ve francouzské a jiných literaturách, o němž však my, průměrní Čechové, nic nevíme, umění, v němž je cosi rouhavého, ďábelského a mystického, ale z jehož výše třeba nás poučovati, jak je všechno, co se u nás píše a myslí, proti tomu povrchní, konvenční a šosácké. (...) Netřeba říkat, jak mi to bylo cizí a jak mne to dráždilo k odporu, ale přesto jsem sledoval pozorně vývoj těchto dvou kritiků, kteří z nás moderních chtěli být nejmodernější, a snažil se zejména poučiti se z nich o tom, co se děje jinde v Evropě, která se nám zdá tak daleko a o níž jsme si namlouvali, že je nesmírně daleko před námi, a kterou se musíme snažit dohánět“ (Krejčí, F. V.: *Konec století. Výbor z pamětí*. Praha 1989, s. 220–221).

7 Konfiskováno bylo 6. číslo 2. svazku s texty od Jiřího Karáska ze Lvovic (*Sodoma, Venus masculinus*) a 6. číslo 3. svazku s textem S. Przybyszewského (*Neznámý*).

8 Procházka, A.: *Diář literární a umělecký*. Praha 1919, s. 410–412.

zuměl uměleckému experimentu jako pouhému efektu, obsahově prázdnému aranžmá, v technické akrobacii s materií postrádal sdělnost a významovou účelnost. V kontextu východisek dekadence (vymezení se proti tradičnímu, negativní stanovisko vůči utilitarismu, požadavek umělecké individuace ad.) se nám zdá být Procházkův postoj z roku 1918 – vzývající zakotvenost umělce v tradici – značně překvapující. Poznamenejme, že naše pojetí experimentu se neztotožňuje s Procházkovým, neboť podléhá jiné sémantické klasifikaci, kterou jsme úvodem vysvětlili.

Přesuňme nyní pozornost na stránky *Moderní revue* a připomeňme některé literární, výtvarné a filozofické pokusy, které zasáhly konvencionalizovanou zónu dobové kultury. Poza stavíme se nad uměleckými experimenty, v nichž dekadentní subjekt proniká do sfér tabuizovaných, morálně zapovězených. *Moderní revue* umožnila nahlédnout odvrácené tváře lidské existence, pudovost a pohlavní život jednotlivce, tematizovala problematiku snu, podvědomí i halucinačních stavů a v neposlední řadě proklamovala výjimečnost, prvotnost imaginativního světa umění⁹. Frekventovaná témata jako homosexualita, narkotické ráje, satanismus, estetizovaná morbidita a ošklivost, stírání hranic mezi duševním aristokratismem a degenerací ducha (genialitou a šílenstvím) přirozeně provokovala svou otevřeností a odvážností, odpírala poslušnost závazné autoritě a de facto podnikala experiment s dobovou morálkou a vkusem. Tituly mnohých původních příspěvků i překladů dávají tušit odklon od racionalizovaného a objektivizovaného postoje, krajní polohu nazírané tematiky, kritický pohled a radikální polemičnost (H. Albert: *Nebezpeční moralismu*, A. Gide: *Pojednání o Narcisovi*, S. Grossmann: *Anarchistické experimenty*, P. Lafargue: *Vývoj cizoložstva*, F. Nietzsche: *Antikrist*, G. Palante: *Mentalita vzbouřencova*, O. Panizza: *Bayreuth a homosexualita*, A. Procházka: *Imoralita v umění, Sexuální problém a moralistní mor*, S. Przybyszewski: *Homo sapiens, Tragédie pohlaví, Příspěvek k etice pohlavní*, Rémy de Gourmont: *Morálka lásky*, O. Wilde: *Úpadek lhaní* ad.).

Dobový kánon morálky byl otřesen kritickou úvahou *Tragédie pohlaví* od Karla Hlaváčka k cyklu obrazů Anny Costenoblové. Připomeňme, že Hlaváčkův text o ženě coby nositelce tajemného Početí naplnil skutkovou povahu přechinu proti veřejné mravopoctnosti těmito a podobnými formulacemi: „A již přihnaly se těžké mravy první strašné pohlavní bouře. Divoký orkán rozpoutaných instinktů nese sebou dusivé oblaky spermatického prachu. Pouhé vdechnutí již vzdurkuje rozpěněnou krví všechny genitální žlázy.“¹⁰ Srovnatelná situace nastala v další Hlaváčkově kritické úvaze otištěné v *Moderní revue*, v níž bylo referováno o Félicienovi Ropsovi¹¹ a jeho umělecké apoteóze ženy následovně: „Ne však dnešní ženy jako boulevardové, emancipované, zpitomělé loutky bažící po doktorském diplomu. (...) Dovedl postřehnouti okamžik, kdy ženám, apathicky zavěšeným na rámě jich samců, v hluku a křiku boulevardu ná-

9 Hana Bednaříková v knize *Česká dekadence: kontext-text-interpretace* hledá společné i rozhranující znaky dekadence s vývojové mladšími avantgardními poetikami: „Avantgardou znovu uchopený princip dekompozice a „rozkladu“, který je velice produktivní v rámci estetiky fin-de-siècle, začíná ovšem být v rámci nastupujícího kubismu interpretován jinak. Noetickým východiskem již není podvojnost a bipolarita, jejíž důsledky v rámci dekadentní a symbolistní estetiky vedly k rozdělení, negaci a následně substituci světa prostřednictvím umělého a anti-fyzis. Gesto avantgardy nespočívá v hledání možností substituce, ale ve volném aktu změny světa a pokusu o jeho inovaci. Artificialitu a substitutivní modely, vycházející z antifyzis, začínají nahrazovat praktiky osvobozování a přirozenosti (se všemi etickými i estetickými důsledky), připomeneme-li radostně destruktivní projekty dadaistů, surrealistické exkurzy do podvědomí a snu, jazykové experimenty se slovem u ruských futuristů, dobové civilizační projekty obecně apod.“ (Bednaříková, H.: *Česká dekadence: kontext-text-interpretace*. Brno 2000, s. 109.)

10 Hlaváček, K.: „Tragédie ženy (cyklus obrazů Anny Costenoblové)“. *Moderní revue* 3, 1896/1897, sv. 5, s. 77–79.

11 Félicien Rops (1833–1898), belgický malíř a grafik. V jeho díle se spojují prvky naturalismu a symbolismu.

hle zašlehnou přivřenými víčky oči neznámým fluidem, jenž galvanisuje ochrnuté nervy a unavené chřípí, a kdy náhle nemohou se dočkati noci, neboť noc je dnem ženy, rozkošným dnem jejího celého života, jejího celého určení. Rops (...) ukazuje ženu takovou, jakou vždy byla: nositelka tajemného početí, sestředění určitého, potencovaného fluida mezi dvě slabé nepatrné stydké kosti.¹² Domnívám se, že extravagance a ironická distance zaznívající z Hlaváčekových výroků nezanechává zcela bez reakce ani dnešní čtenáře, přesněji snad řečeno čtenářky.

Vysoký stupeň egocentrismu s provokativním vyzněním pointy zanesla na stránky Moderní revue povídka Karla Kamínka Smutek. Jedná se o příběh milenecké dvojice, která začne nenávidět své narozené dítě, protože se stalo překážkou jejich „pohlavního nasycování“. „Jen sebe chtěli. A vždycky se chvěli před myšlenkou, že někdo třetí rozboří všecku nádheru budovy, kterou vystavěli pro sebe.“¹³ „Nová potopa štěstí“¹⁴ zaplaví protagonisty příběhu, když dítě – oprávněně se můžeme domnívat, že následkem lhostejnosti – zemře. Preference autonomie lidského subjektu, svého absolutní „Já“, nikomu a ničemu nepodřízenému je nepřehlédnutelná. Vizualizovaným dokladem zvýznamněné pohlavnosti a sebestřednosti je portrét od Edvarda Muncha.¹⁵ Přivřené oči nahé ženy dávají tušit, že se ocitá ve stavu „opojné“ halucinace. Prvek disharmonie je soustředěn do levé části portréту, v níž se nachází fyzicky nevyvinuté dítě mrtvolného vzezření. Portrét pozorovateli jednak sděluje, že esence jeho bytnosti se zakládá na exaltovaném stavu, jakož i sugeruje sebestřednost emocionálního zážitku i autonomii vlastního „Já“.

V esejí *Tragédie pohlaví* Stanisława Przybyszewského¹⁶ je psáno, že „pohlaví bylo zatlačeno a sníženo, sepjato pouty, vykázána mu úzká a jednotvárná, rovná a krátká stezka, bylo mu vzato prapočáteční sebeurčení a nadvládla, sepjato pouty svatého manželství k zachování dítek božích. A tu přišlo křesťanství, učení odříkání a čistoty, umrtvení těla a povznesení ducha, vrhající neúprosné anathema na poslední pohlaví v zmírajícím pohanství, zdeptající a svazující je do kotelce, vlekouc je trnitou cestou sluhý svědomí, otroka předpisů a nařízení. Pohlaví jeví se jako apokalyptická žena, opojená krví svatých a opojená krví mučedníků, na jejímž čele stojí jméno: Tajemství, jako nevěstka nevěstek, jako smrt smrti. A není prostředku, a není uniknutí, a není záchran.“¹⁷ Przybyszewski svým zvoláním „na počátku bylo pohlaví“ obnovuje kult pohanství v čase fundamentální krize hodnot, seberozkošnický pátrá v drtící zhoubnosti tělesnosti a pudovosti za účelem osvobození svého duševního „Já“, neboť jen tak může vzniknout dílo, které je „strašné, uchvacující, geniální“.¹⁸ Nápadný je výskyt příspěvků, jež tendují k feminitě démonického druhu, přičemž ambivalentní ženské typy s sebou přinášejí senzitivitu, erotickou pudovost a umrtvující destrukci. Exemplárním budiž nám text Karla Dráždáka: „Jseš krásná, tak krásná, že padám na kolena a vrhám ti zuřivé urážky v tvář, cítíš se tak slabým proti tvé kráse, která má parfum perversních vášní. Zbožňována i prokleta budiž!“¹⁹

12 Hlaváček, K.: „Félicien Rops“. *Moderní revue* 5, 1898/1899, sv. 9, s. 7–11.

13 Kamínka, K.: „Smutek“. *Moderní revue* 2, 1895/1896, sv. 4, s. 7–8.

14 Tamtéž, s. 7–8.

15 Edvard Munch (1863–1944), norský malíř, hlavní představitel expresionismu. Jeho obrazy vyjadřují vnitřní stav člověka, vášně, úzkost, utrpení. Z devadesátých let 19. století pocházejí slavné obrazy *Madonna, Křik, Červená a bílá, Hlas, Žena*.

16 Stanisław Przybyszewski (1868–1927), polský spisovatel a dramatik, redaktor časopisu *Życie* v Krakově, vůdčí osobnost polských dekadentů.

17 Przybyszewski, S.: „Tragédie pohlaví“. *Moderní revue* 2, 1895/1896, sv. 3, s. 107–110.

18 Tamtéž, s. 107–110.

19 Dráždák, K.: „Tobě...!“ *Moderní revue* 1, 1894/1895, sv. 1, s. 120.

Umělecké ztvárnění vzrušených patologických stavů (experimenty s opiem, narkotiky, alkoholické delirium, „patologické“ duševní oslabení) bylo přirozenou reakcí na dobové vědecké experimenty, které byly podnikány s podvědomím a souvisely se snahou hlouběji poznat lidský život a temné stránky lidských zkušeností. Soustředěný zájem psychiatrie o duševně nemocné konvenuje s dekadentním estétstvím, které programově a s razancí sobě vlastní odmítalo jakýkoliv projev průměrnosti. Společným zájmem vědeckého a uměleckého experimentu zdá se „slabost“ pro asymetrické. Zatímco však vědecký experiment předmětnost nahlíží a nikoliv zakouší, racionalizuje a kategorizuje komplikované a směřuje k intelektualizaci, tak je dekadentní experimentátorství subjektivizováno. Ať již tvůrčí subjekt prochází smyslovou zkušeností, nebo „zakoušení smyslu“ pouze předstírá, funguje jeho výpověď jako sugesce. Umělecký experiment s příznakem dekadence negoval stávající konvence a testoval udržitelnost estetických a etických hodnot tím, že překračoval tabuizované a normativní hranice umění. Dekadentní poetika zaujatá extrémním hledáním čistého a výlučného já razantně a cílevědomě propagovala gesta novátorství. Adorace individuality a tvůrčí svobody zvýšila potenciál dekadence produkovat umělecký experiment.

LITERATURA:

- ADORNO, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997.
- AUGUSTIN, L. H.: „Estetický egotismus Moderní revue“. *Tvar* 5, 1994, č. 17, s. 12–13.
- BAUER, R.: „Dekadence – historie jednoho pojmu“, *Kritický sborník* 12, 1992, č. 4 s. 17–25.
- BENJAMIN, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979.
- BRABEC, J.: „Stoletá Moderní revue“. *Česká literatura* 45, 1997, č. 1, s. 80–84.
- BEDNÁŘIKOVÁ, H.: *Česká dekadence: kontext–text–interpretace*. Brno 2000.
- ČORNEJ, P. a kol.: *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany 2001.
- ECO, U. (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha 2007.
- HARÁK, I.: „Dědictví dekadence (aneb: o potřebě extrémismu)“. *Obratník* 2, 1995, č. 11 s. 29–31.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J.: *Vzpomínky*. Praha 1994.
- KREJČÍ, F. V.: *Konec století*. Výbor z pamětí. Praha 1989.
- KUCHAŘ, L.: *Dialogy o kráse a smrti*. Brno 1999.
- MÁCHAL, J.: *Boje o nové směry v české literatuře 1880–1900*. Praha 1926.
- MED, J.: „Symbolismus – dekadence“. *Česká literatura* 33, 1985, č. 2, s. 119–126.
- PROCHÁZKA, A.: *Diář literární a umělecký*. Praha 1919.
- PRZYBYSZEWSKI, S.: *Paměti – korespondence*. Praha 1997.
- PYNSENT, R. B.: „K mortologii české dekadence“, *Česká literatura* 36, 1988, č. 2, s. 168–181.
- PYNSENT, R. B.: „Dekadentní já“. In: PYNSENT, R. B.: *Pátrání po identitě*. Jinočany 1996.
- STROHSOVÁ, E.: *Zrození moderny*. Praha 1963.
- ŠALDA, F. X.: „K otázce dekadence“. In: ŠALDA, F. X.: *Kritické projevy* 2. Praha 1950, s. 206–222.
- ŠALDA, F. X.: „Experimenty“. In: ŠALDA, F. X.: *Boje o zítřek*. Praha 1948, s. 17–23.
- TAINE, H.: *Filozofie umění*. Praha 1897.
- URBAN, O. et al.: *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha 2006.
- URBAN, O. et al.: *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995.

WITTLICH, P. et al.: *Sváry zření: fazety modernity na přelomu 19. a 20. století*. Praha, Ostrava 2008.

ZOUHAR, J.: *Minulý konec století*. Brno 2000.

Pedagogická fakulta

Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

„POKUSY, JEŽ ZÍTRA ZAPADNOU.“ K POJETÍ EXPERIMENTU V PŘEDVÁLEČNÉ MODERNĚ

MARTIN TICHÝ

Počátek desátých let 20. století je v české literární kritice ve znamení obecného hledání nadosobních hodnot a zákonů tvorby, myšlení o literatuře je silně zasaženo myšlenkami nového klasicismu. Zjednodušeně lze říci, že nejen kritika, ale i literární tvorba (nebo aspoň její významná část) se v posledních letech před první světovou válkou tradicionalizuje a klasifikuje. To znamená zároveň oslabení modernistické vůle k experimentu, oproti akcentaci nového, netušeného, výbojného, bořícího a nově stavějícího staví rozhodující kritičtí mluvčí na přelomu nultých a desátých let sílu tradice, přesvědčení o existenci věčných hodnot v umění, o odvěčněm metafyzickém řádu umění, jemuž se tvořící umělec podřizuje (srov. Marten, Procházka). Proměny, které zasahují samo pojmání podstaty umělecké tvorby, je možno ukázat např. na srovnání některých Šaldových textů z *Bojů o zítřek*, zejména vstupního eseje *Experimenty* (z r. 1898) a jeho textů z let 1912–1913. V *Experimentech*, ale i některých dalších esejích *Bojů o zítřek* vyložil Šalda experiment (jakožto nejdůslednější tvůrčí čin) jako cestu k samým zdrojům života, na níž je třeba odhodit vše přejímané, minulé a všední: „Jako spadale listů věky a věky vrstvené, v sáhy a sáhy kupené leží před námi zkušenosti, paměti, odkazy, tradice a zne-
snadňují přístup k pevné a sladké zemi, ke zdroji a prameni všeho života a vší síly.“¹ Pravý experiment je Šaldovi činem hrdy či génia, který dává vše v sázku, aby se pro jednou (neboť experiment nelze opakovat ani napodobit) dohmátl hlubokých zdrojů života. Je dobyvatelským činem, zcela autonomním („svět pro sebe, nepodmíněný ostatními“²), a přece spojeným s životem, tak jak mu Šalda chce rozumět, tedy s jeho mystickými hloubkami, s jeho pravými prameny, skrytými pod všedností.

Oproti vyzývateli bořitelství výsostného tvůrčího činu (srov. i esej *Umělecký paradox*) je Šalda prvních let desátých kritikem, který si uvědomuje, že tento výsostný tvůrčí čin není myslitelný bez určitého kulturního pozadí, bez vědomí tradice, do níž se začleňuje (do jisté míry ovšem již v některých mladších textech *Bojů o zítřek*). V září 1911 otiskl v Národních listech fejeton s názvem *Nezapomínejme na Ganges*, v němž se vrátil ke svému přesvědčení, že umění má znamenat také „sestupovati proti toku času k prvotním mateřským formám a útvarům lidské myšlenky a lidského díla“³; tentokrát při tom – spolu s Flaubertem, jehož výrok dal článku název – volá na pomoc Orient, „který vždycky viděl za prchavými, klamivými a mámivými jevy jepicového dneška hluboké prázdno černého nebe“. Přitom jako velkou orientální moud-

1 Šalda, F. X.: *Boje o zítřek*. Praha 1950, s. 22–23.

2 Tamtéž, s. 24.

3 Šalda, F. X.: *Kritické projevy* 8. Praha 1956, s. 210.

rost položil Šalda na příkladu Dostojevského a Puškina „úctu ke konvenci“,“⁴ tedy k jakémusi kulturnímu pozadí rostoucímu z národní a náboženské tradice.

Na podzim 1911 začíná také vycházet první časopisecký orgán mladé generace *Umělecký měsíčník*, jehož literární složku Šalda přijímá s nadějami, a redakce listu na oplátku vítá jeho esej o novoklasicismu jako analogii svých snah a ohlašuje spolupráci s ním. Avšak již počátkem roku 1912 se možnost takové spolupráce mladých se Šaldou zřejmě uzavírá. Proměny, které vedou k formování nové, tzv. předválečné moderny, přinášejí rovněž rozchod s Šaldovým pojetím tvorby, a v tom i jiné chápání uměleckého experimentu, jež je záměrně polemicky konfrontováno s Šaldovým myšlením o literatuře. Teprve s tímto odstupem jsou také podrobovány kritice i ty Šaldovy názory, které byly v novoklasicistické epizodě mladými přijímány či sdíleny.

Klíč k pochopení jiného pojetí tvorby a odlišného chápání funkce a významu uměleckého experimentu nabízí např. Kodíčkův programový esej *Dnešní literární snahy*, který můžeme číst také jako o dva roky opožděnou polemiku s výše zmiňovaným Šaldovým textem. Východisko Kodíčkových úvah je podivuhodně blízko Šaldovu: Orient dospěl větších hloubek než Evropa; avšak Kodíčkovu poučení z toho nemůže být protikladnější Šaldovu: na Východě nelze se poučovat, neboť orientalismus „nesvědčí nikterak drsné Evropě“,“⁵ je naopak potřeba zbavit se této **Isti** a dobrat se vlastního typu. A tato možnost, ba nutnost evropského ducha dojít své podstaty, zapomenuté vinou křesťanského dualismu (orientálního!), leží před evropským myšlením na prahu nové doby, kdy „teprve technikou a ostatními typicky evropskými projevy došlo se ke svému vlastnímu typu“. ⁶ Zde již hovoří cele nová moderna: moderna civilistická, „moderna zralá“, která se rozchází s „modernou hypochondrickou“, jak říká S. K. Neumann ve fejetonu vítajícím ono číslo Scény, v němž je Kodíčkův esej otištěn. ⁷ Zde se nám také otevírá vhléd do toho, jak tato nová moderna bude řešit problém uměleckého experimentu tváří v tvář tradicionalizující a klasicizující starší kritice.

Je zákonité, že nová moderna především obnovuje sám protitradiční étos uměleckého experimentu. Experiment je pochopen jako protiklad tradice, jako únik ze zprostředkování, jež nabízí tradice nebo ona Šaldou oslavená „konvence“. Nejde jen o to, že tradice je vnímána jako sám „opak principu vynalézání“,“⁸ ale i o to, že experiment je chápán jako vymknutí se jakémukoliv předpisu či direktivě nebo vzoru vůbec v uměleckém snažení. Jak např. Karel Čapek napsal nad knihou Konrada Fiedlera, „spontánní tvořivost je v umění vším a teorie nemůže jí vésti“. ⁹ Když mladí kritici tedy uvažují o úloze teorie v umělecké tvorbě, chápou ji především jako „formulaci vůle tvořícího umělce“,“¹⁰ nikdy jako něco pro vlastní tvorbu daného a závazného. Důraz na ničím neomezované a nijak nenormované tvoření je jednak polemikou s tradicionalisty různých odstínů, jednak také s fillovským křídlem mladého výtvarnického hnutí, které před sebou vidí závazné vzory tvůrčích individualit P. Picassa a G. Braqua, mimo něž není modernity.

4 Šalda, F. X.: *Kritické projevy* 8. Praha 1956, s. 210.

5 Kodíček, J.: „Dnešní literární snahy“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 13.

6 Tamtéž, s. 14.

7 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 225.

8 Kodíček, J.: „Dnešní literární snahy“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 15.

9 Čapek, K.: *O umění a kultuře* I. Praha 1984, s. 245.

10 Tamtéž, s. 333.

Jakkoliv se takto předválečná moderna blíží Šaldovým názorům z přelomu století, v samotném pojetí tvorby se s ním rozchází. Proti Šaldově představě tvůrčích činů jako aktů mystických, nepochopitelných a vývoji se vymykajících se chápání tvorby v předválečné moderně především racionalizuje, zcivilňuje, lze říci desakralizuje. Pozornost kritiky se tak přesouvá z duše tvůrce, z analýzy tvůrčího subjektu, zdrojů jeho inspirace, jeho „duševní prazkušnosti“¹¹, k „svězákonné“ (tj. autonomní) umělecké formě a k procesu, v němž vzniká. Karel Čapek proto staví proti šaldovské představě iracionálního tvůrčího činu nutnost umělce „přemýšlet a odvažovat se, vědět a hledat zároveň“.¹² Tedy v tvůrčím procesu je rovnocenně přítomna složka vnitřní exprese a „tvárné úlohy“;¹³ ono „hledat“ poukazuje právě k tvárné úloze, k úsilí či práci, již je třeba vyvinout, aby vzniklo umění v silném smyslu: umění formově autonomní, a přece těžící ze života. Je to ústřední problém předválečné moderny: problém formy. Ovšem je to problém, jenž je teprve položen k řešení, které není zatím zřejmé – proto je položen důraz na ono „hledat“, „vynalézat“, proto je odmítána veškerá snaha vytyčovat modernímu umění nějaké meze a proto je přijímána každá vážná snaha, která se snaží svým dílem přispět k tomuto hledání a vynalézání. Tady už jsme uprostřed toho, jak vnímá předválečná moderna experiment: především jako vědomou snahu o nový tvar, o zcela svéprávnou, umělou (a proto lidskou) řeč umění, potažmo literatury. V tomto smyslu je všechno nové umění a priori experimentální; v době, kdy se rodí nová moderna, není umělecká tvorba s atributem modernosti myslitelná jinak než jako pokusnická – neboť onen zrod moderny není nakonec než ono „hledání“ adekvátních uměleckých prostředků. Tedy, říká K. Čapek, „nynější postupy moderního umění jsou experimentální, pokračující ve zkouškách, nálezech a úmyslných novostech“.¹⁴ Což ovšem zároveň vylučuje touhu po novém obecném stylu, k němuž má toto experimentování dojít.

Je zřejmé, že představy o formovosti nového moderního umění se rodí především nad dílem prvních výtvarných avantgard, zejména kubismu. Je to právě vzor kubismu, který leží před mladou literaturou, touha napodobit jeho formovou autonomii v umění slovesném. A nedostizitelnost principiální autonomnosti kubistického tvarosloví slovesnou tvorbou, tím, že nechává otázku tvaru navždy otevřenou a neumožňuje prostou adopci nějakého tvůrčího postupu (v protikladu k fillovskému „picassismu“), jen posiluje tendenci k nejrůznějším experimentálním postupům v poezii i próze (stačí jen poukázat na odlišnou poetiku „kubizujících“ povídek K. Čapka a F. Langera).

Ovšem experiment má pro předválečnou modernu ještě jeden podstatný rozměr. Příkladně na něj poukázal S. K. Neumann, když špatně zaprorokoval nad prvními abstraktními malbami Františka Kupky, že jde o experiment, který „zůstane bezpochyby neplodný“, a sice proto, že „zrodil se v samotě, z rozumování nepodporovaného duchem, idejemi, city doby“.¹⁵ Klíčový je zde pojem **ducha doby**, jeden z erbovních pojmů předválečné moderny, který se v různých obměnách (duch dneška, moderní duch) objevuje u všech mladých kritiků. Z jeho absolutizace tady vychází ono rozlišení mezi experimentem Kupkovým, tj. experimentem zrozeným

11 Šalda, F. X.: *Duše a dílo*. Praha 1947, s. 10.

12 Čapek, K.: *O umění a kultuře I*. Praha 1984, s. 333.

13 Čapek, J.: „Krása moderní výtvarné formy“. *Přehled* 12, 1913, s. 37.

14 Čapek, K.: *O umění a kultuře I*. Praha 1984, s. 330.

15 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 224.

ze samoty a ze svévole, a experimentem Cézannovým, tj. experimentem, jenž přichází „na zavalanou“, tedy děje se „intelektem nebo citem oplodněným dobou“. ¹⁶

Přes Neumannovo nepochopení Kupky, jež zde vidíme, platí toto: experiment nelze myslet jako **pouze** hledání a vynalézání nového tvaru, ale jako takové hledání, které odpovídá duchu doby. Tvůrčí proces je vyňat z výlučného hájemství básníkovy Já, nemá být již zaměřen dovnitř tvořícího subjektu (nemůže se proto rodit ze „samoty“), ale „ven“, má být soustředěn k objektu. (Výmluvně tuto proměnu vyjádřil K. Čapek v předmluvě k Neumannově *Knize lesů, vod a strání* v distinkci „poezie života žitého“ a „poezie života živého“.) ¹⁷ Tímto objektem v nejobecnějším smyslu je ovšem moderní svět, který tvůrce obklopuje, svět, v němž pro moderního básníka nemohou existovat staré hierarchie hodnotové, látkové či jiné. Tento svět, svět proměněný moderní civilizací, se stává horizontem tvorby a duchovnost umění, představa zděděná už ze symbolismu, ¹⁸ je nyní přímo ztotožněna s životem v tomto světě: s dynamickým, moderním životem, který neúprosně proudí kolem a strhává vše staré (takové metafory se běžně používají: moderní život jako proud, divoká půda, vlna, vlnobití, žár...). Josef Kodíček říká: „Kolem rozproudil se tvrdý život s novými novými lidmi tvořícími předpoklady.“ ¹⁹ Ateisticky chápané duchovno vyjadřované v představách o **duchu doby** je prostředkem, jak vyjádřit, že nové umění na rozdíl od „starého“ nemá být toliko produktem své doby, ale má být jejím vědomým vyjádřením, má moderní svět a život v něm přijmout, ba musí jim přitakat. ²⁰ Tady se nám vrací výše zmíněná opožděná Kodíčková polemika se Šaldou: jako polemika se vším, co vzdaluje od ducha doby, od toho, co je živoucí, přítomné, zatímco – říká Kodíček – „chceme hledět tváří v tvář přítomnu, reálnu, jsoucnu“. ²¹

Tento duch doby, jehož celá předválečná moderna vzývá, je tím, co teprve dává uměleckému experimentu nejvyšší oprávnění, co jej činí smysluplným a co jej rovněž stráží od samoučelnosti. Toto zvýraznění nutnosti experimentu dobírat se své doby a odpor k samoučelnému experimentování, jež splývá s artismem, se pak charakteristicky vrací ve dvacátých letech nad počátky poetismu, ježž Kodíček vyloží jako nezávaznou hru, která o nic neusiluje a nikam nesměruje, a tudíž poetistické experimenty se mu budou jevit jen „zkusmostmi a libovolnostmi“. ²² Smysluplným a funkčním experimentem je pro předválečnou modernu jen takový tvůrčí postup, který míří do současného života, který se děje ve znamení snahy vnést rytmus moderní civilizace do umění, vyjádřit specifickou řečí literatury podstatné kvality proměněného světa. Nejde tedy pouze o tematickou proměnu, jak v polemikách tvrdili Šalda nebo Procházka, nýbrž o proměnu celé struktury literárního díla (srov. např. diskuse o volném verši jako útvaru nikoliv libovolném, ale ukázněném).

Uvažování o experimentu v předválečné moderně se tedy děje v těchto souřadnicích: experiment jako úsilí o novou, umělou formu – experiment jako cesta k životu dneška. V tomto napětí pak vznikají jednotlivá osobitá řešení, ať jde o řešení na úrovni programové kritiky, ať o řešení již přímo tvůrčí. Nejvíce pozornosti reflexi experimentálního charakteru moderní tvorby tak věnovali dva nejvýraznější experimentální básníci předválečné moderny, S. K. Ne-

16 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 224.

17 Čapek, K.: *O umění a kultuře I*. Praha 1984, s. 355.

18 Liška, P.: „Kubismus a styl“. In: *Český kubismus 1909–1925*. Praha 2006, s. 29–30.

19 Kodíček, J.: „Z nové poesie“. *Lumír* 41, 1913, s. 217.

20 Srov. tamtéž. Viz též: Kodíček, J.: „Theoretičnost umění“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 106.

21 Kodíček, J.: „Dnešní literární snahy“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 14.

22 Kodíček, J.: „Poznámky k vývoji“. *Přítomnost* I, 1924, s. 197.

umann, jenž spojil s modernou své tvůrčí renouveau, a mladý, začátkem války pak zemřelý E. Taussig.

Neumann začleňuje své chápání experimentu do vlastní koncepce civilního umění, již začíná budovat od poloviny roku 1913 v kontrastu s mysticizujícím kultem Umění. Pro Neumannovo traktování civilního umění je charakteristické zvýraznění volní a racionální stránky umělecké tvorby, což je doprovázeno zdůrazněním požadavků umělcovy teoretické průpravy, vzdělání, studia skutečnosti a zejména stavu umění. Neumann staví umění na roveň jiným občanským řemeslům, akcentuje roli metody (dobově podmíněné, sdílené); Neumannův umělec je tedy řemeslník či inženýr umění, nikoliv génius. A proto také experiment je přisouzen „rádnému umělci“, který „jakmile počne **vědomě tvořit**, zkouší to a ono, a zkouší tak dlouho, dokud se nezastaví ve svém vývoji“. ²³ Takový umělec si je vědom svých mezí, omezení svého talentu, ale přesto či právě proto může podat díla značného významu. Jak říká Neumann jinde, „tvárná píle a svědomitost činí i z prostředních talentů zjevy zajímavé“. ²⁴ Tedy z řádu experimentální tvorby je u Neumanna vyňat génius, neboť u něj „vše jest pud“. ²⁵

Distance od geniality jako podmínky tvorby v nejsilnějším smyslu, tedy experimentu, jak je položena u Šaldy (viz výše), je vlastní i mladým kritikům. ²⁶ Ale Ervín Taussig posunul tento odpor k uměleckému heroismu až do negace samotného pojmu umělecké individuality; jeho představa o pokusnictví moderní tvorby se tak radikálně rozchází i s Neumannovým uměleckým civilismem. U Taussiga není umělec ani šaldovský héros, ale ani neumannovský řemeslník poctivě a svědomitě konající své metiér. Zatímco u Neumanna je kult tvůrčího individua likvidován – jak řečeno – zdůrazněním umělecké profesionality i ve smyslu toho naučitelného a sdíleného (metody), u Taussiga je likvidována sama „personalita“ jako pouhá „dutá maska“. ²⁷ Umělec zde nesmí být individualitou, ale silou, a to silou **nevědomou**. Není proto metaforicky představen jako svého dobrého díla si vědomý inženýr, ale jako gladiátor či rekordman, jako vulkán či somnambul. „Měkké, bezmocné vztyčené ruce nevidoucího přijímají vlákna, zadrhují je bez vědomí jakéhokoliv účelu a odevzdávají dále.“ ²⁸ Sclující role umělecké osobnosti, jež vtiskuje dílu sama sebe, jež především buduje sama sebe, je nahrazena jiným typem aktivity: je to nespoutatelná aktivita tvořícího, činnost nějak vnitřně nutná – ale přitom nesměřující k něčemu předem konstruovanému, k něčemu vyššímu (ať je to uzavřené a dokonalé, „krásné“ dílo, ať osobnost, ať kultura), nýbrž nevědoucí dne ani hodiny, žijící a žívící se jen přítomností. Toto pozoruhodné zacyklování (umění zrozené z přítomnosti a pro přítomnost, činnost z nutnosti a jen pro činnost samu) je výrazně dynamizováno a vyvedeno z kruhu vědomím plynutí a přerodu. Přítomnost zde není dána samozřejmě a vůbec ne trvale, ale naopak jako úkol, který před umělcem leží. Umělec jako síla není tedy nic stabilního, ale je vystaven neustálému přerodu, neustále překonává překážky, usiluje být s dobou, vyjadřovat dnešek.

U Neumanna i Taussiga (jakož i Čapka nebo Kodíčka) je experiment spojen s představou uměleckého vývoje. Pro Neumanna je to jednak experiment objevitelů (Cézannův, Picassův či

23 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 224. Zvýraznil M. T.

24 Neumann, S. K.: „O zevních znacích básnické přeměny“. *Lumír* 43, 1915, s. 246.

25 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 224.

26 Srov. „S géníem v opak jest spojeno **vědomí** a **teoretičnost**, jak lze dokázat u duchů, kteří působili na generace.“ Kodíček, J.: „Teoretičnost umění“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 106.

27 Taussig, E.: „Umění aktivitou“. *Přehled* 11, 1913, s. 785.

28 Tamtéž.

Verhaerenův), který otevírá umění nové perspektivy, zanechává po sobě „novou zemi a novou atmosféru“,²⁹ jednak – a v české situaci desátých let především – experimenty jejich žáků. Není to ovšem srovnatelné se Šaldovým rozlišením experimentu pravého a opakovaného, zkroceného; u Neumanna jsou oba druhy experimentu vzpourou proti opakování, k oběma je třeba odvahy, oba znamenají „hledati nové a svoje“. Ale tam, kde zakladatel odkazuje novou zemi, je jeho žákům (Neumann říká: nikoliv epigonům) dáno „přisvojiti si úplně novou zemi“, „pracovati na novině“. Opět je tu tedy zdůrazněna racionalita takového experimentu, není už veden vnitřním hlasem jako experiment zakladatelský, ale stojí za ním „rozumová úvaha“, jež velí k poctivé práci, rozvíjení, „prohlubování“ jednou již dosaženého.³⁰ U Taussiga ovšem experiment takto nenavazuje a neprohlubuje, už proto, že není racionální prací dělníka umění. Příbuznost a souvislost s ostatními snahami je zde myslitelná v představě sdílení toho podstatného, co stojí v základu tvorby, ve sdílení onoho horizontu, jenž – jak řečeno – ovšem není dán a priori. Tedy toto sdílení, jež je i podmínkou umělecké komunikace vůbec, je přeloženo od tradice, od sdílení kulturních dědictví (na něž tak často apeluje soudobá kritika), k přítomnosti, ke stejné žitému životu dneška. Proto také vývoj nemůže být myšlen jako navazování, ale spíše jako neustálé vyvazování se z pout minulosti, z jednou již dosaženého, ale i z jakéhokoli směřování.³¹ Být moderní neznamená jen zbořit staré a ustavit nové, ale předně přijmout horizont přítomnosti jako výzvu k věčnému přerodu, ke stále inovaci.

U Neumanna je experiment v základu vývoje tím, že otevírá novou etapu umění, jež je dopracována poctivými a řádnými experimenty; u Taussiga tím, že je vždy novým vyvázáním se z minulého a domknutím se přítomného. Co je tady společné a co rezonuje i u dalších kritiků, je představa, že moderní experiment nemůže být měřen měřítky soudobé kritiky: „krásou“, „dokonalostí“, „stylizací“, „věčností“, protože je činem jiného řádu – nenaplnuje předem daná kritéria, nemíří k žádnému známému ideálu, nesrovnává se s žádnou normou, ale je výbojem, který míří mimo vše známé, přijaté a uznané, a právě to a nic jiného mu dává hodnotu. Chápal-li podobně experiment Šalda, bylo toto vymknutí vývoje,³² které se ovšem dělo činem génia, samo o sobě něčím nepoměřitelným, a proto také nečasovým, vymykajícím se z našeho času zde, tedy věčným.³³ Avšak pro kritické mluvčí předválečné moderny jsou všechny představy o věčnosti v umění tváří v tvář aktuálnímu životu jen oním pověšným „nebeským pískem“. ³⁴ Experiment tu stojí jako cesta k současnému životu, i s rizikem vlastní pomíjivosti, i za cenu uměleckého neúspěchu.³⁵ Znamená to akceptovat tuto časovost a nedokonalost vlastního díla jakožto přirozený stav umění hledajícího a dobírajícího se aktuálního života: dynamického, měnivého, bouřlivého, jen ne ustáleného a definitivního. Taková tedy stojí výzva před moderním umělcem: nastoupit tuto cestu – „i za cenu pokusů, jež zítřa

29 Neumann, S. K.: *Rozumění umění*. Praha 1976, s. 225.

30 Tamtéž, s. 224–226.

31 Srov.: „Co [umělec] činí, nemějž významu nebo hodnoty v nějaké výši, po níž se snaší. Nýbrž: přiměřený výraz vnitřních sil, dílo samo, nahé a bez ozdob.“ Taussig, E.: „Až po Cézanna“, *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 246.

32 Šalda, F. X.: *Kritické projevy* 7. Praha 1953, s. 261.

33 Srov. Šalda, F. X.: *Boje o zítřek*. Praha 1950, s. 153–155.

34 Srov. Čapek, J.: „Tvořivá povaha moderní doby“, *Volné směry* 17, 1912–1913, s. 121–122.

35 Když A. Sova v referátu o *Almanachu na rok 1914* postavil proti sobě „krásnou“ Neumannovu báseň *Dub* a (v *Almanachu netištěné*) téhož autora *Votes of Women* jakožto nepovedený experiment (viz Sova, A.: „In margine Almanachu na rok 1914“, *Česká kultura* 2, 1913, s. 62), odpověděl mu Neumann: „Těch nepodařených experimentů ostatně bude ještě více. Ale bude také dosti dobrých, a více než dobrých básní. A nebudou-li, také dobře.“ (Viz Neumann, S. K.: „Antonínu Sovovi“, *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 140).

nebo pozítří ovšem zapadnou, budou však mít svou nepomíjející cenu ukazatelů nových cest a rozmachu“.³⁶

*Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita, Opava*

36 Taussig, E.: „Kritérium odvahy“. *Scéna* 2. půlročník, 1913, s. 63.

EXPERIMENT ÚMYSLNÉ PRAVDY V DÍLE JAKUBA DEMLA

JOSEPH N. ROSTINSKÝ

Většina epistemických logiků by nejspíše souhlasila s tím, že v úmyslu nemusí být smysl a že ve smyslu nemusí být pravda. Významy pojmů se relativizují a nejínak se relativizuje také kanonická interpretace uměleckého díla. Ovšem to není soudobý objev, ani následek postmoderního vidění skutečnosti. To je samou podstatou jazyka jako takového. Proto je textuální exegeze za každých podmínek aktuální a nutná. A právě proto budou básníci a spisovatelé vždy podléhat pokušení experimentovat se slovy a jejich skladbou, nehledě na případnou oficiální nevoli zavádět novoty v jazykovém úzu.

V roce 1926 časopis *Tvorba* přinesl v českém překladu text Jeana Cocteaua nazvaný *Skandály*. Možno se ptát, jak se v skandálu odráží úmysl a jestli je v skandálu obsažena pravda a vůbec nějaký význam, ne-li smysl. Protože co má smysl, nemusí mít význam a co má význam, nemusí mít smysl, jak to pregnantně vysvětlil Gottlob Frege. O tom se lze koneckonců přesvědčit na konkrétním příkladu *Šibenických zpěvů* (*Galgenlieder*) Christiana Morgensterna anebo při četbě básní Velemira Chlebnikova, psaných v „zaumnom jazyce“. Na oba případy je možno aplikovat zajímavou definici skandálu, jak ji charakterizoval Cocteau:

„Co je schválný skandál? Bylo by možno vymezit ho takto: Schválný skandál záleží v tom, že úmyslně se dáš nalevo v zemi, kde všichni se dávají napravo. A skandál bezděčný? Skandál bezděčný je v tom, že dáš se sice napravo, ale předjíždíš ostatní vozy, protože jsi mladičká, horečný nebo že máš hlubší znalost cirkulace.“¹

Není pochyb o tom, že záměrný a bezděčný skandál v pojetí Cocteaua je pouze metaforickým přirovnáním k *raison d'être* předválečné evropské avantgardy. Jinak řečeno, skandál je pouze jiným jménem pro umělecký experiment. Kdo si toho byl vědom více než kterýkoliv jiný autor v české literatuře, byl Jakub Deml. Skandály, jimiž byla osobnost Demla opředená, jsou legendární. Literární experimenty, které Deml úmyslně realizoval ve své tvorbě, měly často provokativní povahu, a proto byly významově podceňovány a odsuzovány jak předválečnou, tak i poválečnou oficiální literární kritikou. Ať už byly Demlovy skandály bezděčné, nebo záměrné, o jednom není třeba v současné době pochybovat: Deml pohlížel na svět z jiného úhlu, aby mohl podstatně jinak vyjádřit svoje svěbytné myšlení. Francouzský filozof a estetik Souriau to s matematickou přesností vyjádřil takto: „pour inventer il faut penser à côté“.² Deml měl onu zvláštní schopnost myslet jakoby „bokem“, z jiného úhlu a v dynamickém procesu po-

1 Cocteau, J.: „Skandály“. *Tvorba* 12–13, s. 245.

2 Henig, R. M.: *The Monk in the Garden. The Lost and Found Genius Gregor Mendel, the Father of Genetics*. Boston – New York 2000, s. 56.

lysémantického významu. Proto byl Deml v české předválečné kultuře ten jiný, nepochopitelně vzdálený myšlenkovému průměru, ale přece jen blízký nové generaci českých básníků, kteří v jeho díle objevili zdroj inspirace, poučení a také odvahy bořit a tvořit.

Proces boření a tvoření má však i mírnější variantu v příslovecném „solve et coagulla“: kde je podstatné systém rozložit, analyzovat a opětně složit, tedy významově interpretovat. Čili nejedná se o žádnou rebelii, kterou v uměleckém experimentu viděl R. G. Collingwood, když se v roce 1925 pokusil nastínit filozofii umění: „...rebelie ničí to, co právě existuje, protože to existuje, a jakmile zvítězí, stane se závazným principem, systémem nebo dogmatem, který již ve své podstatě je předurčen k dalšímu zničení.“³

Collingwood jinými slovy vyjadřuje stěžejní princip kanonizace ať už uměleckého žánru nebo ideologického substrátu. Jakkoliv je Collingwoodův postřeh obecně pravdivý, postrádá, lépe řečeno přehlíží stěžejní aspekt morální odpovědnosti za realizovanou změnu, za provedený experiment, který nemusí vždy splňovat podmínku progresivní meliorizace, optimistickeho zlepšování ad infinitum. Jestliže se z liberalizujícího programu stává konzervující dogma, potom je nutno ptát se, kdo nese jakou zodpovědnost za provedenou destrukci, změnu, experiment. Odpověď do jisté míry nabízí M. A. Casey ve své studii o bezvýznamnosti, nazvanou *Meaninglessness. The Solutions of Nietzsche, Freud, and Rorty*: „Zbavena metafyzické a morální kritiky, lidská existence se navrácí ve věk dětské nevinosti, protože život jako takový postrádá důležitost a význam. Život se stává hrou, v níž člověk může ‚vystupovat‘ a experimentovat s vytvářením sebe sama, aniž by jej tížilo svědomí zodpovědnosti za svůj čin.“⁴

Tato „dětská nevinost“, kterou si přisvojovali básníci avantgardní provenience, se často promítá i do díla Jakuba Demla. Sám Otokar Březina jej upozorňuje ve svém dopisu z 2. června 1904, že Deml má „první velký dar básníků: dětskou duši“.⁵ Avšak „hravost“, s kterou Demlova dětská duše podněcovala autorovu představivost, a tak se spoluúčastnila na básníkově umělecké tvorbě, se v ničem nepodobá konceptu bezvýznamnosti, v němž tíha zodpovědnosti, zodpovědnosti morální a společenské, by byla vyloučena. Naopak, Demla lze považovat za básníka společensky angažovaného, lépe řečeno, nacionálně angažovaného, v čemž se také skrývá nebezpečí příležitostné náboženské a etnické krátkozrakosti. Demlova hravost, kterou lze v jeho díle občas objevit, je hravostí dospělého básníka, a navíc kněze, jehož kognitivní predispozice a metafyzické myšlení již nepatří do kategorie infantilismu, byť by byl i poeticky programovaný.

Z Demlova obsáhlého díla lze vydedukovat, že jeho někdy až nekompromisní postoj vůči společenským nešvarům nebo jen zdánlivým odlišnostem v teologickém a ideologickém pojetí skutečnosti má jeden ze svých podmiňujících zdrojů v myšlení Otokara Březiny. I když se oba přátelé v pozdějších letech jen sporadicky navštěvovali, v období Demlova uměleckého zrání Březinovy názory a podněty sehrály v procesu vnitřní strukturalizace básníkovy vnímání významnou roli. Jako jeden příklad za všechny je možno uvést citát z Březinova dopisu Demlovi, datovaného z 12. listopadu 1907: „Byl by osudný klam domnívat se, že tvůrčí dílo je určeno

3 „...rebellion is the destruction of what exists merely because it exists, and as soon as it has established itself it has become an existing principle, a system or a dogma, and its own spirit is therefore logically committed to its destruction.“ Collingwood, R. G.: *Outlines of a Philosophy of Art*. Bristol 1997, s. 85.

4 „Freed from a metaphysical and moral interpretation, life and man himself are restored to the innocence of childhood. Because life is no longer something of utmost seriousness and meaning, it becomes a game in which man can ‚play‘ and experiment with self-creation without the burden of responsibility.“ Casey, M. A.: *Meaninglessness. The Solutions of Nietzsche, Freud, and Rorty*. Lanham – New York – Oxford 2002, s. 33.

5 Deml, J.: *Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi*. Tasov 1932, s. 13.

k tomu, aby svému původci učinilo snadnější život mezi lidmi. Proč by nemohlo býti soudem, který ho zničí v očích lidí.“⁶

Z výše zmíněného lze vyvodit, že Březina přímo nabádá Demla k zásadovosti a nekompromisnímu postoji. Co má básník říci, musí říci i za cenu společenského sebezničení. Není třeba podotýkat, že z hlediska běžného lidského života je to požadavek nadmíru těžký, protože v sobě obsahuje jakoby mesianistické obětování, kterého člověk jako takový, tedy nevyvolený, není schopen. Nicméně Demlovi se stal Březinův apel bytostným krédem. O tom také svědčí Demlovo kontroverzní dílo *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* (1931).

Toto často kritizované dílo je možno chápat jako básníkovu „rekviem“ za svého učitele a myslitele obrozeného národa. Polyfonický text *Mého svědectví* je dokladem nejen přátelství dvou básníků, jejich životních peripetií, ale také zdrojem kusých informací o paralelních, intertextuálních významech Demlova díla. Demlovy zápisy chronologicky nesourodých Březinových extempore naznačují, do jaké míry Březina považoval Demlovu literární tvorbu za unikátní v kontextu dobové české literatury. Březinovo hodnocení Demla jako básníka a spisovatele spočívá na srovnávacím základě, respektive na kontrastním přirovnání Demlova textu k textům již většinou světově známých autorů. Tímto způsobem Březina zdůrazňoval jakoby alegoricky samu závažnost a významnost Demlova díla pro českou kulturu.

Předpokládáme-li, že Demlovo *Svědectví* je možno považovat za autentický záznam Březinova myšlení, jak to koneckonců potvrdili Karel Čapek a Jaroslav Durych, potom budeme muset zcela seriózně zvážit podmiňující funkci Březinových přirovnání Demlových textů k textům zahraničních autorů. Takto pak vyvstává sama otázka po Březinově snad bezděčném úmyslu: jakým směrem se pokoušel obrátit Demlovy tvůrčí schopnosti? Zároveň se však nabízí pochybnost, zdali Březinovy úvahy mohly mít skutečné rozhodující vliv na Demlův myšlenkový proces a jeho experimentální tvorbu. Že se Březina uměl i kriticky vyjádřit k Demlovu dílu, o tom si lze udělat představu z věty, která se objevuje v téměř nezměněné podobě v několika Demlových záznamech:

„Leon Bloy kazí váš styl.“ A radil mi, abych raději četl autory anglické než francouzské.⁷ „Otokar Březina, zřejmě narážející na některé texty mé (nechci říci: na texty Leona Bloya), pravil: Když věci nejsvětější uvádějí se v souvislost s nejnižšími a sprostými, rušíme a odstraňujeme oba póly a tím ničíme expansi a vůbec smysl uměleckého díla a života. Jisté věci musejí nám býti a zůstatí svaté.“⁸

Avšak důraz na anglickou literaturu se nezdá mít svůj původ v Březinově názoru na světovou literaturu, což také potvrzuje i následující citát ze *Svědectví*: „Anglická literatura je prý cudná, kdežto francouzská je nemravná, poněvadž je katolická. Březina tuto námitku Masarykovu vyvrací a jmenuje autory anglické, kteří jsou velmi nemravní a zároveň anglikáni...“⁹ Zdá se téměř paradoxní, že by Březina Demlovi doporučoval něco, co vzápětí kritizuje. Utilitární moralismus s jeho pragmatickým dopadem byl cizí Březinovu estetickému citění a filozofickému obzoru. Tudíž se lze domnívat, že se jedná jenom o kritický postoj Březinův a rovněž Demlův k Masarykovu pojetí umění jako didaktického nástroje pro účely národní osvěty.

Je známo, že Deml, podobně jako Březina, čerpal své podněty a nové myšlenky z rozmanitých literárních a uměleckých zdrojů. Není proto divu, že někteří Demlovi současníci přirov-

6 Deml, J.: *Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi*. Tasov 1932, s. 29.

7 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 61.

8 Tamtéž, s. 254.

9 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 305.

návali jeho dílo dokonce k hudební kompozici Gustava Mahlera. V osmém čísle Demlových *Šlépějí* (1921) je citován dopis Antonína Prokeše, adresovaný Demlovi. V něm autor mimo jiné říká: „Mahlerovi jistí vytýkali, nebo vytýkají nedostatek hudebnosti, triviálnosti, nedostatek stylu a formální uhlazenosti.“¹⁰ Autor dopisu dále uvádí, že také Demlovy texty byly podobně kritizovány. Nicméně jejich hudebnost a význam jsou však právě tak úžasné a podmanivé jako sama hudba Mahlera. Rádus přirovnání se tak postupně rozšiřuje. Demlovy *Šlépěje* dokazují, že pro Demla Mahlerova hudba byla svým způsobem objev, právě takový objev, jakým mu byly někteří cizojazyční autoři, k nimž ho Březina přirovnával někdy i formou didaktického imperativu: „V básních prosím pokračujte! Znamení ve snu je unikum, dá se srovnat s Ed. Al. Poem, kterého vy neznáte.“¹¹ „Takový Poe, jediný básník, veliký. A Březina řekl, co vyznačuje tyto Keltky a jejich bardy, co je činí tak velikými a krásnými: druhý zrak.“¹²

Z toho lze pak usoudit, že podobně i Deml musel vidět a chápat „druhým zrakem“, pokud bychom měli Březinovo přirovnání brát vskutku vážně. Může připadnout zajímavé, že Březinova idea „druhého zraku“ se významově podobá Souriauově představě jak tvořivě a inovačně myslet, tedy onomu „penser á côté“.

„Březina četl několik mých článků o díle Felixe Jeneweina (ještě před vydáním celé knihy) a pravil o nich: ‚To je jako Peguy, vy ho neznáte, ale zrovna tak píšete!‘“¹³ „...(Březina) jmenoval mi přitom nějakého anglického básníka, tuším Quinceyho, o kterém prý já nevím, ale jemuž prý se velice podobám. Ze slov Otokara Březiny jsem pochopil, že syrovou pravdu snu mám transponovat do sféry umění, i přišel jsem domů, večer, a okamžitě (tak možno říci) přepracoval jsem celý *Hrad smrti*...“¹⁴

O Demlově povídce *Bílý medvěd* se Březina vyjádřil takto: „Je v Rusku spisovatel, Ivan Naživin se jmenuje, a jedině u toho jsem četl příbuzné tóny...“¹⁵ „Podobnou methodou jako tento Lawrence Sterne, píše prý Jakub Deml. Kdo má humor, ten věří, humor souvisí s vírou, kdežto ironie a sarkasmus jsou děti skepse a nevěry“, dokládá Deml ve *Svědectví*.¹⁶

Především citáty obsahují pozoruhodný, logický predikát. Autory, s nimiž je významově srovnáván, Deml nezná. Ačkoliv píše jako Edgar A. Poe, jako Charles Peguy, jako Lawrence Stern, jako Ivan Naživin, jako Thomas De Quincey a další, Deml o těchto autorech nic neví, jak o tom byl přesvědčen Březina. Z toho potom lze vyvodit, že Deml nemůže být o nic méně významný mezi českými, ne-li světovými autory. Jinými slovy, Deml je významný pro českou literaturu, a eo ipso pro český národ. Samozřejmě jen potud, možno dodat, pokud by býval nevydal svoje *Zapomenuté světlo*, které svým ostrým zářením natolik oslepilo českou kritiku, že Demla úplně vyřadila z české literatury, jak to například udělal Arne Novák.

Mezi mnohé zásluhy Otokara Březiny bezpochyby patří i ta, že uměl podpořit Demlovo sebevědomí básníka, že právě odkrýváním nových estetických obzorů, svými přirovnáními a kontrastním srovnáním poskytoval Demlovi novou látku k přemýšlení a k uměleckému zpracování. Březina, jako málokterý český básník, byl polyglotem, který četl mnohou evropskou a americkou literaturu v originále. Proto měl lepší, současnější přehled o tom, co se ve světě

10 Deml, J.: *Šlépěje VIII*. 1921, s. 181.

11 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 75.

12 Tamtéž, s. 229.

13 Tamtéž, s. 486.

14 Tamtéž, s. 93.

15 Deml, J.: *Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi*. Tasov 1932, s. 30.

16 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 439.

psalo a vydávalo. Není pochyb o tom, že pro Demla byly Březinovy znalosti vítaným zdrojem informací a občasným stimulem k přepracování literárního textu. Březinův kritický přístup k Demlovu dílu také splňoval exegetickou funkci, jak je patrné z následujícího citátu: „Šli do Paříže pro surrealism naši kritikové a poeti, ale ve vašem díle mají jej už dávno! Tyto vaše sny jsou v dokonalém souladu s vědou psychoanalysou, jsou vnitřně naprosto logické, jenže u vás to nevyšlo ze žádných teorií, nýbrž je to sám život! Tak mluvil O. Březina o *Mém očistci*.“¹⁷ Možná říct, že Březina byl jeden z prvních, kteří pochopili, jak závažné by mohlo být Demlovo dílo pro další vývoj české avantgardy. To později pochopil i Vítězslav Nezval a také Roman Jakobson. Jako čtenář Demlovy tvorby Březina zajímavým způsobem vpadá do kategorie dialekticky funkční kritiky, o které Anne Sheppard ve své zajímavé knize o estetice (*Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*) říká, že umělecká a literární kritika neexistuje jenom proto, aby zachovávala, střežila stávající umělecký kánon, ale že existuje i taková kritika, která často hraje důležitou roli v procesu změny paradigmatu, modelu a vůbec dobového kánonu.¹⁸

V Demlově případě byl takovým důležitým kritikem Otokar Březina. Tím, že přirovnával Demla k autorům, kteří byli v českém kulturním prostředí kanonizováni, nebo alespoň uznáváni jako právoplatní spisovatelé a básníci, Březina nejen jako by se pokoušel kanonizovat Demlovo dílo, ale ve skutečnosti napomáhal dobový kánon prostřednictvím Demlova díla změnit. Z pozice kognitivní interpretace textu Březinovo přirovnání de facto funguje ve smyslu metaforické deskripce. Proto také jeho metafora „druhého zraku“, přednosti skutečných básníků, jak tvrdil Březina, byla schopna aktivizovat Demlovo rozhodnutí překonávat modely a paradigmaty, ne-li je přímo bořit.

Nehledě na to, že Březina postřehl v Demlových snových záznamech jistou vnitřní logiku, Demlovo obsáhlé dílo svědčí o tom, že jeho autor byl na hony vzdálen myšlenkovému proudu logických pozitivistů, nebo filozofii procesu, ontologii bytí, jakou představoval například myšlenkový systém Alfreda N. Whiteheada. Z Demlových záznamů není zřejmé, do jaké míry znal Whiteheadův spis *Science and the Modern World*, o kterém se krátce zmiňuje ve svém *Svědectví*. Nicméně se s uznáním vyjadřuje o jednom Whiteheadových názorů, a sice, „že básnictví, jako kterákoli věda, je (důležitým) zdrojem poznání.“¹⁹ Tímto postřehem se Deml jakoby vrací k Březinovu výkladu o „druhém zraku“, tedy k metaforickému pojetí bytí, které dost možná není ničím jiným než jazykovým projevem percepčního experimentu.

Bertrand Russel ve své sbírce esejů *Chvála zahalečství* z roku 1935 téměř prognosticky vystihl, jaký asi bude příští osud jazykového uměleckého projevu v nastávajícím civilizačním rozvoji „Pojem jazykového výrazu jako něčeho, co je schopno sdělovat estetickou hodnotu, pomalu zaniká. Místo toho se rozšiřuje myšlenka, že jediným účelem slov je zprostředkovávat praktickou informaci.“²⁰

Zdá se, že Deml si byl vědom více než kterýkoli český básník toho, že zprostředkování pouze praktických informací, ať už skrze masová média anebo školní výuku, se stává vážným nebezpečím pro umění a literaturu. Protože estetická hodnota, sám pojem krásna, by se musela obětovat pro utilitární, zmechanizovanou lidskou komunikaci. Toto je možno považovat i za jeden z důvodů, proč se Deml stavěl jak proti tradičním paradigmatům, tak proti avantgardním

17 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 467.

18 Sheppard, A.: *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford – New York 1987, s. 83.

19 Deml, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931, s. 423.

20 „The conception of speech as something capable of aesthetic value is dying out, and it is coming to be thought that the sole purpose of words is to convey practical information.“ Russel, B.: In *Praise of Idleness*. London 1958, s. 34.

proklamacím a modelům i za cenu toho, že by nepatřil jako básník k žádnému -ismu. A právě proto, že Deml do žádné kategorie vyhraněného literárního směru nepatřil, stal se jeho opus magnum aktuální, vždy přítomný a inspirující nové generace básníků.

LITERATURA:

- CASEY, M. A.: *Meaninglessness. The Solutions of Nietzsche, Freud, and Rorty*. Lanham – New York – Oxford 2002.
- COCTEAU, J.: „Skandály“. *Tvorba* 12–13, 1926.
- COLLINGWOOD, R. G.: *Outlines of a Philosophy of Art*. Bristol 1997 (c1925).
- DEML, J.: *Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi*. Tasov 1932.
- DEML, J.: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Tasov 1931.
- DEML, J.: *Šlěpěje VIII*. 1921, s. 181.
- HENIG, R. M.: *The Monk in the Garden. The Lost and Found Genius Gregor Mendel, the Father of Genetics*. Boston – New York 2000.
- RUSSEL, B.: *In Praise of Idleness*. London 1958 (c1935).
- SHEPPARD, A.: *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford – New York 1987.

Univerzita Tokio, Japonsko

PÁSMO, MEZINÁRODNÍ LETÁK, BRNO-JULIÁNOV 1924–1926

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

První číslo Pásma jako paralelního orgánu brněnského Devětsilu vychází v roce 1924 na velkém barevném novinovém formátu. Výchozí koncepce časopisu je formulována jako plat-forma pro: „moderní prózu, básně, marxismus, inženýrskou techniku, kino a divadlo, sport, stavitelství, propagaci a popularizaci civilizační kultury, reprodukce moderních soch a obrazů, fotografií z 5 dílů světa, urbanismus, konstruktivismus, poetismus a estetiku stroje.“ Redakci prvních čísel ročníku 1924 tvoří Bedřich Václavek, Artuš Černík a František Halas. K blízkým spolupracovníkům patří Karel Teige a Karel Schulz, ze zahraničí přispívá francouzský básník Émile Malespine a ruský konstruktivista Osip Zadkin.

Teoretickou rozpravu o programových cílech nové estetiky zahajuje Teigeho stať *Moderní umění a společnost*: „Umění funkční není ani soběúčelné, ani tendenční.“¹ Za určující faktor považuje Teige především představu permanentního vývoje obou entit ve vzájemně závislých akceleracích. Takto chápané estetické a společenské procesy ve svých důsledcích ustavují inovativní kritéria, z nichž nejdůležitější je tzv. estetika stroje. Z těchto hledisek lze také vidět vyostření tehdejší diskuse mezi redakcí Pásma a brněnskou Literární skupinou. Pozitivním hodnotovým východiskem projektu nového umění je mimo jiné také koncept široce chápaných kolektivit, a právě možná zde leží podstata názorového střetu. Ve známé stati *Likvidace konkurzní podstaty expresionismu* Bedřich Václavek píše: „Staré duše expresionistů uzavřely se netýkavkovitě v sebe, opředše se chimérickou, často patologickou fantazií. Svět se stal subjektivní solipsistickou vizí, svět a fikce splynuly v chaos.“² Nicméně Václavek přesto přiznává expresionismu určitý pozitivní vklad především v oblasti odklonu od mimetického způsobu zobrazení, což je aspekt, který například expresionistickou malbu řadí po bok ostatním modernistickým tendencím v tehdejší umění.

Při hledání styčných ploch mezi poetismem a konstruktivismem se výchozím konceptem stává již zmiňovaná estetika stroje. Nejedná se však o estetický princip uplatňovaný zejména Marinettim a italskými futuristy,³ ale spíše o abstraktní představu totální mechanicity jako konstruuující práce a syntetizujících funkcí v rámci celku. K těmto problémům se vrací Teige v přednášce *Naše základna a naše cesta*, kterou otiskuje třetí číslo Pásma v roce 1924: „Báseň, psaná útočiště moderní senzibility a její nejčistší výraz, zbavený nánosu obsahového, epického a ideologického.“⁴ Konstrukce a syntéza pak vedou k ustavování spojnic mezi různými

1 Teige, K.: „Moderní umění a společnost“. *Pásmo* 1, 1924, s. 1.

2 Václavek, B.: „Likvidace konkurzní podstaty expresionismu“. *Pásmo* 1, 1924, s. 3.

3 Této problematice věnuje Teige obsáhlou studii *Futurismus a italská moderna* v 10. čísle Pásma.

4 Teige, K.: „Naše základna a naše cesta“. *Pásmo* 1, 1924, s. 2.

znakově-estetickými systémy, kterými jsou například variabilní aplikace asociativně-imaginativních vzorců poetismu v podobě tzv. optické poezie, s jejímiž principy pracují ve výtvarné oblasti Josef Šíma, Toyen a Jindřich Štyrský. Příbuzné postupy nacházejí své uplatnění také ve Frejkových a Honzlových jevištních realizacích a v obecnějším konstruktivistickém rámci přecházejí do tehdejších urbanistických projektů. Představa „stroje, jenž maluje“ vede Teigeho dále k požadavku nové filmové řeči, která potlačuje základní složky tradičního filmu a stává se čistým znakovým materiálem: „Bezpředmětné formy stávají se funkcemi pohybu a přestávají existovat jako formy.“⁵ Jistý estetický purismus, k němuž se Teige tímto způsobem dopracovává, vyrovnává někdy poněkud striktní sociologická (resp. sociální) hlediska. Tyto zásady formulují architekt Krejcar spolu s Teigem ve známé stati *Mechanický dům*: „Mechanický dům, k němuž vývoj moderní architektury cílí, bude produktem nové civilizace.“⁶ Estetika stroje se tak v tomto kontextu stává jednou z cest osvobození člověka jak obrazně (na rozdíl od vertikálního principu, který směřuje k odosobnění a transcendenci), tak doslovně – horizontála je chápána jako sociálně podmíněný faktor životního prostoru: „Pohyb děje se nejpřirozeněji v horizontále. Moderní architektura jest takřka apologií horizontalismu. Horizontální charakter moderní architektury vyplývá ze systému lidského života.“⁷ Dualita stroj-člověk tak získává svůj hlubší antropologizující rozměr.

Koncem roku 1925 přechází *Pásmo* na menší, tradičnější formát. Pozměněná podoba časopisu však neznamená úbytek na kvalitě. K zásadním statím v širším rámci pokračující diskuse o moderním umění je Václavkova studie *Slovesné umění nové a proletářské*, v níž její autor nastoluje dobově příznačnou otázku funkce umění. Václavkovi se jedná o odlišení tzv. tendencí, která je vždy pouze mechanickou aplikací předem daných ideologických paradigmat, od konceptu **revolucionizace kultury**, jako jisté vnitřní a organické proměny, založené na vzájemných homologiích společenských a estetických tvarů. Možnou syntézu těchto pohybů spatřuje Václavek, podobně jako Teige, ve spojování racionálního konstruktivismu s imaginativní bází poetismu.

V závěru roku 1925 uveřejňuje Václavek rozsáhlou recenzi Vančurova románu *Pole orná a válečná*. Václavek klade Vančův text do blízkosti tvarových inovací tehdejšího evropského románu, avšak experimentální prostor, který Vančura ustavuje, spočívá ještě v radikálnějším posunu: „Těžiště tvorby se přesunuje s děje, s kompozice na řeč, jež, obnovená jest hlavním prostředkem působení.“⁸ Otázkami literárního jazyka se na stránkách *Pásma* zhruba v téže době zabývá i Roman Jakobson. Ve stati *Konec básnického umprumáctví a živnostnictví* Jakobson nastoluje otázku uplatnění nových diskursivních forem v české literatuře zejména v souvislosti s experimenty ruských futuristů a OPOJAZu: „Nové básnictví je polychromní, je mu cizí klasické rozhraničování slohů.“⁹ Jakobson spatřuje velké možnosti například ve variabilitě výrazových rejstříků Haškova jazyka nebo v argotických básních Jindřicha Hořejšího. V určité multidimenzionální perspektivě pak tento typ „jazykové laboratoře“ sblížuje literární poetismus s postupy bezpředmětné malby. Hra s jazykovým materiálem (který se stává osvobozenou tvárnou formou) může vést k propustnosti jednotlivých vrstev jazyka, od zvukového plánu až do roviny sémantické a výrazové. Lze proto říci, že procesy sblížování jednotlivých systémo-

5 Jedná se o Teigeho studii *Film*, kterou otisklo *Pásmo* ve dvojčísle 5/6 v roce 1924.

6 Teige, K. – Krejcar, J.: „Mechanický dům“. *Pásmo* 2, 1925, s. 2.

7 Tamtéž, s. 2.

8 Václavek, B.: „Dada tragické“. *Pásmo* 2, 1925, s. 28.

9 Jakobson, R.: „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“. *Pásmo* 2, 1925, s. 2.

vých prvků se v té době stávají jedním z důležitých konstituentů estetiky Devětsílu. O určitou redefinici statutu poezie směrem k syntetizujícímu a non-artificiálnímu konceptu se pokouší Teige ve stati *Poezie pro pět smyslů*: „Jestliže poetismus favorizuje právě onu poezii zcela odpoutanou od literatury, zcela smyslovou a primordiální, je to proto, že nové oblasti, bílá místa na mapě estetiky, hudba podvědomí přitahují jeho zájem a provokují jeho vynalézavost k experimentům: pokouší se tedy nahraditi zvětšelé druhy umění, pokouší se nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů (obrazové, radiogenické, fotogenické básně, nové magic-city atd.), činících zadosť nekonečné a mnohotvaré potřebě poezie moderního člověka.“¹⁰

Regionální nemusí být nutně provinční. Záměrem redakce Pásma bylo vytvořit skutečně mezinárodní časopis, a to v co nejširším záběru. Součástí průhledů zejména v ročnících 1924 a 1925 jsou obsáhlé Václavkovy a Černíkovy recenzní přílohy, které glosují soudobé evropské i světové dění. Tak například již ve svém prvním čísle přináší Pásmo zmínku o Jorge Luisi Borgesovi jako o představiteli tehdejšího argentinského ultraismu. Na stránkách časopisu publikují mezi jinými například Ivan Goll, Kurt Schwitters, Philippe Soupault, Ilja Ehrenburg nebo berlínský expresionista Herwarth Walden. Myšlenkově i generačně se představitelé Devětsílu sbližují zejména s okruhem kolem Bauhausu. Především v ročníku 1924 lze v Pásmu najít řadu příspěvků, ale i reprodukcí děl Gropiových, Moholyho-Nagye, Mieseho van der Roeho, ale také několik Le Corbusierových teoretických studií. Ruskou konstruktivistickou avantgardu zastupuje El Lissický. Objevují se také větší překladatelské projekty. Zdeněk Kalista uveřejňuje překlady z Julese Romainse, ve druhém ročníku se objevuje první česká verze Apollinairových *Prsů Tiresiových*, a v roce 1926 najdeme na stránkách Pásma také unikátní český překlad části Ribemont-Dessaignesova experimentálního textu *Ano či ne, čili klec v ptáku*.

Ačkoli se Pásmo profiluje převážně jako teoretická a kritická revue, nikoliv okrajovou část jeho obsahu tvoří také původní tvorba. Vůbec prvním básnickým textem, který se na stránkách Pásma objevuje, je německá verze jedné z Wolkerových básní (*Der Sterbende*). Jedním z častých přispěvatelů v ročníku 1924 je také Karel Schulz. V prvním čísle přináší Pásmo jeho *Manifest poetistické prózy*, a kromě několika básní uveřejňuje Schulz rozsáhlejší prozaický text *Arsinoe*. Již od počátků se na literární podobě časopisu podílejí Halas, Seifert, Černík, ale také Josef Bartoš nebo Jiří Voskovec. Kromě poetistických básní uveřejňuje Seifert ve spolupráci s Teigem filmové libreto *Pan Odysseus a různé zprávy*. Od roku 1925 začíná v Pásmu publikovat také Nezval. V tzv. šimovském čísle Pásma uveřejňuje krátký bibelot *Lukrécie* a francouzsky *La nuit grisette*. Francouzsky publikují také Jaroslav Seifert (*Fruits ardents*) a Jiří Voskovec (*Poisson d'avril*).

Přechod časopisu na menší formát přináší bohužel také některé koncepční změny, které postihují především možnosti publikování beletrie. Jména kmenových autorů jako Seifert, Halas, Voskovec se objevují sice dále, ale v daleko menší míře. Z významnějších textů, které Pásmo uveřejní ještě v roce 1926, lze uvést úryvek z Nezvalovy *Menší růžové zahrady*.

Pásmo za poměrně krátkou dobu své existence postupně vytvářelo plastickou mapu tehdejší kultury s přesahy k evropskému i světovému kontextu. Jako výrazná umělecká a názorová profilace části české avantgardy poloviny dvacátých let jsou stránky Pásma i dnes výpovědí nikoliv přehlédnutelnou.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

10 Teige, K.: „Poezie pro pět smyslů“. *Pásmo* 2, 1925, s. 24.

LITERÁRNÍ EXPERIMENT FRANTIŠKA GÖTZE

VERONIKA BROUČKOVÁ

Když Vítězslav Nezval v roce 1926 píše předmluvu ke Kadlecově sbírce *Svatá rodina*, mluví zde o imaginativním realismu a neváhá Kadlecovi přisoudit i jistou dávku objevnosti a novosti, kterou se dosud v české poezii nikdo nevyjádřil. Z dnešního pohledu se jeví tato pochvalná slova klasika české avantgardy a experimentu k marginálnímu básníku z Literární skupiny nadsazená, a to zejména vezmeme-li v úvahu, jak mnohdy kriticky nahlížel mluvčí Literární skupiny, František Götze, třeba na experimentální Nezvalovy prózy *Posedlost* nebo *Dolce far niente*. Jejich názor na novost a hledání nových způsobů vyjádření se musel zásadně lišit. Pohled obou autorů, Götze i Nezvala, nám však naznačuje jejich vnímání experimentu a nového vyjádření v literatuře obecně.

Nezval ve výše zmíněné přemluvě hodnotí Kadlecovu poezii jako imaginativní realismus, který „je tu podán v harmonických obrazcích, jež mi připomínají věčné sochařské malby.“¹ Odkaz na jistou podobnost Kadlecovy poezie s věčnými sochařskými malbami může naznačovat příbuznost jeho poetiky s prvními lidskými uměleckými výtvoři. Na souvislost avantgardy a umění přírodních národů bylo již mnohokrát poukazováno. Strohost, ale zároveň i imaginativnost tohoto umění se staly inspirujícími nejen pro expresionistické umělce, jako byl Heckel nebo Kirchner, ale i pro avantgardní sochaře jako Ossip Zadkine či Alexander Archipenko. Jednoduchost jejich vyjádření a zároveň i jistá perspektivní deformace směřovaly k zachycení konkrétního výrazu v okamžiku jedinečného prožitku, k jakési totemičnosti, něčemu pevnému a zástupnému, a přitom zcela jasně vymezenému a danému, co se stává centrem a místem směřování, tak, jako tomu bylo i u oněch přírodních národů.

Příbuznost Kadlece s primitivním uměním, na kterou zde možná Nezval naráží, poukazuje rovněž na příčinu a funkci experimentu jako takového. Experimentování je spojeno s touhou po jiném, po něčem neozkoušeném, tajemném a neznámém, k čemu je třeba přiblížit se s jakýmkoliv vyjadřovacím materiálem a snažit se o konkretizování. Zároveň vede člověka k věcem, které ho přesahují, protože se chce dostat na pole toho, s čím nemá žádnou zkušenost. Tato tendence je nepřirozená zvířeti, které se neznámého léká a neexperimentuje, ale je vlastní lidem již od dob, kdy žili v jeskyních a experimentovali s tím, co měli po ruce, ať už to bylo bláto nebo krev, a alterovali svět, který viděli – zvířata nebo lidské bytosti. O účelech těchto maleb panují dohady, ale je možné, že jejich tvorba byla od samého počátku neúčinný experiment, jakýsi pud zpracovat tvůrčím způsobem materiál ležící kolem v artefakty (Suzanne Guerlac mluví o „useless image“).²

1 Nezval, V.: „Po pěti letech“. In: Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 10.

2 Guerlac, S.: „The Useless Image: Braille, Bergson, Magritte“. *Representations* 97, 2007, s. 36.

Je možné, že právě podoby figur na rozdíl od zobrazovaných zvířat proto neodpovídaly realitě, protože jejich deformace snad vypovídala o jiné cestě nápodoby nebo spíš snaze reflektovat sebe sama a souvisela s cestou poznávání člověka skrze tvorbu. Tento proces musel vést k deformaci, protože to nebyl pohled na objekty (např. zvířata), ale na subjekt, který sám sebe vidí v podobě svého vnitřního vnímání. Ne náhodou se podobný způsob tvorby objevuje i v avantgardě. Důvod není jen v návratu k původnímu nahému primitivnímu člověku, ale i v přístupu k umění jako k něčemu, co lze použít jako nástroj na cestě při hledání vlastního vztahu ke světu a k sobě samému. A toto hledání musí být nové, musí jít cestou, kterou se ještě nešlo, protože svět se radikálně změnil a všechny dosud ozkoušené cesty selhaly.

Svata Kadlec jasným pojmenováváním věcí v jejich jednoduché a bezproblémové existenci načrtává svět kolem sebe jako složený z přímých a harmonických obrazů, jejichž proměna je posvěcující činností: „Z vařící polévky stoupá svatozáře / Chléb píše na talířích // Od dalekých časů budují staleté / hospodáře / Zítra je poledne / A toto jsou ruce“³

Vítězslav Nezval hledá takovou cestu třeba již v *Podivuhodném kouzelníku* nebo v *Papouškovi na motocyklu*, o jeho *Pantomimě* Götz prohlásí: „je tu tak mocný metaforický výboj, je tu taková bezprostřednost asociace a citu, je tu taková prudkost a smělost exprese, taková síla fantazie, je tu obnovená sugestivnost básnického slova, je tu tolik formálních novostí.“⁴ Avšak pro Götze byl Nezval jistě tvůrčí autoritou i z důvodu přátelského spojení a vzájemných vztahů mezi Literární skupinou a Devětsilem. Tak by se také dalo odůvodnit Nezvalovo ocenění Kadlecovy sbírky, která vyšla opožděně, v době, kdy již vztahy v Literární skupině byly narušeny a její koncepce a program ztrácel na síle. Nezval si byl jistě vědom nejen kvalit Kadlecovy sbírky, ale i jejího epigonství a tvarové neoriginality, ale vyzdvihl právě ty básně, které se mu zdály „uzamčenější“ a pro vlastní vnímání nového příznakovější.

Naproti tomu zůstává Götz vůči Nezvalovi kritický,⁵ a to zejména v jeho prózách, v nichž mu vytýká přílišnou privátnost, nedostatek epické objektivizace, neschopnost udržet linii postavy, dospět k syntéze, lyrice vytýká málo organizovanosti. „Základní vadou této samoúčelné lyrické hry jest, že neproniká do elementárních citových zdrojů dnešní doby. Ať má jakoukoliv teorii, ať se domnívá, že lyrika je jen hazardní hra odhmotněných představ – jeden je a vždy zůstane velký a základní zákon, když všechny ostatní zákony hodí do starého železa; totiž ten, že lyrika musí organisovati živé citové dosahy dneška.“⁶ Götz Nezvala jako výjimečného autora tedy jistě nepodceňoval, ale jeho přístup ke skutečnosti se mu zdál příliš roztržitý, nejasný. Jeho experimentální lyriky si možná cenil více proto, že už byl seznámen s Apollinaiem, expresionisty, dadaisty a surrealisty a vzhledem k nim se mu Nezvalova *Pantomima* zdála jasnější a pozitivnější, avšak v próze byl daleko náročnější. Vyžadoval od ní jasné charaktery postav, formální jednotu, jasný cíl a směr k syntéze. Dokázal reflektovat světové experimenty Proustovy nebo Joyceovy, ale nedokázal je uznat jako přínosné a konstruktivně se stavějící ke skutečnosti.

Jak se však zdá, Götz sice tušil v Nezvalově poetice mnoho nového, ale v principu se s ním v názoru na experiment musel rozcházet. Přesto mu Nezval nejen svou experimentální metodu analytického psaní vysvětluje: „V Dolce far niente je veškerá epičnost rovnoměrně rozanaly-

3 Kadlec, S.: *Svátá rodina*. Alois Srdce, Praha 1927, s. 23 (báseň Večeře).

4 Götz, F.: *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha 1984, s. 21.

5 Nezval, V.: *Depeše z konce tisíciletí*. Praha 1981, s. 169–174.

6 Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926, s. 206.

zována na stavy a jejich osvětlení i zhodnocení,⁴⁷ ale nadále si také cení Götzovy kritiky, a to i později, např. jeho hodnocení *Skleněného haveloku* je pro něj uspokojující natolik, že ho neza-
jímá, co o něm napsali jiní: „Tvá kritika mě dobře katarzovala od této knihy – a já píši právě se
vší hazardní hrou své nové básně.“⁴⁸

Je otázkou, jak tedy vnímal Götz experiment a experimentální literaturu a jak hodnotil
samotnou tvorbu básníků Literární skupiny. Jeho základním postulátem bylo úsilí o syntézu,
protože každé umělecké dílo by mělo uceleným způsobem ztvárnovat vztah ke světu. Ne-
zamítá zásadně literaturu, která naznačuje chaos a rozvrat, ale důležitým pojmem je pro něj
hranice, ohraničení, které je mu znakem polidštění.⁹

„Právě umění a zvláště poesie má za úkol dáti té skutečnosti, rozložené a zbavené vši formy,
novou lidskou tvář, prolnutí ji lidským živlem a zmoci ji v pevnou formu. A tak zvládnouti
bezhraničnost života obrysem, mezí, hranicí, dobytí nové neznámo a zařaditi je jako pevnou,
určitou hodnotu do lidského světa. (...) Znamená to omezení a zúžení světa. Ale znamená to
taký novou jistotu, výboj do nové podstatnosti.“¹⁰

Experiment se mu stává pouze jakýmsi momentálním přechodovým stavem k něčemu trva-
lému, ucelenému, ztuhlému v jednotné nové, velké a silné umění. Toto eschatologické vnímání
umění koresponduje s Götzovou touhou po řádu a smyslu světa, který by mělo umění vysti-
hovat. Například surrealismus tak může vnímat jako vypracovanou metodu „jak vystihnouti,
zhmotniti, zachytiti proud psychické irreality, toho fantastického slučování představ, hnaného
volnou, ničím nespoutanou a zcela od utilitaristických zřetelů oproštěnou fantazií,¹¹“ ale ne-
přestane mu vytýkat lhotejnost k výkladu světa.

Momentálnost a časová omezenost je však experimentu vlastní, experiment je v principu
vlastně novou akcí, něčím neočekávaným, co nemá jasný výsledek. Tato nezajištěnost a neurči-
tost umožňuje otevřít vznikající artefakt neomezenému počtu výkladů, nezavazuje k žádnému
výsledku, neurčuje ani smysl ani cíl, nepředpokládá žádný definitivní závěr. Experiment se
v podstatě může dít donekonečna věčnou proměnou, jak naznačil právě Nezval ve svém *Podí-
vuhodném kouzelníku*, a může se tak stát principem bytí, životodárnou energií.

Götz ale požaduje jeho ukončení nebo alespoň naznačení vytyčené mety, k níž je třeba do-
spět. Pokud není experiment jenom prostředkem k dosažení tohoto ideálu, k vývoji k lepšímu
a obrací se jen sám v sobě, pak je k ničemu. Možná proto se také nakonec rozešel ve zlém
s některými členy Literární skupiny, kteří tento požadavek neakceptovali. Například Bartoš
Vlček směřuje ve svém díle ke stále uvolněnější formě, až se v jedné ze svých posledních básní
Borovice na Krasu dostává k básnické spontaneitě, kterou Götz vnímá jako improvizaci a vy-
týká mu málo formace: „Tento svár mezi realitou a touhou ničí také lyrické formování, neboť
rozbíjí jednotnou časoprostorovou visí ve dva konkrétní živly, jež jen v řídkých posvěcených
chvilích sloučí mocným zážitkem v jednotný lyrický organism.“¹² Pro Götze nemá být tvorba
artikulací vztahu k životu a ke světu, ale má svět přímo zachraňovat. Tato odpovědnost, kterou
jí přisuzuje, pak přímo vyžaduje jisté hranice a omezení, které by udržely záchranné orgány

7 Nezval, V.: *Depeše z konce tisíciletí*. Praha 1981, s. 171.

8 Tamtéž, s. 176.

9 Brabec, J. (pod jménem Chlěbcová, Milada): „Kritik František Götz“. In: *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha 1984, s. 227.

10 Götz, F.: *Básnický dnešek*. Praha 1931, s. 24–25.

11 Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926, s. 52.

12 Götz, F.: *Básnický dnešek*. Praha 1931, s. 232.

vždy v pohotovosti. Proto nesmí v žádném díle zůstat bytost depersonalizovaná a nesyntetizovaná, protože by se skutečnost rozpadla, rozložila, podlehla nicotě. Z toho důvodu nehodnotí příliš kladně ani dílo Josefa Chaloupky *Kamarád mrtvých*, v němž zobrazil takovou osobnost v poslední fázi rozpadu, které se sice podaří sjednotit sama sebe, ale bez všeobší záchranu celého univerza.

Literární skupina přistupuje nejprve ke světu s lékem na nejtěžší rány (alespoň ve svém programu), s poezií lidského srdce: „Poesie lidského srdce zpívá opojnou píseň života silného a nekonečného, všemu navzdory vítězícího, doceluje okamžik v nekonečno, překročuje úzkou časovou hranici a dává tuchu věčna v tragickém opojení velké radosti, jež se přelévá přes obzory dneška. Poesie srdce tedy totalisuje člověka.“¹³ Ale je to nejen Literární skupina, ale i celá mladá poesie civilní, futuristická, kubistická, vitalistická, expresionistická, sociální, proletářská „jest napiata ku překonání nihilismu, chce najít životu a světu cíl a účel a tím i hodnotu, chce odstraniti hmotnaté temnoty bezúčelnosti.“¹⁴ Zdá se, že všechny soudobé nové směry byly Götzovi dobré v boji proti nihilismu, jejich nové a jiné vnímání skutečnosti dokázal dobře postihnout a analyzovat, ale žádnému z nich nepřiklone funkci záchranu, a tak nakonec u mnohých z nich končí kritikou: expresionismu vytýká narušení pevných kontur světa, ideový a tvarový rozklad, chaos, „vyvrcholení stilové anarchie“¹⁵, futurismu „modloslužebnictví před oltářem energie“¹⁶, poezii proletářské vliv marxismu, který nepočítá s člověkem, poesii sociální nevytvoření nového tvaru, vitalismu eliminaci duchovních složek.

A není pouze pochvalný ani pro básníky Literární skupiny. Nikdo totiž nedokáže naplňovat jeho spasitelský chiliasmus, snad jedině Jiří Wolker, jehož poezii vnímá především jako etický realismus, v jehož programu je zlepšení lidského života. Wolker nepíše podle Götze proto, aby zkoušel nové formy, nový způsob, jak se vyjádřit ke skutečnosti, ale proto, aby tuto skutečnost opravil. Tato Götzova jistota a přesvědčení o skutečnosti jako o něčem již stanoveném a známém naznačuje víru v existenci jakési jasné pravdy o dobru, k níž je třeba směřovat a již je třeba vše podříditi.

Z dopisů mezi Františkem Götzem a Čestmírem Jeřábkem je zřejmé, jak autoritativní byl Götzův nátlak na autory Literární skupiny. Mnohdy se Götz nezdrží ani negativních emotivních projevů: „Mohli bychom se takto lehce zbavit kalistovské přítěže Skupiny“¹⁷ píše v jednom z dopisů Čestmíru Jeřábkovi. I z grafické stránky dopisů je patrné Götzovo naléhání, všude se objevují podtrhaná slova a vykřičníky, jeho žádosti nebo spíše imperativy se snaží vyburcovat autory Literární skupiny k boji se světem, s Devětsílem, o který autoři možná ani nestáli. Jeho zápas je na jednu stranu velmi autentický a dokládá Götzovu zapálenost pro věc, na druhou stranu je velmi nekompromisní a vyděračský, když vyhrožuje svým odchodem, nebudou-li jeho výzvy všichni respektovat. Proč ale autory tolik nabádá k psaní, které vzápětí kritizuje, Skupinu dělí na jádro a kalistovce, tedy odpadlíky? Götz se vši silou své vůle snaží naplnit koncept záchranu světa skrze umění a k tomu použije autory, kteří na počátku sami příliš nevěděli, kam patří a jaký je jejich přístup ke světu.

Zdá se však, jako by Götze vlastně ani nezajímaly jednotlivé postavy Literární skupiny a jejich osobitý umělecký výraz, ale jediným hodnocením se stalo, zda umělecké dílo usiluje sku-

13 Tamtéž, s. 224.

14 Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno 1922, s. 10.

15 Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926, s. 13.

16 Tamtéž, s. 27.

17 Dopis Františka Götze Čestmíru Jeřábkovi. Nedatován LA PNP, fond: Čestmír Jeřábek od Františka Götze.

tečnost poznanou a všem známou jako hroznou, depresivní a odpudivou zachránit a zvrátit. Tento program se měl dít výstavbou nového člověka prostého přetvářky, mystiky, opravdového a skutečného, nahého člověka s obnaženými city a srdcem uprostřed. Nový člověk si měl být jist sám sebou, svou silou, měl se stát jasnou personou v rozbředlém světě, která by z něj znovu vytvořila novou skutečnost podle své jasné představy dobra a krásy.

Literární skupina se tak stává jakýmsi Götzovým konceptem skupiny novodobých spasitelů, která si své místo musí za každou cenu uhájít proti všem. Tento pokus se mu nepodaří. Vztahy mezi jednotlivými členy jsou stále narušenější a mnozí z nich navíc velmi mladí umírají. Redakce Hosta a výbor Skupiny stále více sestával z fluktuujících členů a z původních zakladatelů zbyli jen Dalibor Chalupa a Lev Blatný, postupně se vše rozpadá do ztracena. Velký Götzův zápas o syntézu skutečnosti v jednotné velké umění pochopitelně selhal, a stal se tak jen jakýmsi dočasným experimentem, pokusem, který chtěl ověřit, zda se ve 20. století dá ještě hledat nějaké syntetické východisko, zda skutečnost dávno nejen rozpadlá, ale mnohokrát opět zkonstruovaná může ještě znovu nabýt homogenní a absolutně univerzální jednoty v dobru a kráse.

Studie vznikla v rámci grantového projektu Lexikon avantgard LC 06053.

*Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita, České Budějovice*

ČAPKŮV VIZUÁLNÍ EXPERIMENT SE ŽÁNREM CESTOPISU

MIRNA ŠOLIĆ

Přestože o literárním díle Karla Čapka existuje rozsáhlá bibliografie, význam jeho cestopisů v kontextu spisovatelova díla a estetiky meziválečného období, poznamenaného vztahy mezi literaturou a výtvarným uměním, nebyl ještě důkladně zkoumán.¹ Některé menší studie zdůrazňují experimentální ráz cestopisů, hlavně použití vizuálních prvků ve vyprávění.² Jan Mukařovský například odkazuje na to, že Čapek byl jedním z mála autorů, kteří zároveň ilustrovali svá vlastní díla, a rozebírá jeho poetiku v rámci takzvané významové dvojitosti, tedy rovnoprávného a simultánního soužití textuálního a vizuálního znaku.³ Danuše Kšicová rozvíjí intermediální a vizuální aspekty Čapkových děl, ukazuje na jeho lásku k vizuálnímu umění, které usměrnilo a ovlivnilo estetické vnímání jeho cest. Například v Muzeu přírodní historie v Londýně Čapek vnímá „krystalické pojetí umění, architektury a civilizace od starého Egypta až po soudobý Londýn“.⁴ Takový postup je podle Kšicové výsledkem Čapkova „kubistického školení“, kterým se Čapkova percepce tohoto uměleckého proudu podobá poetice ruského futuristického básníka Velemira Chlebnikova.⁵ Zdeněk Kožmín rozebírá stylistické „intenzifikace“ jako výsledek Čapkových sémantických a morfologických experimentů s použitím barev v jeho cestopisech.⁶ Adolf Hoffmeister pojednává o polymorfické kvalitě Čapkových cestopisů, expanzi vizuálního vnímání začínající v *Anglických listech*, pokračující ve *Výletě do Španěl* a končící v *Cestě na sever*, ve které cestující „objevuje vzrušené tvarosloví Munchovo“.⁷ Bohuslav Hoffman objevuje „intersémiotický princip“ v cestopisech, polyfonii žánrů a různých

-
- 1 Čapkovské monografie se jenom zmiňují o cestopisech, ale žádná z nich je důkladně nerozebírá. Mnohé z nich probírají cestopisy jenom v kontextu spisovatelovy biografie, ale žádná se nedívá na stylistické aspekty. Viz např. Harkins, W.: *Karel Čapek*. New York 1962; Matuška, A.: *Člověk proti zkáze: Pokus o Karla Čapka*. Praha 1963; Bradbrook, B.: *Karel Čapek: In Pursuit of Truth, Tolerance and Trust*. Portland 1998; Thiele, E.: *Karel Čapek*. Leipzig 1988; Klíma, I.: *Karel Čapek – Life and Work*. North Haven, CT 2001; Buriánek, F.: *Čapkovské variace: eseje o Karlu Čapkovi a literatuře*. Praha 1984.
 - 2 Jejich autoři upozorňují na Čapkův zájem o vizuální umění a jeho praktickou zkušenost s fotografií a filmem. František Laudat se například zmiňuje o tom, že Čapkova „citlivá vnímavost k okolí, tak dobře známá z jeho knih, měla svůj odraz i v jeho fotografické zálibě.“ Viz Laudat, F.: *Karel Čapek Fotograf – Karel Čapek Photographer*. Scheufler, P. (ed.), Praha 2000, s. 5.
 - 3 Mukařovský, J.: „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“. In: *Kapitoly z české poetiky. Vol 2*. Praha 1948, s. 382.
 - 4 Kšicová, D.: „Čapkovy cestopisy“. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity. D 36–37, 1989–1990*, s. 10.
 - 5 Tamtéž, s. 10.
 - 6 Kožmín, Z.: „Stylové modelace prózy“. In: *Knihy o Čapkovi. Kolektivní monografie*. Vlašín, Š. (ed.), Praha 1988, s. 305–324.
 - 7 Hoffmeister, A.: „O kresbách a podobě Karla Čapka“. In: *Podoby a předobrazy*. Praha 1988, s. 150.

druhů umění přímo v názvech cestopisů, které rovněž ukazují na textuální a vizuální charakter vyprávění.⁸

Tento příspěvek bude navazovat na výše uvedené studie, nabízejí zároveň přehled rozvoje vizuální poetiky v cestopisech, od *Italských listů* (1923) a *Anglických listů* (1924) napsaných ve dvacátých letech, po knihy *Výlet do Španěl* (1932), *Obrázky z Holandska* (1933) a *Cesta na sever* (1936), cestopisy z let třicátých. Příspěvek ukáže proměny ve vizuální poetice cestopisů souběžně s proměnami v poetice období na analýze tří vizuálních prvků: použití barvy, hlavně její sémantické expanze do vyprávění, ekfráze jako narativní reprezentace uměleckého díla v textu a ikonotextu, použití explicitních vizuálních elementů, hlavně na příkladu ilustrací a uvedení filmové poetiky.⁹ Čapkův poslední cestopis *Obrázky z domova* bude vynechán, protože byl vydán posmrtně v roce 1958.

Rozbor Čapkových cestopisů z hlediska intermediality ukazuje na proměny v žánru cestopisu a také umožňuje novou interpretaci některých z „čapkovských“ témat, která zaujala největší pozornost kritiky, např. „obyčejného člověka“. Čapkovy cestopisy jsou stylisticky komplexní a podobají se jeho fikci, ve které se toto téma také vyskytuje. Pro Čapka neznamenal cestování pouhou konvenční návštěvou cizí země a návrat domů, nýbrž experiment s postupem populárním v meziválečném období, který – jak se mnozí teoretici shodnou – představovalo spojení mezi vizuálním uměním a literaturou.¹⁰ V kontextu české literatury Čapkovy užití vizuálních prvků odkazuje na dílo Jana Amose Komenského, hlavně na jeho *Svět v obrazech* (1659), učebnici pro děti, která je sama ikonotextem. Vizuální prvky se objevují i v cestopisech 19. století. Karel Hynek Mácha například kreslil zámky a krajiny, po kterých cestoval. Jan Neruda používal ilustrace a Jaroslav Vrchlický ekfrázi ve svých lyrických cestopisech. Názvy cestopisů z 19. století byly často v souvztáhnosti s terminologií vizuálních umění, příkladem mohou být termíny obrázky, črty, studie.¹¹ Avšak na rozdíl od uvedených autorů, Čapek užívá vizuální prvky jako integrální součást většiny svých cestopisů a fikcí, ve kterých se téma cest také objevuje.

V případě cestopisů umožňuje stylizace vypravěče do postavy obyčejného člověka a s tím spojená předstíraná spontánnost podávat obraz cizích zemí v jejich přirozenosti a bezprostřednosti. Na druhé straně se však zároveň vypravěč – „obyčejný člověk“ ukazuje jako intelektuál, který hledá originalitu vypravěčské perspektivy a obdivuje výtvarné umění, estetizuje každodenní život a tvořivou sílu přírody. V tvořivosti a lokálně specifických uměleckých formách nachází základy kulturní identity navštívené země. Tato „obyčejnost“ je tedy zároveň „typickost“ a pátrání po „obyčejném člověku“ je tedy pátráním po zobrazení podstaty toho,

8 Hoffman, B.: „Funkce neverbálních výrazových prostředků ve výstavbě a recepci Čapkových cestopisných fejetonů a Dášeňky“. *Slavica Pragensia* XXXIII, 1989, s. 208.

9 Definice ekfráze a ikonotextu jsou převzaty z Wagner, P.: „Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) or the Art(s). Introduction“. In: Wagner, P. (ed.): *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin 1996, s. 11.

10 Například Esther Levinger se zabývá Teigevo Pozdravem z cesty (1923), Odjezdem na Kytheru (1923–1924) a Seifertovým *Na vlnách TSF* (1925), ale jen v kontextu výtvarných umění, bez ohledu na jejich vztah s literaturou. Viz Levinger, E.: „Czech Avant-Garde Art: Poetry for Five Senses“. *The Art Bulletin* 81, 1999, s. 513–532.

11 Miňovská-Pickettová, V.: „Popis v uměleckém cestopise“. *Česká literatura* 46, 1998, s. 374. Například ve svém článku o Čapkových cestopisech Alice Jedičková také upozorňuje na prolínání mezi žánry, které je viditelné v jejich názvech, pro ilustraci uveďme třeba *Obrázky z Holandska*. Jedičková však rozšiřuje koncept prolínání i na vypravěčův postoj k vyprávění, v němž je konvence cestopisu nahrazena „autorským pojetím, zjednodušeně řečeno tím, jak si Čapek tyto země „přál vidět““ (s. 162).

co je pro něj typické, v dějinách výtvarného umění, ve využití umění v každodenním životě, v estetizaci každodennosti.

Na vypravěčské rovině se „obyčejnost“ ukazuje jako nový vztah ke zkušenosti cestování. Obyčejný člověk se snaží vyhýbat cestování po místech zmapovaných bedekry a literární tradicí, naopak chce podat novou, odlišnou perspektivu, která by pomohla pochopit jeho vlastní kulturní identitu. Odlišovat se zde znamená pátrat po podstatě „obyčejnosti“. V Itálii cestovatel usiluje zůstat „neviditelným“ – ve snaze vyhýbat se turistickému typu cestování – a najít podstatu italské kultury ve vztahu života a výtvarných umění. V Anglii se pátrání po alternativních cestách stává únikem do přírody a hledáním tradice, díky níž se Skotsko zdá exotickým ve srovnání s kosmopolitním a odcizeným Londýnem. Poznamenaná neustálým pohybem, španělská kultura se nejlépe postihuje filmovou poetikou. V Holandsku cestovatel nachází „obyčejnost“ v dějinách výtvarných umění, v nichž se zobrazuje to, co vypravěč považuje za „typicky holandské“. Konečně, Čapkova cesta do Skandinávie představuje setkání s kreativními možnostmi přírody a selhání idey „obyčejnosti“. Je to vstup do světa, ve kterém příroda překonává lidskou činnost. Ve srovnání se silou přírody, se „obyčejnost“ stává úplně nedůležitou.

Italské listy (1923), Čapkův první cestopis, přináší spisovatelovu estetickou teorii vizuálních umění. Cestovatel je „flâneur“, který se snaží vyhýbat „italskosti“ v té podobě, jak ji definuje Roland Barthes – abstraktní idee, která označuje něco, co „Itálie není“, nýbrž se pokouší zachytit „kondenzovanou esenci všeho, co Itálie může být, od špaget po malbu“. ¹² V kontextu italské cesty znamená intelektuální pokus vyhnout se „italskosti“ hledání alternativy k turistické kultuře a klasické literatuře oslavující hlavně monumentální antickou minulost. Čapkův vypravěč se vydává na intimní cestu italskými dějinami umění a hledá způsob, jak se v nich zobrazuje to, co je typické pro italské prostředí. Takovou alternativní cestou ve stínu římských památek je pátrání po fotografické kvalitě skrytých zákoutí a po zobrazeních každodenního života v dějinách umění. Vypravěč zde definuje estetický a sémantický rozdíl mezi „pitoreskností“ a „malebností“. „Pitoreskní“ je to už předtím popsané, už vyprávěné, a proto málo kreativní, zatímco „malebné“ ještě má schopnost vytvářet estetický zážitek.

„Pitoreskní“ jsou proto římské památky a kýchovitá atmosféra Neapole, v níž už není možné pocítit žádný estetický prožitek. Neapol jako město je málo kreativní, protože postrádá odraz v dějinách výtvarných umění. ¹³ Naproti tomu „malebné“ je jeho okolí. Cestovatel esteticky hodnotí italskou krajinu jako neomezeně otevřenou galerii plnou obrazů. Vypravěč při popisu okolí Neapole intenzivně používá modrou barvu. Dálky jsou modré, moře je modré, hory okolo Neapole jsou modré. Okolí je „malebné“, protože je esteticky tvořivé, překračuje hranice uměleckého materiálu. Sémantické pole „modrosti“ překračuje hranice barvy a stává se metaforou „tichosti“. ¹⁴ Důraz na modrost krajiny není náhodná, je to ekfráze ve vztahu k Giottově renesanční vizuální poetice, kterou vypravěč neustále zmiňuje, přítomné zejména v cyklu obrazů ze života svatého Františka, na nichž dominuje modrá barva (Obr. 1).

12 Barthes, R.: „Rhetoric of the Image“. In: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representations*. Oxford 1985, s. 37.

13 Čapek, K.: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrazky z Holandska*. Praha 1960, s. 33.

14 Tamtéž, s. 50.

Obr. 1 – Giotto: *Svatý František*

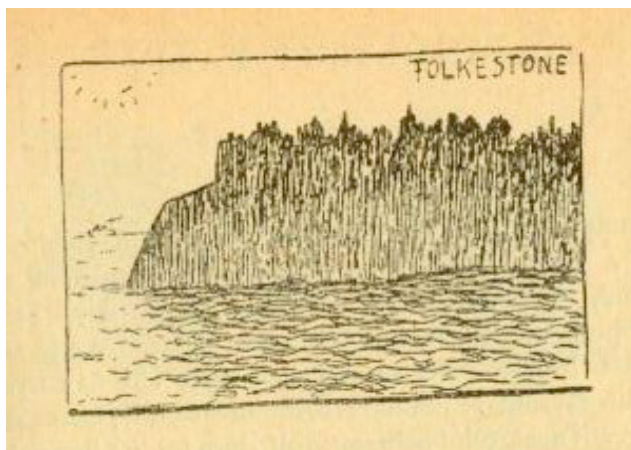
Giottova díla jsou „neskonale mírná.“¹⁵ Cestovatel přímo transponuje Giottovy malby do vlastní zkušenosti aktuálního světa. Opouštěje stín jednoho z klášterů, cestovatel se ponořuje do života, který se podobá jedné z Giottových maleb: „Ale sotva jsem se vymotal z kostelního stínu, byl jsem ztracen; pohlcen světlem; udolán modří; oslepen, ohlušen tichem; očarován výhledy. Představte si Betlém v poledním žáru; samé kostky z neomítnutých kamenů, gotické obloučky oken, arkýře, oblouky od domu k domu a mezi nimi modrá hlubina země i nebes. V hlubokém stínu chodeb šijí ženy nebo pracují bene merentes; je to jako Giottovy obrazy. Se vším všudy je to čtrnácté století; a čisto, jako by půda byla umetena prostřenými rouchy a ratolestmi palmovými... A proto rychle, rychle odtud! Aby to zůstalo prchavým snem, jenž netrvá.“¹⁶

Zatímco *Italské listy* zvěstují poetiku poetismu a žádají, aby se umění osvobodilo z galérií a muzeí, ostatní cestopisy, počínaje *Anglickými listy* z roku 1924, rozšiřují intermediální možnosti literárního textu použitím ilustrací jako explicitních vizuálních prvků, ikonotextů. Čapkovovo použití ilustrací tady vychází z poetiky období, které hledalo podněty v „anti-tradičním“ a takzvaném „primitivním“ a „nízkém“ umění, jehož vzdálená geneze je patrná už v jeskynních kresbách a egyptském umění.¹⁷ Návrat k podstatě věci, její zjednodušení a ozvláštnění, jaké nabízí ilustrace, pomáhá Čapkovi vytvářet nový pohled na svět už objevený a prozkoumaný, tedy jeho odcizení. Britský ostrov z lodi vypadá velmi prostě, „to bílé jsou prostě skály, a nahoře roste tráva“, zatímco ilustrace pod názvem „Folkestone“ a „Dover“ fungují jako autentizace cestovatelova prvního zážitku z nové země (Obr. 2).

¹⁵ Tamtéž, s. 50.

¹⁶ Tamtéž, s. 50–51.

¹⁷ Viz například Katz, B. (ed.): *A History of Book Illustration: 29 Points of View*. Metuchen and London 1994 a Tokár, M.: *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov 1996.



Obr. 2 – Folkestone

Použití ilustrací a karikatur autora lákalo také z jiného důvodu – tyto formy postrádaly tradiční psychologickou charakterizaci a nabídly nový způsob popsání předmětů a lidí – použitím grotesky a odcizení. Chorvatský básník modernismu Antun Gustav Matoš se ve svém dopise z pařížské Exposition Universelle zmiňuje, že by celý svět, včetně lidské duše a života, měl být vnímán jako karikatura. Paříž je podle něj „největší varoš“ („město“ maďarsky), „protože je největším komediantem mezi městy. Proslulí karikaturisté Holbein, titánský Španěl Goya, Cruickshank, Hogarth, Bunbury, C. Vernet, Daumier a ostatní zde měli své největší přívržence“.¹⁸ V Čapkových cestopisech jsou někteří z těchto umělců explicitně i implicitně přítomni. Čapek obdivuje Goyovu modernost a jeho styl. Vysoce hodnotí nové umění ilustrace ve Francii, protože napodobuje schopnost francouzštiny absorbovat bohatství výrazů, v tomto jazyce se podle něj mluva džentlmenů prolíná s „apoštolskou přesvědčivostí hlasatelů veselého evangelia z pozhnané země pařížské.“¹⁹

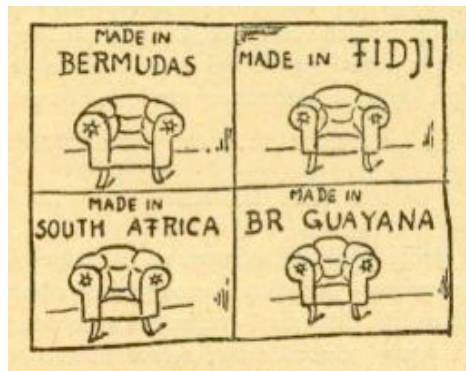
Na rozdíl od Itálie a její tvořivé malebnosti, která vypravěči umožnila vytváření vlastní estetiky výtvarného umění, v Anglii vypravěč musí používat ilustrace, aby umožnil čtenáři/divákovi vizuální představu země, protože žádné jiné umění není přímo k dispozici. Vizuální umění je v Anglii omezené na muzea a soukromé sbírky. Je uchováno daleko od ulic, které architektonicky neslouží estetickému zážitku, nýbrž mechanickému dosahování cíle. Vypravěč se prochází galeriemi se vzácnými, exotickými a starobylými uměleckými artefakty ze všech koutů světa. Je svědkem nekonečné tvořivosti lidského ducha a estetické hodnoty, která se stejným způsobem projevuje v Rembrandtových dílech i v tančících maskách ze Zlatého pobřeží.

Groteskním výsledkem takového přístupu k lidské kreativě je jednotvárnost a zjednodušení lidské tvořivosti. Příkladem je karikatura stejného křesla vyráběného ve čtyřech různých anglických koloniích (Obr. 3).²⁰

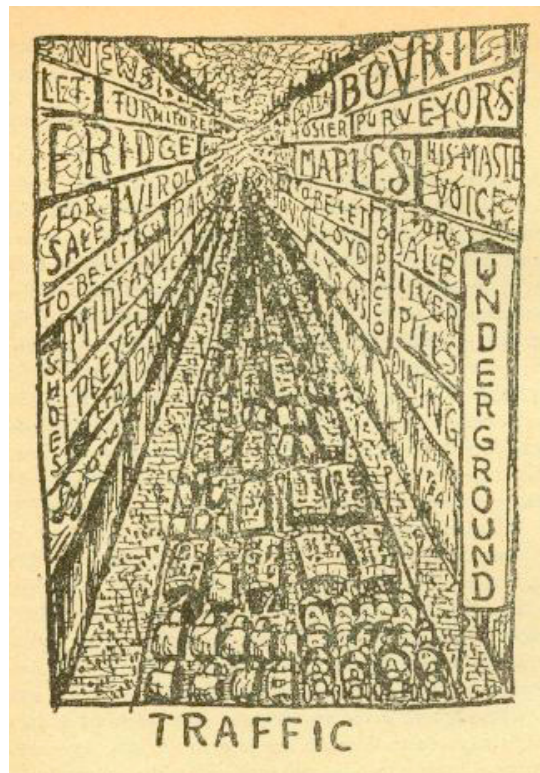
18 Matoš, A. G.: „Pariz, 31. svibnja 1900“. In: *Dojmovi i ogledi*. Vol. 3. 1973, s. 158.

19 Čapek, K.: „Karikatura a francouzští humoristé“. In: *O umění a kultuře* Vol 1. Praha 1984, s. 31.

20 Čapek, K.: Anglické listy. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1960, s. 102.

Obr. 3 – *Křeslo*

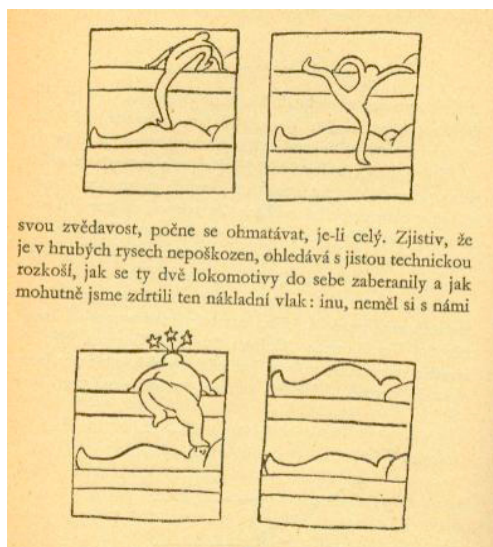
Cestovatel je v Anglii stále obklopen hlukem. Hluk je přenášen i do ilustrací. Jednou takovou ilustrací je „Traffic“ (Obr. 4), obraz, který hloubkou, perspektivou, zobrazením lidského davu a předmětů připomíná poetiku expresionismu.²¹

Obr. 4 – *Traffic*

²¹ Tamtéž, s. 82.

Cesta z Anglie na sever do Skotska se stává znovuobjevováním barev jako estetického základu skotské krajiny. Vyprávěč cestuje „nejzelenějším ze zelených údolí“, spatřuje „modré a černé hory nad zelenými valy“ a obdivuje světlou a tmavou zeleň.²² Na ostrově Skye obyčejná modrá barva přechází do abstraktní modře a symbolizuje počátek všeho vznikání – biblickou genezi. Modř mění hranice barvy díky schopnosti vsát do sebe všechny odstíny spektra: „Jednou za týden svítí slunce a pak se odhalí štíty hor ve všech nevýslovných odstínech modrosti; i jest modrost azurová, perleťová, omžená nebo indigová, černá růžová i zelená; modrost hluboká, nadechnutá, podobná parám, náletu nebo pouhé vzpomínce na něco krásně modrého. Tyto všechny a nesčetné jiné modrosti jsem viděl na modrých štítech Cuillinu, ale bylo tam ještě ke všemu modré nebe a modrý mořský záliv, a to už se vůbec nedá vypovědět; pravím vám, že vyvstaly ve mně neznámé a božské ctnosti při pohledu na tuto nesmírnou modrost.“²³

Ve *Výletu do Španěl* (1932) vyprávěč uvádí nový typ ilustrace, který zobrazuje sekvence pohybu. Ilustrace pohybu tady připomínají ilustrace lovu ze studie *Umění přírodních národů* (1957) Josefa Čapka, ovlivněné jeho pobytem v Paříži v letech 1910–1911. Karel Čapek s bratrem sdílel zájem o takzvané „primitivní umění.“ V cestopise se pohyb stává symbolickým základem španělské lidové kultury, zosobňuje „španělskost“. Motiv pohybu zde vede k použití filmové poetiky ve vyprávění, viditelné v popisu pohybu a v zobrazení perspektivy. Příkladem poetiky filmu mohou být kresby mezinárodních vlaků, využitě jako ilustrace. Na rozdíl od ilustrací z *Anglických listů*, které jsou vždy jednotlivé, některé z ilustrací ve *Výletu do Španěl* vytváří sérii, a jsou zarámovány (Obr. 5). Rámec, jak tvrdí Mukařovský, je hlavním rozdílem mezi filmem a knižní ilustrací. Sekvenční prezentace pohybu také ve vyprávění připomíná záběry, které tvoří sémantický základ poetiky filmu, v nichž je filmový prostor představován sukcesivně, sledem obrazů (a) vnímáme jej při přechodu od obrazu k obrazu.²⁴



Obr. 5 – Reprezentace pohybu

²² Tamtéž, s. 126.

²³ Tamtéž, s. 131.

²⁴ Mukařovský, J.: „K estetice filmu“. In: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 174.

Další filmový prvkem, přeneseným do vyprávění, je změna perspektivy a simultánnost různých skutečností. Sny, častý motiv surrealistické poetiky, se prolínají se skutečností během cestovatelovy procházky městem. Chůze jako série pohybů mění perspektivu pohledu na město. Zatímco se prochází Toledem, chodci se zdá, že se prochází muzeem, snem nebo jiným městem: „Načež jste před druhou bránou, která se jmenuje Brána Slunce a vyhlíží, jako byste se octli v Bagdadě, ale místo toho vás ta maurská fortna uvede do ulic nejkatoličtějšího města.“²⁵

Podobně jako při popisu krajiny pomocí poetiky Giottova díla v *Italských listech* vypravěč vnímá Španělsko prostřednictvím Goyovy malby. Vypravěč velebí Goyu jako malíře lidových a každodenních motivů, ale také nové a revoluční sexuality. Vidí v Goyovi předchůdce žurnalistiky, tedy implicitně karikatury, protože maloval chudobu, ukrutnost života, války a inkvizici. Jeho obrazy jsou jako „fejetóny nesmírného žurnalisty“ (Obr. 6).²⁶



Obr. 6 – Francesco de Goya y Lucientes: *Poprava povstalců 3. května 1808 v Madridu*. (1814)

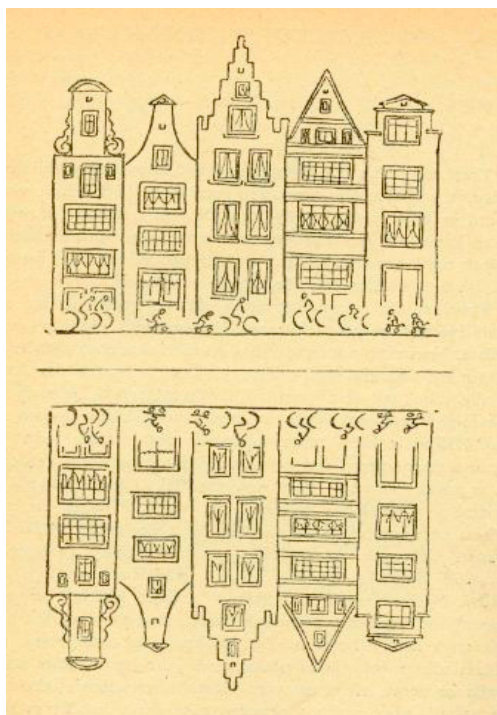
Cestopis *Obrázky z Holandska* uvádí surrealistickou estetiku zrcadla neboli tzv. „významovou dvojitost“, termín, který používá Mukařovský, aby vyjádřil, jak Čapek ve svém díle používá různá sémantická pole k vytváření atmosféry fantazie a divu.²⁷ Téma zrcadel ideálně ukazuje, jak je Holandsko vybudováno na vodě (Obr. 7). Budovy a stromy se zrcadlí ve vodě a vytvářejí dva simultánní urbánní světy. Dvojitost mění divákovou perspektivu aktuálního světa, znejišťuje jeho povědomí o tom, který svět je skutečný a který zrcadlený na hladině vody. Uváděním surrealistického snění a simultánní koexistence přítomnosti a minulosti dvojitost také mění časový koncept vyprávění. Vypravěč by se nedivil, „kdyby v zrcadle grachtů se pohybovaly od-

25 Čapek, K.: „Výlet do Španěl“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1960, s. 197.

26 Tamtéž, s. 213.

27 Mukařovský, J.: „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“. In: *Kapitoly z české poetiky. Vol 2*. Praha 1948, s. 382.

razy lidí z minulých staletí, mužů v širokých krejzlíkách a žen v čepcích. Ty grachty jsou totiž velmi staré a následkem toho velmi neskutečné“.²⁸



Obr. 7 – Významová dvojíto: ilustrace grachtů

Vypravěč v cestopise pátrá po tom, co je „typicky holandské“. Hledá typické „holandské obličej“ na ulicích a nádražích,²⁹ ale i v dějinách umění. To, co je pro Holandsko typické, nachází u tamních umělců známých jako „malí mistři“.³⁰ Diminutivum není odvozeno jenom z malých formátů jejich maleb, ale také z jimi zvolených témat: domků, každodenních předmětů, portrétů místních lidí.³¹ Je to umění, které zrcadlí život bez grandiózních gest, umění, které cestovatel nazývá „uměním sedících malířů“, protože se přizpůsobuje lidské perspektivě. Jak říká sám vypravěč: „Nikdo nemůže kázat vsedě; může jen povídat. Holandské umění tím, že si definitivně sedlo na svou slaměnou stoličku, zbavilo sebe i svůj svět všeho rozmáhlého pathosu; začalo vidět věci víc zblízka a víc zdola.“³²

Představitelé „sedícího umění“ jsou Johannes Vermeer van Delft (1635–1675), Frans Hals (1580–1666) a Rembrandt (1606–1669). Vypravěč obdivuje Franse Halse pro jeho umění portrétů, Vermeera van Delfta pro fotografickou bystrost jeho vidění (Obr. 8), pro způsob, jakým světlo osvětluje malované předměty a pro jeho lásku ke každodennímu životu.

28 Čapek, K.: „Obrázky z Holandska“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1960, s. 331.

29 Tamtéž, s. 319.

30 Tamtéž, s. 368.

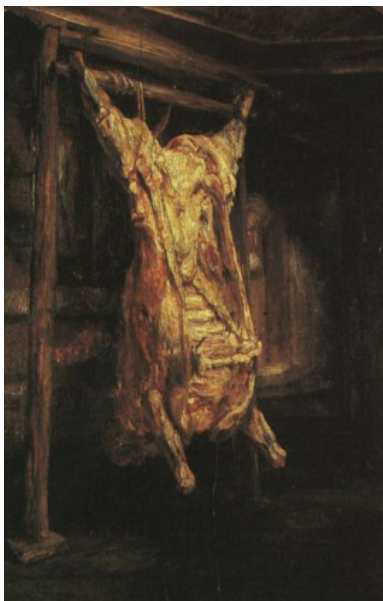
31 Tamtéž, s. 368.

32 Tamtéž, s. 369.



Obr. 8 – Vermeer Van Delft, Johannes. *Dojička* (1658).

I přes chválu „sedícího umění“ si je Čapek vědom jeho omezení, které dokázal překonat pouze Rembrandt. Rembrandtova poetika vychází z děl „malých mistrů“, ale tento malíř překonává element humánního a kombinuje ho s božstvím a rozvíjí tímto způsobem svůj vlastní, groteskní realismus (Obr. 9). Je ironií, že umělec, který žil ve vnitřním exilu, měl ve vlastní zemi četné epigony. Pojem vnitřního exilu zpochybňuje Čapkovu idealizaci typičnosti a vede k objevení opravdové „holandskosti“, k zjištění, že Rembrandt byl „příliš velký“ na „malé“ Holandsko, které si „definitivně sedlo na svou slaměnou stoličku.“³³

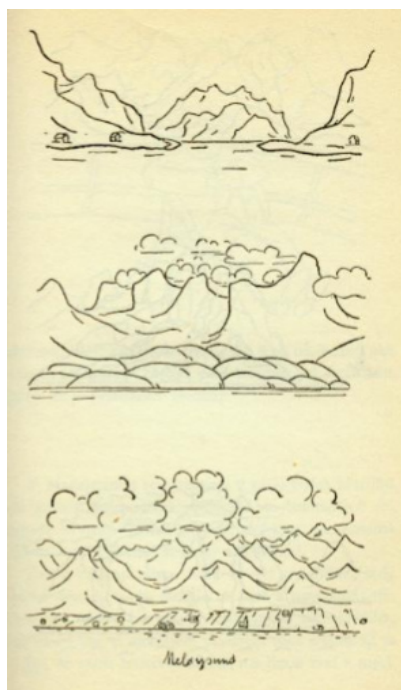


Obr. 9 – Rembrandt: *Porážka* (1655)

33 Tamtéž, s. 369.

V *Cestě na sever*, svém posledním cestopise, Čapek shrnuje a završuje využití intermediálních postupů v naraci – už sám název odkazuje na epický rozměr cestování. Barvy jsou explicitně přítomné, protože hodně ilustrací z *Cesty na sever* je barevných. Významová dvojítoť vytváří ve vyprávění obraz nadpřirozeného světa. Tento svět, ve kterém příroda překonává lidské vnímání, se stává základem „skandinávskosti.“

Jestliže ilustrace ve *Výletu do Španěl* slouží jako studie pohybu, v *Cestě na sever* se stávají studií techniky close-up. Podoba každé farmy, rozmístění stájí, stodol a obydlí se liší. Množství ilustrací hor a lesů se používá jako příklad jejich unikátnosti a personifikace (Obr. 10). Jak vyprávěč říká, „defilují mimo hory ve vši své krásě; samotná a strašně vyhraněná individualita, zatím co jiné si navzájem podávají ruce a spokojí se s tím, že tvoří horstvo. Každá má jinou tvář a myslí si své; říkám vám, příroda je nesmírný individualista a všemu, co vytvoří, dává osobnost“³⁴



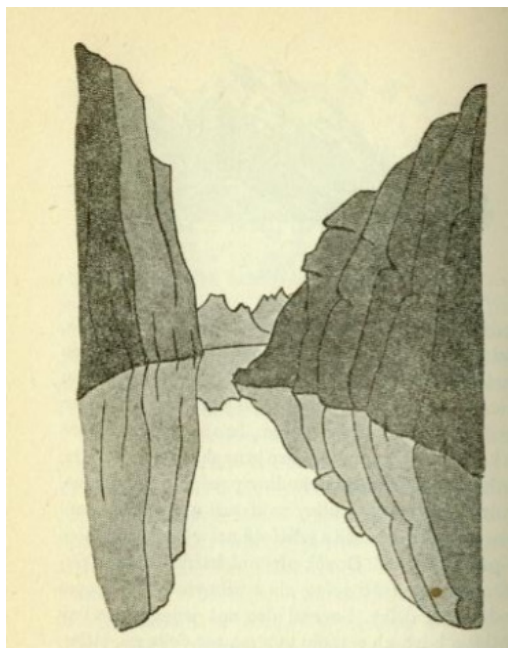
Obr. 10 – Hory

Téma vody, které v *Cestě na sever* vdechuje přírodě fikční charakter, je pokračováním techniky zrcadlení z *Obrázků z Holandska*. Gradace zrcadlení pokračuje přibližováním vyprávěče k severnímu pólu jako konečnému bodu Evropy (Obr. 11). To, co vidí, popisuje jako „němé a bezedné zrcadlení“, ³⁵ které převrací svět přírody a transformuje skutečný svět „lidské planety“ do nadpřirozeného a neskutečného. Neskutečnost je vyjádřena transparentí světla a reflexí zobrazení; loď se stává iluzí a okolní hory ztrácí své úpatí. Jelikož je spatřovaný svět nadpři-

34 Čapek, K.: *Cesta na sever*. Praha 1955, s. 140.

35 Tamtéž, s. 153.

rozený, jedinou možností, jak ho popsat, je použití známých materiálů a přídomek. Voda je např. „hedvábně navlněná,“ „perleťově zářící,“ „olejnatě měkká“.³⁶ „Země severního dne“ je pro vypravěče opravdovým, přírodním počátkem Evropy, který hledal.



Obr. 11 – Zrcadlení

Tato příspěvek chtěl v Čapkových cestopisech poukázat na vizuální prvky fungující jako sémantické znaky, které na sebe s vyprávěním vzájemně působí. Explicitní použití vizuálních prvků a jejich interakce s textem ukazují na proces transformace cestopisu od biografického k lyrickému popisu cesty. Vzniká nový typ vypravěčské subjektivizace, která je užita k hledání toho, co je pro danou zemi typické, a která postihuje základ kulturní identity té které země a zprostředkovává zcizující pohled na ni. Příspěvek nastiňuje, jak se vizuální poetika narace měnila v závislosti na poetice, která převládala v daném období, od ekfráze v *Italských listech* přes ikonotext – použití ilustrací v *Anglických listech* po interakci umění ilustrace a filmu ve *Výletu do Španěl*. V cestopisech *Obrázky z Holandska* a *Cesta na sever* je využito principu zrcadlení – v Mukařovského interpretaci významové dvojitosti – k vytvoření složitého textu, který je blízký komplexnosti Čapkových fikčních světů.

Výsledkem rozboru intermediální poetiky Čapkových cestopisů je nový pohled na autorovo dílo, vyzdvižení Čapka jako spisovatele, který jako jeden z mála byl i ilustrátorem vlastních děl a používal ilustrace jako sémantický prvek ve vyprávění, čímž se významně podílel na vytvoření nového typu cestopisu dvacátého století, ve kterém hraje důležitou sémantickou roli explicitní vizuální element.

36 Tamtéž, s. 174.

LITERATURA:

- BARTHES, R.: „Rhetoric of the Image“. In: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representations*. Oxford 1985, s. 21–40.
- ČAPEK, K.: *Cesta na sever*. Praha 1955.
- ČAPEK, K.: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1960.
- ČAPEK, K.: „Karikatura a francouzští humoristé“. In: *O umění a kultuře* Vol 1. Praha 1984, s. 30–34.
- HOFFMAN, B.: „Funkce neverbálních výrazových prostředků ve výstavbě a recepci Čapkových cestopisných fejetónů a Dášeňky“. *Slavica Pragensia* XXXIII, 1989, s. 203–212.
- HOFFMEISTER, A.: „O kresbách a podobě Karla Čapka“. In: *Podoby a předobrazy*. Praha 1988, s. 144–153.
- JEDLIČKOVÁ, A.: „Čapkovy cestopisy“. *Česká literatura* 36, 1988, s. 162–167.
- KOŽMÍN, Z.: „Stylové modelace prózy“. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Kniha o Čapkově. Kolektivní monografie*. Praha 1988, s. 305–324.
- KŠICOVÁ, D.: „Čapkovy cestopisy“. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity*. D 36–37, 1989–1990, s. 7–16.
- LAUDAT, F.: *Karel Čapek Fotograf – Karel Čapek Photographer*. Praha 2000, s. 5–6.
- LEVINGER, E.: „Czech Avant-Garde Art: Poetry for Five Senses“. *The Art Bulletin* 81, 1999, s. 513–532.
- MATOŠ, A. G.: „Pariz, 31. svibnja 1900“. In: *Dojmovi i ogledi*. Vol. 3. Zagreb 1973, s. 156–157.
- MIŇOVSKÁ-PICKETTOVÁ, V.: „Popis v uměleckém cestopise“. *Česká literatura* 46, 1998, s. 370–405.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: „K estetice filmu“. In: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 172–178.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: „Významová výstavba a komposiční osnova epiky Karla Čapka“. In: *Kapitoly z české poetiky*. Vol 2. Praha 1948, s. 374–402.
- WAGNER, P.: „Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) or the Art(s). Introduction“. In: Wagner, P. (ed.): *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin 1996, s. 1–40.

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE

- Obr. 1 – *Svatý František*. Detail. Horní kostel baziliky v Assisi. 6. května 2008. <http://fadis.library.utoronto.ca/cgi-bin/WebObjects/FADIS.woa/2/wo/fFShtF1SX0L1NerzX-KWIIHM/8.8.1.13.0.0.1.1.1.4.1.0.35.0>
- Obr. 2 – *Folkestone*. In: Čapek, K.: „Anglické listy“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1960, s. 75.
- Obr. 3 – *Křeslo*. In: Čapek, K.: „Anglické listy“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1968, s. 102.
- Obr. 4 – *Traffic*. In: Čapek, K.: „Anglické listy“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1968, s. 82.
- Obr. 5 – *Reprezentace pohybu*. In: Čapek, K.: „Výlet do Španěl“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1968, s. 184.
- Obr. 6 – *Goya y Lucientes, Francesco de: Poprava povstalců 3. května 1808. v Madridu*. (1814) Prado Museum, Madrid, Španělsko. 6. května 2008.

-
- <http://www.museodelprado.es/en/ingles/collection/on-line-gallery/on-line-gallery/obra/el-3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio-2/>
- Obr. 7 – Významová dvojítoť: ilustrace grachtů. In: Čapek, K.: „Obrázky z Holandska“. In: *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha 1968, s. 332.
- Obr. 8 – Vermeer Van Delft, J.: *Dojička* (1658). Rijksmuseum, Amsterdam. 7. dubna 2009.
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vermeer/kitchen-maid/kitchen-maid.jpg>
- Obr. 9 – Rembrandt, Harmesoon van Rijn: *Porážka* (1655). Glasgow Museums and Art Galleries. 9. května 2008.
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt/1650/slaughtered-ox.jpg>
- Obr. 10 – *Hory*. In: Čapek, K.: *Cesta na sever*. Praha 1955, s. 137.
- Obr. 11 – *Zrcadlení*. In: Čapek, K.: *Cesta na sever*. Praha 1955, s. 152.

Univerzita Glasgow, Velká Británie

OD EXPERIMENTU K BLÁZNOVSTVÍ A NAOPAK NEBO LI O ČLOVĚKU NORMÁLNÍM A EXPERIMENTÁLNÍM

LADISLAV SOLDÁN

Ti čtenáři, kterým název tohoto příspěvku připomíná jeden z tzv. základních zákonů Heglovy a poté Marxovy dialektiky, snad prominou. Buďme však přesnější: Máme na mysli **zákon přechodu kvantitativních změn v kvalitativní**. A jak již je naznačeno, tento zákon prý působí „rovněž naopak“. Což znamená, zjednodušeně vyjádřeno, že nově vzniklá kvalita prý zpětně působí i na nově se vytvářející kvantitu („rodí“, respektive „vytváří“ novou kvantitu). Ostatně tento zákon byl tzv. aplikován (a jeho působení ověřováno a dokládáno) i v oblasti historie literatury, zvláště té socialistické; v první řadě jejího „vývoje“. Máme přitom na mysli utopickou teorii vývoje směřujícího jenom k novým kvalitám, nikdy zpátky. Podobně si počínal Jan Mukařovský po svém tzv. rozchodu se strukturalismem. Prostřednictvím parafráze tohoto zákona pokusili jsme se zvýraznit pouze specifický vztah mezi autorem a jeho dílem. Zároveň jsme měli na mysli určité znaky, anebo spíše „poznámenání“ toho díla (rozuměj kvality a kvantity díla v první řadě). Ale hlavně nám šlo o onen typ autora literárního díla a hrdinů tohoto díla, jimiž se zasvěceně zabýval ve dvou svých pracích Karel Čapek.

Jde nám tudíž o jednu z ústředních statí zařazenou K. Čapkem do souboru esejů tvořících podle Jiřího Opelíka Čapkův „estetický kodex“ a vyšlého s názvem *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931)¹; její interpretaci se však věnovat nebudeme. Hlavně nám půjde o Čapkovu nedokončenou a posmrtně vydanou poslední prózu, román *Život a dílo skladatele Foltýna* (1939).² Právě nedokončenost této prózy, ať již daná tím, že pro autorovu nemoc a blížící se konec života zůstala torzem, anebo ji – ale to se již pohybujeme v rámci „dohadů“ jiných autorů – Čapek nedokončil záměrně a chtěl ji jako torzo vydat, jí dodává zvláštní význam. Zde bychom chtěli odkázat hlavně na to, co o „Životě a díle“ ne zrovna duševně zdravého skladatele Foltýna napsal výše již zmíněný J. Opelík. A to ve svých nedávno souborně vydaných drobkách věnovaných dílu a životu autora, který bezpochyby patřil ke spisovatelům, jichž si vážil nejvíce; promiňte lapidárnost posledního tvrzení. Ještě se k té problematice vrátíme.

Z Opelíkovy knihy *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek* připomeňme autorovo zásadní ohrazení vůči úvahám Jiřího Trávnicka, který soudí, že „fragmentárnost je skrytým pořádacím principem“ románu o skladateli Foltýnovi; neboť „celistvost Foltýnova života“, jakou dostáváme ve svědectví postav, tu neexistuje. Ale také ohrazení vůči Miloši Pohorskému, který soudí, že Čapek už „nestačil pokazit Foltýna pragmatickým závěrem“, ale zároveň jako by uplatnil jednu významnou tendenci soudobé prózy, rozuměj

1 Čapek, K.: *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha, 1931. Srov. Opelík, J.: „Obyčejný život čili Deukalion“. In: Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*. Praha 2008, s. 154.

2 Čapek, K.: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Praha 1939.

tendenci k neuzavřenosti, čímž si pomohl „k jinak nedosažitelné modernosti“. Obojí zamítá J. Opelík velmi kategoricky: „Foltýn nechtěl být torzem“.³

V dalším odkazujeme na autorovy analýzy na následujících stranách toho eseje ze „čtrnáctera prací“, který byl ve sborníku uveřejněn z rukopisu, tedy poprvé publikována knižně s názvem *Po ikstě o „Foltýnovi“*, včetně srovnání Čapkových postupů uplatněných v *Povětroni*, románu a zároveň součásti Čapkovy „noetické trilogie“, kterou, jak je známo, tvoří romány *Hordubal* (1933), *Povětrň* a *Obyčejný život* (oba 1934). Posluchači prominou delší citát: „Jistý rozdíl mezi oběma romány tkví však v tom, že v *Povětrni* X (rozuměj neznámý protagonista zmíněné prózy, pozn. L. S.) vzniká skladem hypotéz A, tedy s enormním podílem sebeprojekce vypravěčských postupů vysoce individualizovaných, kdežto ve *Foltýnovi* X vzniká skladem svědeckých zpráv vzájemně se doplňujících a opravujících. Je to obapolný proces: nejen protagonista *Foltýna* vzniká skladem vydaných svědectví, nýbrž i jednotliví svědci skládají se ve *Foltýnovi* v jakousi vyšší, unanimistickou jednotu, v pozitivního oponenta negativního *Foltýna*, v mnohohlasného reprezentanta „normálního“, obyčejného lidství“. Načež J. Opelík konstatuje, že román *Život a dílo skladatele Foltýna* je „pokračováním, ne-li rozvinutím“ noetické trilogie.⁴

Povšimněme si – kromě jiného – také toho, že Opelík, stejně jako ve svých jiných úvahách podobného typu, tady postupuje se stylistickou a myšlenkovou jasností, jemu vlastní. A dodejme, že také bez jakýchkoliv dialektických „kliček“. (Aniž máme cokoliv proti dialektice jako takové – od dob Herakleitových až po časy Hegela i Marxe.) Je to „pokračování v noetické trilogii“, konstatuje Opelík, respektive zmiňuje se dále o návaznosti jednoho díla na druhé. Přitom žádná zmínka ani o kvalitě, natožpak o kvantitě, míře kvality (rozuměj o kvalitě „toho pokračování“). Neboť vlastní hodnocení díla, natožpak srovnání kvality a kvantity, to je jiná otázka. A kdy tedy lze očekávat rozvedení toho, co Opelík tvrdí – kategoricky, ale stroze, jak jsme již konstatovali? Domníváme se, že tehdy, až nastane takový moment, kdy takové „rozvedení“ nebo chcete-li „precizování“ jdoucí až do detailů bude mít svoje oprávnění v autorově výkladové linii. Příklad? To, jakým způsobem zabýval se J. Opelík problematikou, jíž se dotkl M. Pohorský, zmiňující se, že v Čapkově díle bylo leccos pokaženo „**pragmatickým závěrem**“. Předchází zmínkou se však odchylujeme od tematiky našeho příspěvku. Dodejme tedy jenom tolik, že lze odkázat třeba na to, co napsal J. Opelík k problematice „pragmatických závěrů“, a k Čapkově pragmatismu vůbec, v některých jiných tzv. drobkách publikovaných v knize, z níž jsme citovali. A to konkrétně v pasážích o Čapkových začátcích anebo o některých divadelních hrách bratří Čapků, leč také o jiných prózách K. Čapka.

Bylo to již řečeno výše: skladatel Foltýn, hlavní postava torza Čapkova románu a stejně tak podivínský básník, o němž se píše v jednom z esejů o lidech, věcech a jevech stojících „na okraji literatury“, jsou osobnosti „ne zrovna duševně zdravé“. Na rozdíl od jiných postav románu, které patří – viz výše citát z J. Opelíka – mezi představitele **normálního lidství**. Leč, jak to často právě u takových typů lidských bytostí bývá, pokládají se Foltýn i básník z eseje v *Marsyas* za výjimečné, někdy lze dokonce říci za „geniální“, a totéž zhusta požadují i od jiných. Se svým životem a hlavně s dílem přitom často **experimentují**. Ale to experimentování bývá dvojí. Buď jím má být vlastní výjimečnost zvýrazněna. V tom případě to dokonce bývá taková hra na génia (neboli svého druhu experiment), že jí mnozí vnímatelé díla uvěří. Anebo jde o ta-

3 Opelík, J.: „Po ikstě o „Foltýnovi“. In: Opelík, J.: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek*. Praha 2008, s. 214.

4 Tamtéž, s. 224–225.

kové experimentování, které je pouhou **manýrou**. A to takovou, že ji – rozuměj jako **falešnou hru** – lze rozeznat na první pohled. Jindy zase jen stěží. A v tom, konstatujeme s ironií, trochu tedy škodolibě, spočívá „mistrovství“ takového „mimikry“, neboli „hry na něco jiného“. V jiném případě hra vlastně skončila sotva začala. V knize o skladateli Foltýnovi dokázal K. Čapek mistrovsky vystihnout prolínání a leckdy i střet obou poloh v umělecké a zároveň v lidské povaze svého hrdiny. Ale ani všechny znaky jeho básníka z *Marsyas* nelze určit tak lehce – zvláště pro toho, kdo spatřuje v možnostech, v eskapádách básnického jazyka to nejpodstatnější. Anebo vyjádřeno jinak: Takový typ autora může být blízký tomu, kdo přeceňuje úlohu **experimentování** s básnickým jazykem.

Zde se ocitáme u problematiky, které se chceme věnovat především. Totiž u otázky, do jaké míry je experiment v poezii, próze a ostatně v umění vůbec tím, co **nestojí na okraji**, neboli nestává se třeba něčím chorobným. Přitom, a to jsme zase u názvu našeho příspěvku: je známo, a není to náš objev, že genialita často směřuje k bláznovství a bláznovství ke genialitě. Dostáváme se tak k problematice, která nás fascinovala – proč to nepřiznat – v knihách, které německý autor Gustav René Hocke (1908, Brusel–1985, Genzano u Říma) nazval *Svět jako labyrint* a *Manýrismus v literatuře*. V českém překladu byly obě práce vydány společně. V originále vyšla první zmíněná kniha v roce 1957, druhá s letopočtem 1959.

V předchozím jsme se snažili aspoň v náznaku poukázat na to, co precizně rozebírá G. R. Hocke: Že totiž manýristický typ umělce, ať již výtvarníka, básníka, prozaika nebo filozofa a také teoretika umění nevyskytoval se jenom v období manýrismu, rozuměj v tom dějinném období, které nese označení manýristická epocha, to znamená léta 1520–1650.⁵ Přitom konstatuje, že s takovým typem setkáváme se opakovaně „v určitých fázích duchovních dějin Evropy“, podle jeho názoru „vždy v souvislosti se zpochybňováním náboženského a politického řádu světa“.⁶

Poznámka na okraj: tady jsou nesmírně podnětné hlavně jeho úvahy o Pascalovi. A klade si za úkol – samozřejmě kromě jiného, nadto tímto záměrem vstupuje jeho práce do oblasti až příliš široké, rozuměj z hlediska zaměření našeho příspěvku – že se bude zabývat „podrobným studiem a popisem psychologických předpokladů manýrismu, tedy „**manýristickým typem člověka**“.⁷ Z předchozího plyne rovněž to, že takový typ člověka Hocke nachází nikoli jen v době uplynulé od 16. a 17. století do současnosti, nýbrž i ve stoletích dávno předcházejících, včetně antiky. Lze tedy souhlasit s anotací na přebalu knihy, že Hockeho základním přínosem je „mimořádně smělý pokus o jednotné uchopení téměř bezbřehého souboru kulturních faktů, které patří nejen výtvarnému umění a literatuře, ale také hudbě nebo filozofii“.⁸ Hocke v obou svých knihách sice následující tvrzení nevyslovuje až v tak vyhraněné podobě, jak zaznívá tady. Ale za neméně významný přínos jeho analýz pokládáme rozbor leckdy skrytých a třeba i utajovaných, jindy proklamovaných souvislostí mezi – a řekněme to zase polopatisticky – mnohými typy umělců a děl, ale také skupin a směrů přiřazovaných k **modernismu** anebo k **manýrismu**. Neboť Hocke je naštěstí velmi vzdálen od toho, co bývá bohužel zvláště v dě-

5 Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 13.

6 Tamtéž, s. 11.

7 Tamtéž, s. 13. Za podnětné pokládáme zmínky o Blaisu Pascalovi a jeho díle například ve čtvrté části *Člověk jako umělecká fikce* a v závěrečné části *Člověk jako manýristické téma* druhé Hockeho knihy *Manýrismus v literatuře*. Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, srov. zvl. s. 451–455, s. 470–475.

8 Tamtéž, přebal knihy. Autor Jiří Pelán.

jinách české literatury dost zafixovanou zvyklostí: spatřovat začátek zvláště našeho literárního modernismu až v 90. letech 19. století.

Kam jít ve dvou Hockeho knihách pro doklady k našim předchozím tvrzením a neotonout v záplavě historických skutečností a profilů tvůrců i charakteristik děl všeho druhu, které autor sleduje, podrobuje analýzám a vyvozuje z nich důležité závěry? A dále – to se ovšem dostáváme k *Doslovu*, který napsal Pavel Preiss – nezveličujeme vlastně význam Hockeho výkladu manýrismu? Vždyť jeho dvoudílná publikace byla v 50. letech 20. století v rámci tehdejšího gejízru nadšeného zájmu o manýrismus „přímo knihou kultovou“, jak podotýká zmíněný P. Preiss.⁹ Později ale upadla málem do zapomnutí. Ze závěru připomenutého *Doslovu* ještě jedno důležité konstatování: „Manýrismus svou šíří i hloubkou prokázal, že není jen místně a časově úzce vymezeným fenoménem, ale komplexním souborem jevů, rozvíjejících se **v různých oblastech a rovinách v napětí mezi mnoha póly** jak v Itálii, tak v Záalpi, zejména v Nizozemí, a to ve stálém vzájemném ovlivňování a postupování. Hranice manýrismu se neruší přiznáním plurality názorů a tendencí nejen odlišných, ale dokonce i protikladných, postihne-li se jejich vazba, v níž spočívá specifčnost, konstituující **manýrismus jako slohový projev novodobého typu**.“ (zdůraznil L. S.)¹⁰

Ve svých knihách, zvláště v závěru té druhé, uvádí Hocke množství dokladů o tom, jak se manýrismus ve zdůrazněných „různých oblastech a rovinách v napětí mezi mnoha póly“, projevoval třeba ve francouzské poezii od Ch. Baudelaira, G. Apollinaira a A. Rimbauda až po A. Bretona a vůbec surrealisty. Ale to je jenom jeden z příkladů, bylo by jich možné uvést daleko víc. Připomeňme ovšem, že jde o **tzv. manýrismus**, jenž se dá srovnat s tím jevem, který byl takto už nejednou pojmenován – méně již důkladně charakterizován jak v oblasti teorie, tak historie literatury – jako, vyjádřeno souborně, soubor cílů a děl **tzv. pragmatické generace** v české literatuře 20. století. „Manýrismus jako slohový projev novodobého typu“ (potud Hocke), tento jev leckdy připomínající něco hodně beztvarého, bylo by tedy bezpochyby možné najít a podrobněji interpretovat rovněž v české literatuře. Tady si ovšem musíme dát pozor na matení pojmů. Neboť když srovnává dvě manýristické epochy, „období mezi roky 1520–1650 a období mezi roky 1850–1950“ mluví G. R. Hocke o „evropském concettismu“, přičemž ve druhém případě jde o „manýrismus jako slohový projev novodobého typu“. A tak v *Příloze* charakterizované jako „miniantologie“ a mající název *Evropský concettismus* jsou po reprezentativním výběru básníků a jejich děl ze Španělska, Itálie, Francie, Anglie, Německa a Ruska, zastoupeni také autoři čeští. (Dodejme, že tohoto termínu používá G. R. Hocke v obou knihách a pojednává o concettismu ve výtvarném umění i o concettismu lyricko-muzicistickém.) Po Adamu Michnovi z Otradovic a Bedřichu Bridelovi z období baroka jsou tedy jako básníci z období končícího rokem 1950, uplatňující ve své tvorbě ten anebo onen druh ozdobného slohu zvaného **concettismus**, prezentováni Otokar Březina, Richard Weiner, Vítězslav Nezval, Fratišek Halas, Vladimír Holan, Josef Palivec, Josef Lederer, Ivan Blatný, ale v přesahu taky Ivan Wernisch. Poznamenáváme ještě, že českou verzi *Přílohy* včetně její bibliografické části doplnil Jiří Pelán, jeden z českých překladatelů obsáhlé „dvojknihy“ G. R. Hockeho (dalšími překladateli byli Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík).¹¹

9 Preiss, P.: „Doslov“. In: Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 559.

10 Tamtéž, s. 564.

11 *Příloha. Evropský concettismus (miniantologie)*. In: Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 495–541. Pojem „conchetto“ (= představa, mínění) – ve slovnících, včetně slovníků literární teorie, vykládán

Shrňme do tří bodů a následující poznámky to, co lze podle našeho názoru v knihách *Svět jako labyrint* a *Manýrismus v literatuře* považovat za podnětné. Jednak je to analýza manýristických děl koncipovaných podle relativně pevně vymezených zásad (rozuměj platných pro díla „normálního lidství“, byť mnohá jsou díly autorů bláznivých se vším všudy). Tato díla vznikají v první řadě ve zlatém století manýrismu. A to manýrismu příznačného rovněž pro Prahu císaře Rudolfa II, v níž, jak je to pro manýrismus příznačné, kvetla půda i pro alchymistické experimenty a okultismus, a jíž věnoval Hocke celou kapitolu.¹²

Vedle toho analýza děl výtvarných a slovesných, leckdy i s průhledy do světa hudby jako produktu manýry umělců i neumělců všeho druhu z období teď již spíše jen dozvuků manýrismu (anebo „pseudomanýrismu“?) období 1850–1950. Včetně děl a autorů přinejmenším zahrávajících si s bláznovstvím, mezi něž patřili dadaisté anebo někteří ze surrealistů (z českých namátkou připomeňme Jindřicha Štyrského, o němž ovšem v „dvojknize“ není ani řádek). Víme samozřejmě, že pomatený, bláznivý anebo šílený umělec, jehož díla jsou obecně uznávána, vysoce hodnocena, a pokládána i za geniální, nemusí mít s manýrismem vůbec nic společného.

A v neposlední řadě, zdánlivě zcela v rozporu s tradičními výklady v rámci dějin literatury a divadla především, pokládáme za podnětné Hockeho rovněž zdánlivě nelogické shledávání prvků „odvozeného“ manýrismu v dílech Shakespearových anebo Jamese Joyce i mnoha dalších velikánů literatury.¹³ Kniha o „alchymii slov a slovním čarování“, o „románu jako bludišti“ a vlastně také, i když jen v náznaku, o cestě románu přes manýrismus k postmodernismu – to zase připomínáme názvy některých kapitol. Anebo pokud jde o globální problematiku uměleckého zpodobení, respektive transformace „světa jako labyrintu“. Vždyť těmito výklady předjímal G. R. Hocke mnohé z toho, co se v oblasti teorie dostalo ke slovu až po jeho smrti.

Úplně na závěr příklad toho, jakým způsobem a z jakých aspektů se Hocke zabýval problematikou experimentu v oblasti románu. Je z kapitoly *Román jako bludiště*. Z ní citujme hned první větu: „Manýristický román, poslední stupeň manýrismu v oblasti ‚fikce‘, získává již v 17. století charakter matoucího provádění labyrintem formou dobrodružného narušování reality a ve 20. století obdobný charakter formou narušování reality a (zvýraznil Hocke) idejí. V obou případech jde o někdy vypjaté a mnohdy nápadně chabé pokusy rezignovat na základní zákony prostého, nekomplikovaného, pravého a poctivého epického vyprávění – z přebytku duchovní a literární problematiky, abychom pomlčeli o **horších důvodech** (zvýraznil L. S.). Uvolněný kontakt s látkou bezprostředního světa zavádí k ‚laboratoři‘ – ne ‚snů‘, nýbrž experimentů s líčením, popisem, zobrazením, přičemž se vypravěč vyhýbá nejen prostopradám, nýbrž také jakékoliv bezprostřednosti“.¹⁴

jako italské označení pro jazykovou ozdobu, například duchaplnou slovní hříčku, vtipný a překvapivý slovní nápad (třeba analogii), rafinovaně rozvité obraz nebo metaforu. Dále se konstatuje, že „v době baroka se začala concetta užívat stále hojněji, až se stala vlastním cílem básnické tvorby“. Následuje odkaz na manýrismus. K heslu manýrismus jenom tolik, že jeho výklad (z francouzského slova maniere = způsob), začíná charakteristikou, příznačnou pro marxistickou teorii umění a estetiku – „stylový jev uměleckého úpadku v barokním dvorském umění“. In: *Slovník literární teorie*. Zpracoval Kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a Brně (vedoucí kolektivu a redigoval Štěpán Vlašín) Praha 1977, srov. s. 59 (autor ko = Zdena Kovářová) a 219 (pb = Přemysl Blažíček).

12 „Rudolfinská Praha“. In Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 189–194.

13 Srov. „Jmenný rejstřík“. In: Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 567–586, zde srov. údaje se zmínkami o Shakespearovi na s. 583, o Joyceovi na s. 576.

14 Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 456.

Z mnoha předchozích i následujících kapitol Hockových knih je zřejmé – již jsme se ostatně té problematiky v předchozím dotkli – že Hocke nemá nic proti románovému labyrintu, který vzešel z dílny J. Joyce anebo dalších autorů tohoto typu. Ale je zcela zajedno s některými tvrzeními K. Čapka o autorech utonulých v labyrintech svých děl a v takovém způsobu tvorby a myšlení, které přecházejí v **manýru** (nebo dokonce v bláznivou manýru typu Foltýn), když konstatuje a otvírá tím problém, jemuž se pak s důkladností sobě vlastní a tentokrát i s ironií věnuje v dalších analýzách: „Publikum, ti chudí duchem, a to jsme všichni tváří v tvář takovým **skoro již jen ingeniozním labyrintům nicoty** (zvýraznil L. S.), zabrání jen nemnohým autorům, aby propadli technickým továrnám na sny. I oni jsou ‚surově nuceni‘. Beznaděj ... Zatímco státníci velmocí nás s klidem ujišťují, že bychom mohli stisknutím vyhodit do vzduchu celé kontinenty!“¹⁵ Hocke ale neuvažuje, kde mají romanopisci hledat „cestu z beznaděje“. Na druhé straně jakoby se před námi otvírala možnost cesty do oblasti onoho žánru literatury 20. století, o němž se však německý autor zmiňuje jen minimálně. Ale jistě věděl, že k jeho konstituování a rozvinutí před necelým stoletím *Krakatitem* i dalšími svými díly významně přispěl právě Karel Čapek.

*Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita, Opava*

¹⁵ Tamtéž, s. 457.

OD ZNOVUOBJEVOVÁNÍ KE SKEPSI. KVĚTOSLAV CHVATÍK O ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ AVANTGARDĚ

ROMAN KANDA

Obnovený zájem o českou meziválečnou avantgardu, který do značné míry charakterizoval celá šedesátá léta 20. století,¹ přinesl s sebou nejen zintenzivnění literárněhistorického studia na tomto poli, nýbrž i několik pozoruhodných podnětů a koncepcí teoretických. Kulturní historik, poctivě mapující toto období, by jistě neměl opomenout dílo Roberta Kalivody, vyrůstající v myšlenkově jiskřivém průsečíku marxistické filozofie, freudismu a strukturalismu, nebo studie estetika Olega Suse, jehož hlubinná kritika strukturalismu směřuje k svébytné podobě „prepoststrukturalismu“.² V neposlední řadě stojí práce Květoslava Chvatíka, věnované obecným problémům estetiky, literární teorie i vybraným kapitolám z dějin novodobé české literatury. Za jedno z vůdčích témat, jimž Chvatík zasvětil významnou část svého díla, lze nepochybně považovat téma umělecké avantgardy. V této souvislosti je třeba zmínit zvláště monografii *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*³ a knižní soubory studií publikovaných předtím časopisecky: *Smysl moderního umění*⁴ a *Strukturalismus a avantgarda*.⁵ Ve všech třech uvedených publikacích autor prokazuje svůj záměr reflektovat uměleckou avantgardu jak z hlediska historického, tak z hlediska teoretického. Tento dvojdomý, historicko-teoretický, charakter si udržují rovněž Chvatíkovy pozdější studie,⁶ včetně jeho „Rozloučení s avantgar-

1 V první části naší studie mluvíme o šedesátých letech, ale na počátku tohoto otevírání se české kultury avantgardní kultuře meziválečné stojí články už z poloviny let padesátých, jmenovitě Nezvalova apologie Apollinaira a stať Milana Kundery „O sporech dědických“ (*Nový život*, 1955, s. 1290–1306). Viz také Nezval, V.: *Z mého života*. Praha 1959. Souhrnně k tomu např. Chvatík, K.: „Spory o moderní umění v české poválečné kultuře“. *Tvar* 11, 2007, č. 1, s. 5. K poúnorovému odmítání avantgardy ze strany oficiální kulturní politiky srov. úvodní partie studie Zdeňka Pešata „Poetismus očima Olega Suse“. *Česká literatura* 41, 1993, č. 1, s. 69–73 (přetištěno in: Pečman, R. – Osolobě, P. (eds.): *Oleg Sus redivivus*. Brno 1994, s. 147–150 a Pešat, Z.: *Tři podoby literární vědy*. Praha 1998, s. 196–200) nebo knihu Jaroslava Boučka *27. 6. 1950 — poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*. Praha 2006. K obecnějšímu vymezení kulturně politického kontextu srov. Publikace Jiřího Knapíka *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha 2004 a *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha 2006.

2 Kalivodovo filozofické a estetické dílo zůstává stranou pozornosti této studie. Odkazujeme na dvojici sborníků: *Historicko-filozofické dílo Roberta Kalivody*. Příloha *Aluze* (1). Olomouc 2000 (viz zejm. Zumr, J.: „Kaliwoda a tradice české avantgardy“, s. 80–89, a Chvatík, K.: „Kaliwodovo pojetí české moderní kultury a její teorie“, s. 90–99) a Pečman, R. – Osolobě, P. (eds.): *Oleg Sus redivivus*. Brno 1994 (zejm. studie Zdeňka Pešata, viz pozn. 1).

3 Chvatík, K.: *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. Praha 1962.

4 Chvatík, K.: *Smysl moderního umění*. Praha 1965.

5 Chvatík, K.: *Strukturalismus a avantgarda*. Praha 1970.

6 Například studie „Karel Teige jako teoretik avantgardy“ [datováno 1985], knižně in: Chvatík, K.: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 63–104.

dou“⁷. (Nad tímto textem se zamyslíme ve druhé části našeho příspěvku.) Historické doptávání se je tu vždy fundováno teoreticky, třebaže nejedna odpověď se v jiném nasvícení a pod jemným analytickým drobnohledem může ukázat jako problematická, hodná diskuse.

I. Léta šedesátá čili znovuoobjevování (pokus o marxisticko-strukturalistickou syntézu a hledání dobové aktuálnosti avantgardního projektu)

Vydání Chvatíkovy václavkovské monografie se, jak známo, ve své době setkal s výraznou odezvou, v níž zazněly hlasy odmítavé i hlasy příznivé. K odmítavým hlasům patřily posudky Milana Blahynky⁸ nebo Vladimíra Dostála.⁹ Dostál přiznává Chvatíkově knize diskusní povahu a provokativnost – v pozitivním, ale i negativním smyslu. Vidí v ní snahu nazírat na problematiku avantgardy skrze její obraz v zrcadle meziválečné marxistické estetiky. Na druhou stranu prý Chvatík v úsilí o rehabilitaci avantgardy opouští objektivní vyváženost, neboť na některých místech své práce údajně nedostatečně zohledňuje následný názorový vývoj sledovaných aktérů, jakož i vývoj marxistické estetiky po roce 1945. „Zde tedy nemáme co dělat s historickým zkoumáním avantgardy,“ konstatuje Dostál, „ale s její evidentní nehistorickou apologetikou.“¹⁰ „Záměna zrcadel“, o níž Dostál hovoří, záleží v tom, že Chvatík „odkládá [...] zrcadlo marxistické kritiky a prohlíží si avantgardu v zrcadle jejího vlastního sebepoznání“.¹¹

Oleg Sus sice Dostálovu argumentaci ironizoval,¹² avšak sám na adresu Chvatíkovy monografie vyslovil několik podstatných výtek. Susova kritika¹³ je ovšem ve srovnání s kritikou Dostálovou nesrovnatelně rozrůzněnější a vůči posuzovanému dílu také náročnější, tudíž adekvátnější. Sus se nechce řadit ani k rozhodným odmítačům Chvatíkovy koncepce, ani k jejich bezvýhradným zastáncům, třebaže celkově Sus Chvatíkovu knihu vítá. Je toho několik, čeho si Sus na Chvatíkově monografii cení. Poprvé je to překonání dualistického redukcionismu, tj. posuzování kulturního pohybu prizmatem jednoduchého černobílého hodnocení, a naopak upřednostnění diferencujícího přístupu, který citlivě zvažuje a především nikterak nezakrývá dobové (tj. meziválečné) názorové rozdílnosti. Podruhé je to Chvatíkův pokus o syntetizující uchopení studovaného materiálu. Ve václavkovské monografii podle Suse převažuje integrační tendence,¹⁴ daná – už shora uvedeným – Chvatíkovým metodologickým rozkročením mezi teorií a historií. Teorie a historie zde postupuje ruku v ruce, to znamená, že Václavkovy teoretické výkony jsou viděny, hodnoceny a analyzovány v historickém kontextu. Nicméně některé aspekty Chvatíkovy metody¹⁵ Sus podrobil kritice. Pozastavuje se především nad mnohovers-
tevnatou sémantikou ústřední pojmové kategorie, totiž kategorie syntézy, tak jak se objevuje

7 Chvatík, K.: „Rozloučení s avantgardou. K aporiím umění 20. století“. *Tvar* 11, 2000, č. 1, s. 1, 4–5; knižně in: Chvatík, K.: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 117–134.

8 Blahynka, M.: „Definitívne riešenie avantgardy?“. *Predvoj* 6, 1962, č. 43, s. 5–7.

9 Dostál, V.: „Záměna zrcadel (Na okraj Chvatíkovy knihy Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky)“. *Česká literatura* 11, 1963, č. 4, s. 326–336.

10 Tamtéž, s. 330.

11 Tamtéž.

12 Sus, O.: „Jsem malý český VELIKÁŠ etc.“. *Host do domu* 10, 1963, č. 9.

13 Jde o dva příspěvky: „Syntéza, syntéza, syntéza...“, *Plamen* 4, 1963, č. 12, s. 111–115 a „O syntetickou koncepci dějin české marxistické estetiky“. *Česká literatura* 11, 1963, č. 3, s. 205–223.

14 „Vlastní, živé centrum jeho [sc. Chvatíkovi, pozn. R.K.] práce, z něhož se historické hodnocení spolu s analýzou rozbiňají, je kategorie syntézy, integrace, nazvěme to tak nebo onak.“ Tamtéž, s. 213 (zvýraznil O. S.).

15 Sus Chvatíkovu metodu nazývá syntetickým historismem a soudí, že Chvatík se k ní našel inspiraci v díle samotného Václavka (viz tamtéž, s. 208n). Současně zdůrazňuje aktuálnost Chvatíkova přístupu: „(i)dea nového historismu visí ve vzduchu (...)“ (s. 214), což souvisí s dobovým otevíráním se marxistického myšlení, v němž je dosavadní „doktrinářský izolacionismus“ střídán „tvorivým integralismem“ (pojmosloví Susovo).

u Václavka, a vytýká Chvatíkovi, že neprovedl podrobnější významovou analýzu tohoto pojmu. Susova druhá zásadní výtka směřuje k jistému idealismu Chvatíkova myšlení, který snad místy hovoří o situaci, jaká by měla být, než jaká ve skutečnosti byla nebo je.¹⁶ Chvatík jako by v některých partiích své knihy potlačoval difference a rozpory ve prospěch integrity, ve prospěch ideální syntézy – což Sus ukazuje na příkladu realismu, Chvatíkem kvapně včleněného do syntézy socialistického umění.¹⁷ Určitá rozpornost je však už obsažena v samém srdci Václavkova syntetizujícího úsilí, jímž se Chvatík nechává místy jakoby nést. Tyto rozpornosti (tento dualismus) nakonec Oleg Sus sám rozkryl ve studii věnované mimo jiné Václavkovu poetistickému období.¹⁸

V čem však tkví, abychom tak řekli, historický význam Chvatíkovy monografie o Václavkovi? Tkívá především v tom, že se pokusila znovuobjevit tradici domácí marxistické estetiky, v níž – podle slov Zdeňka Pešata z roku 1962 – „máme [...] klíč k řešení problémů avantgardy“.¹⁹ Druhým podstatným přínosem václavovské monografie je Susem kriticky analyzovaný pokus o syntézu. Podle dobového mínění, tak jak je reprezentuje například citovaný text Pešatův, měla být domnělá jednostrannost avantgardy překonána, díky aplikaci marxistických východisek, syntézou v podobě socialistické kultury. V tom ostatně spočívala dobová aktuálnost avantgardy, která jsouc předstupněm budované socialistické kultury udržovala si inspirativnost – i přes své údajné „omyly“ a vzpomenuť „jednostrannost“, s níž se přimykala k takzvané objektivní skutečnosti. Avantgarda zkrátka nebyla jen předmětem historického výzkumu, nebyla totiž považována za jednu provždy uzavřenou kapitolu kulturních dějin. Téma avantgardy nesl nepominutelný proud dobově aktualizací, neboť diskutovalo-li se o avantgardě, diskutovalo se také o podobě soudobé kultury (označované tehdejším slovníkem jako kultura socialistická), pupeční šňůrou spojené právě s meziválečnou avantgardou. Sám Chvatík to in margine své práce vyjádřil jednoznačně: „Zájem o dílo Bedřicha Václavka a o dílo české marxistické kritiky není motivován pouze historicky. Jde především o to objevit a uvolnit všechny živé hodnoty obsažené v činnosti meziválečné kritiky, učinit je impulsem k zvýšení teoretické úrovně dnešní socialistické literatury.“²⁰ Parafrázujíc Chvatíkovu formulaci, můžeme konstatovat, že v roce 1962 a v letech bezprostředně následujících šlo zejména o uvědomění si souvislostí mezi avantgardou a soudobou kulturou, o obnovení vývojové kontinuity literatury a kultury vůbec, přerušené periodou stalinismu a dogmaticky chápaného marxismu-leninismu; i o uvědomění si vztahu mezi marxistickým myšlením a nemarxistickými přístupy.

16 Tamtéž, s. 219.

17 Tamtéž, s. 220–221. Je pozoruhodné, že na obdobně problematická místa Chvatíkovy syntetické metody upozornil v devadesátých letech Jiří Trávnický v recenzi knihy *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální estetiky a poetiky* (Praha 1996). Tak jako Sus, byť v jiném metodologickém i dějinném kontextu (jednotlivé studie obsažené v Chvatíkově knize vznikaly od počátku osmdesátých let), vytýká recenzent autorovi nedůslednou práci s pojmy a jistou úspěchanost, s jakou Chvatík vtlačuje svá dílčí pozorování do rámcující syntézy – jde-li v takovém případě ještě vůbec o syntézu, která by byla organickým završením, či spíše umocněním oněch dílčích pozorování. (Srov. Trávnický, J.: „Kdyby ty syntézy nebyly“. *Tvar* 8, 1997, č. 5, s. 20.) Zdá se, že Sus v zevrubné kritice václavovské monografie jasněji postihl silná i slabá místa nejen konkrétní Chvatíkovy koncepce, nýbrž Chvatíkova myšlení vůbec.

18 Sus, O.: „Estetické antinomie české levé avantgardy“. *Česká literatura* 12, 1964, č. 4, s. 269–292.

19 Pešat, Z.: „Avantgarda v diskusi“. *Host do domu* 9, 1962, č. 5, s. 222–224; knižně in: Příbář, M. (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 1945–1989, sv. 3 (1958–1969)*. Praha 2003, s. 217.

20 Chvatík, K.: „Vědomí souvislostí. K problematice marxistické kritiky třicátých let“. *Host do domu* 9, 1962, č. 4, s. 143–146; knižně in: Příbář, M. (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 1945–1989, sv. 3 (1958–1969)*. Praha 2003, s. 222.

V souboru tematicky vzájemně úzce provázaných studií *Smysl moderního umění* Chvatík svá stanoviska formuluje už zcela otevřeně. Ideovým leitmotivem jsou zde slova Jindřicha Chalupeckého, že moderní duch a socialismus jsou dvě stěžejní myšlenky ovládající dějiny. Vinu stalinismu v kulturní oblasti spatřuje Chvatík především v rozdělení modernosti (moderního umění) a socialismu. Chvatík připomíná, že proti těmto tendencím se už na konci třicátých let postavil Karel Teige, ovšem teprve XX. sjezd KSSS prý dovoluje toto neústrojné rozpojení překlenout a modernost se socialismem opět sjednotit. K úplnému obnovení přirozeného kulturního vývoje jsou zapotřebí tři podmínky: (1) kontinuita – tj. kontinuita s revoluční tradicí, kontinuita imanentní umělecké problematiky a kontinuita posledního půlstoletí uměleckého vývoje; (2) konfrontace různých proudů uvnitř „ideově jednotné socialistické kultury“, konfrontace hodnot; (3) kontext – tj. obeznámenost s dobovými proudy světového umění a těsný tvůrčí dialog s nimi.²¹ Jak ale Chvatík na jiném místě zdůrazňuje, je rozdíl mezi společenskou pozicí avantgardy a socialistického umění: zatímco avantgarda vyrůstala z odporu k vládnoucí společnosti, „dnešní umění chce socialistickou společnost posilovat“²². Oproti Chalupeckému, který v roce 1946 uvažoval o moderním umění skepticky a hovořil dokonce o konci moderní doby,²³ „Chvatík naopak nový smysl moderního umění objevuje v souvislosti s perspektivami socialistické umění. Moderní umění není nedokončenou, opuštěnou stavbou, ale východiskem dalšího vývoje“.²⁴

V roce 1966 vyšla v časopise *Orientace* studie Květoslava Chvatíka nazvaná jednoduše a zároveň ambiciózně „Avantgarda a strukturalismus“. Studie se posléze stala základem první kapitoly takřka stejnojmenné Chvatíkovy knihy, spatřivší světlo světa na samém konci desetiletí. Titul *Strukturalismus a avantgarda*²⁵ na předchozí *Smysl moderního umění* navazuje, ale liší se metodologicky. Zatímco ve *Smyslu moderního umění* převažovalo hledisko programové a historické, ve *Strukturalismu a avantgardě* se těžiště přesouvá k rovině teoretické. Zejména druhá část knihy antcipuje Chvatíkův následující viditelný příklon ke strukturalismu, zatímco pozice marxistická pozvolna oslabuje.

Studií „Avantgarda a strukturalismus“ už Chvatík vstupuje do situace, kdy stále se zvětšující zájem o moderní umění a uměleckou avantgardu přispěl k celkovému odideologizování problematiky – Chvatík hovoří o věcnější základně – a nabyl takové intenzity, že údajně hrozí nové zbanalizování tématu. Obranný tón, doprovázející ještě publikaci václavkovské monografie, je tu pojednou vystřídán již jistou obezřetností.

Pokusme se na závěr této první části našeho zamyšlení nad Chvatíkovou reflexí české meziválečné avantgardy zodpovědět na otázku, čím vlastně byla pro našeho estetika avantgarda a jaké byly její konstitutivní rysy. Na konci šedesátých let píše Chvatík o avantgardě jako

21 Chvatík, K.: *Smysl moderního umění*. Praha 1965, s. 67–68.

22 Tamtéž, s. 31.

23 Viz Chalupecký J.: „Konec moderní doby“. *Listy* 1, 1946, č. 1, s. 7–23, knižně in: Chalupecký, J.: *Obhajoba umění*. Praha 1991.

24 Novák, L.: „O smyslu moderního umění“. *Česká literatura* 14, 1966, č. 4, s. 351. Z pohledu kulturní historie je Novákova recenze Chvatíkovy knihy zajímavá mimo jiné tím, jak poukazuje na dynamickou proměnu soudobého vnímání moderního umění: Chvatíkovy původně časopisecké stati chtěly být mj. obhajobou moderního umění. V roce 1965, tj. v roce jejich knižního vydání, však diskuse postoupily dál. Už nebylo třeba takové obhajoby; aktuální se ukázalo úsilí o precizaci metodologických přístupů a konceptuálních (pojmových) soustav.

25 Srov. Chvatík, K.: *Strukturalismus a avantgarda*. Praha 1970, úvodní studie „Avantgarda a strukturalismus“ je na s. 9–19. Z tohoto knižního vydání pocházejí všechny následující citace. K původním časopiseckým zveřejněním studií viz „Závěrečná poznámka“ na s. 143.

o umění, jež souvisí se strukturní proměnou celé moderní civilizace a kultury, tj. proměnou, k níž dochází v první půli dvacátého století. V čem tato změna podle Chvatíka spočívala? S pomocí pojmů reifikace a alienace nabízí marxistické vysvětlení o působení člověka na reálnou prostřednictvím konkrétní sociální praxe (v tomto případě umělecké produkce) a o procesu autonomizace takto utvořených předmětů kultury, jež se odtrhávají od svého původce, vytvářejíce „druhou přírodu“, která právě v moderní společnosti sílí a stává se v jistém ohledu dokonce hrozbou. Jak ale náš estetik zdůrazňuje, samo zvěčnění člověka nemusí vést nutně k odcizení. Právě mechanismus autonomních struktur, jejich setrvačný pohyb umožňuje člověku lépe se orientovat v komplexní totalitě moderního světa – ať už těmito strukturami máme na mysli jazyk, vědu, techniku, ekonomiku aj. Proces autonomizace a hierarchizace struktur postihl též obor umělecké kreativity. Strukturní povaha díla se „obnažuje“, dílo samo upozorňuje na svou „utvořenost“, umělost. Radikálnost avantgardních poetik spočívá v onom přiznání síly autonomizačním a zvěčňujícím silám. Věrným odrazem těchto objektivních strukturních proměn je podle Chvatíka strukturalistická estetika: „Na základě dynamického modelu **strukturního celku**, vyvíjejícího se dialektickými napětími a vzájemnými přechody vnitřních protikladů, byly modelovány výstavba literárního díla i vztah literatury k ostatním kulturním řadám a k celkové společenské struktuře.“²⁶ Přitom však není strukturalismus toliko pasivním zrcadlem obecné situace moderního umění, neboť sám do debat o podstatě moderního umění aktivně vstupoval – Chvatík na tomto místě připomíná Mukařovského studii *Dialektické rozpory v moderním umění*. Pro Mukařovského i pro Chvatíka je moderní umění uměním krize, nicméně Chvatík se nevzdává naděje – a řekněme rovnou sporné naděje – na nastolení „nového řádu hodnot“,²⁷ jež by mohlo být východiskem z oné krize.

Zde můžeme vidět jistou problematičnost Chvatíkova závěru. Jestliže Chvatík charakterizuje moderní krizi jako ztrátu někdejší harmonie ve vztahu člověka a světa, ztrátu celistvosti individua, pak jeho hledání nového řádu a nové harmonie se zdá být v rozporu s marxovskou radikalizací („modernizací“) modernosti.

II. Léta devadesátá čili skepse (neostrukturalismus a kritika ideologie avantgardy na fólii projektu druhé moderny)

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let dochází k hluboké proměně Chvatíkova filozoficko-estetického myšlení. Došlo ke zhroucení projektu „otevřené“ socialistické kultury, k němuž se jako teoretik i jako historik prakticky po celá šedesátá léta systematicky vyjadřoval a na jehož pozadí své úvahy o avantgardě také rozvíjel. Na rozdíl od svého myšlenkového souputníka filozofa Roberta Kalivody opustil též půdu marxismu, zavrhnul možnost „otevírat“ marxismus pomocí strukturalismu. O to pevněji se Chvatík přiklonil ke strukturalismu a začal jej rozvíjet v kontextu nových podnětů neostrukturálních.²⁸ Hovoříme-li o hluboké proměně Chvatíkova myšlení, pak nemáme na mysli překvapivý, imanentně nezdůvodněný přelom. Šlo spíše o postupné vyhrávaní teoretikovy koncepce, k níž nastoupil cestu už koncem šedesátých let, když se kriticky vyrovnával s přístupy hermeneutickými (gadamerovskými) a heideggerovskými, posléze i postmoderními. Cílem této studie ovšem není detailní analýza vývoje Chvatíkova myšlení,²⁹ proto nyní provedme poměrně výrazný skok v čase. Ocítáme se na konci

²⁶ Tamtéž, s. 17.

²⁷ Tamtéž, s. 19.

²⁸ K vymezení neostrukturálního viz Frank, M.: *Co je neostrukturálníismus?* Praha 2000.

²⁹ Doposud nejsoustavnější obraz Chvatíkova filozofického myšlení podal Jaroslav Hroch ve studii „Filozofické myšlení Květoslava Chvatíka“. In: Schneider, J. (ed.): *Slovo, strukturalismus, příběh*. Příloha *Aluze* (2). Olomouc 2000,

devadesátých let, v samém závěru století. Tehdy Chvatík publikuje své *Rozloučení s avantgardou*.³⁰ Už titul – spíše lehce nostalgický než skeptický – zřetelně vyjadřuje posun, s jakým k tématu avantgardy přistupuje, posun způsobený nejen bouřlivými změnami v české kultuře posledního třicetiletí, ale i změnami v kultuře světové, především evropské, zhusta označované jako kultura postmoderní.³¹

K sepsání svého *Rozloučení s avantgardou* se autor podle svých slov odhodlával takřka tři desetiletí. Chvatík v úvodu určuje svou středovou pozici, spočívající ve vymezení se vůči krajním přístupům. Víra v linearitu dějin, v nepřetržitý pokrok, vnímaný jako permanentní kvantitativní i kvalitativní růst, se ukázala scestná; ke kýženým světlym zítřkům, k onomu konečnému tělosu dějin nás nepřivedla. Stejně tak ovšem ani zapřísněný konzervatismus, spatřující v minulosti oázu dokonalé harmonie a nevinnosti a negující vše, co se objevilo od doby osvícenství nebo dokonce od časů renesance, nepředstavuje produktivní postoj. V úhrnu se jeví být stejně utopickým jako radikální pokrokářské ideologie.

Připomeňme, že první skicu o rozporech avantgardy publikoval náš teoretik v roce 1967, v předvečer „pražského jara“.³² V této souvislosti neopomene Chvatík vsunout na příslušné místo své bilance působivou vzpomínkovou digresi: „V srpnu 1968 mne v Uppsale, kde jsem byl na kongresu pro estetiku, šokovala ve švédských novinách fotografie ruských tanků v Praze, jejichž děla přeskrtávala vývěsný štít výstavy Sovětská avantgarda, instalované tehdy v Kinského paláci. – Avantgardou komunismu se nestali umělci, nýbrž tanky.“³³ Se smyslem pro perverzní ironii jako by brežněvovský režim vzal doslovně avantgardní rétoriku, oplývající množstvím vojenské terminologie (k níž ostatně, jak je notoricky známo, odkazuje sama etymologie kompozita „avantgarda“).³⁴ Metafory náhle ztratily závoj nevinnosti. Přestaly být metaforami, staly se hmotnou skutečností. Zde se vyjevil jeden z paradoxů 20. století. Umělecká avantgarda, nadto v pietní vzpomínce v podobě retrospektivní výstavy, byla pojednou drcena avantgardou vojenskou. Pojem „metafora“ byl násilím svržen zpět do lůna svého původního významu. Nutno však hned zdůraznit, abychom se vyhnuli lákavým zjednodušením: avantgardní fascinace vojenskou terminologií, o níž se zhusta hovoří (a rádo se přitom ukazuje prstem na Marinettiho), není zdaleka tak jednoznačná, tak nepochybná. Sám Chvatík připomíná Nezvalovu kritiku užívání vojenských výrazů v oblasti umění: „Umění není válka. Pryč s vojenskými metaforami. Svobodné zápolení duchů je nejkrásnější podívaná dějin.“³⁵ Odlišný názor zastává Jean Clair, který odhaluje jistou militantnost avantgardy a považuje dokonce avantgardu za subverzivní složku moderny.³⁶

s. 10–31. Hroch vyzdvihuje zejména význam Chvatíkovy práce *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (München 1981), traktující český a slovenský strukturalismus ve světovém kontextu.

30 Viz pozn. 7.

31 O postmoderně existuje již obsáhlá literatura, ale zdá se, že jistou až didaktickou jasnost si nadále podržuje známá publikace Wolfganga Welsche *Naše postmoderní moderna*. Praha 1994.

32 Chvatík K.: „K voprosu chudožestvennom avantgarde“. *Československá rusistika* 11, 1967, č. 4, s. 193–196. (Ve své studii Chvatík uvádí nejistě jako dobu publikování tohoto prvotního náčrtu přelom let 1967 a 1968.)

33 Chvatík, K.: „Rozloučení s avantgardou. K aporiím umění 20. století“. *Tvar* 11, 2000, č. 1, s. 1, 4–5; knižně in: Chvatík, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 117–118.

34 Z francouzského *avant-garde*, což znamená předvoj.

35 Tamtéž, s. 120. Nezvalova slova pocházejí z jeho aforismů „Kapka inkoustu“ (*ReD* 1, 1928, č. 9), knižně in: Vlašín, Š. a kol. (red.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1972, s. 539–551.

36 Clair, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity / Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozzumem*. Brno 2006, s. 40.

Co je tedy podle Květoslava Chvatíka umělecká avantgarda a jaké znaky ji charakterizují? Ve srovnání s koncem šedesátých let estetik rezignuje na pojmový aparát marxistické filozofie, třebaže společenské aspekty estetických fenoménů ani ve své teorii nikdy neztratil ze zřetel. Pojem „umělecká avantgarda“ je podle Chvatíka užší než pojem moderního umění, do jehož kontextu umělecká avantgarda náleží. Ale co je moderní umění? Chvatík se k této otázce vyjádřil opakovaně již v průběhu šedesátých let, nejsoustavněji ve shora probírané knize *Smysl moderního umění*. Už víme, že v ní – a znovu o pětadvacet let později rovněž ve svém bilančním textu – definuje moderní umění jako umění krize. Tato krize je způsobena zásadní proměnou obrazu světa, historicky započatou nástupem karteziánské filozofie. Svět se stává předmětem kvantitativních analýz; rodí se přesvědčení, že k jeho neadekvátnějšímu popisu se hodí abstraktní, vysoce formalizovaný jazyk matematiky. Max Weber pro tento proces razil termín „odkouzení světa“ (entzauberung der Welt). Moderní umění „tuto krizi vztahu člověka k prudce se měnícímu obrazu světa našeho století reflektuje proměnou své vnitřní struktury“.³⁷ Chvatík jmenuje Prousta, Kafku a Musila, které můžeme nepochybně považovat za moderní umělce, nikoli však za avantgardisty.

Avantgardu nelze z kontextu moderního umění vyjmout.³⁸ Nicméně sama se vyznačuje množinou typických rysů, které z ní činí, abychom tak řekli, specifický případ moderního umění. Identifikace těchto rysů závisí na míře zobecnění, s nímž ke zkoumaným předmětům kultury přistupujeme. Chvatíkovo zobecnění je nemalé, neboť hovoří pouze o dvou rysech. Uměleckou avantgardu podle něho charakterizuje: (1) vyhraněná ideologie a (2) charakter hnutí. Podívejme se nyní na oba uvedené rysy blíže a pokud možno kritičtěji.

Co má na mysli Chvatík, když hovoří o vyhraněné ideologii umělecké avantgardy? Myslí tím konkrétní program, „který vyrůstá z konfliktního vztahu k současné kultuře a umění – odtud význam manifestu, programových proklamací a teorií, které doprovázejí avantgardní tvorbu a více či méně jasně vytyčují záměry a cíle určitého avantgardního proudu“.³⁹ Formulace na první pohled bezproblémová nutí vzápětí k opatrnosti. O ideologičnosti umělecké avantgardy jako o jednom z jejích určujících atributů (avantgarda představuje ideologické pojetí kulturní tvorby) mluví často protiantgardní kritika. Už v polovině šedesátých let se k tomuto tématu vyjádřili dva přispěvatelé časopisu *Tvář*, Bohumil Doležal⁴⁰ a Zbyněk Hejda.⁴¹ Doležal i Hejda jsou zajedno v tom, že za ideologický fundament avantgardy pokládají teleologické pojetí dějin a nezlomnou víru v pokrok. Doležal navíc konstatuje oslnění avantgardistů vědou, technikou a politikou – z politického slovníku pocházejí výrazy „program“ či „manifest“. Přitom, jak dále uvádí Doležal na příkladech futurismu a surrealismu, „nešlo jen o angažovanost umělců v té či oné politické straně. Sám ‚směr‘, sama skupina se jako politická organizace utvářela a podobně

37 Chvatík, K.: „Rozloučení s avantgardou. K aporiím umění 20. století“. *Tvar* 11, 2000, č. 1, s. 1, 4–5; knižně in: Chvatík, K.: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 121 (zvýraznil K. Ch.).

38 Již citovaný Jean Clair vidí vztah moderny a avantgardy jako kontradiktorní. Zatímco moderna (Clair cituje Baudelairovo pojetí moderny) zdůrazňuje jedinečnost přítomného okamžiku, avantgarda zůstává pod diktátem času: usiluje rozbít chronologii (Chronos) a veškeré své snažení projektuje do budoucnosti. Je „pouhou karikaturou moderny“. Viz Clair, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity / Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno 2006, s. 42.

39 Tamtéž, s. 122.

40 Doležal, B.: „Avantgardismus jako ideologie“ [únor 1967]. In: Havel, V.: *Podoby II*. Praha 1969, s. 128–136. Citujeme z knižního přetisku in: Špirit, M. (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha 1995, s. 194–201.

41 Hejda, Z.: „K tématu avantgarda a ideologie“. In: Havel, V.: *Podoby II*. Praha 1969, s. 137–143. Knižní přetisk in: Špirit, M. (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha 1995, s. 202–208.

fungovala“.⁴² Kdo se zpronevěřil zásadám určitého avantgardního uskupení, byl z něj záhy vyloučen. Tento postřeh, o němž ostatně píše také Chvatík, rozvádí Hejda: „V avantgardním myšlení skutečné vědomí osamělosti nemá místa. Mluví-li se přece jen o něm [...] a jeví-li se vzhledem k obecnstvu, je zároveň dostatečně kompenzováno bezvýhradnou totožností se skupinou, konformitou s ní. Neztotožnění, nesouhlas má za následek exkomunikaci. S opravdu osamocenými básníky se avantgarda beznadějně mýjí.“⁴³

Je zajímavé, že v tomto bodě, tj. ve věci tzv. ideologičnosti avantgardy, se Chvatík s Doležalem a Hejdou v podstatě shoduje. Sotva by však mohl souhlasit s jejich závěry. Argumentačně přesvědčivější než Doležal je Hejda. Avantgarda podle jeho mínění položila otázku vztahu kultury a politiky nesprávně jako otázku vzájemného souladu či disharmonie dvou systémů. (Záviš Kalandra, kterého Hejda cituje, se ptá: je surrealismus slučitelný s historickým materialismem?)⁴⁴ Přitom otázka, píše Hejda, zní jinak: jak politika zabezpečí svobodu umění? Kolektivistické, skupinové chápání umělecké tvorby přivádí dle Hejdy avantgardu k řadě trapných nedorozumění. Nikdy neakceptuje tvorbu Františka Halase, Richarda Weinera, Jakuba Demla, Ladislava Klímy. (Setkání avantgardistů s dílem K. H. Máchy vidí Hejda rovněž jako nedorozumění.) Je zřejmé, že pro Hejdu je avantgarda něčím veskrze nesympatickým, něčím, co naprosto neodpovídá jeho pohledu na umění a tvorbu, co je protikladem individualismu neřkuli svobody. Problémem ovšem je, že Hejda vnímá avantgardu jako monolitický komplex, přičemž historická skutečnost mluví odlišně. Avantgarda byla mnohvrstevnatým, různotvárným, pestrobarevným jevem, souborem novátorských děl a výrazných osobností. Usilovala o uvolnění kreativních sil člověka všemi směry – o jejich osvobození, navzdory tlaku konzervativní kultury, tlaku tradic a institucí. Vytvořila to, čemu Chvatík výstižně říká „paralelní kulturní struktury“: nezávislé časopisy a revue, sborníky, školy, divadla atd. Jako by Hejdovi a Doležalovi tento základní umělecký přínos avantgardy úplně unikl.

Patří ke kladům Chvatikovy reflexe, že onen právě zmíněný umělecký přínos avantgardy neztrácí nikdy ze zorného pole. (Zdá se, jakkoli je to neuvěřitelné, že některým kritikům avantgardy je opravdu třeba připomínat, že jejími příslušníky nebyli pouzí politizující pisatelé manifestů a programů nebo dokonce sympatizanti totalitních politických režimů, nýbrž že šlo především o umělce a umělecké teoretiky.) Posuzuje-li Chvatík knihu *Theorie der Avantgarde* německého badatele Petera Bürgera,⁴⁵ vnímá pozitivně autorovu snahu o postižení avantgardy v kontextu estetickém i sociologickém, avšak nespokojuje se s Bürgerovými závěry. Avantgarda nebyla, jak uvádí Chvatík, toliko kritikou buržoazní kultury a neusilovala jen o rozrušení organického pojmu uměleckého díla. Avantgardní postoj představoval hodnotu sám o sobě a v sobě, i bez onoho ideologizujícího vymezování se vůči „starému“, „institucionálnímu“ či „buržoaznímu“. Zde jako by se Chvatík blížil stanoviskům Roberta Kalivody. Ve studii *Marxismus a libertinismus*⁴⁶ vidí Kalivoda avantgardu jako velkorysý emancipační projekt, jako projev radikálního humanismu. Utopičnost (imanentní rozpornost) avantgardy spatřuje Kalivoda v jejím antiestetickém a antiuěleckém zaměření, jež ale paradoxně dává vzniknout mimořádným estetickým a uměleckým hodnotám. – Přesto nelze problém avantgardy a její

42 Doležal, B.: „Avantgardismus jako ideologie“ [únor 1967]. In: Havel, V.: *Podoby II.*, Praha 1969, s. 197.

43 Hejda, Z.: „K tématu avantgarda a ideologie“. In: Havel, V.: *Podoby II.* Praha 1969, s. 202.

44 Tamtéž, s. 204.

45 Bürger, P.: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1980 (2. vyd.).

46 Poslední ze tří studií, které tvoří celek knihy Roberta Kalivody *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*. Praha 1968.

případné ideologičnosti odvrhnout jeho prostým popřením, ačkoli bude zapotřebí vyhnout se Doležalovým a Hejdovým nešťastným simplifikacím.

Můžeme dát zapravdu Doležalovi v tom, že mluvíme-li o umělecké avantgardě (sám Doležal však hovoří poněkud nejasně – lukácsovsky [sic!] – o jakémisi konfúzním „avantgardismu“), narážíme neustále na úzké souvislosti mimoumělecké, mimoestetické. Čím je to způsobeno? Odpověď na tuto otázku nenacházíme u Chvatíka, nýbrž u vzpomenutého Roberta Kalivody. Avantgardní postoj zahrnoval aspekty mimoumělecké a mimoestetické, představoval modus vivendi: „Šlo o jednu z forem analýzy lidské existence, šlo o analýzu a tvorbu životního postoje, šlo o určitou koncepci lidského vyžití. Veškeré postupy omezující se pouze na běžná uměnovědná, literárněvědná hlediska při zkoumání vrcholných forem aktivity avantgardy nemohou být proto právy věci.“⁴⁷ Řečeno po obvodě Kalivodových slov: to, co činí z avantgardy specifický případ moderního umění, je mimo jiné fakt, že avantgarda jako by nechtěla být „pouhým“ uměním, umělecké dílo spíše všelijak „napínala“, vztahovala k „životu“, a tím zpochybňovala, ba narušovala a někdy dokonce rozbíjela jeho autonomii.

Chvatíkova kritika avantgardní programovosti a domnělé ideologičnosti směřuje jinam než svého času odsudky Doležalovy či Hejdovy a inspiraci nachází u německého literáta Hanse Magnuse Enzensbergera, s jehož dílem se podle vlastního svědectví⁴⁸ setkal už v polovině šedesátých let. Sám Enzensberger poukazuje na imanentní rozpornost avantgardy, ale poukazuje rovněž na rozpory v argumentaci netolerantních kritiků avantgardy.⁴⁹ Nově si tohoto německého autora přečetl Chvatík v devadesátých letech. Kolaps a zhroucení celého komunistického bloku na první pohled pohřbily velkolepé levicové utopie. Podle Enzensbergera znamenal konec osmdesátých let konec věku ideologií a sjednocení Německa přineslo vítězství každodennosti nad ideologií. „Národy mají dost ideologických spekulací“, píše Chvatík, „chtějí normálně žít. Revoluce ve střední a východní Evropě chtějí totéž – pryč od ideologických abstrakcí a utopií k normálně fungující samosprávné občanské společnosti na bázi klasické demokracie.“⁵⁰ Na této formulaci nás udiví několik skutečností: zaprvé povrchní užívání pojmů „normální“, „demokracie“ a především „ideologie“;⁵¹ a zadruhé víra, že nastává konec ideologického věku, konec politických utopií, víra sama utopická. Vždyť ohlašování konce věku ideologií představuje ideologický postoj par excellence.

Chvatík vidí dvě příčiny ztroskotání avantgardního projektu: vnější a vnitřní. Vnější důvodem onoho ztroskotání, zasahujícím do sféry společensko-politické, je nejasná představa o společenském pokroku a zejména představa o tom, jakými konkrétními prostředky tento pokrok realizovat. Někteří avantgardní umělci tuto cestu hledali v bolševické revoluci, jiní v revoluci nacionálně socialistické. Vnitřním důvodem zmíněného ztroskotání je vlastní estetická povaha avantgardy, můžeme-li to tak vyjádřit, totiž důraz na novost výrazových prostředků,

47 Viz článek Kalivoda, R.: „Avantgarda a humanistická perspektiva“. *Literární noviny* 14, 1965, č. 50, s. 5

48 Chvatík, K.: „Avantgarda a pokrok aneb Za co vděčím H. M. Enzensbergerovi“. *Literární noviny* 1, 1990, č. 23, s. 12. Knižně in: Chvatík, K.: *Pohledy na českou literaturu z ptací perspektivy*. Praha 1991.

49 „Lidé, kteří by avantgardu nejraději vymýtili, se nikdy zvlášť nezajímali o to, co avantgarda vlastně je. To je pochopitelné. Podivnější naproti tomu je, že i její příznivci jsou k určení toho, co obdivují přispět sotva víc než její nepřátelé.“ Enzensberger, H. M.: „Aporie avantgardy“. In: Enzensberger, H. M.: *Esaje*. Červený Kostelec 2008, s. 7–34, cit. s. 15.

50 Chvatík, K.: „Avantgarda a pokrok aneb Za co vděčím H. M. Enzensbergerovi“. *Literární noviny* 1, 1990, č. 23, s. 12.

51 K pojmu ideologie viz Šaradín, P.: *Historické proměny pojmu ideologie*. Brno 2001.

na stále nové a nové experimentátorství, které se postupně zvrstává v pouhou snahu šokovat. (Odtud Chvatíkovi poněkud nespravedlivé a povrchní odsudky tzv. druhé avantgardy.)

Jestliže Chvatík soudí, že avantgardní ideologie je produktem sekularizace hegelovského pojetí dějinného pohybu, pak šanci postmoderny jakožto „sebekritiky moderny“⁵² je možno vidět v její snaze o opuštění hegelianismu vůbec. Sám Chvatík uznává význam postmoderny, nicméně zachovává si jistou distanci. Přitakává spíše k projektu druhé neboli reflexivní moderny německého sociologa Ulricha Becka.⁵³ Toto jeho přitakání je motivováno noeticky, eticky i esteticky. Druhá moderna totiž nerezignuje na pojem pravdy, který postmoderní myslitelé relativizují. „Zatímco první moderna odhalovala člověku možnost lidského ducha a autonomního světa uměleckých děl odpoutat se od reality, navrácí druhá moderna člověka ve světě, jemuž hrozí totální nadvláda virtuální, simulované **pseudoreality** médií, zpět k autentické realitě **skutečného** světa, ve kterém žijeme.“⁵⁴

Zdá se, že stále nevymizela potřeba definovat svůj vztah ke světu a umění prostřednictvím zjednodušujících dichotomií. Doba manifestů, zaklínajících se „skutečností“, „pravdou“, „svo-
bodou“ a „novým“ se možná znovu navrácí.

Opolská univerzita, Opole, Polsko

52 Chvatík, K.: „Druhá moderna“. *Host* 16, 2000, č. 2, s. 2; knižně in: Chvatík, K.: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 343–345.

53 Beck, U.: *Riziková společnost. Na cestě k jiné moderně*. Praha 2004.

54 Chvatík, K.: „Druhá moderna“. *Host* 16, 2000, č. 2, s. 2; knižně in: Chvatík, K.: *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha 2004, s. 343–345.

JEDEN PŘÍBĚH – TŘIKRÁT JINAK

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Pro ženskou literaturu, stejně jako pro většinu žánrů zábavné literatury, je charakteristické, že má poměrně omezený repertoár příběhů, postav i konfliktů, které zobrazuje. Variant vlastně není mnoho, jsou ovšem proměnlivé. Jednou z nich je příběh dívky, která zvolila proti tradiční cestě vedoucí k manželství a mateřství exkluzivní cestu umělkyně. Ještě na přelomu 19. a 20. století, kdy ještě vládl biedermeierovský model rodiny, byly dívkám předkládány romány líčící osudy mladých žen z „dobrých měšťanských rodin“, které zatoužily po dráze umělkyně, herečky či operní pěvkyně a opustily pro ni bezpečný přístav své rodiny a své společenské vrstvy. Příběhy vyznívaly varováním: I když mladé ženy dosáhly na zvolenou dráhu často přímo fascinujících úspěchů, nenašly štěstí. Všechna sláva jim nenahradila prostou rodinnou pohodu s milujícím mužem a dětmi, v níž lze najít pravé štěstí. Knížky, překládané a psané domácími autorkami (příkladem může být Krásnohorská,¹ která v řadě případů buď adaptovala cizí předlohy, nebo podle jejich vzorce vytvářela, myslím, že hlavně z komerčních důvodů, podobné dívčí čtení, ale také Růžena Jesenská) měly výrazně didaktický charakter: formovaly dospívající dívky do podoby spořádané středostavovské manželky a matky a varovaly je před neplodným sněním. Charakteristické je, že cesta k úspěchu s jejími úskalími nebyla v obzoru vyprávěných příběhů. Úspěch, pokud možno světový, se dostával jaksi automaticky, bezproblémově, jako cosi přirozeného a samozřejmého, o co hrdinky ani nemusely usilovat.

Původní příběh s výrazně didaktickým posláním, určený dospívajícím čtenářkám, ožil na přelomu 19. a 20. století, a to v literatuře s podstatně náročnějšími ambicemi. Pro spisovatelky tehdy tvořící se stává nosným ve chvíli, kdy hledají pro své nespokojené a hledající dívky a revoltující mladé ženy možnosti, čím by mohly svůj život naplnit, aby neminul v prázdnotě konvenčních vztahů a utloukajícím stereotypu domácích povinností. V souladu se společenským klimatem, které umožňovalo ženám jen velmi omezený počet příležitostí, to příliš snadné nebylo: vzdělanější ženy se uplatňovaly jako učitelky, málokdy v úřednických místech, což jsou pozice literárně jen málo atraktivní, kladoucí jen malý důraz na kreativitu ženy a nedávající mnoho prostoru pro její osobnostní rozvoj. O ten ale autorkám především šlo. Nešlo jim o to, jak najít recept pro klidný a spokojený život, ale jak najít cestu k životu plně prožitému, neodvozenému, samostatnému. Cesty, které prozkoumávají, jsou vesměs neschůdné: Vikové Kunětické Medřická, učitelka, která se rozhodne jít napříč konvencemi a stát se svobodnou matkou, zjišťuje, že to není cesta ke svobodě a seberealizaci, ale jen k hlubšímu znevolnění, Preissové „gazdina roba“ Eva, odhodlaně opustivší manžela a jdoucí za svou láskou, volí dobrovolnou smrt, když pochopí, že ztratila nejen lásku, jíž obětovala celkem zajištěnou existenci, ale zejména úctu těch, na nichž jí záleželo, zejména úctu svého milence, kterému obětovala vše.

1 Krásnohorská, Eliška. *Celinka*, 1902; *Celinkino štěstí*, 1902, *Jediná*, 1904; tento motiv se objevuje i ve *Světlavičce* jako jedna z epizod.

Sumínovy ženy a dívky narážejí na předsudky a ekonomické bariéry, aby nakonec rezignovaly na revoltu, a jen vegetativně přežívají. Řada próz Růženy Jesenské² je postavena na zobrazení konfliktu snu a skutečnosti, který tragicky poznamenává její dívčí a ženské postavy. Růžena Svobodová³ rovněž většinou nenachází pro své dívky východisko a nechává je předčasně umírat, s výjimkou toho, kdy v jejich galerii postřehneme postavy, které volí podobnou dráhu, jako hrdinky oněch výchovných románů. Cesta umělkyně za jejím životním posláním je pro Svobodovou jednou z mála, kterou lze najít. Neklade důraz na potřebu osobního štěstí, její hrdinky většinou nacházejí životní naplnění poté, co na ně rezignují. Umělecká dráha je v jejím pojetí drahou intenzivního sebezdokonalování, formování silné a nezávislé osobnosti, která se nejen zbavuje pout svého společenského původu, ale i citové závislosti na mužích. Úspěch přichází jen za cenu intenzivního úsilí, často sebeoběti, jimiž přesahují svůj individuální osud.

Hodnoty, které předestíral první model, byly jednoznačnou propagací konzervativního patriarchálního životního stylu, v němž byla role ženy vymezena její pozicí v rodině, jejíž hlavou je muž. Biedermeierovské hodnoty, kult rodinné pohody tady evidentně vládou. Modernistické autorky tento model podrobují kritice a zpochybňují ho. Trauma jejich hrdinek dáno tím, že proklamované tradiční hodnoty společnosti, v níž žijí, jsou znevažovány těmi, kdo je sice propagují, ale neřídí se jimi, tedy především muži. Pod povrchem spořádané společnosti bují přetvářka, proklamovaná mravnost je jen vnějším pláštěm života značně nemorálního. Hodnoty, o něž se opírají jejich vychovatelé a učitelé, jsou jen na papíře a při prvním konfliktu či dokonce jen náznaku konfliktu se hrouť. Vysnily si ideálního muže, setkávají se s muži nekultivovanými, hrubými, s lovci věna, které nezajímají jejich city, muži kteří mnohdy mívají bouřlivý milostný život, ačkoli od nich očekávají naprostou nedotčenost. Dívky pak bolestně a často marně hledají jiné hodnoty, o něž mohou opřít svůj život. Cesta umělkyně, která v tomto případě není cestou za vnějším pozlátkem slávy, ale je charakterizována soustavnou prací na kultivaci nejen talentu, ale především osobnosti schopné se vymknout společenským normám, je jednou z mála možností, které před sebou mají, možností, která je ovšem otevřena jen ženám s výjimečnými vlohami.

Přelom století, La belle époque, je dobou kultu výjimečných hereček a zpěvaček: Sarah Bernhardová, kterou známe z Muchových plakátů, Isadora Duncanová, Helena Frycz Modrzejewska, Ema Destinnová, to jsou jména heroin té doby: ztělesňují dobový ideál exkluzivního a osudového žensství. Jejich kult se promítá i do literatury. Ustaluje se románový typ „románu hvězdy“, postupně se stěhující z velké literatury do ženského čtiva. Ostatně to není jen věcí ženského psaní, na takovémto typu ženy je založena i *Turbína* K. M. Čapka Choda, kde ovšem je nazřen bez patosu, s dávkou pro Čapka Choda charakteristické ironie.

Ve dvou z několika dějových pásem *Turbíny* sledujeme příběhy dvou emancipovaných sester z tradiční bohaté rodiny, z nich každá se chce v životě uplatnit jinak, než jak jim velí vzorce obvyklé v jejich společenské vrstvě. Jedna ze sester, uvědomělá feministka, se touží stát lékařkou, ačkoli v její době se to jeví jako přemrštěné a vlastně směšné, druhá směřuje k společensky přijatelnější a svým způsobem konvenčnější dráze operní pěvkyně. Obě v klíčovém momentech zradí jejich – řečeno s Čapkem Chodem – psychologie bez duše, jejich determinace ženskou fyziologií. Místo dráhy lékařky se feministka zamiluje, vyvzdoruje si nerovné manželství a porodí dvojčata, která jí znemožní pokračovat v cestě za kariérou samostatné lékařky. Druhá

2 Např. v románech *Jarmila*, 1894, *Jarní píseň*, 1902, *Tanečnice*, 1912 ad.

3 Jsou to např. prózy *Na písčité půdě*, 1895, *Ztroskotáno*, 1896, *Přetíženy klas*, 1896.

sestra nevydrží ve vypjaté situaci s nervy a rovněž ztroskotá, zcela ochromená trémou, protože uvěří své učitelce, že sex zabije její umělecké dispozice. Její operní debut skončí naprostým fiaskem a ona se posléze smíří s manželstvím, které udělá tečku za jejím snem stát se slavnou operní hvězdou. Nakonec ale obě, charakteristicky pro ironika Čapka Choda, najdou v životě své uspokojivé místo, byť podstatně jiné než to, o jakém snily, zato víc odpovídající jejich dobovým představám o možnostech ženy. Čapek Chod rozhodně nevěří na ženskou emancipaci, dá se říci, že je antifeminista. Je přesvědčen, že je žena fatálně determinována svou fyziologií, svým pohlavím, což ovšem neznamená, že by byla slabší než muž: naopak, je to její vitalita, která nakonec nad mužem vítězí: Anna zvítězí nad Vondřejcem, stejně hrdinky románu *Psychologie bez duše* či *Nejzápadnější Slovan* srazí muže z jeho cesty za uskutečněním životního snu, připoutají ho k nejvšednější realitě rodinného života.

Zatímco adresátkou prvního typu příběhu byla mladá dívka a cílem bylo výchovné působení, okruh potencionálních čtenářek (a čtenářů – autorky počítaly nejen s okruhem čtoucích žen) modernistických autorek byl již méně jednoznačně určený. Smyslem těchto prací nebylo dávat čtenářkám recept na to, jak správným životem dosíci štěstí. Míří k jinému čtenáři, už ne výhradně k ženám a dívkám, a usilují o to, aby byly chápány jako součást „velké literatury“. Dobová kritická recepce to akceptovala.

O několik desetiletí později na tomto modelovém příběhu staví svůj román *Bel canto* Milada Součkové.⁴ Součková se už v předchozích dílech inspirovala ustálenými literárními postupy, které modifikovala, hledala jejich možnosti a hranice – a často je posouvala do nových souvislostí. Stejně pracuje i nyní. Charakteristické ženské téma, v té době značně ustálené a dokonce poklesávající do roviny zábavného a oddychového čtení, jí bylo pro podobné experimenty velmi vhodným materiálem.

Román *Bel canto* pracuje s oběma podobami tohoto typu ženského příběhu. Ústřední postava, dvojediná Julinka – Giulia, prožívá dva životy, nebo lépe žije, řečeno se Součkovou, ve dvou skutečnostech. V první „skutečnosti“ Julinka, modrooká, plavovlasá krasavice z „lepší“ rodiny, disponující slušným hlasem, obdivovaným v salonech měšťanského prostředí, se touží stát umělkyní. Na vhodný sňatek, který by ji zajistil, jak bylo v jejích kruzích obvyklé, nemá naději, nemá věno a navíc má pověst trochu lehkomyslné dívky – sebedůvěra v talent ji inspiruje k chování v jejím společenském prostředí přinejmenším odvážnému. Za svým snem jde cílevědomě. Za peníze zděděné po matce si platí hodiny u slavného berlínského učitele zpěvu (toho jí doporučí Ema Destinnová, která se v románě mezi fiktivními postavami mihne), živoří přitom ve velmi skromných poměrech s nadějí, že se už prosadí v uměleckém světě. Z Julinky, slečinky z dobré rodiny, stává Giulia, operní pěvkyně, které se vydává – jak sama doufá – na vítěznou cestu po světových operních scénách.

Její příběh se odvíjí jako variace příběhů podobných slečinek z dobrých rodin, které se trochu lehkomyslně vydaly na vratkou cestu ke slávě. Jestliže se na začátku románu *Bel canto* mihne jméno Emmy Destinové jako inspirátorky Julinčiny cesty za slavným pedagogem, je tato představa opakovatelnosti jejího příběhu zvýrazněna připomínkou obecně známého příběhu dívky z podobných sociálních poměrů. Tato zmínka je jakýmsi referenčním rámcem Julinčina – Giulia osudu, ostatně i Tyldy z *Turbiny* Čapka Choda, jak konstatovala dobová publicistika. Giulia osud se však nenaplní ani slávou velké umělkyně, ani harmonií návratem k lásce z mládí, jak tomu bylo ve výchovných románech pro dívky, ale není ani tou svobodnou

4 Román *Bel Canto* vyšel poprvé v r. 1944.

a silnou ženou, která rezignovala na štěstí, aby dosáhla spíš než úspěchu vnitřní svobody, jak o tom psala např. Růžena Svobodová v *Milenkách* či *Zamotaných vláčknech*. Její sen o velikosti je právě jen snem.

Ve druhé skutečnosti je trochu groteskní, smutnou a zároveň směšnou postavou. Nedosáhla ničeho z toho, po čem toužila. Její talent nebyl dost velký a ani vynikající učitelé a její píle (ale ani její vlivní mecenáši a milenci) jí nedokázaly zajistit očekávaný úspěch. Ve druhé skutečnosti živoří v druhořadém postavení sboristky a posléze zpěvačky v kabaretu. Žádná z mnoha aktivit, které neúnavně rozvíjí, není úspěšná. Stárne, opouští ji milenci, z jejichž darů víc než z honorářů žila, propadá se do bídy. Manželství, které posléze uzavírá, jí nepřináší ani zajištění, ani bezpečí ani klid. Ani tehdy si nepřipouští, že ztroskotala, stále se vzdor okolnostem cítí jako jedna z velkých heroin La belle époque. Svět velkého umění a velkých heroin se však mění na ošumělé kulisy, z nichž padává pozlátko zdání.

Autorčina vypravěčská strategie je rafinovaná: pohybujeme se díky ní ve vlastně v několika příbězích s totožnými hrdiny i základními dějovými situacemi. Ústřední vypravěč je svědek Juličina života. Je to zkušený a světaznalý muž, který sleduje Julii s jistou blahosklonností, s jakou muži (někdy) sledují (marná) úsilí žen o cokoli přesahující jejich společností uznávané životní role. Je nositelem tradičního pohledu na život, sice nijak úzkoprsého – nepohoršuje ho např. Juliin milostný život – ale jasně zakotveného v něčem, co bych nazvala většinovým názorem své společenské vrstvy a doby. Vnímá Juliiny výpovědi jako nespolehlivé, iluzorní, plné sebeklamů a konstruuje z nich příběh, jímž se obrací k širšímu publiku, snad okruhu lidí, kteří Julii znali jak v době jejího mládí, tak později sledovali její dráhu uměleckou, s účastí, závěstí i škodolibostí. Měří Juliino vyprávění s kritickým nadhledem člověka, kterému nedělá potíže nahlédnout pod povrch jejích iluzí a uvést je s dávkou shovívavosti na pravou míru.

Nevíme o něm vlastně nic pevného, víme, že zná Julinku (nikdy se pro něj nestane docela Giulii) od jejího mládí, že ji neztrácí z dohledu celý její život, ale také, že jí není nijak blízký. Jejich kontakty jsou sporadické, zdá se, že mezi nimi často uplyne dlouhá doba. Neodsuzuje ji, ale ani s ní nijak zvlášť nesympatizuje. Hovoří o jejím životě jako o opeře (k tomu odkazují i názvy kapitol), kterou vnímá jako divadlo iluzí v papírových kulisách, falešný a iluzivní svět plný pozlátka, za nímž se skrývá často ubohost a bída. Juliina proměna v Giulii a její příběh se v jeho pojetí odehrává podle jakéhosi scénáře, nebo chceme-li libreta.

Jinak se jeví Juliin – Giuliiin příběh v její „skutečnosti“. Díky tomu máme možnost konfrontovat ony dvě skutečnosti, o kterých Součková mluví: skutečnost „normálního“, kritického vypravěče a skutečnost romantické a iluzionistické Giulie. Její svědectvím, které takto zprostředkovaně čtenář má k dispozici, má charakter značně intimní výpovědi, je určeno vlastně jen jednomu posluchači – tedy vypravěči románu, a je někdy euforické a jindy deprimované, vždycky ale plné iluzí. Sama Giulia opakovaně vnímá svůj život jako román, který ostatně chce napsat a který má být „pravdou o jejím životě“, příběhem o jejím úspěchu a slávě. Giulia jako vypravěčka svého životního příběhu je výrazně femininní (jak je tradičně femininnost s dávkou despektu vnímána), plná emocí a neobjektivita, mužský vypravěč představuje pól jakési klidné a sebevědomé objektivita, která sice shlíží na ženské hemžení s jistou shovívavostí, ale ví přesně, jak to doopravdy je. Její „román“ je z jeho pohledu spíš smutný a neromanticky přízemní, úspěchy problematické, vztahy s muži, kteří jí za lásku platili svou podporou, pochybné.

Zdá se, že nic nebrání tomu, abychom četli *Bel canto* v kontextu ženského psaní. Jde ale Součkové opravdu o to? Neustále oscilování mezi „dvěma skutečnostmi“ jde proti takovému

výkladu: „ženský syžet“ je tu použit především pro svou ustálenost: čtenář ví, jak se takové příběhy rozvíjejí, zná i možná řešení, do nichž zpravidla ústí. Součková varuje opakovaně, abychom se nepřiklonili ani k vidění vypravěče ani Giulie. Podobně jako Čapek ve *Foltýnovi* nesugeruje Součková čtenáři odpověď na otázku kým její Giulia – Julinka ve skutečnosti je. Obě polohy jsou pro ni pravdivé, nebo lépe skutečné, žádná není nadřazená té druhé. Autorka tak útočí na očekávání čtenáře, zvyklého v románě hledat nejen záznam skutečných událostí, ale také dozvědět se „jak to dopadlo“ nebo „jak to doopravdy bylo“. Pohrává si s žánrovým schématem (realistického) románu, sugerujícím svou podstatou, že vypovídá o životě „pravdu a nic než pravdu“, a žánrovými pravidly operního libreta, kde se pracuje s výraznou stylizací příběhů a postav, postav nikoli živých lidí, ale herců v nápadných kostýmech, stylizací fixovanou zákonitostmi opery. Ukazuje, že právě tato pravidla jsou rozhodujícím činitelem pro výstavbu literárního příběhu, zásadním způsobem vedou autora k tomu, aby přetvářel přirozený materiál, posbíraný pozorováním života do podoby fikce, v tomto případě dokonce fikcí.

Příběh ženy, která se vymkla z pravidel měšťanské společnosti a hledala cestu k seberealizaci na dráze umělkyně, zdomácněný v hloubi 19. století ve výchovné četbě pro dívky a modifikovaný na přelomu 19. a 20. století, je nyní znovu přehodnocen: přišel o svou výchovnou pointu, určenou dívčím čtenářkám, a utvrzujících je o užitečnosti života podle pravidel měšťanské společnosti. V době, kdy Součková psala, byl už dávno přežilý a nefunkční. Přišel i o naléhavost, kterou cítíme v dílech spisovatelek z přelomu století, pro něž bylo životním problémem tyto konvence nejen překročit, ale vytvořit i nový model ženského osudu. Ani tyto problémy nepociťovala moderní žena na přelomu 30. a 40. let 20. století jako podstatné: společenský vývoj je odsunul a překonal. S tím zároveň se mění i adresát: není to ani mladá dívka, vychovávaná k měšťanským ctnostem, ani frustrovaná mladá žena z konce století, která nahlédla pod povrch spořádané a zdánlivě mravní společnosti a odmítla se ztotožnit s jejími mravy. Je to čtenář bez genderového určení, pro kterého jsou podobné problémy dílem pasé a dílem nezajímavé a vykonstruované. Dráždí ho spíš otázka, co tedy je skutečnost, když se pohledy na ni tak dramaticky liší. Přibývá tomuto literárnímu příběhu i jistá patina: jestliže prostor *Belcanta* je neurčitý a jestliže postava Julinky, byť determinovaná dětstvím a mládím prožitým v pražském prostředí, se jako Giulia stává postavou kosmopolitní, pohybující se v kulisách velkoměst různých kontinentů, čas románu je přesně určen: končí první světovou válkou, po níž už styl *La belle époque* s jejím kultem velkých dramatických umělekyní a operních hvězd zůstává jen nostalgickou ale možná spíš i trochu kuriózní vzpomínkou v době méně patetické, civilnější a věcnější.

Tato studie vznikla s laskavou podporou Grantové agentury Akademie věd ČR v rámci projektu IAA901500801 Spisovatelky na přelomu 19. a 20. století.

LITERATURA:

- BUZKOVÁ, P.: *Přítelkyně. Vzájemná korespondence Růženy Svobodové a Hany Kvapilové z let 1890–1906*. Praha 1939.
- ČERNÝ, F.: *Hana Kvapilová*. Praha 1960, přeprac. 1963.
- HECZKOVÁ, L.: „Cesta světa? Matriarchát Boženy Vikové – Kunětické“. In: *V bludném kruhu*. Praha 2006 s. 38–49.
- LENDEROVÁ, M.: *Zdeňka Braunerová*, Praha 2000.
- MOLDANOVÁ, D.: *Božena Benešová*. Praha 1976.

-
- MOLDANOVÁ, D.: *Studie o české próze na přelomu století*. Ústí n. Labem 1993.
- MOLDANOVÁ, D.: „Ztěžklá křídla snů“. In: *Ztěžklá křídla snů*. Literární archiv č. 35–36, 2003–2004 s. 175–187.
- MOLDANOVÁ, D.: „Umělkyně mezi emancipací a sebeurčením“. In: *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy 2005, s. 59–167.
- MOURKOVÁ, J.: *Růžena Svobodová*. Praha 1975.
- NOVÁKOVÁ, M.: *Básnířka života a snu*. Praha 1940.
- PREISOVÁ, G.: *Jiří Sumín*. Praha 1937.
- PYNSENT, R.: „Láska a slečna Jesenská“. In: *Moderní revue 1895–1925*. Praha 1995 s. 167–187.
- ŠTĚPÁNKOVÁ, P.: „Když jdu, tak jdu. Nezadržitelná Božena Viková Kunětická“. In: *V bludném kruhu*. Praha 2006 s. 14–35.
- VOBORNÍK, J.: *Božena Viková Kunětická*. Praha 1934.

SBORNÍKY:

- Neznámý člověk Milada Součková*. Praha 2001.
- Ztěžklá křídla snů*. Praha 2003–2004.
- Žena, jazyk, literatura*. Ústí n. Labem 1996.
- Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy 2005.

Pedagogická fakulta

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem

EXPERIMENT NEBOLI HLAVA UMĚLCE

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Když Kristián Suda uveřejnil ve sborníku z českobudějovické konference (pořádané v roce 2000), věnovanému literárnímu odkazu Milady Součkové (1899–1983), studii nazvanou *Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk*,¹ důkladně se v ní interpretačně zabýval autorčinou tvorbou jak během života ve vlasti (čili až do roku 1946), tak i později v průběhu jejího pobytu v severoamerickém exilu – a položil si navenek toliko nemálo řečnickou otázku, kdo ve skutečnosti – rozuměj v kontextu moderní české literatury 20. století – byl ten „neznámý člověk“ Součková, kdo vlastně byl spisovatel (či spisovatelka), „neznámý autor“, který až na samé hranici svého života dává najevo, že teď teprve už ví, jak by měl vše znovu napsat?

Posléze Kristián Suda tuto emblematickou otázku ve svém závěrečném sborníkovém pojednání ještě víc vyhróčí a táže se, plně v souladu s požadavkem hodnocení autorčina díla a určení jeho estetické specifičnosti, zda v případě Milady Součkové šlo o „výjimečného autora, jehož naléhavost a původnost teprve shledáme“,² anebo zdali nemáme co činit, vycházejíce z četby jejích „neznámých“ děl, s „pouhým výjimečným literárním experimentátorem, za kterého ji ještě mnozí dnes pokládají“?³ Jinak řečeno i tváří v tvář uměleckému odkazu Milady Součkové stojíme před klasickým literárněhistorickým „buď – anebo“: buď se dá konstatovat, že kráčí o výjimečného autora – anebo, což může být i málo, ale také být nemusí, o „pouhého“ výjimečného literárního experimentátora. Hle, takhle a takto v jediné konferenční formulaci jsou postaveny proti sobě dva poněkud heterogenní soudy o dílech spisovatelky, kterou opravdu a bez nadsázky můžeme charakterizovat jako „neznámou“!

Navíc z této interpretovy kontrastní sentence jako by vyplývalo, že „autor“ je obecně vzato vždy a pokaždé víc či výš než „experimentátor“, že stojí výše v této pojmové hierarchii, anebo, z jiného pohledu, že experimentátor je něco naprosto nebo značně jiného, resp. odlišného než autor. Z toho ovšem vyplývá, že též celá univerzální problematika uměleckého experimentu, resp., v užším pojetí, tzv. literárního experimentu, prostřednictvím této formulace a s odvoláním na ni začne jako by rotovat v bludném kruhu každé další konkrétní interpretace nebo interpretací. Nicméně se Suda jako vykladač i propagátor díla Milady Součkové podnětně snaží obě tato kontrastní konstatování sesnoubit v pokusu o určitou symbiózu, kterou spatřuje i v odkazu spisovatelčině.

Nikoli náhodou proto Kristián Suda v této souvislosti, zda přistupovat k Součkové jako k autorce experimentální či nikoli, také zdůrazňuje nebo připomíná vše nové nebo antitradiční, co v tvorbě této básnířky a prozaičky namátkou ze třicátých a čtyřicátých let 20. století za nové

1 Suda, K.: „Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk“. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha 2001, s. 136–142.

2 Tamtéž, s. 136.

3 Tamtéž.

a antitradiční oprávněně pokládá. Kupříkladu rovněž skutečnost, že tato spisovatelka od svých tvůrčích počátků cílevědomě deklaruje bytostný odpor k literárním klišé a ustáleným vypravěčským postupům, a to zvláště v souřadnicích české prózy z časů tzv. první republiky – a dále, jak se praví též v citované Sudově stati, že situace i obrazy jsou u ní neustále zpochybňovány a konfrontovány zvláště s okamžikem jejich aktualizace i s okamžikem jejich záznamu a nového pojmenování.⁴

Poté Suda ve své úvaze konstatuje, že při četbě literárních textů Součkové jsme neustále přítomni hledání a nalézání nových a pravých možností románu, dále že především v tomto hledání a nalézání jako interpret spatřuje smysl všech autorčiných „starých příběhů“ a stejně „starých obrazů“ – a že pravou podobou všech postav Milady Součkové je teprve jejich mnohovýznamová existence v konkrétním textu.⁵

Jinými slovy se pokouší, i s trochou polemického formulování, charakterizovat zejména ranou tvorbu autorčinu v prvé řadě jako výtvoř z pera výjimečného experimentátora. Prisma-tem tohoto tvrzení potom interpret přímo i nepřímou dospívá ke konstatování poněkud vyššího řádu, že totiž právě díky svým experimentátorským kvalitám, díky svému latentnímu zaměření na literární a umělecký experiment svého druhu jde v inkriminovaném případě Součkové o příklad vskutku „výjimečného autora“.

Tudíž také o „výjimečný“ umělecký odkaz autorky, jejíž estetickou naléhavost a uměleckou původnost teprve dodatečně, z odstupu několika dlouhých desetiletí, v kritické i literárněhistorické opožděné shledáváme. Zvláště z tohoto stanoviska vzápětí badatel analyzuje skoro celé rané experimentátorské desetiletí v autorčině tvorbě, počínaje prózou *První písmena* (z roku 1934) až po exilový román *Neznámý člověk*, který nahlíží jako pravděpodobně vrcholné či nejzralejší dílo Milady Součkové. A podotýká, že rovněž toto románové dílo náleží do autorčiny první tvůrčí dekády: bylo totiž v rukopisné verzi dohotoveno už na konci protektorátu.⁶

Osou románu *Neznámý člověk*, s určitou interpretační nadsázkou charakteristického nebo typického experimentálního románu, je zejména svěbytné spisovatelčino narativní oscilování na invenčně pojaté hranici mezi fikcí a skutečností, lze též říci mezi realitou a kvazirealitou, anebo dokonce jakousi pararealitou, neboli mezi vlastním intelektuálním a citovým vnímáním všehomíru světa či nekonečna našich psychických pochodů. Právě jako jiné takové výrazné kontrastní impulsy můžeme v autorčině díle charakterizovat četná střetávání se „historických okamžiků“ odehrávajících se v rozmezí svěbytného, nelineárního časového pásma, jež spisovatelka mnohokrát vynalézavě přetváří v symbolické nebo epizodické „živé obrazy“. Jak píše Kristián Suda, román *Neznámý člověk* se „pro Součkovou v románové próze stal vrcholem, za který bylo již velmi obtížné myšlenkově pokročit“.⁷

Zdálo by se, že toto rané experimentátorské období tvorby Milady Součkové se opravdu uzavřelo nebo uzavíralo a pokročit dál v ponoru do estetických hájemství narativity bylo pro ni skutečně více než svízelné – přesto se o to spisovatelka pokusila. A to jednak, opět s nadmírou vehementním úsilím, svým tíhnutím k překročení více nebo méně konvenčních hranic vypravěčství a žánrových bariér, jednak svým záměrem o vytvoření takového díla, které by se

4 Suda, K.: „Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk“. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha 2001, s. 138.

5 Srov. tamtéž.

6 Román Milady Součkové *Neznámý člověk* vyšel v exilu v roce 1962, v českých zemích byl knižně vydán až po smrti, až po roce 1989 (dokonce až roku 1995).

7 Srov. pozn. 1, s. 141.

v souladu s jejím záměrem stalo rovněž určitým, povýtce toliko načrtnutým emblémem „současného slohu“.⁸ Máme na mysli poslední „předexilový“ knižní titul, který Součková stačila vydat ještě v poválečném Československu, třebaže vyšel již jen v polobibliofilské edici – totiž její knížku *Hlava umělce* – s podtitulem *Studie k větší práci* –, která zejména zásluhou Jiříny Haukové přece jenom byla v červnu 1946 vydána.⁹

Shodou okolností Kristián Suda ve své rekapitulaci literárního odkazu „neznámého člověka Součkové“ o této knížce sice pochopitelně referuje, začleňuje ji do své hodnotící bilance autorčiny tvorby, ukazuje se však, že se o ní pouze a jediné vpravdě toliko zmiňuje. Například v obecné rovině konstatuje, že *Hlava umělce* Milady Součkové představuje „projekt rozsáhlého románu-eseje“¹⁰ – a na jiném místě uvádí, že šlo o „krátkou esejistickou prózu“.¹¹ Skutečně, tento text je natolik „výjimečný“ a zároveň i natolik „výjimečně experimentální“, experimentátorsky koncipovaný, až opravdu není snadné přijít s nějakým zřetelným a výstižným žánrovým pojmenováním daného spisovatelčina díla. Ostatně když *Hlava umělce* v roce 2002 vyšla v českých zemích podruhé, mohli jsme si na záložce tohoto knižního vydání přechíst víceméně jednoznačně tvrzení, že jde o „prózu“, nikoli tudíž o román-esej nebo, řečeno snad poněkud přesněji, o esejistickou prózu.

Nicméně snad platí, že naše vnímání textů tohoto ražení už během poválečných, zvláště pak dvou posledních desetiletí natolik pokročilo, že za všemi esejistickými pasážemi *Hlavy umělce* snadno dešifrujeme taktéž nejednou významově určující partie beletristické, k nimž patří mimo jiné autorčiny reminiscence a citace jejích vlastních próz, napsaných právě v průběhu raného experimentátorského desetiletí. Právě takto její knížku *Hlava umělce* vnímá i organizátor českobudějovického sympozia Vladimír Papoušek, nedochází však k tomu pokaždé: například švýcarská bohemistka Zuzana Stolz-Hladká na zmíněném sympoziu konstatovala, že autorčiny rané texty jsou „vesměs experimentálního a hravého charakteru“, ačkoli podle badatelčina názoru jde rovněž o „texty do nejmenších podrobností promyšlené“.¹² Na jednom místě své stati však Stolz-Hladká mluví o *Hlavě umělce* jako o próze,¹³ podruhé, ve zcela analogických interpretačních souvislostech, pro změnu tento text sepsaný na experimentálním rozhraní beletrie a esejistiky označuje stejně kategoricky za esej.¹⁴

V této souvislosti je nejspíše zapotřebí poznovu zdůraznit, že tato relativně raná autorčina práce, nikoli náhodou označená jako „studie k větší práci“, čili toto dílo fragmentární, které v budoucnosti nemělo zůstat tímto fragmentem, z časového nadhledu představuje umělecký experiment sui generis. Zdá se, že v *Hlavě umělce* vytvořila Součková zvláštní amalgám jednak esejistického pojednání, jednak beletristického vypravěčství – neboli svébytný prozaický amalgám, do nějž výrazně vstupují fenomény dějin z pohledu času historického, které zároveň z jiného zorného úhlu, vystupují v úloze podobných fenomény, nazíraných v kontextu lidského času. Stojí za zmínku, že i královéhradecká bohemistka Alena Zachová v citovaném konferenčním sborníku charakterizuje literární odkaz Milady Součkové sice dosti povšečně jako

8 Součková, M.: *Hlava umělce*. Praha 2002, s. 43.

9 Po roce 1989 tato próza vyšla jako součást knižní edice *Dílo Milady Součkové* jako svazek VIII.

10 Srovn. pozn. 1, s. 140.

11 Tamtéž, s. 141.

12 Stolz-Hladká, Z.: „Tvořivá slova Milady Součkové“. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha 2001, s. 22.

13 Tamtéž, s. 26.

14 Tamtéž, s. 29.

dílo „exkluzivní“, přesto na ně jednoznačně pohlíží rovněž jako na specifický typ tvorby, kterou kritika v době jejího vzniku „chápala především jako umělecký experiment“.¹⁵

Takže opět je v souvztáhnosti s literárním dílem Součkové připomínán umělecký experiment jako určitá žánrová a vypravěčská kategorie, v jiném označení se uvádí dokonce termín „exkluzivní literatura“ – jenomže jde o to, že literatura tohoto typu by měla být akceptována jako zcela rovnocenná součást literární historie. Právě v polemice směřující k „zrovnoprávnění“ literárního experimentu i Kristián Suda poněkud příliš rezervovaně, anebo možná i trochu ukvapeně prohlašuje, že autorčina imaginace „překonala ustálené modely literární historie“, a krátce nato podotýká, že prý „dnes ostatně už všichni jaksi tušíme, že literary histories exist but not literary history“.¹⁶

Dá se to jistěže tušit, nicméně stejně dobře lze „jaksi tušit“ i pravý opak, že totiž v nějaké proměnné a proměnlivé podobě, rozmanitě transformované nebo transmutované, tomuto tušení navzdory literární historie v současnosti trvá a přetrvává dál – třebaže se mnohdy potýká s určitou absencí vlastního badatelského názoru, ať na brizantním poli lexikografickém, anebo i na poli konkrétního literárního dějepisectví. Jestliže je totiž kupříkladu v nejnovějším akademickém slovníku českých spisovatelů autorčina *Hlava umělce* v hesle napsaném Vladimírem Papouškem připomenuta a v rámci lexikografického hutného shrnutí lapidárně charakterizována jako „próza“,¹⁷ potom v o něco později připraveném a vydaném *Slovníku českých spisovatelů* tuto autorčinu závažnou „studií k větší práci“ opomíjí Marie Mravcová pohříchu totálně.¹⁸ Možná též proto, že *Hlava umělce* je vskutku vnímána jako literární experiment, čili jako dílo, které i z tohoto důvodu ještě nemá definitivní „místo“ ve vývoji moderní české krásné prózy – a musí si ho v literární historii teprve vydobýt.

Jak se k tomuto problému stavějí novodobí literární historikové – například autoři nejnovějších *Dějín české literatury 1945–1989*, zabývajících se v prvním, úvodním svazku poválečným vývojovým obdobím? Co se v nich praví o *Hlavě umělce*, jak je asi v nich tento autorčin experimentální text charakterizován – jako próza, jako esej, případně jako projekt románu-eseje? Nuže, shledáváme, že rovněž autoři nejsoučasnějších akademických *Dějín* se pokusili o „experiment“, poněkud ovšem zloajný, třebaže tentokrát o evidentní experiment literárně-dějisecký: pominuli totiž toto nikoli nevýznamné dílo Milady Součkové naprosto a úplně.¹⁹ Jistěže nemůže být v žádné dějinné syntéze všechno, jistěže se v každých dějinách, nejenom v těchto, píše o spoustě zbytečných knih a o spoustě zbytečných článků, leč proč došlo – ve jménu mnohotvárného literárního balastu – k obětování právě *Hlavy umělce* Milady Součkové? Zvláště když v textu *Dějín české literatury 1945–1989*, jak se přesvědčíme na první, druhý atp. pohled, opravdu figurují kdejaké přebytečné poválečné efemerity?

Rovněž v této souvislosti se tu nabízí velice truchlivý aforismus: o tomto díle spisovatelčině není v akademických dějinách sebemenší zmínky bohužel ani v oddílech *Myslení o literatuře* – a to zřejmě z toho paradoxního důvodu a jedině proto, poněvadž právě *Hlava umělce* Milady Součkové, ať už v žánrové scénérii kráčí o „prózu“, o „esej“ nebo o esejistickou prózu, je mimo

15 Zachová, A.: „Proměny tématu paměti v prózách Milady Součkové“. In: *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha 2001, s. 15.

16 Srov. pozn. 1, s. 142.

17 vpa /=Papoušek, Vladimír/: Součková, Milada. Heslo in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*. Díl 2, Praha 1998, s. 400–402; uvedené žánrové určení „próza“ najdeme na s. 401.

18 mmr /=Mravcová, Marie/: Součková Milada. Heslo in *Slovník českých spisovatelů*. Praha 2005, s. 606–608.

19 Srov. *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. I (1945–1948). Praha 2007.

veškerou pochybnost emblematickým a ryzím příkladem zvláště našeho poválečného „myšlení o literatuře“. Z pohledu literárního dějepisce vyznívá až tragikomicky, když jistá trest této knihy je v *Dějínách* přesto zmíněna, ovšem s cudnou jinotajností, totiž v absolutně nic neříkající, leda cosi málo mlhavě naznačující formulaci, že se jménem Součkové se spojovaly „naděje v příchod ‚klasického‘ směru budoucnosti“.²⁰ Kde a jak, jakým způsobem nebo v kterém textu, o tom všem nynější česká literary history zarputile mlčí, byť existuje. Též proto nezbyvá než se vrátit k literary histories, čili k jednomu literárnímu dílu a k jeho experimentátorskému kontextu ze sklonku druhé světové války a v prvních poprotektorátních letech.

Rukopis *Hlavy umělce* se nezachoval, přesto podle indicií v knižně vydaném textu můžeme nejspíše dosti oprávněně usuzovat, že tento text vznikl ještě v době války, možná z valné části na jaře 1943, že v něm měla autorka v úmyslu pokračovat, rozvíjet svůj esejistický a současně též beletristický experiment dál – zároveň je ovšem patrné, že její *Hlava umělce* představuje svébytný pendant podobně experimentálního románu *Neznámý člověk*, knihy vytvářené v téže době; dokonce je možné mít za to, že jde o určitý komentář k tomuto románu – pochopitelně komentář zamýšlený jako samostatný text, jako cyklus beletristických i esejistických pojednání, která se vztahují ke stejným tvůrčím problémům a tvůrčím situacím, které známe právě z textu *Neznámého člověka*. V obou knihách přece Součková cílevědomě směřovala k postizení již připomínaného „současného slohu“, neboli k tomu, co *Dějiny české literatury 1945–1989* v podstatě zcela nicneříkajícím pojmenovávají právě jako „naděje v příchod ‚klasického‘ směru budoucnosti“. Přes veškeré další atributy tehdejšího spisovatelčina způsobu vyprávění, k nimž patří obzvláště její důraz na mnohotvárnou intencionalitu a zejména frekventovanou intertextualitu vlastního autorského líčení, shledává Milada Součková perspektivy takového „klasického“ směru zejména v zachycení a pojmenování „historických okamžiků, které mohou obsáhnout život jednoho člověka“, ²¹ případně také života společnosti, jejích rozmanitých dějinných situací. Je zřejmé, že spisovatelka má na mysli takovou alternativu tvůrčího zachycování a pojmenovávání historických stejně jako parahistorických fenoménů doby, které se posléze, dokonce i z víceletého odstupu, mohou jevit především jako systematický a záměrný umělecký experiment.

Koneckonců rovněž *Hlava umělce*, tato autorčina *Studie k větší práci*, se ze všeho nejvíce zdá být osobitou „studií historických okamžiků v životě člověka“, ²² resp. předběžným náčrtem takto koncipované beletristicko-esejistické studie. Osou literárního experimentování tohoto druhu se u Součkové stává především variování problému temporality, u ní spjatý zejména s důrazem na rozličné použití a využití času ve vlastním textu díla, jakož i její systémové diferencování mezi časem individuálním, spojeným s konkrétním příběhem individuálního protagonisty, a mezi časem historickým, opírajícím se o normativní posloupnost dějinných reálií coby fenoménů konstantních, byť analogicky vzato neméně konkrétních a stejně tak specifických.

Obě uvedené časové roviny však spisovatelka v žádném případě nevnímá v mechanické či lineární podobě, právě naopak: neváhá s nimi experimentovat, nechává je vzájemně se postupovat, počíná si v naprostém souzvuku s vlastním přesvědčením, že „celé umění není nic jiného než hra s časem, tento zápas s časem“²³ – a v *Hlavě umělce* podotýká (pro změnu již v díce zcela beletristické a poetičtější) – „ať je to čas lístku orseje nebo fialky, který rozhrábl

20 *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. I (1945–1948). Praha 2007, s. 112.

21 Srov. pozn. 8, s. 21.

22 Tamtéž, s. 31.

23 Tamtéž, s. 56.

mez a sněhem udupanou prstí, ať je to čas lásky, touhy, hrdinství, smrti.“²⁴ Právě v naší literární historii opomíjené *Hlavě umělce* zformulovává Součková svůj tvůrčí záměr, který se potom stal osou románu *Neznámý člověk*; říká zde, že ji neobyčejně přitahoval jeden námět, totiž možnost ztvárnit nebo pojmenovat „na jedné straně dětství takřka nedotčené časem, s plnou zásobou budoucího času, a na druhé straně symbol historického času, strnulý do neživosti a zároveň žijící v pouhé myšlence“.²⁵

Má tedy jít, představuje si v této své esejistické i prozaické práci z konce druhé světové války Milada Součková, což se jí posléze v *Neznámém člověku* do značné míry – anebo dokonce s podivuhodnou úplností – také podařilo, o takový román, který je sice nepochybně v souladu se spisovatelčíným záměrem „pln skutečnosti“, ale který je již, poznovu od samého počátku, již od prvopočátku své umělecké geneze právě jako zamýšlený experiment „spoután řádem času a bytí“.²⁶ A ve kterém podle jejího nejenom poválečného přesvědčení neustále kolotá „proud nových zrození“, v němž „jsou v neustálém spojení dvě světy, svět možnosti a svět skutečnosti“, prolnuté ve svých časových rovinách. Načež Milada Součková k tomuto principu flexibilního amalgámu časových rovin ve svých experimentálních vyprávěních opatrně dodává: „Snad tvoří jeden celek.“²⁷

Ale jak toho může umělec dosáhnout? A to zvláště v kontextu experimentálního půdorysu prozaického vyprávění, zvláště vstříc dobovým, tj. obecně poválečným nadějím v příchod „klasického“ směru budoucnosti, zároveň i tváří v tvář všem netolerantním uměleckým konvencím a vsudypřítomným vypravěčským klišé, čili tváří v tvář všemu, co ona sama v soudobé beletrii kategoricky odvrhovala? Se stejnou nebo podobnou razantností, jak to činili její známější současníci a vrstevníci, namátkou Vladimír Nabokov ve svých miladosoučkovsky koncipovaných memoárech plných „neznámých lidiček“ s iniciačním názvem *Promluvy, paměti* (z roku 1951), nebo Nathalie Sarrautová, namátkou ve svém dnes již klasickém *Portréty neznámého* (z roku 1948)? Ve vztahu ke světu času, jehož zákony slovesný umělec mnohdy ani nezná, nechápe a netuší? V tomto kontextu se autorce „vytvoření uměleckého díla zdálo nepochopitelným zázrakem, podobným středověkým obrázkům“ – a spisovatelka má za to, že „Anděl sestoupí z nebe, vezme člověka za ruku a ukáže mu, jak má provést svůj úkol. Představoval jsem si / Součková v celé *Hlavě umělce* promlouvá jako masculinum, pozn. V.N./, že jednoho dne sestoupí ke mně a nadiktuje mi velký román.“²⁸

Ano, zázrak – co je umělecký experiment koneckonců jiného než pokus o zázrak svého druhu, než víra v zázrak svého druhu, než usilování o něco a směřování k něčemu, co může mít, kupříkladu ve světě uměleckého textu, účinky a důsledky přímo mystériózní? Bohemistka Zuzana Stolz-Hladká ve svém konferenčním referátu mj. konstatuje, že v *Hlavě umělce* spisovatelka rozvíjí především svou koncepci tvořivého slova, že v tomto prozaickém eseji vychází z dilematu, jak v novém umění, neboli v onom „klasickém“ umění budoucího času, v novém současném slohu, takto tvořivě využít slov a jejich významů tak, aby podobně jako při proměně slova v tělo při eucharistii bylo i umělecké slovo uctíváno a současně i nabývalo své původní sugestivity a „pronikalo zpět do činů a do života,“ domnívá se Stolz-Hladká.²⁹ A podotýká, že

24 Tamtéž.

25 Tamtéž, s. 21.

26 Tamtéž, s. 11.

27 Tamtéž, s. 13.

28 Tamtéž, s. 32–33.

29 Srov. pozn. 12, s. 28.

u Součkové nakonec její koncepce „tvořivých slov“, autorčino úsilí sáhnout k novým prostředkům vyjadřovacím a žádoucího obnovení formy „docílit neobvyklou a překvapující narativní technikou,³⁰ pak v jejích textech nabývá až metafyzické povahy.³¹

Experiment, resp. umělecký experiment, tento pojem a termín klasička české literatury Milada Součková zpravidla spojuje, ne-li přímo ztotožňuje s postulátem svobodné, tj. nezávislé a především nekonvenční tvorby. V závěru *Hlavy umělce* právě v tomto duchu podotýká, že „naše soukromé příběhy, citové, skutečné, naše přenášení minulosti do přítomnosti, naše kombinační schopnosti, to vše je přirozené a samozřejmé. Ale lákavý je právě ten proces, který by naše zážitky, zkušenosti přetavoval, rozměľňoval, rozkládal na slova, písma, city, představy a vytvářel tak volný materiál, z něhož by bylo možno svobodně tvořit.“³²

To jistěže není nadsázka: s maximálním důrazem na existenci „nespoutané fantazie, která by zcela volně vyjadřovala všechnu plnost lidského života“,³³ vyznává autorka výsostný cíl veškerého literárního úsilí především v možnosti „svobodně tvořit“. A právě takto Milada Součková interpretuje a realizuje ve své tvorbě, nejenom v *Hlavě umělce*, ale i v dalších svých knihách i v průběhu následujících desetiletí, právě to, čemu se říká umělecký nebo literární experiment.

*Filozofická fakulta
Univerzita Pardubice*

30 Tamtéž, s. 26.

31 Tamtéž, s. 27.

32 Srov. pozn. 8, s. 70.

33 Tamtéž, s. 68.

LAŠSKÝ EXPERIMENT ÓNDRY ĽYSOHORSKÉHO V RUSKU: Z NOUZE CTNOST

SERGEJ SKORVID

Fenomén Óndry Ľysohorského je v súčasnom Rusku i jinde nazíran z trojího hľadiska. Najčastejši je vzpomínán ve spojitosti s tzv. slovanskými spisovnými mikrojazyky, do ktoréžto kategorie zahrnuje její objevitel prof. A. D. Duličenko asi tucet veľmi rozdiľných jazykových útvarů, počínaje funkčne v rúzně míře rozvinutými menšinovými jazyky (jako zejm. rusínština v Srbsku a Chorvatsku nebo jiná rusínština na Slovensku) a konče regionálnými experimenty jednotlivců, medzi nimiž bývá Ľysohorského **laština** označována za lingvistický paradox: spisovný jazyk jedné osoby (tedy svého druhu idiolekt?);¹ méně často je dnes tento autor zmiňován v souvislosti se slezským regionálním separatismem (politickým, národním, kulturním a jazykovým);² nakonec se jeho dílo občas stává předmětem literárních i okololiterárních polemik, málokdy ovšem přímých – ale každá obhajoba nebo naopak negace umělecké hodnoty Ľysohorského básnického odkazu je v podstatě polemickou záležitostí. Jednoho dost choulostivého aspektu této polemiky bych se chtěl v tomto článku dotknout.

Je dobře známo, že Ľysohorského předválečnou tvorbu kladně hodnotili doboví čeští kritici. Byl často citován úvod F. X. Šaldy k jeho prvotině *Spiwajuco piasč* (1934), a to poměrně záhy také v SSSR, v nepodepsané předmluvě k překladovému výboru *Песни о солнце и земле* (1945). Na přebalu poválečné básnickovy antologie *Aj laške řeky plynu do moře* (1958) Šaldovu tvrzení „Poesie Ľysohorského může býti dobrou protiváhou jistě části dnešní přemýšľované poesie české, která se ráda uhybá prostotě a ráda zabíhá do formálních schválností a plochých zvětralých hříček zájmu pouze efemerního a papírového“ jako by tvořilo protiváhu zrcadlově uvedené vyjádření B. Václavka o druhé Ľysohorského sbírce *Hłos brudy* (1935): „Od obrazu přírody přechází k sociálnímu obrazu kraje a pak k celé šíři třídního boje světového... V závěru knihy vyrůstá jeho jistota, jeho jasné vidění světa ve velký a naprosto konkrétní obraz světa budoucího, rostoucího z dnešku.“ Je rovněž známo, že v tom „světě budoucím“, v poválečném Československu, byl Ľysohorský zamlčován, až na krátké období od začátku chruščovovského „tání“, kdy mu vyšla výše zmíněná antologie.

1 Viz zejm. Дуличенко, А. Д.: „Феномен Ондры Љысогорскаго: Один человек – один язык“. In: *Умелы́й а людскы́й одказ О́ндры Љысогорска́го*. Frýdek-Místek 1992; Týž: „Литературная ляштина Ондры Љысогорскаго в контексте западнославянских языков и в связи с литературными микроязыками современной Славии“. In: *Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г.* Москва 1993; Týž: „Малые славянские литературные языки (микроязыки)“. In: *Языки мира. Славянские языки*. Москва 2005; v němčině: Duličenko, Aleksandr D.: „Lachisch“. In: *Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens*. Hg. M. Okuka. Klagenfurt 2002, s. 287–290; na internetu <http://www.uni-klu.ac.at/ceo/Lachisch.pdf>.

2 Srov. např. zmínku o Ó. Ľysohorském a laštině v referátu O. Němenského na webu *Rozdělený svět*: <http://separateworld.ru/2008/05/05/regionalnyie-i-separatistskie-dvizheniya-v-stranah-tsentralnoy-evropyi/>.

Atmosféru tohoto období barvitě líčí Pavel Gan v publikaci *Jak jsem po 2. sjezdu spisovatelů přispěl ke zmrtnýchvstání slezského evropského básníka Ōndry Ųysohorského* na webových stránkách Obce spisovatelů.³ Od vydání oné antologie však již jen zkratkovitě nastiňuje Ųysohorského cestu ke slávě ne sice v Československu, ale ve světě. Poté, co byl tento „slezský Mistral“ dvakrát v letech 1966 a 1971 redakcí švýcarského časopisu *Poésie Vivante* navržen na Nobelovu cenu, vydali Pavel Gan a Jiří Marvan koncem 80. let v německé edici, vycházející pod egidou UNESCO, samotným básníkem ještě autorizovanou „kóněčnu werziju“ jeho poezie a potom další svazek, obsahující její německé překlady.⁴ Nedosti však na tom: na konferenci k Ųysohorského 100. narozeninám, která se konala ve Frýdku v listopadu 2005, vyzval Pavel Gan přítomné i nepřítomné kolegy, aby převzali tuto štafetu; mimo jiné prý prof. Aleksandr Duličenko z Tartu – cituji raději v němčině – „den dritten Band mit Nachdichtungen von Ųysohorsky in ostslavischen, mittelasiatischen und kaukasischen (! – pozn. S. S.) Sprachen aus den Jahren 1940–1946 und danach herausgeben möchte“.⁵ Skoro by se tu chtělo zopakovat po více než půl století zvolání Jiřího Taufera v dlouho tabuizované a teprve v doslovu k antologii z roku 1958 zveřejněné zprávě o autorském večeru člena Svazu sovětských spisovatelů Ōndry Ųysohorského v Moskvě v listopadu 1944: „Není-li starý výrok jednoho vtipného českého literáta, že český národ si začne cenit svého umělce, až když je oceněn v zahraničí – přece jen po čertech nepřijemně pravdivý?“⁶

Četbou rozsáhlého Tauferova ohlasu, citovaného autorem doslovu Josefem Rumlerem, se mimoděk dostáváme zpět ne-li do počátečního období tvorby budoucího dvojnásobného kandidáta Nobelovy ceny, kdy patřil k Václavkovu U-Bloku, který vykonal „nemálo v oblasti vytvoření jednotné kulturní fronty proti fašismu, boje proti trockistickému rozvratu na kulturní frontě, úsilí o semknutí všech čestných spisovatelů k obraně i k utužení přátelství mezi ČSR a SSSR“,⁷ tak nevyhnutelně do období sovětského od roku 1939. „A tu se mi zdá,“ poznamenává Taufer, „že básník, který za nějaká čtyři léta v SSSR napsal a vydal v ruském překladu dvě sbírky lyriky (před rokem 1944; později vyšly další dvě – pozn. S. S.), který publikoval své verše v desítkách sovětských listů a revuí i v zahraničních časopisech, v překladech do ruštiny, uzbečtiny, francouzštiny, angličtiny i španělštiny... – zdá se mi, že tento básník dokázal, že je básníkem velkého niterného přesvědčení a síly...“⁸

Chápejme jako nadsázku Tauferovu zmínku o překladech Ųysohorského veršů do uzbečtiny⁹ a snad také do několika západoevropských jazyků¹⁰ do konce 2. světové války (např. Libor Martinek ve studii, která vyšla v *Britských listech*, píše: „O vůbec prvním zveřejnění básnickovy poezie

3 Viz http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_37/dokoran_55.htm a násl. Podobný text otiskl autor také v němčině, viz Gan, P.: „Moja harfa je celo slónsko zém – Zur lachischen Poesie von Ōndra Ųysohorsky aus der Euroregion Schlesien“. In: *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen 2006, s. 85–98.

4 Ųysohorsky, Ō.: *Laško poezija 1931–1977*. Köln – Wien 1988; Týž: *Lachische Poesie 1931–1976 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. Köln – Wien 1989.

5 Gan, P.: „Moja harfa je celo slónsko zém – Zur lachischen Poesie von Ōndra Ųysohorsky aus der Euroregion Schlesien“. In: *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen, s. 97.

6 Ųysohorsky, Ō.: *Aj lašské řěky plynu do mořa*. Praha 1958, s. 229–230.

7 Tamtéž, s. 228.

8 Tamtéž, s. 229.

9 Pavel Gan na http://www.obecspisovatelu.cz/dokoran/dokoran_37/dokoran_59.htm nemluví o uzbečtině, ale věří, že byly překlady turkmenské, kirgizské, dokonce gruzínské a – jak jinak – ukrajinské.

10 Tvzení, že Ųysohorského verše jsou dávno (! – pozn. S. S.) přeloženy do mnoha evropských jazyků, se jinak objevuje ještě v předmluvě Aleksandra Dejče k básnickové taškentské sbírce *Земля моя* z roku 1942.

v anglicky mluvícím světě můžeme hovořit v souvislosti s básní *Mamě*, jíž je Ó. Ľysohorsky zastoupen v antologii *Modern Czech Poetry* z roku 1945¹¹). Nicméně samotná skutečnost, že za války a hned po válce byly v SSSR vydány čtyři jeho knihy, nepočítaje verše ne sice v desítkách, ale přece jenom v řadě časopisů a novin, nenechává na pochybách, že by tu nestačilo jen básníkovo „niterné přesvědčení a síla“, k tomu zajisté musela být politická vůle a konjunktura. O té se také dočítáme v citovaných vzpomínkách Pavla Gana: „Pro básníka Ľysohorského štěstí v neštěstí. Najednou se ocitá uprostřed sovětské reality: je po devět měsíců transportován s jednotkou plukovníka Svobody ... až do Povolží. Odtamtud byl pak 1940 vyrekomandován jako ‚proletářský‘ básník do Moskvy. Naštěstí se setkává s Borisem Pasternakem, se kterým – jak mi Ľysohorsky vyprávěl – si při procházkách povídali o jejich společném idolu Rilkevi.“¹² Ano, Pasternak měl Rilkeho rád a překládal ho a později také Ľysohorského, a nejen on. Ale o překladech promluvíme zvlášť, nyní se ještě vraťme k politické situaci, jak ji kreslí Pavel Gan: „Po vpádu hitlerovských hord do Sovětského svazu pozval Alexej Tolstoj Ľysohorského do Slovanského komitétu (správně Vseslovanský výbor, rus. Всеславянский комитет – pozn. S. S.). Moskevský rozhlas tu před představitele všech slovanských národů postavil mikrofony a zaznamenal jejich provolání k boji proti fašismu: za ‚lašský národ‘ burcoval své krajany, aby ve Slezsku vstupovali do partyzánských oddílů, Ōndra Ľysohorsky.“¹³ Po návratu z Taškentu, kde básník žil za evakuace (od října 1941 do ledna 1943), „Boris Pasternak, Oleksander Dovženko a Ľysohorského žena a překladatelka Nina Sokolovová mu poradili, aby se kvůli lašské autonomii obrátil s dopisem na Stalina. (Makedoncům Stalin zrovna přislíbil autonomii s kodifikovanou makedonštinou v rámci jugoslávské federace.) [...] Po odeslání dopisu Stalinovi přijal Ľysohorského dvakrát tajemník ÚV KSSS Manuilskij. Nechal si od něj ukázat na mapě historické hranice Slezska a Ľysohorsky mu vysvětlil, jak si představuje lašskou, popřípadě slezskou autonomii. Sovětské úřady pak Ľysohorského pověřili, aby v Moskvě učil tlumočníky Rudé armády němčině a češtině. S Ľysohorským se v onu dobu solidarizovalo přes třicet básníků: přeložili a připravili k vydání dva sborníky lašské poezie...“¹⁴

Upřesňuji statistiku: na čtyřech Ľysohorského knihách v ruštině, a to *Песнь о матери*. Moskva 1942, *Земля моя*. Taškent 1942, *Песни о солнце и земле (1931–1943)*. Moskva 1945 a *Стихотворения*. Leningrad 1946, se podílelo celkem 32 překladatelů, z toho na posledních dvou sbírkách nově 23. Jistě není náhodou, že se mezi ně právě v těchto letech zařadila téměř celá sovětská básnická elita: Nikolaj Asejev, Věra Inberová, Vasilij Kazin, Vladimir Lugojskoj, Samuil Maršak, Ilja Selvinskij, Michail Světlov, Nikolaj Tichonov... Kromě poemu *Pěsň o matce*, přeložené V. Levikem, vyšlo v dalších třech sbírkách 145 Ľysohorského básní, z nichž 62 se v různých vydáních opakuje, ač ne vždy ve stejném překladu. Devět skladeb bylo přeloženo dvakrát a jedna – *Balada o Ščedrym večeru* – dokonce třikrát; přitom jenom někdy šlo zjevně o snahu překlad vylepšit nebo o básnické soupeření: např. *Izba w Taškěnce* je ve sbírce z roku 1945 zastoupena dvěma po sobě následujícími překlady B. Pasternaka a V. Kazina. Jsou také případy úplně jiného druhu, jako zejm. báseň *Перед портретом Сталина*, jejíž lašský

11 Martinek, L.: „Laško-evropský básník Ōndra Ľysohorsky“, *Britské listy*, 16.11.2007. Cit. z: <http://www.blisty.cz/2007/11/16/art37328.html>.

12 http://www.obecpisovatele.cz/dokoran/dokoran_37/dokoran_57.htm.

13 Tamtéž.

14 http://www.obecpisovatele.cz/dokoran/dokoran_37/dokoran_58.htm.

titul ani text neznám (originál v souborném vydání *Laško poezija* z roku 1988 není), otištěná v téže sbírce v překladu V. Levika¹⁵ a rok nato v překladu V. Kazina.

Může se po těchto datech zdát oprávněný „radostný pocit z toho, jak sovětští básníci a spisovatelé pokládají Ľysohorského za jednoho ze svých“, jaký se zmocnil Jiřího Taufera během literárního večera v Moskvě v listopadu 1944, když slyšel, jak „např. Pasternak [...]“ několikrát posluchače upozorňoval na výtvarný charakter jednotlivých veršů Ľysohorského“?¹⁶ Bude zajímavé konfrontovat s tímto nadšeneckým vyprávěním docela soukromé a o to upřímnější svědectví Jeleny Berkovské, dcery bývalého zaměstnance Čínské východní železnice, po návratu do Ruska zatčeného a popraveného, za války studentky Moskevské univerzity a obdivovatelky Borise Pasternaka, který ji rovněž dařil svou přízní. Ve svých pamětech věnovala Pasternakovi kapitolu, v níž mimo jiné píše:

„Někdy začátkem roku 45 nebo možná koncem roku 44 zatelefonoval Boris Leonidovič a povídal, že se seznámil se slovenským (sic! – pozn. S. S.) básníkem Óndrou Ľysohorským, se kterým hned našel společnou řeč z titulu lásky k Rilkemu. Řekl, že Ľysohorský je pravý básník, a nabídl nám (se sestrou Kateřinou – pozn. S. S.), abychom navštívily večer v klubu spisovatelů, kde měl Ľysohorský vystoupit. Byl to patrně večer věnovaný slovanské poezii, protože tehdy, na konci války, se rozpoutalo nadšení pro Slovanstvo.

Tak jsme tam s Kateřinou šly. Večer se konal v místnosti na galerii nad schodištěm. Vzpomínám si na velkou polotemnou místnost, osvětlenou zelenou stolní lampou. Bylo tam útulno a teplo. Ze tmy recitoval své překlady ještě docela mladý Levik a ještě někdo. Četl také Ľysohorský, vysoký plešatějící čtyřicátník. Káťa se k němu o přestávce přiblížila a řekla, že B. L. Pasternak mu něco, už si nepamatuji co, vzkazuje. Ľysohorský se usmíval; **mluvil rusky s výrazným přízvukem**. Káťa ho pozvala do muzea (skladatele Skrijabina, kde provizorně bydlely – pozn. S. S.).

Druhý den mi Káťa řekla, abych zavolala B. L. a vyprávěla mu o večeru. Tak jsem mu zavolala, vyprávěla a přitom řekla, že se nám Ľysohorský velmi líbil a Káťa ho pozvala k nám do muzea. Když mi B. L. po dost dlouhém mlčení odpověděl, začal nějak velice nejistě, zjevně vybíraje slova, říkat, že to je dobře, že jsme ten večer navštívili a že se nám Ľysohorský líbil... Avšak čím déle a popleteněji mluvil, tím jasnější bylo, že jakkoli je to všechno krásné, bylo by lepší, kdybychom ho k nám do muzea nezvali a na neoficiálních místech se s ním nescházeli. Přece jen je to cizinec.

Chlad reality zavanul od telefonu. Vzpamatovaly jsme se. K seznámení s cizincem, který nám tak v muzeu ještě chyběl, nedošlo.¹⁷

Nejde zřejmě o pověstný autorský večer věnovaný tvorbě Ľysohorského, nýbrž o nějaký jiný, a také se tu leccos neshoduje v datech. Pasternak se seznámil s Ľysohorským dříve než na rozhraní let 1944–45 a také „nadšení pro Slovanstvo“ se nerozpoutalo až na konci války. Už v srpnu 1941 se v Moskvě konal I. Všeslovanský mítink, kde bylo přijato rozhodnutí o vytvoření Všeslovanského výboru, jehož členem se stal Ľysohorský. Orgánem tohoto výboru byl od roku 1942 časopis *Slavjane*, do něhož Ľysohorský přispíval, ač překvapivě zřídka. Pouze v roce

15 Poprvé byl Levikův překlad publikován již v roce 1943. Tehdejší šéfredaktor armádního deníku Krasnaja zvezda D. I. Ortenberg v knize vzpomínek na tento rok uvádí dotýčný text pro představu o rozměru toho, jaké „po stalingradském vítězství opět začalo chvalořečení Stalina, nyní už nejen jako „moudrého vůdce“, ale i „ vynikajícího vojevůdce...“ (cit. z: http://victory.mil.ru/lib/books/memo/ortenberg_di3/05.html).

16 Ľysohorský, Ó.: *Aj lašské řeky plynu do moře*. Praha 1958, s. 229.

17 <http://www.lebed.com/1999/art1159.htm>.

1943 tu otiskl v čísle 3 článek *Красная площадь*, ve kterém mimo jiné psal: „Odtud, z Moskvy, vidím svůj rodný kraj, vidím Beskydské hory. Jsem hrdý na to, že tam bojují partyzáni lašští, čeští, polští, slovenští, bok o bok – symbol to přátelství slovanských národů“,¹⁸ v čísle 5 je zase jeho báseň *Слово чехословацких солдат*, v níž požaduje „pět mrtvých Němců, pět zabitých psů za každého Slováka nebo Čecha“¹⁹ (o „lašském národě“ zde nepadla zmínka) a v čísle 8 také ryze časová *Баллада об Эмиле Трене*, končící řádkem „Slezsko zvedá pěst“²⁰ (podruhé byla tato balada otištěná ve sbírce z roku 1945). Originály obou básní opět nejsou k dispozici.

Přes neznalost těchto souvislostí však pisatelka paměti dobře vycítila a vystihla, že toto nadšení pro Slovanstvo nebylo až tak úplně nestrojené a že také Pasternakovy sympatie vůči Ľysohorskému, byť sebeupřímnější, měly svoje meze. Už ze sluchátka telefonu ve chvíli, na kterou vzpomíná, jí vlastně zazněla „slova sovětského básníka Borise Pasternaka z předmluvy, jíž uváděl svoje vlastní překlady z tvorby Ľysohorského: S Ľysohorským mne sbližují společné básnické sklony a vlivy. Je mi v něm drahý veliký básník současnosti s pozoruhodnými myšlenkami a neobyčejným malířským vkusem“.²¹ Takto zakončenou notickou pod názvem *Slovanský básník* uvedl Pasternak publikaci prvních pěti překladů Ľysohorského, která se objevila v čísle 34 (86) z 21. srpna 1943 týdeníku *Literatura i iskusstvo*, a to – podle svědectví Pasternakova syna Jevgenije – místo recenze vybraných básní A. Achmatovové, připravené k tisku, ale redakcí zamítnuté.²²

V roce 1943 se Ľysohorsky vrátil z Taškentu, kde mu rok předtím vyšla druhá ruská sbírka, stejně jako Achmatovové – tamtéž a taktéž druhá po zákazu, uvaleném na její tvorbu od poloviny 20. let. Pasternak „využil vydání této útlé knížky k tomu, aby se zamyslel nad úlohou Achmatovové v osudech pokolení a vyvrátil mýtus o této velké básnířce jako komorní a elitní.“²³ Místo těchto úvah směl otisknout básně Ľysohorského, které „schválně přeložil“ – a je těžké se ubránit pocitu, že přeložit byl nucen.

Vzhledem k těmto okolnostem vůbec nepřekvapuje, že v současné době se na ruském internetu objevuje i úplně extrémní mínění, které hlásá jinak opravdu na slovo vzatý znalec dějin ruského básnického překladu Jevgenij Vitkovskij, zakladatel a administrátor webu *Vek perevoda*, na němž píše: „Pasternak se ovšem nevyhnul také práci na překladech „nového typu“ – napůl falzifikovaný (sic! – pozn. S. S.) básník Ondra Ľysohorsky v Pasternakově přebásnění nutí uvěřit, že v originále v „laštině“ něco bylo; Pasternak tvořivě dokazoval jím formulované pravidlo, že „překlad má působit dojmem života, nikoli slovesnosti“...“²⁴

Domněnka Vitkovského, který jinde přirovnává slezského básníka k jeho černoorskému kolegovi ze Všeslovanského výboru Radulovi Stijenskému, jehož texty v srbsčině „až na několik výjimek mají s překlady společné [...] leda záhlaví“,²⁵ nutí podrobněji konfrontovat celkem

18 Славяне, 1943, č. 3, s. 22. Jako autor článku je uveden Профессор Ондра Лысогорский

19 Славяне, 1943, č. 5, s. 24.

20 Славяне, 1943, č. 8, s. 20.

21 Ľysohorsky, Ó.: *Aj lašské řeky plynu do moře*. Praha 1958, s. 231. V ruském znění tuto poznámku nejnověji publikoval Gan, P.: „Moja harfa je ceo slónsko zém – Zur lachischen Poesie von Óndra Ľysohorsky aus der Euroregion Schlesien“. In: *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen, s. 94. Týž autor dotvrzuje „společný básnický sklon“ obou k R. M. Rilkemu.

22 Пастернак, Е. Б.: Борис Пастернак. Биография. Cit. z: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya-7-4.htm>.

23 Tamtéž.

24 <http://www.vekperevoda.com/1887/pasternak.htm>.

25 <http://witkowsky.livejournal.com/5161.html>.

deset od Pasternaka pocházejících přebásnění Ľysohorského s jejich lašskými protějšky, pokud se dají zjistit. V tisku se tyto Pasternakovy překlady objevovaly postupně. Prvních pět, jak již bylo řečeno, vyšlo v roce 1943 v týdeníku *Literatura i iskusstvo*. Jsou mezi nimi překlady dvou nade vši pochybnost původních Ľysohorského básní ještě ze 30. let, a to *Зеленой рынок в Осмпабе* – *Zeléninozvy térb w Ostrawě* a *Грушевские пруды* – *Hrušovské rybníky*, a tři sonety z doby válečné, z nichž s originálem dost přesně souhlasí pouze *Хранитель жизни* – *Stražca žičo*, zatímco *Преображение* představuje už mnohem volnější překlad básně *Spěw swěta* a *Последнее сражение* vůbec velmi vzdáleně připomíná text *Gazowe kómory*. Ve sbírce z roku 1945 byly k těmto přebásněním připojeny další tři: je to výše zmíněná *Комната в Ташкенте* – *Izba w Taškénce* s paralelním překladem od V. Kazina, dále *Благодарение*, vycházející z předlohy pod názvem *Ты*, a nakonec *Непущимость*, opět jen volně souvisící s Ľysohorského textem *Ludskość*. Srov.:

LUDSKOŚĆ

Naš swět je ludskość. Mo kořeńe swoje
we wšeckym welkym, co wěkami swjěci.
Ňemožu ho pokořyc Ňepokoje,
kěre zrodziło kware krupobići.

Naš swět wyrosto k wyši z ducha skały.
Ňezniši ho ołowo, lež a gaz.
Choć s hrózu zře kėrwawe interwały,
wěk kwě Ňewryje w našu skału kaz.

Na našim swěće budujemy oba,
s europskej ty a ja s azyjskej strany,
dwě misky woh Ňewyšły z rownej wohy,

choć medzy nami hrób čni wedle hroba
od hór beskidskich do móngolskej brany,
w swěće wértkawym spjéwo swět naš strohy.

Ještě větší je odlišnost lašské básně *Gazowe kómory*, která začíná rétorickou otázkou *Požehno swětło zaś noc maskowanu // w przedzwěści płachej* (sic! – pozn. S. S.) *ostatniho boja?*, od verze Pasternaka, konstatujícího *Вот признаки последнего сражения. // Проходит ночь. Заря недалеко*. Dosti shodné – také v lexikální rovině – se jeví vlastně jen tyto řádky o Třetí říši:

Swastyki znak přepadně do přepašci
aj s lži-pastyřem swoim, lži-prorokém
a historyja stěrhńe obraz sławy.
[...]

НЕПУШИМОСТЬ

Погибший мир! Погибший небосвод!
Нет, нет, он цел, и это мы докажем.
Он сделан не по выдумке «господ»
И посмеется над потопом вражьем.

Он устоит. Он крепок, как скала.
Что ложь ему? Ему и газ не страшен.
Хотя с тобой на это море зла
Наш замок духа смотрит высью башен.

К нему мы оба носим кирпичи,
Ты с запада, а я пока с востока.
Наш труд уравновесится. Молчи.

Не плачь о мертвых. Горевать нет прока.
Одною целью чувства горячи:
Не дать торжествовать пяте жестокой.

Она во тьме, и потеряла право
Средь честных быть. Лжепастырь – лжепророк
Завел ее обманом на отрог.
Где пропасти налево и направо.

Vcelku tyto válečné sonety Ľysohorského a jejich překlady nebo za překlad platící texty od Pasternaka jistě musíme vnímat v dobových souvislostech. Může se na ně vztahovat to, co napsal v německé stati Pavel Gan: „Nach Hitlers Überfall auf die Sowjetunion [...] die beiden beschlossen, mit der Harmonie ihrer Sonette der Barbarei der Deutschen zu begegnen“.²⁶

²⁶ Gan, P.: „Moja harfa je ceło słónsko zém – Zur lachischen Poesie von Ůndra Ľysohorsky aus der Euroregion Schlesien“. In: *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen, s. 91.

Není vyloučeno, že tato výměna názorů se odraží v sonetu *Strażca żiço – Хранитель жизни*, srov. Łysohorsky: „Kaj wzołch swėdomi twojryc twar sonėta? [...] Strażcėm wėcneho żiço je poeta. // We ćmokach bróni jeho ćisty dar // a w strohej formė wėkom ho podowo; Pasternak: Как смею обращаться я к сонету... [...] Средь жизни, грустью сумерек объята, // Поэт – ее хранитель и глашатай.“ Avšak i kdyby taková úmluva mezi nimi slovně uzavřena nebyla, v tehdejší situaci se otázka původnosti či autorství, zvláště u časových básní, útočících na německé barbarství, mohla zdát vedlejší. Něco úplně jiného představují verše, v nichž se Łysohorsky jevil jako básník s „neobyčejným malířským vkusem“: tu se Pasternak ve větší míře držel předlohy, ale chápal ji namnoze po svém. Právě takovéto dvě až „impresionistické“ básně ze 30. let a neméně malebná *Izba w Taškėnce* v překladech od Pasternaka byly přetištěny ve sbírce z roku 1946; k nim zde navíc přibýly jeho překlady rovněž taškentského „hudebního“ sonetu *Beethovėn w pustyni* pod názvem *Радиопыноп* a samotnému Pasternakovi (později?) připsané básně z roku 1943 *Wėnecyjanske mosty – Венецианские мосты*. Analyzujeme podrobněji její překlad v porovnání s Łysohorského lašským textem:

WÉNECYJANSKE MOSTY

Jak kočky po dľuhym ċihaňu
wyšwihły se mosty k skoku
nad kanaľem w zadumaňu
od gotyky k baroku.

Jejich strakate hřbety
na wėky ustėrnuły,
mjėňawe sylhuety
hodzaju na schody a kóły.

Kajś teskňo pėrsty po strunach.
Wesľowani góndolijera.
Most hodzo ćėň po balkónach
a přepuščo góndolu do šera.

Gdo kajśi na koho ċeko?
Zawřėľa se bahėnina
jak se zawřė ćišina mėkko,
kėj odbije weċerňo hodźina.

Pasu se bryďke ščury
na odpadkach, co utonuły.
Tėrċo palaców mury
a plesniwe schody a kóły.

Pro koho stojo jak posty?
Drama se downe dohrało.

Jak na scėně ċihaju mosty
w dźiwadle, kėre wėky přespało.

ВЕНЕЦИАНСКИЕ МОСТЫ

Как будто кот за мышкой малой
Бросается из темноты,
Над тихой водой канала
Подскакивают вверх мосты.

Их выгибы бросают тени
Горбатой каменной резьбы
На затонувшие ступени
И на причальные столбы.

Кормю лодки вдоль балкона
Проскальзывает гондольер
И пропадает, озаренный,
Под аркой, как во тьме пещер.

Кому назначено свиданье?
Но утаит их имена
Аккорда звон под аркой здания,
И отзвук волн, и тишина.

А из дворцового подполья
Выныривает стая крыс.
И на швартовочные кольца
Герб у портала смотрит вниз.

Что стережет он, как привратник?
И почему вы не коты,
Чтоб ринуться в сырой крысятник,
Венецианские мосты?

Je nabíledni, že tu jde o dvě i metricky různé básně, využívající stejných motivů, avšak nakonec také velice rozdílně. Především úplně jinak než Łysohorsky rozvíjí Pasternak motiv krys, které se u něho nepasou na utonulých odpadcích, nýbrž se vynořují ze sklepení paláce; v závěrečné strofě se pak logicky vrací k výchozímu přirovnání benátských mostů ke kocourům

a rétoricky je vyzývá, aby se vrhly na to vlhk  krysí doupě. Toto je nejmarkantnější odlišnost rusk  verze b sn  od lašského textu, kde mosty jenom nehybn  c h j  na jevišti divadla, kter  prospalo stalet . Dalo by se říci, že „na w ky ust rnuły“ obraz v  nosti z Ŭysohorsk ho b sn  pozmn juje Pasternak zesilením protikladu most  a krys tak, že se v něm začíná odrážet jeho vlastn  tragick , ale z rovn  buřick  názírání soudob  skutečnosti.²⁷

O tom, jak tragick  odraz mohl mít motiv z Ŭysohorsk ho tvorby v osobním osudu jeho ruských p kladatel , svědčí trpk  zkušenost Mariny Cv tajevov . V publikacích Pavla Gana se dočteme, že na doporu en  Pasternaka přeložila p t b sn  od Ŭysohorsk ho a „jedna z nich – *Balada o k rywej bud e*, v níž se zbankrotované kr m řka ob s  na k ří i (sic! – pozn. S. S.) – patří k jejím posledním geniálním p eb sn n m: Marina Cv tajeva se ob sila o rok později na Urale“.²⁸ M sto Jelabuga, kde se v srpnu 1941, za evakuace, ob sila Cv tajevov , po návratu z emigrace v roce 1939 dohnan  k zoufalství zat en m jejích nejbližších a vysilujícím zápasem o holou existenci (proto také ty b dn  placen  překlady!), neleží na Uralu, n br z více n  500 km západněji, na území Tatarst nu, ale na Pavlem Ganem dost nepietn  l cen  skutečnosti to nic nem n :

A naroz k ř  st rh e a o z m s nim rube
a naroz f rtuch se sebe  kub 

a do prowazu ho w po e kru  ,
a na h ebik, kaj k ř  byl, zufa o ho nu  .

Срывает бабка из сил последних
С гвоздя распятые, с себя – передник.
[...]

И на гвозде – какова обновка?
Где раньше крест возирав – веревка.

 tyř  překlady Cv tajevov  byly publikovány j   v roce 1940, v čísle 11/12 měsíčníku *Internationalnaja literatura*. Kromě *Balady o k rywej bud e* to byla *Balada o robotnicy* – rusky *Песня о работнице*, b sn  *Mam * a *W Ukraji e* – tato pod názvem *На советской Украине*. Ke změně názvu t  poslední, p edv le n  b sn , kterou Ŭysohorsky připsal (později?) tentokrát ukrajinskému kolegovi ze V seslovansk ho výboru A. Dov enkovi a ve které rok po neblaze zn m m (ovšem ne autorovi) hladomoru na Ukrajině 1932–1933 opěvuje „owoc p lnu w p lnym kw  ce“ v tam js ch pol ch, zajist  mohla nutit redakce časopisu, ale k mnoh m pas  m v p kladu, ostatn  velice voln m, se Cv tajevov  z ejm  tr zniv  nutila sama. Srov.:

W lny, w lny, w lny zdraw ,
sm j chy d euch p lnop aw ,
rude w lny w černej h i e:
rude satky w Ukraji e.

О, край, в котором счастье – дома!
О, красные по чернозему
Платки! О, красною малиной
Повязанная Украина!

Tento překlad na rozdíl od prvních tři nebyl později pojat do Ŭysohorsk ho ruských sbírek a kni n  vyšel spolu s ostatními až v polovině 60. let v  tl  antologii zahraniční poezie v pře-

27 Celkov  se to dá říci také o Pasternakov  „rusk  redakci“ sonet  z Ŭysohorsk ho taškentského cyklu. Tak n n  náhodou, že skoro v sude tam, kde je v la sk m textu l  en dost komorn  „na  sw t“, kter  ve v  e citovan  b sn  *Ludsko  * „w sw  e w rtkawym sp  wo [...] strohy“ a v b sn  *Ty* „muži p et r w c dru e sw ty [...] w hr  ze p rybli ujuce že potopy“, Pasternak m  zob   uj c  zvolání: Погибший мир! Погибший небосвод! // Нет, нет, он цел... nebo О, этот мир! Стоял он, невредим... И вот взамен его – зола и дым...

28 Viz http://www.obecspisovatelů.cz/dokoran/dokoran_37/dokoran_57.htm. V n meck  publikaci poslední v ta zn  takto: „Sie soll sich ein Jahr später, im Winter (sic! – pozn. S. S.) 1941, am Fuße des Urals (sic! – pozn. S. S.) in einer ähnlichen H tte [...] aufgehängt haben“ (Gan, Pavel: „Moja harfa je celo sl nsko z m – Zur lachischen Poesie von Őndra Ŭysohorsky aus der Euroregion Schlesien“. In: *Finis coronat opus. Festschrift f r Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen, s. 90). Dále je tam uveden (bohužel nep esn ) text Ŭysohorsk ho balady s paraleln m p kladem M. Cv tajevov .

básněních M. Cvěťajevové.²⁹ Tam také byl poprvé vydán „podle čistopisu z roku 1940“ překlad poslední z Łysohorského básní, které byly Cvěťajevové objednány: *Sén wagónów*.

Dlužno uznat, že ve většině svých překladů Łysohorského poezie Marina Cvěťajevová přesně vystihla a do ruštiny věrně převedla jí samotné blízký „staccatový rytmus, úderné metrum a pravidelný rým“ tohoto autora, jak vymezuje charakteristické znaky jeho verše, které se při převodu např. do angličtiny vytrácejí, Libor Martinek ve výše zmíněné studii.³⁰ Nejvýrazněji se to projevuje v překladech *Balady o robotnicy* (Łysohorsky: „Nyt, nytek, šrub, šrubek, nyt, nytek za šrubém. // Kole nas pekło šrómotu a špiny...“; Cvěťajevová: „За винтиком винтик, шуруп за шурупом, – // Мы в пекле, мы в саже – и так до кончины!“) a básně *Sén wagónów*, která stojí za obsírnější citaci:

I
Stojimy: truhły wyrabowane.
Jedén za druhym. Jedén za druhym.
Obrosnute mechém a zafujane.
Jedén za druhym. Jedén za druhym.
[...]

II
Jedén za druhym eż k horyzóntu.
Horka, poedńe, fujanice.
Někėj še zdo, že před dłuhu fróntu
še brana otwjeró mértwej hranice.
Słyšimy w dŕymańu koła fedrowe,
jak še rozkwérceły z dłuheho spańo,
graników pysky ocelowe
še dały do černeho sypańo.

Do werków še walo černe zhóny.
Ruky, mašiny, řeměńe hraju.
Uż ňesu smy truhły, zaś smy su wagóny
a naše koła do zďalaw spjėwaju.

III
My smy su wagóny a chcėmy kolaje
a chcėmy paru a chcėmy mašiny.
Nas očėkuję swėtowe kraje
a hľadne ruky a hľadne turbiny.
[...]

Hned na první pohled je zřejmé, že v ruské verzi básně už ani nejde o „staccatový rytmus“ či „úderné metrum“ Łysohorského, nýbrž o trhaný rytmus, zvýrazňovaný neobvyklou interpunkcí, kurzívou atd., jakož i obraznost samotné Cvěťajevové. Například velmi nápadná je podobnost počátečního řádku druhé části tohoto triptychu s dvojverším z Cvěťajevové básně, kterou napsala (a nadepsala) 7. ledna 1940: „Двух – жарче меха! рук – жарче пуха! // Круг – вокруг головы...“ Tehdy ovšem pracovala na překladech gruzínského klasika Važi Pšavely; dále

I
Были вагоны, стали – могилы...
Крытые снегом, битые вьюгой.
Встали – вагоны. Цугом уклоны
В ряд друг за другом, в ряд друг за другом.
[...]

II
В ряд – по край глаза! В ряд – по край света!
Были вагоны – стали гробницы...
Вдруг (не забудьте, снится нам это!)
Настежь – просторы! Пали границы!

Наши составы движутся ходко,
Наши составы движутся шибко.
И затевают пасти и глотки
Жаркую топку, черную ссыпку.

Толпы в заводы рвутся с разгону!
– Победоносно! – Многоголосно! –
Уж не гробы мы – снова вагоны!
И торжествуют наши колеса.

III
Нет! не гробы мы! Требуем пара!
Требуем ходу! требуем гуду!
Ждут не дождутся нашего дара
Целые толпы бедного люда!
[...]

29 Цветаева, М. И.: Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Цветаевой / Мастера поэтического перевода, вып. 7. Москва 1967.

30 Martinek, L.: „Laško-evropský básník Óndra Łysohorsky“. *Britské listy*, 16.11.2007. Cit. z: <http://www.blisty.cz/2007/11/16/art37328.html>.

jsou v její korespondenci a zápiscích z let 1940–41 vzpomínání ukrajinský klasik Ivan Franko, Poláci a běloruští Židé. Jednoho z čerstvě přeložených polských básníků Cvětajejová v záznamu ze dne 6. ledna 1941 nazývá jménem – Julian Przyboś – a hodnotí: „vynikající (podle námahy přesně vysloveno – nevyslovitelné)“, načež se přece jenom vyslovuje ještě přesněji:

„Velký básník celý zůstává celý i v podstročniku.

Ne velký – celý se ztrácí: rozpadá se na **náhodnosti** rýmů a asonancí.“³¹

O překladech Ľysohorského, které vyšly krátce předtím, v prosinci 1940, není v zápiscích Cvětajejové žádná zmínka.

Nicméně nenechává na pochybách, že i k někým (kým pak asi?) pořízenému podstročniku Ľysohorského přistupovala Cvětajejová stejně jako k svým vlastním básním, podle zásady, již hlásala: „Pane Bože, dej mi!“ – takto začínalo každé moje dílo, takto začíná každý můj, byť sebebožejší, překlad...“³² Přitom samozřejmě nemohla a ani nechtěla být tak úplně „slezsky“ konkrétní: v překladech sice ponechala jako topografické orientační body základní místní jména, např. *Лысая Гора* a *Островица* (se změněnou samohláskou! – pozn. S. S.) v básni *Mamě*, avšak v básni *Balada o robotnicích* nahradila *Ostrawskie kafirnie, hotele, teatry*, tvořící v předloze protiklad **pekla šrómotu a špiny**, zobecnujícím spojením *на земле этой самой*, tj. jen „na té samé zemi“; v triptychu *Sén wagónów* zase zachovala *край наш силезский*, ale protiklad „Wezémy uhli z lašských čmoków, // *aby se we swěće rozswětliło*“ zůstal nevyjádřen. Podobně Pasternak v ruské verzi sonetu *Beethoven w pustyni*, nazvané *Радиопыноп*, má Beskydy za Lysou horu, ale při přebásnění sonetu *Ludskoś*, přejmenovaného na *Нерушимость*, řádek „od hór beskidskich do móngolskej brany“ vůbec vypouští; také v překladu *Izby w Taškénce* má místo „do lašského šera“ pouze „на родину“, „tj. „do vlasti“ (naopak paralelně publikovaný překlad V. Kazina je tu přesný až vytříbený: „в ляшский дым“). Nakonec v Pasternakově překladu básně *Hrušovské rybníky* mizí typicky slezská antinomie „Usmjějw čistoty w zemi černej špiny“ – místo toho je řádek „В грязи блестит, посмеиваясь, пруд“, tj. zhruba „V blátě se rybník třpytí chechtavě“; zachovává-li pak překladatel podobný protiklad v básni *Zeléninowy téřh w Ostrawě*, srov. „*Do sadz* zaférkła *šatka strakato*“ – „*Пестрый платок* очутился *среди саж*“, opomíjí podstatný dobový lašský detail, že totiž „černe kóminy už downe ňekuřo“, a právě proto „přestovaju džiwoke miykhoky“. Pasternak zde má „Пусто становится к полдню на рынке. // *Фабрики* плят трыбы свои“, tj. zhruba „Na trhu nastává k poledni prázdno. Továrny vztyčují komíny své“. To je trochu s podivem, protože v úvodní noticce *Slovanský básník*, předeslané publikaci jeho prvních přebásnění Ľysohorského v týdeníku *Literatura i iskusstvo* ze srpna 1943, napsal Pasternak o autorovi toto:

„Když se po absolvování zahraničních univerzit vrátil z cestování do rodného okrsku, obklopila ho podívaná na chudobu, která postihla evropské dělníky v letech poválečných hospodářských nesnází. Byla to nezaměstnanost a zbídačení lidu v době ekonomické krize, té památné, ale nám vzdálené ozvěny v novinách, ve které však pro mladého českého básníka nebylo nic odtažitého. Tehdy pod vlivem toho, co viděl, začal psát lašsky, v jazyce těchto končin a jejich hoře, což je jazyk mezi češtinou a polštinou, boční větev češtiny.“³³

Pasternak tedy chápal Slezsko jako jedno ze zákoutí Evropy, ve 30. letech snad nejtěžší zasažené hospodářskou krizí, která v SSSR, kde v téže době slavila úspěchy industrializace, byla

31 Цветаева, Марина: Где отступает любовь... / Сборник 40-го года. Последние стихи и письма. Воспоминания современников. Петрозаводск 1991, s. 233.

32 Tamtéž, s. 235. Oba fragmenty na internetu: http://www.tsveyeva.com/prose/pr_iz_zap_kn8.php.

33 Пастернак, Борис: „Славянский поэт“, Литература и искусство, č. 34 (86), 21. 08. 1943, s. 2.

známá nanejvýš z ohlasů v tisku, a nyní sužované světovou válkou, jež je v citované noticce označena jako pokračující „strašlivá sadistická detektivka“. Evropský kontext Ľysohorského poezie Pasternak právě ve spojení s válkou reflektoval a namnoze i zesiloval. Tak v první z pěti básní, které otiskl v uvedeném časopise roku 1943, pojmenované *Последнее сражение*, doplnil velice osobní verš „O, сад Европы! O, моя тоска!“ (tj. zhruba „Evropská zahrado! Ó stesku můj!“), chybějící ve výchozím Ľysohorského textu *Газовые котлы*, ale odkazující, jak se zdá, k řádkům z jiné jeho básně – sonetu *Ты – о „нашем světě“*: „Rozkwjětly v nim zozračne kwěty, // co wěky slóncém ducha přetérwały // na ľuce bujňe strakatej Europy.“

Také v nejnovější době bývá Ľysohorského dílo vnímáno „v kontextu dnešní evropeizace a evropeismu, jejichž důležitou etickou vizitkou se stal regionalismus“. ³⁴ Přitom se vyzdvihuje – a to jaksi v obnovené návaznosti na zprávu Jiřího Taufera o autorském večeru Ľysohorského v Moskvě roku 1944 – „jedna vnější okolnost, která je pro toto dílo příznačná a pro pochopení nezbytná, to je jeho ohlas“. ³⁵ V této spojitosti Libor Martinek v už nejednou citované studii *Lašsko-evropský básník Ľondra Ľysohorsky*, nazvané dosti znakově, poznamenává s odvoláním na exilového literárního historika a kritika Igora Hájka, že „recepce Ľysohorského v zahraničí má svá úskalí... Jeho lašsky psané verše stále přitahují romantické obdivovatele, kteří v něm vidí představitele malého a utlačovaného národa a pokládají za svou povinnost tento osamělý hlas podpořit. Přijímají Ľysohorského názory i jeho užívání jazyka, aniž by celému problému hlouběji rozuměli...“ Nicméně, shrnuje autor článku, „Ľ. Ľysohorsky jako básník dozrál ještě před druhou světovou válkou a jeho poezie pak nabyla za druhé světové války ve stepích a pouštích Střední Asie na schopnosti univerzální umělecké výpovědi do té míry, že ho Boris Pasternak [...] v r. 1943 a o rok později Viktor Šklvskij [...] považují za evropského básníka“. ³⁶ Tento můj příspěvek si kladl za cíl poukázat rovněž na sklon obdivovatelů Ľysohorského dovolávat se autority Pasternakovy, Cvětajevové aj., ³⁷ „aniž by celému problému (fenoménu Ľysohorsky v SSSR – pozn. S. S.) hlouběji rozuměli...“ Je to de facto také jedno z úskalí „recepce Ľysohorského v zahraničí“.

Nedělejme si iluze: překlady Ľondry Ľysohorského v Rusku představovaly z nouze ctnost. Vynikající ruští básníci jej překládali z nouze (i v nouzi), v ryze časových textech „k pění dní“ neváhali něco přidat, ubrat nebo jinak změnit, případně také kombinovali různé verše, umělecky vytříbenější skladby zase přebásňovali po svém – a to vše jak nejlépe dovedli: v tom byla jejich ctnost. Z nouze ctnost ovšem byla také na straně Ľysohorského. Ocitl se v SSSR z tísně (i v tísní) a zde opravdu nabývala na síle jeho **lašsko poezyja**, zajisté za spolupráce a – obecněji – za styku s ruskými mistry, ale rozhodně ne tak, že by se z toho vyvinul „napůl falzifikovaný básník“: nesporně také v originále v laštině tu psal nejen časové, ale i hlubší reflexivní básně,

34 Marvan, J.: „Sté jubileum Ľondry Ľysohorského“. In: Ľysohorsky, Ľondra: *Poručénstvo*. Odkaz. Praha 2005, s. 5.

35 Tamtéž.

36 Martinek, L.: „Lašsko-evropský básník Ľondra Ľysohorsky“. *Britské listy*, 16.11.2007. Cit. z: <http://www.blisty.cz/2007/11/16/art37328.html>. Přímou takto – jako „evropský básník“ – není ovšem Ľysohorsky označen ani v úvodní noticce Pasternakově v časopise *Literatura i iskusstvo* z roku 1943, ani zřejmě ve „vstupním a závěrečném slově“ Šklvského, moderátora zmíněného literárního večera v Moskvě roku 1944, jak je citoval Jiří Taufer (Ľysohorsky, Ľ.: *Aj lašské řěky plynu do mořa*. Praha 1958, s. 229).

37 Neprávem mezi ruskými přebásňovateli Ľysohorského bývá někdy uváděna rovněž A. Achmatovová, srov. např. <http://web.telecom.cz/muzeumbeskyd/lysohorsky.htm>. Ví se sice, že redakce časopisu *Znamja* jí podstročnický básní Ľysohorského poslala, ale k překladu nedošlo (<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/7/ahmat.html>).

kté ne vždy „znějí, jako by byly do laštiny přeloženy“.³⁸ Łysohorského osobní reflexe tohoto vývoje je „umělecky univerzálně“ zachycena v básni *Spěw swěta*, připsané A. N. Tolstému; jeho reflexi ruskou pak, jak se zdá, přesně vystihuje překlad Borise Pasternaka. Srov.:

Tak žičí moje. Potok uzky
spadnułch s beskidskych čistych sňehów
w přehłybne dwacateho wěka.

W řeku rozšřřyl mě kraj rusky.
Spěw swěta hučí s mojich břehów
se swoju wjěru w cyłčłowěka. (? – pozn. S. S.)

Так жизнь моя нечаянно упала
Струей надежды, смерти и войны
С уступов снегового перевала

На пажити соседней стороны.
Россия приняла меня потоком,
Я стал рекой в ее краю широком.

Pasternakova verze, jak již bylo řečeno, se nejmenuje *Spěw swěta*, nýbrž *Преображение*. Tedy *Proměna*. „Rusko mě přijalo, když byl jsem potokem... // Stal jsem se řekou v jeho kraji širokém“. Tolik. Nic víc.

Moskevská státní univerzita M. V. Lomonosova a Ruská státní humanitní univerzita, Moskva, Rusko

38 Martinek, L.: „Laško-evropský básník Óndra Łysohorsky“, *Britské listy*, 16.11.2007. Cit. z: <http://www.blisty.cz/2007/11/16/art37328.html>.

POZNÁMKY K BÁSNÍ *TERRESTRIS* IVANA BLATNÉHO

LENKA MALINOVÁ

Ivan Blatný závěrečnou básní sbírky *Hledání přítomného času* dovršuje a syntetizuje vývoj, který prodělal od prvních stránek *Toboto večera* až k okamžiku vzniku *Terrestris*. O Blatného díle je známo, že se v něm jednotlivé motivy stěhují z básně do básně. Jan M. Tomeš v doslovu k souborně vydané Blatného poezii z let 1933 až 1953 k tomuto „stěhování“ říká: „Jsou to jakkoli obměňované, přece stále se vracějící leitmotivy, predilekce pro určité náměty, pro určité vnitřní stavy a hlasy.“¹ *Terrestris* ovšem není pouze jednou z řady básní, v nichž se objevila určitá variace, jeden či dva opakující se motivy. Představuje syntézu, dovršení předchozí tvorby, a to jak obsahově a formálně, tak i svým postavením v samém závěru sbírky. Vše co je příznačné pro Blatného poezii 40. let – snaha zachytit jedinečný okamžik a v něm simultaneitu dějů, tematika městské každodennosti, protichůdnost, dualita skutečnosti, výrazové prostředky jeho básní – to vše zde nacházíme spojeno v organický, mnohovýznamový celek, jenž je dovršením a zároveň překonáním dosavadního vývoje. Ono překonání se děje právě pomocí symbolické bytosti mnoha tváří – *Terrestris*. Postava *Terrestris* se totiž vymyká prostému zobrazení každodenna, tak je známe ze sbírky *Tento večer*, překračuje i hranice snu (rozměr snu se ke každodennosti přidává v básních *Hledání*), je něco víc: její postava boří zaběhnutá schémata a posouvá Blatného poezii někam dál.

Motivem, který *Terrestris* spojuje nejen s předchozí tvorbou, ale i s tvorbou Skupiny 42 vůbec, je motiv chodce (v tomto případě nočního). Je třeba zdůraznit, že se jedná o spojení velmi volné, podle našeho názoru je tato báseň již překonáním principů vymezujících tvorbu Skupiny.

Chodec, svědek pouličních událostí, je skryt už v názvu sbírky a v básních sbírky *Melancholické procházky*, jež předchází tvorbě spjaté se Skupinou 42. I verši sbírky *Tento večer* neustále prochází onen nenápadný pozorovatel všeho dění, ačkoli u Blatného je to spíše ono pozorovatelství, jež je zdůrazněno, nikoli chodec sám, ten je přítomen spíše implicitně, ve sledu měnících se prostorů města (to, že se scéna proměňuje, nutně vede k představě chůze mezi jednotlivými místy): „Vidím domy neexistující domy dávno rozbořené domy“ (báseň *Zbořeniště*); „Když nahlížíme večer do nádražních čtvrtí/ přes dvory s pavlačemi do rozsvícených kuchyní“ (*Krajina*); „Na pleti zahrad Cestou mezi dvory“ (*Obrazy Kamila Lhotáka*). V následující sbírce už se chodec-pozorovatel projevuje zřetelněji: „A tys šel podloubím a Nerudovkou vzhůru / a slyšels dům...a dům... Jak cosi vypráví“ (*Dějiny, Hledání přítomného času*); „Nedávno jsem se tam ještě procházel / kolem železné mříže“ (*Historický obraz*); „Teprve navečer vycházejí oba z domu, / jdou zvolna vzhůru Zahradnickou ulicí, / půvabná gymnazistka / s pravičkem trčícím

1 Blatný, Ivan: *Verše 1933/1953*. Brno 1995, s. 626.

z aktovky utíká opačným / směrem/ a chodec na protějším chodníku, / který se rád / pohybuje / různými směry v prostoru a čase, / nazývá ji v duchu slečnou de Saint-Loup...“ (*Jaro*). Tyto verše jsou pro nás klíčové: objevuje se zde chodec se všemi atributy typickými pro Skupinu 42: čas večerní, míjející se lidé a především chodec, procházející všemi časy a prostory, který vše pozoruje s potřebnou distancí z protějščího chodníku. Tyto roztroušené obrazy chůze a pozorování se pak scelují právě v *Terrestris*, kde se je motiv chodce použit jako prvek, jenž uvádí *Terrestris* na scénu: celá první sloka se nevymyká obvyklé poloze: lyrický subjekt pozorující činnost jiného člověka, nájemníka vycházejícího večer co večer z domu. V dalších slokách se ovšem obyčejná pozorovaná postava sama proměňuje v pozorovatele: „Chodec ji potom vidí, jak prochází mezi stromy a sloupy a anténami....Chodec ji vidí klečet nad průzračnou studánkou... chodec ji potom vidí, jak se sklání / nad malým ptákem vypadlým z hnízda... chodec ji potom vidí, jak zvolna odchází.“⁴² Noční události jsou nám představeny pohledem nezúčastněného chodce, který k tomu, co vidí, nezaujímá žádný postoj, tedy optikou tolik vlastní Skupině 42. Už od počátku ovšem Blatný tento model určitými prvky narušuje, překračuje, a opět můžeme nalézt předzvěsti k tomuto činu v předchozí tvorbě.

Hned v druhé sloce skladby nalezneme výrazný šev – skutečnost se náhle prolamuje do snu: „Na jedné z nich / nájemník z prvního poschodí se na chvilku zastavuje/ na silnici před průčelím rožáku, zatímco nad střechami se zdraví / sny / spěchající právě křížem krážem / k ložím svých spáčů a smekající na pozdrav, / hluboko smekající / komíny, hvězdy, korouhvičky dýmů.“⁴³ Vidíme, že onen šev mezi nocí a snem je velmi zřetelný, přitom ale mezi prostorem nočního města a snu není žádný předěl, prorůstá jeden v druhý, můžeme dokonce říci, že se vlastně jedná o jeden a týž prostor, noční město a snová krajina se překrývají: vždyť ony sny letí nad **střechami** a zdraví chodce smeknutím jako někoho důvěrně známého.

I motiv snu propleteného se skutečností se neobjevuje v Blatného tvorbě poprvé zde – nalezneme ho v několika básních *Hledání přítomného času*: např. v básni *Jaro* penzista sní o „zvonicích zvonku, tramvajích bystřin, rozházených sirkách, zlatém prášku přenášeném vosami a o zobáčcích ptáků“ atd. až „konečně chápe, že to zvoní zvonek u dveří domu na Zahradnické ulici, vstává a probouzí se“. Ze snu zaplněného fantaskními, až surrealisticky nahromaděnými motivy se plynule dostáváme do velmi konkrétní reality: probuzení na Zahradnické ulici, návštěva synovce atd. Postup je zde opačný, ze snu do reality, ale princip zůstává.

Již v třetí sloce *Terrestris* ovšem Blatný opouští již prozkoumanou půdu záznamu dějů i snu a pouští se dál: „A ještě výše než sny, / mezi věžemi nebo návršími / toho kterého města (...) zjevuje se někdy čarodějnice Terrestris.“⁴⁴ Uvádí na scénu *Terrestris*, bytost plnou skrytých významů, náznaků a protikladů.

Máme-li se pokusit ji interpretovat, je třeba všimnout si postupně všech atributů, jež jí Blatný přisuzuje. První z nich je vtělen do tvrzení, že stojí „ještě výše než sny“. *Terrestris* přesahuje všednodenní skutečnost i sen, absorbuje je do sebe, je oním Blatného „chodcem, který se rád pochybuje všemi směry v prostoru a čase“ – i ona přece „prochází mezi stromy a sloupy“⁴⁵, putuje prostorem města i mimo něj: „tisíce mladíků / sní / o krásné *Terrestris*, (...) sní / o daleké

2 Tamtéž, s. 247.

3 Tamtéž, s. 246.

4 Tamtéž, s. 246.

5 Tamtéž, s. 247.

zemi Koprofágů (...) Za město, do Háje zamilovaných, do Háje vzdechů / kladou si ve **snu** tuto zázračnou krajinu“.⁶

Terrestris je spojitou nádobou, jež slučuje všechny protiklady: nejen realitu a sen, ale i život a smrt, krásu a ošklivost: sklání se nad malým ptáčkem a zahřívá jej, „mírná a laskavá matka všeho živoucího“, zároveň s sebou nese utrpení (něžně ptáče přišlápne, až zapraskají kosti, ale neusmrtí jej docela); nese s sebou i smrt (viz závěrečné výkřiky lyrického subjektu): „Možná, že tohoto večera jdeš ke mně naposled (...) Stůj!, zadrž!, Terrestris, poslouchej, chvílku!, chvílku! (...) netiskni ještě tolik! netiskni ještě tolik!“⁷

Spojuje v sobě protiklad krásy a ošklivosti: viz onen mnohokrát opakovaný přívlastek „krásná Terrestris“ a souběžně se vyskytující obrazy obludnosti jejího pokrouceného vzhledu – tyto dvě tváře nestojí proti sobě, ale proplétají se v každém obraze: „Tu a tam zmizí její štíhlá a vysoká postava / její hrb, / její kulhající chromá noha“⁸; v obraze barevných kolibříků na květech uvnitř jejího průsvitného „kreténského volete“; v obraze „hustých vlnících se vlasů, (...) tuhých drsných vlasů, které se podobají / chuchvalcům žíní, čouhajících ze starých matrací / tisíckrát pomočených“⁹; či v obraze Terrestris jako Venuše „čisté, odvěšené, plné blech“¹⁰. Na všech příkladech je zřetelné, jak důsledný je Blatný při slučování vypjatých protikladů. Ústy Terrestris odmítá jakékoli dělení skutečnosti: „To ty jsi vymyslel tuto obludnou dualitu, [Blbče]!“¹¹ V Terrestris se všechny protiklady slévají a ruší, mizí hranice mezi realitou a snem, životem a smrtí, krásou a ošklivostí. Ukazuje nám, že všechno v sobě nevyhnutelně nese svůj protiklad a v této optice spojených, ale stále existujících protikladů je třeba vše vnímat.

Terrestris je věčná a mocná jako jakési božstvo, je postavou mytickou, viz přídomky „čarodějnice Terrestris“, „velká Terrestris“, „Venuše Terrestris“, „matka všeho živoucího“, „anděl strašný, anděl bez odpovědi, anděl otázek“. Až na právě citovaného anděla (který se ovšem objevuje ve spojitosti s parodií křesťanství), jsou všechny tyto atributy výrazně pohanské. Terrestris reprezentuje mytickou, pohanskou sílu strašlivého božstva, které děsí a zároveň neodvratně přitahuje: „Tisíce, miliony mladíků / sní / o krásné Terrestris.“ I její jméno samotné odkazuje k něčemu prapůvodnímu, mytickému: k bohyni matce Zemi, matce dávající život i usmrcující (proto ona láska smíšená s děsem). Zároveň tímto jménem a celkovou „ženskostí“ Terrestris brání možnému ztotožňování s křesťanským Bohem. Terra je země, nikoli Bůh (ostatně báseň se k náboženství vyjadřuje dostatečně, viz dále). Terrestris je božstvo, princip, mýtus. Existuje v bezčase, viz metafora „padají obličejem do těchto hustých vlasů / tisíckrát pomočených / nesčetnou řadou mrtvých / nesčetnou řadou mrtvých, kteří tu umírali, / kteří tu umírali, krásná Terrestris“ – vymyká se časovosti dané smrtí, představuje princip života-smrti, života, který v sobě nese smrt.

V básni se působením této pohanské, mocně přitažlivé i odpudivé síly záhy vydělují dva (respektive tři) světy, zaklíněné ovšem v časovost a smrtelnost: mladíci, Blbec a konečně lyrický subjekt. Představují tři cesty, jak se stavět k Terrestris: první bezvýhradné přijetí, druhý odmítnutí a v hlasu lyrického subjektu opět syntéza těchto dvou protikladů, aniž by došlo k jejich setření.

6 Tamtéž, s. 248, zdůraznila autorka.

7 Tamtéž, s. 253.

8 Tamtéž, s. 247.

9 Tamtéž, s. 249.

10 Tamtéž.

11 Rozuměj dualitu Duše – Tělo; Tamtéž, s. 250.

Mladíci představují slepé podlehnutí principu Terrestis. Oni se jí nebrání, naopak, touží po ní, volají ji (viz neustálé apostrofy), jsou k ní přitahováni jako můry ke světlu lampy, „drápou se na její stromy“. Právě mládí jako takové je vždy hledající, toužící objevovat, motiv mladíků reprezentuje onu neukojitelnou, slepou a bezvýhradnou touhu mládí po životě, lásce, poznání. Mladíci se tedy vrhají s vypjatě erotickou vášní v náruč Terrestis – země, přírody, života-smrti, do světa spojitých protikladů, pohansky amorfního: „Tisíce, milióny mladíků/ padají obličejem/ do těchto hustých vlnících se vlasů; tisíce, milióny mladíků/ milují stromy/ v tomto tvém jarním lese, krásná Terrestis.“¹² Představují podle mého soudu vidění světa tak, jak jej nazírají mladí zamilovaní, intenzivně, plně, neproblematicky: viz v básni jejich láska ke všemu živému, nádhera jarního světa, ježž mladíci obývají. Ve spojení s mladíky najdeme mnoho přívlastků odkazujících k zamilovanosti: „Háj zamilovaných, Háj vzdechů“, „Venuše vystupující z lázně, milenci“, „mladíci dávající se líbat drsným jazykem kůr, posetým bradavkami“, oslovení „miláčku, miláčkové“ atd. Všimněme si, že oni vidí vždy jen **krásnou** Terrestis, pokud se do jejího obrazu vlamuje ošklivost, můžeme se domnívat, že je spíše výrazem hlasu lyrického subjektu: „Tisíce, milióny mladíků tě vidí, Venuše Terrestis, / jak vystupuješ z pěnící se lázně, / čistá, odvšivená, plná blech.“¹³ Básnický subjekt zde mluví k Terrestis a zprostředkovává jí pohled mladíků, viz ono „milióny mladíků **tě vidí**“¹⁴, přičemž ale obraz Terrestis „plné blech“ už není zprostředkování toho, jak ji vidí mladíci, ale vnesením vlastního pohledu. Proto je možný onen výrazný kontrast „čisté, odvšivené“ Terrestis „plné blech.“ Zatímco první dva přívlastky patří pohledu mladíků, ten poslední již náleží lyrickému subjektu.

Pohled mladíků na Terrestis je jednostranný, nenarušený, vidí pouze krásu. Jen lyrický subjekt je schopen vnímat i druhou, „zablešenou“ tvář Terrestis. Mladíci představují naprosté odevzdání se lásce, hlubokou, všeobjímající zamilovanost, která nevidí protiklady, škrtá zlo, ruší tím tedy dualitu, a tudíž se dostává k Terrestis, do mytického světa bezčasí, v němž mohou radostně zvolat: „Miláčku strome, zvíře, hornino! / Miláčku vzduchu, vodo, miláčku slunce! / **Miláčku smrti / miláčku zrození!**“¹⁵ Právě zde je podle mě klíč k tomuto motivu: mladíci ve své všeobjímající lásce ruší protiklad života a smrti, v jejich šťastném světě nemají obavy z ničeho, ani ze smrti, proto ji mohou milovat stejně jako slunce či horninu, a proto jim Terrestis vzdává hold: „Hle, jak jsou vznešení.“ V tomto způsobu vnímání světa bez protikladů se ovšem skrývá past: ne nadarmo je Terrestis „čarodějkou“. Celou dobu se jejich cesta zdá správná, k odhalení dojde až v samém závěru skladby, v němž Terrestis přichází za básnickým subjektem a přináší smrt, spolu „s mladíky, kteří se vrací z Háje zamilovaných / se zkrvaveným rtem, s vyraženými zuby, / nakaženi larvami mnišek a lýkožroutů / a s chutí listí ještě na dně papíru!“¹⁶ Všeobjímající láska ke všemu živému, ke stromům a zemi vyprchala, když Terrestis snímá masku okouzlující krásné čarodějky a ukazuje pravou tvář: tvář smrti.

Stejně jako slepé přijetí Terrestis je zhoubné i její naprosté odmítání. To představuje svět měšťáků, „trpaslíků“, „zděšených pozemšťanů“, kteří marně zahánějí toto zjevení (Terrestis) „znamením kříže, moudrými průpovědkami / uklidňujících náboženských obřadů“ pomocí „kořenů srágorů“.¹⁷ Tuto polohu zastupuje postava Blbce. Blbec nejprve nerozumí písni Ter-

12 Tamtéž, s. 249.

13 Tamtéž, s. 249.

14 Zdůraznila autorka.

15 Blatný, Ivan: *Věře 1933/1953*. Brno 1995, s. 250, zdůraznila autorka.

16 Tamtéž, s. 253.

17 Tamtéž, s. 248.

restris, již lyrický subjekt nazývá „naším zpěvem“ (a evidentně se tím staví na stranu Terrestis, vymezuje se proti světu hlupáků). V okamžiku, kdy blbec ztrácí pevnou půdu pod nohama, kdy mu náboženství přestává dodávat zdání záchrany, přechází jeho hlas ve zděšené skučení: „Tvá zdechlá milenka Caelia tě opouští, / tvá zdechlá milenka Caelia tě zrazuje na každém kroku, ó Blbče!“¹⁸ Jméno Cealia odkazuje k latinskému slovu „caelum“ – nebe, nebesa. Nebesa a víra zrazují, jsou pro člověka mrtvé – proto zdechlá milenka. Náboženství Blbce zrazuje falešnou dualitou duše a těla. Blbec dochází k děsivému poznání vyjádřenému výkřikem zesíleným ozvěnou: „Nebe je prázdné, prázdné, prázdné, prázdné, prázdné!“ Terrestis naopak nenabízí snadnou záchranu, je označena za „anděla strašného, anděla bez odpovědi, anděla otázek“.¹⁹

Lyrický subjekt naprosto Blbcův strach chápe: „Nebudu se ti smát, o příteli Blbče, i já se chvěji“. I on sám je totiž pln strachu, i on už ztratil onu zdánlivou jistotu, kterou má každý, kdo se neptá, kdo neproblematickuje svět kolem sebe.

I pro Blbce ovšem existuje naděje, lyrický subjekt se na něj obrací s něhou a nazývá ho přítelem a vyzývá ho k tomu, aby dobře **naslouchal**.

Ono naslouchání je pro nás klíčové: pochopit záhadu Terrestis lze totiž jen tehdy, pokud jsme hluchoněmi: „Zdá se, že otvírá ústa ten tichý obličej, / záhadný, mlčenlivý, ozářený lunou, / jako by chtěla něco říci, jako by...“²⁰ Pochopit a přijmout Terrestis tedy není možné pomocí vnějších smyslů, ale jedinečně vnitřně. Chodec z počátku básně ji sice **vidí**, ale jen jako nezúčastněný pozorovatel. Jeho úlohou, jak již bylo řečeno, není dodat klíč k jejímu pochopení, ale jen ji uvést na scénu, která je jí nejvlastnější: do prostoru noci, příhodnému pro tak záhadnou, děsivou i přitažlivou mytickou bytost, jakou Terrestis je.

Tím, kdo Terrestis plně porozumí, je pouze lyrický subjekt. K němu právě v noci „tohoto večera“ Terrestis přichází. Příchodem Terrestis celá báseň graduje – stupňuje se naléhavost výkřiků lyrického subjektu, jeho touha ještě nezemřít, nepodlehnout onomu životu, jenž v sobě přináší smrt. Hlas lyrického subjektu se stává sledem zděšených výkřiků, posledním obranným gestem, které je vlastní všemu živému, jež se vždy urputně brání smrti. V posledním zašeptání „mi...lu...ju...“ se naplno projeví Blatného virtuózní schopnost vyjádřit spojování protikladů: zoufalý pokus zastavit život-smrt, končí zdánlivým paradoxem. Lyrický subjekt do svého křiku o milost, o možnost říct ještě víc, vykonat ještě víc, v závěru vydechne přerušované vyznání lásky své vlastní vražedkyni. Spojí se v něm tedy strach (původně Blbcův) z Terrestis, ze smrti, z konečnosti, radikální uvědomění si, že už nebude moci nic udělat, už mu nebude dovoleno dál a dál se vyznávat z lásky k Terrestis-životu. Závěrečné přerušované vyznání lásky v sobě zahrnuje i princip, který původně představovali mladíci – bezvýhradné přijetí Terrestis. Teprve lyrický subjekt tato dvě pojetí v sobě spojuje, a překonává tak jejich jednostrannost. Strach (z Terrestis-smrti) a láska (k Terrestis-životu) se tak objevují vedle sebe. Lyrický subjekt se ve vrcholném okamžiku smrti (vyjádřeném oněmi třemi tečkami v úplném závěru) začíná blížit spojení protikladů život-smrt tak, jak jej reprezentuje Terrestis. Ona je mimo čas, představuje neustálé spojení života se smrtí, života, jenž v sobě obsahuje smrt, ale který ovšem nerovná se smrt. Člověk je zakotvený v časovosti, a tudíž smrtelný, u něj spojení protikladů principiálně není možné. Napřed žije, pak zemře, obojí naráz nelze pocítit. Ale v tom vrcholném okamžiku umírání, v okamžiku přechodu ze života do smrti, lyrický subjekt začíná zrcadlit Terrestis, maximálně se přibližuje onomu okamžiku splnutí protikladů, ale principiálně nelze zrušit

18 Tamtéž, s. 250.

19 Tamtéž, s. 251.

20 Tamtéž, s. 252.

onen předěl mezi posledním výdechem „Te...“ a ničím. Blatný nás však nutí neustále k tomuto bodu obracet zrak a tázat se po něm.

Terrestris tedy podle mého názoru představuje symbol hledání autentického života – s jeho krásou i ošklivostí, se smrtí, protože autentický přístup k životu musí nutně přijímat smrt. Terrestris symbolizuje přijetí života vnitřně, bez náboženských dogmat, plně (motiv erotické touhy) a v celé jeho šíři (motiv lesa, stromů, vzduchu, horniny, slunce). Skladba demonstruje autorovo přilnutí nejen ke všemu autentickému, tedy k přírodě, ale i k dalším, autenticitu teprve hledajícím bytostem (viz ony tisíce, milióny mladíků; soucit s Blbcem). Teprve vnitřní vidění, očištěné od dogmat a předsudků, nám může pomoci vnímat onu prapůvodní protikladnost, princip obsažený ve všem: v kráse je ošklivost, v realitě sen, a především: v životě Smrt.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

FUGA SMRTI PAULA CELANA JAKO LYRICKÝ EXPERIMENT

RADEK MALÝ

Paul Celan (1920–1970, vlastním jménem Paul Antschel¹) je autor pokládáný nejen v německém jazykovém prostředí za jednoho z nejvýznamnějších básníků poválečné Evropy. Jeho nesnadná poezie plná šifer jako by odrážela – mimo jiné – složitý Celanův původ: tento básník židovského původu se narodil v Černovicích, hlavním městě Bukoviny, někdejší nejvýchodnější výspy rakousko-uherské monarchie, kde vedle sebe po staletí koexistovalo mnoho různých evropských národů. Mezi nimi zde žila početná židovská menšina, jejímž dorozumívacím jazykem byly jidiš a spisovná němčina. V důsledku je dinečných dějinných okolností (srovnatelných a srovnávaných se situací židovského německy mluvícího obyvatelstva meziválečné Prahy) vznikala na území Bukoviny unikátní německy psaná literatura – jak po stránce kvantity, tak kvality.

Ve dvacátém století se Černovice ocitly postupně na území Rakouska-Uherska, Rumunska, Sovětského svazu a Ukrajiny. Celan sám Černovice opustil roku 1945 a během několika let přes Bukurešť a Vídeň emigroval do Paříže, kde se definitivně usadil. Přesto, že on sám se již narodil na území Rumunska, na rakouském území strávil jen necelý rok a v Německu žít odmítal, zůstala jeho literárním jazykem jeho mateřština – spisovná němčina. Nejčastěji proto bývá – nikoli neprávem – řazen do dějin rakouské literatury.

Kromě již zmíněné a dosti přibližné paralely Černovic s Prahou existují i jiné, nikoli nepodstatné vazby, které Celana pojí s českým prostředím. Především: Celanova matka strávila v Čechách a na Moravě tři roky během první světové války, kdy se sem uchýlila její rodina, a Celanova babička je na Moravě dokonce pohřbena. Celan tuto skutečnost reflektuje v básni *Es ist alles anders (Všechno je jinak)* ze sbírky *Niemandrose (Růže Nikoho)* z roku 1963. Silný vztah Celana váže k Praze. Jistě i proto, že Praha byla osudovým městem Franze Kafky, autora Celanem obzvláště obdivovaným, s ním literárně spřízněným a spojovaným. Zejména Praha židovská se ozývá v básni *In Prag (V Praze)* ze sbírky *Atemwende (Jiný dech)* z roku 1967 a dokonce v Celanově poslední, posmrtně vydané sbírce *Schneepart (Sněžný part)* z roku 1971 nalézáme báseň *Kalk-Krokus (Vápnitý šafrán)* s pražskými ozvuky, již Celan poslal v dopise roku 1969 svému příteli, německy píšícímu pražskému autorovi Franzi Wurmovi.

Vedle těchto souvislostí vstupuje Celan do českého kontextu v překladech svých básní, neboť, jak známo, překlady cizojazyčné poezie v českém prostředí vždy hrály důležitou roli a začasté se staly latentní, nebo i příznávanou součástí české básnické tradice. Největší zásluhy

1 Pseudonym „Celan“ vznikl přesmyknutím písmen příjma Paul Antschel (v transkripci do rumunštiny Ancel) až roku 1947 v Bukurešti; pro zjednodušení v tomto příspěvku však používám pouze jeho pseudonym, pod kterým dosáhl literární proslulosti.

na přijímání Celanova díla v Česku má nesporně Ludvík Kundera, autor výboru *Sněžný part* z roku 1986. Kundera připravil i rozšířenou, dvojsvazkovou podobu Celanova díla včetně výboru z korespondence a deníkových záznamů s názvem *Básně a texty* – ty zatím hledají svého nakladatele.

Celan proslul především jako autor „básní po Osvětimi“, v narážce na známý výrok filosofa Theodora W. Adorna, že „psát po Osvětimi básně je barbarské“. Celanův nejznámější text, básnická skladba *Fuga smrti*, se stal – proti vůli autora – prototypem takové básně: kdo jiný by mohl napsat báseň o holocaustu, než básník, který v jeho důsledku ztratil všechny své blízké. A v jakém pak jiném jazyce než v němčině, v „jazyce vrahů“. Právě skutečnost, že se Celan nedokázal ani nechtěl vzdát němčiny jako jazyka své poezie, je pro vnímání *Fugy smrti* zásadní, neboť odráží paradox, jenž percepci této básně doprovází od samého počátku: báseň popisující hrůzy šoa je zároveň krásná, umělecky působivá:

Todesfuge

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken*

*Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*

*Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith²

V mém (zde poprvé publikovaném) překladu do češtiny zní báseň takto:

Fuga smrti

Černé mléko jitra večer je pijem
 pijem je v poledne ráno a pijem je v noci
 pijem a pijem
 kopeme hrob tam v povětří není tam těsno
 Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše
 píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto
 dopíše vychází před dům a hvězdy se třpytí zahvízdá na svoji smečku
 hvízdne na svoje Židy a velí kopat hrob v zemi
 velí nám hrajte k tanci jen hrajte

Černé mléko jitra v noci tě pijem
 pijem tě ráno a v poledne pijem tě večer
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše
 píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto
 Tvé vlasy popel Sulamit kopeme hrob tam v povětří není tam těsno

Volá hlouběji ryjte vy tady a ostatní zpívejte hrajte
 k opasku sahá v ruce má zbraň jí mávne a modré má oči
 hlouběji zaryjte ryče vy tady vy ostatní hrajte dál k tanci

Černé mléko jitra v noci tě pijem
 pijem tě v poledne ráno a večer tě pijem
 pijem a pijem
 Muž bydlí v domě tvé vlasy zlato Margareto
 tvé vlasy popel Sulamit hraje si s hady
 Volá sladčeji hrajte smrt to smrt je z Německa mistr
 volá temněji přejed'te struny těch houslí pak budete povětrím stoupat co dým
 pak najdete hrob tam v oblacích není tam těsno

2 Celan, P.: *Gedichte I*. Frankfurt am Main 1983, s. 41–42.

Černé mléko jitra v noci tě pijem
pijem tě v poledne smrt je z Německa mistr
pijem tě večer a ráno a pijem a pijem
smrt je z Německa mistr modré má oko tvář bledá
trefí tě kulkou z olova trefí co hledá
muž bydlí v domě tvé vlasy zlato Margareto
štvě svoji smečku na nás a dává nám v povětrí hrob
hraje si s hady a sní to smrt je z Německa mistr

tvé vlasy zlato Margareto
tvé vlasy popel Sulamit

Příběh vzniku *Fugy smrti*, stěžejního textu poválečné světové poezie, je složitý, ale napínavý. Spleťtá byla cesta této básně ke čtenáři a ještě spleťtější cesta slov, slovních spojení, metafor, citátů a aluzí, jimiž je tento text protkán. Při rozplétání tohoto příběhu zároveň poznáváme i „metapříběh“ *Fugy smrti*: jak byla a je přijímána a vnímána čtenáři, vědci, básníky – publikem. Zjistíme, že je třeba hledat odpovědi na otázky mnohem obecnějšího charakteru, související s principy moderní poezie a zejména se zavedeným požadavkem originality básnické výpovědi. Pokusím se ukázat, že *Fuga smrti*, tato „báseň o osudu milionů Židů za druhé světové války“, jak bývá nejčastěji zjednodušeně označována, je – mimo jiné – textem z jistého pohledu experimentálním, byť možná ne zcela záměrně.

Vraťme se do období vzniku *Fugy smrti*: do Černovic na počátku roku 1944. Do města, znovudobytého Rudou armádou, se vracejí první zajatci z koncentračních táborů. Jsou mezi nimi i dva Celanovi souputníci, básníci Alfred Kittner a Immanuel Weißglas, kteří na společných setkáních u Rose Ausländerové, o generaci starší básnířky, vyprávějí o hrůzách a nelidskostech, jimž byli v táborech vystaveni. Weißglas i Kittner rovněž předčítají básně poznamenané těmito zážitky. A co je pro Celana nejvíce zraňující: oba s sebou přivedli své rodiče, s nimiž byli internováni a kteří díky jejich ochraně přežili nelidské podmínky v táborech.

Celan je v této době vystaven hlubokým osobním výčitkám: jeho rodiče se z tábora v Transnistrii nevrátili. Celan sám se židovskému transportu vyhnul – v červnu roku 1942, když rumunští fašisté začali s deportacemi obyvatel černovického židovského ghetta, se v klíčovou noc ukryl – na rozdíl od jeho rodičů, kteří jej do úkrytu odmítli následovat. Chybějí mu tedy zážitky z koncentračních táborů, o kterých píše jiní. Možná s o to větším zájmem naslouchá jejich textům a možná i zde je hlavní důvod, proč má jeho *Fuga smrti* – báseň z prostředí koncentračního tábora – nutně citátový charakter.

Celan později vždy o svém mládí a o válce v obsazených Černovicích mlčel, proto se můžeme opřít toliko o vzpomínky jeho přátel a známých. První verze *Fugy smrti* se podle těchto svědectví datují již do roku 1944, většinou se však badatelé shodují na počátku roku 1945. Pro genezi *Fugy smrti* je zejména cenné svědectví Alfreda Kittnera, který vzpomíná: „Když Paul viděl, po letech utrpení, že jsme se vrátili s rodinami, musel utrpět těžký, nikdy nepřekonaný psychický šok a trpěl silnými výčitkami svědomí. Vracela se mu myšlenka, že snad mohl zabránit zavraždění své matky, kdyby šel s ní. Tento pocit viny mohl být příčinou jeho pozdějšího psychického onemocnění, které jej nakonec dohnalo k sebevraždě. (...) Z tábora jsem se vrátil koncem jara roku 1944. Nedlouho poté mi Paul jednoho dopoledne předčítal svou nejnovější

báseň, *Fugu smrti*. Při všem obdivu, který jsem k básni pocítil, mi přišla něčím příliš umělecká, příliš dokonalá, ve srovnání s hrůzami, kterým jsem stěží ušel.³

Povšimněme si dvou věcí: Celan napsal *Fugu smrti*, nebo alespoň její první variantu, ještě během druhé světové války, v době, kdy – obzvláště ve východních provinciích – ještě nebyly žádné informace o plynových komorách Osvětimi a o celkové šíři nacistických zvěrstev; přesto bývá *Fuga* často interpretována jako „báseň o Osvětimi“. Druhým pozoruhodným faktem je, že už první recipient této básně jí vytká vyumělkovanost, to co později někteří čtenáři, především přímí postižení šoa, označují jako „nepatřičnou estetizaci holocaustu“ – dlužno však podotknout, že spíše v souvislosti s jejím mediálním obrazem a ohlasem, který báseň v Evropě vyvolala. Celan však na vlastní kůži hrůzy koncentračních táborů nepoznal, pouze jejich zkušenost umělecky maximálně působivě zachytil a zobecnil.

Je zvláštní, že Alfred Kittner ve své vzpomínce nereflexkuje, že báseň měla původně jiný název – a sice *Todestango* (*Tango smrti*). Aniž bych se chtěl dlouze rozepisovat o rozdílných konotacích, jež oba názvy vyvolávají, je pozoruhodné, že pro tuto báseň určující princip fugy, spočívající v navracujících se variováných motivech, na počátku neměl oporu a odůvodnění v titulu básně. Náčrt své básně si Celan odnáší s sebou do první emigrace, když v dubnu 1945 opouští Černovice, a teprve v Bukurešti, kde se na dva roky usídlil, báseň dokončuje. Ještě pod původním názvem *Tango smrti*, a navíc v překladu do rumunštiny, byla tato báseň poprvé publikována: v květnu roku 1947 v bukureštském literárním časopise *Contemporanul* v překladu Celanova přítele Petre Solomona. Jednalo se o první Celanovu zveřejněnou báseň a zároveň u ní poprvé vystupuje Celan pod svým pseudonymem.

Další osudy *Fugu smrti* už jsou známější: báseň tvořila součást první Celanovy sbírky *Der Sand aus den Urnen* (*Písek z uren*), která vyšla roku 1948 ve Vídni. Tu však autor nechal pro četné tiskové chyby skartovat. První oficiální sbírkou a zároveň prvním velkým úspěchem Celanovy poezie byla tedy až sbírka *Mohn und Gedächtnis* (*Mák a paměť*), která vyšla ve Stuttgartu roku 1952. V ní obsaženou *Fugu smrti* Celan veřejně prezentoval téhož roku v květnu na setkání německé literární Skupiny 47; text získal ohlas u poezie nevidaný a postupně pronikal do médií, do antologií a následně i do čítanek. Stal se, jak důvtipně přirovnává ve své celanovské monografii germanista a judaista John Felstiner, Guernicou evropské poválečné literatury⁴ a čímsi na způsob estetické zbraně v boji v rámci denacifikace, v konfrontaci s minulostí. Ozývalo se však i stále více hlasů, které básni, či spíše jejímu využívání tímto způsobem, přisuzovaly nikoli neoprávněně rysy alibismu – jako by se celá problematika holocaustu dala „vysvětlit“ na příkladu *Fugu smrti*. Celanova skladba se stala čímsi na způsob zaklínadla, pomocí kterého se šlo přes hrůzy šoa přenést. Báseň v ještě stále válečnými zvěrstvy ochromené Evropě tedy opravdu zafungovala jako „báseň po Osvětimi“, jako možnost dalšího literárního vývoje, důkaz, že lze slovy popsat nepopsatelné.

Sám Celan s takovým nadneseným hodnocením svého textu hrubě nesouhlasil a reagoval snad až příliš přecitlivěle: roku 1958 *Fugu smrti* vyřadil z programu svých čtení a úplně se od ní distancoval. Bezesporu takovému afektovanému jednání napomohly dozvuky tzv. gollovské aféry, ze své podstaty v dějinách literatury ojedinělé. Ve zkratce: vdova po francouzsko-německém básníkovi Yvanu Gollovi Claire Gollová osočila v padesátých letech velmi nevybíravým způsobem Paula Celana, že do svých básní přejímá prvky z poezie jejího zesnulého muže.

3 Kittner, A.: „Erinnerungen an den jungen Paul Celan“, *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 3/82, s. 218.

4 Felstiner, J.: *Paul Celan. Eine Biographie*. Mnichov 1997, s. 53.

Toto obvinění z plagiátu založila na skutečnosti, že Celan – na její vlastní žádost – Gollovy verše zpočátku svého pařížského pobytu překládal. Celá již tehdy jako nehoráznost vnímaná záležitost měla soudní dohru; samozřejmě se Celanovi neprokázalo nic. Zato se asi poprvé takto otevřeně a bulvárně mimo uměleckou sféru řešila otázka autorství a původnosti v umění. Otázka, která je právě pro *Fugu smrti* zásadní. Claire Gollová naštěstí nemohla tušit, že se Celana dotkla na velmi citlivém místě, protože ten si naopak nepůvodnosti některých prvků ve své básni byl ostře vědom.

Nepůvodnost *Fugu smrti*? Ano, teď se dostáváme k jádru problému a důvodu, proč řadím tuto básnickou skladbu mezi texty v širším pohledu experimentální. Již počátkem šedesátých let začali badatelé upozorňovat na citátový charakter *Fugu smrti*, ale až po Celanově smrti vytanuly některé texty, které byly něčím víc než „zdrojem citátů“; byly přímo předobrazem této básně, a vyšlo najevo, proč Celan měl ke své básni tak rozporuplný vztah. Kromě toho, že ve *Fuze smrti* nalézáme aluze na několik klasických děl německé literatury (*Faust* Johanna Wolfgang Goetha, báseň *Lorelei* či balada *Die schlesischen Weber* (*Slezští tkalci*) Heinricha Heina) nebo na Bibli, obsahuje Celanova báseň prameny a citáty méně „přiznané“, těžko prokazatelné, přesto zjevné.

Je to především proslulá centrální metafora „černé mléko jitra“, které má pravděpodobně svůj předobraz hned v několika básních bukovinských autorů, jež Celan nejspíše znal. Na prvním místě je třeba jmenovat již zmíněnou básničku Rose Ausländerovou, která spojení „černé mléko“ patrně pro moderní poezii objevila. Tuto metaforu použila ve své básni *Ins Leben* (*Do života*), která tvoří vstupní text její první publikované sbírky *Der Regenbogen* (*Duha*). Ta vyšla roku 1939, ale báseň *Do života* vznikla podle jejího vyjádření už mnohem dříve, roku 1925. Z básně cituji relevantní první sloku:

*Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit
strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein.
Sie speist mich eine lange, trübe Zeit
mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.*⁵

V mém překladu do češtiny znějí verše takto:

*Ze smutku, z jeho mateřské niternosti
mi v míře plné proudí život sem.
Po dlouhou tesknou dobu mne tu hostí
černým mlékem a těžkým vermutem.*

Nemělo by příliš smysl snažit se srovnávat obě básně z pohledu originality užití a funkce jedné a téže metafory v naprosto různých kontextech, avšak sama Ausländerová se k problematice takové „přejímky“ vyjádřila jasně: „To, že Paul potřeboval metaforu ‚černé mléko‘ pro *Fugu smrti*, považuji za samozřejmé, neboť básník smí jako materiál pro vlastní poezii použít všechno. Považuji si toho, že velký básník nalezl v mém skromném díle inspiraci. Použila jsem onu metaforu jen tak mimochodem; on však ji povýšil na nejvyšší básnickou výpověď. Stala se součástí jej samého.“⁶ Rose Ausländerová metaforu „černé mléko“ použila ještě jednou,

5 Ausländer, R.: *Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927–1956*. Verlag, Frankfurt am Main 1985, s. 66.

6 Chalfen, I.: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main 1983, s. 133.

tentokrát jako vědomou aluzi: v básni *In Memoriam Paul Celan*, která vyšla krátce po Celanově sebevraždě skokem do Seiny 2. května 1970 ve Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Je pozoruhodné, že podobná metafora se koncem třicátých let objevila v díle dalších německy píšících básníků z Bukoviny. Ve stejném roce jako knižní debut *Ausländerové* vychází i sbírka *Geheimnis und Verzicht* (*Tajemství a zřeknutí*) básníka a literárního mentora mnoha bukovinských básníků Alfreda Margul-Sperbera. Třetí, závěrečná sloka jeho básně *Ferner Gast* (*Daleký host*) sestává z veršů:

*Ihre Augen unaussprechlich lind
seh'n mich an mit fernem Sternenblinken;
und sie flüstert: Willst du nicht, mein Kind,
von der dunklen Milch des Friedens trinken?*⁷

Opět můj překlad:

*Její oči vlahé, nesmírné
z hvězdných dalek pohledem mě skrápí;
slyšet šepot: Nechceš, dítě mé,
z tmavého se mléka míru napít?*

V básni *Der schwarze Hain* (*Černý háj*) z téže sbírky se pak nalézají verše:

*Hier ist kein Tag. Die Milch des Abends rinnt
die schwarzen Stämme abwärts auf den Grund,
ins Netz versickernd, das die Stille spinnt.*⁸

V překladu:

*Zde není den. Po černých kmenech kane
pozvolna k zemi mléko večera
a vsakuje se v síť, tichem tkané.*

Alfred Margul-Sperber byl příjemcem dopisu, který mu dne 28. 12. 1935 odeslal jiný básník z Bukoviny, Isaac Schreyer. Součástí dopisu bylo několik básní, mezi nimi i *Klage* (*Nářek*), text, který mohl Margul-Sperbera k metafoře s „tmavým mlékem“ přivést. Čteme zde totiž verše:

*Schwermut hieß unsere Amme;
Frühe schon säugte sie uns
Mit der bittern Milch unserer Kindheit.*⁹

7 *Fäden ins Nichts gespannt. Deutschsprachige Dichtung aus der Bukowina*. Uspořádal Klaus Werner. Frankfurt am Main, Leipzig 2001, s. 59.

8 „Im Metapherngeflecht. Von Rose Ausländers Regenbogen zu Paul Celans Todesfuge“. In: *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina*. Berlin 1993, s. 165.

9 *Versunkene Dichtung der Bukowina. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik*. Uspořádali Amy Colin a Alfred Kittner. Mnichov 1994, s. 95–96.

Překlad do češtiny:

*Zádumčivost bylo jméno naší kojné;
již brzy nám dala pít
hořké mléko našeho dětství.*

Dalším textem, který bývá kladen do souvislosti (spíše pro shodu v názvu než ve formě fugy či v obsahu), je báseň bukovinského básníka Mosese Rosenkranze *Die Blutfuge (Fuga krve)*. Tato báseň vyšla v Rosenkranzově sbírce *Gedichte (Básně)* ve stejný rok jako *Fuga smrti*, rovněž v Bukurešti.

Je pravděpodobné či téměř jisté, že Celan některé z citovaných básní znal. Toto vzájemné proplétání metafor a motivů svědčí o dvojím: jednak o vzácně homogenním kulturním podloží regionu Bukoviny, utvářeném specifickými podmínkami v izolaci (vzpomeňme na jiné úrovně příbuznost motivů u pražských německy píšících autorů), jednak o specifickém vztahu, který byl pro četné básníky z tohoto uzavřeného okruhu typický: motivy, témata a někdy i celé verše putovaly z básně do básně, vědomě či nevědomě. Autoři zřejmě neměli ambice, aby jejich texty byly po všech stránkách původní (což je ostatně požadavek až novověký); konala se zde například častá společná autorská čtení, existovali oblíbení, uznávaní a citovaní autoři z „klasické“ německé či rakouské literatury a vznikalo i cosi na způsob literárního soupeření. Například je známo, že mladý Celan se takto umělecky konfrontoval se svým spolužákem z gymnázia, výše zmíněným Immanuelem Weißglasem, když soutěžili v napsání básně na jedno téma, v překladu téže básně a podobně. Zdá se, že ozvuk takovýchto „literárních her“ stojí i kdesi na počátku *Fugy smrti*. Immanuel Weißglas je totiž autorem básně, která je dnes považována jednoznačně za textový předstupeň *Fugy smrti*. Jedná se o báseň s názvem *ER (ON)*, kterou Weißglas napsal roku 1944, kterou však – lze předpokládat, že i s ohledem na následnou proslulost Celanovy *Fugy smrti* – nezařadil do své první sbírky s básněmi z tohoto období a publikoval ji až roku 1970 druhém čísle bukurešťského časopisu *Neue Literatur*. Její podobnost, ale zároveň i rozdílnost vůči *Fuze smrti* je fascinující:

*Wir heben Gräber in die Luft und siedeln
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort.
Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.*

*ER will, daß über diese Därme dreister
Der Bogen strengte wie sein Antlitz streicht:
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,
Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.*

*Und wenn die Dämmerung blutig quillt am Abend,
Öffn' ich nachzehrend den verbissnen Mund,
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend:
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.*

*ER spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmert es wie Gretchens Haar.*

*Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.¹⁰*

V mém překladu:

*Zvedáme hroby do vzduchu, tu dlíce
s dítětem, s ženou, kde nám dáno být.
My kopem, jiní stojí, fídlajíce,
hloubí se hrob a musí zatančit.*

*ON chce, ať smyčec křeše z těch střev jiskru,
ať je tře, přísný jako jeho tvář:
o smrti hřejte, o německém mistru,
jenž táhne zemí jako mlžný šlář.*

*A když krev ze dne prýští do štrání,
zaťatá ústa otevřít s to jsem.
Jak rakev úzký, jako umírání:
takový kopu vzdušný dům nám všem.*

*ON básní, když si v domě hraje s hady,
jak Markétčin vlas v Německu se tmí.
Hrob v mracích není těsný, nemá vady:
Smrt byla tady, mistr německý.*

Tuto báseň samozřejmě Celan musel velmi dobře znát, ale z tehdy pochopitelných důvodů se snažil její existenci utajit, respektive ji ignoroval. Souviselo to jistě s jeho traumaty z minulosti, o které se vyjadřoval jen zašifrovaně svými básněmi. I *Fuga smrti* je potom takovou šifrou, magickým textem, jehož příběh skrývá více, než se jeví na první pohled.

Metafory, které text skrývá, mají rovněž své příběhy. Metaforu černého mléka jsem se již pokusil rozkrýt. Báseň však obsahuje mimo řadu jiných i obraz, slovní spojení, které badatele i čtenáře znepokojuje: je to obraz „muže hrajícího si v domě s hady“, který, jak je po srovnání obou básní evidentní, Celan převzal z Weißglasovy básně. Jak složitými cestami se však může vznik takového obrazu ubírat, dokládá – jinak vzácný – komentář samotného Celana.

Badatelé se před publikováním Weißglasova textu domnívali, že se jedná o obraz, se kterým se Celan seznámil v poezii Georga Trakla, rakouského básníka, který byl v Černovicích vedle např. Rilka či Hölderlina velmi uznáván, znám a čten. Traklova báseň *Psalm (Žalm)* totiž obsahuje verš *im seinen Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen*¹¹ (ve svém hrobě hraje si bílý mág se svými hady). Sám Celan (pomiňme teď, že musel vědět, že ještě více doslovně je obraz obsažen ve Weißglasově textu) si do svého vydání Traklových básní činí k tomuto verši drobnou poznámku: „Podivuhodné! srov. *Fuga smrti*“,¹² kterou dává najevo, že podobnost jeho a Traklova verše byla i pro něj překvapivá a neměl o ní tušení.

V dopise zaslaném 19. 5. 1961 Waltru Jensovi se k této shodě – rozjitřen i neustávajícím osočováním z plagiátorství – vrací podrobněji: „Jsem ten poslední, kdo by popíral vliv Trakla,

10 „Im Metapherngeflecht. Von Rose Ausländers Regenbogen zu Paul Celans Todesfuge“. In: *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina*. Berlin 1993, s. 167.

11 Trakl, G.: *Das dichterische Werk*. München 1998, s. 32.

12 *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer. Ausstellung u. Katalog*. Marbach am Neckar 1997, s. 38.

ale soudím, že v případě „hrajícího si s hady“ se jedná o složitější vztah. V obraze hada máme zajisté co do činění s archetypem. (...) Ve Fuze smrti si také s hady nehraje „smrt“, ale „muž v domě“, tentýž, který píše „tvé zlaté vlasy, Margareto“. A zde, zde se jedná o archetypální proměnu: vlasy (a u postavy Markétky je třeba mít na mysli i copy) se často (v pohádkách i mýtech) proměňují v hady. – Nepíšu to proto, abych blízkost Traklova verše vyloučil, míním tím jen, že zde se zviditelňuje něco rozhodujícího: že teprve znovusetkání činí setkání (...) setkáním.“¹³ Celan ani v takové přímé konfrontaci nepřiznává svůj zdroj (Weißglasovu báseň) a hledá zde styčné body v archetypech – jistě ne neprávem. Bohužel se již nedopátráme, jestli Immanuel Weißglas obraz muže hrajícího si s hady převzal od Trakla, či nikoli. Osobně si dovoluji usuzovat, že ano, aniž by to snad ubíralo jeho či Celanovu textu na působivost a veličnosti (ostatně je prokázáno, že sám Trakl byl ve své poezii „mistrem citátů“¹⁴).

Ke vztahu básní *Fuga smrti* a *ON* se vyjádřil i Immanuel Weißglas – v dopise odpovídajícím na dotaz freiburského germanisty Gerharta Baumanna. Celana obhajuje: „V oblasti poezie záleží – byť třeba přecházejí metafory z jednoho výtvaru do jiného – vždy jen na zisku a ztrátě v čistě uměleckém smyslu. A *Fuga smrti* je hluboce zakotvena v lyrickém vědomí naší doby. Paralelismy v žádném případě nesvědčí o jakékoli prioritě. „Kamarádský kontrapunkt“ spojil často „dva slovem posedlé přátele“ ve společném úsilí o báseň.“¹⁵

Nechci se pouštět do dalších podrobnějších srovnávacích analýz Weißglasovy a Celanovy básně, neboť se domnívám, že shoda téměř všech klíčových motivů v obou básních je sama o sobě více než průkazná. Co mě na celé „kauze“ zajímá, je pozoruhodná proměna ve vnímání *Fugy smrti* v důsledku znalosti těchto faktů z pozadí jejího vzniku. Je fascinující, kolik nese Celanův text informací a vjemů tak rozdílného druhu. Jeho báseň představuje ve světle těchto skutečností opravdový mistrovský kus. Nejedná se pouze o citátovou báseň, ale o svěráznou montáž z mnoha jiných textů, někdy autorem otevřeně signalizovaných, ale většinou nikoli. *Fuga smrti* je nejen litaníí za osud Židů, je i žalozpěvem za celou jednu končící kulturu. Představuje syntézu toho, o co se snažila a čím vynikla poezie německy píšících, většinou židovských básníků z Bukoviny, ale zároveň překonává jistý tradicionalismus, který jí byl vlastní. *Fuga smrti* je báseň výsostně moderní, interpretačně otevřená, a přitom v mnoha momentech překvapivě konkrétní. Není náhodou, že Paul Celan tento text přinesl s sebou do exilu a teprve tam, s odstupem od své původní vlasti, z ní dokázal vytěžit maximum. Jeho pozdější básně jsou už od vlivu bukovinských autorů zcela odpoutány; *Fugou smrti*, tímto lyrickým experimentem stojícím na pomezí dob a kultur, a přijetím nového jména se Celan odtrhl od své minulosti, vykročil k poezii zcela jiného druhu, jež v Celanových posledních sbírkách z konce šedesátých let již téměř otevřeně komunikuje s podněty světové experimentální poezie.

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého, Olomouc

13 Paul Celan – *Die Goll-Affäre*. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2000, s. 532–533.

14 Malý, R.: „Rimbaud, Trakl a jejich překladatelé – překvapivá paralela. K úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní světové poezie“. In: *Bohemica Olomucensia 2 – Symposiana*. Olomouc 2009.

15 Firges, J.: *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans*. Tübingen 1998, s. 86.

Hovořit o uměleckém experimentu v souvislosti s 50. léty 20. století se může zdát paradoxní. Je to, zejména první polovina této dekády, období vnímané tradičně jako antimodernistické, konzervativní, realistické, popírající improvizaci, nejistotu, vše, co je nenormované nebo co se pravidlům, normám, limitnosti vzpírá. Obvykle bývá tato tendence spojována se jmény Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla, Václava Kopeckého, Jiřího Tauerova apod. jako stanovitelským norem. Jestliže doba první poloviny 50. let je často označována jako čas nejvýraznějšího politického tlaku vůči umění, pak etapa mezi květnem 1945 a lednem 1950 (kdy se uskutečnila plenární schůze o poezii) je obdobím přípravným, připravujícím onen mocenský zásah vůči umění.

Situace byla předpřipravena událostmi v sovětském prostředí. Nejdůležitějším bezprostředním inspirativním impulsem byly vedle různých schůzí Svazu sovětských spisovatelů perzekuce proti inteligenci a způsob argumentace, řeči a jejich prezentace, kterou aplikoval v kampani proti časopisům *Zvezda* a *Leningrad* a autorům Anně Achmatovové, Michailu Zoščenkovi a některým dalším umělcům sekretář ÚV VKS(b) generál Andrej Alexandrovič Ždanov v srpnu 1946 a o němž se brzy dozvěděli i čeští literární pracovníci i běžní čtenáři ze sovětského a domácího tisku i z českého otištění Ždanovova proslovu hned v roce 1946 a před lednem 1950 ještě v několika dalších vydáních.¹ Ždanovův text *Doklad t. Ždanova o žurnalech Zvezda i Leningrad*,² stejně jako další s obdobnou tematikou, byl publikován i v jiných jazycích: anglicky v prosinci 1946 v periodiku Komunistické strany USA *Political Affairs* (podobně jako projev *Situace na filosofické frontě v SSSR*, který byl otištěn v *Political Affairs* v dubnu 1948); knižně vyšly Ždanovovy projevy v angličtině, označené jako eseje, v roce 1950 pod názvem *Essays on Literature, Philosophy, and Music*,³ v němčině vyšla v letech 1951 a 1952 kniha *Über Kunst und Wissenschaft*,⁴ v italštině v roce 1949 dva tituly – *Politica e ideologia* a *Per la pace, la*

1 *Případ Zoščenko-Achmatova* (v na titulním listě a v tiráži je uvedeno Achmatova, na obálce Achmatová). Svět v obrazech, vydavatelství ministerstva informací, Praha 1946. Dva úryvky ze Ždanovova vystoupení byly publikovány v roce 1948 ve *Varu* („O literatuře“, č. 11, s. 344-346, a „Ruská literatura a dekadence“, č. 16-17, s. 528), celá „zpráva“ pak třikrát v souboru Ždanovových projevů *O umění* (v pražském Orbisu vyšla dvě vydání v roce 1949 a jedno v roce 1950) – pod názvem *Za vysokou ideovost literatury* a s chybnou datací 1947. Jedná se o překlad textu otištěného poprvé v sovětském deníku *Pravda* 21. 9. 1946.

2 Publikován byl ze stenografického zápisu (ze setkání stranického aktivu a schůze spisovatelů v tehdejším *Leninradě*) v září 1946 v časopisu *Bolševik* (23, 1946, č. 17-18, s. 4-19) a v říjnu 1946 v měsíčníku *Znamja* (1946, č. 10, s. 7-26).

3 Ždanov, A. A.: *Essays on Literature, Philosophy, and Music*. New York 1950. Novější vydání těchto projevů bylo vydáno pod názvem *The Central Committee Resolution and Zdanov's Speech on the Journals Zvezda and Leningrad* (Royal Oak 1978 – jedná se o bilingvní anglicko-ruské vydání).

4 Shdanow, A.: *Über Kunst und Wissenschaft*. Berlin 1951, 2. vydání Stuttgart 1952.

democrazia e l'indipendenza dei popoli,⁵ francouzsky v roce 1950 dvě vydání *Sur la littérature, la philosophie et la musique*.⁶

O usnesení ústředního výboru VKS(b) ze 14. 8. 1946, týkajícího se zmíněných časopisů a Achmatovové se Zoščenkem, vzápětí Ždanov „referoval“ – jak zněla dobová formulace z pera Bohumila Mathesia⁷ – na aktivu leningradské organizace této politické strany a „na shromáždění leningradských spisovatelů“.⁸ Na obou schůzích byly odhlasovány rezoluce, v nichž je vyjádřen souhlas se stanoviskem ÚV VSK(b). Ždanovův model mocenského tlaku politiků vůči umělcům a vymezování prostoru umění jako oblasti závislé na politice (a umělců podřízených politikům) aplikovaný od srpna 1946 pokračoval také v dalších letech, a to i po Ždanovově smrti: další nátlak se projevil v lednu 1949 a šlo o časopis *Znamja*.⁹ Skon tvůrce neznamenal konec tohoto způsobu jednání. Ždanovovské akce měly tento průběh: 1946 útok proti časopisům *Zvezda* a *Leningrad*, Achmatovové, Zoščenkovi a některým dalším autorům, rozhodnutí ústředního výboru bolševické strany o repertoáru divadel a o kinech, 1947 akce v oblasti filosofie, 1948 ustanovení o hudbě a Lysenkovo vystoupení v Zemědělské akademii, 1949 kampaň proti kosmopolitismu a vyhlášení mezinárodního boje za mír, 1950 otevření diskuse ve všech oblastech umění po publikování Stalinových vyjádření v diskusi o otázkách jazykovědy, 1951 mírné uklidnění, kampaň proti nacionalismu, 1952 další zvýšený nástup mocenskosti po publikování Stalinovy práce *Ekonomické problémy socialismu v SSSR*, kampaň proti teorii bezkonfliktnosti.¹⁰ Model byl tedy stanoven a připraven k dalšímu použití (a využití). Otázkou zůstávalo, jakou oblast literatury vybrat jako prioritní a věnovat jí pozornost jako vzoru, podle něhož se budou další sféry řídit. Vzhledem k tomu, že v Sovětském svazu se politici a literární kritici zaměřili na lyriku, byla volba prakticky rozhodnuta.

50. léta nemohou být interpretována bez reflexe meziválečného období (v širším pojetí ani bez přihlédnutí k 19. století, na něž v mnohém ideologové 50. let stavěli – nejznámějším případem je Zdeněk Nejedlý – a aktualizovali je na poválečné a poúnorové podmínky), především 30. let 20. století. Důležitým impulsem se stal tzv. První všesvazový sjezd sovětských spisovatelů – uskutečnil se v Moskvě ve dnech 17. 8. až 1. 9. 1934 – s oficiálním vyhlášením Stalinovy teze, že spisovatelé jsou inženýři lidských duší („Tovarišč Stalin nazval našich pisatelej inženěrami čelovečeskich duš.“),¹¹ a závazného směru socialistického realismu. Socialistický

5 Ždanov, A.: *Politica e ideologia*. Roma 1949; Ždanov, A.: *Per la pace, la democrazia e l'indipendenza dei popoli*. Roma 1949.

6 Ždanov, A.: *Sur la littérature, la philosophie et la musique*. Paris 1950, předmluvu k 2. vydání napsal L. Aragon.

7 Mathesius, B.: „Sovětský tisk uveřejnil...“. In: *Případ Zoščenko–Achmatova*, o. c., s. 5.

8 Ibid. V SSSR byly Ždanovovy projevy vydávány v obrovských nákladech, např. brožurka *Doklad o žurnalach Zvezda i Leningrad* byla v roce 1952 rozmnožena v nákladu 500 000 výtisků.

9 Srov.: Heller, L. – Baudin, A.: „Institucional'nij kompleks socrealizma“. In: Günther, H. – Dobrenko, J. (eds.): *Socrealističeskij kanon. Sbornik statěj*. Sankt-Peterburg 2000, s. 297. Oba autoři statí nazývají tyto ataky období 1946–49 „velké předpisy“ („bolšije postanovljenija“).

10 Srov.: Heller, L.: „Estětičeskije katěgorii i ich město v socrealizme ždanovskoj epochi“. In: ibid., s. 437–438. Stalinovo vystoupení v diskusi o jazykovědě *Marxismus a otázky jazykovědy* bylo kromě časopiseckého otištění publikováno knižně poprvé v roce 1950 (v nákladu 100 750 výtisků), Stalinův text *Ekonomické problémy socialismu v SSSR* vyšel česky čtyřikrát v letech 1952–55. K Ždanovým zásahům do kultury rovněž srov.: Moryganov, A.: „Estětičeskaja demonologija socrealizma“. In: Günther, H. – Dobrenko, J. (eds.): *Socrealističeskij kanon*, o. c., s. 449–458.

11 Ždanov, A.: *Sovětskaja literatura – samaja idejnaja, samaja předovaja literatura v mire*. Moskva 1953, s. 8. V dobovém sovětském tisku publikováno s tímž názvem – srov.: *Litěraturnaja gazěta*, 20. 8. 1934, s. 1; *Pravda*, 20. 8. 1934, s. 2; *Izvěstija*, 20. 8. 1934, s. 2.

realismus v české podobě je interpretován zejména z doby od přelomu 40. a 50. let 20. století, jako jednotná umělecká koncepce stanovená na počátku 30. let v Sovětském svazu, jako směr, který se „diskreditoval (...) zejména] v letech 1946 – 1952, kdy působil jako demagogický argument v kampaních proti nekonformním umělcům v SSSR i v dalších socialistických zemích (...)“¹². Jak upozorňuje Felix Vodička, v Československu byl socialistický realismus ve 30. letech vnímán šířeji než v Sovětském svazu, „všichni marxističtí kritikové, především Kurt Konrad, B. Václavek, ale i St. K. Neumann, dávali socialistickému realismu co nejširší pojetí, které vycházelo z tradice celé dosavadní socialistické literatury a které neuzavíralo cestu existujícím vývojovým možnostem“.¹³ Mohli bychom diskutovat o tom, zda skutečně všichni marxističtí literární kritici takto ve 30. letech k socialistickému realismu přistupovali, a také o tom, jaké vývojové možnosti může mít Vodička na mysli a zda umění a umělecké směry procházejí vývojem, avšak podstatná je následující věta z Vodičkovy studie: „Vznikla představa literatury, jež se uskuteční dialektickou syntézou proletářského a avantgardního proudu v dosavadní literatuře.“¹⁴ O tom, že skutečně tehdy existovalo pojetí socialistického realismu jako avantgardní záležitosti nebo uměleckého směru, který má k avantgardě blízko, mimo jiné svědčí diskuse, která se týkala všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů a která proběhla v českém tisku zejména na podzim roku 1934. Ukazuje, že české pojetí socialistického realismu bylo v mnohém odlišné od sovětského, že tak existovala disproporce mezi těmito dvěma prostředními. V jednom převažovalo inklinování k otevřenosti, ke spolupráci socialistického realismu s avantgardou a k pojetí tohoto směru jako něčeho nového (experimentálního), v druhém jako závaznosti, normy, striktnosti, vázanosti. První pojetí mělo přinášet obohacení, inovaci, variantnost uměleckého zobrazení světa a v jeho středu bylo umění, tehdy promyšlené definování estetické funkce umění, druhé pojetí inklinovalo ke konzervaci, ke staticitě, normovanosti, pojetí umění jako záležitosti služebné a sloužící, v jeho centru byly záležitosti mimoumělecké, ideologické, politické, propagandistické, převýchovné apod.

Třebaže dnes je chápán jako nejznámější propagátor socialistického realismu v SSSR Andrej Alexandrovič Ždanov, který na tomto sjezdu pronesl projev editovaný u nás až se značným zpožděním po válce s názvem *O nejpokrokovější literatuře světa*¹⁵ (v ruštině byl rozšířen s titulem *Sovětskaja literatura – samaja idějnaja, samaja přededovaja literatura v mire*), reflexe roku 1934 u nás Ždanova téměř opomíjely. (Hlavní osobností sjezdu byl Maxim Gorkij.) Dokonce i Štoll v lednu 1950 a ve své knize *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* zmiňuje Ždanova pouze jednou – a to nikoli v souvislosti se spisovatelským sjezdem jako ideologa soci-

12 JHo (= Holý, Jiří): „Realismus, socialistický“. In: Nünning, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006, s. 659.

13 Vodička, F.: „Kategorie continuity“. In: Vodička, Felix: *Struktura vývoje*. Praha 1998, s. 170.

14 Ibid.

15 V něm přednesl definici socialistického realismu a v němž mj. uvedl: „Soudruh Stalin nazval naše spisovatele inženýry lidských duší. (...) To znamená, předně, znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazovat scholasticky, mrtvě, pouze jako »objektivní realitu«, nýbrž zobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji. Přitom pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Taková metoda krásné literatury je tím, co nazýváme metodou socialistického realismu. (...) Být inženýrem lidských duší – to znamená stát oběma nohama na půdě reálného života.“ Ždanov zde hovořil o nutnosti tendenčnosti literatury, o revolučním romantismu, o znalosti techniky literární práce apod. Ždanov, A. A.: *O umění*. Praha 1950, s. 18–22 (1. vydání 1949, časopisecky ve *Varu* v roce 1948).

alistického realismu, nýbrž jako autora projevu „ve věci Achmatové a Zoščenkové“.¹⁶ V tomto kontextu uvádí Ždanovovo jméno opakovaně také Taufer v následném referátu na plenární schůzi o poezii a až na konci svého příspěvku uvádí Ždanovovu propagaci pojetí spisovatele jako inženýra lidských duší.

V polovině 30. let je však jako osobnost definující a prosazující socialistický realismus v Československu vnímán Nikolaj Bucharin. Jeho referát *Poezie, poetika a úkoly básnické tvorby ve SSSR (Poezija, poetika i zadači poetičeskogo tvorčestva v SSSR)*, který byl přednesen na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě v srpnu 1934, byl věnován poezii.¹⁷ Jeden z členů české spisovatelské delegace na sjezdu sovětských spisovatelů Vítězslav Nezval opakovaně Bucharinův referát vyzvedával, hovořil o něm jako o „přednášce, která, podle našeho mínění, bude mít největší vliv na další plodný růst sovětské poezie (...) Jeho vystoupení, právě tak jako přednáška Karla Radka, byly jakoby znamením, že se oba vracejí k rozhodujícím funkcím v politickém životě.“¹⁸ Téma referátu Karla Radka znělo *Současná světová literatura a úkoly proletářského umění*, tj. *Sovremennaja mirovaja literatura i zadači proletarskogo iskusstva*.¹⁹ Z Bucharinova referátu jako stěžejního vystoupení na sjezdu sovětských spisovatelů vycházela většina z těch, kdo o této akci u nás psali, a netýká se to jen levicových autorů (v *Tvorbě* je například u Bucharinovy fotografie ze sjezdu uvedeno, že je to „vynikající sovětský teoretik“,²⁰ pochvalně se o něm vyjadřovali Kurt Konrad, Karel Teige a další),²¹ Arne Novák označil ve své velmi kritické reflexi sjezdu sovětských spisovatelů – na základě referátů, jež byly na počátku září publikovány v českém tisku – za dva „nejproslulejší mluvčí spisovatelského kongresu“ Gorkého a Radka.²² Gorkij a Bucharin zaznamenali největší ohlas; v Bucharinově případě to bylo o to podstatnější, že byl jedním ze tří politiků, kteří na sjezdu hovořili; z této trojice – A. Žda-

16 Štoll, L.: *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*. Praha 1950, s. 131. Jedná se o připomenutí vystoupení sekretáře ÚV VKS(b) Ždanova v srpnu 1946 proti časopisům *Zvězda* a *Leningrad* i proti oběma uvedeným autorům – srov.: *Případ Zoščenko-Achmatova*, o. c.

17 Česky byl editován ve sborníku *Socialistický realismus*. Jarmila Prokopová, Praha 1935, s. 5–76. (Tento název je použit na počátku textu, na titulní straně i v tiráži sborníku je uvedeno *Poezie a poetika a úkoly básnické tvorby ve SSSR*. V duchu tehdejšího – nejen – levofrontovního pojetí byla jména všech tří autorů publikovaných textů i všechny jejich názvy otiskeny malými písmeny.) Na pokračování byl otiskn také v časopise *Tvorba* 9, 1934, č. 18, 19, 20, 21, 24 a 26. Editace v ruštině srov.: *Literaturnaja gazëta*, 30. 8. 1934, s. 2–4; *Pravda*, 30. 8. 1934, s. 5–6; *Izvěstija*, 30. 8. 1934, s. 3–4.

18 Nezval, V.: „Kolem sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě“. *Doba* 1934–35, č. 11–12, s. 173. Nezval naráží na dočasné odstavení obou z čela sovětské politiky. Význam spisovatelského sjezdu posléze Nezval zpochybňoval. Když byl pozván na Mezinárodní kongres spisovatelů na obranu kultury, uvedl: „(...) nepřeceňoval jsem nikterak nutnost zúčastnit se sjezdu, tím spíše, že jsem si nedělal iluzí o reálném významu takového kongresu, jsa pamětliv, jak povšechného rázu jsou podobné kongresy, jak jsem to mohl soudit při vzpomínce na moskevský Všesvazový sjezd spisovatelů, kterého jsem se zúčastnil koncem léta 1934.“ Nezval, V.: *Úlice Gít-le-čeur (1935)*. Praha 1936, s. 10–11.

19 Srov.: *Literaturnaja gazëta*, 26. 8. 1934, s. 2–4, 28. 8. 1934, s. 1–2; *Pravda*, 27. 8., s. 3–4; *Izvěstija*, 27. 8. 1934, s. 3–4. Český výtah srov.: „O mezinárodní literatuře. Z referátu Karla Radka na sjezdu v Moskvě“, *Tvorba* 9, 1934, č. 19, s. 285–287; též: „Mluví Karel Radek a Huan-Lu-Či“. *Rudé právo*, 1. 9. 1934, s. 4.

20 Srov.: *Tvorba* 9, 1934, č. 19, s. 291.

21 Levá fronta v jakémsi skupinově signovaném *Doslovu* označila za autory hlavních referátů na moskevském sjezdu v roce 1934 Bucharina, Gorkého a Radka – in: *Socialistický realismus*, o. c., s. 182.

22 Novák, A.: „Odpověď Maximu Gorkému“. *Lidové noviny*, 9. 9. 1934, s. 9. Nesouhlasně ihned na Novákův článek reagoval J. Stránský, který odmítal interpretovat literaturu prostřednictvím politizace a kladně se vyjadřoval k podpoře umění ze strany sovětského státu – srov.: Stránský, J.: „Odpověď Arne Novákovi“, ibid. Tuto debatu glosoval L. Štoll – š. (= Štoll, Ladislav): „Tak se to dělá, pane Arne Novák“. *Rudé právo*, 11. 9. 1934, s. 4, též: Š. (= Štoll, Ladislav): „Jaro Stránský contra Arne Novák“. *Rudé právo*, 12. 9. 1934, s. 4. Důležitá byla i Novákova reakce na Gidovu knihu „Několik glos na okraji Gideova Návratu ze Sovětského svazu“. *Lumír* 63, 1936–37, č. 3, s. 159–162.

nov, K. Radek, N. Bucharin – měl nejméně odezvy Ždanov.²³ Podle dobového sovětského tisku a stenografického záznamu byl Bucharinův referát o poezii oceněn bouřlivým aplausem celého sálu, který přecházel v ovace, při nichž celý sál povstal, což byla podstatně kladnější odezva než v případě Ždanova. Podle Nezvala „vystoupil Bucharin, jako každý dobrý revolucionář, tak, že jeho vystoupení má a bude mít epochální význam. Doufáme, že bude jeho přednáška vydána celá česky, neboť stojí po všech stránkách za to, aby byla studována“.²⁴ Nezval ocenil především „teoretickou základnu“ Bucharinovy přednášky a jeho pojetí socialistického realismu, které český básník přibližoval ke své koncepci surrealismu. V následující reflexi, s mírným časovým odstupem, byl již střdmějši v pochvalách adresovaných Bucharinovi, přesto se pokouší Aragonovi vyvrátit, že by Bucharinův projev byl příliš akademický.²⁵ Ždanov, Stalinův tajemník, Nezvala na spisovatelském sjezdu „poněkud skličoval příliš politickou interpretací Stalinovy věty, že spisovatel má být inženýrem lidské duše“, avšak později na recepci si ho „zamiloval“ a naklonil si jeho i ostatní autory „svým trochu hranatým a tím upřímnějším humorem“.²⁶

Na sjezdu sovětských spisovatelů vyslovili tři relevantní řečníci pojetí socialistického realismu; s nejobecnější, nejradikálnější a nejvíce od politiky odvozenou podobou přišel Ždanov, který uvedl, že „pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Taková metoda krásné literatury je tím, co nazýváme metodou socialistického realismu“.²⁷ Ždanovovy zkušenosti s literaturou, resp. uměním, z těchto tří osobností, byly nejmenší, a primárně na úrovni represivnosti. Součástí socialistického realismu, jako základní metody sovětské krásné literatury a literární kritiky, musí být podle Ždanova revoluční romantismus (jedno z nejdiskutovanějších spojení v levicové české kultuře 30. let), neboť umění má vyjadřovat největší hrdinství a grandiózní perspektivy socialismu.²⁸ Gorkij, jehož zkušenosti s uměním byly nepoměrně větší než v případě Ždanova, přišel s praktičtější zaměřeným referátem, obsahujícím výčet povinností spisovatele (resp. umělce); jeho definice socialistického realismu je taková, že „utvrzuje bytí jako činnost, jako tvorbu, jejímž cílem je neustálý vývoj nejcennějších individuálních vlastností člověka za účelem jeho vítězství nad silami přírody, pro jeho zdraví a dlouhý věk, pro veliké štěstí žít na zemi, kterou v souhlase s neustálým růstem jeho požadavků chce celou opracovat jako nádherný příbytek lidstva, sjednoceného v jednu rodinu“.²⁹ Nejvíce se tématu socialistického realismu věnoval Bucharin, jeho pojetí bylo nejvolnější – „formami básnické tvorby musí být nejrozmanitější poetické formy, sjednocované jednotným velikým stylem nebo metodou socialistického realismu“.³⁰ Socialistický realismus označoval za průmět dialektického materialismu do oblasti umění, základním hlediskem je vítězství proletariátu, sociální smysl tohoto umění. Také Bucharin hovoří o revoluční romantice, romantismus spojuje s heroikou, kterou hledá na zemi a má vést k „vítězství nad nepřítelem i vítězství nad přírodou“.³¹ Bucharin

23 Na to, že referáty byly předem „přehlédnuty a potvrzeny“, jak sdělil sám Bucharin, upozorňuje Jan Slavík – srov.: Slavík, J.: „Sjezd sovětských spisovatelů“, *Slovanský přehled* 26, 1934, č. 7, s. 196.

24 Nezval, V.: „Kolem sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě“, o. c., s. 173.

25 Nezval, V.: *Neviditelná Moskva* (1934). Fr. Borový, Praha 1935, s. 81, resp. 98–101.

26 Ibid., s. 122.

27 Ždanov, A. A.: „O nejpokrokovější literatuře světa“. In: Ždanov, A. A.: *O umění*, o. c., s. 19.

28 Ibid., s. 20.

29 Gorkij, M.: „Přednáška na sjezdu sovětských spisovatelů 17. srpna 1934“. In: Drozda, M. (ed.): *Sovětská literární věda. Překlady vybraných studií*. Praha 1949, s. 35–36.

30 Bucharin, N. I.: „Poezie, poetika a úkoly básnické tvorby ve SSSR“. In: *Socialistický realismus*, o. c., s. 67.

31 Ibid., s. 72.

odmítá Gidův pojem komunistický individualismus, propojuje však socialismus s rozkvětem osobnosti, růstem jejího sebevědomí, růst individuality odlišuje od vzrůstu individualismu: tak je mu socialistický realismus protiindividualistický. Jeho definice zní: „Socialistický realismus jest metoda básnické tvorby a styl socialistické poezie, zobrazující skutečný svět a svět lidských citů, styl, který se liší od buržoazního realismu jak obsahem předmětů poetického zobrazování, tak i svými stylovými zvláštnostmi.“³² Bucharin byl velmi kritický k tehdejší básnické tvorbě v SSSR: Verhaerena pokládal za aktuálnějšího než většinu sovětské poezie, rýmovaná hesla odmítal pokládat za poezii; požadoval také co největší rozhled po světové kultuře, chce, aby autoři studovali cizí jazyky, aby nikdo nebyl omezován v tomto seznamování se s literaturou mimo SSSR. To bylo blízké mnoha českým a slovenským spisovatelům i literárním kritikům. Z různosti, jak se zdálo, pojmání socialistického realismu v SSSR preferovali čeští autoři a kritici Bucharinovo.

Důležité v českém prostředí byly diskuse o surrealismu a socialistickém realismu, které probíhaly především v polovině 30. let, zejména od roku 1934. Šlo v nich nejen o definování obou těchto pojmů a jejich – teoretické a prakticky-umělecké – pojetí, ale také o pojmenovávání vztahu mezi nimi. Podle Kurta Konrada je teoretickou základnou socialistického realismu marxistická estetika, vyznačuje se tzv. socialistickou perspektivou, nevylučuje revoluční romantiku ve ztvárňování proletářského hrdinství, orientuje se na celého člověka v celé jeho rozmanitosti. Se surrealisty mají zastánci socialistického realismu společný protifašistický boj. Jak Konrad upozornil, obhájci surrealismu i socialistického realismu se dovolávají Bucharina: jednalo se o střet metod, konflikt, který existoval v obecnější rovině, podle dobového pojetí jako střet dvou avantgard. Vznikla otázka, který z nich má k dialektickému materialismu blíže. Podle Konrada je to socialistický realismus, neboť se vyznačuje aktivitou, má v programu přeměnu člověka a společnosti, je optimistický, surrealismem se, podle něho, nelze přiblížit ke kladným věcem. Socialistický realismus byl v Konradově pojetí poměrně širokým proudem, který nebude mechanickým přenášením ideologie do umění.³³

Nezvalovo a Teigovo pojetí surrealismu v této době směřovalo k interpretaci tohoto směru jako dialektického materialismu v kapitalistické společnosti. Teige se pokoušel o hledání společného mezi socialistickým realismem a surrealismem; jeho reflexe moskevského sjezdu z roku 1934 byla kladná v tom smyslu, že vytvoření společné spisovatelské organizace vítal, neboť v tom viděl spojení různých skupin proletářských spisovatelů a seskupení „intelektuálních a uměleckých avantgard“³⁴: byly pro něho dvěma „proudy revoluční literární a umělecké práce“ v SSSR, které se nyní „spojují“ v „*jednotný Svaz sovětských spisovatelů*“,³⁵ který se hlásí k teorii socialistického realismu. Jeho otázka, jako umělec ze západního kapitalistického světa, zněla, zda je v Československu (respektive západní Evropě) situace už připravena k těmto řešením. Nemělo to pro něho znamenat absolutní shodu ve speciálních otázkách, trval na jistých odlišnostech nejen mezi surrealismem a socialistickým realismem, ale byl i proti nivelizaci umění, ale za nutnou pokládal spolupráci v antifašistické intelektuální frontě. Snaží se hledat cestu ke smíření rozporů, na něž někteří marxističtí umělci kritici poukazovali a reflektovali při tom sami sebe za jediné správné a pravé marxisty. Teige rozumí Bucharinovi a výsledkům prvního sjezdu sovětských spisovatelů tak, že socialistický realismus nabízí různé možnosti interpre-

32 Ibid., s. 74.

33 Srov.: Konrad, K.: „O socialistickém realismu“. In: *Socialistický realismus*, o. c., s. 77–119.

34 Teige, K.: „Socialistický realismus a surrealismus“. In: *ibid.*, s. 123.

35 Ibid.

tace a pojetí, že připouští možnost různosti výkladů a názorů, nikoli že je jednotnou směrnicí, která je vyhlášena rezolucí. Mezi surrealismem a socialistickým realismem není podle Teiga teoretický rozpor, „**surrealismus zapadá do širokého rámce teorie socialistického realismu**, tak jak byla formulována A. V. Lunačarským a Nikolajem I. Bucharinem“.³⁶ Neznamená to však likvidaci surrealismu a surrealistických aktivit; podstatný rozdíl pak nachází Teige v básnických dílech surrealismu a socialistického realismu. Dialektický materialismus je podle Teiga společné myšlení levicových umělců na Západě a sovětských tvůrců; socialistický realismus je konstruktivní, surrealismus pak revoluční myšlenka destruktivní. Teige se kriticky vyjadřuje k dílům sovětského socialistického realismu, včetně těch, která byla prohlašována za stěžejní (Gorkého či Šolochova). V teoretické oblasti se Teige pokoušel držet blízkosti obou směrů, v okamžiku nejistoty a poznání o určitou násilnost v pokusu o udržení této blízkosti si vypomohl mimouměleckou argumentací – tedy nutností společného postoje vůči fašismu, ale při komparaci konkrétních uměleckých výsledků (především básnických, ale i výtvarných) byl nucen konstatovat, že nelze „zastíratí evidentní rozdíly“³⁷ mezi oběma směry.

Pokusem o pojmenování souvztažnosti a rozdílů mezi surrealismem a socialistickým realismem byl diskusní večer uspořádaný *Levou frontou* 28. 5. 1934, v jehož centru byla otázka vztahu surrealistů k marxismu. Shrnutím této debaty je sborník *Surrealismus v diskusi* redigovaný Karlem Teigem a Ladislavem Štollem. Zatímco v uměleckých stanoviscích byly mezi jednotlivými řečníky rozdíly, shodovali se „**v přesvědčení, že dialektický materialismus je jediným objektivně platným světovým názorem**“.³⁸ Teige hájící surrealismus viděl perspektivu v masovosti umění, v jeho možnosti stát se všeobecným prostředkem existence člověka, v uplatnění se jako praktického života. Štoll se přidržel politickým formulací a posouval marxismus z projevu filosofického do podoby praktické politiky – to byl zásadní rozdíl mezi oběma mluvčími jednotlivých směrů, surrealismu a socialistického realismu: jeden shledával praktičnost v rozšíření umění na každého jedince jako možnosti svobodné, individuální tvorby, druhý – odmítající individualistickou mentalitu surrealismu, jak to sám pojmenoval – pak uvažoval o umění jako prostředku k uskutečňování převýchovy člověka do podoby politicky žijícího člověka, který je součástí kolektivu a tuto přináležitost reflektuje jako primární. Umělec a umění je podle tohoto pojetí bojovník a prostředek boje „za novou budoucnost lidstva“.³⁹ Přesto Štoll akceptoval, že „surrealisté se přihlásili do revoluční fronty“, vítal je zde jako tvůrce, kteří přicházejí s upřímnou vůlí – neboť toto stanovisko mu umožnila rezoluce ústředního výboru sovětské komunistické strany o politice v oboru beletrie: jakmile se mohl opřít o sovětské politické stanovisko, věděl, jak reagovat a co říkat. (Později byl Štoll k svému vystoupení z května 1934 kritický.) Podle Nezvala „surrealismus buduje své objevy na základě revolučního světového názoru“, ⁴⁰ také tento básník hledal souvislosti mezi socialistickým realismem (respektive marxismem) a surrealismem. Patrně nejvstřícnější při vnímání surrealistů byl Jan Krejčí, pro něhož byl společnou platformou obou směrů marxismus-leninismus a který žádal, aby surrealisté v „revolučním táboře (...) zůstali a bojovali“.⁴¹

36 Ibid., s. 127.

37 Ibid.

38 Štoll, L. – Teige, K.: „Závěr“. In: Štoll, L. – Teige, K. (eds.): *Surrealismus v diskusi. Sborník*. Praha 1934, s. 103.

39 Štoll, L.: „K sociologii romantismu“. In: *ibid.*, o. c., s. 76.

40 Nezval, V.: „O surrealismu“. In: Štoll, L. – Teige, K. (eds.): *Surrealismus v diskusi. Sborník*. o. c., s. 82.

41 Krejčí, J.: „Surrealismus a revoluční fronta“. In: *ibid.*, s. 101.

Mezi surrealisty a zastánci socialistického realismu, respektive marxisticky orientovanými literárními kritiky, docházelo ve 30. letech samozřejmě i k polemikám, které ukazovaly rozdílnosti jejich pojetí: známé jsou například diskuse mezi Teigem a Václavkem (otištěno ve sborníku *Surrealismus v diskusi* a časopisu Index 1934), mezi surrealisty a Konradem (v *Tvorbě* rovněž v roce 1934), doklad polemik lze najít také v již jmenovaném sborníku *Socialistický realismus*, ale projevil se také v příspěvcích v řadě dalších periodik. Podstatnou roli v této situaci nepochybně sehrál velmi kritický text Ilji Erenburga *Surrealisté*, který byl publikován česky v *Tvorbě*. Erenburg přistupuje k umění s jinou premisou – takovou, že umění musí být pro masu, kterým má sloužit k jejich revolučnímu uvědomění, jež je však ztotožněno s politikou komunistické strany (proto tolik intenzivně reagoval na jakékoli spojování surrealismu a revoluce) – a uznává ji jako jedinou možnou. Třídně angažované umění nemá pro něho alternativu. Surrealistická exkluzivita je mu cizí, dokonce ji považuje za škodlivou neboť odvádí – západní – umělce od jejich hlavního úkolu, tj. vychovávat recipienty k revoltě vůči kapitalismu a vést je k vědomí třídní existence člověka. Kdo tento úkol neplní, je snobem, nestydou, prznitelem, spiritistou, ubohou zrůdou, hnijícím člověkem – a především není umělcem.⁴² Reakci dvou francouzských surrealistů popisuje Nezval ve své knize *Ulice Gît-le-cœur* (1935),⁴³ čeští surrealisté reagovali společně ve *Volných směrech*, kde buď chtějí vyvracet Erenburgovy argumenty (Teige), odmítají reglementaci umění, zjednodušování kulturních záležitostí zotročováním básníků (což je proti duchu marxismu) a řadí Erenburga mezi odpůrce surrealismu (Nezval), nebo píší o zjednodušování uměleckých problémů a stavějí Erenburga na pranýř (Hoffmeister).⁴⁴

Český tisk referoval o sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 hojně: základem byla dokumentárnost, tedy seznámení s myšlenkami hlavních referátů a celkovou atmosférou sjezdu. Některá periodika vyslala do Moskvy svého zástupce (*Rudé právo* a *Tvorba* Lubomíra Linhartu), v jiných jsou příspěvky osobností velmi dobře obeznámených s poměry v SSSR (Jan Slavík psal o sjezdu do časopisů *Slovanský přehled* a *Sobota*), jindy se jednalo o reakce na okraj obecnějších záležitostí (F. X. Šalda, který využil tohoto východiska k úvaze o svobodě projevu, o individualismu a vztahu tvůrce a kolektivu),⁴⁵ v jiných případech se jedná o reflexe sjezdového jednání, které jsou ukotvené ideologicky (kritický postoj Václava Chába v *Národním osvobození*

42 Erenburg, Ilja: „Surrealisté“. *Tvorba* 8, 1933, č. 41, s. 645–646. (Tehdejší podoba autorova jména v češtině byla dvojí: Erenburg i, a tak byla použita v tomto případě, Ehrenburg.)

43 „Po večeri jsme šli po Montparnasském bulváru a když jsme přicházeli ke kavárně Closerie des lilas, upozornila mne Toyen, že z kavárny právě vychází Ilja Erenburg a že se dává napříč ulicí. »Kde je?« otázal se André Breton. »Nikdy jsem ho neviděl.«

»Jdu s vámi zúčtovat, pane,« pravil, zastaviv Erenburga uprostřed ulice.

»Kdo jste, pane?« otázal se Erenburg.

»Jsem André Breton.«

»Kdo jste?«

André Breton opakoval několikrát své jméno a spojil je vždy s některou z těch nadávek, jimiž ho poctil Erenburg ve svém živém pamfletu proti surrealismu. Po tomto představení vždy následoval políček. Pak si vyřídil s žurnalistou svůj účet Benjamin Péret. Erenburg se nebránil. Stál, zakrýval si obličej rukou a když s ním přátelé zúčtovali, řekl: »Není dobře, že jste to udělali.« Nezval, V.: *Ulice Gît-le-cœur* (1935), o. c., s. 14.

44 Teige, K.: „Milý příteli Iljo Erenburgu...“. *Volné směry* 30, 1933–34, s. 139–146; Nezval, V.: „K Erenburgovu útoku proti surrealismu“. *ibid.*, s. 148–149; Hoffmeister, A.: „Můj přítel Ilja Erenburg patří na pranýř“. *ibid.*, s. 149–150. Hoffmeister zde mj. uvádí, že za článek o surrealistech „bude Erenburg v Paříži bit“, což jistě myslél obrazně, nicméně výše citovaná Nezvalova pasáž hovoří o skutečném fyzickém napadení sovětského autora.

45 Šalda, F. X.: „Společenské kolektivum a spisovatelské individuum“. *Šaldův zápisník* 7, 1934–35, č. 1, s. 1–12. Šalda, stavějící se kriticky k omezování tvůrčí svobody, se zde identifikuje se Slavíkovou recepcí kulturně-politického

nebo naopak vstřícný Ladislava Štolla v *Rudém právu*). Právě v *Tvorbě* a *Rudém právu* byly referáty o moskevském sjezdu nejklaďnější: byl označován jako akce světového významu, dokonce jako největší světová kulturní událost, která stanovila jasné úkoly pro literaturu a umělce (být inženýrem lidské duše) a definoval podobu jediného možného umění.⁴⁶ V časopisu *Země sovětů* se zase píše o Sovětském svazu jako o novém středu kultury, která má obrovskou přitažlivost pro zahraniční spisovatele.⁴⁷ Značná pozornost byla sjezdu i jeho přípravě věnována v týdeníku *Přítomnost*; ve čtyřech číslech (38–41) zde na přelomu září a října 1934 vycházela *Montáž ze sjezdu spisovatelů v Moskvě*, jejíž autor shrnoval hlavní myšlenky jednotlivých vystoupení a glosoval je stručně obvykle ironickými či nedůvěřivými poznámkami. Připomněl nejprve jako prvního řečníka dělníka Nikitu Izotova – úderníka, jehož místo jako vzoru později zaujal Alexej Stachanov –, který žádal spisovatele, aby „pomohli socialistické výstavbě“.⁴⁸ (Prvním řečníkem byl ve skutečnosti Gorkij.) Význam sjezdu shledával autor *Přítomnosti* ve vypracování směrnic tvorby, stavěl se ovšem nedůvěřivě k realizaci takové direktivnosti: sjezd dle něho hledal novou formuli „umělecké fikce“, jejíž životnost ukáží až „díla její pomocí vytvořená“.⁴⁹ Jeden z českých kritiků totalitárních praktik v Sovětském svazu Jan Slavík psal o organizovanosti a násilnosti celé akce, při níž jsou spisovatelé vehnáni do jednotného svazu spisovatelů, který nazývá literárním kolchozem, „kde má tón udávati komunistická frakce“, kdo zůstane mimo tuto organizaci, nemá možnost publikovat své texty, kriticky se vyslovuje k prvnímu předsedovi Svazu sovětských spisovatelů Gorkému, Bucharina a Radka označuje za žurnalisty, kteří „měli hlavní slovo, opírajíce se o mandát bolševické strany“, na Bucharinově referátu, jako řeči neodborníka, vyzvedl odvalu posuzovat negativně jednotlivé sovětské básníky – tuto odvalu však odvozuje z toho, že referát byl předem schválen, takže si ji Bucharin mohl dovolit. Za politické, neliterární označuje Slavík zejména vystoupení Radkovo. Naprosté podřízení literatury politice bolševické strany, přisvojení si Svazu sovětských spisovatelů vládou a přiblížení spisovatelské organizace politické straně (v obou institucích byli členové a kandidáti členství – totéž se uplatňovalo později i ve Svazu československých spisovatelů) je pro Slavíka projevem politizace umění a celkové represe v SSSR.

Štoll pak v lednu 1950 reaguje na četnost dobových reakcí na Bucharinův referát a na to, že se české interpretace v polovině 30. let (v periodikách *Tvorba*, *Doba*, *Index*, *Středisko*, *Naše cesta* aj.) zaměřovaly na projevy Nikolaje Bucharina, Karla Radka a Maxima Gorkého. První dva z nich byli však odsouzeni v tzv. moskevských procesech (Radek v lednu 1937 a Bucharin v březnu 1938), a Gorkij zemřel jako první z nich v srpnu 1936 – proto byli pro Štolla jako teoretici socialistického realismu v době konání plenární schůze o poezii nepřijatelní. (Navíc tu mohou vznikat analogie mezi Bucharinovým a Štollovým referátem, neboť se oba věnovali poezii, oba stanovili především dva stěžejní vzorové básníky: Bucharin Majakovského a Bědného – i když také k němu měl výhrady –, Štoll Neumanna a Wolkera, oba byli vnímáni jako političtí pracovníci; zásadní rozdíl mezi nimi tkví v tom, že Bucharinova kritičnost se týkala i významnějších básníků, kteří byli zařazováni pod označení socialistický realismus,

dění ve Stalinově Sovětském svazu. Štollova odmítavá reakce „F. X. Šalda a pan dr. Slavík“ vyšla v *Rudém právu* 21. 10. 1934, s. 6.

46 (Linhart, Lubomír): „Hlas sovětských spisovatelů“. *Rudé právo*, 17. 8. 1934, s. 4; las (Linhart, L.): „Sjezd sovětských spisovatelů“. *Tvorba* 9, 1934, č. 16, s. 233–235; „Nejlepší spisovatelé jdou se stranou Lenina a Stalina“. *Rudé právo*, 22. 8. 1934, s. 4.

47 Redakce: „Sjezd sovětských spisovatelů“. *Země sovětů* 3, 1934, č. 6, s. 88.

48 „Montáž ze sjezdu spisovatelů v Moskvě I.“. *Přítomnost* 11, 1934, č. 38, s. 603.

49 „Montáž ze sjezdu spisovatelů v Moskvě IV.“. *Přítomnost* 11, 1934, č. 41, s. 653.

Štoll postupoval ve své kritičnosti odlišně: jasně oddělil dva druhy tvůrců a jeho vzory byly natolik dominantní a nezpochybnitelné, že v oficiální podobě se jim začalo vše podřizovat. Velký rozdíl spočívá také v tom, jak byly oba referáty přijaty: o Bucharinově se poměrně rozsáhle diskutovalo, zatímco o Štollově se nepolemizovalo, byl přijímán jako hotový, definitivní a striktní, jediný, kdo tuto atmosféru na plenární schůzi krátkodobě a jen částečně narušil, byl Nezval.) Štoll může situaci v Sovětském svazu využít pro označení trockistů, podle stalinistického vzoru, a ukázat nepříteli, které si vybere.

Ladislav Štoll se ve svém dopoledním referátu zaměřil na českou poezii posledních třiceti let, období 1918–48. Rozdělil českou poezii na dva proudy: jeden socialistický, na který bylo nutno podle něj navázat, a druhý označoval jako úpadkový, zahnívajíc, buržoazní, interpretoval ho jako neperspektivní, kriticky posuzoval také básníky – jeho referát je často osobně zaujatý a zabíhá do roviny osobních vztahů –, jež sem sám zařadil nikoli na základě odborné interpretace a analýzy básní, nýbrž na základě toho, jak odpovídají jeho konstrukt, jeho ideologickému pojetí umění, jehož hlavním hlediskem byla stranickost, příslušnost básníků ke KSC, možnost vykládat dílo jako „boj za věc dělnické třídy“, zdůrazňování neestetických složek textu. „Mluví-li o duchovním dramatu zápasu o českou socialistickou poezii, nepotřebuji snad zdůrazňovat, že tím nemyslím nějaké uzavřené, na životě nezávislé dění v autonomní duchovní oblasti, nějaký izolovaný boj o principy krásy a estetické normy; je třeba si tu hned na začátku uvědomit, že tu běží o zvláštní zákonitý a velmi složitý odraz těch bojů, které za tu dobu bojovala nejen naše dělnická třída, ale celý světový proletariát, a především ovšem dělnická třída Sovětského svazu, a že tento boj světové dělnické třídy za svobodu národů a veškerého lidstva je zároveň bojem za uskutečnění dávných básnických snů.“⁵⁰ Štollovské pojetí poezie, nazýval ji skutečně velikou poezií, je takové, které je ztotožňováno, které splývá „se zájmy dělnické třídy“.⁵¹

Jeho metoda tkví rovněž v používání jen těch pasáží, které splňují podmínky k doložení vytvořeného konstrukt (včetně vypuštění jediného slova, což změnil smysl básně), metoda vytrhování z kontextu. Tak může postavit kritéria: pro tvorbu i pro její recepci. Kritéria, která prezentuje jako „objektivní“, „správná“, „pravdivá“. Nebo-li podle tohoto přístupu platí, že poezie (a umění celkově) nemůže existovat bez vazby nejen na společnost, ale především nemůže být posuzováno bez ohledu na to, jak zachycuje dělnickou třídu, zda (za prvé) a jak (za druhé) se staví na její stranu – nebo proti ní, zda a jak za ni „bojuje“, zda a jak ji obhajuje, zda se podílí na její emancipaci apod. „Jestliže si toto všechno hned na začátku uvědomíme, pak tím získáváme několik základních objektivně spolehlivých ideových kritérií pro posuzování jednotlivých básnických projevů, zjevů, osobností a směrů“, říká Štoll.⁵² Jeho pojetí vychází z přesvědčení, že věda a teorie opírající se o marxismus-leninismus (respektive odvolávající se na něj) je objektivně pravdivá. Samotný marxismus-leninismus vyhláší za nejpravdivější světový názor.⁵³ Odkazoval mimo jiné na Stalinovy věty z díla *Otázky leninismu* o poznatelnosti světa, zákonitosti vývoje (slovo „vývoj“ je jedním ze základních Štollových pojmů – „vývoj, toto krásné slovo,

50 LA PNP, f. SČSS, *Stenografický zápis plenární schůze Svazu čs. spisovatelů konané dne 22. ledna 1950 v 9 hod. v Obecním domě v Praze*, s. 1/2–1/3.

51 Ibid., s. 2/1.

52 LA PNP, fond SČSS, *Stenografický zápis plenární schůze Svazu čs. spisovatelů konané dne 22. ledna 1950 v 9 hod. v Obecním domě v Praze*, s. 2/1.

53 Štoll, L.: *O socialistickou inteligenci*. Praha 1949, s. 19.

kteří je mi synonymem pro slovo život jakožto protiklad smrti,⁵⁴ uvádí na ustavující valné hromadě Kulturní jednoty v dubnu 1947; implikuje pojetí dějin jako něčeho předvídatelného, předpověditelného, plánovatelného, řízeného a směřujícího k nějakému cíli – v daném případě ke šťastné budoucnosti lidstva, které se vydá na „cestu“ – cesta je taktéž prvek plánu – kopírování sovětského, leninisticko-stalinistického vzoru, směrem k socialismu a komunismu), o přenositelnosti zákonů přírodních do humanitních věd, o prosté, samozřejmé existenci objektivních pravd.⁵⁵ Podle Štolla „předmět vědy je vždy poznatelný, (...) vnitřní zákonitost této spleti činitelů a hybných sil, které určují vývoj ať přírody či lidské společnosti, je našimi poznávacími schopnostmi postizitelná“, je možno ji „zjistit a na základě tohoto zjištění její vývoj předvídat“.⁵⁶ Taková věda je pro Štolla „politickou vědou“, vyslovuje „přesvědčení o možnosti poznat zákonitý průběh dějin a záměrně v duchu této zákonitosti připravovat budoucnost“.⁵⁷ Dějiny se stávají zákonem, stačí je jen „objektivně“ interpretovat, stejně tak se zákonem stává lidská činnost v těchto dějinách: včetně umělecké tvorby a její reflexe. Podle Štolla se v historii projevuje „určitý plán“, „zákonitost“, „příčinná souvislost“,⁵⁸ v centru tohoto materialistického náboženství je místo tvořícího, plánujícího a řídícího Boha geniální člověk-vůdce (Lenin, Stalin, Gottwald), který je jako Bůh uctíván a má jeho vlastnosti. Štoll potom hovoří o „existenci objektivně existující zákonitosti společenských jevů, historických skutečností, dějů, událostí“,⁵⁹ což má objasňovat minulost, přítomnost i budoucnost: z minulého lze interpretovat to, co se děje, i to, co teprve nastane, neboť budoucí události (je řeč o „vývoji“) je možno připravit, nastavit, určit. O budoucnosti Štoll a další marxisticko-leninističtí političtí pracovníci – a s nimi i básníci – hovoří pouze obecně: jako o šťastném věku, radostné době, komunismu, ráji na zemi, svatém cíli apod. Někdy si pomůže obrazným vyjádřením nebo přirovnáním, jako například při projevu na slavnostním zasedání Svazu československo-sovětského přátelství a SCSS ke Dnům Maxima Gorkého 17. 6. 1951: „Především to hlavní: kapitalistická minulost je už za námi, naše národy spějí k socialismu. Ohlédneme-li se někdy dozadu, zdá se nám, jako bychom z rychlíku spějícího k budoucnosti slyšeli daleko za sebou zanikající skřípot starého nesmyslného světa, dnes bohudík našim dětem už nepochopitelného. Vrstáme do světa zcela nového, svěžího, mladého, v něm to kypí tvořivými silami, velikými plnými nadějemi, udivení perspektivami, zaujati smělymi úkoly, jež nám ukládá denně všední život naší veliké epochy.“⁶⁰ Minulost je zatracena, ale je zcela blízko, dějinná událost byla zlomem; starým se stává něco naprosto nedávného, zde je odstup tří let historií. Neustálým opakováním adjektiva „nový“ je zdůrazněn odstup od minulosti: „Dnes se u nás rodí nová socialistická kultura, nová poezie, nový román, nové divadlo, nový film, nová hudba, nové výtvarné umění. Na všech stranách se

54 Štoll, L.: „Svoboda v pravdě“. In: Kozák, J. B. – Štoll, L. – Kovárna, F.: *Kulturní jednoty a její program. Projevy pronesené na ustavující valné hromadě Kulturní jednoty v Domě umělců dne 27. dubna 1947*. Praha 1947, s. 31.

55 Tak o tom hovořil např. na I. ideologické konferenci vysokoškolských vědeckých pracovníků, která se konala v Brně 27. 2. až 1. 3. 1952 – srov.: Štoll, L.: „Věda jde s lidem“. In: Nejedlý, Z. – Štoll, L.: *Věda jde s lidem*. Praha 1952, s. 11 ad.

56 Štoll, L.: *Politika a světový názor. Ke krizi českého myšlení XIX. století*. Praha 1946, s. 6. Dezinterpretací povaha Štollova názoru je zde zachována, tentokrát je postavena na způsobu reflexe myšlenek Masarykových.

57 Ibid.

58 Ibid., s. 10.

59 Ibid., s. 11.

60 Štoll, L.: *Veliký člověk Maxim Gorkij*. Praha 1951 s. 10. Štoll publikoval knižně svůj projev o Gorkém ještě několikrát, v souboru *Socialismus a osobnosti* pod názvem *Člověk nového světa*. Práce, Praha 1974, s. 185–197.

živě diskutuje o novém umění, o problémech socialistického realismu, hledají se nové cesty socialistického umění.⁶¹ Slovo „nový“ se stalo zaklínadlem, součástí normotvorné struktury.

Štollovo dokazování (často používá formulace – „jak jsem dokázal“ či „ukázal“) je postaveno na konstatování, jež je povýšeno na pravdu, navíc je toto substantivum spojeno s adjektivem „objektivní“ nebo „vítězná“. Štoll hlásá definitivu „Pravda řeší všechno“ a „Pravda je jen jedna“; z čehož mimo jiné vyvozuje, že nejlepší noviny se jmenují *Pravda*⁶² – vycházejí samozřejmě v Moskvě. Schizofrenní vztah k dějinám vyplývá z jejich personifikování na straně jedné (po válce nastala podle Štolla tato situace: „Dějiny se postavily na stranu pravdy a prakticky kritizují zděděné vlastnické poměry.“),⁶³ dějiny se chovají jako persóny, jako kdyby existovaly samy o sobě, svým životem, jako by samy rozhodovaly, avšak na straně druhé jsou lidmi (marxisty, leninisty, stalinisty) plánovatelné a usměrňovatelné.

Kdo nebude chtít akceptovat Štollovo pojetí, nemá šanci stát se součástí právě vytvářené společnosti: „Ohromná síla přesvědčení o existenci objektivní zákonitosti přírodních a historických jevů, nezávislé na bytí přemýšlejícího individua, tento objektivismus, jak jsem již ukázal, je základním rysem mentality všech v pravdě pokrokových lidí, kteří patří do generace renesančních postav, epoch vzestupných, a kupředu kráčejících. A říkám přímo, že ten z nás, kdo nebude schopen tyto struny mentality objektivistické, tuto objektivní zvědavost a touhu po poznání v sobě postupně rozezvučovat, má málo naděje, že mu sebesilnější studium přinese nějaký užitek, ale nejen to, že se bude moci uplatnit jako kladná síla, přispívající na díle dělání dějin národa v duchu jeho nejlidštějších zájmů.“⁶⁴ Tato mocensky znějící slova vyřkl Štoll již v roce 1946 v úvodní přednášce na Vysoké škole politické a sociální v Praze (kde působil od roku 1946 jako tamější profesor, v roce 1949, kdy se stal jejím rektorem, byla instituce přejmenována na Vysokou školu politických a hospodářských věd).⁶⁵ Rovněž je na této pasáži vidět dosah Štollových myšlenek: od pojmenování pravdy a vytýčení cesty k zasažení těch, kteří je nebudou respektovat a řídit se jimi. Perzekuční charakter jeho názorového světa se projevuje hned po 2. světové válce, ještě před únorem 1948, a jeho autor dostává prostor – stále se zvětšující – k realizaci. Přestává být pouze teorií a stává se praxí, má dopad v osudech lidí.

Štoll navíc při stanovování údajně objektivních kritérií mohl – kromě sociálních záležitostí – počítat se znalostí strukturalismu, nebo aspoň s povědomím o něm, který pracoval s jistou objektivitou, s objektivními fenomény: objektivita formy, struktury, materiality veršů či próz byla nyní vyměněna za objektivitu ideje. Proto mohl ve svých úvahách počítat s využitím (zneužitím) osobnosti Jana Mukařovského, i když jeho vztah k němu byl velmi negativní (patrně si uvědomoval svůj intelektuální i vzdělanostní handicap ve srovnání s ním – ve svých zápiscích⁶⁶ označil Mukařovského intelekt jako „vnější, studeně intelektuální kultivovanost“):

61 Štoll, L.: *Veliký člověk Maxim Gorkij*. o. c., s. 31.

62 Štoll, L.: *Zápas o nové české myšlení*. o. c., s. 10.

63 Ibid., s. 9. Citace pochází z úvodu, který má signifikantní název *Slovo o pravdě*.

64 Štoll, L.: *Politika a světový názor*. o. c., s. 18. Ztroskotání takového tvůrce dějin je jedním z témat Kunderova románu *Žert*.

65 Jeho rektorský projev z 10. 10. 1949, přednesený na slavnostním shromáždění v pražském Domě umělců, byl vydán pod názvem *O socialistickou inteligenci*. Ministerstvo informací a osvěty, Praha 1949.

66 MSÚ – A AV ČR, AAV, fond Ladislav Štoll, karta 56b (rukopisné poznámky o Mukařovském začínající slovy „Mukařovský je ješitný...“). Strukturalismu, tzv. formalistickým tendencím v literární teorii a Mukařovskému věnoval Štoll pozornost dlouhodobě, knižně jí dal podobu ve dvou vydáních titulu *O tvar a strukturu v slovesném umění* (Praha 1966, resp. Praha 1972), s podtitulem *K metodologii a světónázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*; za 2. vydání mu byla v roce 1972 udělena státní cena Klementa Gottwalda.

„Mukařovský je ješitný, svrchovaně ješitný individualista, z něhož akademismus přímo kape, člověk studený, neúčastný,“ dále píše o jeho povrchnosti, vnějškovosti, za níž se ukrývá, o ne-socialistickém nitru, důležitá je poznámka o nepropojenosti toho, co Štoll u Mukařovského označuje jako „mírová“ činnost, s jeho estetickou teorií, na čemž je možno vidět právě Štollovo pojetí upotřebitelnosti estetiky, jeho potřebu aplikovatelnosti estetiky na věci politické povahy, estetika je podle něho předstupněm, jen a především možností pro další použití, údajně teprve smysluplné použití v ideologickém „boji“, estetika má pro něho smysl jedině v uplatnitelnosti, v praktičnosti. (Mukařovský dával najevo značnou loajalitu ve vztahu ke Štollovi i oficiální kulturní politice, mimo jiné v dopisech, které tehdy Štollovi posílal.) Objevovaná spojitost se strukturalismem a hledání vztahu k Mukařovského teorii byla samozřejmě zároveň pro Štolla jevem negativním, konkurenčním, avšak uvažoval o ní právě z hlediska praktičnosti. „Domnívám se, že zásluha jeho teorií je snad v tom, že obrací pozornost na výzkum jazykové, zvukové, metrické analýzy.“ Podle Štolla „Mukařovskému za jeho teorie poetiky se zřejmě dostalo uznání jak v buržoazní republice, tak i ve fašistickém protektorátu, tak i v lidově demokratickém Československu, stejně u Kuncíře, stejně v Řádu, jako nakonec v SNP a žurnálech socialistické ČSAV. A to díky objektivistickému vykleštění estetiky.“ Tato podstatná formulace člověka, který k objektivismu ve vědě směřoval, ukazuje jednak konkurenci osobní a jednak konkurenci teorie, myšlenky.⁶⁷ V literární vědě této doby byla situace normovanosti, omezování, sešněrovávání, dirigování, příkazování, zmechanizování člověka, jak je aplikoval Štoll a další kritici a politici, připravena už z předkvětnového a předúnorového období. Sám pojem normy, jakkoli vnímaný Mukařovským jako proměna, nestálost, dynamika, k tomu sváděl. Byl to pokus pojmenovat cosi jistého, v tolik nejistém a nejasném světě umění – a života. Byl to pokus uzavřít otevřenost. Tento pokus byl v 50. letech vybaven ideologickými atributy komunistické totality, čímž byla rovina hledání a diskutování posunuta do horizontu omezování, nařizování, identifikování – a perzekuce.

Problémem je, že zobrazování dělnické třídy se musí stát jedním ze stěžejních témat – jako je stanovena soustava hlavních témat, kam patří i oslava Sovětského svazu, Stalina, komunistických stran a jejich vůdců obecně atd. –, jde o téma nutné a nezbytné, a způsob jeho zobrazení musí probíhat pod kontrolou, podléhá kontrole. Tato kontrola je záležitost primárně mimoliterární, vnější, politická. Tím jsou na umění kladena měřítka ideologická, nadto postavená na dezinterpretaci minulosti: básnické i obecné; je tím zasažena kromě literární teorie oblast literární historie i historie obecné. Nadto, jak je patrné již ze Ždanovových vystoupení, se propustují rozličné oblasti lidské činnosti: různé druhy umění (literatura, hudba, výtvarné umění), filosofie, sociologie, přírodní vědy – a nade vše je vyvýšena politika. Ideologickou činnost, „proces ideologického přerodu“, vyhlašoval Kopecký za jasnou na cestě k socialismu, který byl ztotožněn se štěstím, s tímž, „jakému se již po jedenatřicet let těší lid Sovětského svazu“, ⁶⁸ jednalo se o samozřejmost ideologie jako podmínky šťastného života. Podle Kopeckého se socialistický realismus v českém pojetí musel krýt s pojetím sovětským, „jak byl formulován v zá-

Dvojnásobným nositelem státní ceny za literaturu je i Taufer: kromě překladatelské obdržel v roce 1974 cenu za knihu medailonů *Úděly a díla*.

67 K tomuto tématu odkazují na práce francouzského sociologa Pierra Bourdieu, jenž poukazoval na problém vztahů mezi jedinci i myšlenkovými systémy, které jsou si podobné, resp. které se liší v detailech, které svou podobnost vnímají jako konkurenci a které hyperbolizují právě odlišnost, jinakost této podobnosti a blízkosti – srov. např.: Bourdieu, P.: *Dystynkcia. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Warszawa 2005.

68 Kopecký, V.: „Vedení nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti“. In: *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa. V Praze 25.–29. května 1949*. Praha 1949, s. 346–347.

sadních projevech soudruha Ždanova, v rezolucích Ústředního výboru VKS(b) a v sovětských diskusích o otázkách umělecké tvorby⁶⁹ – jedná se tedy o ideologická rozhodnutí politické strany, která mají být důsledně uplatňována v umělecké oblasti. Štoll důsledně vycházel při své recepci umění ze zdůrazňování primárnosti politiky a kladl na uměleckou tvorbu měřítko ideologická, která nacházel především u Engelse a Marxe, což bylo dáno i jeho rozsáhlými překladatelskými zájmy, Lenina, Stalina a Ždanova a jež četl v projevech ze sjezdu sovětských spisovatelů z roku 1934. Již připomenutý soubor Ždanovových citátů, vydaný v ruštině v roce 1949 s názvem *Sovětskoje iskusstvo* (a posléze i ve slovenštině jako *A. A. Ždanov a sovietske umenie*), dokládá inspirativnost tohoto sovětského politika na Štolla. Nebyla to samozřejmě v případě Ladislava Štolla ojedinělá věc: jen Ždanovovy knihy tehdy vyšly, jak již bylo uvedeno, v několika jazycích (německy, anglicky, italsky, francouzsky), na Západě propagovaly jeho myšlenky různé osobnosti, například Louis Aragon ve Francii, autor předmluvy k 2. vydání souboru Ždanovových textů *Sur la littérature, la philosophie et la musique* z roku 1950, nebo člen ÚV Komunistické strany Francie Jacques Duclos, který mimo jiné o Ždanovi uvedl, že je stalinistou, „pro něhož je charakteristická přesnost v učení bez jakékoliv trhliny, síla vyzarování a mimořádná přesvědčivost“, po jeho smrti přísahá, že francouzští komunisté, známí v mnoha případech svým příklonem ke Stalinovi a jeho spolupracovníkům, obhajující represe v SSSR a vysvětlující je západní Evropě jakýmikoli důvody, budou „bojovat s ještě větší rázností, s větší oddaností a obětavostí jako nikdy předtím pro velkou věc komunismu. (...) Naším úsilím přivedeme k triumfu velkou věc, již soudruh Ždanov zasvětil svůj život, velkou věc komunismu!“⁷⁰ Autor předmluvy k italskému vydání Ždanovových textů *Politica e ideologia* uvedl, že „když se 31. srpna 1948 bleskově rozletěla do světa zpráva o smrti Andreje Ždanova (...), pracující a demokraté všech zemí pocítili, že odchodem bojovníka, který byl dosud v rozkvětu let (...) v řadách lidstva bojujícího za svobodu, za mír a za socialismus vzniklo prázdné místo“, lidstvo tak bude údajně postrádat „schopnosti bolševického vůdce, jakým byl Andrej Ždanov“.⁷¹ Podobně se superlativy vršily v množství soustrastných pozdravů ze Sovětského svazu i ze světa, které byly v roce 1948 po Ždanovově úmrtí adresovány Stalinovi a ústřednímu výboru Všesvazové komunistické strany (bolševiků) – k příkladu Ždanovova života jako inspiraci v „boji za posílení protiiperialistického demokratického tábora“ se hlásili francouzští komunisté, podepsaní generálním sekretářem Komunistické strany Francie Mauricem Thorezem, kteří hodlali „zvedat stále výše vlajku proletářského internacionalismu, která se zároveň stává vlajkou národní nezávislosti“.⁷²

Štoll chtěl dokázat, že česká socialistická poúnorová poezie má hluboké kořeny; tím hodlal řešit některé aspekty problémů literárněhistorických, kontinuitu této literatury s tvorbou staršího období. Štollovo pojetí bylo antimodernistické, šlo mu o rušení metafory v poezii a hledání nového vztahu ke skutečnosti. Pokusil se kodifikovat ideologicko-estetickou normu, jejíž plnění se stávalo kritériem integrace umění jako aktivní složky společenského procesu, která tento proces zároveň měla přetvářet. Vzhledem k tomu, že bylo známo, jak má společenský

69 Ibid., s. 378.

70 Duclos, J.: „...Et voilà que c'est fini, nous ne reverrons plus ce marxiste-léniniste éprouvé...“. In: Jdanov, A.: *Sur la littérature, la philosophie et la musique*. Paris 1950, s. 2.

71 „Prefazione“. In: Zdanov, A.: *Politica e ideologia*. o. c., s. VII a X. Kniha vyšla v řadě Biblioteca della democrazia e del movimento operaio, která vycházela společně s řadami I classici del marxismo a Piccola biblioteca marxista v římské Edizioni Rinascita.

72 Andrej Aleksandrovič Ždanov 1896 – 1948. Gosudarstvennoje izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1948, s. 121. Pod podpisem z Československa jsou podepsáni Gottwald a Slánský (s. 122).

proces vypadat, jeho interpretace byla považována za vyšší normu než norma estetická. Štoll preferoval z minulosti básníky, u nichž alespoň část jejich díla dovolovala antimodernistické pojetí aplikovat (S. K. Neumanna a Jiřího Wolkera; jsou to básníci, které jako velké mistry socialistického realismu posuzoval i Václav Kopecký,⁷³ sám Štoll o nich jako o „výkvětu české inteligence“ a nejlepších jménech českých spisovatelů psal již v září 1945),⁷⁴ a ze současnosti autory, na jejichž tvorbě hodlal takové pojetí prosadit, neboť sami tito básníci konstruované normě vycházeli vstříc (poválečná a především těsně poúnorová poezie Konstantina Biebla, Marie Pujmanové, Viléma Závady, Františka Branislava či tvorba mladých básníků Stanislava Neumanna, Michala Sedloně, Ivana Skály, Vlastimila Školaudyho a dalších; z nich poslední dva se vyskytli v cause tzv. protistranického pamfletu a byli vytipováni jako autoři, kteří se mohou napravit, Skálu bylo navíc možno ukázat jako tvůrce, který opustil halasovskou poetiku, již se pokoušel uplatňovat ve své rané tvorbě).⁷⁵

Básníky pokoušející se oproti tradicionalistickému vyjádření o pojetí modernistické Štoll z literatury eliminuje nebo odmítá většinu jejich tvorby (Františka Halase, Vladimíra Holana, autory ze Skupiny 42, Skupiny Ra nebo Ohnice). Rigoróznost odsudku je podepřena mocí, má mocenský základ a také dosah: kdo se mu nepodřizuje nebo nedává najevo navenek svou identifikaci s ním, je nějak postižen (nesmí publikovat, je propuštěn ze zaměstnání nebo přesunut na jiné místo, než na jakém dosud působil – také proto, že toto místo je třeba uvolnit pro toho, kdo je loajální s normativním modelem, je sledován a podobně). Možnost volby spočívala v míře přizpůsobení se direktivní normě, přizpůsobení se moci, nebo vymezování se vůči ní – postupy a intenzita byly rozdílné: podle povahy, zkušenosti s obdobnou situací za války (vnější, nacistický horizont se změnil za domácí, komunistický), podle toho, zda měl člověk rodinu a musel se ohlížet na její členy atd., škála byla značně široká.

Umělecká avantgardnost byla na ideové rovině spojena se socialismem, avantgardní umělci věřili, že je třeba hledat nový, spravedlivější řád – a domnívali se, že socialismus jim to nabízí. Postupně se ukázalo, že socialismus ztroskotál, resp. zjistili svůj omyl ve víře v socialismus, a byli spolu s ním kritizováni.

Socialistický realismus ve 30. letech byl experimentem, ale postupně se jeho pojetí direktivně přeneslo k pojetí Ždanovově: měl být uměním povinným a totálním, takže experimentem být přestal. Podstatou experimentu je volba. (V přírodních vědách je jeho podstatou pokus, který buď vyjde, nebo ne.) Vše nové je na začátku experiment, někdy se promění v něco obecnějšího, ale někdy nikoli. Situace kolem socialistického realismu je komplikovanější o to, že ho doprovází zásah politiků – stává se normou, kterou je nutno naplnit.

73 Kopecký, V.: *Vedení nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti*. o. c., s. 380. Připojil k nim ještě J. Fučíka, P. Jilemnického, I. Olbrachta, M. Majerovou.

74 Štoll, L.: „Inteligence a politika“. In: Štoll, Ladislav: *Zápas o nové české myšlení*. o. c., s. 88, původně in: *Rudé právo*, 16. 9. 1945, s. 1–2. Tehdy k nim Štoll přiřadil i V. Vančuru, J. Kratochvíla, J. Horu (v lednu 1950 již kritizovaného) a P. Bezruč.

75 O tom, že by měl zapomenout „na Františka Halasu a nelitostně“ vyškrtnat „ze svého vokabuláře tři čtvrtiny té půlnoční přítěže“, neboť „jeho vlastní síla metaforického vidění, jak ji dokumentuje knížka Křesadlo, je značná dost, aby z něho byl básník, i bez okatého vnějšího roucha halasovského tragismu, pod nímž se netají žádný vnitřní obsah“, píše v červnu 1947 Václav Černý ve stati „Další pohled na naši poezii nejmladší, I.“. *Kritický měsíčník* 8, 1947, č. 11–12, s. 263.

Studie vznikla v rámci grantového projektu Kodifikace a variace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století, podporovaného Grantovou agenturou České republiky (GA ČR 405/08/H0090).

*Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita, České Budějovice*

POKUS O TEXTUÁLNÍ ROMÁN

ALEŠ HAMAN

Padesátá a šedesátá léta minulého století byla ve francouzské literatuře, zejména v oblasti románu, obdobím vyhraněného experimentování, které pokračovalo v tendencích, jaké inicioval v pátém desetiletí směr tzv. „nového románu“ reprezentovaný především tvorbou Alaina Robbe-Grilleta (a vedle něho i pracemi Nathalie Sarrautové a dalších prozaiků jako Pinget, Ollier, ale i Butor řazenými k tzv. první vlně „nového románu“). Autor románů, které vzbudily živý, byť ne vždy příznivý ohlas u kritiky, jako byly *Gumy* nebo *Voajér* (francouzský název *Voyeur* v sobě nese význam skrytého pozorování, zejména erotických aktů), proto považoval na přelomu padesátých a šedesátých let za potřebné vystoupit s teoretickým zdůvodněním své poetiky a estetiky se v statích, které na počátku šestého desetiletí vydal pod názvem *Za nový román*.¹ Obrátil se v nich polemicky proti tradici románu 19. století, zejména balzacovského typu, a zdůvodňoval potřebu změny vyplývající z celkové proměny světa a člověka v něm ve 20. století. Ostatně problematikou francouzského Nového románu se u nás pohotově zabýval v knižní publikaci Jiří Pechar již na sklonku šedesátých let² a po listopadu 1989 k nim přibyla i řada dalších studií, takže není třeba se jí zevrubněji zabývat. Naši tematiky se dotýká jen potud, že tento fenomén lze chápat jako první fázi literárního experimentu, jež měla v šedesátých letech ve Francii své pokračování v takzvaném „novém novém románu“, o němž by bylo možné hovořit jako o románu „textuálním“. To právě, respektive teoretická reflexe této literární praxe, bude předmětem našeho zájmu. Úvahy inspirované tvorbou prozaiků shromážděných kolem časopisu *Tel Quel* totiž přinášely řadu radikálních názorů na literaturu vůbec a román zvláště, že lze plným právem hovořit o literárním experimentu.

Ústřední postavou tohoto myšlenkového kvasu, jenž ve Francii předznamenával bouřlivé události konce šedesátých let, byl literární teoretik, sémiolog a estetik Roland Barthes. Z bohatého myšlenkového odkazu této osobnosti, který by vyžadoval samostatné pojednání, se zaměříme jen na některé názory, které významným způsobem přispěly nejen k transformování literárně teoretického myšlení, nýbrž ovlivnily i samu tvůrčí praxi. Jednou z nejprovokativnějších myšlenek, s nimiž tento autor v tomto období vystoupil, byla teze o „smrti autora“. Tak přímo nazval svou stať publikovanou v roce 1968, v níž o pojmu „autor“ napsal: „Autor je moderní osobnost, vytvořená bezpochyby naší společností v té míře, kdy na sklonku středověku s nástupem anglického empirismu, francouzského racionalismu a osobní víry reformace objevila důstojnost jedince, nebo, jak se vznešeněji říká, ‚lidské osobnosti‘. Je tedy logické, že v literatuře to byl pozitivismus, souhrnné vyvrcholení kapitalistické ideologie, jenž připsal největší význam ‚osobnosti‘ autora...výklad díla je vždy hledán na straně toho, kdo je vytvořil, jako by navzdory více méně průhledné alegorii fikce, to byl nakonec vždy hlas jedné a téže

1 Robbe-Grillet, A.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, česky 1970.

2 Pechar, J.: *Francouzský nový román*. Praha 1971.

postavy, autora, jenž mu (dílu, pozn. A. H.) propůjčil jeho „důvěryhodnost“³ V návaznosti na myšlenky jazykovědce E. Benvenista pak Barthes dokazuje, že jazykověda nabídla pro destrukci autora přesný analytický nástroj: „...lingvisticky není autor ničím více než tím, kdo píše, neboť ‚já‘ není ničím jiným než tím, kdo říká ‚já‘; jazyk zná ‚subjekt‘, nikoli ‚osobu‘ a tento subjekt, jenž není ničím mimo výpověď, která ho určuje, postačuje k tomu, aby ‚nesl‘ jazyk, tj. aby ho vyčerpal“.⁴ S tím souvisí dodnes hlediska, která v teorii románu vedla i k eliminaci pojmu tzv. „implicitního autora“, v němž již Mukařovský kdysi viděl (pomyslný) „bod, v němž docházejí sjednocení, ale také se navzájem srážejí rozpory, jimiž je struktura díla protkána“.⁵ Současní teoretikové hovoří o tomto pojmu jako o „literárně kritickém fantomu“.⁶ Tyto názory vytvářely předpoklad pro to, aby v souvislosti s vlivy marxistického myšlení (jak bylo konkrétnizováno ve francouzských podmínkách) byl v duchu Barthesových názorů nejen odmítán sám pojem autorství jako pojem „buržoazní“, přivlastňující dílo autorovi, nýbrž navíc aby ve vztahu ke čtenáři byl kontaminován s hegelovskou dialektikou „pána a raba“. Autor, splývající v ekonomizující (marxistické) terminologii s pojmem „producent“, byl identifikován s „pánem“, jenž čtenáře (konzumenta) zotročuje, podřizuje svým záměrům. Proti tomu se polemicky ozval literární teoretik Thomas Pavel, jenž v knize vydané s naratologem Claude Bremondem odmítl stavět autora do postavení „pána“, jenž čtenáře zotročuje; spisovatel není ten, kdo chce své vidění člověka a věta čtenáři vnucovat, nýbrž nabízí je jako možnost uspokojit čtenářovy estetické potřeby.⁷

Zároveň odmítl i Barthesovu tezi o smrti autora, neboť v ní spatřoval pouze povrchní analogii s Nietzscheovým názorem na smrt Boha: „Filosofové a teologové, kteří prohlašují, že objevili božské záměry, předkládají fakticky riskantní a neověřitelnou hypotézu předpokládající, že přítomnost tvůrce není dostupná lidské zkušenosti. Ohlásit ‚smrt boha‘ neznamena nic jiného, než emfatické potvrzení empirické neověřitelnosti teologické hypotézy. Autor literárního díla a jeho vztahy k vlastní tvorbě naproti tomu jsou věci, které lze snadno pozorovat; vztahovat význam díla k autorovi neznamena formulovat nedokazatelnou metafyzickou nebo náboženskou hypotézu, nýbrž rozumí se tím rozpor existující instituce významu v lůně lidské komunity. Autor, opíraje se o prostředky, které mu tato instituce (jazyk) nabízí, se obrací k publiku, aby je buď uspokojil, nebo zneklidnil a provokoval. Je docela možné, že se publikum nenásleduje vždy autora nebo že se autor příležitostně pokouší mystifikovat čtenáře. Avšak jak úspěšná komunikace, tak nedorozumění a mystifikace předpokládají existenci pospolitosti, která produkuje a shromažďuje význam a rozumí mu.“⁸ Oba autoři zmíněné knihy vycházeli ovšem ve svém pojetí řeči z primátu její komunikativní funkce.

Barthes a jeho následovníci z okruhu *Tel Quel*, například Jean Ricardou,⁹ vycházeli ovšem z jiného pojetí: chápali řeč jako základní prostředí, v němž se člověk, lidské myšlení může vůbec pohybovat (tu se projevuje návaznost na Heideggerovu tezi „Die Sprache spricht“) a povaha literatury spočívala pro ně v tom, že – jak napsal Michel Foucault – je to místo, kde se člověk neustále ztrácí v jazyce: „Kde ‚se (to) mluví‘, není člověk.“

3 Barthes, R.: *Bruissement de la language*. Paris 1984, s. 64.

4 Tamtéž, s. 64.

5 Mukařovský, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971, s. 53.

6 Nuenning in Bode, A. Ch.: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen – Basel 2005, s. 264.

7 Bremond, C. – Pavel, T.: *De Barthes a Balzac*. Paris 1998, s. 32.

8 Tamtéž, s. 32–33.

9 Ricardou, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971.

Autor se v důsledku rozpadu filosofického konceptu subjektu stal pro tyto teoretiky pouze prostředkujícím článkem, médiem, jímž promlouvá jazyk nebo nevědomí. Tuto situaci charakterizuje ve své knize *Příběh je mrtev?* Jiří Trávniček,¹⁰ jenž spatřuje rozdíl mezi romanopiscem 19. a 20. století v tom, že moderní autor není s to být pánem svého vyprávění a je nucen žádat o spolupráci čtenáře, respektive interpreta. Vzniká tu ovšem problém – je-li pozadím, na kterém vyvstává autor, řeč, jež mluvčího přesahuje, pak nepochybně jde o pozadí strukturované na základě nějakého (minimálně gramatického) kódu; bez jeho osvojení je nesrozumitelná. Osvojení kódu ovšem předpokládá vědomou aktivitu (už antika rozlišovala principy „fysei“ – spontánní a „thesei“ – vědomé). To však se zdá být v rozporu s názory, které jako pozadí subjektu mluvčího kladou nevědomí.

Pozornost teoretiků v čele s Barthesem se přenesla na jazyk sám, na jeho znakovou povahu. Základním východiskem bylo přesvědčení, jaké přinesl filosofický „obrat k jazyku“¹¹, že totiž slova jsou prostředek k vytváření (inteligibilního) světa. Náznorně to vysvítá ze záznamu diskuse mezi Robbe-Grillem a Sarrautovou na kolokviu v Cerisy 1971, kde autor knihy *Za nový román* hovořil o dvou zásadně rozdílných postojích umělce k světu: „Jeden přistupuje k světu, jenž již existuje a chystá se o něm mluvit; druhý vstupuje do světa, který ještě neexistuje a jež chce vytvořit teprve svou vlastní řečí.“¹² Tu je zřetelně vysloveno stanovisko, podle něhož slova předcházejí věcem, respektive teprve je pojmenovávají, a vytvářejí tak svět ze slov. S podobným, byť ne tak otevřeným pojetím, se můžeme setkat i například v myšlenkách M. Foucaulta o světě diskurzů tvořících oblasti vědění.

Barthes sám vycházel ve svém pojetí ze strukturalistické saussurovské opozice jazyk/mluva. Ve snaze překonat rozpor mezi (vědomým, byť zautomatizovaným) jazykovým kódem a nevědomím (podvědomím) se opřel o Lacanovu psychoanalytickou koncepci, pro kterou základem systému znaků byla touha (désir); Barthes na této koncepci oceňoval především formální hledisko přístupující k jazyku nikoli obsahově, nýbrž na základě forem a funkcí, tzn. podle označujících spíše než podle označovaných. Důraz na označující se stal základním kamenem jeho teorie literatury. Vedlo ho to k potlačení označovaného ve znakové struktuře řeči, v čemž spatřoval cestu k uchopení jazyka v jeho materiálnosti (tyto názory připomínají avantgardní přístupy ruských formalistů usilujících překonat racionální užitnost běžné komunikativního jazyka pojetím jazyka jako materiálu – srov. Chlebnikovův „zaum“).

To vedlo nejprve k myšlence o splynutí signifiantu a referentu (tu se Barthes snažil demonstrovat na příkladu flaubertovského popisu ve stati *L'effet du réel* z roku 1968.¹³ Důsledkem tohoto radikalismu bylo posléze odmítnutí reprezentativní i expresivní funkce řeči, které se explicitně projevilo v názorech spisovatele a teoretika skupiny *Tel Quel* Jeana Ricardoua.¹⁴ Redukce řeči na její „materiálnost“ (na smyslovou stránku signifiantů) s sebou nesla nejen pohled na jazyk jako materiál pro vznik textu, nýbrž zároveň přinášela i možnost chápat takový vznik jako přeměnu tradičních expresivních postupů v prostředky produkce. (Zde se zřetelně ukazuje, do jaké míry byla terminologie těchto teoretiků ovlivněna marxismem, jenž zakládal přístup k literatuře a umění na ekonomických pojmech produkce a konzumace – nebyli v tom ovšem sami, podobné rysy se daly nalézt například i u některých filosofů Frankfurtské školy).

10 Trávniček, J.: *Příběh je mrtev?* Brno 2003.

11 K tomu srov. Hubík, S.: *K postmoderně obratem k jazyku*. Boskovice 1994.

12 Burmeister, B.: *Streit um den neuen Roman*. Berlin 1983, s. 156.

13 Barthes, R.: *Bruissement de la language*. Paris 1984, s. 179–187.

14 Ricardou, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 118.

Tu také se utvářely předpoklady k zásadní změně v literárně teoretické terminologii, u jejíhož zrodu nestál opět nikdo jiný než Roland Barthes. V roce 1971 publikoval v *Revue d'esthétique* článek pod názvem *Od díla k textu*.¹⁵ Formuloval tam rozdíl mezi dílem a textem následovně: „...dílo je fragment substance, zabírá část prostoru knih (například nějaké knihovně). Text je metodologické pole.“ Dílo v pojetí teoretikově můžeme vidět v knihovnách, knihkupectvích, v kartotékách na zkouškových seznamech; text se ukazuje podle jistých pravidel nebo v opozici proti nim. Dílo lze držet v ruce, text existuje v diskurzu; lze ho zakoušet jen v práci, v produkci. Dílo je uzavřeno v označovaném (významu). Barthes rozlišuje významy zjevné, které jsou předmětem (jazyko)vědy, a významy skryté, jež vyžadují hermeneutickou interpretaci. Text naproti tomu se distancuje od významu, jeho polem je oblast označujícího. Tu se také setkáváme s rozlišením díla, které je determinováno světem, vstupuje do vztahů s jinými díly a je vlastnictvím autora. Text nezná autora, metafora, která vystihuje povahu textu, je síť (tu se projevil vliv konceptu intertextuality, jež vnesla do myšlení skupiny kolem časopisu *Tel Quel* Julie Kristova, pro niž text byl mozaikou citátů). Dílo je možné „konzumovat“, s textem lze si jen hrát (Barthes ovšem výraz „hrát“ chápe ve významu hudebním, takže by bylo případnější hovořit o „hře na text“). Odtud je možné pochopit i autorovo známé rozlišení textů „čitelných“ (lisibles) a textů „ke psaní“ (scriptibles); první zvou čtenáře ke konzumaci, pasivní recepci, druhé k aktivnímu dotváření a přetváření.

V době, kdy se formovaly Barthesovy teoretické názory, v 60. letech minulého století, vznikla v Německu jiná „teorie textů“, jejímž autorem byl stuttgartský profesor Max Bense. Na samém počátku šestého desetiletí vydal knihu *Programmierung des Schönen*,¹⁶ v níž formuloval svou racionalistickou a empirickou koncepci estetiky nazírající na umění z hlediska technologie (tedy podobně jako Barthes z hlediska jeho produkce). Bensovo pojetí textu bylo však odlišné. Vycházel z jiných pozic než Barthes, z teorie informace, ale některé jeho myšlenky se pozoruhodně blíží myšlenkám francouzského teoretika. Podobnost můžeme sledovat již v základní charakteristice textu. Pojem text sahá podle Benseho dále než pojem literatura: „Literatura je přirozeně vždy textem, ale text není vždy literatura, spočívá hlouběji v horizontu ‚udělání‘ (machen)“ (tu se přibližuje francouzskému pojetí textu jako toho, co vzniká prací – teoretici *Tel Quel* hovořili o práci s jazykovým materiálem).

V Bensově pojetí textu se uplatnily rysy strukturalismu silněji než u Barthesa: pro text rezervoval pojem struktury, pro literaturu pojem stylu. U Barthesa patřil pojem stylu do oblasti „mytologických“ binárních opozic (obsah/forma; norma/odchylka). Sám pojem „text“ nabýval u francouzského teoretika – jak vyplynulo z předchozího výkladu – spíše metaforické povahy, kdežto německé pojetí směřovalo k typologii textů. Rozlišoval „uzavřené“ L-texty založené na logické konstruktivnosti; „otevřené“ M-texty spočívající na konstruktivnosti estetické; mezi L-texty a M-texty kladl Bense tzv. S-texty popisné povahy. Na rozdíl od Barthesa a jeho následovníků, kteří uznávali jen materiálnost textu, odlišoval Bense materiální stránku a fenomenální stránku textů, jakož i ve stopách Mandelbrotových analogovou (imitativní) a digitální (symbolickou) stránku textů. To mu poskytovalo širší východisko než v pojetí francouzském, které spočívalo, jak řečeno, pouze na materiálnosti označujících. Srovnávání dvou pojetí textu mělo za cíl poukázat na příkladu Benseho teorie na fakt, že francouzský koncept textu mířil

15 Barthes, R.: *Bruissement de la language*. Paris 1984, s. 71–80.

16 Bense, M.: *Programmierung des Schönen*. Krefeld – Baden-Baden 1960

k monistickému, antimetafyzickému pojetí, které mělo své důsledky právě v odmítání reprezentací a expresivní funkce textu.

Ve výše zmíněné knize Jeana Ricardoua její autor v polemice s pojetím J. P. Sartra zdůraznil hledisko produktivní práce, které zastihuje jeho dělení literatury na poezii přistupující k slovu jako k smyslové věci a prózu, která vyžaduje angažovanost mysli. V dvojici slovo-předmět nabývá podle Sartra privilegovaného postavení nesporně předmět. Tady se uplatňuje tradiční koncept „expres-representace“, který znamená, že je tu předběžná entita, buď vnitřní substance, která má být vyjádřena, nebo vnější entita (idea, předmět), která má být reprezentována a jejich verbální projev, jenž se stává druhotnou záležitostí. Na tom je založena Sartrova základní otázka, kterou si mají klást budoucí spisovatelé: Mám co říci? Takové stanovisko klade do základu touhy psát anticipaci budoucího textu. Proti tomu staví Ricardou borgesovské kritické stanovisko k předpokládanému dílu. „Psaní, jak dosvědčí každý spisovatel, je činnost produktivní, charakterizovaná přiměřenou transformací vlastních východisek.“¹⁷ Shodné stanovisko zaujal i A. Robbe-Grillet v diskusi s N. Sarrautovou, kde řekl: „...jsou dva zásadně odlišné postoje umělce k světu. Jeden přistupuje k světu, jenž již existuje, a chystá se o něm promluvit, druhý vstupuje do světa, jenž ještě neexistuje a jež teprve chce svými slovy vytvořit.“¹⁸ Na otázku Sarrautové, zda tím má být řečeno, že svět je vytvořen ze slov, odpověděl Robbe-Grillet slovy bible: „Na počátku bylo slovo...“¹⁹

Spisovatelův citát biblického výroku charakterizuje situaci, v jaké se ocitla kultura a s ní i literatura po tzv. „obratu k jazyku“. Vystihuje ji formulace S. Hubíka, jež na základě názorů M. Foucaulta konstatuje: „Prvotním a výchozím je zde znaková struktura, znakové procesy, jazyk, řeč, komunikace. Jelikož obsahují informace, generují z kultury a v kultuře epochální (epistémická) témata a skrze diskurzy artikuluji svět.“²⁰ Tu je jinými slovy potvrzen primát řeči (diskurzu), tedy intelektu, před (smyslovou, tělesnou) zkušeností. O převaze intelektu u těchto autorů svědčí i teoretický odpor k imaginaci, jaký nalézáme v knize Ricardouově. Autor v ní klade do opozice imaginaci a textovost: „Na úrovni psaní (écriture – oblíbený a klíčový, byť mnohovýznamný pojem Barthesův, u něhož může znamenat také „styl“ nebo „rukopis“ – srov. jeho „degré zéro de l'écriture“) text vzniká jen jako odmítnutí imaginace“.²¹ To ovšem znamenalo redukci textu na kombinaci prvků jazykového materiálu bez možné evokační funkce.

Takové hledisko nemohlo zůstat bez vlivu na literární praxi i teorii. Avantgardní próza už od doby, kdy se v románovém žánru uplatnily stylové rysy „proudu vědomí“, směřovala k uvolnění formy. Nový román tuto tendenci rozvinul ještě dále. Oslabení fabulace vedlo k zdůraznění popisné složky v próze. V souvislosti s eliminací evokační funkce řečového projevu však nešlo o popisné znázornění předmětného fikčního světa tvořící rámec příběhů, jež by se řídilo „přirozeným“ kódem lidské tělesnosti jako základním předpokladem lidské orientace v aktuálním světě – naopak, důraz zde byl položen na denaturalizaci popisovaného světa; fikční svět nabýval v novém románu povahy „labyrintu“, bludiště, jehož předmětné prvky byly zbaveny významů, jaké jim připisovaly konvence buržoazní společnosti (tu se projevil silný vliv marxistické ideologie v teoretických názorech skupiny kolem *Tel Quel*). Tajemná nejednoznačnost a nepřehlednost, jaké fikční svět v důsledku tohoto přístupu autorů nového románu nabyl,

17 Ricardou, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 21.

18 Burmeister, B.: *Streit um den neuen Roman*. Berlin 1983, s. 156.

19 Tamtéž, s. 156.

20 Hubík, S.: *K postmoderně obratem k jazyku*. Boskovice 1994, s. 89.

21 Ricardou, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 25.

znesnadnil orientaci nejen těm, kterým autoři dali možnost tento svět obývat, pohybovat se v něm (nelze tu proto ani jednoznačně hovořit o románových postavách, jak uvidíme dále), nýbrž i čtenářům. Ostatně tady nabízel Barthes také nové pojetí četby, které nazýval paragramatické (výraz odvozený od pojmu paragramu, tj. významu skrytého v textu a zjevujícího se jen při četbě napříč řádky – paragramy se zabýval, bez významného efektu, i sám Ferdinand de Saussure). Paragramatickou četbou rozuměl teoretik takový způsob četby, jenž by byl s to vnímat simultánní mnohost významu, hledisek a struktur a přistupoval by k četbě jako k Textu, tj. prostoru, ve kterém by neexistovaly zákonitosti, které vylučují protiklady. (Takový způsob uplatnil Barthes ve své známé analýze Balzacovy povídky *Sarrasine*.) Popisnost, v jejímž důsledku byl atomizován nebo do pozadí zatlačen děj, příběh, souvisela také s přenesením pozornosti z posloupnosti událostí na současnost, zdůraznění simultaneity okamžiku, v němž se protínají různá hlediska, různé časové roviny události. Robbe-Grillet to naznačil ve svém pojednání *Čas a popis v současných románech*: „Nejde tu o čas, který plyne, protože paradoxně gesta jsou znehybněna v okamžiku. To je látka, která je zároveň pevná i nestálá, zároveň přítomná i snová, cizí člověku a zároveň neustále se vynacházející v lidském duchu.“²² Podle autorova názoru ve vyprávění čas neplyne, pozbyl své časnosti. V těchto dílech nejde o jinou realitu, než realitu četby nebo představení (opět se tu vynořuje popření reprezentativnosti díla). Dílo (respektive jeho svět) jako by se stále popíralo, zpochybňovalo v té míře, v jaké je konstruováno. (Tu můžeme nalézt v naší próze z 60. let podivuhodnou paralelu v textech Věry Linhartové nebo Milana Nápravníka). Francouzský prozaik o textech tohoto typu říká: „Prostor zde ničí čas, čas sabotuje prostor. Popis přeshlazuje na místě, protirečí si, točí se dokola. Okamžik tu popírá kontinuitu.“²³

Řečový popis, jehož znaková povaha není zaměřena na význam, označované – jež v pojetí Barthesově a jeho následovníků splývá s referentem, tj. s předmětem „mimo dílo“ – nemůže směřovat jinam než k autoreferenčnosti. Ta, jak dovozuje Christoph Bode,²⁴ založila nutnost učinit tématem produkce textu vyprávěcí akt samotný. Textuální román, jímž můžeme označit tento způsob prozaické praxe, je tedy román, jenž vypráví o tom, že se vypráví, přesněji řečeno produkuje se text (důležité je tu právě zvrtné zájmeno „se“, neboť naznačuje neosobní anonymitu produkující funkce. Německá teoretička K. Hamburgerová v knize *Die Logik der Dichtung*²⁵ (Logika básnictví) použila termín „vyprávěcí funkce“, aby nahradila logicky neoprávněně personifikující pojem „vypravěč“. Zde se tento termín hodí, neboť vystihuje právě onu neosobnost textové produkce (někteří teoretici používají termínu „hlas“ nebo „produktor“) naznačující, že nevypráví určitá osoba, ale řeč, za kterou se autor skrývá, respektive kterou se dává věst.

Jestliže v tradičním románu znamenalo toto „Se, které vypráví,“ pozici vševědoucího vypravěče, v textuálním románu signalizovalo produktivní aktivitu, která se při tvorbě textu jako řetězce znaků reflektuje a obnažuje tak své postupy. To zároveň znamenalo formalizaci fikčního světa díla. Ricardou – a nejen on – tu spatřuje paralelu k poezii (textuální román by mohl vzdáleně připomínat žánr apollinairovského pásma, v němž roztržitý syžet nemůže být uspořádán jinak než v podobě sekvencí, které přináší opakování, respektive zrcadlení jednotlivých

22 Robbe-Grillet, A.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, s. 160–161.

23 Tamtéž, s. 168.

24 Bode, Ch.: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen – Basel 2005, s. 316.

25 Hamburger, K.: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, 1968

vých prvků-motivů). Formalizace fikce s sebou nesla i oslabení, respektive eliminaci zápletky představující v tradičním románu jádro fabule.

S tím byl do pozadí odsunut i další prvek výstavby fikčního světa, postava. Postavy textuálního románu nesou nejen rysy výjimečnosti, nýbrž i neurčitosti (u nás je D. Hodrová charakterizovala jako „postavy-hypotézy“ v protikladu k určitým „postavám-definicím“²⁶); často pozbývají osobní totožnosti měníce nejen vzhled, nýbrž i pohlaví (s tímto rysem jsme se rovněž mohli setkat i u nás v prózách Věry Linhartové). Odtud lze pochopit i lhostejnost autorů „nového nového“ románu k žánrovým rozdílům oddělujícím poezii a prózu. Paralela těchto žánrových forem spočívala podle francouzského autora v tom, že namísto toho, aby způsob utváření textu byl skrýván, zde se principy tvarování, utváření textu naopak odhalují, vytvářejíce překvapující příbuznosti i rozdílnosti jednotlivých sekvencí (v principu odhalování tvárných postupů se rýsuje další příbuznost s názory ruských formalistů). Ricardou to demonstrovuje na tabulce agresivních motivů v Robbe-Grilletově románu *Dům milostných schůzek* z roku 1965.²⁷

Textuální podoba románu znamenala ve vývoji francouzské avantgardní prózy „nového románu“ dekonstrukci románové formy, jaká vedla téměř k likvidaci základních prvků románové výstavby, jako je příběh (zápletko) a postava, respektive fikční svět jako rámec, do něhož jsou tyto prvky zasazeny. Formální hledisko, eliminace reprezentativní (přesněji řečeno imaginární, fiktivně evokační) a expresivní funkce románového textu s sebou nesla i lhostejnost teoretiků skupiny *Tel Quel* k estetické stránce literárního díla. Odmítání reprezentativnosti, spojené v názorech těchto teoretiků s buržoazní konvenčností tradičního románu, v sobě skrývalo rysy ideologického apriorismu zděděného z marxismu. Takto viděn se francouzský pokus o textuální román z poloviny minulého století jeví po praktické, a zejména po teoretické stránce jako experiment, v němž se projeví poslední dozvuky avantgardy 20. století.

Osmdesátá léta a přelom století přinesly postupný návrat k základním prvkům románového žánru, byť ovlivněný nástupem postmoderního relativismu a skepse. Guy Scarpetta, francouzský romanciér a kritik v knize *L'Âge d'or du roman*²⁸ (Zlatý věk románu) považoval „textuální“ pojetí románu v 90. letech již za překonané. V současné románové produkci charakterizoval trojí tendenci: 1) chápání románu jako uměleckého žánru schopného podat „pravdu epochy“; 2) znejasnění hranic mezi fikcí a autobiografií /jinými slovy autor míní tendenci k autentizaci prózy znamenající návrat subjektu a vyzdvihující jeho odpovědnost za dílo /AH/ a 3) různorodost a mnohost románových látek a z ní vyplývající důraz na kompozici překonávající prostou linearitu vyprávění.²⁹ Německý teoretik Christoph Bode vidí ovšem ve stopách „textualismu“ možnost současného románu v tom, že se zbavil pout zobrazovací, realistické a mimetické estetiky a klade důraz na to, že román nemusí vytvářet „koherentní iluzi“ odpovídající jakékoli programové estetice a že nabízí „možnost křížení a prolínání všech myslitelných kódů“.³⁰ Neskrývá se však v takovém teoretickém přístupu k literatuře založeném na schopnosti identifikovat v díle nerůznější kódy – jako to učinil například Barthes ve své knize *S/Z*³¹ – nebezpečí, že čtenáři poučenému různými naratologickými a sémiologickými teoriemi unikne nakonec

26 Srov. Hodrová D. (ed.): ...na pokraji chaosu. Praha 2001, s. 544–570.

27 Ricardou, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 253.

28 Scarpetta, G.: *L'Âge d'or du roman*. Paris 1996.

29 Tamtéž, s. 20–22.

30 Bode, Ch.: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen – Basel 2005, s. 322.

31 Barthes, R.: *S/Z*. Paris 1970, česky 2007.

vlastní smysl románového a vlastně každého uměleckého díla? Nespočívá tento smysl nakonec v tom, že nabídne vnímání (čtenáři) estetický prožitek otvírající možnost uvědomit si sebe sama v Druhém (Jiném)?

LITERATURA:

- BARTHES, R.: *Bruissement de la language*. Paris 1984.
BARTHES, R.: *S/Z*. Paris 1970.
BENSE, M.: *Programmierung des Schönen*. Krefeld – Baden-Baden 1960.
BODE, Ch.: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen – Basel 2005.
BREMONT, C. – PAVEL, T.: *De Barthes a Balzac*. Paris 1998.
BURMEISTER, B.: *Streit um den neuen Roman*. Berlin 1983.
HAMBURGER, K.: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, 1968.
HODROVÁ, D. (ed.): *...na pokraji chaosu*. Praha 2001.
HUBÍK, S.: *K postmoderně obratem k jazyku*. Boskovice 1994.
MUKAŘOVSKÝ, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971.
PECHAR, J.: *Francouzský nový román*. Praha 1971.
RICARDOU, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971.
ROBBE-GRILLET, A.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.
SCARPETTA, G.: *L'Age d'or du roman*. Paris 1996.
TRÁVNÍČEK, J.: *Příběh je mrtev?* Brno 2003.

*Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita, České Budějovice*

UMĚLECKÝ EXPERIMENT V PRÓZE FRANCOUZSKÉHO NOVÉHO ROMÁNU A MILOTOVA ROMÁNU *SUD*

HELENA KOSKOVÁ

Ve svém příspěvku se chci věnovat zajímavému experimentu v oblasti prózy dvacátého století, francouzskému „novému románu“, a položit otázku, do jaké míry román Karla Miloty *Sud* byl jeho českou variantou.

Hnutí nového románu nemělo nikdy jednotný umělecký program, ti, kteří redefinovali román jako „pozorování a popis“ jsou zdánlivě vzdáleni od těch, kdo zkoumali vnitřní svět nesdělitelného. V bohaté škále individuálních poetik představuje Alain Robbe-Grillet první výše zmíněné stanovisko a Nathalie Sarrautová druhý, opačný pól. Přes všechny rozdíly existují však nepochybně určité společné rysy.

V centru pozornosti autorů nového románu stál jazyk a způsob výstavby fikčního světa. Na rozdíl od svých bezprostředních předchůdců, Sartra a Camuse, jimž nebyla cizí angažovanost literatury ve smyslu prosazování etických či politických názorů, odhalování pravdy, autoři nového románu nespojovali své umění s dobovými sociálními či politickými problémy.

„Bylo by ... třeba, abychom se pokusili vybudovat na místě ... světa ‚významů‘ (psychologických, společenských, funkčních) solidnější a bezprostřednější svět. Necht' se proto předměty a gesta prosadí nejprve svou **přítomností** a ať poté tato přítomnost vládne nad veškerým teoretickým vysvětlováním, které by se snažilo uzavřít je do jakéhokoli systému odkazů, citového, sociologického, freudistického, metafyzického nebo jiného.

V budoucích románových konstrukcích gesta a předměty budou **zde**, dříve než budou **něčím**; a i potom budou **zde**, tvrdé a neproměnné, navždy přítomné a jakoby se vysmívající vlastnímu smyslu ...“¹

Dalším charakteristickým rysem bylo, že středem jejich zájmu byl román jako žánr, pro který se snažili najít nové zákony, neboť byli přesvědčeni, že tradiční realistický román už je neplodný, sterilní, neschopný dalšího rozvoje. Nathalie Sarrautová v *L'ère du soupçon* (Období podezření, 1956) konstatovala, že už není možné zaujmout čtenáře napínavým příběhem, přesvědčivou charakteristikou postav a popisem přírodního nebo společenského zázemí. Narativ proto nebude už sledovat kontinuitu syžetu ani času; nebude vytvářet věrohodné postavy, se kterými se čtenář může identifikovat; nebude už detailně popisovat scénu nebo prostředí důležité pro pochopení zápletky.

Společné autorům nového románu je, že čas, realita a postavy jsou charakterizovány diskontinuitními smíšenými záblesky. Diskontinuita, desintegrace děje a času, fragmentarizace vědomí v románu odpovídá neuspořádané, chaotické vizi světa. Narativ si hraje se svou vlastní

1 Robbe-Grillet, A.: *Za nový román*. Praha 1970, s. 4.

strukturou, s prvky jazyka spíše než s prvky reality, soustřeďuje se na akt psaní. Dále, byť fragmentární, ale přesto všudypřítomné vědomí v těchto románech nepatří už postavám, ale vypravěči. Vypravěč není přítomen proto, aby mluvil o světě a komentoval svůj názor na něj; je tady, aby psal a komentoval akt psaní. Jinými slovy, vypravěč už není interpretem toho, co už bylo napsáno; je agentem v probíhající tvorbě.

Stručně řečeno, společným rysem autorů, kteří od poloviny padesátých let byli kritiky označováni jako hnutí „nouveau roman“, bylo negativní vymezení vůči tradičnímu románu, nechota přejímat konvenční literární postupy a hledání nových cest.

Byli soustředěni kolem nakladatelství Les Editions de Minuit: v roce 1953 tam vycházejí *Les gommages* (Gumy) Alaina Robbe-Grilleta a *Martereau* Nathalie Sarrautové; v roce 1954 *Passage de Milan* (Milánská ulička nebo Přelet luňáka) Michela Butora; v roce 1957 *La jalousie* (Žárlivost) Alaina Robbe-Grilleta, *La modification* (Proměna) Michela Butora a *Le vent* (Vítr) Clauda Simona.

Téměř současně se zde objevily eseje, které měly blízko k programovému manifestu: v roce 1955 *Le roman comme recherche* (Román jako průzkum) Michela Butora; v roce 1956 *Conversation et subconversation* (Konverzace a subkonverzace) Nathalie Sarrautové a *Une voie pour le roman futur* (Za nový román) Alaina Robbe-Grilleta, následovaná jeho esejí *Nature, humanisme et tragédie* (Příroda, humanismus a tragédie) v roce 1958.

Bohatá odborná literatura věnovaná francouzskému novému románu² se víceméně shoduje v názoru, že jeho největším přínosem nebyl teoretický program, ale umělecká díla jeho nejvýznamnějších představitelů. Robbe-Grillet sám píše:

„Užívám-li na mnoha stránkách běžně termínu nový román, nečiním tak proto, abych označil určitou školu či dokonce vyhraněnou skupinu, která se skládá ze spisovatelů téhož směru; je to jen příhodný název, který pojme všechny ty, kdož hledají nové románové formy schopné vyjádřit (nebo vytvořit) nové vztahy mezi člověkem a světem, všechny ty, kdož jsou odhodláni objevovat román, tj. objevovat člověka. Tito spisovatelé vědí, že systematické opakování forem z minulosti je nejenom absurdní a marné, ale že se dokonce může stát škodlivým: zavírá nám totiž oči tváří v tvář naší skutečné situaci v dnešním světě a tím nám nakonec brání, abychom konstruovali zítřejší svět a člověka.“³

Podobně jako mnoho francouzských autorů nového románu zabýval se Karel Milota problematikou experimentální literatury také teoreticky. Jeho disertační práce na Karlově univerzitě byla věnována experimentální poezii, její rozšířená verze „Vzorec řeči a řeč vzorce“ byla připravena k vydání v roce 1970, ale nemohla už vyjít. Stejný osud postihl i jeho román *Sud*, jehož první verze byla dokončena v roce 1971. Druhá, konečná verze je z roku 1980, knižního vydání se dočkala až v roce 1993 v Československém spisovateli.

Mnohoznačnost textu je u Miloty, obdobně jako u Robbe-Grilleta, podtržena už dvojznačností názvu. *La jalousie* může ve francouzštině znamenat žaluzii i žárlivost. Spojuje v sobě věc, konkrétní prvek jevového světa a zároveň obsesi citu žárlivosti. A především, charakterizuje poetiku románu, popis vizuálních vjemů, omezených zorným úhlem, který je fragmentární a brání v pochopení smyslu celku.

2 Z prací českých autorů sem patří např. studie Petra Pujmana: „O Robbe-Grilletovi a také o jiných“ (*Světová literatura* 3, 1962) a kniha Jiřího Pechara: *Francouzský nový román*. Praha 1968.

3 Robbe-Grillet, A.: *Za nový román*. Praha 1970, s. 6–7.

U Miloty je název *Sud* podobně dvojznačný. V textu románu je asociován ke slovu osud a už v druhé kapitole se objevuje jako fatální motiv: vypravěč, či přesněji řečeno proměnlivý vypravěčský subjekt, uvede do pohybu sud, který snad někoho zabil. Konkrétní předmět uvádí motiv viny, odpovědnosti za život druhého člověka a bezmocné snahy pomoci, která je leitmotivem textu. Zároveň v metatextové rovině naznačuje poetiku románu, celý rotující kaleidoskop scén, variací a permutací, označených v textu jako „zauzlené smyčky času a totožnosti“. V programové fragmentárnosti, diskontinuitě textu vytváří často opakovaný motiv sudu spojnici mezi vizuálně vnímaným a podrobně popsáním světem věcí a scén a marnou snahou porozumět, navázat kontakt, orientovat se v labyrintu světa a vlastního vědomí. V závěru románu je fatální motiv sudu hyperbolizován:

„Tahač s kotlem se ve svém nesmyslném manévru nezastaví. Přes tvrdý, nelítostný profil řidiče černého auta je vidět zmenšující se mezeru mezi bokem vlečného vozu a černým sudem na kolech, osvětlovaným plameny. Rychle se blíží.

Oranžová záře zaplaví křižovatku. Musí to být slunce, vítězné slunce, které konečně prorazilo mraky docela – zlaté, nedotknutelné a dokonalé, uchráněné všech omylů lidského rozumu, vůle i lásky.“⁴

Jednou z mnoha možných interpretací této závěrečné partie románu je kontrapozice významu oranžového světla na křižovatce, která je současně příkladem dvojznačnosti mnoha popisů a scén: sud, v textu stále výrazněji spojovaný s motivem smrti, způsobí dopravní nehodu, oranžové světlo může tedy být oheň. Zároveň to ale může být slunce, jak o tom svědčí název závěrečné kapitoly i poslední věta textu. Stejně jako text i závěr zůstává otevřený, nabízí místo jednoho určitého významu celé pole významů. Román uměleckou imaginací otvírá cestu do jiné dimenze života, která už je ale jen náznakem možnosti interpretace implicitního čtenáře.

Dvojznačnost je charakteristickým znakem popisu osob i scén, které jsou zaměnitelné. Rozdvojuje se vypravěčský subjekt, rozdvojují se různé alternativy vypravěčovy cesty na záchranu ženy, kterou kdysi miloval, rozdvojuje se zdání povrchu a jeho obsah. Krev se ukáže být laciným červeným vínem, nebezpečí je snad jen domnělé, postavy i situace mají své dvojníky a variace, smrt je jen jednou z možných alternativ, dům má jinou podobu z různých stran ulice, čas se zdvojuje na minulost a přítomnost, syžet má svou paralelu v televizní hře apod. To všechno podtrhuje artificialita textu a vyžaduje čtenáře, který je schopen přistoupit na podmínky autorovy hry s narativem. Jeho základem je momentka, scéna, která rozrušuje zákonitosti času a prostoru a zpochybňuje nejen identitu vypravěčského subjektu, ale celého fiktivního světa. Naplňuje teoretickou premisu Robbe-Grilletovu:

„V moderním příběhu čas jako by byl odříznut od své časovosti... Prostor tu rozbíjí čas a čas sabotuje prostor. Popis klopýtá, potírá se, točí se dokola. Okamžik popírá kontinuitu.“⁵

Podobně jako u Robbe-Grilleta je u Miloty důležitým prvkem vizuální stránka popisu, potrhující nemožnost proniknout pod povrch, pochopit význam popisovaného. Vypravěčský subjekt sleduje fragmenty různých scén a dialogů jako cestující, jako divák, který soudí pouze ze situace a z gest:

„Dva muži v okně přízemního domu zanechali marného sporu: jeden drží telefonní sluchátko a vyčkává, druhý ho napjatě pozoruje... vtom celá scéna odlétne nazad, jako vržena mocnou rukou, jak řidič hrubě šlápne na plyn a pustí spojku; nazad, anebo snad mnohem spíše

4 Milota, K.: *Sud*. Praha 1993, s. 290.

5 Robbe-Grillet, A.: *Za nový román*. Praha 1970, s. 106–109.

do strany, někde do neurčita a tmy, mimo čistou linii vůle, logiky a časové souslednosti, někde, kde se s ní po mnoha peripetiích a oklikách na špatných cestách nelze nesetkat znovu, v té či jiné podobě... a opět a opět, až do konce.⁶

„Vlak se opět dá do pohybu. Za staženými závorami stojí na železničním přejezdu osamocené černé auto starého typu, z něhož se vyklání řidič a hrozí vlaku pěstí; zdá se, jako by cosi divoce povykoval, je to směšná scéna jako z němé grotesky, do vagónu nepronikne z jeho hulákání samozřejmě ani hlásek, okna jsou zavřena a pod podlahou už to hučí a rachotí. Snad ten člověk stojí už dlouho před závorami, snad spěchá za nějakým neodkladným posláním, na jehož úspěchu záleží mnoho, všechno... Ale vlak je dlouhý, vleče se pomalu, nesnesitelně pomalu, před jeho už rudě vidoucímá očima.“⁷

Vizuální stránka textu je zdůrazněna paralelou s televizní hrou, kterou postavy románu sledují bez soustředění a s vypnutým zvukem: „Obrazovka namodralé září, nikdo se na ni nedívá, a nejspíš je to všechno hloupost. Nějaká hyperbola, pokoušející se navodit pocit, určitý stav, prostřednictvím věcí a lidí – v tomto pořadí... Může být, že to skutečně tak vypadá, ba víc, že to tak skutečně je: pošetilá hra se scénickou hudbou plnou dunění vzdálených kotlů a přitlučených hrozivých skřeků sordinovaných trubek, které tak jako tak nikoho nevzrušují, protože knoflík ovládající zvuk je stažen na nulu.“⁸

Redukce skutečnosti na sled vizuálních vjemů bez kauzální a časoprostorové souvislosti má blízko k Husserlově fenomenologické redukci. Platí o ní u Miloty totéž, co konstatovala Růžena Grebeníčková ve své studii o Robbe-Grilletovi: „Spisovatelova metoda se opírá o druh čisté fenomenologické percepcie.“⁹

Pro Milotu je charakteristické, že je to právě detail popisu věci, osoby nebo situace, který se vrací v různých variacích a permutacích a zauzluje ony „smyčky času a totožnosti“. Minulost a přítomnost, skutečnost a zdání se ve fiktivním světě románu prolínají a vytvářejí postupně text jako jinou dimenzi skutečnosti, originální výpověď o vztahu člověka a světa. Antiiluzivnost textu je programově zdůrazňována výrazy: „Možná třeba takto.“¹⁰; „...ale takto se to nestane, nesmí se to stát.“¹¹; „Tak to možná není.“¹²; „Možná jinak.“¹³; „Tak to ale přece vůbec nebylo.“¹⁴

I když Karel Milota má z autorů nového románu nejbližší k Robbe-Grilletovi, můžeme v jeho díle najít i četné paralely s romány Michela Butora, především s *Proménou*, ale i s jeho teoretickými názory: „Uvnitř románové produkce samé dochází k členění, které...umožňuje, aby román převzal funkci poezie: uvnitř záplavy románového čtiva vyčleňují se romány, které se opět stávají opěrnými body určujícími formy, v jakých vstupuje realita do našeho vědomí. Jsou to takové romány, jejichž tvůrcům se podařilo postihnout strukturu, která se počíná rýsovat

6 Milota, K.: *Sud*. Praha 1993, s. 115–116.

7 Tamtéž, s. 211.

8 Tamtéž, s. 86–87.

9 Grebeníčková, R.: „K problematice Robbe-Grilletových románů“. In: Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy*. Praha 1995, str. 38.

10 Milota, K.: *Sud*. Praha 1993, s. 52.

11 Tamtéž, s. 59.

12 Tamtéž, s. 98.

13 Tamtéž, s. 98.

14 Tamtéž, s. 202.

v tom, co je obklopuje, kteří ji dokáží izolovat, studovat ji až do okamžiku, kdy bude čitelná pro všechny.“¹⁵

Nápadným shodným prvkem s Butorem je použití druhé osoby, což je jedním z momentů sbližujících poezii s prózou. Butor tento postup v jedné ze svých teoretických statí zdůvodňuje následovně: „Vyprávění v druhé osobě se může vyskytnout jen proto, že je tu někdo, komu vyprávíme jeho vlastní historii, něco o tom, co on sám neví, nebo alespoň neví dosud na úrovni jazykového vyjádření, a toto vyprávění ve druhé osobě bude tudíž vždy vyprávěním ‚didaktickým‘... Vypravěč jako by svého hrdinu nutil uvědomit si plně všechno to, co letmo prochází jeho hlavou, jako by mu nechtěl dopřát ani chvíli zapomnění, nepozornosti a úniku.“¹⁶

U Miloty je druhá osoba především prostředkem zdůrazňujícím nejistotu, nejednoznačnost vypravěčského subjektu, a tím i celé narativní a komunikační situace, může být oslovením postavy i implicitního čtenáře. Vzbuzuje tak pocit dialogu, který vnáší do textu dynamičnost, nic není pevně a definitivně fixováno, všechno je v pohybu, jehož smysl zůstává otevřený. Druhá osoba, použitá méně důsledně než v *Proměně*, přispívá také k rozdělení vypravěčského subjektu: vedle Vy je zde také vyprávění v 3. osobě, spojené především s postavou „v anonymním hnědém plášti“, která ponechává čtenáře v nejistotě, zda se jedná o vypravěčovo alter ego. Identita všech postav je tak v celém textu rozostřená.

K dynamičnosti textu přispívá u Butora i Miloty také motiv cesty, jejímž podnětem a vnějším rámcem je vztah k ženě. V obou případech se původní záměr neuskuteční: v *Proměně* se vypravěč rozhodne, že nezmění svůj život, v Milotově *Sudu* nezachrání milovanou ženu před nebezpečím, které snad ani nebylo skutečné. Jeden z typických prvků Butorovy i Milotovy poetiky je motiv zklamaného očekávání. Kruhovitá kompozice se na konci vrátí na svůj počátek, cesta končí ve výchozím bodě. Vypravěčský subjekt se ptá:

„Jakou cenu má pak varování, hrozba, jakou cenu má věštba patetické hadačky v takové zmatené kašpařině, v níž hrdinové padají mrtví a zase pozpátku vstávají jako ve špatně sestřiženém němém filmu, kde se osud mění v sud a z krve je volně odtékající křtěné víno, konzumní kyselák?“¹⁷

„...ne-li smysl, ne-li poznání, ne-li vysvětlení, tedy aspoň cesta, a jít po té cestě.“¹⁸
„cestou, která měla být prostředkem, a stala se sama cílem a smyslem.“¹⁹

Michel Butor píše, že nový román převzal zčásti funkci poezie. V románu *Sud* je, podobně jako v textech Věry Linhartové, próza nepochybně inspirována experimentální poezií, o které Karel Milota napsal: „Společným jmenovatelem bezpochyby byl odpor či nedůvěra ke smlouvenému estetizovanému reprodukování životní reality v tradičních metaforických formách a k ‚výkladu‘ této reality uměleckým dílem, tak jako kdyby tvůrce stál jaksí výše nad skutečností... Zjednodušeně lze o takové poezii říci, že v ní ustupuje do pozadí pojetí textu jako ‚aktu‘ výpovědi, svědectví, ve prospěch ‚faktu‘ jazykového objektu, který vystupuje do okolní skutečnosti ne jako její odraz, ale jako její nová, plnoprávná součást... Místo reprodukce skutečnosti v ‚umělecky upravené‘ formě se zde básník zmocňuje úloмок syrových ‚neumělec-

15 Butor, M.: *Le roman et la poésie. Répertoire II*, Editions de Minuit 1964, s. 25. Citováno podle Jiří Pechar: *Francoouzský nový román*. Praha 1968, s. 97.

16 Tamtéž, s. 104.

17 Milota, K.: *Sud*. Praha 1993, s. 176.

18 Tamtéž, s. 247.

19 Tamtéž, s. 283.

kých' výpovědí, dialogů a scén (skutečných či fingovaných, na tom nezáleží), z nichž buduje nové struktury, jakési dílčí modely života.²⁰

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že Milotův román *Sud* je českou paralelou francouzského nového románu. Vychází z obdobných teoretických a filozofických předpokladů, struktura jeho narativu vystihuje formy, jakými realita vstupuje do našeho vědomí. Milotovo prozaické dílo, k němuž vedle románu *Sud* patří i dva soubory povídek *Noc zrcadel* (1981) a *Dáblův dům* (1994), je příkladem experimentu v próze: programovým opuštěním tradičních poetik a hledáním nových způsobů výstavby fikčního světa jako magického místa, „kde jako by se hmota a myšlenka, realita a pouhé zdání zcela nerozeznatelně prostupovaly.“²¹

Norrköping, Švédsko

20 Milota, K.: „Autentický svědek“. In: Hiršal, J.: *Soukromá galerie. Poezie z let 1947–1954*. Praha 1992, s. 159–160.

21 Milota, K.: *Noc zrcadel*. Praha 2005, s. 62.

SVĚT OČIMA ALENY VOSTRÉ

ZUZANA ZEMANOVÁ

V loňském roce by se dožila sedmdesáti let prozaička a dramatička Alena Vostrá. Myslím, že je vhodné si toto výročí připomenout – byť s určitým zpožděním – právě zde, v rámci sympozia věnovaného tradici a experimentu. O tom, že autorčina tvorba má v mnoha směrech ráz experimentální, asi nebude sporu. Ve svém příspěvku bych se chtěla zaměřit především na souvislost Aleny Vostré s tzv. francouzským novým románem a dále na funkci dětských postav v jejích prózách. Tyto dvě napohled odlišné věci spolu úzce souvisejí a obě se podílejí na formování autorčina individuálního stylu, jak si ukážeme v závěru.

Je dobře známo, že samotní autoři řazení k tzv. novému románu ve Francii netvořili žádnou homogenní skupinu či literární směr v klasickém pojetí. Kritéria, která chápali jako společná, byla spíše negativní než pozitivní, negativní právě ve vztahu k „tradici“: k tradiční románové fabuli, k charakterům postav... „Rozhodně to, co píšeme, je velmi odlišné. (...) Ale máme stejný postoj k tradiční literatuře. Nevěříme už na charaktery, na postavy, na děj,¹ vysvětluje např. Nathalie Sarrautová. Ponechme nyní stranou otázku, co vůbec je „tradiční“ románový tvar a kde započíná jeho destrukce, protože to bychom se od nového románu vrátili ještě o dlouhá desetiletí zpátky ke Kafkovi, Proustovi, Joyceovi, dokonce až k Dostojevskému či ještě dál. Shodněme se spíše na tom, že v případě nového románu je nutno zachovávat obezřetnost a pracovat nikoli se zobecněnou představou o společných rysech, ale raději s prvky individuálního stylu jednotlivých autorů.

Jestliže se poznatky takto získané rozhodneme aplikovat na první dvě knihy Aleny Vostré z 60. let (*Bůh z reklamy* z roku 1964 a *Vlažná vlna* z roku 1966), zjistíme, že se Vostrá skutečně lecčemu z nového románu blíží, nejzřetelněji snad tvorbě Alaina Robbe-Grilleta. Omezuje například psychologické vykreslení postav a náhledy do jejich vnitřního světa; sledujeme jednání aktérů, neznáme však jejich pohnutky. Autorka sice uplatňuje např. metodu vnitřního monologu, ale spíše jako promyšlenou hru se čtenářem. Pod záminkou cesty do vnitřního světa postavy nás jejich prostřednictvím zavádí ve skutečnosti na scesti, namísto očekávaných pocitů, úvah či vzpomínek se setkáváme znovu jen s reflexí vnější reality, třebaže prizmatem subjektu.

Tento postup je zřejmě nejvíc patrný v novele *Elegie*, která byla jednou z prvních autorčiných větších prací.² V *Elegii* zároveň Vostrá, co se formálního experimentu týče, došla vůbec nejdál. Vnější svět je tu nazírán v nespojitých útržcích, vskutku jako bychom se dívali skrze

1 Pechar, J.: *Francouzský „nový román“*. Praha 1968, s. 10.

2 Časopisecky *Elegie* vyšla pod jménem Alena Králová roku 1963 v *Plameni*, knižně jako součást diptychu *Bůh z reklamy* (1964).

Robbe-Grilletovu pověstnou „žaluzii“³. Až k nečitelnosti se tu rozostřuje hranice mezi vjemy reálnými a fantastními; nezřídka jsme na rozpacích, kdy jde o výjev skutečný a kdy o pouhý sen či představu.

S prózou Alaina Robbe-Grilleta dále může Vostrou spojovat prvek tajemství a postupy napodobující či parodující detektivku. Oba také mají zálibu v opakování motivů, které se vracejí (i nečekaně) v různých situacích a naznačují, že mezi nimi existuje skrytá souvislost. Autoři rozehrávají v několika směrech hru se čtenářem, a to v duchu až postmoderním, například i záměrnou nedořečeností, která umožňuje recipientovi vytvářet vlastní interpretace významu textu. Ostatně motiv hry jako takové, ať už v doslovném, nebo v přeneseném slova smyslu se v díle Aleny Vostré vyskytuje velmi často a byl by vhodným námětem na samostatnou studii.

Dalším výrazným rysem novátorství Aleny Vostré je její práce s dialogem; zde bychom mohli pozorovat paralelu s jinou osobností řazenou k novému románu, s Nathalií Sarrautovou. Slovo je bezprostřednější než čin, v přímé řeči tak nejsnáze proniknou niterné pocity lidí na povrch a obě autorky jsou si toho vědomy, proto kladou ve svých prózách na dialog důraz. Nikoli náhodou jak Sarrautová, tak Vostrá psaly kromě próz i dramata, kde mohly smysl pro dialog uplatnit v plné míře jako základní konstitutivní prvek.

V souvislosti s touto otázkou bych ještě chtěla podotknout, že dialogy v dílech Aleny Vostré se pouze tváří jako „odposlouchané“, převzaté tak, jak leží a běží, z mluvy ulice. Autorka opakovaně zdůrazňovala, že žádný odposlouchávací ani pozorovací talent nemá a vše si do detailu vymýšlí.⁴ Nejsou to hrabalovské „hovory lidí“, nýbrž umělé vytvořené konstrukce, které sice přebírají prvky skutečných rozhovorů, ale uvádějí je do groteskně nepatřičných kontextů, násobí a kumulují je ad absurdum tak, aby poukázaly na problém nedorozumění mezi lidmi, bezobsažnost a vyprázdněnost komunikačních sdělení, neschopnost naslouchat i na to, jaký potenciál zla je v pouhém slově skryt.

Některé ze společných rysů nového románu s ranou tvorbou Aleny Vostré jsme si ukázali. Nyní je na místě otázka: Byly autorčiny knižní debuty – *Bůh z reklamy* a *Vlažná vlna* – skutečně ovlivněny experimentálními postupy francouzských tvůrců? Autorka se s nimi bezpochyby setkat mohla. Od konce 50. let se u nás objevovaly časopisecké ukázky beletrie z dané oblasti, teoretické stati a kritické komentáře k nim, brzy následovaly i překlady knižní. Alena Vostrá se však cizím vlivům vzpírala, a to jak v životních postojích (za údajný „individualismus“ byla dokonce vyloučena z DAMU), tak i ve vlastní tvůrčí práci. „Já moc nečtu,“ s překvapující otevřeností odpověděla kdysi na otázku, co ráda čte. „Když jsem přinesla Elegii, tak mě zařazovali k různým současným zahraničním autorům, které jsem neznala. Ráda čtu Dostojevského, třeba Bratry Karamazovy. Co píšou naši autoři, znám málo. O čem se nejvíc povídá, to mě nepřitahuje.“⁵

Nemohu samozřejmě z těchto několika slov vyvodit závěr, že Vostrá neměla s novým románem žádnou čtenářskou zkušenost. Svěbytnost a nekompromisnost jejích vlastních textů mě však přesvědčují o tom, že ony styčné plochy s poetikou nového románu, o kterých byla řeč výše, nevznikaly programově, spíše bezděky. Vostrá si nenechala nikým ukazovat, jak psát či nepsat; spojoval ji s autory nového románu zkrátka jen podobný náhled na život a na možnosti,

3 Mínil se zde román *La Jalousie* z roku 1957. Francouzské slovo „jalousie“ lze přeložit jako „žárliivost“ i jako „žaluzie“ a autor této sémantické hříčky využívá. V českém překladu Aleny Hartmanové kniha vyšla pod titulem *Žárliivost* (1965).

4 Srov. např. Nyklová, M.: „Slovo padlo na Alenu Vostrou“. *Zlatý máj* 4, 1989, s. 213.

5 Kohn, P.: „Slovo padlo na Alenu Vostrou“. *Student* 47, 1966, s. 6.

jak vyjádřit chaos světa v literárním procesu. V podstatě to souhlasí se slovy Alaina Robbe-Grilleta, že autorem nového románu je každý, kdo se snaží psát „jinak“, kdo hledá nové formy schopné vyjádřit nové vztahy mezi člověkem a měnícím se světem.⁶ Zmínka o Dostojevském, jenž může být v jistém smyslu považován za předchůdce nového románu, zároveň prozrazuje, že spíše než o jednostranném vlivu je relevantní tu mluvit o určitých společných kořenech.

Opusťme nyní ryze experimentální období 60. let a pohlédneme do dekády následující. Po normalizačních prověrkách se publikační prostor pro bezpočet schopných výrazně zúžil, Vostrou nevyjímaje. „Alena Vostrá už nebyla v nakladatelství Československý spisovatel vítaná. Byla na tamější poměry příliš hezká, příliš vtipná, příliš málo povrchní, příliš znepokojující,“⁷ připomněl se smutným pousmáním Pavel Šrut po letech v autorčině nekrologu. Alespoň částečnou možnost zůstat v povědomí čtenářů tak Vostré – stejně jako mnohým ostatním – poskytla oblast dětské literatury. Nebylo to pro ni novum, tvorbě pro děti se Vostrá věnovala prakticky od počátku literární dráhy až do své předčasné smrti v roce 1992. Už na počátku 60. let spolupracovala s rozhlasem na populární relaci Hajaja, pro niž napsala řadu pohádkových příběhů. V době normalizace navázala knížkami pohádek a lepopely pro nejmenší čtenáře, velkou proslulost získaly ale hlavně její příběhy pro mládež z 80. let (*Všema čtyřma očima* a *Výbuch bude v šest*).

Tvorba Aleny Vostré určená dětem a ta pro dospělé tvoří dva izolované světy, jak by se mohlo zdát, naopak mezi nimi existuje zřetelná souvislost. Dokládá to dle mého názoru fakt, že do všech svých prozaických počinů určených dospělým Vostrá vždy umístila alespoň jednu dětskou postavu či postavu dospívajícího člověka. Děti a dospívající mají mnoho společného, zejména hledání vlastního místa ve světě a s tím související nejistotu. Ta se navenek projevuje jednak skutky, které může dospělé okolí považovat za hloupé a neuvážené, jednak verbálně, způsobem vyjadřování, jež opět může moudrý dospělý hodnotit jako chaotické, nesrozumitelné. Průnik dětského světa do světa dospělých dokazuje už jednou zmíněná Vostré prvotina *Bůh z reklamy*, resp. novela *Elegie*.

Protagonistkou *Elegie* je dívka pohybující se na rozhraní mezi dětstvím a dospělostí. Je si již vědoma společenských zvyklostí a limitů, dosud si však leccos z dětského vnímání a způsobu uvažování zachovává. Zároveň se v *Elegii* setkáváme s postavou prvňáčka „s aktovkou na zádech a pytlíkem na cvičky“. Tato prozatím jen málo významná součást pouličního ruchu přechází do následujícího příběhu *Bůh z reklamy* jakožto jeho ústřední prvek. Uličník, kazisvět, neřest rodu, obtížně zvladatelný, roste pro šibenici... Václav Příkazský je zamlklý a nekomunikativní, těžko zapadá do třídního kolektivu. Děti se mu posmívají a straní se ho, učitelkám se zdá, že provokuje. Václav se nesvěřuje rodičům ani babičce, pouze imaginárnímu příteli. Jeho jméno přečetl na reklamním štítu starého domu a z potřeby mít kohosi blízkého se tak v chlapcově fantazii pojednou zrodil Maggi – důvěrník, rádce a zpovědník.

Na souvislost mezi oběma postavami autorka poukazuje tím, že dívčiny vnitřní monology a Vašíkovy dopisy Maggimu mají formálně téměř totožnou podobu. Jsou nekoherentní, roztěkané a Vostrá v nich prakticky neužívá interpunkci. Výsledek je velmi obtížně čitelný, ale Vostré se daří tímto způsobem věrně napodobit jednak neuspořádanost myšlenkových pochodů člověka obecně (v *Elegii*), jednak specifický způsob psaní u menších dětí (v *Bohu z reklamy*).

6 Robbe-Grillet, A.: *Za nový román*. Praha 1970, s. 6.

7 Šrut, P.: „Pozdě“. *Lidové noviny* 118, 1992, příl. *Národní* 9 21, s. 2.

Jak *Elegie*, tak *Bůh z reklamy* jsou příběhem citové deprivace. Zatímco však hrdinka *Elegie* zůstává při hledání východiska ve stádiu snění, chlapec v *Bohu z reklamy* jedná: vytvoří si svého spasitele. Obsahově zdánlivě naprosto rozdílné povídky na sebe v tomto směru navazují, ukazuje se, že nejde o dva izolované příběhy zařazené náhodně do jednoho souboru, ale o celek. Dochází zde k určitému vývoji, který vypovídá o autorčiných preferencích dětského náhledu na život a na svět. Oba protagonisté mají společné také to, že jsou de facto příslušníci menšin; jednou je to žena, podruhé dítě, obě tyto skupiny jsou z pohledu majority někdy považovány za „iracionální“ a Vostrá vystupuje na obranu této domnělé iracionality.

Obdobnou dvojici, jakou tvořila bezejmenná dívka z *Elegie* s prvňáčkem Vašíkem, představuje protagonistka *Vlažné vlny* Emilie Jezdinská s malou Barborkou Taiflovou. Tentokrát autorka na vzájemnou souvislost poukazuje explicitně: „Vy mi vlastně v lecčems připomínáte mou holku,⁸“ sděluje Emilii její nadřízený a neodbytný svůdce Taifl. Situace je v zásadě táž: i tady je malá Barborka podnikavější, průbojnější a také drzejší než Emilie, která ač starší, nechává sebou do značné míry manipulovat.

Vždy alespoň jednu dětskou postavu (někde výraznější, jinde méně výraznou) najdeme i v trojici velkých společenských románů Aleny Vostré z 80. a 90. let: *Než dojde k vraždě* (postava Radky), *Tanec na ledě* (postava Ivety) a *Médium* (postava Vašíka a dospívající Anežky). I přes dílčí rozdíly většinou tyto postavy spojuje přemýšlivost, velká obrazotvornost až bájevitost a snaha dělat věci po svém – z ní pak pochopitelně plynou střety s okolím, které ve své dospělé racionalitě upřednostňuje uniformitu.

Jak už jsem předeslala, myslím, že k frekventovanému výskytu takto pojatých postav nedošlo náhodou. Jejich prostřednictvím autorka vyjádřila svůj vlastní postoj k životu; personifikovala tu svou zálibu ve fantazii a sympatii k individualitám, k jednání, které se nějakým způsobem vymyká. Svět očima Aleny Vostré je svět viděný v barvách, bez strachu a bez předsudků, naopak se smyslem pro humor a s chutí dělat experimenty. Které pak – třeba svou příbuzností s novým románem – můžou literárním badatelům pořádně zamotat hlavu.

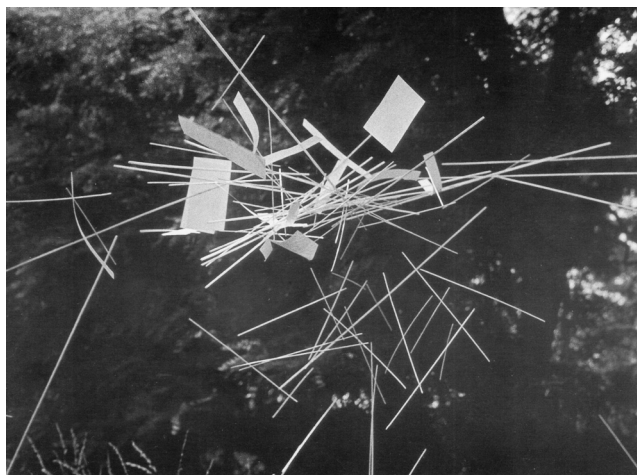
*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

8 Vostrá, A.: *Vlažná vlna*. Praha 1970, s. 117.

AUTOPOIETICKÉ PRVKY V ČESKÉM UMĚLECKÉM EXPERIMENTU ŠEDESÁTÝCH LET

ASTRID WINTER

Důležitým znakem uměleckého experimentu je promyšlené použití náhody.¹ Na rozdíl od experimentu přírodovědného, jenž slouží plánovitě k ověření nebo vyvrácení hypotéz nebo teorií a zpravidla potvrdí očekávané, umělecká strategie pokusu vyvolá proces, jehož výsledek je nejistý.² V experimentu se uskutečňuje generativní princip, opírající se v jádru o formu poznání uměleckého díla, které vzniká samo od sebe. V čem spočívá zvláštní kouzlo onoho „samo od sebe“?



Hugo Demartini, *Demonstrace v prostoru*, 1968

[Nová citlivost (kat. výst.). Oswald, Praha 1995. Hlaváček, Josef: *Hugo Demartini*. Praha 1991, s. 67.]

-
- 1 K náhodě jako principu v umění viz např. Köhler, Erich: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt/M 1993. Janecke, Christian: *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*. Nürnberg 1995. *Kontinenz*. München 1998. Peter Gendolla, Thomas Kamphusmann (eds.): *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt/M 1999. Schultze, Holger: *Das aleatorische Spiel*. München 2000. Romain, Lothar: „Zufall und Spontaneität – Das Gegenteil des Entwerfens“. In: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzin (eds.): *Entwerfen und Entwurf*. Berlin 2003, s. 230. Saurisse, Pierre: *La mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*. Paris 2007
- 2 Hartung, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Vandenhoeck, Göttingen 1975, s.11–23.

Příspěvek se zabývá otázkou, proč byly autopoietické³ postupy tak hojně rozšířeny právě v neoficiální experimentální tvorbě a umění padesátých a šedesátých let.

Krátký pohled do historie ukazuje, že myšlenka použít náhodu jako tvůrce uměleckého díla není nová. Přišel s ní už dadaistický básník Tristan Tzara, když doporučil rozstříhat novinový článek, slova vložit do sáčku, vysypat je a v náhodném pořadí z nich sestavit báseň.⁴ Hans Arp nalezl v náhodném rozhození papírových ústřížků inovativní formu obrazové koláže.⁵

Idea díla vzniklého sama od sebe, objeveného nebo stvořeného za pomoci aleatorických metod, má v různých druzích umění a v různých epochách dlouhou tradici. Základem středověkého obrazu svěťce je prapůvodní nábožensky motivovaná představa acheiropoieta, portrétu Krista nevytvořeného lidskou rukou, jenž otiskem dosáhl autenticity.⁶ Univerzální umělec Leonardo da Vinci ve své knize o malířství doporučoval, aby malíř cvičil své svobodné obrazotvorné asociace na povrchové struktuře zvětřalého zdiva.⁷ V 19. století začaly být obrazy vznikající samy od sebe zkoumány přírodovědnými metodami, příkladem jsou Chladniho zvukové obrazce nebo Purkyňův paobraz.⁸ Tento princip byl rovněž experimentálně využit v psychologických metodách Rohrschachových testů.⁹

Umělecky byl využíván v surrealistických konceptech automatického psaní nebo frotáže a – jako nejradikálnější projev – v objevených všedních objektech, které Duchamp prezentoval téměř beze změny v uměleckém kontextu jako „ready made“ (hotové objekty).¹⁰ Také aleatorická hra, tedy vyprovokovaná náhoda dadaistů, odpovídá metodě vytváření anagramů a proteovských veršů popsané již v barokních poetikách (srov. Philipp v. Zesen, Quirinius Kuhlmann), přičemž se nepoužívala pouze vystřížená slova nebo písmena, nýbrž také popsané kostky nebo tančené písmenkové balety. Tzarova „poème perpétuel“ a Raymond Queneau¹¹ nově oživují tradici permutace, jak ji chtěl prostřednictvím otočných kotoučů pro slovo tvorbu využít už

3 Pojem „autopoiesis“ z řec. αὐτός (sám) a ποίεω (stvořit) charakterizuje systém nebo proces jako samotvořící (selbsterschaffend) a samoudržující (selbsterhaltene), v molekulární biologii vlastnost biologického systému (např. buňky), v teorii systémů vlastnost sociálního systému (N. Luhmann). Jako estetická kategorie odkazuje na jeden z nejstarších topoi teorie umění. – Maturana, Humberto R.: *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig 1985, s. 158. Krieger, David J.: *Einführung in die allgemeine Systemtheorie*. München 1998. Weltzien, Friedrich (ed.): *Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Bonn 2006, s. 10.

4 Tzara, Tristan: *Œuvres complètes, 1912–1924*. Paris 1975, s. 382. Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst*. Köln 1964, s. 54.

5 Tamtéž, s. 52. Srov. např. Arp, Hans: *Quadrate, nach dem Gesetz des Zufalls geordnet*, 1916/17, 48,6 x 34,6 cm, MOMA, New York. In: Waldman, Diane: *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*. Köln 1993, s. 133.

6 Řecky ἀχειροποίητο, latinsky non manufactum. Viz Belting, Hans: *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2004.

7 da Vinci, Leonardo: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. André Chastel (ed.), München 1990, s. 385.

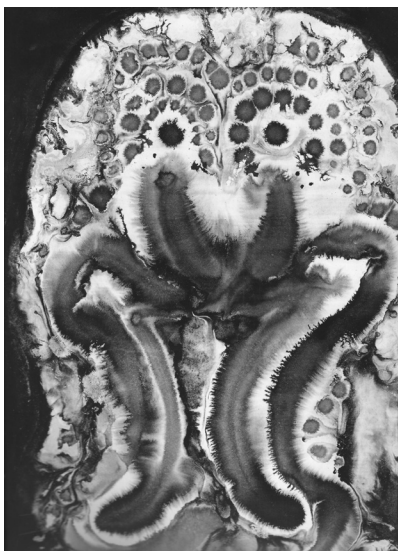
8 Florenz, Ernst; Chladni, Friedrich: *Klangfiguren*, 1787. Zvukové frekvence, zviditelněné pomocí prachových částic na ploché desce, pod kterou zní nějaký zvuk, vytvářejí geometrické vzorce. Welsh, Caroline: *Klangfiguren. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 2003. Weltzien, Friedrich: „Selbsttätig aus der Natur ins Bild. Autopoiesis als Übersetzungsleistung“. In: Weltzien, Friedrich (ed.): *Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Bonn 2006, s. 15–30.

9 Rorschach, Hermann: *Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen)*. Bern 1921.

10 Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln 1992, s. 166–227.

11 Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes*. Paris 1961. Schultze, Holger: *Das aleatorische Spiel*. München 2000, s. 225–232.

Harsdörffer v díle *Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache*¹² (Pětinásobný myšlenkový kruh němčiny). V moderně získala vedle toho konceptualizovaná náhoda uplatnění v aleatorické hudbě¹³ a také ve výtvarných metodách abstraktního expresionismu a tachismu.¹⁴



Vladislav Mirvald, Kaňkáz, 1963, tuš na papíru, 62 x 44 cm.

[Vladislav Mirvald komplementární (kat.výst.). MU studio, Praha 2000.]

Jakým způsobem se tedy projevuje autogeneze v české experimentální poezii a umění? Es-tetický koncept nalezneme v nejrozličnějších variantách a s nejrůznějším záměrem.

Krátký text Jiřího Koláře se znovu opírá o výše zmíněnou dadaistickou myšlenku a dává nám odpověď na základní otázku každého básníka: Jak se dělá báseň?

Sonet

Vezmi román
který neznáš
odřízni hřbet
odstraň paginaci
a co nejvíc přeházej stránky
V tomto nepořádku
knihu přečti
a napiš na čtrnáct řádek
její obsah¹⁵

12 Harsdörffer, Georg Philipp: *Delitiæ Mathematicæ Et Physicæ. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden*. Theil 2. Nürnberg 1651, s. 517.

13 Např. Boulez, Pierre; Cage, John; Stockhausen, Karlheinz; Müller, Hermann-Christoph: *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik*. Kassel 1994

14 Marter, Joan: *Abstract expressionism. The international context*. New Brunswick 2007

15 Kolář, Jiří: *Dílo. Sv. 4: Návod k upotřebení*. Praha 1995, s. 31.

Jedná se zde o ironickou chválu poezie? O zapřísahání uměleckého sonetu vůči napodobivému románu? Je toto recept proti politickým zásahům do umění, proti normativním poetikám a didaktické literatuře?

Autoreferenčně a metapoeticky Kolář zachycuje na jedné straně generativní princip poetiky a na straně druhé umělecké dílo stvořené náhodou, dva prvky, které činí z jeho skromného textu takřka vzor pro neoficiální literaturu šedesátých let. Příklad pochází ze sbírky *Návod k upotřebení*, která obsahuje krátké, do versů segmentované texty s imperativní strukturou. Neustále realizují pragmatický mluvní akt pokynu tak, jak se uplatňuje v takových druhých textu jako návodech k použití. Inspirací k nim byla mezi jiným poezie všedního dne: absurdní návody, ale také recepty z *Domácí kuchařky* Magdaleny Dobromily Rettigové.¹⁶

Kolář však svými návody k upotřebení, jímž už v polovině padesátých let předcházela stejnojmenná sbírka, své dadaistické předchůdce přesahuje: Neprezentuje produkt samovýroby, nýbrž pouze cestu k realizaci. Ukazuje prázdnotu osudu, odmaterializovanou formu, jejíž naplnění je přenecháno představivosti nebo činorodosti čtenáře. Díky tomu se jeví ale také mini-akce jako noviny rozšlapané nohama chodců, choreografie jednoho dne nebo popsání kusů nábytku jako poetické realizace, jimiž Kolář jasně a živě antcipoval západní konceptuální umění sedmdesátých let.¹⁷

Důležité podněty vyšly od předchůdce českého akčního umění, malíře a grafika Vladimíra Boudníka. Již krátce po druhé světové válce rozvinul teorii **explosionalismu**, určité formy lyrické abstrakce, založené na automatické asociaci a vynalezených strukturách. Ve svých publičních akcích, prováděných v letech 1949 až 1953, zhotovoval před žasnoucími chodci kresby na zdech a dotvářel zvětralou omítku do podoby obrazů.¹⁸

K O S T K Y

realizace vlastnoručně těsně

1. VZDEK 6 HRAČEK KOSTEK. PRO JEDNOU LITVÁ ŮLA KOSTEK
ZAPÍŠ NA PŘ. TENTO KÓDOVACÍ SYSTÉM:
1 = K, 2 = O, 3 = U, 4 = T, 5 = K, 6 = T.

2. ROZLOŽ KOSTEK. VÝSLEDK VŠEH BUDE NA PŘ. NÁSLEDUJÍCÍ:
1. kostka = 3 = U
2. kostka = 1 = K
3. kostka = 6 = T
4. kostka = 4 = T
5. kostka = 3 = U
6. kostka = 2 = O

DEKÓDOVANÉ SLOVO (V TOUTO PŘÍPADĚ "KOSTEK") ZAPÍŠ.
3. POKUŠUJ TAK DLOUHOU, DOKUD NEVYDNE SLOVO "KOSTEK" VE
SPRÁVNÉM POŘADÍ.

* tato reprezentace platí pro všech šest kostek; slovo
si může vybrat kde, ale pro každou kostku avšak stejný
typ reprezentace

** slovo (výsledky jednotlivých vrhů) píš pod sebe do
sloupce

Vladimír Burda, Kostky (1966)

[Burda, Vladimír: *Lyrické minimum*. Praha 2004, s. 326.]

16 Rettigová, Magdalena Dobromila: *Domácí kuchařka*. Praha 1986. Ke konceptuální „destatické“ poezii viz Winter, Astrid: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*. Göttingen 2006, s. 391–425.

17 Srv. Lippard, Lucy R.: *Six years. The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972*. London 1973. Dreher, Thomas: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England*. Frankfurt/M 1992. Osborne, Peter (vyd.): *Conceptual art. A critical anthology*. London 2002, s. 116, 225–239. Baldwin, Michael: *Art & Language* (kat. výst.). Knokke-Zoute 2008

18 Chalupický, Jindřich: „Příběh Vladimíra Boudníka“. In: Chalupický, Jindřich: *Na hranicích umění. Několik příběhů*. Praha 1990, s. 7–26. Primus, Zdeněk (ed.): *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*. Praha 2004

Akcionistické sklony vládnou rovněž v minimalistických typogramech Vladimíra Burdy. Prázdné místo v díle, které plní čtenář svými zkušenostmi, vytváří znovu a znovu jiné aktualizace téhož textu, a tak je geneze díla otevřená a neukončitelná. Vedle toho jeho anketní lístky přinášejí politické konotace kádrového dotazníku.¹⁹ Jeden spíše ironický návod s titulem *Kostky* naráží přímo na mechaniku konkrétní poezie.²⁰ Nikoli bez přihlídnutí k Mallarméovi²¹ má být použit vrh kostek – zde míněno doslova – k vytváření slov.

Ladislav Novák, jenž se v Třebíči na konci padesátých let ocitl v relativní kulturní izolaci, použil metody náhody při hledání nových výrazových forem. Ještě předtím, než se seznámil s dadaistickými předchůdci, vynalezl aleatorické básně neboli *Vržené básně* z hozených papírových ústřížků.²² Technikou **froasáže** interpretoval plochy a linie náhodně zmačkaného papíru dodatečnou kresbou,²³ v **alchymáži** je proces náhodné destrukce fotografií vyvolán chemikáliemi.²⁴



Ladislav Novák, *Mandala* (1963), alchymáz, 42 x 33 cm
[Ladislav Novák (kat. výst.). Ústí n. L. 1994.]

19 Burda, Vladimír: „Akční deník (1966)“. In: V. Burda: *Lyrické minimum*. Praha 2004, s. 327–338. Srov. *Občanský autoportrét* (s. 334), *Rytmy a pauzy*, (s. 336) *Během života* (s. 337).

20 *Kostky* (Akční aiody, 1966), tamtéž, s. 326.

21 Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (manuscrit et épreuves). François Morel (ed.). Paris 2007.

22 K zhodnocení kvality destrukce, sémantizaci nesémantického a užití automatismu či náhody viz Valoch, Jiří: „Úvod“. In: *Ladislav Novák* (kat. výst.). Ústí n. L. 1994, s. 7–16.

23 *Vznikající znak* (1965), froasáz, 32 x 22 cm, tamtéž.

24 Novák, Ladislav: *Mandala* (1963), alchymáz, 42 x 33 cm, tamtéž. – Viz také Novák, Ladislav: *Pocta Jacksonu Pollockovi. Texty z let 195–1964*. Praha 1966. Crispolti, Enrico (ed.): *Ladislav Novák*. Bologna 1993. *Proměny Ladislava Nováka* (kat. výst.) Praha 2002.

Vladislav Mirvald naopak svými „zmrzlázemi“ nebo „kaňkázemi“ vyprovokoval náhodu biologických a fyzikálních procesů.²⁵

Protikladem volného užití autopoietických metod, jejichž výsledek zůstává z principu otevřený, je přísná systematizace náhody. Utopickým cílem experimentu řízeného pravidly bylo dosažení nejvyšší objektivnosti estetického působení v tvorbě. Velcí teoretikové experimentální poezie, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, se obraceli proti každému uměleckému subjektivismu, proti sentimentálním emocím a frázím v literatuře, proti falešné symbolice, již byla literatura zneužívána a znehodnocována.²⁶

Povzbuzení teoreticky statistickou estetikou a teorií textů Maxe Benseho²⁷ a manifestem permutačního umění Abrahama Moles²⁸ věnovali se také prakticky umělé poezii. Vlastní obsáhlou textovou produkci prezentovali roku 1968 ve sbírce *JOB-BOJ*. Dodnes nebyla úplně zveřejněna jejich *Technologie textů*,²⁹ učebnice generativních způsobů psaní, jejichž základem je systematika Benseho kategorií.³⁰

Že se při vši racionalitě nemohli zcela vyhnout grotesknímu působení, ukazují systematické permutace Stalinovy frázovitě věty, otištěné kupodivu bez ohlasu roku 1968 v časopise *DIALOG*.³¹

J. HIRŠAL - B. GRÖGEROVÁ

BUDE, VEZME-LI A BUDE-LI

(varioce na výrok J. V. Stalina. zkrácené znění.)

mir bude zachován a upevněn vezme-li lid věc míru do svých rukou a bude-li ji hájit do konce, mir bude zachován a upevněn a lid vezme věc míru do svých rukou a bude ji hájit do konce, mir bude zachován a upevněn, mir bude upevněn a zachován, mir bude zachován a lid vezme věc míru do svých rukou, lid vezme věc do svých rukou, lid bude věc míru hájit do konce a mir bude zachován, mir nebude upevněn, nýbrž zachován, mir nebude zachován nýbrž lid vezme věc míru do svých rukou, lid nebude hájit věc míru do konce nýbrž vezme ji do svých rukou, mir bude buď upevněn nebo zachován, mir bude buď zachován nebo upevněn nebo lid vezme věc míru do svých rukou, mir bude buď zachován nebo upevněn nebo lid bude hájit věc míru do konce, lid bude hájit věc míru do konce nebo ji vezme do svých rukou, mir nebude ani upevněn ani nezveze lid věc míru do svých rukou, lid nebude ani věc míru do konce hájit ani mir nebude zachován, mir nebude ani upevněn ani zachován, mir bude zachován bude-li upevněn, lid vezme věc míru do svých rukou, bude-li mir upevněn, mir bude upevněn bude-li zachován, mir bude věc míru hájit do konce vezme-li lid věc míru do svých rukou, mir bude zachován bude-li upevněn, mir nebude upevněn nebude-li zachován, lid nebude věc míru hájit do konce nebude-li mir zachován, protože lid vezme věc míru do svých rukou, bude mir zachován, mir bude zachován protože bude upevněn, mir nebude zachován protože nebude upevněn, protože mir nebude upevněn bude lid věc míru hájit do konce, protože mir bude zachován bude upevněn, protože mir bude upevněn nezveze lid věc míru do svých rukou protože mir bude upevněn nebo lid nebude hájit věc míru do konce protože mir bude zachován, protože lid vezme věc míru do svých rukou, protože mir nebude ani zachován ani upevněn a lid nezveze věc míru do svých rukou ani nebude věc míru hájit do konce protože mir nebude ani upevněn ani zachován když lid vezme věc míru do svých rukou a bude ji hájit do konce protože lid ani nezveze věc míru do svých rukou nebo mir bude zachován protože nebude upevněn nýbrž bude upevněn a zachován a protože nebude zachován nýbrž upevněn protože bude zachován a nebude upevněn protože bude upevněn a nebude ani upevněn ani zachován protože bude zachován nebo upevněn protože nebude-li upevněn bude zachován a nebude-li zachován bude upevněn.

Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, *Bude, vezme-li a bude-li* (1965)

[Milota, Karel: „Permutační umění“. *Dialog* 8, 1969, s. 9.]

25 Mirvald, Miroslav: *Kaňkáz*, 1963, tuš na papíru, 62 x 44 cm. *Vladislav Mirvald komplementární* (kat. výst.). Lito-měřice 2000

26 Hiršal, Josef; Grögerová, Bohumila: *JOB-BOJ*. Praha 1968, s. 129.

27 Bense, Max: *Theorie der Texte*. Köln 1962

28 Moles, Abraham A.: „První manifest permutačního umění“ (Erstes Manifest der permutationellen Kunst, 1962). In: *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Usp. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová. Praha 1967, s. 54–65.

29 Hiršal, Josef; Grögerová, Bohumila: „Z technologie textů“. In: *Vrň kostek. Česká experimentální poezie*. Usp. J. Hiršal; B. Grögerová. Praha 1993, s. 282–341.

30 Bense, Max: *Theorie der Texte*. Köln 1962, s. 134–137.

31 Hiršal, Josef; Grögerová, Bohumila: *Bude, vezme-li a bude-li* (1965), variace na výrok J. V. Stalina „Mir bude zachován a upevněn, vezme-li lid věc míru do svých rukou a bude-li ji hájit do konce“. Milota, Karel: „Permutační umění“. *Dialog* 8, 1969, s. 9.

Jestliže logické, mechanické, automatické nebo permutační texty ještě předpokládaly lidského původce, naprogramovaná strojová poezie měla zcela jiný půvab. Zůstává však sporné, zda se její estetická hodnota – jak věřil Bense – dá měřit pomocí entropie.³² I když stochastické texty byly v epoše umělé inteligence překonány, představovaly přesto ve své době radikální odsubjektivizování lyriky.³³

Co tedy spojuje ony rozličné jevy, které zde mohly být jmenovány pouze výběrově?

Všem těmto pokusům o zapojení náhody je společné základní dilema umělce: chtít vytvořit záměrně nepředvídanou událost. Paradox estetické náhody spočívá totiž právě v tom, že – na rozdíl od nekauzálních fyzikálních, technických nebo biologických náhod – musí být navozena úmyslně, ať už prostřednictvím racionálně definované strategie pokusu, nebo díky jednoduchému vnějšímu podnětu.³⁴ Zatímco vytvářené estetické účinky jsou rozmanité, záměry s nimi spojené se dají vztáhnout na několik základních konstant:

V prvé řadě zaručují náhoda a nenormativní používání asociace velkou míru svobody, díky níž mohl člověk opomenout estetické pořádky, politickou kontrolu nebo umělecké konvence.

Jestliže se autor stává pouhým koordinátorem hry, jsou zpochybňovány subjektivistické koncepty autorství a tvůrčího procesu.

Zároveň je odhalení literárního nebo uměleckému procesu vzniku chápáno jako protest proti fikcím jakéhokoliv druhu.

Metody destrukce, permutace a kombinace produkují novou otevřenost jazykového materiálu a vyvolávají mnohovýznamovost.

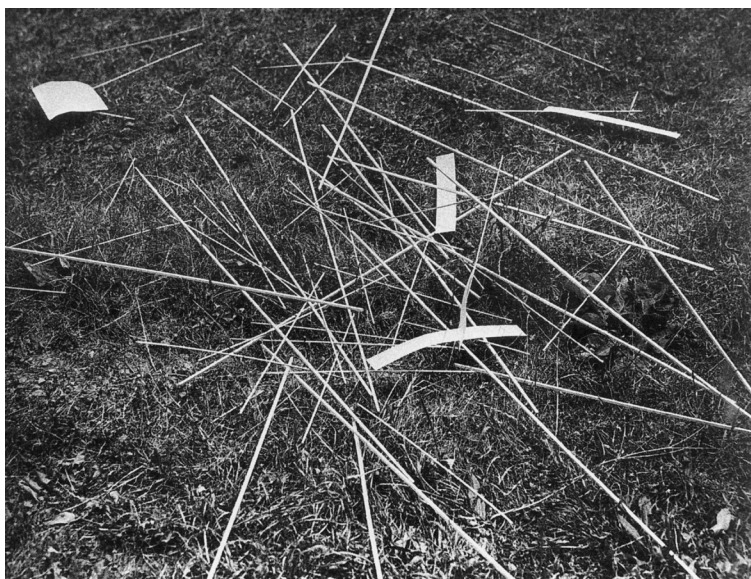
Generativní dynamika hledající hry slouží na jedné straně umělecké sebereflexi a na straně druhé ukazuje principiální neuzavřenost a performativitu uměleckého díla.

I když se aktéři experimentálního umění vědomě snaží zbavit subjektivity, zůstává zachována kategorie invence, přesune se pouze od vytváření jazykových uměleckých děl k vynalézání nových metod zpracování objeveného, od vytváření skutečnosti k originální prezentaci. Tím zůstává také ono „samo od sebe“ krásnou simulací.

32 Bense, Max: *Theorie der Texte*. Köln 1962, s. 39–58.

33 Například jeden text naprogramovaný podle různých pravidel se skládá pouze z šestnácti adjektiv a šestnácti substantiv, která byla vzata z Kafkova „Zámku“. Hiršal, Josef; Grögerová, Bohumila: „Stochastický text – strojový (1966)“. In: *Vrň kostek. Česká experimentální poezie*. Usp. J. Hiršal; B. Grögerová. Praha 1993, s. 312–313. Stroji bylo zadáno 16 adjektiv a 16 substantiv, vybraných z Kafkova „Zámku“. Každé z daných slov mělo se vyskytovat se stejnou pravděpodobností. Elementární věty měly být spjaty určitými logickými konstantami. Tím pro daný počet větných částí existuje $4 \times (1\,024)^2$ kombinačních možností, ze kterých stroj náhodně určil 50.

34 Gendolla, Peter: „Einleitung“. In: Gendolla, Peter; Kamphusmann, Thomas (eds.): *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt/M 1999, s. 7.



Hugo Demartini, *Demonstrace v prostoru*, 1968 (pád)
[Hlaváček, Josef: *Hugo Demartini*. Praha 1991, s. 68.]

*Filozofická fakulta
Univerzita Karlova, Praha*

ANGAŽOVANOST ČESKÉHO LITERÁRNÍHO EXPERIMENTU 60. LET

KATEŘINA TOŠKOVÁ

Jiří Kolář:

Jaký zaujmeš postoj k životu

Takové budeš psát básně¹

Ideový koncept experimentální poezie byl vytvářen v 50. letech, kdy se na uměleckém poli střetává řada specifických vlivů a vzniká kontext z jedné strany budovaný analytickou filozofií, zejména pozdním Wittgensteinem, a hledáním nových výrazových forem, které z filozofie jazyka čerpají (nový román, absurdní drama), ze strany druhé atakovaný teorií informace a kybernetikou. Snahou tyto vlivy integrovat v novou estetiku založenou na racionálním přístupu vynikl Max Bense (1910–1990), německý filozof a teoretik umění; k němu se v 60. letech přidává celá řada teoretiků i praktiků, do Československa uvedených až publikací *Slovo, písmo, akce, blas*.² Ti načrtli základní schéma, v jehož rámci se pak experimentální / konkrétní poezie pohybovala, resp. pohybovat chtěla.

Základem tohoto rámce je difference přirozená vs. umělá poezie (M. Bense), resp. tradiční vs. neklasické umění (J. Hiršal). Předpokladem přirozené poezie je „osobní poetické vědomí (...), vědomí, které má zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, obrazotvornost atd., zkrátka preexistenční svět, jemuž se snaží dát jazykový výraz“³; umělá poezie je opakem, v ní už „psaní není žádným ontologickým pokračováním, jehož prostřednictvím by se mohl aspekt slov k světu vztahovat na nějaké já,“⁴ je prostě lyrického subjektu i fiktivního epického světa. Jazyk je pro ni materiálem tvořeným rovnocennými elementy, přičemž jejich sémantická hodnota je programově opomíjena. Umělá – konkrétní – poezie má být realizací, nikoli komunikací, prostřednictvím slov, jejich vztahů a jejich prostorového uspořádání buduje estetickou informaci, ale nikoli informaci sémantickou, čímž se podle Benseho zároveň vzpírá jakékoli interpretaci (interpretace vždy vyžaduje jistou redukci, vynucuje si převod estetické informace na sémantickou, čímž ale zároveň dochází ke zrušení samotné estetické informace).⁵ Z toho vyplývá i požadavek objektivity, odmítnutí lyrizace a citovosti, resp. budování „nové citlivosti“ založené racionálně a matematicky; jakákoli osobní zangažovanost v díle je tabu a poezie odmítá „být

1 Kolář, Jiří: *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi*. Praha 1995, s. 180.

2 *Slovo, akce, písmo, blas. K estetice kultury technického věku*. Editoři Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha 1967.

3 Bense, Max: *Teorie textů*. Praha 1967, s. 121.

4 Tamtéž, s. 121.

5 Bense, Max: *Teorie textů*. Praha 1967, s. 123–124.

nositelem morálních nebo filozofických obsahů i výrazem společenského já.⁶ Cestou k této „umělosti“, „odosobněnosti“ mělo být totální očištění znaků jazyka: předně od symbolických významů slova, poté od jakéhokoli sémantického obsahu, dále abstrahováním od jeho syntaktické vůle a nakonec i odlukou litery od jejího zvuku. Výsledkem byla elementarizace jazyka, totální rozklad, obnažení jazyka na samou holou podstatu – a následné zaměření se na některý z elementů: grafický znak (v případě lettrismu), na uspořádání znaků v prostoru, resp. způsob konstrukce celku (v evidentní poezii), anebo na jednotlivý zvuk (v případě poezie fónické).

Na samotné základy konceptu umělé poezie, resp. na deklarovanou asémantičnost, na několika místech zaútočil již Miroslav Červenka,⁷ když zrelativizoval možnost existence jazykového znaku bez jeho sémantické roviny: „i při značné svéráznosti výrazových prostředků nelikviduje konkrétní poezie lyrismus, citovost, není lhostejná k významu a subjektu, jak by se zdálo z některých jejích komentářů.“ Na četných příkladech lze ostatně zaznamenat nejen přítomnost samotného aktu komunikace, ale i vyjádření jasné citové zangažovanosti – zde uvádíme typickou ukázkou experimentu, lyrismu na první pohled vzdálenou, na kódování založenou binární báseň Ladislava Nebeského „D (sonet)“. Ať už tu budeme hovořit o apelativnosti, skrze níž je navazován kontakt s recipientem, nebo o expresivním zatížení obou zde přítomných slov, anebo o gradaci, která v závěru komunikuje jasným směrem, anebo dokonce o totožnosti kódu obou slov, která relativizuje jejich význam jakožto samostatných znaků, ale i v jejich spojení v tento jedinečný kontext, který v sobě obsahuje i relativizaci výzvy, vždy se shodneme na přítomnosti citovosti, resp. ji vyjadřujícího subjektu v básni.

D (sonet)

a	IIOOI	j	IIIO	s	O
d	OII	ň	IOOOI	t	I
e	OO	o	IO	ů	IIO
i	OOOI			z	IOO

IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň
IOOIIOOIIOOIIOOI	odejdi
IOOIIOOIIOOIIOOI	zůstaň

Ladislav Nebeský: *D (sonet)* – in *Osm binárních básní*, 1968

6 První stanovisko mezinárodního hnutí. In: *Slovo, akce, písmo, hlas. K estetice kultury technického věku*. Editoři Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha 1967, s. 99.

7 Červenka, Miroslav: „K sémantice tzv. konkrétní poezie“. *Orientace* 1, 1966, č. 5, s. 28–32.

Červenka, Miroslav: „Co je avantgarda“. In: Opelík, Jiří: *Jak číst poezii*. Praha 1969.

Skrze tyto hravé variační kreace tak občas probleskne zcela nový význam, který může být interpretován jako kritický šťouch nejen samotné frázi, ale i morálce společnosti, společnosti odmala vychovávané těmito zautomatizovanými prűpovídkami. Podobně postupuje i Emil Juliš v básni „Jaké přísloví si vybral“, v níž v několika strofách variant natáčí zrcadlo sémantickému problému fráze: „kniha je náš hřebík do rakve“, „cigareta je naše železná košile“, „zvyk je naše spasení“.⁹

JAKÉ PŘÍSLOVÍ SI VYBRAL

kniha je náš hřebík do rakve
kniha je naše železná košile
(kniha je naše druhá přirozenost)
kniha je naše spasení
kniha je naše krásná květina
kniha je náš dobrý přítel

cigareta je naše železná košile
(cigareta je naše druhá přirozenost)
cigareta je naše spasení
cigareta je naše krásná květina
cigareta je náš dobrý přítel
cigareta je náš hřebík do rakve

zvyk je naše spasení
zvyk je naše krásná květina
zvyk je náš dobrý přítel
zvyk je náš hřebík do rakve
zvyk je naše železná košile
(zvyk je naše druhá přirozenost)

růže je náš dobrý přítel
růže je náš hřebík do rakve
růže je naše železná košile
(růže je naše druhá přirozenost)
růže je naše spasení
růže je naše krásná květina

Emil Juliš: Jaké přísloví si vybral – in *Vědomí možnosti*, 1969

Řada experimentátorů se vydává i opačným směrem: z materiálu různých slov skládají souloví ne nepodobná příslovím, gnómičkého charakteru, s výpovědí o světě a jeho hodnotách. Jde o kategorii návodů a slovníkových hesel, jimž se s oblibou věnovali zejména Ladislav Novák a Jiří Kolář: „A – varuj se jednostrannosti / ať neutoneš v klamu a jalovosti / B – neřid' se jen srdcem / nebo se rozplyneš ve frázích / a krev ti zcukernatí.“¹⁰ Ovšem tato jednoznačnost nabádání se velmi často přelévá v ironii, stává se nevážnou nápodobou, parodií, u Koláře snad i ironizací biblických přísloví.

Jak vidno, angažovanost v oblasti etiky má v konkrétní poezii své místo, ať už je její vyznění jakékoli. Jak je tomu s angažovaností politickou, celospolečenskou? Ve sbírkách vydaných ještě v 60. letech bychom ji hledali velmi těžko, u již zmíněných autorů se téměř nevyskytuje. U Ladislava Nebeského lze objevit – svým charakterem ojedinělý – text, který může být interpretován i v rovině celospolečenské, pokud přijmeme za vodítko interpretace dataci básně.

9 Juliš, Emil: *Vědomí možnosti*. Liberec 1969, s. 56.

10 Kolář, Jiří: „Návod k upotřebení“. In: *Vršovický Ezop*. Praha 1966, s. 34 (b. Abeceda osudu).

Transformační básně, 1967 (výběr)

(bez názvu)

a	BR	ov	DO
á	S	r	O
d	P	ršť	RA
g	K	š	A
ko	V	u	R
l	Á	vá	DA

KRÁSA	guláš
DOBRO	ovar
PRAVDA	dršťková

Ladislav Nebeský: *Transformační básně*, 1967

Nebeský tu zůstává věrný svému kódování i humoru a ironii, vyznění textu se však blíží skeptickému vyjádření se k dobové rétorice, resp. její sémantice. Podobně je na tom i Ladislav Novák – jeho humor i lehkost zůstává, za textem budujícím syntax a gradaci pomocí podstatných jmen však lze tušit ostrou narážku na absurditu válek, revolucí a násilí obecně.

místopis 3

„baladický“

země obloha země mrak země řeka obloha mrak řeka
mrak země řeka země město obloha řeka město ulice
město dům město obloha ulice mrak dům město ulic
e náměstí dům ulice město řeka mrak město náměstí
dům prapor náměstí prapor obloha náměstí mrak pr
apor dav ulice dav náměstí dav prapor obloha mrak
dav prapor ulice náměstí dům prapor náměstí dav
jásot náměstí prapor nápis prapor dav nápis jásoť
nápis dav prapor náměstí prapor dav náměstí prap
or jásoť dav jásoť dav člověk náměstí ticho obloh
a mrak město řeka náměstí ticho dům prapor dav čl
ověk ticho člověk špalek člověk sekera ticho dav
ticho obloha mrak řeka ticho člověk obloha dav pr
apor dav sekera člověk špalek krev špalek krev ná
městí dav jásoť dav náměstí prapor jásoť prapor k
rev dav krev náměstí jásoť obloha ticho mrak řeka
dav jásoť dav ulice náměstí dům dav dům dav člov
ěk člověk ticho člověk dům náměstí ticho prapor k
rev město řeka obloha mrak obloha

postskriptum
dějiny

Ladislav Novák: *místopis 3* – in *Pocta Jacksonu Pollockovi*, 1966

Mnohem dál tímto směrem se vydává sbírka *Antikódy* Václava Havla, vydaná už v r. 1964. V ní najdeme jak texty kriticky namířené proti soudobé (obecné) morálce, tak i texty jednoznačně odkazující k historickým souvislostem. Zajímavé je, že ačkoli princip hry je tu stále přítomen, začíná ustupovat závažnosti sdělení. Ironie jemní, básně vážní.

.....

```

mir      mir
mir!    !mir
m i r   ! m i r
M i R   ! ! M i R
M i R ! ! M i R
!!!MMiRR
m i mrmrR
m i i i rMiRR
!! m i RR mr
M i R ! ! i
! m i !
r! ! !
!
!
!
!
!
```

.....

Prohlašujeme
že jsme se svým lidem
a že naše místo je z d e
(nanejvýš ve Švýcarsku
kdyby se mělo přeci jen
nedej bůh
ještě něco semlít)

Obdobným způsobem na mnoha místech postupuje Vladimír Burda – i u něj se ironie vytrácí, politicky angažované texty se sice vyskytují pomálu, o to mrazivěji ale vyznívají. Jsou konkrétní, burčující, výstižné.

at' vybuchne nevybuchne*

JFK / auta / davy lidí / guvernér
/ žena / fyzlové / okna skladu /
rána / vrah / auta / rakev / lee /
vzezení / vrah / soud / svědek /
vrah / svědek / vrah / svědek /
vrah / svědek / vrah / svědek /
vrah / atd / soud / lane....

P U M A

*nehodící se škrtni

Za v tomto směru ojedinělou lze označit sbírku *Lekce velkého A* Eduarda Ovčáčka, která vznikla během srpnových událostí 1968 a přímo na ně reaguje (vydána však byla až r. 1995). Zde je již reakce na dobové události naprosto evidentní. Vizualní hravost a nápaditost nemizí, naopak díky vzniklému kontrastu notně podporuje samotné sdělení do básně vtisknuté. Zde už lze bez okolků mluvit o politické satíře, v níž má svou roli grotesknost i alegorie: velké A personifikující „bratrské“ armády, malé a v jejich obklíčení. (ukázka 8)

Na základě vzorku děl vzniklých (a povětšinou i vydaných) v 60. letech jsme se pokusili dokázat nejen fakt, že konkrétní poezie může být navzdory svým teoretickým východiskům nositelkou citovosti, lyrismu, tedy subjektivismu a osobní zaangažovanosti, ale rovněž dokáže nést i významy celospolečenské a politické. V tomto směru se jako „nejangažovanější“ profilují díla Eduarda Ověčka a Václava Havla, přičemž u obou je tato poloha trvalým příznakem jejich díla; méně se pak angažovanost projevuje v dílech Vladimíra Burdy, u kterého jde pouze o jednu z mnoha poloh. Jako hříčku a vpravdě spíše experiment pak lze názvuky angažova-

nosti chápat u ostatních zde zmiňovaných autorů: J. Kolář, L. Nebeský, L. Novák, J. Hiršal a B. Grögerová.

Závěrem lze tedy říci, že v experimentální poezii sice nelze hovořit o angažovanosti ve vlastním slova smyslu, z velké části i proto, že „vlastní smysl slov“ je experimentátorům hlavním tématem a pobídkou k relativizaci, jakákoli explicitní výpověď je proto znesnadněna právě zatížením jazyka tímto směrem, a volit vhodné výrazivo je obtížnější než při vyjadřování se o „přirozené“ poezii. Můžeme však alespoň opatrně konstatovat, že konkrétní poezie rozhodně nezůstává k tématům obecně lidským i společenským lhostejná, protože – slovy Jiřího Koláře – *Jaký zaujmeš postoj k životu / Takové budeš psát básně*. Protože zaujmout postoj již znamená vyjádřit názor, angažovat se.

LITERATURA:

BENSE, M.: *Teorie textů*. Praha 1967.

BURDA, V.: *Lyrické minimum*. Praha 2004.

ČERVENKA, M.: „K sémantice tzv. konkrétní poezie“, *Orientace* 1, 1966, č. 5, s. 28–32.

HAVEL, V.: *Antikódy*. Praha 1993.

HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B.: *JOB-BOJ*. Praha 1968.

JULIŠ, E.: *Vědomí možnosti*. Liberec 1969.

KOLÁŘ, J.: *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi*. Praha 1995.

KOLÁŘ, J.: *Vršovický Ezop*. Praha 1966.

NEBESKÝ, L.: *Osm binárních básní*. Brno 1996.

NOVÁK, L.: *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Praha 1966.

OPELÍK, J.: *Jak číst poezii*. Praha 1969.

Pandora, 14/2007.

Slovo, akce, písmo, hlas. K estetice kultury technického věku. Editori Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha 1967.

Pedagogická fakulta

Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

„PROTOŽE MÁM JENOM SVŮJ HLAS ...“ (ROZHLASOVÉ HRY VĚRY LINHARTOVÉ)

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Pro název svého příspěvku jsem si zvolila citát z románu Samuela Becketta *Nepojmenovatelný*. Situace mluvčího této prózy ho takříkajíc „odsuzuje“ k existenci jedině a pouze skrze řeč, mluvení, svůj hlas, neboť je to pouhý tělesný pahýl, který nemůže nic jiného než mluvit. Má jen svůj hlas, a ten je pro něj spíše prokletím, nechce mluvit, ale dokud žije, existuje, mluvit musí.

Jak známo, Věra Linhartová se ve své tvorbě zabývala otázkami řeči a komunikace. Je tedy evidentní, že i problematice hlasu byla v její tvorbě věnována pozornost. Příležitost jí k tomu poskytly především její dvě rozhlasové hry, napsané těsně po odchodu do Francie. Jsou to zároveň její poslední česky psané texty. Jedná se o hru *Překladaťel* z roku 1969 (březen 1969)¹ a hru *Přesýpací hodina* z roku 1970 (červenec 1970). Musím na začátku předeslat, že ve svém příspěvku se budu věnovat jejich primární, tj. textové podobě, nikoli rozhlasové realizaci, jež by si vyžadovala samozřejmě jiná interpretační kritéria a východiska.

Rozhlasová hra se v literatuře padesátých a šedesátých let stala jedním z žánrů, umožňujícím autorům prozkoumávat možnosti a hranice řeči. Příkladem mohou být např. rozhlasové hry Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové. Experiment se u Jandla soustředí především na možnosti techniky zvukového záznamu, na akustické dění a využití hudby (Linhartová rovněž využila experimentální technické postupy ve hře *Přesýpací hodina* pro zachycení zvuků organických funkcí). Lidskou promluvu tematizují také experimentální rozhlasové a divadelní hry již zmíněného Samuela Becketta (např. hry *Poslední páska*, 1959, nebo *Pas moi / Ne já/Já ne/*, 1972).

Ozkoušení nového žánru, tj. žánru rozhlasové hry, pro Linhartovou jistě nebylo náhodné, mluvená forma totiž umožňuje zachytit řeč při jejím zrodu. Připomenu tu Miloslavem Topinkou citovaný autorčin požadavek číst slova, „vkládat do slov vlastních hlas (...), aby se slova postupně vylupovala od zvuku až k doslovnému významu a zase zpátky...“.² Ve své studii o Richardu Weinerovi Linhartová připomíná, že významní básníci přelomu devatenáctého a dvacátého století (Wilde, Mallarmé, Valéry) „rehabilitovali zvukovou a rytmickou hodnotu básnického slova“,³ tedy i mluvní projev a hlas. Také Richard Weiner ve svém prvním tvůr-

1 Hra existuje v samizdatovém přepisu pořízeném zřejmě někdy na počátku sedmdesátých let, autorizovaná verze byla otištěna v časopise *Souvislosti* (*Souvislosti*, 1999, č. 1, s. 125–135), spolu se hrou *Přesýpací hodina* (s. 137–144) a statí „Úvod k obrazům Josefa Šímy“ (s. 145–168; původně *Výtvarné umění* 16, 1968, č. 6, s. 254–276). V následujících dvou číslech *Souvislosti* byly další dva linhartovské bloky: v čísle dva byly otištěny texty ze souboru *Kaskády*, v čísle tři šimovská studie „Lebka a jeskyně“.

2 Topinka, Miloslav: „Hluboká rýha nepřítomnosti“. In: Linhartová, Věra: *Ianus tří tváří*. Praha 1993, s. 135.

3 Linhartová, Věra: „Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinera“, *Tvář* 1, 1964, č. 9–10, s. 56.

čím období experimentoval především se zvukovou stránkou slova.⁴ Linhartová sama na tyto dosavadní básnické „experimenty“ navázala. Již v jejích prózách z padesátých a šedesátých let je patrné zaujetí pro vztah mezi mluveným a psaným slovem. Mluvené slovo je jedním z mezistupňů průzkumu řeči. Mluví v textech Linhartové nebere řeč jako pouhý prostředek sdělení, ale jako prostor průzkumu, jež postupně rozkládá, dekonstruuje, aby objevil jeho skryté, hlubinné kořeny.⁵

Ve svých textech Linhartová často tematizovala tělesnou stránku hlasu, jeho zrod v lidském těle, zároveň se ovšem u ní hlas vyskytuje i v jiném pojetí – jako hlas transcendentna. Tedy na jedné straně tělesný lidský hlas, sloužící ke (sebe)vyslovení, a na druhé straně němý hlas univerza, umožňující tvůrci dotýkat se tajemství bytí. Ať už je to však hlas tělesný či netělesný, vždy se ho mluví v textech Linhartové snaží (proná)sledovat k jeho počátkům.

Ve svých prozaických textech rozrušovala Linhartová tradiční narativ a ani v rozhlasových hrách není její přístup konvenční a konformní. V případě hry *Presýpací hodina* je nápadný již název, kde se oproti jazykové normě ustálené spojení vyskytuje v singuláru. U obou her vystihuje název hlavní téma hry – u hry *Překladatel* je to téma jazyka, u hry *Presýpací hodina* téma času. Nesetkáme se zde s žádným dějem (v *Presýpací hodině* je pouze v jedné replice naznačeno, že hovor se odehrává po smrti nositele „mužského hlasu“), hra nemá skutečný začátek ani konec, řeč postav hru nikam neposouvá.

Časoprostor je pouze naznačen; nese podobné znaky jako v autorčiných prózách. V *Presýpací hodině* zvuky napovídají, že se celý rozhovor odehrává v hlavě „mužského hlasu“, ovšem ve vzpomínkách se „mužskému hlasu“ vrací **ulice** a **dům**, resp. cizí domy, cizí města. V *Překladateli* variuje Linhartová svou specifickou poetiku pokoje. v jedné pasáži popisuje „Já“ svůj pokoj, který však neodpovídá pokoji reálnému, jeho zařízení se totiž stále proměňuje, pokoj představuje prostor nejistý, stále se měnící. Z okna svého pokoje hledí „Já“ na dům naproti, stromy, ulici a další domy, hledí do prostoru, na obzoru někdy vidí moře, lodě, písčité pláže. Proti prostoru za oknem se jeho pokoj jeví stísněný, zchátralý, neúctný, studený, hostilní.

V rozhlasových hrách Linhartové také nevystupují žádné konkretizované postavy, ale pouze hlasy, jejichž nositelé zůstávají utajeni. V *Překladateli* vystupují „Ozvěna“ (představená ženským hlasem), „Já“ (představené mužským hlasem) a sbor ženských hlasů; v *Presýpací hodině* „mužský hlas“, „stařecký hlas“ a „ženský hlas“. Stejně jako v próze dává i v rozhlasových hrách Linhartová přednost stylizaci do subjektu mužského rodu. Podobně také ani zde není jasná hranice mezi subjektem a objektem, neboť subjekt je si zároveň objektem (sebe)pozorování. Podobně jako v autorčiných prózách je tu rovněž problematická kategorie těla – v *Presýpací hodině* je „mužský hlas“ již po smrti, v *Překladateli* se „Já“ si přeje „jít skrze své tělo jenom jako vzduch, který rozechvívá hlasivky a stává se zvukem“.⁶ Dá se říci, že rozhlasové hry Linhartové jsou dalšími variacemi na její „výsostná“ témata: otázka řeči, lidské identity a myšlení. Podobně

4 Srov. tamtéž, s. 57.

5 Mezní „průzkumy“ lidského hlasu byly příznačné i pro Antonina Artauda. Miloslav Topinka popisuje Artaudův projev na magnetofonové nahrávce jeho relace „Pour en finir avec le jugement de Dieu“ („Skoncovat s božím soudem“) následovně: „Artaudův kovový, chvílemi vibrující hlas, ostře se zařezávající do uší, dosahující místy neuvěřitelných výšek, se plynule proměňuje v řečový zpěv, přerušovaný jen slovy-výkřiky nečekané intenzity, vzrušeným dechem nebo zvukem xylofonu a gongu.“ Topinka, Miloslav: „Když se mě někdo zeptá, ...“. In: Justl, Vladimír (ed.): *Živé slovo. 45 (+3) zamyšlení nad tajemstvím poezie a hlasu*. Praha 2004, s. 123. Na relaci se s Artaudem podílela mladá herečka Maria Casares, kterou dokonce jednou při zkoušce Artaud začal škrtit, „jen aby dosáhl ještě o něco vyšší a autentičtější polohy jejího hlasu“ (tamtéž, s. 124).

6 Linhartová, Věra: „Překladatel“. *Souvislosti* 10, 1999, č. 1, s. 128.

jako v prozaických textech, kde není řeč toliko nástrojem vypravěče, jako spíše tím, co se vyprávěče zmocňuje a co ho ovládá, i v *Překladařeli* nemá primární a privilegované postavení „Já“, ale „Ozvěna“. Je to onen hlas, který je „vědoucí“. To ona mluví první. „Já“ se marně snaží vymanit z její nadvlády, někdy rezignuje, někdy se bouří: „Jsem rozumný člověk, myslím, a mluvím.“⁷

Ozvěna u Linhartové upomíná na tajemný hlas, na skutečnost nás přesahující, jak lze doložit citátem z jiného textu, z *Domu daleko*: „V dalekém průhledu je úběžný bod ozvěny. Nevím, odvážím-li se jej kdy vyhledat, ale rozhodně po něm budu pátrat, třebaže vzdálenost, která nás dělí, je stále poměrně značná.“⁸ S hlasem transcendentální „Ozvěny“ se hlas lidský dramaticky konfrontuje. „Já“ v *Překladařeli* má místy z ozvěny strach. Cítí se být jejím vězněm, je jí svázán, nemůže jí uniknout, nemůže s ní vést také skutečný dialog, proto také, podobně jako „mužský hlas“ v *Přesýpací hodině*, vede dialog sám se sebou, „Já“ je tu zároveň „druhý“. Je produktorem i adresátem promluvy, sám se sebou se snaží porozumět, porozumět si. I v tak těžko čitelném textu, jakým je hra *Překladařel*, prosvítá obsedantní téma Věry Linhartové: jediná a zoufalá **touha rozumět, dobrat se smyslu, pojmenovat**. Slovo je zde rozkládáno na slabiky a hlásky. Zkouší se různé postupy průniku: cesta racionální, tj. cesta analýzy, cesta intuitivní, tj. cesta poezie, nakonec cesta fenomenologická a smyslová, tzn. cesta tělesné zkušenosti. Slovo zde má totiž tělesnou povahu, je prožíváno tělesně. V *Přesýpací hodině* se objevuje věta: „To slovo je naprosto tekuté.“⁹

Tato koncepce slova však souvisí i se slovem magickým a metafyzickým. Slovo není totiž pouhým verbálním znakem, nepojmenovává pouze, ale i uskutečňuje.¹⁰ Ozvěna vyřkne slovo „nůž“ a „Já“ krvácí. Slovo má magickou moc, jazyk dává subjektu stvořitelickou sílu, nejen přitom jazyk verbální, ale i jazyk gestický: „Zakroužím-li však rukou ve vzduchu, vznikne hliněná nádoba, snad hrnec nebo mísa.“¹¹ Projevil se tu zřejmě mj. vliv meziválečné avantgardy, zejména skupiny Vysoká hra, pro niž stvořitelická moc slova byla jedním z ústředních „objevů“, přinejmenším pro Gilbert-Lecomta, jehož výrok Linhartová cituje v doslovu k Weinerově *Hře doopravdy*:

„Vysoká hra je však také básnickou zkušeností, ne proto, že vydala několik básnických spisů, ale proto, že je zkušeností slova. Nikoli slova-ozdoby krásného písemnictví, ale slova-gesta, slova-magického aktu, které skutečně hýbá oslovenou, pojmenovanou věcí, které ji otevírá. Toto žité, trojrozměrné slovo je duchovní silou, analogickou nebo totožnou k silám, jež hýbají universem – k energií: „Řeknu-li Oheň mé tělo je uprostřed plamenů / Řeknu-li Voda Oceán přijde a zemře mi u nohou“¹²

Oživení důvěry v magickou moc slova Linhartová připomíná také v souvislosti s meziválečným surrealismem, s imaginativním uměním. V jeho perspektivě jsou materiálem poezie

7 Tamtéž, s. 126.

8 Linhartová, Věra: *Dům daleko*. Praha 1968, s. 10. Je také zajímavé, že ve zvukové realizaci úryvku z *Domu daleko* na nahrávce *Fragmenty 1964* je závěrečná část úryvku přednášena s ozvěnou.

9 Linhartová, Věra: „Přesýpací hodina“. *Souvislosti* 10, 1999, č. 1, s. 140.

10 Srov. Stolz-Hladká, Zuzana: „Text jako tvořivá paměť“. In Vojtěch, Daniel (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí, svazek II. ÚČL AV ČR*, Praha 2001, s. 562–563.

11 Linhartová, Věra: *Dům daleko*. Praha 1968, s. 74.

12 Linhartová, Věra: „Doslov“. In: Weiner, Richard: *Hra doopravdy*. Praha 1967, s. 295. Srov. k tomu Pražan, Bronislav – Sus, Oleg: „Teorie slova jakožto energetického pole v díle Věry Linhartové“. *Estetika* 7, 1970, č. 1, s. 38–39.

„jména – tj. slova, která vytvářející sama skutečnost, s ní konečně splývají“.¹³ Nelze opomenout také zájem o slovo, o proces jeho „osvobozování“ u teoretiků avantgardy, např. K. Teigeho.¹⁴

Jazyk nepředstavuje v rozhlasových hrách Linhartové bezpečný prostor, naopak, „tady jde o krk“, jak je řečeno v jiném díle Linhartové, v *Chiméře neboli Průřezu cibulí*.¹⁵ Při pozorném čtení autorčiných textů si lze povšimnout, že „nůž“ a situace, v níž „jde o krk“, tvoří jedny z návratných obrazů Věry Linhartové. Nůž a „ohrožený krk“ jsou tu emblémem pro přístup k životu i umění, v obojím se jde až na kost, na dřev, je to riskantní projekt, „vysoká hra“.¹⁶

V rozhlasových hrách Linhartové jako by byl „tělesný prožitek“ slov – alespoň v dané chvíli – tím nejzazším, k čemu se lze dostat, základem a podstatou existence slov a existence ve slovech, v řeči, prazákladem naší řečové existence. Od nejmenších jazykových jednotek se nakonec přechází k pouhému zvuku – ke svistu, k dechu, ale i „jakýkoli zvuk (...) je porušením nerozlišeného“, přesto však „blábol bez každého smyslu je snad ze všeho nejbližší tušenému chvění“.¹⁷ Souvisí to zřejmě s nemožností slovo vyslovit; tato nemožnost byla u Linhartové tematizovaná již dříve, např. v „Přehledném uspořádání“ (ze souboru *Dům daleko*): „Pokouším se je oslovit, ale dokonce ani slova mi nejdou přes rty, nic, ani hlásek. Hrdlo se mi svírá křečí.“¹⁸ Navzdory vši své snaze se vyslovit si „Já“ v *Překladateli* přitom uvědomuje, že „jediný dokonalý okamžik je vždycky ten těsně před začátkem“.¹⁹

Do textu *Překladatele* jsou vloženy dva intertexty. Prvním intertextem je úryvek z odborného textu o primitivních jazycích, které vždy byly nejbližší obecnému prajazyku, neboť nerozlišují gramatické osoby a subjektem řeči je nerozlišená třetí osoba, neosobní ono.²⁰ Druhým intertextem je první sloka středověké lyrické básně *Jižť mne vše radost ostává* neboli „Závišovy písně“.²¹ Z té jsou citovány následující verše: „Labuť, divný pták, spíeva umieraje / také já, smutný žák, / umrúť v tůhách spievaje.“²² Labuť, jak známo, je symbolem osamocení a stažení se do ústraní, je **ptákem básníka**. Její poslední zpěv je poslední písní básníka. Už od středověku je tak labuť jedním z emblematických motivů **sebereflekující poezie**. Využití uvedeného citátu tak dokládá, že rovněž v rozhlasových hrách je pro autorku jedním z klíčových problémů **sebereflexe umělecké tvorby**.

Dalším klíčovým problémem je **existence člověka v řeči a skrze řeč**. Jsou prozkoumávány hranice (a možnosti průniku) takto vymezeného prostoru existence. Zřejmě proto jsou následně oba intertexty ženskými hlasy překládány do cizích jazyků: francouzštiny, angličtiny, němčiny, španělštiny, ruštiny ad. V závěru hry jsou pak jednotlivé verše zmíněné básně v různých překladech uvedeny na přeskáčku. Rozkladem básně a jejím opětovným složením tak vzniká nový útvar, který se díky své mnohojazyčnosti zdá být nekonečný. Tento postup – **dekonstrukce**

13 Linhartová, Věra: „Vnitřní monolog a vnitřní model“. *Umění* 13, 1965, č. 5, s. 506.

14 Srov. Teige, Karel: „Slova, slova, slova“. In *Svět, který voní*. Praha 2004, s. 92–122.

15 Linhartová, Věra: *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Praha 1993, s. 5.

16 Miloslav Topinka to charakterizoval následovně: „Ani Věra Linhartová se nikdy, v žádném textu, v žádném z životních rozhodnutí, ani na okamžik neodklonila od této ‚základní zkušenosti‘, nikdy ani na krůček nepřistoupila k jakémukoli kompromisu, který by ji donutil, třeba jen dočasně, tuto ‚vysokou hru‘ opustit.“ Topinka, Miloslav: „Hluboká rýha nepřítomnosti“. c. d., s. 139.

17 Linhartová, Věra: „Překladatel“. c. d., s. 126.

18 Linhartová, Věra: *Dům daleko*. c. d., s. 93.

19 Linhartová, Věra: „Překladatel“. c. d., s. 126.

20 Tamtéž, s. 129.

21 Obrácení se k staročeské lyrice není pro Linhartovou neobvyklé, již v *Ubývání blásky* „M“ je citován incipit básně *Dřevo se listem odívá*, zde v podobě „dřevo se odívá listím“. Linhartová, Věra: *Dům daleko*. c. d., s. 42.

22 Linhartová, Věra: „Překladatel“. c. d., s. 126.

citátů, vět, dokonce jednotlivých slov – je příznačný nejen pro celou hru *Překladatel*, ale i pro autorčinu poezii a pro texty ze souboru *Dům daleko*. Slovo je rozkládáno na slabiky a hlásky a předloženy jsou různé možnosti jejich kombinací. Hledá se kořen slova, ne ten gramatický, ale jakýsi prázeklad slova, souvislosti, jež byly časem, nánosem vrstev, nabalujících se na slovo jeho dlouhověkým užíváním, petrifikací jeho formy a možných významů, zatemněny.

Porovnáním hry *Překladatel*, básnických textů a textů z triptychu *Dům daleko* lze zjistit, že některá slova Linhartovou provázela až obsedantně. Např. slova „sníh“ a „něha“ se autorce propojila již v *Domě daleko*: „Má sněžná něha hluboce zledovatělá“.²³ „Příbuznost“ slov se ukazuje i v *Překladateli*, kde prostředníkem mezi slovem „něha“ (resp. „něžně“) a „sníh“ (resp. „sněženka“) je francouzské slovo „neige“, které se zvukově blíží slovu „něžně“, ovšem znamená „sníh“. Kořen slova „láska“ byl také hledán před *Překladatelem* již v poezii. V *Překladateli* se vrací propojení lásky, intimity a poezie, literatury, objevující se již v básnickém cyklu *Dům pro mé lásky*:

Ozvěna: A moje láska?

Já: (Snaží se zachytit slovo) – A moje lská... – má lsná – klamná – kamenná – lsná báseň bláznivá – má lás... – (vyslovuje slovo nesrozumitelně, převážně jen souhlásky) – (Pauza)

(Zřetelně) – Kde je ten kořen? – Čím to drží pohromadě? Má stá a zasutá. Klamná a přesmutná. Má lsná báseň bláznivá.²⁴

Pro skrytá propojení slov jde mluvčí napříč hranicemi různých jazyků i kodifikovanému významu slova. Určující, primární je zvuková podoba slova, neboť obsah dá slovu konkrétní uživateli v konkrétní situaci. Snaží se přitom alespoň dočasně uniknout procesu sémiózy. Promlouvající subjekt v textu „Co nejvíc šedé“ (soubor *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*) mluví o svém odporu ke znaku: „A znaky nemám rád, jsou příliš uzavřené a rády sklouzávají po stejné ledovém povrchu věcí, jako mají samy.“²⁵ Znak je tedy čímsi, co znesvobodňuje, uzavírá prostor, nedovoluje jít do hloubky (věcí i významů). A právě tomu se subjekt v textech Linhartové brání.

Vztah mezi slovem a věcí, signifiant a signifié autorka ve svých prózách explicitně tematizovala (např. v „Pikareskním průřezu na pozadí“).²⁶ Tak jako je zproblematizován vztah mezi věcí a jejím pojmenováním, tak je znejistěn vztah mezi smyslově vnímatelnou jazykovou jednotkou a jejím sémantickým naplněním. Linhartová klade důraz na svobodné gesto tvůrce,²⁷ jenž přisuzuje věcem jména, jenž hledá možné významy různých zvuků. Slovo zbavené významu je ideálním stavem, jak dokládá citát ze skladby *Ubývání hlásky* „M“: „Jasná a srozu-

23 Linhartová, Věra: *Dům daleko*. c. d., s. 15.

24 Linhartová, Věra: „Překladatel“. c. d., s. 132.

25 Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Přestořeč*. Praha 1993, s. 53.

26 K tomu srov. Stolz-Hladká, Zuzana: „Human existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová“. *Canadian-American Slavic Studies, East and Central European Emigre Literatures: Past, Present – and Future?* Vol. 33, Nos. 2–4, 1999, s. 169–172.

27 Pro Aleše Hamana byly v roce 1965 autorčiny prózy „symptomem napjatého básnického úsilí najít lidskou tvář zasutou v opotřebované řeči. Její experiment má osvobodivou funkci kulturní: proti formální kolektivitě zplaněné řeči, zrcadla falešné lidské podoby, staví radostnou úzkost a závrť autentičké individuality, která v tvořivé samotě svého exkluzivního výrazu zahlédá tvář člověka-tvůrce řeči.“ Haman, Aleš: „Tvář za zrcadlem řeči“. In: *Východiska a výhledy*. Praha 2002, s. 377.

mitelná jsou pouze slova bez každého významu, milost je dar takového slova.²⁸ Linhartová tu očividně navazuje na Weinerovu představu „slova-séžamu“, jež je **ryzí sonoritou**, evokující nekonečně možných skutečností. Prostřednictvím své tvorby se snaží vymanit z lidské bídy, již Weiner vykreslil v *Lazebníkovi*: „Kdybychom nebyli lenošnými otroky asociací, byla by takovým séžamem každá modulovaná sonorita, každá sonorita členěná, každé ‚slovo‘.“²⁹

Jak si povšimla Zuzana Stolz-Hladká, zatímco v raných textech Věry Linhartové je subjekt až posedlý pamětí, s přechodem do jiného jazykového prostředí se objevuje naopak snaha paměť potlačit, zapomenout.³⁰ „Já“ v *Překladaři* prohlašuje: „Chtěl bych už jenom zapomínat (...).“³¹ „Mužský hlas“ v *Přesýpací hodině* by chtěl mít svou „hlavu přečtenou, zahozenou a zapomenutou“, neboť „blázen (...) je člověk, který s sebou vleče ranec s pamětí“.³² **Paměť** patří ke klíčovým motivům autorčiny poetiky; v raných textech byl tento motiv většinou spojen s (ne) důvěryhodností vyprávěče (při vyprávění mu selhává paměť, má mezery v paměti). Paměť má ovšem další významy – vztahuje se k osobní minulosti (k níž se vyjadřuje promlouvající subjekt především v „Meziprůzkumu“) a ke kulturní tradici (promlouvající subjekt v autorčiných textech opakovaně připomíná, že jeho promluva je vědomým navázáním na cizí texty).

Paměť, vzpomínání-zapomínání, „prokletý“ osud mluvčího, který je odsouzen k myšlení a paměti, je hlavním tématem hry *Přesýpací hodina*, kde se ústřední „mužský hlas“ marně snaží přestat myslet, zbavit se vzpomínek a věčně se vnucujících otázek: „Někdy si nedokážu poručit, abych nemyslel. (...) Někdy nedokážu neslyšet. Nedovedu nenaslouchat koloběhu otázek a odpovědí, které si nekladu a na které neodpovídám.“³³ Přeje si jednou provždy uspořádat myšlenkový chaos v jasný a přehledný řád, v hotový artefakt – „Mou hlavu v kůži vázanou, ve zlaté ořízce.“³⁴ Snaha zapomenout je vyjádřením vnitřní nutkové potřeby proměny, jde o záměrný projekt, nesoucí s sebou i dobrovolné podvolení schizoidnímu rozpadu subjektu, vyvážené možností zmnoženého pozorování skutečnosti.

Posledním tématem, jemuž bych chtěla věnovat pozornost, je cizí jazyk. Zoufalý výkřik „Já“ v *Překladaři*: „Nemluvte na mě cizí řečí!“, zakrátko vystřídá vyznání: „Neumím žádný jazyk. – Umím jen samé cizí řeči.“³⁵ Výrok upomíná v první řadě na rozlišování mezi jazykem a řečí, které bylo pro Linhartovou zásadní. Autorku nezajímá jazyk jako abstraktní systém, ale jeho konkrétní užití, tj. **řeč**. Byla přitom evidentně obeznámena se Saussurovou lingvistikou, s jeho rozlišováním „langue“ a „parole“. Problémem tvorby je pro Linhartovou konkrétní situace konkrétního tvořícího subjektu, který svobodným tvůrčím aktem utváří řeč i je jí utvářen.³⁶ K rozlišení mezi pojmy řeč a jazyk se Linhartová vyjádřila ve své studii o Richardu Weinerovi:

„Materiálem literatury je řeč. Rozlišení pojmů ‚řeč‘ a ‚jazyk‘ je tady nezbytné, protože jejich záměna v teorii může vést k důsledkům sice ve svém řádu logickým, ale proto ne méně pomýleným. ‚Řečí‘ rozumím jistou koncepční schopnost, tedy nejprve schopnost formulovat, vytvářet slova a pojmenování pro objekty, s nimiž přicházím do živého kontaktu (a to ať už objekty vnější nebo vnitřní – věci, bytosti, stavy, situace), a dále konkrétní užití této schopnosti

28 Linhartová, Věra: *Dům daleko*. c. d., s. 56.

29 Weiner, Richard: *Lazebník. Hra doopravdy*. Praha 1974, s. 15.

30 Srov. Stolz-Hladká, Zuzana: „Text jako tvořivá paměť“. c. d., s. 564–565.

31 Linhartová, Věra: „Překladař“. c. d., s. 130.

32 Linhartová, Věra: „Přesýpací hodina“. c. d., s. 137 a 138.

33 Tamtéž, s. 143.

34 Tamtéž, s. 137.

35 Linhartová, Věra: „Překladař“. c. d., s. 130 a 131.

36 Srov. Linhartová, Věra: „Vnitřní monolog a vnitřní model“. c. d., s. 504.

pojmenování, ať už v dialogu, monologu, nebo třeba jen výkřiku. **Řeč není systém**, který by se skládal z prvků, **ale je aktivní, kreativní a komunikativní princip**. Jazyk je pak soustava obsahující jednotlivé prvky a jejich vazby, stvořené užíváním schopnosti řeči. Řeč zahrnuje situaci mluvčího a posluchače, je realizací kontaktu nebo jeho nepřítomnosti. Jazyk jako zpředmětnělá řeč, bezprostředně neodvislá od konkrétního mluvčího. Logický vztah řeči a jazyka je vztah rodu k druhu.³⁷ (zdůraznila V. K.)

Užití pojmů řeči a jazyka ve výše zmíněném citátu z *Překladaatele* tedy jistě není náhodné, věty neodkazují pouze k jazykovým znalostem a kompetencím mluvčího, ale též k možnosti jejich **tvořivého užívání**. Akt slovesné tvorby, vnímaný jako určitý „souboj“ jedince s řečí, je pak permanentním přetvářením **cizího**, čehosi, co leží **mimo mne**, ve **vlastní**, v to, co je **mou součástí**, co mám **ve své moci**.

Jak známo, stejně jako Linhartová byl Beckett autor bilingvní, stejně jako ona si francouzštinu dobrovolně zvolil. Michael Edwards v této Beckettově volbě vidí nejen zásadní krok, ale i rozšíření možností zkoumání jazyka i existence. Neboť tím, že slova cizího jazyka pro nás nemají povětšinou emocionální náboj, nejsou opředena vzpomínkami, lze v cizím jazyce, v tomto fiktivním prostoru být svobodnější, lze opustit starou realitu a staré já ve prospěch hledání já nového.³⁸

Nové „já“ není zatížené interpretačními předsudky a mýty běžného světa a má naději vstoupit do kontaktu s Absolutnem, s transcendentem, do rozhovoru s „druhým“. Není ovšem zdaleka jisté, zda k tomuto „jinému“ nebo „jinam“ se dospěje. Existuje pouze možnost – dospět skrze řeč k tichu, kde začíná ono „jinde“. Tak vypovídající subjekt v Beckettově *Nepojmenovatelném* uzavírá svou promluvu tím, že možná stojí před dveřmi, které uzavírají jeho starý příběh, vůbec však netuší, zda půjdou otevřít a co naleznou za nimi. Jediné, co může, je dál mluvit a snít o „snovém tichu plném šepotů“.³⁹ Je zajímavé, že v prvních edicích Beckettova románu existuje rozdíl mezi francouzskou a anglickou verzí – na konci francouzské verze románu bylo „musím pokračovat, budu pokračovat“, zatímco v anglické mezi „musím“ a „budu“ bylo vsunuto „nemohu pokračovat“.⁴⁰ Podle Edwardsa tato malá změna ovlivňuje četbu textu. I ve francouzské verzi se tato sekvence sice o něco výše objevila, opakování v samotném závěru knihy však pozměňuje její vyznění. Edwards proto pokládá otázku – jež nechává nezodpovězenou –, zda ve svém rodném jazyce Beckett pozbyl naděje, kterou mu dával jazyk cizí. Dodává také, že fakt, že se Beckett stal autorem bilingvním, u něj mohlo vést k rozhodnutí, považovat jazykové verze za různé varianty svého vyprávění, a obohatit tím své psaní o další možné rozměry.⁴¹

Věra Linhartová vysvětlovala svůj přechod k cizímu jazyku vyčerpáním možností, které jí nabízela čeština. Češtinu podle svých slov vyžádala, je to pro ni jazyk vyčerpaný, kdežto francouzština není její jazyk přirozený, je naučený, a tudíž je pro ni nekonečný, neboť ho stále neovládá do nejjemnějších detailů.⁴² Svým příchodem do Francie však ztratila vysněné „jinde“ – to se stalo reálným tady. Pozdější učení se japonštině vycházelo možná mj. z potřeby mít nějaké

37 Linhartová, Věra: „Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinera“. *Tvář* 1, 1964, č. 9–10, s. 56.

38 Srov. Edwards, Michael: *Beckett ou Le don des langues*. Montpellier 1998, s. 12.

39 Beckett, Samuel: *Nepojmenovatelný*. Praha 1998, s. 121.

40 V českém překladu, vycházejícím z francouzského originálu vydaného v roce 1992, je věta „nemohu pokračovat“ již obsažena. Srov. tamtéž.

41 Edwards, Michael: *Beckett ou Le don des langues*. c. d., s. 35–38.

42 Srov. Faltýnek, Vilém: „Češtinu jsem vyžádala“, *vysvětlila Věra Linhartová*. 27. 10. 2003. Webové stránky Českého rozhlasu: <http://www.radio.cz/cz/clanek/46709/limit> 10. 3. 2009.

vysněné „jinde“, fiktivní prostor, o němž můžeme snít, ježž můžeme ve své fantazii libovolně modelovat a přenášet se do něho.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky, Praha*

EXPERIMENTÁLNÍ HLEDÁNÍ KARLA KOSÍKA

(K FILOZOFICKÉMU A LITERÁRNÍMU DISKURSU JEHO DÍLA)

JIŘÍ SVOBODA

Slovo „experiment“ ve spojitosti s Karlem Kosíkem evokuje hned několik významů a souvislostí, které provokují určité myšlenkové napětí. Jde o Kosíkovo naléhavé hledání odpovědi na otázky pojednávající o složitém i vnitřně rozporném postavení člověka v moderním světě; jejich převážně „provokující“ ráz byl ovlivňován složitými situacemi, za nichž byly vysloveny, ať v průběhu šedesátých let, později v letech devadesátých nebo na počátku nového století. Obvykle se hovoří o Kosíkově *Dialektice konkrétního* (1963)¹ jako o úspěšném díle se značným ohlasem nejen u nás, ale i ve světě. Můžeme říci, že *Dialektika konkrétního* se stala symptomatickým jevem své doby a předznamenala nejen Kosíkův další vývoj, ale do značné míry i jeho lidský a myslitelský osud. Zeptejme se tedy: v čem spočívá její zvláštnost? Vděčí za svůj úspěch situaci na počátku šedesátých let, kdy se pozornost veřejnosti začala soustřeďovat na kritiku společenských poměrů, nebo zaujala hlavně neobvyklým řešením svého tématu? Je skutečně experimentem v pravém slova smyslu? Budeme-li *Dialektiku konkrétního* zkoumat z ryze filozofického hlediska, nevyhneme se určitým pochybnostem. Kosík jako myslitel se utvářel v českých kulturně politických poměrech po druhé světové válce a typické znaky názorového dění té doby jsou zřetelné v celém jeho díle. Není těžké vystopovat vývoj, jímž prošel od konce 50. let, jeho zrání začalo už v knize *Česká radikální demokracie* (1958),² kde se poprvé objevují témata spojená s českou národní existencí i postavením českého národa; řešení těchto témat bylo zpočátku limitováno jednostranností Kosíkových ideových hledisek a postojů. *Dialektika konkrétního*, která vyšla o pět let později, představuje výrazný vývojový posun a současně zřetelnou názorovou proměnu; podtitul jejího názvu „studie o problematice člověka a světa“ nevypovídá o ryze filozofickém řešení, spíše „rozptyluje“ pozornost do několika stran (filozofie, kultura, sociologie, ekonomie, politika apod.). Novost Kosíkovy knihy spočívala hlavně v objevování témat a v dokonalém jejich „načasování“ nebo „umístění“ do kulturně politické situace. Kosík neváhal označit společnost, budovanou na ideologických principech, jako jev uměle konstruovaný a charakterizovat ho jako „svět pseudokonkrétnosti“, založený na „šerosvitu pravdy a klamu“.³ Jako myslitel setrval v oblasti marxistického myšlení a současně se otevřel vlivům moderních filozofických směrů, zvláště fenomenologie,⁴ a inspirovan jejími podněty, soustředil se na zkoumání jevu a podstaty. Jev podle něho „ukazuje podstatu a sou-

1 Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního (Studie k problematice člověka a světa)*. Praha 1963, s. 191.

2 Kosík, Karel: *Česká radikální demokracie*. Příspěvek k dějinám názorových rozporů v české společnosti 19. století. SNPL, Praha 1958, s. 487.

3 Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního (Studie k problematice člověka a světa)*. Praha 1963, s. 11–15.

4 Na tyto souvislosti upozornil E. Kohák ve studii „Husserlovy Idey a Husserlova fenomenologie“. In: *Rozjímání vpřed i vzad. Karlu Kosíkovi k pětasedmdesátinám*. Praha 2001, s. 179–212.

časné ji zakrývá“; kritické myšlení, vedené v tomto duchu, nemohlo se spokojit s povrchním nazíráním na skutečnost a muselo postupovat tak, že „pod světem zdání“ odhalovalo „skutečný svět“. ⁵ S tímto noetickým stanoviskem souviselo i Kosíkovo pojetí pravdy, pravdu nelze „nastolit“ a dopředu určovat, protože vzniká v samotném procesu poznání a „není ani nedosažitelná, ani jednou pro vždy dosažitelná, nýbrž se sama děje“. ⁶ To znamená, že člověk jako rozhodující činitel tu sehrává vždy hlavní úlohu. Takové filozofické koncepce nebyly zcela výjimečné, najdeme je v různých modifikacích u mnoha myslitelů 20. století. Např. z myšlenkových úvah T. W. Adorna můžeme „vyčíst“, že filozofie by měla plnit úlohu kritika ideologie a osvobozovat člověka ze zajetí systémů, které otevřeně nebo skrytě vedou k určité formě služebnosti. ⁷ Kosíkovo vystoupení zaujalo tím, že v sobě organicky slučovalo teoretickou znalost a vnímavost pro problémy aktuální chvíle. Zbytečnost tehdejších ideologických stanovisek a jejich jednostrannost vyprovokovaly jeho kritické vystoupení, obrazně řečeno, vytrhly ho ze světa teoretických úvah a vhnaly do světa praxe, v Kosíkově duchu bychom mohli říci „každodennosti“. Tzv. experimentální povaha jeho soudů vyvěrala z konfliktu mezi ideologickými postuláty a stávající realitou. Kosík rozpoznal neudržitelnost tezí uměle implantovaných do našeho duchovního života; jeho formulace, že „abstraktní princip, povýšený na totalitu, je prázdnou totalitou“, ⁸ zapůsobila v tehdejších poměrech přímo explozivně. Spojovala se v ní invence, vytríbená promyšlením problémů nejen současných, ale i těch, které vznikly v minulosti, dosud ovládaly současný život a byly překážkou dalšímu vývoji. Studium české národní minulosti, díla Palackého, Havlíčka, později Masaryka a dalších, tu nepochybně sehrávalo svoji úlohu, i když výsledky tohoto úsilí se projevovaly postupně a vyžádaly si určitý čas. Tento způsob vykročení znamenal, že Kosík ani v další činnosti se neobešel bez podnětů přicházejících z veřejného dění, které se stalo stimulujícím faktorem jeho tvorby. Můžeme dokonce říci, že žádný jeho postoj nebo názor nebyl ryze subjektivní, ale byl ovlivněn do značné míry veřejným děním. Kosík se začal projevovat jako osobnost disponující zvláštní múzičností, byl neustále připraven na přijetí podnětů, které vstřebával a „proměňoval“ podle vlastních představ. Umělcova výpověď měla pro něho stejnou váhu, ne-li větší, než výpověď politikova. V *Dialektice konkrétního* čteme, že „poezie není skutečností nižšího řádu než ekonomie“ a že „umění v pravém slova smyslu je současně demystifikující a revoluční, neboť uvádí člověka z představ a předsudků o skutečnosti do samé skutečnosti“. ⁹ Díky těmto názorům se dostaly do centra jeho pozornosti problémy existenciální povahy, spojované s pocity odcizení a zvěcnění mezilidských vztahů. Situace a konflikty zobrazené v postavách literárních děl vnímal jako svědectví o rozporném údělu člověka v moderním světě; přijímal je jako důkaz, který měl stejný význam jako konkrétní historický fakt. „Anonymita a tyranie neosobní moci, která diktuje každému jedinci jeho chování, jeho myšlení... má svůj příslušný korelát v anonymitě historických činitelů, jímž je někdo – nikdo,“ ¹⁰ čteme v *Dialektice konkrétního*. Není těžké rozpoznat, že tyto formulace byly inspirovány nejen studiem filozofických a sociologických teorií, ale také světem Kafkových próz, v nichž jedinec se nutně stává obětí neznámých manipulačních sil. Potvrzují to další

5 Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního (Studie k problematice člověka a světa)*. Praha 1963, s. 15.

6 Tamtéž, s. 17.

7 Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947; *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main, 1951

8 Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního (Studie k problematice člověka a světa)*. Praha 1963, s. 39.

9 Tamtéž, s. 89.

10 Tamtéž, s. 57.

Kosíkova zjištění, která jeho vnímání světa vyhrocují do kritických soudů: „Člověk se vyzná v nejbližším světě, ve světě obstarávání a manipulování, ale „nevyzná se“ sám v sobě, protože se v manipulovaném světě ztrácí a splývá s ním.“

Zkoumání konfrontačních vztahů člověka a dějin anebo člověka a světa stalo se základním tématem Kosíkova experimentálního hledání. Lze to doložit na řadě studií, jako *Individuum a dějiny* (1966), *Krise moderního člověka a socialismu* (1968) ad. Řešení těchto otázek si vynutilo nejen nový způsob myšlení, ale vedlo nakonec ke strukturálním změnám, které zasáhly jeho dosud převážně teoreticky koncipované úvahy; filozofické i literární tvoření začal vnímat jako duchovní dění, schopné pronikat současně do několika oblastí života a objevovat nové jejich nové významy. Esej *Hašek a Kafka neboli groteskní svět* (1963)¹¹ znamená v několikerém směru zřetelný předěl v Kosíkově vývoji. Zvláštnost této eseje a, nebojme se říci, její experimentální charakter, spočívá ve schopnosti integrovat filozofické řešení tématu do umělecké výpovědi. Fabulační prostředky „vstupují“ do filozofické eseje, plní v ní specifickou vypravěčskou funkci a přibližují ji postupně k umělecké próze; Kafka i Hašek se tak vlastně stávají aktéry „neobvyklého“ příběhu. Možno zde hovořit o střetávání interpreta a jeho tématu: interpret „spojuje“ dva spisovatelské osudy, které v tomto podání se stávají ilustrací Kosíkových filozofických názorů. Duchovní poselství zkoumaných autorů se stává organickou součástí filozofické interpretace, která směřuje k určení ideové motivace spisovatelovy tvorby. Kafka a Hašek představují výlučný fenomén spojený s konkrétním místem, dějinami i kulturními tradicemi. Oba jsou představeni jako jevy obtížné srovnatelné, které pozoruhodně „spojuje“ jejich zobrazení člověka novodobé společnosti. Kafkův člověk je uvězněn do světa odcizených vztahů, Hašek „svým dílem dokazuje, že člověk i ve zvěčněné podobě zůstává člověkem“, kterého nelze redukovat „na věc“ a ztělesňuje „obrovskou a nezničitelnou sílu lidskosti“.¹² Polarita jedinečného a obecného se stala Kosíkovi prostředkem k výkladu uměleckého díla, filozofie a literatura fungují v jeho interpretacích jako komplementární síly, ne nepodobné „spojitým nádobám“, v nichž pulzují umělecké tvůrčí procesy spojované celým okruhem konkrétních filozofických otázek. Každý tvůrčí čin zde představuje nejen duchovní hodnotu, ale i hodnotu estetickou, filozofickou, v neposlední řadě také mravní.

Nutno znovu připomenout, že Kosík rychle vyzrál jako myslitel, v nepříliš dlouhé době a pod silným vnějším tlakem se zformovaly jeho názory na povahu moderní doby. Pro jeho pracovní postupy je charakteristické, že mu v nich „nepřekáží“ výlučnost spisovatelovy výpovědi, literární dílo ho oslovuje především svým myšlenkovým poselstvím. Svá témata interpretuje jako dění probíhající v několika ideových rovinách; vnímá je vždy jako procesy, které se vzájemně podmiňují. Dokáže přitom obdivuhodně „překlenout“ všechno, co tyto autory jinak odděluje, jejich svébytnost uměleckou, duchovní, dokonce i žánrovou specifičnost. Pro Kosíka je vždy rozhodujícím podnětem prožitek daného okamžiku; to, co prožíval v jednotlivých etapách druhé poloviny 20. století, evokuje u něho souvislosti filozofické nebo literární či politické. Z vnějších impulsů tak mu krystalizují názorové koncepce a postupně se stávají organickou součástí jeho esejistických úvah. Pro řešení svých témat uplatňoval modelové situace nebo vytvářel modelové postavy, vzniklé na základě studia literatury, filozofie i dějin, z nich následně „skládal“ obrazy, které odpovídaly jeho vlastním cílům a představám. Tak do popředí jeho zájmu se dostávala témata s nálehavým lidským poselstvím, například téma oběti podstupované

11 Tamtéž, s. 57.

12 *Plamen* V, 1963, č. 3, s. 95–102.

pří prosazení mravního ideálu a pochopené jako aktivita podnikaná jedincem bez ohledu na možné ohrožení jeho existence. „Oběť“ představuje čin, který přesahuje čas jednoho lidského života a vstupuje do dějin jako nevšední mravní příklad. Těto koncepci odpovídá myšlenkové poselství Kosíkovy knihy *Století Markéty Samsové* (1993). Hrdinka Kafkovy novely *Proměna* je zde vyložena jako protipól Sofoklovky Antigony i Kierkegaardovy, jejím protihráčem je síla „všudypřítomná, komandující“ a „současně anonymní“. ¹³ Odtud i následná klasifikace: jestliže Sofoklova Antígona byla postava tragická, Kierkegaardova je pouze nešťastná a sestra Gregora Samsy představuje Anti-Antigону moderní doby. Autentickou hrdinku, skutečnou Antigonu 20. století, nachází v Mileně Jesenské, která našla odvahu vystoupit z mlčícího davu a postavit se proti zlu. Kosík tak „překlenul“ nejen jednotlivá staletí, která tato díla oddělují, ale současně jedinečnost a výlučnost jejich zjevu „převědl“ na jednu základní hodnotu, která v rozhodujících historických okamžicích slouží jako mravní příklad. Tak třeba lidská statečnost představuje v jeho podání jedinečný čin schopný ovlivnit řešení osudových situací nejen v životě jednotlivce, ale mnohdy celé společnosti.

Problém lidské statečnosti na pozadí dramatických událostí 20. století Kosíka zneklidňoval stále více, začal se mu systematicky věnovat a učinil z něho základní ideovou páteř své tvorby. K příkladům, které představují konkrétní hrdinský čin, přiřazoval vždy určitý ideový postulat, obrazy hrdinů v dějinách se pro něho stávají jakýmsi „přehledem“ etických hodnot nezbytných pro existenci člověka (poctivost, ušlechtilost, vznešenost aj.). Historicky doložitelné postavy z českých dějin, stejně jako protagonisté literárních děl se v jeho výkladu stávají nositeli idejí, které se vtělují do jeho portrétů hlavních představitelů národních tradic. V jeho úvahách vystupují do popředí především osobnosti, které se podílely na „řešení“ problémů české národní existence (Palacký, Havlíček, Masaryk ad.). Kosík se ve snaze postihnout jejich význam neustále pohybuje mezi literaturou a filozofií. Přestupování z jedné oblasti do druhé, od teoretického konceptu ke konkrétnímu soudu, vytvářelo v jeho tvorbě zvláštní napětí, vyvěrající z nutnosti přehodnocení svého dosavadního poznání. V „záměně“ interpretačních poloh, filozofické nebo literární, možno nacházet podstatu Kosíkova experimentálního hledání; vyslovený názor, i když je výsledkem myslitelského úsilí, neplatí bezvýhradně, vždy znovu ho ověřuje, koriguje nebo potvrzuje. Přesvědčivým dokladem těchto snah je esej *Jinoch a smrt* (vznikla v roce 1994 a byla zařazena do knihy *Předpotopní úvahy*, 1997). ¹⁴ Její název je ve skutečnosti alegorickým obrazem, který se váže k tragické smrti Jana Palacha. Básnické vidění v něm přerůstá ve filozofickou úvahu, podněcovanou Kosíkovou zkušeností z druhé světové války i z konce 60. let. Do centra jeho pozornosti se opět dostalo téma oběti, inspirované výjimečnou událostí. Ve spojitosti s ní klade sobě i světu otázky, je-li jednotlivcova oběť marná či nikoli, v čem spočívá její schopnost předjímát dějinný vývoj, za jakých okolností vstupuje do dějin a zůstává v nich jako tragické memento. Oběť nemusí znamenat konec lidského života, ve vyšším smyslu se může stát naopak okamžikem jeho nového zrození, jejím základem je silný prožitek mravní velikosti, provázený pocitem skutečného naplnění života. Takový čin obohacuje nejen toho, kdo se k němu odhodlal, ale ovlivňuje okolní svět mravním příkladem. Esej *Jinoch a smrt* je pozoruhodná i ze žánrového hlediska, vznikla díky zvláštnímu „propojení“ básnické a filozofické intuice. Metaforičnost promyšleně budovaná na zobrazení jednoho lidského osudu se zde organicky promítá do účinného baladického vyznění.

13 Kosík, Karel: „Hašek a Kafka neboli groteskní svět“. In: *Století Markéty Samsové*. Praha 1993, s. 131.

14 Tamtéž, s. 16.

Několikrát jsme zdůraznili, že Kosíkovo myšlení a vlastně celá jeho tvorba byla živena impulsy, které přicházely z veřejného dění. Začneme-li ji z tohoto hlediska zkoumat, zjistíme, že rozhodujícím podnětem byla vůle podněty zevnějška přetvářet a formovat do podoby účinných obrazů, v nichž se „syntetizovalo“ Kosíkovo poznání. Uplatnila se tu schopnost imaginace, která svého tvůrce „osvobodila“ zátěže starých názorů a předsudků a otevřela mu cestu k řešení nově vznikajících problémů. Možno říci, že neudolal kouzlu imaginace a vědomě s její pomocí hledal cestu z „prázdné totality“ 70. let, která se pro něho stala tvrdou a nelíostnou realitou; ne náhodou jedné své esejí dal název *Všechna moc vychází z imaginace*.¹⁵ Byl přesvědčen, že racionálně formulovaný názor umělce nebo politika bude přesvědčivý, pokud se zrodí z tvořivé imaginace. Fascinovala ho její schopnost „slučovat“ nejrůznější jevy a vytvářet obrazy zachycující typické i netypické znaky společnosti 20. století. Tento tvůrčí postup mu umožňoval společenské jevy „vnímat“ jako specifická dění, která podněcují vývojové proměny a signalizují nebezpečí možných konfliktů. Ve snaze určit nepřetržitou proměnlivost moderní skutečnosti vytvářel často pojmy znakové povahy, které v jeho úvahách se staly nositeli konkrétních významů. Například historická událost, jako byl Mnichov 1938, mu posloužila ke vzniku termínu „mnichovanství“, kterým pojmenovával projevy pokleslého politického pragmatismu. Od těchto asociací, sémanticky velmi bohatých, byl u něho již nepatrný krok k vytváření obrazů, v nichž se snažil postihnout hlavní tendence současného světa a upozorňovat, že pro jeho produktivní vývoj schází odpovídající paradigma. Inspirován Platónem rozvinul alegorický obraz jeskyně, do které se uzavírá člověk ovládaný konzumním životem, vzdává se vlastní svobody, zatímco by měl z jeskyně směřovat do „Otevřena“, tedy k autentické svobodě. Z Kosíkových soudů lze vyčíst zjištění, že první signály o konfliktním vývoji moderního světa vyslala do světa literatura; básnické vidění „již v počátcích nové epochy objevilo její podstatu: univerzální zvlčilou žádostivost“.¹⁶ Podobných interpretací nacházíme v jeho esejích velmi mnoho, jsou různého původu, ale jejich hlavní smysl je v podstatě stejný: Goethův Faust podává obraz dobovatelského charakteru člověka, Havlíček ve Křtu sv. Vladimíra signalizuje příchod „agresivní, devastující prázdnoty“, Mácha postihl vztah člověka k Zemi a ukázal, že můžeme na ní žít poeticky. „Poetično“ představuje nutnou podmínku pro lidské soužití, je-li „odstraněno...rozpadá se pospolitost, obec, Polis.“¹⁷ Zvláště v poslední etapě Kosíkovy tvorby (*Předpotopní úvahy* a *Poslední esejí*) bychom mohli doložit zesilování kritických názorů, v nichž skepse začala převládat nad nadějí. Ve výkladu duchovních hodnot, které přijal za své, můžeme rozeznat zesilující vliv křesťanské filozofie; Kosík se nyní značně vzdálil od svých počátků, nelze říci, že by je zapřel, ale našel způsob, jak původně marxistický výklad světa překonat a dospět k novému poznání. Ukazuje se, že vliv umělecké literatury na Kosíkovo myšlení byl velmi intenzivní, nebyl záležitostí určité chvíle nebo nahodilé inspirace, ale vycházel z podstaty jeho osobnosti, ve které se účinně doplňovala umělecká i myslitelská invence. To, co začalo v Kosíkově tvůrčím procesu původně jako experimentální hledání a trvale už formovalo jeho myšlení, proměnilo se postupně v touhu vyslovit autentickou ideu krásy a s ní organicky spjatou novou vizi světa.

Filozofická fakulta

Ostravská univerzita v Ostravě

15 Praha 1997, s. 256.

16 *Předpotopní úvahy*. Praha 1997, s. 17–31.

17 Kosík, Karel: „Infernální kruhy“. In: *Předpotopní úvahy*, s. 134.

DIVADLO HUDBY, EXPERIMENT MEZI POPULARIZACÍ A UMĚNÍM

JIŘÍ KOPECKÝ

I. ZAČÁTKY DIVADLA HUDBY

Pražské Divadlo hudby chytře využilo poválečnou situaci, kdy se v masovém měřítku začal rozvíjet nahrávací průmysl, který nestačil živit tehdejší „hlad po deskách“,¹ a zároveň na vysoké umělecké a technické úrovni bylo schopno naplňovat výchovně-agitační požadavky komunistického režimu. Myšlenka zřídit Divadlo hudby se zrodila v hlavě Jaroslava Procházky a ujali se jí ministr informací Václav Kopecký a především Josef Háša, generální ředitel Gramofonových závodů. Háša k tomuto účelu vybral sklepní prostory budovy ČTK v Opletalově ulici. Už před válkou zde chtěl J. Háša s E. F. Burianem dělat politický kabaret Červené eso, ale finančně zkrachovali. Když se tvrdohlavému předválečnému organizátorovi politických kabaretů a řediteli Osvobozeného divadla nepodařilo přesvědčit ani Jana Wericha ani muzikologa Mirko Očadlíka² o nosnosti této představy, pustil se do riskantní realizace svého nápadu sám. Nejednalo se přitom o naprosto novou ideu. Před první světovou válkou se setkáváme s prováděním reprodukováného zvuku na způsob koncertu, součástí meziválečných gramofonových firem byly i předváděcí salony. Neznámému mladíkovi Jaroslavu Šedovi, pozdějšímu řediteli Supraphonu, dal J. Háša – pokud smíme věřit pamětníkům – tyto instrukce: „Poslyšte mladíku! Tady bude divadlo, kde se budou hrát gramofonové desky a promítat filmy, kde se bude na jevišti tančit a recitovat. Bude to nádherné divadlo. Vy je povedete. Na premiéru sem přivedu vládu. Ta premiéra bude za tři měsíce.“³ Termín se podařilo dodržet, a přestože se premiéra obešla

1 Pohodlný poslech hudby v soukromí v dobách před vznikem fonografu, gramofonu a rádia si mohli dovolit jen majetní lidé, např. Charles Darwin platil chlapcům chóristům z King's College, aby zpívali v jeho pokoji. Poválečnou atmosféru v této oblasti sugestivně vystihl Zdeněk Heřman: „Reproduktor do každé domácnosti. A do prostor obchodních domů, na stadiony, do jedoucích vlaků, do kanceláří, do dílen. Dechovka i symfonie i džez. (...) Máme upřímnou radost z nové desky – ale kolikrát si vydržíme znovu a znovu přehrávat týž snímek? Sháníme se přece pořád po nových a nových nahrávkách.“ (Heřman, Zdeněk: *Malé divadlo hudby*. Praha 1964, s. 8.)

2 Viz Boušek, Karel; Šeda, Jaroslav: *10 let myšlenky Divadla hudby*. Praha 1958, s. 57, 63.

3 Gel, František: „Pražské divadlo hudby“, *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 26. Při snaze zhodnotit Šedův význam pro Divadlo hudby vyjdeme ze dvou vzpomínek. Autorství první náleží J. Hášovi: „Jako umělecký ředitel Gramofonových závodů jsem dal Divadlu hudby koncepci a na prvních krocích jsem je vedl, staral se o vhodný výběr spolupracovníků a získal jsem pro jeho vedení s. Jaroslava Šedu. Ten smysl Divadla hudby pochopil a myslím, že právě on má na rozkvetu Divadla hudby největší podíl.“ Druhá je z pera šéfredaktora slovesné edice Supraphonu Jiřího Šrámka (někdejšího vedoucího Divadla hudby): „...při všech svých pracovních funkcích byl mozkiem programové dramaturgie a obětavě vykonával supervisi programové koncepce měsíců i sezón prakticky do začátku 70. let.“ Šrámkem nastíněnou časovou hranici je nutno ještě rozšířit, Šedova spolupráce s Divadlem hudby totiž trvala až do konce jeho života. Díky deníkům víme asi o třiceti pořadech z let 1973–1992. Jedná se např. o pořady o L. Janáčkovi (6. 5. 1982, 18. 11. 1988), B. Martinů (13. 9. 1988), V. Kálíkovi (29. 10. 1981), A. Dvořákovi (10. 2. 1986, 8. 2. 1990),

bez okázalosti, začal tak fungovat odvážný projekt: „Prvé představení jsme v říjnu 1949 odehráli před členy vlády a jinými hosty na kufříkovém gramofonu. Bylo to ubohé, skoro směšné, a přece se nikdo nesmál, protože za tou počáteční nemohoucností se každému přemýšlivému člověku rýsovala zajímavá perspektiva: spojit reprodukci hudby, (...) s popularizujícím výkladem, s hereckým a recitačním projevem a s vjemy zrakovými – obrazem, filmem, tancem.“⁴

Podle pražského vzoru vznikla další Divadla hudby, prostory pro menší počet návštěvníků s pohodlnými klubovými křesly místo obvyklých divadelních sedaček a nezbytným technickým vybavením. Gramofonové závody podpořily vznik divadla v Bratislavě (vedoucí Jindřiška Felixová) a v Ostravě (vedoucí Leo Jehne) v roce 1951, později i v Liberci, Pardubicích, Plzni a Olomouci.⁵ V Brně se od roku 1962 konaly pořady typu Divadla hudby při hudebně historickém oddělení Moravského muzea (pořádaly se zde i komorní koncerty). Až od roku 1970 se setkáváme s názvem Malé divadlo hudby a poezie, později se přejmenovalo na Malé divadlo hudby a dodnes využívá prostory Knihovny Jiřího Mahena. V Kroměříži vzniklo Divadlo hudby v roce 1978 ve spolupráci s Fonoklubem, ale amatérské pořady typu Divadla hudby zde byly provozovány v Květné zahradě od počátku padesátých let. Mnoho dalších institucí tohoto typu zásobovalo programy především pražské Divadlo hudby. Jednalo se o pořady v prostorách škol, dětských domovů, závodních výborů, nemocnic, ozdravoven, vojenských útvarů, rekreačních zařízení atp.

Druhá polovina čtyřicátých let byla vzhledem ke všeobecnému sdílení myšlenky o šťastných zítřcích příznivě nakloněna budovatelským snahám. V rámci prosovětského směru byl ustanoven Svaz československých skladatelů (1949), přijaty Ždanovovy teze. Zejména nové projekty nesměly zadávat pochybnosti o politické diverzi, tak i Divadlo hudby neustále dokazovalo, že sleduje Leninovy směrnic: „Proletářská kultura musí převzít a přehodnotit (na základě zkušenosti diktatury proletariátu) vše, co bylo ve více než dvoutisíciletém vývoji lidského myšlení

Traditional Jazz Studiu (19. 1. 1990), P. Ebenovi (21. 1. 1989), I. Hurníkovi (23. 11. 1992), V. Holzknechtovi (28. 10. 1988), V. Smetáčkovi (15. 10. 1986). Pro srovnání: do roku 1964 Šeda vypracoval asi padesát závažnějších pořadů pro Divadlo hudby (viz *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha 1965, 2. svazek M–L, s. 683).

4 Šeda, Jaroslav: „10 let myšlenky Divadla hudby“. In: *10 let myšlenky Divadla hudby*. Praha 1958, s. 13. K době nelehkých začátků patří i takové detaily jako: „Měli jsme hezký sál s pohodlnými křesly – i to bylo solí v očích některým krátkozrakým lidem, kteří by nám byli rádi přilepili etiketu snobismu – (...)“ (tamtéž, s. 11). O tom, že záleží na úhlu pohledu, vypovídá tento názor: „Jedno však je důležité – umění, a především hudba, je tu očišťováno. A hned z několika stran. Především od snobské společnosti, která je neoddělitelnou součástí velkých sálů a významných koncertů nebo představení. Sem nechodí ti, kteří se potřebují chlubit, že viděli Oistracha, že viděli Karajana, že dostali lístek na Maazela nebo Muncha. Těžko ohromovat přátele vyprávěním o poslechu, když nejde popisovat ani gesto, ani šaty, ani zjev interpreta.“ (Pilka, Jiří: *Divadlo hudby*. Praha 1964, s. 1). K počátkům Divadla hudby viz též Páleníček, Ludvík: „Divadlo hudby“. *Dar* 3, 15. 4. 1950, č. 4, s. 8–9. Divadlo hudby se v době svého zrodu jmenovalo Gramotón. Viz Kopecký, Jiří: *Jaroslav Šeda a hudební život poválečného Československa*. diplomová práce. Olomouc 2002; Kopecký, Jiří: „Divadlo hudby“. *Český hudební slovník osob a institucí*, www.musicologica.cz/slovník (19. 1. 2009); Chmelařová, Vlasta: „Divadlo hudby“. *Slovník české hudební kultury* (red. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil), Praha 1997, s. 161.

5 Divadlo hudby bylo v Olomouci zřízeno již v roce 1949 při univerzitě a o jeho pořady se starali pedagogové i studenti hudební vědy a výchovy. Jako samostatná scéna začalo fungovat až v roce 1968. Vedl ji Rudolf Pogoda a zaměřovala se na poezii, díky Richardu Pogodovi byla napojena na kabaretní repertoár tzv. divadel malých forem, odebírala i pořady z pražského Divadla hudby. Od osmdesátých let se nevyhnula činohernímu repertoáru. „Ultraolomoucké intimní divadélko s uměleckým programem navštěvované vybranou společností“ sídlí v Muzeu umění, disponuje vlastními výstavními prostory, uvádí sólové koncerty, cestopisné pořady, dokumentární filmy s mluveným slovem, pohádky, činohry.

a kultury cenné a tento odkaz dále rozvíjet.⁶ Tak se např. úporně argumentovalo ve prospěch jazzu v intencích myšlenek Zdeňka Nejedlého o polkových tanečních rytmech v tvorbě Bedřicha Smetany. Za Divadlo hudby, stejně jako za Laternu magiku, se postavili vlivní představitelé sovětské kultury, a tak byly obě instituce dostatečně chráněny před všudypřítomnou kritikou z domácích kruhů.⁷ Kvůli necitlivému omezení hudební výchovy na základních školách v roce 1953 a zrušení hudební výchovy jako studijního oboru na Pedagogických fakultách v Plzni, Českých Budějovicích a Olomouci byl posílen význam jiných hudebně vzdělávacích institucí nebo se působení některých institucí rozrostlo o onen chybějící hudebně pedagogický rozměr. Zatímco se v učitelských kruzích začalo mluvit o havarijním stavu, Hudební mládež získávala nové členy, pořady Československého rozhlasu nové posluchače, Concertino Praga další příznivce, Divadla hudby věrné diváky. Československá televize, založená roku 1953, připravovala od konce padesátých let pořady pro děti. V možnostech Divadel hudby bylo suplovat receptivní hudební výchovu.

Divadlo hudby bylo koncipováno jako experimentální pracoviště hudebních pedagogů, kritiků, popularizátorů, jako jejich dílna, kde si mohli ověřovat nebo zkoušet nové přístupy. M. Očadlík si nemohl přát vhodnější učebnu hudební vědy: „Má schopnost realizovat věci, které nedá dohromady žádná koncertní síň a žádné jeviště. (...) Je nejdokonalejším pomocníkem v poznávání skutečností hudebního vývoje a přitom je otevřenou branou k demokratizaci, ba socializaci hudební kultury. Je školou v nejvyšším smyslu Komenského představ.“⁸

Co všechno znamenalo Divadlo hudby pro své současníky, naznačuje názor z knihy Oldřicha Františka Korteého *Chodící legendy*: „V následujících letech zdejší izolace (...) působila ta hudba na našince spolu s ostatními proudy jazzové avantgardy jako přívál prudce oksyloženého vzduchu, přičemž ostrá příchut' zakázaného ovoce samozřejmě jen zvyšovala hltavost. (...) Ta ilegality se tu stala výchozím zorným úhlem a součástí legendy, promítané na půdorysu naší vlastní historie i tragiky celého světa, uměle rozděleného na nepřátelské bloky.“⁹

Jaroslav Šeda prosadil spojení Divadla hudby se Supraphonem, prosadil myšlenku stálého zlepšování technického vybavení,¹⁰ začal budovat archiv Divadla hudby a napojil ho na archiv Gramofonových závodů i na Československý rozhlas za pomoci M. Očadlíka, vytvořil široký autorský kolektiv a dosáhl diváckého úspěchu před zahájením hudebního vysílání Československé televize (1954) a před vznikem Gramofonového klubu (1960).¹¹

6 Citováno podle Bek, Josef: „Avantgarda a socialistický realismus v české hudbě“. *Hudební rozhledy* 34, 1981, č. 10, s. 459–465; zde s. 461.

7 O pražském Divadle hudby např. nadšeně referoval muzikolog I. Martynov v knize *Hudba nového světa* (viz Šeda, Jaroslav: „Divadlo hudby k výročí W. A. Mozarta“. *Hudební rozhledy* 9, 1956, č. 3, s. 126; Martynov, Ivan: „Sovětský hudební vědec o Divadle hudby“. *Hudební rozhledy* 5, 1958, č. 8, s. 29).

8 Boušek, Karel; Šeda, Jaroslav: *10 let myšlenky Divadla hudby*. Praha 1958, s. 57.

9 Korte, Oldřich František: *Chodící legendy*. Praha 1991, s. 58, 61. Jedná se o kapitulu o Theloniu Monkovi s názvem „Legenda zakázaného ovoce“.

10 Reprodukce hudby podléhala velmi rychlému technickému rozvoji. Na jisté křižovatce se Divadlo hudby ocitlo na začátku sedmdesátých let, v době všeobecné dostupnosti kvalitních nahrávek i reprodukční techniky. Modernější stereofonie se ukázala v prostoru divadla jako nevýhodná, ale zůstat u monofonie by bylo krokem zpět. Řešením se jevil videofilm a nastupující a dodnes problematicky aplikovatelná kvadrofonie, spojené ovšem s finančními problémy.

11 Archiv v Panské ulici, o který se starala Bedřiška Adamičková, sloužil od počátku jako veřejná diskotéka pro ostatní Divadla hudby i operní a operetní scény, skladatele, dirigenty, studenty. Kulturní služba (vedoucí Ivan Malík) od roku 1950 zprostředkovávala půjčování pořadů pražským i mimopražským institucím. Reprezentativní prodejna, kterou Gramofonové závody otevřely vedle Divadla hudby, se stala „největší v celé Evropě, se 75 000 skladovaných gramofonových desek.“ (Šeda Jaroslav: „10 let myšlenky Divadla hudby“. In: *10 let myšlenky Divadla hudby*, Praha

II. POŘADY DIVADLA HUDBY

Každodenní provoz pražského Divadla hudby lze poměrně snadno rekonstruovat. Pondělky byly vyhrazeny přehrávkám nových skladeb a diskusím (vstup volný).¹² Mluvílo se o kvalitě nahrávky, interpretace i skladby. V této aréně názorů předběžně vznikaly nebo se ověřovaly dramaturgické plány Gramofonových závodů. Každé úterý se hrála opera, středy patřily symfonické a komorní hudbě. Předposlední dny pracovního týdne (úmyslně zapomínám na pracovní soboty) lze bez obav nazvat „Očadlíkovými čtvrtky“. Od roku 1951 Mirko Očadlík přednášel pro studenty katedry dějin hudby filozoficko-historické fakulty Karlovy univerzity a AMU. Přehrávky se konaly dopoledne a byly honorární, tedy bez honoráře.¹³

V Divadle hudby se hrálo od 17:30 a od 20:00 hodin. Obrovský divácký zájem umocněný nesvobodnou politickou atmosférou padesátých let dokumentují nejprostším možným způsobem, čísly. Do desáté sezóny vstupovalo Divadlo hudby s archivem 33.000 desek, ve dvacáté sezóně jich bylo 50.000. Při kapacitě sálu 134 míst (některé zdroje uvádějí dokonce jen 120 míst) se v Divadle hudby ročně vystřídal kolem 80.000 posluchačů (celkový počet návštěvníků divadla činil v roce dvacáté sezóny 1,554.535). Ročně bylo premiérováno asi 60 pořadů, tedy 600 představení za sezónu. Uvědomme si, že tato představení byla posílána v tisíci exemplářích po celém Československu. K tomu připočítejme 10 dalších pořadů ročně z bratislavského Divadla hudby. Za pět let existence mělo divadlo k dispozici 6 000 diapozitivů a několik set průvodních textů. Došlo k navázání spolupráce s rozhlasovou diskotékou a archivem magnetofonových pásek. Že v době nekompromisního odmítání tzv. imperialistické západní kultury bylo možno slyšet vynikající nahrávky zakázaných autorů (např. Igora Stravinského), patří k nesmazatelným zásluhám vedení Divadla hudby. Stručně lze okomentovat situaci Divadla hudby slovy Ludvíka Aškenazyho: „Chcete-li kombinovat Toscaniniho se Šaljapinem, Casalse s Oistrachem, Yehudi Menuhinem a Jaschou Heifetzem, pak musíte hluboko do diskoték světových firem.“¹⁴

Ve výčtech ještě setrvám, na vzorku prvních deseti sezón ukáží dramaturgický záběr Divadla hudby. K náročněji koncipovaným pořadům lavírujících na hranici věda-popularizace patří texty M. Očadlíka (*Vlast v díle B. Smetany, Liszt, otec pokroku, Smetana a Chopin, Glinkův Ruslan, Weberův Čarostřelec, Bergův Vojcek a Lulu, Portrét A. Schönberga*), J. Volka (*Musorgskij a Janáček*), V. Holzknechta (*C. Debussy, Portrét C. Francka, Mozartovo klavírní dílo, Ravelovo klavírní dílo, Portrét A. Honeggera a D. Milhauda*), M. Šafránka (*Bachovy Goldbergské variace, Černošský přítel A. Dvořáka H. T. Burleigh, A. Roussel známý i neznámý*), J. Plavce (*B. Smetana a E. Krásnohorská*), Bohumíra Štědrone (*B. Smetana a lidová píseň*), O. Šourka (*Dvořák a Smetana*), P. Eisnera (*Dopisy moudrého Haydna, Florestan rozmlouvá s Eusebiem, R. Strauss a H. von Hoffmannstahl*), J. Berkovce (*Po stopách střelce kouzelníka*), L. Šípa (*Odkaz Wagnerova operního díla*), M. Munclinger (*Monteverdiho Orfeo*), I. Vojtěcha (*Prokofjevův tvůrčí odkaz*), L. Dorůžky (*Africká lidová hudba*), J. Loewenbacha (*Stará anglická hudba, Portrét H. Purcella, Portrét*

1958, s. 11–43; zde s. 13; viz Šeda Jaroslav: *Čtyřicet let Divadla hudby v Praze*. nepublikováno /Pozůstalost J. Šedy, krabice č. 2, 18. 10. 1989. Rozhovor byl součástí slavnostního večera v Divadle hudby, uloženo v Českém muzeu hudby/).

12 Divadlo hudby hrálo spíše za symbolické vstupné 6 Kčs. Viz Weber Ludvík: „Čtvrtstoletí dobré práce“. *Lidová demokracie*, 20. 10. 1973.

13 Viz pozn. 3.

14 Aškenazy Ludvík: „Zajímavé divadlo“. In: *10 let myšlenky Divadla hudby*. Praha 1958, s. 5–10; zde s. 7. Srovnávání různých nahrávek stejné skladby patří dodnes k oblíbeným metodám muzikologie.

B. Brittena), I. Hurníka (*Beethovenova Devátá a její předchůdce*), E. Herzoga (*Bachovo Umění fugy*), P. Ecksteina (*E. Kleiber, J. Sibelius*) a J. Šedy (*Člověk, téma Beethovenova díla, Symfonické básně R. Strausse, Zamýšlení nad dílem J. Brahmsa, Nénie za Q. Cantelliho*).

Opery byly uváděny třikrát týdně. Některá díla byla týden před provedením analyzována formou rozhovoru laika s odborníkem. Vedle běžných repertoárových titulů měli diváci možnost vyslechnout např. Cimarosovo *Tajné manželství*, Debussyho *Pelléa a Mélisandu*, Händelova *Julia Cesara*, Mozartova *Tita, Divadelního ředitele*, Musorgského *Soročinský jarmark*, Satieho *Socrata*, Stravinského *Lišku, Slavíka*, Wagnerova *Tannhäusera, Valkýru, Parsifala*, Wolfa-Ferrariho *Zuzančina tajemství a Čtyři trubce*. Na výběr nahrávek mělo nemalý vliv obsazení interpretů. V srdci Evropy zněly hlasy Pattiové, Šaljavina, Carusa, Destinnové, Gigliho, Tebaldiové, Fischera-Diskaua, zazněl *Tristan* pod taktovkou Furtwänglera, Toscaniniho *Falstaff*, Kleiberův *Růžový kavalír*, Stokowského *Petruska*.

Určitý prostor získala i rozsáhlá vokálně instrumentální díla jako Mozartovo, Verdiho, Berliozovo, Cherubiniho, Brahmsovo a Faurého *Requiem*, Berliozovo *Faustovo prokletí*, Bachovy *Matoušovy a Janovy pašije*, Schönbergovy *Písně z Gurre*, Honeggerova *Johanka z Arku*, Stravinského *Oidipus Rex*, Debussyho *Umučení svatého Šebestiána*.¹⁵

K hudebně výchovným cílům byly nejvíce zaměřeny hudební cykly, z nich vybíráme např. Jaroslav Ježek a *Osvobozené divadlo, Cyklus k 200. výročí úmrtí J. S. Bacha, Kapitoly z dějin programní hudby, Dějiny hudby v kostce, Nástroje orchestru, Čeští a cizí hudební mistři ve vzájemných vztazích, Z historie Prodané nevěsty, Beethovenovy symfonie, Beethovenovy klavírní koncerty*.

Divácky nejatraktivnějšími pořady se stala montážní pásma, která kombinovala slovo, hudbu a tanec s diapositivu a filmem. Režijní pokyn vypadal např. takto: „Houslista hraje za nasvícenou gázou Adagio z Bachovy Sonáty č. 1 g moll pro sólové housle. V 9. taktu (na tónu d) se gáza zatmí a sonáta pokračuje v reprodukováném zvuku hry téhož houslisty. V 15. taktu po pauze se opět role přehodí a houslista (živý) dohraje větu do konce.“¹⁶ Patřily k nim např. *Hebrejské melodie* (J. Šeda), *Žena – inspirace umění* (J. Šeda), *Nesmrtelná Carmen* (P. Cipra), *Město na Dunaji* (P. Cipra), *Hluboká černá řeka* (P. Cipra – K. Boušek), *Tvář Indie* (E. Singer), *Slavné opery, které propadly* (V. Šolín), *Pod střechami Paříže* (K. Boušek – P. Cipra), *Hukvaldské studánky* (M. Venhoda), *Satchmovy serenády* (L. Dorůžka), *Píseň hor* (P. Eisner – J. Šeda – P. Cipra). Přestože se dostávaly do popředí spíše divadelní koncepce, činoherní scénou se Divadlo hudby nikdy nestalo a stále udržovalo svou hlavní popularizační linii, jak to dokazuje úspěšný pořad Ilji Hurníka *Umění poslouchat hudbu z roku 1972*.

15 Texty k těmto pořadům se staly základem sborníku *Oratorium, kantáta a mše* (Praha 1968), jehož editorem byl J. Šeda. Aby nezapadly kvalitní texty k pořadům Divadla hudby, Šeda založil v Supraphonu edici Divadla hudby, kterou vedl. Jako příklad uvádím autorsky smíšené publikace *Osobnosti hudby 20. století* (uspořádal Jiří Pilka. Praha 1966, sv. 3) nebo *Světoví pěvci 20. století* (uspořádala Bedřiška Adamičková. Praha 1967, sv. 4). Materiály k pořadům Divadla hudby se dostaly i do dvoudílné publikace *Poslouchejte s námi* (Praha 1961, 1965), která je v mnoha ohledech cennější než populární Ocadlíkův *Svět orchestru* (Praha 1942).

16 Šeda, Jaroslav: *Óda na tři sudičky, bez nichž bychom tu neseděli* (nepublikováno, Pozůstalost Jaroslava Šedy, krabice č. 2, 1983, 18 stran; zde s. 5, uloženo v ČMH). Viz „Divadlo hudby oslavilo výročí“. *Lidová demokracie*, 25. 10. 1983. Na souhru několika médií byli diváci zvyklí už z dob němého filmu, kdy „(...) měli výkonní hudebníci postaráno o práci. V menších biografech stačil klavírista, v reprezentativnějších účinkoval celý orchestr.“ (Heřman, Zdeněk: *Malé divadlo hudby*. Praha 1964, s. 39). Po 2. světové válce se experimentování s kombinováním několika druhů umění a nejmodernější techniky rozvinulo do neobyčejně různorodé šíře. Dnešní úroveň techniky naopak otupila kdysi tak přitažlivé „živé“ zásahy do reprodukováného pásma, hudební snímek je totiž téměř vždy kvalitativně lepší než „live“ provedení, které často posluchače nebo diváka zklame (viz tamtéž, s. 58).

Pravidelně se připomínala nejrůznější jubilea. Gramofonová deska totiž výborně slouží k osvěžení paměti i jako „kamenný“ pomník naší doby! Divadlo hudby uvádělo memoárové pořady, i když často nešlo o známá jména. Významná výročí zase mohla určovat ráz celé sezóny v plánování cyklů „gramofonových besed“.¹⁷ Byly tu pochopitelně také pořady k měsíci československo-sovětského přátelství nebo k výročí Velké říjnové revoluce. Na druhou stranu, už ne s takovou samozřejmostí, Divadlo hudby uvádělo jazz: „Vycházeli jsme vždy ze zásady, že tuto oblast hudebního projevu nelze vyloučit z naší společnosti, neboť je to projev přirozený a pro naše století charakteristický. Jako jsme po druhé světové válce v některých otázkách první hájili stanovisko, že je možno a nutno hrát hudbu významných představitelů hudební kultury našeho věku, např. R. Strausse a Stravinského – samozřejmě s kritickým pohledem na jejich tvorbu –, tak jsme také – a opět jako jedni z prvních – hájili stanovisko, že i jazz má své místo v programech divadla, (...)“¹⁸

III. DIVADLO HUDBY A ZROD DALŠÍCH INSTITUCÍ

V pražském Divadle hudby se vytvořil natolik umělecky silný kolektiv,¹⁹ že záhy začal účinkovat i v zahraničí (NDR, NSR, SSSR, Polsko, Maďarsko, Rumunsko, Jugoslávie). Za speciálně vytvořenými pořady, které využívaly technicky špičkově vybavenou promítací kabínu či zařízení na dálkové ovládání opon a světel, však diváci museli do Prahy. Velkolepým úspěchem pak bylo uchopení nezvyklé synkreze průvodního slova, filmu i diapozitivů, hudebního, výtvarného, tanečního, pantomimického i hereckého umění Alfrédem Radokem, který

17 Viz např. Šeda, Jaroslav: „Divadlo hudby k výročí W. A. Mozarta“. *Hudební rozhledy* 9, 1956, č. 3, s. 126.

18 Viz pozn. 2, s. 43. Legendami opředené nepřátelství tehdejšího režimu vůči jazzu však nelze nahlížet v černobílých barvách: „Pro ilustraci – můj stále dobrý přítel a spolužák z pražské hudební vědy Vám jistě známý publicista Jiří Pilka vydal knížku svých vzpomínek. Uvádí tam i případ výstavy o jazzu, která se uskutečnila ve Výstavní síni pražského Divadla hudby. Prý byla sice otevřena, ale vzápětí prý byla cenzurou zakázána. Jirka měl ovšem smůlu, protože bohužel ještě žije, a protože tuto výstavu jsem tehdy připravoval jako vedoucí této výstavní síně, a vím, jak proběhla. Zcela opačně. Bylo to fantastické, byla to jedna z nejlepších výstav, které jsem tam připravoval po dobu asi tři let. Jazz byl tehdy u nás velice populární, měli jsme Krautgartnera a jeho orchestr, měli jsme SHQintet... Návštěva vytrvale maximální, na zahájení špičky tehdejšího jazzového života u nás, Národní galerie nám zapůjčila Pelclův slavný obraz Saxofonisty... Když jsem to Jirkovi řekl, že to je lež, dostalo se mi odpovědi, tak vidíš, stát se může leccos. Ale lež už je vytištěná, a jestli se Vám dostane do rukou, musíte jí věřit, protože si ji nemůžete ověřit, pokud byste chtěl.“ (z dopisu Jiřího Macka z Průhonice Jiřímu Kopeckému do Chocně, 21. 1. 2009).

19 Provoz Divadla hudby zajišťovala poměrně malá skupina osob, zatímco počet externích spolupracovníků sahal od vědeckých pracovníků přes nejrůznější kulturní činitele po herce pražských divadel. Jmenujme nejprve vedoucí Divadla hudby (vedoucí Divadla hudby podléhal vedoucímu divadelního a tiskového odboru, uměleckému náměstkovi, tedy uměleckému řediteli, a nakonec podnikovému řediteli Supraphonu): Jaroslav Šeda (1949–1953), Karel Boušek (1954–1955), Ladislav Rejman (1956–1957), Jiří Šrámek (1957–1971), Vladimír Cabalka (1971–1976), Otakar Roubínek (1977), Jiří Brušák (1977–1978), Irida Petřinová (1978–1982), Milan Friedl (vedoucí Divadla hudby*Lyry Pragensis, 1983–1991). Ke stálým spolupracovníkům patřily především herečky a recitátorky Dagmar Sedláčková, Sylva Daníčková, Dagmar Frýbortová, dále Růžena Gottliebová, Anna Hausserová, Olga Čuříková (později dramaturg DH*LPS), Zora Šemberová, Marie Tomášová, Milča Mayerová a její taneční soubor, z herců a konferencierů Jiří Šrámek, Milan Friedl, Ivan Malík, Boris Milec, později také Otomar Krejča ml. Ze skupiny zvukařů, techniků a režisérů uvedme Jiřího Brabce, Jiřího Brušáka, Přemysla Cipru. O programy se dále staraly tak kvalitní osobnosti jako Václav Holzknecht, Mirko Očadlík, Karel Šorm, Josef Plavec, Milan Munclinger, Ilja Hurník, Petr Eben, Vilém Pospíšil, na literárních pořadech pracoval zvláště Pavel Eisner. Z okruhu pracovníků Supraphonu musíme kromě Šedy uvést Ladislava Šípa, Miloslava Kubu, Miroslava Venhodu, Jiřího Berkovce, Jana Loewenbacha, Eduarda Herzoga, Karla Bouška a Zdeňka Rona.

se rázem stal na světové výstavě Expo 1958 v Bruselu mezinárodně uznávaným režisérem.²⁰ Myšlenka Divadla hudby tedy nestála pouze v základech stejnojmenných institucí, ale stala se i impulsem pro svěbytnou a neopakovatelnou Laternu magiku. Zatímco Laterna magika působí především na oči a zjitřenou obrazotvornost, v Divadle hudby se od diváků vyžaduje soustředěný poslech (spíše než o diváky se skutečně jedná o posluchače). Přesto, že Laterna magica a Divadlo hudby pracovaly (a pracují) obdobnými uměleckými prostředky, každá instituce měla jiné poslání a zaměření. Možnostem, které vyplývají z uměleckých prostředků, se ovšem Divadlo hudby nebránilo. Jeho specifíkem byly literární večery, jejichž tradice pomohla sloučení Divadla hudby s Lyrou Pragensis v roce 1983.²¹ Impulzy pro vznik dalších Divadel hudby, Kulturní služby, Výstavní síně,²² Gramofonového klubu a Lyry Pragensis se týkají i divadla poezie Violy (založena jako poetická vinárna v roce 1963). Dalo by se říct, že právě tato inspirující síla se stala Divadlu hudby osudná. Pražské Divadlo hudby dnes neexistuje, zato Laterna magika, Viola, Lyra Pragensis hrají dál.²³ Hlavní myšlenka Divadla hudby se vytratila na úkor komorních čínoherních představení, „divadelních koláží rozmanitých textů“, autorských pořadů i pohádek, poezie, besed s pozoruhodnými osobnostmi kulturního života a audiovizuální podívané, ale právě jako myšlenka nezatížená dobovým kontextem se nám stále nabízí ke svému vzkříšení.

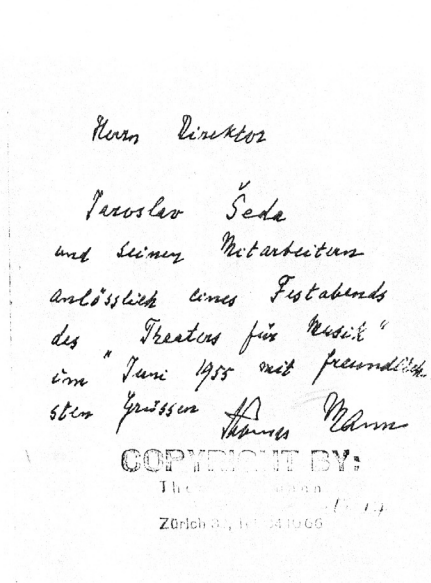
*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

20 Laterna magika by se nestala onou světově proslulou kouzelnou skříňkou bez dalších vynikajících umělců, např. Josefa Svobody, Václava Kašíka, Evalda Schorma, Zdenka Lišky, Oldřicha Františka Korteho, Jana Skácela.

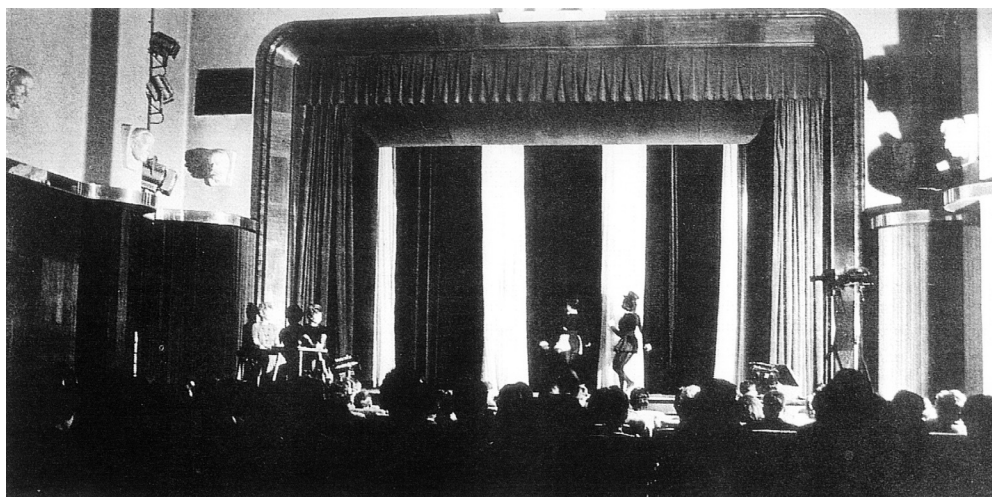
21 Bylo již řečeno, že se pražské Divadlo hudby zvlášť výrazně věnovalo poezii a mluvenému slovu vůbec. Pořady tohoto druhu můžeme rozdělit na nedělní literárně-hudební matiné (175 za prvních 9 sezón) a literárně-hudební pásma (uváděné ve všedních dnech, divácky velmi přitažlivé). O úrovni a tematice pořadů leccos napoví jména některých spolupracovníků: František Branislav, Jaroslav Seifert, Bohumil Mathesius, Vladimír Škutina, Ladislav Štoll.

22 Vedení Výstavní síně organizovalo samostatné akce od roku 1952 (vedoucí Jiří Macek), v jejím malém sálku se konaly dopolední pořady pro děti pražských škol (viz *Reminiscence k historii Divadla hudby v Praze* od Petara Zapletal, který v sezóně 1958/1959 pracoval v Divadle hudby jako programový referent /vzpomínkový text mi jeho autor zaslal koncem roku 2008/). Do roku 1958 proběhlo 35 pražských a 48 putovních výstav, s nimi souviselo i 1183 besed. Spojení výtvarného umění s hudbou je patrné z několika málo příkladů: Česká kniha a gramofonová deska pro děti, Jiří Trnka a Václav Trojan v loutkovém filmu, Leoš Janáček a Praha, Hudba v kresbách a karikaturách H. Boettingra, Domov v hudbě B. Martinů a v obrazech J. Zrzavého, Koncerty a divadla v kresbách K. Svolského.

23 Viz www.lyrapragensis.cz, www.laterna.cz, www.divadloviola.cz (16. 1. 2009).



Podobenka Thomase Manna s věnováním Jaroslavu Šedovi
(Pozůstalost J. Šedy, České muzeum hudby).



Divadlo hudby – jeviště, recitátorky Dagmar Sedláčková, Dagmar Frýbortová, tanečnice Eva Kröschlová, ?
(10 let myšlenky Divadla hudby. Praha 1958).



Divadlo hudby – zvuková režie I s gramofony (tamtéž).



Divadlo hudby – hlediště („Většina z nich se dívá tak, že zavře oči.“, Aškenazy, Ludvík: „Zajímavé divadlo“. *10 let myšlenky Divadla hudby*. Praha 1958, s. 5–10; zde s. 5).

DVAKRÁT DO ÚBIC NEVSTOUPÍŠ. VYSKOČILOVA CESTA NIKAM V LETECH ŠEDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH

PAVEL JANOUŠEK

Ivan Vyskočil je dnes natolik spojován s divadlem, že se téměř zapomíná na jeho aktivity literární, jimiž v šedesátých letech spoluutvářel experimentální linii české prózy a divadla. Myslím ale, že nebudu daleko od pravdy, když budu tvrdit, že toto ztotožnění Vyskočila s divadlem, respektive s Nedivadlem, není náhodné, neboť koresponduje s autorovou autostylizací, s jeho vědomým odmítáním role spisovatele jako toho, kdo píše knihy určené k tiché četbě.

V případě Vyskočila máme co do činění se specifickým paradoxem. Jakkoli svou tvorbou inicioval aktivity směřující k volné divadelní improvizaci a pracující s okamžitým nápadem a spontánním verbálním i nonverbálním vyjadřováním pocitů a emocí, jeho vlastní divadelní vystupování bylo spjato s předem napsanými či alespoň zpětně fixovanými slovy. To, co Vyskočil vytváří, není možná literatura, určitě to ale patří do **slovesnosti**. Vyskočil je totiž typově spjat s dobou, která přikládala slovům a textům klíčový význam. V české literatuře před rokem 1968 si sice mnozí již naplno uvědomovali, jak snadno slova mohou být zneužitelná, nicméně současně stále ještě věřili, že proti hloupým slovům lze bojovat slovy chytrými, které mají schopnost uchopovat, pojmenovávat a v konečném důsledku také měnit a vytvářet. Tato důvěra ve slovo byla a dodnes je součástí také Vyskočilovy tvůrčí víry, přestože on sám ji nespojuje s literaturou a své psané texty vždy vnímal jen jako pracovní podklad pro přímé setkávání s lidmi na jevišti a především v hledišti.

Z Vyskočilových prohlášení je patrné, že vždy toužil po tom, aby jeho představení vznikala teď, tady a z kolektivní energie. Stejně tak je ale prokazatelné, že v praxi nikdy nebyl schopen tuto vizi bezezbytku naplnit. Byl totiž až příliš silnou osobností, která v rámci divadelního organismu mohla fungovat jako iniciátor a guru, která ale obtížně hledala partnery schopné aktivně spolupracovat jím projektovaným způsobem a na jím předpokládané úrovni. (Jedinou, a to ještě i přes svou dlouhodobost jen relativní výjimkou byla spolupráce s Pavlem Boškem.) První osoba plurálu, kterou Vyskočil při hovoru o svých divadelních aktivitách s oblibou používá, a to i tam, kde by byl věcně přesnější singulár, je tak výrazem jeho potřeby prezentovat vlastní aktivity jako nadosobní záležitost:

„Nedívaldo je takové naše – já jsem vždycky říkal, říkám a budu říkat naše, protože bych hrozně rád, aby to tak bylo, ale uvědomuju si, že jsem v tom byl a zatím jsem většinou sám – takové naše pokoušení se o jistou podobu autorského divadla.“¹

Střet mezi potřebou přesného tvaru a precizních formulací a touhou dělat divadlo v jádru kolektivní vnáší do Vyskočilovy tvorby napětí mezi praxí a programem. Vyskočil své vystupování v divadle, respektive v Nedívalde, vždy doprovázel psaním textů, které projektovaly

1 *Nedívaldo Ivana Vyskočila*. Praha 1996, s. 19.

to, co na jevišti bude či bylo řečeno, současně však literární charakter této fáze přípravy na představení umenšoval, zastíral, až zapíral. A to dokonce i tehdy, kdy se mu kniha a literatura na čas staly náhradním jevištěm, na němž si mohl testovat postupy a koncepty, které nemohl realizovat na divadle – dokladem toho je projekt nerealizovaného představení *Tablo* v knize *Kosti* a především kniha zkráceně nazývaná *Malé hry*.

Vyskočil má v sobě úpornost badatele, jenž je posedlý zkoumáním několika málo jevů a po léta, ba desetiletí se k nim vrací a pokouší se je – stále znovu a opětovně – formulovat jako otevřený problém. Před definitivností literárních děl proto dává přednost aktivitám nedokonavým, umožňujícím se k nastoleným otázkám stále vracet, nově je pojmenovávat, interpretovat a řešit. Projevem tohoto přístupu je rovněž jeho zdůrazňování, že publikované texty jsou součástí neuzavřeného proudu variant a variací. Většina textů tak má podle Vyskočilova tvrzení přinejmenším deset verzí a například *Haprdáns* jich má mít sedmnáct.² Nedokonavost těchto dílčích variant přitom autor demonstruje také svou neúctou k nim: neuchovává je, či přinejmenším je odmítá dát veřejnosti k dispozici.

Interpret tak nemá mnoho příležitostí komparovat dvě či více z mnoha autorských variací a na jejich základě detailněji zkoumat posuny Vyskočilova uvažování v čase: výjimkou je dvojice her se shodným jménem *Cesta do Úbic*. První verze byla rozhlasová a režisérem Jiřím Horčíčkou byla natočena v roce 1968, a to v české i německé verzi. Za její vznik ovšem vděčíme dramatikovi a dramaturgu Jaromíru Ptáčkovi, který Vyskočilovi v rámci přípravy mezinárodní rozhlasové soutěže Praha – Varšava – Záhřeb vyplatil zdánlivě nezávaznou finanční zálohu a pak argumentoval tím, že za ty peníze musí honem rychle něco odevzdat. Vyskočil tak byl přinucen během několika málo dní sepsat text, jehož základ měl nepochybně vymyšlený předem, a která posléze soutěž vyhrála. Knižně byla tato *Cesta do Úbic* vydána ve sborníku *Rozhlasové hry* (1969).

Druhou, divadelní variantu představil Vyskočil na jevišti poprvé na podzim 1985. V rámci knihy *Nedívaldo Ivana Vyskočila* (1996) je označena jako „dvanáctá verze, napsaná na psacím stroji zn. Consul a dopsaná v Praze 6, Havlovská 17 dne 29. srpna 1985 v 15.10“ a současně také verze třináctá dopsaná „1. dubna 1990 po jejím stosedmém představení.“³ Jinde ovšem Vyskočil hovoří o tom, že *Cesta do Úbic* má verzí zhruba dvaadvacet.⁴

Obě hry jsou metaforou o sociální iluzi, že všichni společně kamsi směřujeme. Konstrukcí děje se přihlašují k poetice absurdity a ke kafkovskému vidění světa, vycházejí z tradičního motivu cesty, kterou není možné dokončit, neboť je zproblematizován její cíl. V obou je hlavní postavou Cestující, jenž jede do místa s podivným a nesklonným jménem Úbic, který je však obsluhou vlaku přinucen vystoupit o něco dříve. Ocítá se tak v prostoru, v němž vládnu naprosto nesmyslné poměry: malé nádražíčko je přecpáno těmi, kteří také nedojeli do Úbic, ale stále doufají, že by tam jednou mohli dojet – a když ne oni, tak alespoň jejich děti. Nedosažitelný cíl cesty se jim stal ideálem, v nějž věří a pro nějž žijí. Každodennost čekání je přinutila zabydlet se v čekárně a vytvořit si vlastní hierarchii čekatelů. V jejím čele stojí Přednosta, jako ten, kdo rozhoduje o osudech, odměňuje poslušné a trestá nepřízpůsobivé. Tento podivný společenský stav je však udržován i samotnými cestujícími, jejich nedůvěrou a agresivitou vůči

2 Tichý, Zdeněk A.: *Než půjdu na jeviště, musím do sklepa. Hraní a hercování Ivana Vyskočila – zvědavce od Pánaboha*, rozhovor s I. V. *Mladá fronta Dnes*, 19. 8. 1993.

3 *Nedívaldo Ivana Vyskočila*. Praha 1996, s. 341.

4 Tichý, Zdeněk A.: *Než půjdu na jeviště, musím do sklepa. Hraní a hercování Ivana Vyskočila – zvědavce od Pánaboha*, rozhovor s I. V. *Mladá fronta Dnes*, 19. 8. 1993.

těm, kteří nechťejí nesdílet jejich „hodnoty a jistoty“. Čekatelé ovšem netuší, že v Úbic už dávno jsou, neboť mocným naprosto vyhovuje možnost udržovat je v nevědomosti. Cítuji z rozhlasové verze:

CESTUJÍCÍ: Ale ti všichni, co jsou namačkáni tam v čekárně, ti všichni čekají a doufají, že se dostanou do Úbic...

PŘEDNOSTA (se směje): A přitom jsou v Úbic!

CESTUJÍCÍ: ... posluhují vám, drou se na vás, uplácí vás, podlézají vám, jejich ženy a dcery s vámi spávají a rodí vaše děti...

PŘEDNOSTA (se spokojeně, polichoceně směje): To je fór, co?!

CESTUJÍCÍ: Vy je vydíráte a zotročujete!

PŘEDNOSTA (s hrdostí): No, jde to docela dobře, musím si to zaklepat, ale někdy to taky dá fušku, to víte, milostpane, takový už je život a lidi jsou sběři.⁵

Jakkoli obě verze vyrůstají z absurdní poetiky, současně nepřijímají iluzivnost absurdních her, které obvykle byly stavěny jako objektivní obraz světa – jen poněkud naruby. Vyskočil naopak epicky a sebereflexivně tematizuje samo „dělání“ výpovědi. Jsou to herci, kteří tu podle něj společně vyprávějí a předvádějí příběh o Úbic, přičemž předehrávají nejen jednotlivé postavy a situace, ale také „dělají“ jednotlivá prostředí:

A já teď dělám KANCELÁŘ. KANCELÁŘ PŘEDNOSTY. Jsem komfortně vybavená, příjemně vyhřátá, úředně útulná, intimní až diskrétní, ovšem taky důležitá. Já na sebe zkrátka držím. A právě teď obklopuju přednostu, který v křesle tluče špačky.⁶

Na divadle Cestu do Úbic „dělali“ jen dva herci, autor a jeho herecká partnerka Barbora Hocková. Oproti rozhlasové podobě šlo o redukci, neboť ta pracovala s devíti herci, respektive s devíti hlasy: pěti mužskými, třemi ženskými a jedním dětským. Autor v ní navíc využíval i možnosti tematizovat jejich vzájemnou hierarchii, odvozenou od „služebního postavení“ postav. To je patrné zejména tehdy, když hlasy začnou diskutovat, jak se má to či ono správně „dělat“. Takto například hlas hrající nadřízeného Přednostu hovoří s hlasem Průvodčího:

PŘEDNOSTA: Vás asi nebaví dělat kancelář přednosty pořádně, tak, aby to odpovídalo...

PRŮVODČÍ: Baví! Věřte mi, že baví, ale to samo! Samo!...

PŘEDNOSTA: Tak na to tedy nestačíte. Vás to zahltilo, vymkne se vám to z rukou! A já to беру sám. Dávejte pozor! Dělán kancelář přednosty. Ticho!⁷

Pro naše přítomné uvažování není ovšem podstatná ani tak propracovaná stavba obou her, jako spíš myšlenkový posun, který autor na cestě od první verze k druhé učinil a který zřetelně vypovídá o proměně dobové společenské atmosféry. Třebaže jsou totiž obě hry shodně úsměškem nad socialismem, který stále byl na cestě za vysněným a současně nedohledným komunistickým ideálem, každá z nich autorský soud nad jeho přítomností formulovala jinak. To se mimo jiné promítlo i do změny pohlaví Cestujícího

V šedesátých letech do Úbic cestoval muž, či spíše člověk v obecném slova smyslu. Hra pak byla koncipována jako tragická absurdita, metafora o nadvládě lži a zla, o společnosti, v níž každý, kdo nekolaboruje s mocí, musí zákonitě prohrát. Mocenská zvůle se tu zřetelně projevuje například v Přednostovu zdůvodňování, proč se čekatelé nemohou dovědět, že už jsou v Úbic:

5 Vyskočil, Ivan: „Cesta do Úbic“. In: *Rozhlasové hry*. Praha 1969, s. 200.

6 *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha 1996, s. 321.

7 Vyskočil, Ivan: „Cesta do Úbic“. In: *Rozhlasové hry*. Praha 1969, s. 198.

PŘEDNOSTA: Protože potom by to věděli, milostpane. My si musíme chránit Úbic, aby se nám sem nedostal někdo takový! Nezvaný. A oni jsou takoví. Nezvaní. Oni se k nám nedostanou. (Směje se) Kdyby to věděli, tak bychom museli použít k ochraně Úbic méně žertovných prostředků než dosud. A konečně, mají, co chtějí. Oni se chtějí dostat do Úbic a přitom v Úbic vlastně jsou, čili jsou tam, kam se chtějí dostat, a přitom mají ještě tu perspektivu, tu naději, která dává jejich životům smysl, že se tam dostanou. Takhle mají jejich životy smysl. Pro ně i pro nás.⁸

Cestujícimu se otevírá možnost z takto fungujícího společenského systému profitovat, což ale on odmítá a Přednostou z protekce nabízenou hodnotu hejtmana odmítá. Demonstrace nesmyslného systému, který svévolně manipuluje s nevědomými, je tu pak vygradována představením nejvyššího vládce, jímž autor paradoxně učinil dítě jménem Adínek. V této jungovské postavě se dětská prostota absurdně snoubí s krutostí nesnášející odpor. Cestující, jenž není ochoten přistoupit na místní společenská pravidla, je tak z Adínkova rozkazu vyhnán do mrazu a místo psů jsou na něho poštváni ti z čekárny:

ADÍNEK: Přednosto, jdi do čekárny, probuď tamty a řekni jim, že ten chlap nechtěl do Úbic! A že utekl. (...) Ukaž jim, kterým směrem šel a poštví je za ním. Dej jim ho! Ať si ho vezmou!

PŘEDNOSTA (ohromen): Ano, pane, hned... už jdu... už... už... už... (Odchází)

ADÍNEK: A je to!

MADAM (s obdivem): Ach, Adínku, miláčku, vy jste ale krutý! Brrr...

ADÍNEK (spokojeně, dětsky): To víte, madam, děti! (Směje se)⁹

Pocit tragické bezmocnosti myslícího jedince tváří v tvář zmanipulovanému davu nepochybně korespondoval s patosem šedesátých let. Stejně tak dobově ale bylo to, že autor neodvratně směřování děje k tragickému konci posléze zvrátil do optimističtějšího tónu. V okamžiku, kdy je s Cestujícím nejhůře, jeden z herců hru ukončí: „Počkejte. Už je konec. Koukněte, to on dělal toho Cestujícího (...) Skončili jsme.“ A ostatní hlasy na toto zrušení špatného konce ochotně přistupují. Jen ten, co hrál Přednostu, se nechce zříci výhod, které mu tato role dávala. Ale i on ustoupí, když mu ostatní pohrozí: „My už si nehrajeme! (...) A když nedáte pokoj, tak už si s vámi nebudeme hrát nikdy!“¹⁰ Varování, že si s těmi, kdo nedodržují pravidla lidskosti a rovnoprávnosti, už nikdy nebudeme hrát („Ani na pejska ne!“), je zde tou největší výhrůžkou. Do závěru hry se tak promítla pedagogická část Vyskočilovy osobnosti, která smrt individua uštváného davem... transformovala v záběr až moralistně pozitivní: ty, kteří smýšlejí a jednají špatně, mezi sebou nechceme. Absurdita světa tak byla pojmenována, současně ale byla přehodnocena v apelativní gesto. Korespondovalo to se společenskou atmosférou Československa šedesátých let, kdy se vědomí absurdity světa střetávalo s vírou, že ji lze lidskými činy překonat – přinejmenším tím, že odmítneme přistupovat na nesmyslná pravidla.

V osmdesátých letech je tomu úplně jinak, tématem *Cesty do Úbic* již není vzdor a tragické sebeobětování individua, ale přizpůsobení se čemukoli. Proto také tato verze začíná – ale také končí – zcela jinak, což bylo umožněno i tím, že Cestujícím tu není obecný člověk, ale žena. Jakkoli totiž tato změna rodu mohla být iniciována vnějšími okolnostmi, do formulace i řešení „problému jménem Úbic“ se zřetelně promítla. Hra zánrově přestala být absurditou, v níž jde

8 Vyskočil, Ivan: „Cesta do Úbic“. In: *Rozhlasové hry*. Praha 1969, s. 200.

9 Tamtéž, s. 208.

10 Tamtéž, s. 209.

o život, a změnila se v ironickou pohádku se šťastným koncem a svatbou. To lze doložit již z prvních a posledních vět textu. Začátek...:

Byla jednou jedna slečna a ta se jednoho dne vypravila na cestu do Úbic, protože se seznámila s jedním panem inženýrem.¹¹

... a závěr:

Tak se jednou jedna slečna vypravila do Úbic, protože se seznámila s jedním panem inženýrem, který sám z těch Úbic byl. Že ta slečna hodná byla – teď už to snad můžem říct – tak se také zaslouženě dostala až do Úbic.

(...) A jestli se tam setkala s jedním panem inženýrem, pak se nejspíš z jedné slečny stala paní inženýrová! A pokud se nerozvedli, žijí spolu šťastně dodnes!¹²

Nad revoltou proti moci v této nové verzi vítězí schopnost ovládaných si své nestandardní myšlení a jednání kdykoli zpětně zdůvodnit. To se promítlo také do jazyka postav, s nimiž se Cestující v Úbic setkává a utkává. Zatímco v rozhlasové verzi byly dialogy vedeny víceméně ve věcné rovině, která zřetelně formulovala pozice všech mluvčích, divadelní verzi prostupuje bezbřehá žvanivost: familiérní a bezobsažné mudrování, které demaskuje samo sebe. A to i výslovně, což dokládá tato sebereflexe postavy Průvodčího:

Já už zase hrozně kecám! Což já ovšem velmi rád! Až sám někdy žasnu nad tím, co to všechno ze mě leze. A kde se to ve mně bere! Takovými mluvními projevy se obvykle charakterizují prostí, neškodní mluvkové až mudrlanti. Takže já kecám, a tím se charakterizuju. Anebo charakterizuje se, kecám.¹³

Cestující z časů Husákova režimu tak v Úbic naráží na neprostupnou bariéru blábolu, který zastírá neochotu či neschopnost pojmenovávat věci tak, jak ve skutečnosti jsou. Není ovšem radno věřit, že toto žvanění je neškodné, neboť ve skutečnosti jde o jiný, a možná ještě rafinovanější způsob manipulace, pomocí níž lze rozbít jakékoli racionální argumenty. Slova tu totiž ztrácejí svou důkazovou a argumentační hodnotu, hustá mlha neurčitosti pak umožňuje zdůvodnit cokoliv. Dokládá to motiv jízdního řádu jako předpisu, jehož pomocí se Cestující snaží domoci svého práva jet do stanice, která je v něm uvedena. Kdykoli takto „neférově“ argumentuje, její protivníci jsou nejprve uražení, okamžitě však přechází do jazyka fráží, podle nichž je: „jízdní řád je zákon, desatero, kniha knih, publikace publikací.“ Tato slova jsou pro ně ale naprosto prázdná, takže žádná z obdobných proklamací nezmění jejich jednání a nedonutí je řád respektovat. Přednosta to vysvětluje slovy: „jízdní řád je pro nás ideál, kterému se můžeme jenom vkleče po kolenou krok za krokem přibližovat, aniž bychom ho kdy dosáhli“, /.../ „Kdepak jízdní řád! Ten někdy takovouhle hlavinku dokáže pěkně zamotat! Hlavně když se dostane do rukou! A což teprve do nepovolných rukou, jéje!“¹⁴

Nejdůležitějším posunem oproti rozhlasové verzi je, že autor škrtnut postavu Adínka a s ním spjaté scény, čímž se tu nevyšším místním představitelem stává Přednosta (jen zdálky řízený kýmisi z ministerstva). Tím Vyskočil silně změnil charakter moci: ta už není prezentována jako něco démonického a nevypočitatelného, nýbrž spíše jako něco velmi přízemního, řídicího se pravidly lidské malosti. Jako něco, na čem se všichni tak nějak podílíme, neboť jsme to my, kdo tu se sebou manipuluje a kdo se s mocí více nebo méně identifikuje.

11 *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha 1996, s. 305.

12 Tamtéž, s. 341.

13 Tamtéž, s. 308.

14 Tamtéž, s. 323.

A tomuto mechanismu se posléze poddá i Cestující, charakterizovaná zde jako emociální žena, jejíž myšlení se pohybuje v extrémech. Když zjistí, jak je to s Úbic doopravdy, je nejprve pateticky pobouřena a stylizuje se do role hrdinné bojovnice za pravdu a ublížené, posléze však začne přistupovat na Přednostovy argumenty a i ona se začíná cítit jako vyvolená, kterým patří Úbic. Ještě chvíli jí na této změně stanoviska něco vadí a nehraje („Ona sama si v tom vadí! Ona si v tom nehraje!“, říká autor), nicméně pak si vzpomene na pana inženýra, jejího-jejich pana inženýra a pochyby jsou pryč. Oproti rozhlasové verzi tak verze divadelní jako by neměla konec: problém, který Cestující zprvu tak rozčiloval, nebyl vyřešen, nýbrž odsunut a zrušen jako nezajímavý a nepodstatný. No co, Úbic jsou Úbic a má-li tento systém a tento život nějaké chyby, tak pan inženýr je jistě opraví:

PRVNÍ: Je si jistá. Teď už je – anebo bude – všechno v pořádku a v klidu. Jenom co se setká s ním!

DRUHÝ: Není-li tu všechno jasné...

PRVNÍ: A to není, ona ví!

DRUHÝ: Je-li tu něco špatně...

PRVNÍ: A to je, to ona ví!

DRUHÝ: Pan inženýr všechno špatné napraví.

PRVNÍ: Když mu řekne, aby věděl, co on jistě ani neví, tak on to hned – nebo časem – vyřeší a napraví...

DRUHÝ: Pan inženýr – ona ví. On...

PRVNÍ: ...a ona.

DRUHÝ: Ona ví. Neřády on nestrpí. Problémy on vyřeší. Důsledky on vyvodí, co je třeba zařídit. Poradí. A stanoví. A jatata a jatata, á... á...¹⁵

Zdá se, že prožitek normalizace Vyskočila přivedl k většímu despektu vůči těm, kteří se nechávají manipulovat, neboť si více než dříve začal uvědomovat skutečnost, že jsme možná někým ovládaní, nicméně každý z nás má na tom svůj nezanedbatelný podíl – už tím, jak snadno se smiřujeme s tím, že za nás vládnu jiní. Jeho novou variantu Cesty tak prostupuje dobová skepse v možnost změny, neboť:

Oni přece nemohou povstat sami proti sobě. Oni přece nemohou povstat proti čekárně! Čekárna je jejich dílo, jejich pýcha a ne bída. A to je ta bída, víte? Čekárnu si z ničeho udělali oni sami. A což teprv jejich plány! Vždyť ta čekárna je v nich! Čekárnu si nesou v sobě, čekárnu, ne Úbic, víte? Proto jsou i tady v ní a ne v Úbic, rozumíte?¹⁶

Snad je tomu tak: Čekali jsme na svou cestu do Úbic a byli jsme k tomu odsouzeni sami sebou – ještě štěstí, že někteří z nás o tom uměli uvažovat, psát a hrát.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky, Praha*

¹⁵ Tamtéž, s. 341.

¹⁶ Tamtéž, s. 337.

JAZZOVÉ PRVKY V ČESKÉ POEZII 20. STOLETÍ

RADOMIL NOVÁK

Jazz se do mladé československé republiky dostal na počátku 20. let 20. století, hovoří se o invazi jazzu¹ do evropského umění. Většina z těchto projevů se v širším kulturním dění nesla ve znamení experimentu, stejně jako byl za experimentální hudební projev chápán jazz a jeho v mnohém nové a revoluční postupy. Jazzová inspirace 20. let však nebyla záležitostí jedné generace, jediného historického období, rozmanité podoby spojení s jazzem, ať už literární, výtvarné² nebo infiltrace ve „vážné“ hudbě, najdeme ve všech následujících obdobích až do současnosti. Od začátku byl jazz provokujícím médiem zejména pro svou snahu rozšířit výrazové prostředky, nebo dokonce samotný materiál umění o něco, co dosud stálo mimo oblast vážné tvorby, co nebylo kodifikováno a bylo dokonce veřejně odsuzováno. Jazz popíral evropský ideál krásy hlasu a tónu, stál velmi blízko nestylizovaným projevům lidové hudby. Podle svých kritiků porušoval všechny estetické zásady, byl hudbou bez tradice a teprve vytvářel tradici novou. Nakonec to však byl právě jazz, který se v umění stal progresivním proudem a inspiroval mnohé velké umělce svou nonkonformitou, neodvozeností, blízkostí k veřejnému, pouličnímu životu a jeho projevům (včetně řečových).

V naladění poezie 20. a 30. let vyhovoval jazz nejvíce mladé avantgardě a jeho vliv se projevoval zejména okouzlením exotikou (K. Biebl – *S lodí, jež přiváží čaj a kávu*, K. Konrád – *Dinah*), stal se součástí popisované skutečnosti a projevoval se hlavně v motivické síti textů (jazz, černocho, saxofon ad.). Jako další příklady jazzové inspirace bychom mohli uvést některé Nezvalovy básně ze sbírky *Skleněný havelok* (Černocho, Umírající chudá, Lehkomyslná) nebo písňové texty E. F. Buriana, na jazzovou strunu byli naladěni i Voskovec, Werich a Ježek.

40. léta jsou u nás obdobím největšího rozmachu swingu³, který představoval širší uplatnění jazzu jako populární taneční hudby. Během okupace a války však nebylo možné hlásit se k americkým vzorům. Ozvuky tohoto stylu zaznamenáváme např. v prózách J. Škvoreckého.

Největší vliv na poezii ze všech pramenů a trendů jazzu mělo však blues. V českém prostředí vstoupil do „bluesové“ poezie neopakovatelným způsobem J. Kainar jako tvůrce písňových textů k dobovým šlágrům a později jako tvůrce osobitých básní-blues. Mnohem častěji než o přímý vliv jazzu šlo v tomto období o souznění pocitů pramenících ze soudobého života, ztvárnění sociálních a válečných námětů.

1 Přesněji vyjádřeno, šlo o invazi „dobové americké a západoevropské populární a taneční hudby zasažené jazzem“. Dorůžka, Lubomír, Poledňák, Ivan: *Československý jazz (minulost a přítomnost)*. Praha, Bratislava 1967, s. 11.

2 Např. František Tichý, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc.

3 Swing se formoval v letech 1927–1935 a největší slávy dosáhl ve 30. a 40. letech, je nerozlučně spjat s bělošským klarinetistou Benny Goodmanem. U nás swing prosadil nejvíce orchestr R. A. Dvorského a K. Vlacha.

50. léta ve znamení beatnických projevů přijala jazz jako protestní heslo. Po vzoru nejznámějšího „jazzového“ básníka Langstona Hughese, který se už ve 20. letech pokoušel recitovat své básně za doprovodu jazzových skupin, i básníci jako např. W. Morris, J. Kerouac, A. Ginsberg, L. Ferlinghetti recitují své verše s jazzovým doprovodem. U nás se v tomto období stává jazz něčím na způsob náboženství. Básníci ho už neužívají jen jako kulisy, ani si nevypůjčují bluesovou formu k zpracovávání sociálně protestních námětů jako v předválečné době, ale vnitřně se s ním ztotožňují a píší „jazzovou“ poezii bez toho, že by se slovo jazz v jejich textech vůbec vyskytovalo. Láska k jazzu se zrodila zvláště u generace dospívající za protektorátu, např. u Jiřího Šotoly (1924), Jaromíra Hořce (1921), Josefa Škvoreckého (1924). Jejich poezie a próza souzní s atmosférou tísně a nebezpečí, projevuje odpor ke konvencím a konformitě pokrývající život i umění.

Na konci 50. let se jazzová inspirace projevuje hlavně sblížením s jazzovou a taneční hudbou. Jiří Suchý se pokouší k jazzové hudbě najít svůj vlastní jazyk a využívá k tomu dobového „lidového“ jazyka, navrácí slovům jejich hravost a radostnost. V 60. letech vydává J. Kainar sbírku *Moje blues* (1966), která znamená vyvrcholení celého dosavadního vývoje jazzové kódované poetiky. Ve stejnou dobu, zhruba v polovině 60. let, se k bluesové inspiraci přihlásil i příslušník generace narozené za války – Václav Hrabě (*Stop-time*, 1967; *Blues v modré a bílé*, 1977). Jeho texty jako ztělesněný výkřik lidské svobody pak ve zhudebněné poloze proslavil v 70. a 80. letech Vladimír Mišík. Hrabě spolu s Inkou Machulkovou a Vladimírou Čerepkovou tvoří tzv. českou podobu beat generation. Spolu s dalšími autory (např. J. Škvorecký, I. Diviš, J. Šotola) se scházeli a recitovali své básně v poetické vinárně Viola na tzv. jam session, tedy večerech poezie doprovázené jazzovou hudbou. Samostatnou kapitolu v kontextu vztahu jazzu a literatury by si zasloužil také Josef Škvorecký.

V poslední třetině 20. století nejsou jazzové inspirace tak výrazné, slovo dostávají zpívající básníci, kteří – podobní potulným zpěvákům – přiklání svůj hudební projev k folku, lidovému folkloru a k mísení žánrových podob hudby, jakési syntéze předchozích směřování. Jazzové inspirace se objevují víceméně nahodile jako např. „jazzový“ román Jana Štolby *Město za* (1997).

Pokusíme-li se v základních rysech představit jazz jako základnu k našim dalším postřehům, můžeme jeho vznik charakterizovat synkretismem⁴ afrických a evropských hudebních prvků. Jazz se odlišuje od evropské hudby třemi základními prvky: 1. zvláštním vztahem k času (čas znamená kontinuitu, největší hodnotu má naplno prožívané „teď“); 2. spontaneitou a vitalitou hudebního výkonu s podstatnou rolí improvizace; 3. tvořením tónu, respektive způsobem frázování odrážejícím individualitu hrajícího jazzového hudebníka. Tyto tři základní prvky tvoří nový druh napětí, při kterém už nejde o „velké křivky“ jako v evropské hudbě, nýbrž o bohatství drobných – budovaných a znovu rozbíjených – prvků napětí, vytvářejících intenzitu hudebního projevu.

4 Jedná se o spojování různorodých systémů hudebních kultur. Oba systémy jsou určeny řádově odlišným hudebním myšlením, jež je opět výsledkem specifických kulturně historických (společenských) podmínek vývoje. Z afrických stylových znaků se v hudbě odrazila responsoriální technika, heterofonie, vznikající variačním způsobem rozvíjení melodie, off-beat, stomping a typicky černošská interpretace: glissanda, vibrato, shout-styl, neutrální a hrdelní tóny. Z evropských pak diatonická stupnice, základní harmonické funkce a některé instrumentační vlivy. Srov. Geist, Bohumil: *Co víte o jazzu*. Praha 1966, s. 197.

Mezi základní složky jazzové hudby patří rytmus⁵, improvizace a pentatonická (pětitónová) melodika, která je spolu s rytmem založena na opakování a variacích. Tvoření melodie stojí na stejných principech jako u základních rytmických figur: radí se opakovaně za sebou, aniž by byly dále rozvíjeny. Spolu se jmenovanými tvoří základní charakter jazzu tzv. „hot intonace“⁶. „Hot intonace“ čerpá z tradice černošských vokálních projevů, kde se opírá o glissanda, blue tóny (způsob intonace v černošském zpěvu a nástrojové hře, užívaný zejména v blues; tóny se intonují neurčitě mezi dur a moll), dirty tóny (doslova špinavý tón, označuje zvláštní způsob intonace zejména při vzrušeném černošském lidovém zpěvu) a jiné. Všechny vyjadřují citové vzrušení, neurčitou naléhavost a napětí.

Proces osvojování těchto prvků v českém hudebním kontextu byl dlouhodobý a komplikovaný. Literatura je do svého výrazového rejstříku absorbovala víceméně v individuálních autorských poetikách. Na rozdíl od americké literatury, kde se žánr tzv. „jazz poetry“ ustanovuje v raných 20. letech a rozvíjí se nepřetržitě dosud, paralelně s vývojem jazzu, u nás o zmíněných jazzových prvcích v tomto období hovořit nemůžeme. Jazz se k nám teprve dostával a v první fázi byl stručně řečeno pouhým emblémem moderních snah mladé avantgardy, výrazem její touhy po exotice, něčem nezaměnitelném, s čím by se mohli identifikovat a ostře odlišit od starších generací. O jazzové poezii v pravém slova smyslu se v tomto období ještě nejedná, spíše bychom ji mohli žánrově hodnotit jako poezii odkazující (vztahující se) k jazzu. Pokud budeme chápat jazzovou poezii jako specifický žánr stavějící na jazzovém rytmu a pocitu improvizace, žánr, který se pokouší reprodukovat zvuk a jazzové cítění prostřednictvím literárního stylu, pak v české poezii můžeme zmiňovat až J. Kainara, průkopníka těchto prvků, a pak generaci tzv. beat generation s opožděnou, ale zjevnou paralelou k americké beat generation.

Synkopa (z řečtiny synkopé, zkrácení z vyřazení) je rytmický útvar vznikající přesunutím přízvuku z těžké doby na lehkou, označuje se tak rytmická skupina tří not, z nichž prostřední má dvojnásobnou délku než ostatní dvě. Nastane tak konflikt přízvuku metrického a rytmického. Má-li být synkopa účinná, musí mít posluchač vštípeno pravidelné metrum a rytmus. S jazzem je synkopace, označovaná též jako ragtime, spjata velmi těsně, dalo by se říci, že se stává synonymem pro jazzovou hudbu⁷ nebo jazzové rytmické cítění⁸. Přestože má synkopa dlouhou hudební historii sahající až do 13. století a používali ji hudební skladatelé klasicismu a romantismu, pro jazzovou hudbu je nepostradatelná, leží v jejích základech, určuje její základní podobu.

V poezii se termín synkopa užívá ve spojení s jambickým spádem verše, protože v něm se uplatňuje přesunutí přízvuku z první slabiky (podle pravidel českého přízvuku spisovného) na slabiku další. Této vzestupnosti se dosahuje několika způsoby: před trochejský verš se předsune anakruze (předrážka) nebo se užívá tzv. transakcentace, kdy se namísto přízvuché slabiky pou-

5 Rytmická složka má v jazzové hudbě nejdůležitější význam, od ní se odvíjí vše ostatní. Má v sobě principy dvou odlišných hudebních systémů – afrického a evropského, které se vzájemně střetávají. Mezi africké prvky patří především polyrytmika a polymetrika, ze kterých vznikají tzv. křížové rytmy.

6 Pro ni je příznačné především „tónové nasazení – prudké, bezohledné, tvrdé. Tón neuhasíná, ale udržuje si svou plnou sílu až do okamžiku, kdy právě tak prudce přejde v tón následující“. Poledňák, Ivan: *Kapitolky o jazzu*. Praha 1961, s. 86.

7 Mnoho jazzových orchestrů má ve svém názvu zakódováno slovo synkopa, např. brněnská kapela Synkopy 61.

8 Jazzová hudba rozlišuje několik typů synkop: even-note synkopa, off-beat synkopa, anticipated bass, missed-beat synkopa.

žije tzv. slabika dlouhá (stejně jako v časomíře), případně předřazením daktylské stopy. Pokud se jedná o anakruzi, verš je pak nejčastěji zakončen jednoslabičným přízvukným slovem.

Dokonalou podobu jambu tak, jako ji najdeme v Kainarově dvojverší „O dokonalém jambu sním, ač Múza nechce dát mi rým.“⁹, objevíme v jazzové poezii zřídka, v jeho odlišném citění, proměnách, způsobu narušování se zračí stejně jako v hudbě individualita básníka a jeho osobitost v citění jazzového frázování. Synkopický rytmus je typický např. pro první dvě sbírky Inky Machulkové, představitelky české vlny tzv. „beat generation“, která v 60. letech spolu s Václavem Hrabětem a Vladimírou Čerepkovou tvořila základ skupiny kolem poetické vinárny Viola. Tzv. jam session – recitace poezie za doprovodu jazzové hudby, spojovala společnou atmosférou jak příznivce poezie, tak příznivce hudby. Teprve v syntéze obou vyzněla naléhavost sdělování naplno. Společný pocit vydědění, snahy uniknout od neutěšené reality, uhájit si svou vnitřní svobodu před manipulačními snahami doby je náplní obou počátečních sbírek Machulkové, řazených k tzv. beatnické poezii. V obou sbírkách – *Na ostří noci* (1963) a *Kabúci* (1969) – najdeme onen typický synkopický rytmus zvláštní svou naléhavostí a emoionalitou. Synkop je přitom dosahováno buď využitím jambických stop:

Až na dně deště
se drží holka trávy
a svýho kluka
až na dně trávy
je drží dešť
(...),¹⁰

nebo je ve většině případů pocitu vzestupnosti dosahováno tím, že je větný přízvuk a důraz tlačěn na konec verše a vnímáme spíše jambický spád verše než objektivně přítomné (a popsatelné) stopy většinou charakteru trochejského či daktylotrochejského. Ráz verše potom připomíná synkopické frázování:

Ptám se na jméno
Magdalena
ale jsou tady lesy
mezi lidmi
a v lesích bílá věž
v kostele dešť
omývá zbitou sošku
ze dřeva
(...).¹¹

Můžeme tedy konstatovat, že v poezii se jazzový (synkopický) rytmus uplatňuje prostřednictvím jambického spádu verše, kterého je dosahováno už naznačenými způsoby. V textu vytváří pocitu naléhavosti a emoionality, odráží individualitu (originalitu) svého tvůrce, jeho citění jazzového frázování.

Se základní jazzovou technikou improvizace souvisí v kontextu našich úvah principy opakování a variace. Jazzové improvizace¹² jsou ve své podstatě variačními postupy vázanými sledy

9 Kainar, Josef: *Synkopy*. Praha 2003, s. 5.

10 Machulková, Inka: *Kabúci*. Praha 1969, s. 59.

11 Tamtéž, s. 18.

12 Improvizace jako schopnost tvořit bez přípravy bývá pokládána za charakteristický znak hudby jazzové oblasti. Absolutní improvizace znamená bezprostřední, spontánní vynalézání zcela nových hudebních útvarů během re-

akordů, nejsou tedy improvizací v pravém slova smyslu, protože „improvizovat“¹³ znamená vytvářet během reprodukce novou hudební myšlenku, zatímco variace znamená danou hudební myšlenku obměňovat v libovolném počtu modifikací.

V hudbě je princip opakování a variování všeprostupující. Ve srovnání s hudbou jsou dle Browna obecné principy opakování v mnohém totožné s literaturou (poezií), ale existuje nápadný rozdíl ve stupni jejich užívání. Obecně požaduje hudba mnohem více opakování, než poezie může tolerovat. Naopak hudba toleruje a dokonce vyžaduje daleko více opakování a v daleko větším rozsahu než poezie.¹⁴ Opakování a variaci můžeme uvažovat jako jeden princip, který zahrnuje jak přesné opakování, tak opakování s odlišností. Např. u J. Kainara se s uvedeným principem setkáme na úrovni hlásek, slov, veršů i strof.

V úrovni zvukových opakování a variací hlásek jde zejména o aliterace („Lenivý strašný spád mé slavné řeky Jihu“), nebo o nápadnou hláskovou instrumentaci („stále v teskných synkopách“), asonanci a eufonii („Jdou stíny jdou oblohou / namodralou mdlou náladou“). V rámci bohaté škály rýmů (taktéž založeného na opakování a variaci) je hojně uplatněna zvuková asociace, tzn., že jsou vytvářeny rýmy na základě zvukové podobnosti slov (např. hrával – kravál).¹⁵ Výslednicí opakování na této úrovni je často houpavý, monotónní pocit připomínající náladu blues.

Na rozdíl od těchto opakování a variací zvuků je v rovině lexikální nutno daleko více brát na zřetel smysl slov, a to zvláště ve variacích. Celá tato oblast zahrnuje jak užití odlišných slov k opakování téže základní myšlenky (hromadění synonym), tak opakování slov ve figurách. Z nich se nejčastěji uplatňuje epizeuxis a anafora, např. (A negři z prádelen/A negři z jatek dýchajících krev/A negři z TRW kde jim usychají ruce), méně často pak epifora. Zvláště anaforické opakování může nabývat charakteru litanie (Je půlnoc/je modrý kvetoucí kaštan/je hedvábí/je klaviatura dívek/je kouř/je rozbité sklo).¹⁶ Opelík v této souvislosti připomíná slova Jiřího Voskovce: „Blues. Ani ne tak píseň jako spíš litanie, nářek nad nevěrou či zhrzenou láskou, napůl vzlyk, napůl zakletí ze samoty – z touhy – z marnosti“¹⁷.

Na úrovni vyšších rytmických celků – veršů a strof – princip opakování a variací vrcholí. V této rovině nalézáme u všech tvůrců „bluesových“ textů (u Kainara, Hraběte, Nezvala, Hanzlíka, Škvoreckého, Hořce, Diviše) zjevnou či méně zjevnou inspiraci původní hudební formou blues. První zpěváci blues neměli předem připravený repertoár, ale tvořili přímo na místě.

produkce bez opření se o nějakou předem danou hudební myšlenku. Ostatní druhy (včetně jazzové) už s improvizací jako takovou nemají mnoho společného a jsou to spíše její krajní polohy. Patří totiž do zcela jiné oblasti práce s hudbou, a to do variací melodických. Jazzové improvizace jsou tedy variačními postupy (obměny hudebních myšlenek v libovolném počtu modifikací), jež se v tzv. chorusových frázích blíží fantazii, ovšem vázané sledem akordů nebo využívající soudobých kompozičních postupů. V těsném závěsu stojí za improvizací aranžmá. To zpočátku spočívalo pouze v ústní domluvě, kdy se hudebníci mezi sebou domluvili na tónině a tématu, s nimiž měli pracovat. Postupem času se přešlo k promyšlené a psané jazzové kompozici, kterou vytvářel aranžér. Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu*. Praha 1966, s. 164–168.

13 Přesně definovat improvizaci v kontextu jazzové hudby je obtížné z toho důvodu, že se tato technika vyvíjí a proměňuje s vývojem jazzové hudby samotné. U blues se uvádí jako zdroj improvizace nápodoba techniky založené na „call“ a „response“. Pro improvizaci platí obecně, že se v ní projevuje individuální styl, osobní zkušenost, ale také nálada a pocity autora, jeho vztah k ostatním hudebníkům a publiku. Míra volnosti při improvizaci se mění od pravidelného opakování až k popření jakýchkoli pravidel (např. free jazz).

14 Brown, Calvin Smith: *Music and literature*. Hanover – London 1987, s. 100–113.

15 Ukázky jsou uváděny podle výboru z Kainarovy poezie *Bledej gentleman*. Praha 2002.

16 Hořec, Jaromír: *Půlnoční jam session*. Praha 1996, s. 90. Ostatní ukázky viz pozn. č. 15.

17 Opelík, Jiří: „Úvod“. In: *Bláznivá kabát*. Praha 1972, s. 17.

Čím více však blues uzrávalo, ustálil se i určitý model, podle něhož vznikalo. Stavební kostra vycházela z responsoriální techniky,¹⁸ která se však zjednodušila na jeden hlas. Text obsahoval tři verše, přičemž druhý byl opakováním prvního a třetí měl funkci odpovědi (AAB), všechny pak byly směřnány do dvanácti taktů,¹⁹ Jako příklad uvádíme dvě krátké ukázky:

Tak smutně zpívá	A
ten železniční most.	
Smutně zpívá	A
železniční most.	
Vždycky, když jede vlak,	B
mám toho tady dost.	
(...) ²⁰	

Když venku prší, je mi nanic, a nejradši bych spal,	A
ano, pane, když prší, nejradši bych pořád spal.	A
Nejradši bych se pod zem skrčil a na hřbitově se zakopal.	B
(...) ²¹	

Pro básníky či tvůrce písňových textů však není toto uspořádání dogmatem, bylo by pro ně příliš svazujícím pravidlem dodržet přesnou strukturu textu podřízenou navíc rytmu a nápěvu. I když téměř u každého z nich bychom našli pokusy napodobit uváděné schéma, drtivá většina textů tuto formu nerespektuje, i když do značné míry zachovává základní princip opakování a variací těsně svázaný s technikou improvizace.

Jak opakování, tak i variace jsou básníkovi prostředkem, kterým udržuje plynulost textu, zvyšuje a stupňuje jeho napětí, posiluje jeho soudržnost. Podobně jako u opakování najdeme také u variací mnoho odlišných typů, které bychom mohli shodně s hudební terminologií označit jako ornamentální, charakteristické či volné.²² Užitím těchto termínů bychom se však nevyhnuli komplikacím vyplývajících z násilné analogie mezi hudbou a poezií, a proto se raději spokojme s konstatováním, že jednotlivé typy variací se v jazzové poezii odlišují kvantitou i kvalitou obměn opakovaných částí, přičemž jejich základní funkcí je synonymní opakování základní myšlenky textu.

Přeneseme-li pozornost k blues jako jedné z vykrystalizovaných podob jazzové hudby, která původně znamenala sólový vokální projev amerického černošského folklóru vystavěný na typickém dvanáctitaktovém schématu a improvizaci, pak můžeme pozorovat i její významný vliv v české poezii. Žánrově ji označujeme jako poezii „in blue“ podobně jako Gershwin nazývá svou koncertantní skladbu, vnitřně vystavěnou na jazzových prvcích, *Rhapsody in blue*. Název

18 Způsob zpěvu, v němž sólistovi odpovídá sbor.

19 Existují i osmi-, deseti-, šestnácti- a dvacetitaktová blues a toto sestavení již vědomě používá prvky evropské harmonie.

20 Hughes, Langston: „Blues stesku po domově“. In: Kainar, Josef: *Bledej gentleman*. Praha 2002, s. 3.

21 Škvorecký, Josef: „Blues libeňského plynojemů“. In: Škvorecký, Josef; Dorůžka, Lubomír: *Jazzová inspirace*. Praha 1966, s. 124.

22 V hudební terminologii se setkáváme se čtyřmi základními způsoby obměňování tématu: ozdobná či ornamentální variace se zaměřuje pouze na drobné obměny, které nepozměňují obsah a výraz tématu; charakteristické variace podstatně mění ráz hudby tématu, z motivů tématu vytvářejí skladatelé nové varianty; volné variace se ještě více vzdalují původnímu tématu, vznikají zcela nové skladby, jejichž příbuznost s původními motivy se dá mnohdy jen velice nesnadno rekonstruovat. Posledním typem je tzv. kontrapunktická variace související s polyfonní strukturou skladby.

odkazuje na jeden ze základních interpretačních klíčů k bluesovým textům. „Blue tóny“ kolísavě intonované mezi dur a moll zde nalézají jakousi paralelu ve významové a pocity poloze mezi dvěma krajními náladovými póly. Zmiňovaná náladová kolísavost je v první rovině vnímání textu způsobena kontrasty, které ukazují dvojedinost básníkovy pohledu na skutečnost. Na miniaturní ploše textu se ve střetu kontrastních pojmů či obrazů odehraje spor vyburcující onu neuchopitelnost a náladovou neurčitost a napětí tolik typické pro bluesové texty. Nemusí přitom jít jen o zjevná opozita jako např.: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý Necítím nic A cítím nic jak tíhu Po které odplouvá Co mělo zůstatí“, ale svou úlohu hrají i kontrastní spojení slov, např. líný (působí staticky) a spád (působí dynamicky) nebo oxymóra typu „pohřební veselí, hořké štěstí“ apod.

Další kontrasty, další polohu „mezi“ můžeme identifikovat na hraně mezi lyričností a civilností výrazu. Básníci užívají současně neutrálního lexika i poetických výrazů, text pak působí „básnický“ i civilně, hladce i drsně, tragicky i komicky. Současně dochází k odpatatizování všeho, co působí odtrženě od všedního života. I v užívání jazyka se v bluesových textech často pohybujeme v kontrastu mezi spisovným a nespisovným kódem (nejčastěji obecnou češtinou). Blues rozšiřuje výrazové možnosti poezie o nové prostředky blízké nestylizovanému básnickému projevu, dává ji punc autenticity životního prožitku.²³

Za experimentální se dá obecně považovat jev, v němž je obsaženo něco nového, revolučního, v daném kontextu doby dosud neznámého, nevidaného, překvapujícího, šokujícího. Je-li měřítkem míry experimentálnosti celý dlouhý vývoj naší kultury, pak jde zjevně jen o jakousi variaci na již existující jev. Onu novost, revolučnost, provokativnost tedy spíše způsobuje interakce tohoto „nezavedeného“ jevu (postupu, programu, prostředku apod.) s jevy pro onu dobu (nebo jí předcházející) typickými, standardními. Jedná se o střet konzervativního s progresivním. Jevy, o kterých byla řeč, tzn. synkopický rytmus a improvizace (opakování a variace), jsou jevy v hudbě i literatuře známé nesrovnatelně delší dobu, než je pár dekád vývoje jazzového umění, jejich „experimentálnost“ však spočívá v tom, jak se v dané etapě vývoje přelévají z umění do umění na základě jistých podobností prostřednictvím nápodob, imitací, sugescí, použitím prostředků vlastních tomu kterému umění, neboť stále máme na paměti, že jde o dva odlišné znakové systémy.

V našem případě se jedná o novou formu vzájemného vztahu mezi hudbou a literaturou, konkrétně mezi jazzovou hudbou a literaturou v době, kdy jazz nabídl literatuře možnost, jak vyjádřit nový pocit neslučitelný s pocity předchozích generací. Míra nápodoby přitom jde od vnějších projevů (jazz jako exotikum) až k vnitřním zásahům do struktury textu (jazzový rytmus a improvizace). Jazzová inspirace představuje silný impuls, který naše literatura rozvíjí od 20. let minulého století dodnes, od 70. let do současnosti však už nikoli v duchu literárního experimentu.

*Pedagogická fakulta
Ostravská univerzita, Ostrava*

23 Více o problematice viz Novák, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava 2005, s. 132–160.

EMIL JULIŠ: ZNEPOKOJIVÁ ZKUŠENOST „ZÓNY“

PETR KOMENDA

Proměnu Julišovy poetiky po sbírce *Nová země* (1970, skartováno, vydáno až v roce 1991), kterou ovšem nechápeme jako radikální zlom v dosavadních tvůrčích postupech, konstatují všechny významné interpretace básnickovy tvorby. Přestože v jednom z rozhovorů Emil Juliš tvrdí, že „po roce 1968 se mé experimentování skončilo, vyčerpal jsem všechny možnosti, které mě zajímaly“,¹ lze konstatovat, že básnickovy sbírky ze sedmdesátých a osmdesátých let, jimiž se budeme zabývat², vycházejí jak z jeho poetiky let padesátých, ovlivněné Skupinou 42 a Jiřím Kolářem, tak z experimentální tvorby šedesátých let, kde se básník naučil zapojovat do tvůrčích postupů a generujících mechanismů princip řízené náhody, která je nakonec integrována do autonomní sféry uměleckého znaku, do svébytné jazykové hry.

V realitě Mostecká sedmdesátých a osmdesátých let Emil Juliš našel svou černou poezii. V prostředí likvidovaného starého Mostu, v jeho ruinách vznikaly ony proslulé texty z nedochované sbírky *Zóna*. Touto zónou je však pro Juliše vpodstatě celé Podkrušnohoří, včetně Krušných hor, devastovaných emisemi. Podle Jankovičovy interpretace, ale i v pojetí Karla Miloty a Daniely Hodrové je pozdní Julišova tvorba pojímána jako předpoklad magické, „šamanské“ polohy ze sbírky *Nová země*, a to skrze návrat k civilní poetice let padesátých. Soudí se, že v nových textech se realizuje stylizace lyrického subjektu do pozice „věštce“, která je ovšem velmi úzce svázána s původní, magickou stylizací: „Kde v *Zóně* bude vrstvu „tvorby světa skrze jazyk“ reprezentovat výpověď **vědouceho** a **sdlujícího** věštce, tam v *Nové zemi* nacházíme analogii v postoji **věřícího** a **konajícího** mága (...).“³ Obě takto interpretačně kladené pozice lyrického subjektu podle mého soudu implikují hierarchizaci prostoru mezi sakrální

1 Emil Juliš: *Nevyhnutelnosti*. Praha 1996, s. 283.

2 V sedmdesátých a osmdesátých letech vydal Emil Juliš samizdatově tyto sbírky: *Caput mortuum* – 1975, *Nelebké spočinutí* – 1975, *Mramor na pálení vápna* – 1980, *Hra o smysl* – 1980; *Tiché krátery* – 1981. Poté Petr Kabeš připravil Trojsbírku *Jabko nevrátím květu* (1981), která zahrnuje: 1) *Caput mortuum*, 2) *Mramor na pálení vápna*, 3) *Tiché krátery* (jež se skládá z oddílů *Nelebké spočinutí*, *Akvárium noci*, *Hra o smysl*). Textologický vývoj Julišových sbírek je v sedmdesátých a osmdesátých letech velmi složitý a nepřehledný, zejména uvážíme-li, že mnohé z těchto textů se v přepracované podobě objevily na konci osmdesátých let v již oficiálně publikovaných sbírkách *Blížíme se ohni*, *Gordická hlava*, *Hra o smysl*. Sbírka *Zóna*, psaná na počátku osmdesátých let, se nedochovala. Některé z textů (původně básně v próze) se opět v přepracované verzi objevily v druhém oddílu sbírky *Blížíme se ohni*. O osudech sbírky *Zóna* se lze mnohé dozvědět ve studii Karla Miloty a Daniely Hodrové: „Od Nové země k Zóně. Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982“. *Česká literatura* 48, 2000, č. 1, s. 36–51.

3 Milota, Karel a Hodrová, Daniela: „Od Nové země k Zóně. Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982“. *Česká literatura* 48, 2000, č. 1, s. 41. Ostatně sám Jankovič ve své interpretaci soudí, že „hlas“ lyrického subjektu má charakter věštecké stylizace: „V celém cyklu jsou roztroušeny detaily civilního vidění a mluvy. Vpadají neočekávaně do básnickovy věštecké stylizace a ubezpečují nás, že hlas, jímž jsme tak pádně osloveni, nepatří komusi shůry, ale jednomu z nás.“ Milan Jankovič: „Julišovy „hry o smysl“, *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005, s. 910.

a profánní, mezi ohrožovaný prostor domova a chaos, který vládne vně kultury. Rozdíl pak spočívá v tom, že zatímco věstecká, prorocká pozice (například starozákonní) klade důraz na nápravu a na návrat k původní celosti a souladu mezi sakrálním a profánním), mág – šaman je zprostředkovatelem (de facto mystikem), jenž v rámci společenství udržuje spojení se sakrálním.

Milan Jankovič na rozdíl od Karla Miloty a Daniely Hodrové možná záměrně zdůrazňuje, že zdánlivě přímé výpovědi, ono „co sdělit?“, které by měly referovat k aktuálnímu světu, zůstávají stranou srozumitelného smyslu, neboť jejich struktura je komplikována gramatickou podobou textu podílející se na „rozpadu původních celistvostí“, takže (fikční) svět Julišových textů postrádá koherenci. Ale i on ponechává Julišovu lyrickému subjektu jeho stylizaci do „věstecké“ polohy, apelující na adresáta, aby proměnil svůj postoj ke světu.

Jsou-li však *Nová země*, ale i *Zóna* a texty ze sedmdesátých a osmdesátých let podle interpretů „magickým souzněním, šamanským spoluopakováním původních pohybů světa,“⁴ eventuelně obhajobou „posvěceného místa“, pak tato víra v magický účinek slov, v jejich stvořitelskou moc znamená, že slovo je schopno založit svět, obnovit existenci domova a vymezit se vůči chaosu. Šamanství (ale i pozice proroka) je totiž součástí religiózních praktik, funkce šamana spočívá v tom, že má schopnost na rozdíl od ostatních členů společenství vstoupit v kontakt s posvátným, je tedy tím, na jehož bedrech do značné míry spočívá obrana kulturního modelu před vpádem chaosu a rozvratu (podobně lze uvažovat i o starozákonním prorocství).⁵

Je tomu u Juliše doopravdy? *Zóna* se totiž podle mého názoru nestává součástí opozice sakrální / profánní, neboť tyto opozice jsou v podstatě již „zpracováním“ extatického náboženského prožitku; hierarchizace prostoru na oblast sakrálního (centrálního místa kultury) a profánního (oblast každodenního pobývání) totiž dovoluje zabydlet svět, neboť odhaluje „pevný bod, středovou osu veškeré budoucí orientace,“⁶ z něhož je možno udržet řád světa.

Zmíněná charakteristika sakrálního a profánního snad odpovídá atributům Julišovy sbírky *Nová země*, v níž ustanovený řád permutačních pravidel dovoluje objevit nový prostor zasvěcení, nově založený svět: „volající a ukazující muži na palubě svinují plachty a křičí, země! / hledící a s ráhnem sbíhající muži chystají kotvu a smějí se, země! / plachty svinující a křičící muži na přídi volají a ukazují, země! / kotvu chystající a smějící se muži ze strážního koše se sbíhají a hledí, země!“⁷ Naproti tomu Julišova *Zóna* je podivným prostorem periferie, z něž lze sdělovat podstatné zjištění o postavení člověka ve světě, ale tento prostor v sobě nenese atributy ani posvátného, ani profánního, neboť je to místo, v němž se kultura setkává s ne-lidským a v němž se hra o smysl dotýká neustálého ztroskotání. Fenomén „cizího“, „přírodního“, tj. *Zónu*, tedy nelze převést na fenomény, které již artikulují a hierarchizují původně nerozčleněný prostor, z něž promlouvá chaos.

4 Štolba, Jan: „To, co nehledám (doslov)“. In: Juliš, Emil: *Pod kůží*. Výbor z poezie (1965–2005). Praha 2007, s. 184. Daniela Hodrová rovněž poznamenává: „V souvislosti s nehlubším významem *Zóny* jako prostoru jiného života vyvstává ještě další význam: *Zónou* není jen likvidované město a poutníkova duše, nýbrž i sama básnická promluva, věstecká, místy až šamanská (...)“, *Česká literatura* 48, 2000, č. 1, s. 49.

5 Mircea, Eliade: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha 1997, s. 28, 26: „Nepočetná mystická elita /šamanů/ nejenže řídí náboženský život společenství, ale také svým způsobem bdí nad jeho „duší“. Šaman je velkým „odborníkem“ na lidskou duši – jen on ji „vidí“, protože zná její „tvar“ i osud. (...) Šamanismus (...) představuje strukturu, v níž (...) extatické schopnosti umožňující kouzelný let, výstup do nebe, sestup do podsvětí, ovládnutí ohně atd. (...) jsou už součástí zvláštní ideologie, potvrzující autentičnost specifických technik.“

6 Mircea, Eliade: *Posvátné a profánní*. Praha 2006, s. 18.

7 Juliš, Emil: *Nová země*. Praha 1992, s. 90.

Teprve v tomto napětí mezi všednodenností, extatickým prožitkem a přírodními živly (země, ohně, vody a větru) začala vznikat Julišova nová poezie, plná metaforické výbušnosti, již české básnictví dlouho nepoznalo. Je-li tomu tak, pak je nutno jinak uchopit mnohé fenomény pozdní Julišovy poezie. V naší úvaze se soustředíme především na postavení lyrického subjektu, který je tematizací fikčního lyrického světa,⁸ a budeme sledovat i souvztažnosti mezi časoprostorovými souřadnicemi a topickými figuracemi.

Cesta k horám

A oči upřené k horám.

Z většího odstupu čisté a sladké.

Jejich linie harmonická, rytmus vážný, dlouhý.

Úbočí samé zelené koule listnáčů.

Dojem ohrazení a jistoty.

Blízkost modra a povstávajících oblaků.

(...)

Ale když nyní bezprostředně pod nimi, vše jiné.

Strmí nad tebou rozervané a divočí.

Boky zvrásněné geologickou činností i rvavou vodou.

Skály místy obnažené; na zemi vrstva tlícího listí.

Lesy, sevřeny u hrdla jedovatou rukou

průmyslových zplodin, tiše a bezmocně schnou.

Těžký smutek náhorních plání s úzkými silničkami.

Živoření zakrsklých a orvaných jeřábů;

v zimě obesklepených křišťálovým ledem.

Kamenná stavení na samotách, daleko od sebe,

vlhká, studená, oprýskaná.

Kostel otevřen do všech stran.

Varhany rozchvacené; na píšťaly už jen vítr.

Lyrický subjekt, navracející se z magické krajiny *Nové země* do „reálné krajiny“, prochází prostorem rozpadu (viz básně *Potrava času*, *Cesta k horám*⁹), v němž enumerace věmů a věcí neimplikuje celistvost, ačkoli jsou to fenomény náležející do téhož řádu, do prostoru moderní evropské kultury. Věci jsou zde samotnou kulturou už jaksi apriori určené ke krátkodobému užití, jsou již předem odhozené, pozbývají svou upotřebitelnost a vytvářejí jinou skutečnost: popírají hodnotovou hierarchizaci a utvářejí řád periferie. Věci – hmotní svědci – vypovídají o sebezapomenutí moderního člověka (tento důležitý rys se posléze stane jedním z konstitutiv-

8 Piorecký, Karel: „Červenková teorie lyrického subjektu“. *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 33: „Jestliže celé literární dílo je indexem básnické osobnosti (resp. subjektu díla), kterou čtenář za dílem tuší, je celková tematická výstavba díla indexem lyrického subjektu.“ (...) s. 38: „Mnohohlasí je podle Červenkovy konceptu zabudováno do řeči jediného mluvčího, lyrického subjektu. Lyrický monolog (...) realizuje se v něm niterné mnohohlasí subjektu.“ s. 45: „Bylo by tedy možné uvažovat také o zapojení postavy nikoli na úkor lyrického subjektu (tedy jako o jeho nahrazení), ale jako o modifikaci role lyrického mluvčího a jeho vztahu k ostatním subjektům. Estetická účinnost této modifikace zdá se spočívat právě v nesouladu očekávání, s nímž k lyrické básni přistupujeme (...) a textové reality.“

9 Juliš, Emil: *Nevyhnulnost*. Praha 1996, s. 78–82, 83–89.

ních prvků Julišových soch v *Zóně*). Tento nový řád, v němž subjekt ve svém putování krajinou míjí předměty kladené vedle sebe bez zjevných souvislostí, určuje samotný čas života subjektu: vědomí zániku, vědomí konce: „Už jen svěřící se těla horských buků. / Dostat se mezi ně, to dostat se / doprostřed velkého tragického děje, / který je najednou ustrnut do neustálosti. / Oči, údy, tváře, nosy, vlasy, ústa, zuby, prsy. / Nádory, cysty, křečové žíly, zauzliny, vrostliny, jizvy. (...) / Úzkost padá na tebe jak tma. / Jaký kus cesty uražen!“¹⁰ (b. *Cesta k horám*)

Enumerace evokující čas rozpadu je individuální stylistický rys Julišovy poetiky, neboť například u Halase či Blatného má ten samý jev odlišné vyznění.¹¹ Julišova enumerace implikuje přiblížení se k hmotě, materii světa, k detailu. Důsledkem je otevření struktury textu fragmentací. Sám fragment má ovšem ve struktuře Julišova díla 70.–80. let své specifické využití. Z potenciálních funkcí fragmentu jsou vyzdvíženy vlastnosti dezintegrace, rozpadu a ztráty. Jestliže je fragment na jedné straně „soucнем vyčleněným z nicoty“,“¹² na straně druhé tuto nicotu potvrzuje: je nostalgickou stopou za ztraceným celkem, výmluvným svědkem ztraceného díla, a pouze za jistých okolností dokáže **in absentia** zpětně vyzdvihnout vlastní zamlčenou celistvost. A protože fragment ruší harmonii celku a části, protože separuje a osamostatňuje detail, vnímatelský účinek fragmentace je vjem neuspořádanosti. Odstředivá síla fragmentu však může způsobit nejen rozpad koherence znázorněného světa, ale i rozpad integrity subjektu. Zapamatujme si tuto možnost, až budeme uvažovat o lyrickém mnohohlasí v Julišově *Zóně*.

Julišův lyrický subjekt se v tomto fragmentárním světě orientuje na detail, a proto nedokáže obsáhnout celek, a pokud ano, pak se harmonický horizont při prvním přiblížení rozpadne a mnohdy připomene groteskní až bizarní nakupení vjemů: čím blíže jsou zabírány, tím hrozivější nabývají podoby. Subjekt ovšem stejnou pozornost zaměřuje i na sebe samého, na své tělo: „Dívám se oknem na zborcené zdi a dohaduji se, co se se všemi stalo, nemohu se však nic dozvědět – mohu si jen představovat a snít. Mrtvý tedy nejsem; ale nemám nohy, trup; jsem připoután k opěradlům své židle pouze rukama.“ (*Samomluva*, dochovaný text z dnes již nerekonstruovatelné sbírky *Zóna*).¹³ Toto sebezpozorování se vzápětí transformuje v sebeoslovení, z jedince se vyčleňuje blok reflektujícího vědomí, oproštěného od své tělesnosti a analyticky, nelítostně pozorujícího koneckonců i svou spoluúčast na strojovém fungování moderní společnosti, pozorujícího rozpad vlastního žitého času směrem k zániku a komentujícího svou úzkost ze smrti. Rozestup rozštěpených subjektů je někdy tak značný, že se proměňuje ve dvojnictví, v němž subjekt a jeho stín spolu vedou dialog – samomluvu: „Naše postavy už nevrhají stín / Samy se stíny stávají // Ještě chvíli se mnou prodli / a třeba s temnicí se tváří / Noci narůstají křídla / Slyšíš jejich naléhavý šepot?“¹⁴ (b. *Slunce zapadá, neodcházej*)

10 Tamtéz, s. 88.

11 Enumeraci v Halasově tvorbě nacházíme zejména u jeho litanických tvůrčích postupů v meziválečné tvorbě, ale i u sbírky *Naše paní Božena Němcová*. Výčty věcí u tohoto básníka podepírají koherenci jeho „básnického“ fikčního světa, jsou téhož řádu, mají společného jmenovatele, společný metaforizovaný člen. U Ivana Blatného (například ve sbírce *Tento večer, Hledání přítomného času*) enumerace věcí buduje polyfonické mnohohlasí jeho světa, setkání rozličných prostorů v jednom okamžiku, jako by chtěl subjekt obsáhnout všechnu plnost světa.

12 Susini-Anastopulosová, Françoise: *Fragmentárne písanie*. Bratislava 2005, s. 14.

13 Juliš, Emil: *Nevyhnutelnosti*. Praha 1996, s. 229.

14 Tamtéz, s. 147. Srovnej citovaný text s jinou Julišovou básní *Stíny* (Emil Juliš: *Nevyhnutelnosti*, s. 107): „Balvany podle cesty se táhnou, / jak daleko se táhne tvůj stín. / Stín tvé paměti, / ta vzdouvající se voda, / která stoupá skalami útroby / až do hrdla. / Voláš hvězdy, / křičíš na tento noční mrak / a on se smršťuje a pomalu mizí / a na holém nebi zanechává / letící měsíc s úsměvem Giocondy.“

V Julišově pozdní poezii se vyskytují minimálně tři možné pozice takto koncipovaného rozštěpeného subjektu: 1) Já mluvím (tematizovaný lyrický subjekt); 2) Odštěpený reflektující „blok“ oslovující v samomluvě sebe sama (pozici „ty“); 3) dialog mezi „já“ a „ty“ – stín se stává rovnocenným partnerem v dialogu se sebou samým (tematizace dvojnictví).

Básníkův analytický, „karteziánský“ subjekt,¹⁵ jenž odlidštěně vnímá i své vlastní tělo, jen prohlubuje ničivé účinky rozpadu. Ale právě z této racionální pozice je lyrický subjekt schopen oslovení, výzvy, v níž bez milosti usvědčuje okolní svět a civilizaci z toho, že hlavní silou jejich konání je mechanismus stroje, který navíc intenzivně využívá principu vytěsnění, takže se lidské bytosti vytrácejí do „neautenticity“ a stávají se objekty manipulace. Julišův karteziánský subjekt si je tedy vědom slepého místa reflexe. Již tím překračuje své hranice, neboť chápe sebe sama jako rovnocennou, nikoli nadřazenou, součást lyrického mnohohlasí.

Skutečným protivníkem vědomí však není pouze vědomí samo, ale kategorie absurdna (nebo koho vlastně?), jež určuje pravidla hry. V Julišově básni *Provždy se smíř s porážkou*¹⁶ se šachové partie asi účastní karteziánský „dvojník“ („Ale šedá mozková kůra, i to je kolotající vesmír / Jsme chyceni a nemůžeme se vymknout z kruhů, drah a skoků / které předstírají hru“), ale pravděpodobněji někdo úplně jiný, jenž používá lidské vědomí jen jako masku zastírající skutečnou tvář „harlekyňa“ – chaosu: „Černobílá maska nad trikotem harlekyňa / Černá s bílou urputností stoupá s kouřem cigaret.“ Hazardní karetní hru s osudem – smrtí ostatně nalezneme již u Františka Halase v básni *Hráč* (ve sbírce *Kohout plaší smrt*); naproti tomu Emil Juliš emblematicky využívá hry v šachy, poukazující na experimentální „konkrétní“ poezii 60. let.

Julišův lyrický subjekt nakonec není schopen udržet racionální řád, své vlastní hranice, a propadá se do ne-lidského, cizí hmoty kosmu, jehož řečí je chaos. (Chaos má ovšem vlastní pravidla, neznamená to, že by postrádal řád, jen je to ne-lidský řád, tedy řád vymykající se lidským měřítkům; člověk nedokáže žít ani v geometrickém prostoru, ani v nekonečném, a tedy nepředstavitelném prostoru vesmíru. Básníkovu „prostorovou“ úzkost lze srovnat s výrokem Blaise Pascala: Úzkost oněch nekonečných prostorů mne děsí.) Zatímco ve sbírce *Nová země* „šachová hra“ permutací dokázala integrovat náhodu a nepředvídatelné a závěr sbírky je nesen ve znamení jednoznačného vítězství, v období 70. – 80. let si je subjekt vědom prohry. Tato prohra však otevírá nové možnosti ... A je potřeba vědět, že tyto možnosti byly otevřeny skrze fragment, enumeraci a evokaci detailů věcí až k samotné hmotě světa.

Neboť v okamžiku maximálního přiblížení detailu se vnějšek prolamuje do vnitřku: čím více si přibližujeme detail, čím více se vytrácí „hloubka“ mezi předmětem a pozorujícím subjektem, tím více subjekt ztrácí svou privilegovanou pozici, tělo je zasahováno hmotou, prolíná se s ním, až vzrůstá ztráta orientace; kontemplativní pozice je destruována a není možno ji udržet. Dominuje fragment, ale bez rozlišení; koherence je ztracena a vše zaplavuje juxtapozice. V přesmyknutí, kdy se vnějšek transformuje do niternosti, do „uvnitř“, v onom přesmyknutí mizí odstup mezi tělem subjektu a světem a zejména mezi vědomím (reflexí) a tělesností světa (tělo rezonuje s pohybem hmoty světa). V té chvíli se horizontální tok věcí (epický sled)

15 Patočka, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha 1995, s. 15, 16, 18: „Descartes problém subjektivní tělesnosti objevil, ale ihned jej zase zakryl.“ – „Generální pochybnost o tělesné cestě zakládá Descartes argumentem snu. Není kritérium na rozlišení snu a bdění.“ – „Mé tělo (...) patří do res extensa a není možno pozorovat je (...) jinak než objektivním pohledem matematických určení (...) geometrickými metodami.“ – „Tělo je mechanismus, všechno ostatní, co patří k živému fungování našeho těla, Descartes promítá na druhou stranu – do našeho prožívání, jež je zvláštním subjektivním doprovodem objektivního procesu. Tím je hotov s fenoménem subjektivního těla.“

16 Juliš, Emil: *Nevyhnulnost*. Praha 1996, s. 153.

pretváří v dramatický sestup do jiného prostoru. Julišovy básně *Noc* a *Oheň*¹⁷ jsou zápisy tohoto průlomu do prostoru nadsetkání. Dynamika sestupu je přitom vystižena velice krátkým (většinou tří a čtyřslabičným) veršem, osamostatňujícím jednotlivá básnická pojmenování: „Je sladká, / sladká je / noc. / Vine se / jako kruhy / nikotinu, / jak crčení / punkevních vod / v tmách / mezi souhvězdími, / jako šum gravitace / na bubíncích / citlivých uší, / uší citlivých / k spočinutí času. / (...) / Sladká / je černá pokožka / noci. / Sladká je / pro všechny smysly / i / pro ten šestý, / a to je / noční smysl, / který se dotýká / tajemství / skrytého pod nervní / pokožkou.“¹⁸ V aktu prolomení, který se děje skrze fragmentaci a rušení distance mezi tělem subjektu a předmětem (detail je přiblížen do takové blízkosti, že mizí hranice mezi jím samým a okolní materií), je zrušena kauzalita, logická návaznost příčiny a následku, dochází k transformaci vztahu subjektu a světa a nová logika má nejbližší snové logice. Nová obraznost je utvářena na bázi nepředvídatelného, k symbolům jsou nečekaně přiřazovány útržky skutečnosti, vysvětlení těchto bizarních spojů mezi označujícím a označovaným přichází až jaksi dodatečně – tak, jak se to děje i ve snu. Nově začleňované segmenty skutečnosti jsou ovšem vždy nepředvídatelné, ohrožující, cizí, neboť vždy rozvrací sotva ustanovený řád, ruší uměleckou záměrnost. Způsob práce se snovým básnickým pojmenováním je odlišný od obraznosti budované na bázi enumerace předmětů, které byly součástí řádu tohoto světa a které byl kontemplativní subjekt schopen uchopit.

Je zajímavé, že propustování vnitřku a vnějšku se u Juliše děje často za účasti kontemplativního – tj. reflektujícího subjektu, takže na rozdíl od surrealistických experimentů není potřeba uvádět sebe sama do hypnózy, umělých spánků, delirantních stavů aj. Julišova niternost je proto vždy v intenzivním sepětí s vnějškem. Básník „pouze“ zrušil konvenčně ustanovenou homogenitu prostoru a nadvládu absolutního pozorovatele, který si ode všech předmětů udržuje distanci.¹⁹

U Julišova nového – extatického – vědomí teprve toto ponoření se do hmoty světa umožňuje dotknout se pulsování času a vesmíru, hranice viditelného, pronikat „pamětí“ hmoty, ale vykoupení toto setkání nepřináší; je příznačné, že revizi onoho extatického stavu (tj. důsledné zpochybnění dosaženého) v sebeoslovení opět sděluje „karteziánský“ subjekt:

Hejno ryb proplová okny věže,
nad střechami a ulicemi. Hranice viditelnosti:
sekvoje, palmy, magnólie. Černají. Černají i
ryby. I krev na ústech stárnoucího motýla.
Jaké v nás musí být prostory!
Hejna ptáků námi krouží, z úst vyráží zpěv.
Uvidíme bájného archeopteryxe.
Rozstříkla se souhvězdí, nedostupná setba;
vystavujeme se jejich průvanu,

17 Tamtéž, s. 120–122, s. 123–124.

18 Tamtéž, b. *Noc*, s. 120, 121.

19 Merleau-Ponty, Maurice: *Svět vnímání*. Praha 2008, s. 20, 21: „Když náš pohled bloudí krajinou, zaujímáme v každém okamžiku nutně určitý úhel pohledu, a tyto po sobě jdoucí momentky, které vždy zachycují jen danou část krajiny, nelze poskládat vedle sebe. Malíř může ovládnout tuto sérii různých pohledů a získat z ní jedinou, věčnou krajinu pouze za tu cenu, že poruší přirozený způsob vidění (...). Pocit světa, v němž nikdy nelze pozorovat dva předměty zároveň. V tomto světě je vždy mezi částmi prostoru přítomno i trvání, jež je potřeba k přenesení pohledu z jedné na druhou, a jsou zde tudíž není dáno, nýbrž se jeví či prosvítá skrze čas.“

chlad s námi důvěrně rozmlouvá
pod Damoklovým mečem.
Z přírody neubývá kruh rození a smrti.
– Zavři zobák se svými moudry! –²⁰

Abychom odhalili, co tento nový prostor, prostor nadsetkání, dělá s funkcemi lyrického subjektu a zejména s jeho „hranicemi“, musíme si všimnout jistého jevu, tj. promluv nikoli antropogenního lyrického subjektu, ale nelidských vypravěčů, Julišových bytostí-soch. Naznačili jsme, že *Zóna* se stává toposem, v němž se střetávají lidská měřítka s ne-lidským, neměřitelným, a že *Zóna* tento střet tematizuje. Účinně přitom využívá základního kompozičního postupu, jímž je fragmentace, narušení koheze textu, vytváření bizarních básnických pojmenování, v nichž se prolínají nepředvídatelně jevy z různých kulturních a časových i prostorových rovin, aniž by bylo možno metaforizující členy převést na společného metaforizovaného jmenovatele, aniž by bylo možno jednoznačně vyložit skrytý smysl symbolických situací. Jestliže je lyrický subjekt reprezentantem tohoto lyrického světa a jeho tematizací, je zjevné, že tento svět neovládá, jeho demiurgická pozice se tříští do mnohohlasí lyrických hlasů, které se osamostatňují do rozličných mentálních bloků (námi analyzovaný karteziánský reflektující subjekt je jen jedním z těchto hlasů ...). Zároveň v prostoru Julišovy *Zóny* – tohoto specifického toposu – vyvstávají i další postavy, které v sobě nesou atributy ne-živého, postavy – sochy, které mnohdy přebírají vypravěčskou funkci a stávají se autonomním hlasem, jenž je zcela nezávislý na kontemplativních a zpovědních i emocionálních polohách původního lyrického subjektu: „To jsme my, sochy! / Jsme vám v patách, obraťte se na své podoby, jsou vykřičené, / nakonec jste je zkeslili vy, / jsme vaším odrazem, hleďte nás / v sobě a neohleďte se svým celistvým tělem (...) / jakmile svolíte, abychom k vám plně pronikly, / jste zachráněni; / poznáte, co je svět a kdo jste vy, / a nebude to pro vás lehké, / vždyť poznáte / i své temné stránky ...“²¹ Tyto hlasy jsou figurativní tematizací onoho nelidského prostoru, který si v sobě nese paměť odkazující k ztracené kultuře, zanikající pod účinkem entropie. A protože tyto postavy do sebe vstřebávají oba principy – kulturu i chaos, de facto se stávají monstry, jejichž hlasem promlouvá skrze „nevědomí“ jiný prostor, nepřivlastnitelný člověkem.²²

Lyrický mluvčí může být jen nositelem oněch cizorodých hlasů, ale ze své podstaty tyto entity neovládá. Sama symbolická funkce těchto poloh vyvstává z fragmentární struktury *Zóny*, která skrze své symbolické reprezentanty nakonec odkazuje do oblasti nevědomí. Proto je velmi obtížné mluvit zde o stylizaci či dokonce autostylizaci, která přece předpokládá vě-

20 Juliš, Emil: *Blížíme se ohni*. Ústí nad Labem 1988, s. 110, z druhého oddílu *Zóny*.

21 Citovaná báseň je ze sbírky Emila Juliše *Blížíme se ohni*. Ústí nad Labem 1988, s. 75. Dalšími texty, jež odkazují k transformaci lidské – nelidské (viz sochy a strojky), jsou: ... *A pak poznal* (Juliš, Emil: *Nevyhnutelnost*. Praha 1996, s. 202), *Lidé – strojky* (tamtéž, s. 159), *Staré známé město* (tamtéž, s. 161), *Loutky* (tamtéž, s. 163), *Přebývoáma* (Emil Juliš: *Blížíme se ohni*. Ústí nad Labem 1988, s. 104), *Dívá se* (tamtéž, s. 84), *Postava ze sádry* (tamtéž, s. 80), *Spěchat nelze* (tamtéž, s. 79), *To jsme my, sochy!* (tamtéž, s. 75). Tato transformace má dvojí protikladné vyznění: sochy získávají atributy lidskosti a vypovídají o nivelizaci hodnot i krajiny, jsou tedy zhmotněným „svědomím“ (Nad – já), varujícím mementem. Strojky jsou naproti tomu lidé, kteří popřeli své lidství a stali se pouhým objektem spotřebního cyklu, onoho velkého požírače uhelných slojí (exkavátora).

22 Sochy jsou dvojníci – přízračné stíny – mrtvých / živých, vyvstávají z rozhraní zanikající kultury (města) a přírody. Jsou tedy symboly, které vyvstávají, zhmotňují se, nejsou realizovány, tvůrce zde musí potlačit své konstrukční schopnosti, aby sochy – stíny mohly promluvit. Sochy samy se – nezvány – přivolávají do extatického vědomí, pohybujícího se na hraně bdění a snu.

domou transformační operaci, při níž sémiotický subjekt definuje, jaké vlastnosti má lyrický subjekt vůči fikčnímu světu lyriky reprezentovat.

Pozoruhodné je, že sám personální lyrický mluvčí převzal sošné atributy a stává se z něj živý / mrtvý, aby aspoň na chvíli dokázal vzdorovat entropii: „všechno ztrácíme / i úžas / i pravdu – tu básnickou / vždyť chceme být aspoň na chvíli / změněni v solný sloup“ (b. ... *A pak poznal*)²³ Gesto sochy skrze napětí v sémantických opozicích živý / mrtvý, kulturní / přírodní ztvárňuje to, co je vlastním smyslem *Zóny* i vzdorem vůči ní: odhaluje ničivý účinek času, neboť čas je promítnut do prostoru *Zóny* a *Zóna* je promítnuta do gesta sochy.²⁴ Zároveň je gesto sochy modelací lidských gest, jimiž člověk brání zániku. Socha je nakonec oním elementem, jenž vzdoruje *Zóně*, než bude sama destruována, tak jako byl demolován starý středověký Most.

Julišovy texty vyrůstají z existenciální, mezní situace, v níž si subjekt uvědomuje převahu přírody nad časově omezeným trváním kultury. Rozpad původního koherentního světa proto ruší opozici mezi sakrálním a profánním, což vede také k rozpadu demiurgické pozice lyrického subjektu, který se posléze tříští do mnohohlasí. Svár těchto hlasů nepřináší jednoznačné řešení, i proto podle mého soudu není možné uvažovat o dominantní věstecké stylizaci, která přece předpokládá ustálený axiologický komplex, z něž je možné vést vůči adresátovi výzvu k obrácení. Entropii i závratí z nekonečných kosmických prostorů je kladena hráz skrze realizaci básnického artefaktu, skrze akt psaní. Teprve v tomto okamžiku se prostor determinace, jímž je *Zóna*, proměňuje v nečekaný prostor svobody.

PRAMENY A LITERATURA:

- BÍLEK, P. A.: „Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice.“ In: *Od struktury k fikčnímu světu*. Olomouc 2004, s. 141–164.
- ČERVENKA, M.: *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl 2003.
- ČERVENKA, M.: „Sebeoslovení v lyrice.“ In: *Obléhání zevnitř*. Praha 1996, s. 149–186.
- ELIADE, M.: *Posvátné a profánní*. Praha 2006.
- ELIADE, M.: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha 1997.
- JAKOBSON, R.: „Socha v symbolice Puškinově.“ In: *Poetická funkce*. Praha – Jinočany 1995, s. 575–604.
- JANKOVIČ, M.: „Julišovy hry o smysl.“ In: *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005, s. 864–922.
- JULIŠ, E.: *Nevybnutelnosti*. Praha 1996.
- JULIŠ, E.: *Nová země*. Praha 1992.
- JULIŠ, E.: *Pod kůží*. Praha 2007.
- JULIŠ, E.: *Bližší se ohni*. Ústí nad Labem 1988.
- MILOTA, K. – HODROVÁ, D.: „Od Nové země k Zóně. Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982.“ *Česká literatura* 48, 2000, č. 1, s. 36–51.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*. Praha 2008.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Viditelné a neviditelné*. Praha 1998.
- PATOČKA, J.: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha 1995.

23 Juliš, Emil: *Nevybnutelnosti*. Praha 1996, s. 202.

24 Zde je třeba připomenout osudy výtvarných artefaktů Jiřího Sozanského, které spolu se svými přáteli sochaři realizoval v torzu zanikajícího středověkého města. Spolu s demolicí Mostu zanikly i artefakty. Dochovala se pouze fotografická dokumentace, jež byla částečně publikována v katalogu Most 1981/1982.

PIORECKÝ, K.: „Červenkova teorie lyrického subjektu“. *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 31–55.

SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, F.: *Fragmentárne písanie*. Bratislava 2005.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

SEBEVRAŽDA – UMĚLECKÝ EXPERIMENT?

OLGA ŠVECOVÁ

Od vědeckého experimentování očekáváme, že pokus musí být, je-li to objektivně možné, opakovatelný. A to za stejných podmínek a s využitím shodných postupů. Experimentování v umění za účelem téhož výsledku není žádoucí, v případě psaní nemusí být experimentálně stvořeno ani literární dílo.

Hranice literatury, umění bývají zřetelnější v okamžiku, kdy jsou překračovány, kdy se zdá, že jsou překračovány, ohrožovány. Dochází k narušování tradičního vymezení, je zpochybňováno, co jsme byli dosud navyklí za umění považovat. Zeptejme se sami sebe: Co je umění? Co je kultura? Debata o předložených definicích by byla zřejmě obsáhlá. Rozhodovali bychom se snadněji, kdybychom měli zvážit, zda v současné době zahrnujeme do literatury a umění i tendence, které sami sebe označují jako subkultura, subverzivní kultura?

Jacques Rigaut napsal: „Sebevražda – to je umění.“ V roce 1929, kdy mu bylo třicet let, se zastřelil. Provedl to tak, jak prohlašoval: aby si byl jistý, že kulka skutečně projde srdcem, použil pravítko. Jacques Vaché, jehož poslední uměleckou manifestací byla sebevražda, tvrdil: „Umřu, až budu chtít umřít.“ Zde, dle našeho soudu, stojíme umění tváří v tvář. Umění se prolíná s životem, stává se gestem, činem, akcí. Není jisté náhodné, že právě Vachého zmiňuje v básni *Dovršení jednoho života cyklu těchto kreseb jako výsměch i strach ze smrti která se pozvolna vynořuje jako nákladní vlak český* „prokletý“ básník Karel Šebek: „tam někde čeká j. vaché/ aby nám připálil cigaretu“.¹

O sebevraždě většinou uvažujeme v kontextu psychického života jednotlivce, hodnotíme ji jako sociální jev nebo jako filosofický problém. Pokusíme se zde naznačit, jak je tematika sebevraždy zpracována v díle Karla Šebka. Již z výše uvedeného vyplývá, že Šebek nebyl jediný literárně činný sebevrah. Jeho poezie je ale dle našeho názoru přímo ukázkovou sebevraždou v textu. Shledáváme totiž, že sebevražda je zde naprosto samozřejmou součástí veršů, metaforiky.

Dá se říci, že násilí, vraždy a utrpení jsou základními motivy Šebkovy tvorby. Všimněme si pro začátek básně s titulem *Pondělí*. Do nového týdne vstupujeme tragicky hned prvním veršem: „Tvá nepřítomnost jako oddálení okamžiku smrti/ s kterou se vedu za ruku po celý život.“² V nepojmenované básni se subjekt zpovídá: „nemohu se ubránit vzrušení při pohledu na špičku nože/ který mi míří na břicho/ a pomalu se přibližuje.“³ Snad bychom mohli zpočátku uvažovat, zda nejde o nadsázku, laciný trik, jak upoutat pozornost, uměle šokovat. Přímou

1 Šebek, Karel: *Dříve se do tmy, je tak barevná*. Praha 1996, s. 102.

2 Tamtéž, s. 66.

3 Tamtéž, s. 72.

v názvu básně např. stojí *Pokus o sebevraždu v textu* a v prvních dvou verších je popisován sebevražedný úmysl: „Napustil jsem si plně umyvadlo vody a ponořil hlavu pod hladinu/ s dobrým úmyslem nevytáhnout ji už ven.“⁴ Jinde je naopak tomuto nutkání odporováno: „Dnešní noc zasekávám kolem sebe nože slov/ píšu abych nevraždil/ to jest nevystřelil na sebe sama/ jsem si přece nejbliž na mušce...“⁵

Rafinovanost, s jakou proniká snaha o sebezničení do Šebkovy poezie, je pozoruhodná. Jedná se například o slovní spojení: „na **popravišti** této **chvilě**“ „**revolver** utvořený ze **slov**“ „chtěl bych **pohladit sekerou**/ sebe“ „podlaha posetá nesčíslnými **mravenci smrti**“ Smrt lze spatřit kdekoliv, její příchod doprovází noc, měsíc, lidé (matka, otec) nejrůznější zvířata (nejčastěji tygr, žralok, vlk), zbraně sečné, bodné i řezné, a dokonce též jídlo. Nacházíme zde poměrně pestrrou škálu způsobů sebepoškozování. Originalita, s jakou básník vynalézá další krveprolití, mnohdy nutí k pousmání, zvláště když přimísí trochu černého humoru a ironie.

Život je často popisován pomocí vulgarismů: „život je kyselý jako chcanky ve větru“,⁶ smrt je naopak něžně poetizována: „snad najdu smrt jako ženu/ jako tvá kresba je nezbytně enigmatická a přece jasná jako noc/ bude to co je dnes jen trochu zřalová obloha/ stejně místo nás už zemře někdo zcela jiný/ protože v tomto světě pro nás není hrob/ snad v korunách rozkvetlého stromu s nehty delšími než život/ jak může zemřít bouře nebo kresba/ je to pouhé přemístění na správnější místo.“⁷ Symbolicky je vražděna také poezie: „na schodišti poezie která vede do prdele/ už neexistují křížovatky“,⁸ místy i papír, na který se právě píše. Psací stroj na oplátku zraňuje a vraždí pisatele, přestože právě stroj je ve skutečnosti jeho jedinou zbraní. Šebek ve svých textech záměrně zaměňuje psaní a žití, pisatele za psací stroj, snaží se nám vsugerovat, že konec básně je zároveň ukončením života.

Technika, jakou jsou propojovány jednotlivé obrazy básní, vytváří dojem záznamu halucinacních stavů (často o takový záznam skutečně šlo). V této souvislosti bychom měli podotknout, že v mnoha textech se objevuje motiv opojení, alkoholu, LSD, rozšířeného vědomí i bezvědomí: „za každým řádkem rána do hlavy abych nezapomněl jak chutná vesmírné štěstí/ bolesti/ abych nezapomněl na Šebka parašutistu poezie který noc co noc padá/ z hvězd do mé postele.“⁹ Viditelné se třísť do řetězce obrazců podobně jako ve víceportrétoových řezaných kolážích. Šebkovo vidění je výtvarné a fakt, že sám vytvářel koláže, se ztelně promítá do jeho stylu psaní.

V Šebkově imaginaci může cokoliv rázem metamorfovat, dochází k záměně subjektu a objektu, „já“ se rozpadá do několika osob: „s humánními myšlenkami/ zda vyvraždit sebe nebo tuto obec/ rozestupuji se do stran potkávám se a vzdaluji se.“¹⁰ Lubomír Drožd' se proto autora v roce 1993 ptal, proč oslovuje sebe sama, kdo má být ten „Šebek.“ Básník odpověděl: „Moje obrana je, že si sám nadávám, že si sám ze sebe dělám legraci. To je ta sebeironie, to je takovej můj prostředek, jak se zbavovat úzkosti. To je ten ‚sebešebek‘, ta legrace sama ze sebe.“ Drožd' poznamenal, že je v té ironii pořádný kus úzkosti. Šebek překvapivě oponoval: „Já mám za

4 Tamtéž, s. 29.

5 Tamtéž, s. 99.

6 Šebek, Karel: *S očima bez očí*. 1977. Báseň *S očima bez očí* byla nalezena zapomenuta v obálce od dopisu Karla Šebka Pavlem Řezníčkem v jeho soukromém archivu. http://www.vetrnemlynny.cz/rozrazil/online/clanek.php?clanek_id=51 Rozrazil online

7 Šebek, Karel: *Dívej se do tmy, je tak barevná*. Praha 1996, s. 103.

8 Tamtéž, s. 83.

9 Tamtéž, s. 99.

10 Tamtéž, s. 77.

sebou už celou řadu pokusů o sebevraždu, se kterými jsem ovšem úplně skončil. Deset let už nemám žádný takovýhle pokus.“¹¹

Šebkovy texty mají ze zásady pesimistické vyznění, každý záblesk svobody a naděje je vzápětí rozmetán. Nepohybujeme se totiž pouze v imaginárním, vysněném světě. Objevují se strážníci: „pendrek je jediná svátost této doby/ v kostelech svítí kamenní policajti,“¹² přichází skutečné postavy jako Gustáv Husák, Alexandr Dubček, vojska Varšavské smlouvy, občané Vrchlabí, rodiče, přátelé, babička, Hanka, Zbyněk.

„Lyrický sebevrah“ si je jasně vědom toho, co se kolem děje, útočí na totalitu i konzumní způsob života: „Segedínský guláš vítězí nad životem/ Tlačenka nad poesii/A uherský salám nad nevěrnou milenkou,“¹³ situaci zesměšňuje a byť už sama absurdní je, přetavuje ji do vizí ještě podivnějších: „ohraničený dráty je to malý koncentrační tábor pro mé ruce/ aby se ne-setkaly s mými rukama/ celý obrostlý trny připravený obejmout kteréhokoliv občana/ tohoto malého ale šťastného státu/ malých ale masitých státníků/ jsou to věru šťastní broučci.“¹⁴ V básni z roku 1968 vykresluje motiv prasete, který se později několikrát vrací (prase má např. dopsat báseň, Šebek do sebe prase obléká): „Tentokrát se večírek skutečně vyvedl/ sezval jsem do svého pokoje veškeré funkcionáře z města/ zatímco hosté pomalu dostávali podobu Šebka narůstala mi hlava prasete/ nakonec mezi námi nebyl žádný rozdíl.“¹⁵ V jednom z textů z roku 1989 naproti tomu kompozici dominují motýli: „dny jsou teď zase po dlouhé době modré a ty to víš/ zas po dlouhé době bych nechtěl dneska umírat/ tohle je báseň pro Janu z níž se rozletí do všech stran tisíc motýlů.“¹⁶

Svět je sice plný násilí, ale v zákoutích se objevuje naděje, láska, vzpomínky na bezstarostné dětství. Láska je neustále hledána, vyzývána, její nesmrtelnost je konfrontována s lidským životem, bolestí a utrpením: „rozežrán na kost/ teprve žiju/ teprve zpívám svou píseň / dne který přijde/ bez břitvy pod krkem pro všechny žijící/ skrytí pod obrovskou paní pampeliškou/ která nás ochrání/ za pohádkovou knížkou jako za pancéřovým brněním.“¹⁷ Téměř vždy se však objeví moment, který jakýkoliv pozitivní závěr destruuje.

Jan Nejedlý v doslovu k výboru z Šebkových textů *Dívej se do tmy, je tak barevná* shrnuje, že Karel Šebek se postupně v boji o sebe sama vzdaloval surrealismu, přibližoval dadaismu a souzněl s undergroundem: „Avšak co je hlavní. V pozadí velkých inspirací a legendy pohnutého života vzniká jakoby mimochodem na potrhaných papírech, na zadních stranách kreseb a koláží, v mezerách starých dopisů, na rubu studie o LSD, na táccích od piva atd. poezie, totiž neustále rozvíjená a neustále rozbíjená věta: nekonečná delirantní výpověď o sobě a proti sobě.“¹⁸ Nejedlý si klade otázku, zda vůbec můžeme na tomto místě hovořit o literatuře. Zda není vhodnější považovat tyto chaotické texty za pouhý terapeutický pokus zbavit se vnitřních traumat. Připomíná však, že z této terapie se za hranicemi umění rodí „smaragdy veršů.“

Dle našeho mínění bylo psaní skutečně Šebkovi terapií. Mohli bychom se pokusit dopracovat se k podobným zjištěním, jaká uvádí Josef Viewegh ve své studii o psychologii umělecké

11 Blumfeld, S. M.: „Anděl v ústavních teplákách“. *Vokno* 30, 1995, s. 66.

12 Šebek, Karel: *S očima bez očí*. 1977.

13 Šebek, Karel: „Probud' se, anděli, peklo spí“. *Tvar*, Praha 1994, s. 21.

14 Tamtéž, s. 79.

15 Tamtéž, s. 39.

16 Tamtéž, s. 112.

17 Tamtéž, s. 72.

18 Nejedlý, Jan: „Tanec na žiletkách“. In: Šebek, Karel: *Dívej se do tmy, je tak barevná*. Praha 1996, s. 146.

literatury,¹⁹ avšak mnohem zajímavější stať by bylo možné vystavět na základě výzkumu Stanislava Grofa. V Šebkových textech se neustále opakuje tragédie zrození, trauma porodu, prokletí života, dokonce obrazy bombardování porodnic. Dětství je zdánlivě idealizováno, návrat k němu však následně prohlubuje depresivní vnímání světa.

Grof se domnívá, že porod a období těsně před ním má zcela zásadní význam pro lidskou psychiku, a rozlišuje proto čtyři typy předporodních zážitků – bazálních perinatálních matric (BMP). Stojí za povšimnutí, že BMP II (druhá ze čtyř), která je charakterizována jako prožívání kosmického pohlcení, bezvýchodnosti a pekla, je spojována s depresemi, mánií a sebevražedným jednáním: „Pokud je člověk pod vlivem této matrice, stává se slepým ke všemu pozitivnímu, co se ve světě i v jeho životě odehrává.“²⁰ Při psychedelickém sezení s podáním LSD, v jehož průběhu dominuje tato matrice, pociťuje člověk nesmírné tělesné a psychické utrpení, bezvýchodné situace, víze pekla, uvěznění v kleci, méněcennost, vinu. Nahlížení na svět je apokalyptické, zjevují se koncentrační tábory, válčení, epidemie, vše se zdá být nesmyslné a absurdní.

Kdybychom detailněji porovnali Grofův popis prožitků spojených s druhou bazální perinatální matricí s Šebkovými verši, možná by nás překvapilo, do jaké míry se shodují. Psychologické zkoumání samo o sobě ale není cílem tohoto článku.

Šebek ve svých textech neuvádí příliš často jména spisovatelů nebo filosofů, pokud nejde přímo o jeho přátele. Ojediněle mezi verše vpadl „Víťa“ Nezval, při povzdechnutí, že kdyby jím autor byl, nedostal by pokutu. V básni *Brambora v textu* je vzpomenu na kontroverzního českého filosofa: „snad jedině paní Stríbrnská Hanka Martin nebo Ladislav Klíma/ přízraky které mám před očima a které nevidím“.²¹ Mezi Šebkovými a Klímovými texty by se jistě dalo nalézt nejedno podobné téma (obdiv ke hvězdám, fascinace propastí, smrt jako žena, život jako utrpení ...).

Klíma sice tvrdil, že dává přednost lidskému a od sebevraždy upustil, přesto si musel být jasně vědom, že jeho životní návyky ho brzy k smrti přivedou. Ovšem oběma legendám stálo za to předvést okolí, že chtějí nejenom odlišně žít, ale i zemřít jinak než většina jejich současníků. Jejich život, smrt i texty měly být plivancem na soudobou společnost: „lidé umírají většinou dříve než ve skutečnosti/ uloženi do rakve u nedělního oběda/ bojuješ o lepší smrt než je ta jejich“.²²

F. X. Šalda napsal o Klímovi: „Nuže, vykliňte se násilně na den ze svých úřadů, krámů, bank, kontoirů, továren a dílen, škol, nemocnic, laboratoří a vejděte do samoty svého ducha s knihou Klímovou. A za den z ní vyjděte. A nepochybuji, že vyjdete **jiní, než jste vešli**. Pravda, budete zase jíst, spát, pracovat, počítat, psát, číst své noviny, žvástat se sousedem hlouposti. A přece! Budete **jiní**! I žvástat, i číst a možno i psát a počítat, ano i jíst, spát a zívát budete jinak, než jste žvástali, četli, psali, počítali, jedli, spali a zívali předtím.“²³

Pokud bychom v této citaci zaměnili slova „s knihou Klímovou“ za „s básněmi Šebkovými“, zřejmě bychom tak mohli docela dobře popsat dojem, jenž jeho básně vyvolávají. Šebek nemoralizuje, jde spíše o nahlodávání pocitu bezpečí, který se v každém usadí v okruhu přátel, v pohodlí domova. Texty neukazují cestu kudy ven, objevují se otázky, na něž nikdo nedokáže

19 Viewegh, Josef: *Sebevražda a literatura*. Brno 1996.

20 Grof, Stanislav: *Psychologie budoucnosti*. Praha 2007, s. 61.

21 Tamtéž, s. 44.

22 Tamtéž, s. 102.

23 Šalda, František X.: *Dílo F. X. Šaldy (Časové i nadčasové)*. Praha 1936, s. 438.

dát odpovědi, rozčarování nad daným stavem věcí, konstatování prázdnoty, ve které se člověk ocitá, a posléze také neodvratného konce, smrti, sebevraždy. Touha po absolutnu, uvědomění si absurdity lidského bytí a nemožnost zachovávat život za určitých okolností je ale zároveň osvobozující, uvolňuje člověka od všech iluzí.

Karel Šebek o sobě tvrdil, že neví, jestli je básník, nebo blázen: „Podle mě ty blázní jako takový – ta česká terminologie jako pako, blázen, dilina, magor, ta je velmi nepěkná – ty lidi maj svou filozofii, ty lidi nežijou na povrchu. Já si jich velice vážím. (...) Padesát procent těch lidí, když je člověk poslouchá, kdyby to někdo zaznamenal na magnetofon, tak oproti těm debatám, třeba v tramvaji nebo v autobuse, to jsou zajímavý rozhovory. (...) Je to imaginární svět, kde mizej takový pojmy jako je vepřová, televize, fotbal. (...) Je to bohatství, ale i boj. Je to boj na život a na smrt, někdy.“²⁴

Existuje mnoho děl s motivem sebevraždy, pocházejících ať už od autorů sebevrahů, či těch, kteří zemřeli přirozenou smrtí, přesto bývá tento námět zneklidňující. Tomáš Garrigue Masaryk v *Sebevraždě hromadným jevem společenským* dokonce varuje před zhoubným vlivem určitého typu literatury: „Následek tohoto stavu byla záhy chorobná nálada životní, jež se přirozeně projevila nejprve v básnictví. Goethův Werther je prvním velkým výrazem této nálady. Goethe sám si pomáhá z melancholie a činí ve svém Faustu polovičitost té doby jakýmsi náboženstvím; než to, v co věří Goethe, dostačuje jenom málokomu; veliká masa nesnese to na dlouho.“²⁵

Bernard Frankel a Rachel Kranzová zavedli v knize s názvem *O sebevraždách* termín „in-spirované sebevraždy“.²⁶ Studie Davida Phillipse o vztahu mezi počtem sebevražd a publikováním příběhů o sebevraždách totiž potvrdila, že počet sebevražd znatelně vzrostl po každém zveřejnění velkého příběhu o sebevraždě, a to nejpozději do jednoho měsíce od jeho zveřejnění. Phillips se proto domnívá, že sebevražedná vlna, která následuje po zveřejnění sebevražedných příběhů, přináší navíc úmrtí, která by se jinak dříve ani později nestala. Ti, kteří s Phillipsovými výsledky souhlasí, vysvětlují tento jev podobně jako účinky reklamy. Pokud ale někdo o sebevraždě vážně neuvažuje, nenechá se příběhy o sebevraždách jiných ovlivnit. Jestliže se nachází v rizikové oblasti sebevražedných úvah, mohou mu média nechtěně naznačit, že sebevražda je přijatelným řešením osobních problémů.

Je tedy možné, že by čtení Šebkovy poezie mohlo odstartovat suicidománii? S úsměvem prohlašujeme, že v dnešní mediální a konzumní době, kdy se potýkáme spíše s nedostatkem čtenářů, je to téměř vyloučené. Ti, kteří Šebka čtou, se nejspíš se sebevraždou setkali i jinde.

A v čem lze spatřovat Šebkův přínos, jestliže jsme právě vyloučili jeho možný zhoubný vliv? Chtěli bychom ocenit především autenticitu výpovědi, která způsobuje téměř „mrazení z verše“. Jeho básně neobsahují klišé, spíše metafyzické hloubky a závrať z jejich prozkoumávání. Při čtení podobného typu textů může zřejmě dojít i k otřesení systému hodnot vnímatele. Šebkovy básně působí jako procházka peklem, i bez ohledu na to, kolikrát se Šebek skutečně o svou absolutní revoltu pokusil. Důsledkem experimentování se sebou samým, se svým životem, vytvořil Karel Šebek poezii nepopíratelných kvalit.

Šílení ptáci rozstříhli oblohu
A střeva básně vyhřezly

24 Blumfeld, S. M.: „Anděl v ústavních teplákách“. *Vokno* 30, 1995, s. 66.

25 Masaryk, Tomáš G.: *Sebevražda hromadným jevem společenským*. Praha 1930, s. 215.

26 Frankel, Bernard; Kranzová, Rachel: *O sebevraždách*. Praha 1998, s. 17.

Nic nezvítězí nad zlem
Budou lásky stejně jako války
Slzy krve květ
Pamatuj
Nemohu chvátat jako stroj
Jen chvíli letět jako pták
A chvíli spát ve skořápce
Trny neštěstí
Otisk svobody
Nahý otčenáš dne²⁷

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

27 Šebek, Karel: *Dívej se do tmy, je tak barevná*. Praha 1996, s. 117 (psáno s Evou Válkovou).

HRAVOST SE ŽÁNROVOU FORMOU V HISTORICKÉ PRÓZE OLDŘICHA DAŇKA *VRAŽDA V OLOMOUCI*

LUCIE DOSTÁLKOVÁ

V posledních letech dochází pod vlivem postmoderních přístupů ke stále častějšímu zá-
měrnému narušování pevných žánrových hranic. Helena Kosková v této souvislosti hovoří
o „fenoménu rozostřených hranic“.¹ Tato tendence se projevuje i na poli české historické prózy,
která bývá tradičně vnímána jako vysoce konzervativní a jejímž ztělesněním se pro mnohé stal
realistický model jiráskovský. Od svého vzniku v 19. století však prošla velmi dynamickým vý-
vojem, vedoucím k jejímu obrovskému vnitřnímu rozrůznění tematickému i tvarovému. V se-
dmadesátých a osmdesátých letech 20. století se objevilo hned několik historických próz vyzna-
čujících se vysokou mírou hravosti. Pojem hravost chápu ve shodě s Davidem Venturou jako
„tvorivý herní princip, založený na ‚radosti‘ z kombinování a z variování“, který „rozhodujícím
způsobem určuje komplexní strukturu textu“.² Je to zastřešující termín, jenž slouží k postižení
celého komplexu jevů. Jednou z hlavních podob hravosti je právě hravost autorů se žánrovou
formou. Mezi první české historické prózy, jejichž příznačným rysem je žánrový synkretismus,
patří novela *Vražda v Olomouci* (1972) Oldřicha Daňka.³ Na jejím příkladě ukážu, jakými způ-
soby lze obohatit tradičně popisný žánr historické prózy postupy typickými pro žánry jiné.

Již z názvů dobových ohlasů na *Vraždu v Olomouci* – „Historická detektivka“, „Historicko-
detektivní román z české historie“, „Případ ze středověku“⁴ – je patrné, že Daňek ve své novele,
inspirované jednou z přelomových událostí českých dějin, využil schémat, která nabízí čtenář-
sky atraktivní žánr detektivky. Lépe řečeno: naoko využil.

Děj je uveden do pohybu po způsobu klasických detektivních příběhů, tedy vraždou. Ne
však ledajakou, ale vraždou posledního Přemyslovce Václava III., jehož smrtí je české krá-
lovství uvrženo do zmatečného období bezkráloví. Nalézt králova vraha či vrahy má za úkol
šternberský purkrabí Tomáš z Náměstí, protože král byl zabit v domě jeho pána. Neúspěšné
pátrání je pak těžištěm celé novely (sic!).

Milan Suchomel ve své interpretaci *Vraždy v Olomouci*, která vychází právě ze žánrové am-
bivalence textu, poukazuje na to, že Daňek „ironizuje historický žánr pomocí detektivky a de-

1 Kosková, Helena: „Fenomén rozostřené hranice v současné české próze“. In: *Česká literatura na konci tisíciletí II*. Praha 2001, s. 765.

2 Ventura, David: „Hravost v tetralogii Vladimíra Macury“. In: *Edice Tvary*, sv. 10, 2004, s. 3–4.

3 Zaměříme-li se na historickou prózu za normalizace, nalezneme dále hravost se žánrovou formou v trilogii Vla-
dimíra Neffá *Královny nemají noby* (1973), *Prsten Borgiů* (1975), *Krásná čarodějka* (1982) a částečně se s hravostí
se žánry setkáváme i ve třísvazkových *Pamětech českého krále Jiříka z Poděbrad* (1974, 1977, 1981) Václava Erbena
a v románu *Pozdější život Panny* (1980e, 1991) Ferdinanda Peroutky.

4 Galík, Josef: „Historická detektivka“. *Literární měsíčník*, 1972, č. 2, s. 92; Vodák, Václav: „Historicko-detektivní
román z české historie“. *Lidová demokracie*, 1972, č. 95, s. 5; „Případ ze středověku“. *Nové knihy*, 1972, č. 7, s. 4.

tektivku staví do ironického světla, když dává detektivovi vstoupit do dějin⁵. Klasický model historického žánru je zpochybněn už tím, že autorovi nejde v první řadě o zachycení „někdejších způsobů bytí“⁶, ale že soustřeďuje pozornost k otázce „kdo je vrah“, což je základní princip žánru detektivního.⁷ I tento žánr je však následně rozrušen řadou skutečností, které se s povahou detektivky neslučují. Tomáš jakožto detektiv není obdařen „mimořádnými pozorovacími a kombinačními schopnostmi“, jak vyžaduje kánon,⁸ a jeho hypotetická podezření namísto aby se tenčila, zasahují v důsledku jeho bezradnosti postupně skoro každého, s kým přijde do styku.⁹ *Vražda v Olomouci* navíc nesměřuje do bodu zásadního pro všechny detektivky, tedy k „řešící scéně“,¹⁰ ve které napjatý čtenář nalezne odpověď na otázku „kdo je vrah“. Zkřížením historického žánru motivy a postupy typickými pro detektivky dochází ke zvýšení napětí. Čtenářova zvědavost však není upřena k tomu, kdo je skutečný vražedník Václava III., ale kdo za něj bude v hravé fikci označen. Čtenář si totiž uvědomuje, že Tomášovo pátrání je předem odsouzeno k neúspěchu, protože je obecně známým faktem, že ten, kdo sprovedl Václava III. ze světa, nebyl nikdy odhalen. Vrcholně paradoxní – a pravidlům detektivky naprosto odporující – je pak závěr novely, který končí zavražděním samotného detektiva. Namísto odtažnění záhady přibývá další hádanka bez naděje na to, že by se ji někdo vůbec pokusil vyřešit. Klasická topoi detektivního žánru jsou tak uvedena na scénu a následně odvrhuta. Suchomel tento „krach detektivky“ komentuje slovy: „Detektiv potřebuje jako protivníka někoho určitého, i když dosud neznámého, nikoli dějiny.“¹¹ Tomáš tedy nenaplnuje čtenářovo očekávání (vyvolané signály odkazujícími k detektivnímu žánru), protože proti němu stála dějinná síla, proti níž je – z Daňkova skeptického pohledu – snaha jedince marná.

Daněk využívá i dalšího klasického motivu detektivky, „motivů průvodce“ (K. Čapek)¹², který se stává ve *Vraždě v Olomouci* zdrojem komiky. Tomášovy společníky tvoří opravdu bizarní a vzájemně kontrastní dvojice – vedle dominikánského mnicha Tiburtia, který sám sebe označuje za „muže myšlenky“, byť je spíše mužem zvaněním, je to vlnadná Tomášova milanka Hatava, jejíž postavení v rámci středověké společnosti je krom toho, že je ženou, degradováno také tím, že je lazebnicí, tedy lehkou děvou. Postava Tiburtia svými vlastnostmi (otylost, nezřízená záliba ve vínu, chvástavost spojená s mluvkovitostí, pseudovzdělanost, ustrašenost hraničící se zbábělostí) odpovídá negativním stereotypům tradičně spojovaným s mnichy. Nejedná se však o satiru na ně, ale o úsměvnou karikaturu, neboť Tiburtius je veskrze dobrák. Jeho protikladem je bystrá, introvertní a empatická Hatava, jejímž prostřednictvím v románu přibývá prvek

5 Suchomel, Milan: „Přítomnost českého románu o minulosti“. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university*. Brno 1975, s. 48.

6 Jedna z podmínek, kterou definuje žánr historického románu *Encyklopedie literárních žánrů*. Mocná, Dagmar – Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 239.

7 Viz hlavní rysy detektivního žánru: tamtéž, s. 106.

8 Tamtéž, s. 106.

9 Nelze souhlasit s Františkem Všetickou, který tvrdí, že Tomáš „je prozíravý a má neobyčejnou kombinační schopnost“. Všeticka, František: „Kompozice Daňkovy Vraždy v Olomouci“. In: *Česká historická próza (1945 – 1985)*. Opava 1990, s. 79.

10 Mocná Dagmar – Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 107.

11 Suchomel, Milan: „Přítomnost českého románu o minulosti“. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university*. Brno 1975, s. 46.

12 Karel Čapek prototyp detektivova průvodce definuje jako „osobnost poněkud pasivní a oddanou, jež mu někdy pomáhá a častěji mu slouží za posluchače, obveseluje ho svou detektivní neschopností a mnohdy je pak kronikářem a bardem jeho výkonů“. Čapek, Karel: „Holmesiana čili o detektivkách“. In: *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha 1948, s. 211.

dalšího „pokleslého“ žánru, tentokrát červené knihovny (padlá žena, do které se zamiluje dobře postavený muž a pojme ji za manželku): „Hatava se usmála trochu natrpkle, kolik opilců jí už slibovalo manželství, a ona znala cenu těch opilých slibů. Vztáhla ruku, dotkla se lehce Tomášovy paže a řekla konejšivě: ‚Napij se.‘ ... Vlastně ty sliby slyšela nerada, protože upadala do pokušení, že jim uvěří.“¹³ Naznačený milostný motiv, zavánějící kýčem, je však také pouze zavádějící, neboť nerovná láska je ukončena nikoli svatbou, ale Tomášovou smrtí.

Přítomnost postupů typických pro detektivky (kaskáda výslechů svědků a podezřelých, rekapitulující a spekulující rozhovory vyšetřovatelů) se promítá také do zvýšené dialogičnosti textu. Šlo by však uvažovat i o transferu literárně-druhovém, neboť druhou doménou Oldřicha Daňka je na dialogu stojící tvorba dramatická. Ta se odráží i v jeho textech prozaických – pro všechny Daňkovy historické romány je příznačný rozhovor. Právě v něm se odkrývá ve *Vraždě v Olomouci* pravý smysl textu, ukrytý v klamném obalu, tvářícím se jako historická próza/detektivka. Těžištěm novely tedy není, jak bylo řečeno v úvodu, pátrání po vrahovi, ale „dialog o pravdě“ (M. Suchomel).¹⁴ Pojem pravda je relativizován, když je zpochybňována prospěšnost jejího hledání: „Dobrá, přiznávám ti – pravda je pravda, a neotřesou jí ani mé stařecké pochybnosti. Ale my přece mluvíme jenom o hledání pravdy. Hledá se tak úporně, že se při tom hledání stvoří nejméně tři lži, jimž se pak často uvěří, dokonce pevněji než pravdě na vrcholku té kupy stihomamů.“¹⁵

Tématem marného hledání absolutní pravdy s poukazem na to, že pravda je vždy složitější, než se zdá, má Daněk blízko ke Karlu Čapkovi. A zdaleka se nejedná o jedinou podobnost. Stejně jako se v Čapkově *Hordubalovi* při vyšetřování vraždy pomalu rozpadá identita zavražděného Juraje, mizí při pátrání Tomášově identita mrtvého krále: „Kdybychom aspoň věděli, koho vlastně vrah zabil?“ – Jak to – koho? vytřeštil se mnich. – „Českého krále? Nebo polského? Nebo milence a manžela? Nebo nápadníka uherského trůnu? Nebo prchlivého chlapce, který jistě mnohým ublížil?“ Tomáš se narovnal, všiml si pozorného pohledu Hatavina a udiveného výrazu Tiburtiova, usmál se a řekl: „Moc rád bych věděl, kdo byl vlastně Václav Třetí.“¹⁶ Daněk tak skrze Tomáše opakuje relativizující otázku položenou už Čapkem v *Obyčejném životě* – kdo vlastně jsi, človče? Tomáš nakonec odpověď nalézá, když konstatuje, že Václav III. „nebyl ještě nikým. Teprv měl být, teprve se měl stát králem.“¹⁷

Ve *Vraždě v Olomouci* se objevují ještě další čapkovské motivy. Tomáš při zvažování, kdo všechno by mohl mít užitek ze zabití Václava III., s překvapením dospívá k tomu, že takových lidí je spousta. Ke stejnému zjištění dochází v Čapkově povídce *Vražedný útok* i pan rada Tomsa, který si po nepovedeném atentátu na svou osobu náhle uvědomuje, kolika lidem v posledních dnech ublížil. Zatímco Čapkův text přerůstá v morální (jako lidé budme lidští k lidem), Daněk se motivu mnohosti možných vrahů chápá s hravostí, zvláště v jedné ze závěrečných pasáží, kdy Tomáš s Tiburtem do seznamu podezřelých napíše vedle několika pa-

13 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Praha 2001, s. 116.

14 Suchomel, Milan: „Přítomnost českého románu o minulosti“. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university*. Brno 1975, s. 47.

15 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Praha 2001, s. 112.

16 Tamtéž, s. 65–66. Srovnej s Čapkem: „Život člověka je spousta různých možných životů, ze kterých se uskuteční jenom jeden, nebo jenom několik, zatím co ty druhé se projeví jen kuse, na chvíli nebo vůbec nikdy. Tak nějak si teď představuji historii každého člověka.“ Čapek, Karel: „Obyčejný život“. In: Čapek, Karel: *Hordubal. Povětrň*. *Obyčejný život*. Praha 1971, s. 359.

17 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Praha 2001, s. 116.

novníků okolních států pro jistotu i „celé české panstvo“.¹⁸ Vrcholně parodická, ad absurdum vyhocená je pak scéna, ve které jeden z měšťanů obviňuje jiného z královraždy pouze proto, že „dává vyhánět svinu do hradního příkopu, a takoví jsou všeho schopní“.¹⁹ Nejzásadnější paralelou mezi Daňkem a Čapkem je ale fakt, že oba využili žánru detektivky, skrze nějž – způsobem poutavým a sdělným – rozvíjeli své filozofující úvahy o pravdě a spravedlnosti. Prostřednictvím žánru „pokleslého“ tak naplňovali ambice literatury „vysoké“.

Daněk však k rozrušení tradičního modelu historického románu neužívá pouze postupů detektivky. Děj *Vraždy v Olomouci* je na mnoha místech přerušen různými pseudodokumenty, většinou přínaležejícími k věcné literatuře. Jsou od okolního textu odlišeny kurzívou a jejich škála je vskutku široká: úřední zpráva, věštba, za sebou seřazené novinové titulky, nekrolog, výnos soudu, záznam výsledku, žádost o náhradu škody, inzerát, vzkaz, kronikářský záznam, dvě prohlášení (habsburského krále k lidu českému, polského krále k lidu polskému) a několik dopisů různého typu – anonymní dopis, soukromá korespondence bratrská, špehářský list obsahující strážlivý rozbor politické situace v českém království, udavačský dopis a několik dopisů informativních, určených pro nadřízené pisatelů. Tyto pseudodobové písemnosti jsou stavěny do parodického světla již tím, že je předem vypravěčem avizována jejich umělost a hypotetičnost. Uváděny jsou většinou kondicionálem – je poukazováno například na to, že *byly* dozajista napsány, kdyby „v oněch rabiátských časech vůbec byly vydávány úřední zprávy“, nebo kdyby „v oněch zvlčilých časech byly sdělovací prostředky pokročily alespoň natolik, že by zprávy byly ohlašovány z radničních věží nebo oken“.²⁰ Tento postup je netradiční obzvláště u dopisů, kterých se v prozaických dílech – jako prvku vysoce autentického – obvykle „využívá jako kompoziční složky, jež má navodit dojem věrohodnosti vyprávění“.²¹ U Daňky je tomu přesně naopak – namísto autentičnosti dopisy slouží k potvrzení fiktivnosti výpovědi.

Pseudodokumenty jako celek jsou ve *Vraždě v Olomouci* zdrojem komiky. Již samotné užití některých forem pro středověkou literaturu nepatřičných (novinové titulky, inzerát) je – ve spojení s naoko zastaralým stylem plným současných obrátů – úsměvným anachronismem. Daněk v pseudodokumentech dosahuje komiky třemi způsoby: parodií, ironickou glosou a kontrastem.

Parodie zveličuje charakteristické prvky žánru za účelem zesměšnění. V Daňkově románu je jí například hypotetické proroctví, ve kterém věstec odhaduje budoucí osudy pana Dobeše z Bechyně pomocí sedliny jeho moče, žlutých očí jeho nejoblíbenějšího sokola a obrazců potu na břiše jeho koně. Celá věštba je vzápětí ještě zpochybněna konstatováním, že takto znamenitých věstců, kteří by takové proroctví mohli proslovit, v té době vůbec nebylo.²² Parodii na inzerát představuje text propuštěného purkrabího, který avizuje, že je „dobrý lapkobijce (čtyři zatčení, devadesát osm zabitých)“ a současně upozorňuje, že je jeho „občasný pronájem do války možný“.²³ V parodickém duchu se nese i text, který nápadně odkazuje k vančurovskému stylu, vzoru mnoha historických románů: „A stejně jako dnes i tenkrát byla láska, třeba prodejná, a byla čest, ta okázala a vyřvávaná z hradeb, a pak ta tichá, o níž se nikdo nikdy nic nedověděl, a byla pomsta, nenávist, a byl dokonce i Bůh, takže vlastně nemáme téměř zlotřilým

18 Tamtéž, s. 100.

19 Tamtéž, s. 77.

20 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Praha 2001, s. 8 a s. 18.

21 Kuděla, Viktor: *Malý labyrint literatury*. Praha 1982, s. 121.

22 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Praha 2001, s. 14–15.

23 Tamtéž, s. 87–88.

časům co vyčítat, přestože berkové ještě nekradli rolety z železničních vagónů.²⁴ Část listin, především dopisy, zastírá svůj pravý účel, který je však jasně patrný – dopis, který se naoko tváří jako oslavný, je ve skutečnosti udavačský a dopis, který podává zprávu o nekalých praktikách mnohoobročníka a vyšehradského probošta Petra Angelova, je ve skutečnosti vychytralou žádostí o povýšení. V některých dokumentech je parodován proces jejich vzniku, například do listiny pisař, neschopný odlišit samotný diktovaný text od poznámek určených jemu, zaznamenal obě s účinkem jak jinak než komickým: „Když ho zkusíš podmazat – ne, to škrtni – když se s ním dohodneš, musíš přece přijít k nějakému úřadu i hradu...“²⁵

Část písemností je doprovázena ironickým komentářem. Jeden takový vysvětluje, že pravopisné chyby v anonymním dopise byly způsobeny pisařem mdlejšího rozumu, neboť takového úkolu by se žádný vzdělaný pisař neodvážil. Další glosa absurdním způsobem vysvětluje, proč se špehérský list nezachoval celý – konec byl totiž spolknut poslem v hrůze z odhalení a stejně jako většina takových listů se zachoval jen v ožvykaném stavu.²⁶

Daněk pracuje hravým způsobem také s kontrastem,²⁷ ve kterém staví vážné vedle směšného a důležité vedle banality. Příkladem kontrastu zakomponovaného do dokumentů samých může být dopis Viléma Zajíce z Valdeka, ve kterém svého bratra informuje: „Jinak na Valdeku nic nového, včera udělal kuchař medvědí tlapy a ještě dnes se všichni lesknou medvědími sádlem, taky zemřela sestra Anežka a otelily se nám dvě krávy.“²⁸ Vtipným způsobem je tak ukázáno, jaké postavení měly ve středověku ženy. Daněk také často užívá kontrastu mezi hlavní syžetovou linií a do ní zakomponovanými dokumenty. Ten je způsoben ostrým předělem mezi nimi, jejich naprosto odlišným stylem a v neposlední řadě i rovinou významovou. Například radostný list cisterciáckého mnicha, ve kterém svému nadřízenému sděluje, že Václav III. konečně zmoudřel, zanevřel na své kumpány v pitkách a rozhodl se založit nový klášter jejich řádu, je vystřídán scénou, ve které se jde Tomáš z Náměstí podívat na pozůstatky mladého krále.²⁹

Grafické odlišení pseudodokumentů od hlavní dějové linie způsobuje fragmentaci textu a zvýšení hravého aspektu v něm. Funkce těchto drobných žánrů zakomponovaných ve *Vraždě v Olomouci* však není pouze komická. Kromě toho, že text odlehčují, poskytují některé z nich i historický rámec důležitý pro pochopení děje. Odkazují na historické události minulé či budoucí (sumarizují například život Václava III., nastiňují nadcházející zmátečné období bezvlády a boje o český trůn). Část listin také slouží k nepřímé charakteristice některých postav před tím, než vstoupí do děje. V rámci (ale i mimo něj) těchto pseudodokumentů se v novele objevují také krátká anekdotická vyprávění ze středověkého života, která s dějem souvisí opravdu jenom velmi volně. Tiburtius například vypráví Tomášovi o tom, jak sedláci zaplatili ševci Vohnousevi, aby za ně chodil ke zpovědi. Zpovědník, bratr Vařbucht, si nevšiml, že před ním již poněkolikáté klečí ten samý švec, protože při zpovědích většinou spí. Celá aféra vyšla najevo, až když rozhorlený Vohnous požadoval zrušit odpuštění hříchů pro sedláka Matěje

24 Tamtéž, s. 117.

25 Tamtéž, s. 22.

26 Tamtéž, s. 45 a s. 81.

27 Připomeňme silně kontrastní dvojici Tomášových pomocníků při vyšetřování – mnich a lazebnice.

28 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Vyšehrad, Praha 2001, s. 22.

29 Daněk, Oldřich: *Vražda v Olomouci*. Vyšehrad, Praha 2001, s. 66–67.

Koně, protože mu nedal slíbeného lososa.³⁰ Takové a další historky jsou vedle humoru také zdrojem dobových reálií (v tomto případě úpadek čiré křesťanské víry a kritika církve).

V podtitulu *Vraždy v Olomouci* stojí „*Historický román o českém králi Václavu III.*“ Díky Daňkově hravé oscilaci mezi několika žánry lze i tento podtitul chápat jakou součást autorské hry. Vražda v Olomouci sice splňuje základní podmínky historického románu (volba historické látky a dostatečný časový odstup autora od zobrazovaných událostí), ale – jak jsem ukázala – spíše než o historickou prózu se jedná o hru na historickou prózu. Pod parodickou, nevážnou a hravou slupkou, tvořenou míšením mnoha žánrů, často parodovaných, se skrývá reflexivní nadčasové tázání po pravdě a jejím smyslu.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

30 Tamtéž, s. 67–68.

POLISTOPADOVÉ PROZAICKÉ POKUSNICTVÍ

LUBOMÍR MACHALA

Třebaže komercializace patří nesporně k základním faktorům, které se v mnoha ohledech promítly do podoby české polistopadové literatury, a pro mnohé literáty se čtenářský ohlas stal vskutku základním diktátem při jejich tvorbě, během dvou polistopadových dekad bylo možno i v produkci našich nakladatelství zaznamenat díla ve své podstatě výlučná, hledačská, nezvyklá, tudíž pro vnímatele obvykle nesnadno přijatelná, díla, jež na masovější čtenářskou rezonanci vědomě rezignovala. Následující příspěvek, koncipovaný jako inventarizující ohlédnutí za výsledky polistopadových prozaických průzkumů nových (či už pozapomenutých) tvůrčích možností, v neposlední řadě také naznačí, s jakým přijetím se tato díla setkala u literární kritiky.

Protože v polistopadové etapě české literatury dochází více než v kterékoliv jiném čase k současnému prezentování děl i trendů dřívějších období, bude naše pozornost zprvu věnována experimentům rodícím se vlastně už od šedesátých let minulého století, tedy v době, kdy Umberto Eco zveřejnil své teze o otevřeném díle, kdy se v české literatuře začaly objevovat texty rezonující s postupy francouzského nového románu a kdy své první krůčky u nás zkoušela také postmoderna, záhy zahnaná do normalizačního kouta.

Odtud ji začal jako jeden z prvních vysvobozovat Jiří Kratochvil (1940), ale právě údajná bezohlednost vůči čtenářům byla příčinou, proč jeho novátorský *Medvědí román* byl po dokončení v roce 1983 odmítnut i v samizdatovém komunikačním okruhu a začal v něm kolovat až koncem osmdesátých let, a to pouze v přepracované podobě, jež se plnohodnotného knižního vydání dočkala v roce 1991.

Jiří Kratochvil pak původní text, respektive jeho některé části a postupy varioval a rozvíjel v knihách, které vycházely v průběhu devadesátých let ¹ a které se setkávaly veskrze s pozitivním ohlasem. Negativní kritické hlasy se objevovaly vskutku ojediněle ² a z Jiřího Kratochvila se stal jeden z největších objevů polistopadové české literatury. Právě získané renomé přispělo k tomu, že nakonec byl přece jen vydán jeho tvůrčí archetyp. Stalo se tak v roce 1999 pod názvem *Urmedvěď*.

V úvodu k tomuto svému stěžejnímu dílu Jiří Kratochvil napsal, že se pokusil vytvořit román – otevřený systém, či ještě lépe živý model skutečnosti. V něm postavil příběh proti úzkosti z chaosu. Konstatoval přitom, že příběh považuje nejen za nejpřirozenější vypravěčský prostředek, ale i naši nejčastější a nejvýraznější interpretaci skutečnosti, nejčastější a nejvý-

1 Po *Medvědí* románu Kratochvil publikoval v rychlém sledu prozaické knihy *Uprostřed noci zpěv* (1992), *Orfeus z Kénigu* (1994), *Má lásko, Postmoderno* (1994), *Avion* (1995), *Siamský příběh* (1996), *Nesmrtelný příběh* (1997) ad.

2 Např. František Všeticka zkritizoval Kratochvilův *Avion* v *Alternativě nova* 1995, č. 4, s. 7.

raznější podobu řádu, který do světa vkládáme. Současně ovšem zdůraznil, že příběh nelze sdělovat tradičním způsobem, nýbrž je nutno ho skládat ze spřízněných, ale na první čtení nečitelně vzdálených detailů, protože nejvlastnější smysl románu není v nalezení příběhu, ale v pohybu od existenciální úzkosti, plynoucí ze smrti chaosu, k hledání interpretace, řádu, tedy hledání příběhu.³

Pro typ próz prosazovaných a realizovaných zejm. Jiřím Kratochvilem se tedy stal typickým experiment s konstruováním a dekonstruováním příběhu, s jeho variováním, rozbíjením a až rafinovaným skrýváním. Jedním z nejčastějších prostředků tříštění epické posloupnosti představují úvahy, pro které je charakteristická hlavně snaha prezentovat zcela nečekané ideje, šokující reinterpretace tradičních příběhů a legend.

Zprostředkování reflexí připadá nejčastěji vypravěčům. Ovšem nejen to. Vypravěč (nezřídka vybavený autobiografickými rysy) ostentativně zaujímá centrální pozici, podle Karla Miloty (1937–2002) funguje jako verifikátor a svorník, váže celou konstrukci, což se můžeme dočíst v Milotově prozaickém souboru *Ďáblův dům* z roku 1994. O rok dříve vyšel tomuto autorovi experimentální román *Sud*, jehož koncepce vychází z tezí francouzského nového románu, konkrétně odpovídá myšlenkám jeho čelního představitele Alaina Robbe-Grilleta: „Před dílem není nic, žádná jistota, žádná teze, žádné poselství. Domnívat se, že spisovatel ‚má co říci‘ a že po tom pátrá, jak to říci, znamená nejvážnější protimluv. Neboť je to právě ono ‚jak‘, onen způsob vyjádření, jež představuje jeho spisovatelský záměr, záměr ze všech nejtemnější, který se později stane nejistým obsahem jeho knihy.“⁴ Milotova próza připomíná surrealistickou mozaiku a opakovaně a neodbytně se táže co je pravda a jsou-li slova schopna ji jednoznačně sdělit. Pro Karla Milotu (stejně jako pro Jiřího Kratochvila) je příznačné, že se otázkám spojeným s tvůrčím hledačstvím věnuje také v teoreticky pojatých textech, nejsystematičtěji pak ve své disertaci z konce šedesátých let nazvané *Vzorec řeči a řeč vzorce*.

Smyslu literární a vůbec umělecké tvorby, zevrubné reflexi prostředků a možností, které jsou tvůrci k dispozici, se v pařížském exilu začal koncem osmdesátých let věnovat také Lubomír Martínek (1954). V próze *Persona non grata* (1988e, Bratislava 1993) tak vypravěčovy úvahy o literatuře a psaní stmelují linie retrospektivně sledovaných osudů postav. Těto knize předcházely prózy *Představení* (1986e) a *Linka č. 2* (1987e, 1992), v nichž se autor vyrovnával se životními zkušenostmi z normalizovaného Československa a s příchodem do exilu. Ve svých výpovědích autor úmyslně rozbíjel a potlačoval epickou linku a dominantním prvkem se v jeho textech stávaly úvahy, postřehy, myšlenky, jejich útržky... V *Lince č. 2*, alegorickým pojetím připomínající Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, zvolil jako společného jmenovatele dějových a reflexivních fragmentů vypravěčovu cestu nejdelší linkou pařížského metra. Cesta a ten, kdo se na ní nachází, její vykonavatel se svými pohnutkami, se staly dalším objektem Martínkova myslitelského a tvůrčího zájmu. Ať už to bylo v novelistických textech vydaných pod titulem *Mys dobré beznaděje* (1994), nebo ve svazcích složených z nerozsáhlých, zlomkovitě pojatých esejů *Nomad's Land* (1994) a *Palimpsest* (1996). *Palimpsest* je v souladu se svým názvem napsán jakoby přes předchozí knihu, těsně na ni navazuje, domýšlí a dopovídá ji. Ve třech částech *Cizinec*, *Nomád* a *Bloud* představuje typologii poutníků (rozuměj: lidí v postmoderní době): cizince, pronásledovaného všude pocitem jinakosti, cizoty, odcizení, nomáda, jenž

3 Srov. Jiří Kratochvil: *Urmedvěd*. Brno 1999, s. 10–14.

4 Citováno podle obálky knihy Karla Miloty *Sud*. Praha 1993.

se s obdobným prožitkem pokouší vyrovnávat nekončící cestou, a blouda, který úplné svobody dosahuje tím, že pouť se mu stává cílem.

Palimpsest je vystavěn jako mozaika drobných úvah, paradoxů, bonmotů, kterými prolínají citáty různorodých autorit. Má aforistickou povahu a také rysy filozofického traktátu, hlásícího se k polskému sociologovi Zygmuntu Baumanovi a k francouzské esejistické tradici.

V další fázi své tvorby se Lubomír Martínek opět více přiklání k vyprávění příběhů, reflexivní pasáže ovšem v jeho narativu zaujímají stále významné místo (*Opilost z hloubky*, Praha 2000, *Mezi polednem a půlnocí*, Praha 2001, *Dlouhá partie biliáru*, Praha 2004).

Poněkud paradoxně v tomtéž roce jako *Urmedvěd* vyšlo Jiřímu Kratochvilovi také *Noční tango*, čili první kniha tohoto autora, která se setkala u kritiky s výraznějším negativním přijetím. Těžko posoudit, zda následné Kratochvilovo označení tohoto *Románu jednoho léta z konce tisíciletí* (tak zní podtitul díla) za rozloučení s dotyčným žánrem, „za ukázkový soubor mých románových postupů, demonstrovanou metodu a také už vlastně zlou parodii na mé vlastní romány“⁵ nebylo motivováno právě oním negativním přijetím.

„Inventarizační“ pojetí *Nočního tanga* však nelze zpochybnit, stejně jako fakt, že jde o text-laboratoř, v níž jsou opakovaně zkoumány funkce, variabilita a vzájemná zaměnitelnost jednotlivých složek a prvků příběhu. Kratochvil, proslulý tím, jak ve svých knihách každý krok směřující k rozvinutí (gradování, pointování) příběhu zarazil, přesméroval sítí exkurzů, reflexí, aluzí atp., tentokrát vyprávěný příběh zcela dekonstruoval na prvočinitele, které pak zkoumal v nejrůznějších kombinacích, připomínajících nekonečnou Möbiovu smyčku.

Vypravěčsko-pokusnickou inventuru nedlouho před Kratochvilem také provedl o generaci mladší Petr Ulrych (1965). Ani jeho *Přeludy* (1998), čili „související řada pohledů na čtyři pět témat“ (Ulrych 1998: 7) se ovšem nesetkaly s pozitivním čtenářským či kritickým ohlasem.

Nejsystematičtější inventuru dřívějších postupů a nejkomplexnější průzkum aktuálních možností prozaické tvorby podnikl a zveřejnil Jiří Drašnar (1948) v publikaci příznačně nazvané *Noc na pláži – Etudy, improvizace a ostatní cvičení* (2001). Postavení tohoto Čechoameričana v naší současné literatuře není rozhodně tuctové. Jeho knižní prvotina *Desperádos informačního věku* (respektive její finální část) podrobila už v roce 1992 naši polistopadovou skutečnost velmi silné kritice, a protože to nebylo z komunistických pozic, mohla tato skutečnost potenciální recenzenty zaskočit. Jistý vliv na skutečnost, že se o Drašnarově debutu téměř nepsalo, mohla pravděpodobně mít i tehdejší nepřehlednost literární situace, nicméně až teprve poté, co druhá Drašnarova próza *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996) ukázala, že autorova skepse je globální (ve smyslu geografickém, historickém, antropologickém i filozofickém...), byl jeho dynamický, rozdíravý způsob psaní neberoucí ohledy na nic a na nikoho alespoň částečně kritiky oceněn.

Drašnar v *Noci na pláži* zcela rezignoval na příběh a rozhodl se vytvořit cvičebnici, zkoumající a prověřující aktuální možnosti beletristické tvorby. Knihu rozdělil do tří částí, přičemž v první předkládá slovesné variace na stejné téma (žena v noci na pláži), ve druhé potom texty upravené počítačem a ve třetí texty inspirované technikami meditace. Nelze tvrdit, že by Drašnarovy pokusnické hrátky přinášely nějaké převratné objevy, ale na přesvědčivosti a významu jim dodává zejména komplexnost a systematicčnost, s níž odhalují základní principy a zákonitosti textové výstavby, stejně jako kalkuly s jejich dopady na vnímatele.

5 Jiří Kratochvil: „Budoucnost literatury je v silných příbězích...“. (Rozhovor s Miroslavem Balaščíkem) *Host* 2001, č. 1, s. 5–9.

Ovšem též přijetí *Noci na pláži* naznačilo, že podobné projekty jsou důležité spíš pro jejich původce než pro adresáty, popřípadě že jejich role může být oceněna až z literárněhistorické perspektivy.

Jiřího Drašnara permanentně přitahuje také problematika fungování lidské mysli a psychiky, vzájemné působení rozumu, citů a pudů a jejich vliv na lidské konání. Tato témata se – spolu s úvahami o podstatě krásy – dostávají do popředí v jeho próze *Venuše spící v krajině* (2004).

Dosud vydané dvě knihy Zdeňka Vlka (1972) *Přítel žehu* (1999) a „*Tereza*“ a *Mokrý čtvrt'* (2004), zdánlivě zcela disparátní, tvoří osobitou dialogii. Její nekonvenčnost vyplývá krom jiného z faktu, že ačkoliv autorem zprostředkovávané látky od sebe dělí hrubým odhadem více než tisíc let (prvotina nabízí alternativní naturalistický pohled do zákulisí mytického příchodu Čechů do krajiny kolem Řípu, druhá kniha vypovídá o snaze jednoho současného mladíka zvládnout obživu, ženy, alkohol a sebe), jsou obě prózy provázány některými postavami, motivy, formulacemi i motem. A hlavně pak manifestovaným autorským absolutismem vůči postavám, stejně jako štěpením tvůrčího demiurga do několika subjektů, inspirovaným trojjedinou podstatou křesťanského Boha.

Jak už sděleno, ono nahlížení do spisovatelské dílny a komentování tvůrčího procesu se děje v obou knihách, ale nutno zdůraznit, že v případě „*Terezy*“ a *Mokrý čtvrt'* tvoří její podstatnou část. Druhá Vlkova próza je složena z několika druhů textu, odlišných od sebe typem písma, různými narátory i pojetím jejich výpovědí. Akcentovány jsou návratné motivy (okno, zrcadlo, mříže, růžová barva aj.), které zároveň fungují jako průniky mezi jednotlivými textovými vrstvami. Očividná je rezignace na lineární rozvíjení příběhu, epická linie se mění v kruh, začátek splývá s koncem.

V jedné z pouhých dvou recenzí, které se Vlkovou druhotinou zabývaly (debut se nedočkal žádné), stojí, že skeps k možnostem příběhu je podkladem pro skepsi mnohem hlubší, kterou je nedůvěra ve smysluplnou existenci. Protagonistova vůle k životní plnosti – zde prezentovaná především snahou o napsání milostného příběhu – je zrazována okolní vyprázdněností (vztahů, pojmů, hodnot). Nemožnost úniku z pomyslného vězení, neschopnost vykročit ven z kruhu nekonečného opakování zašifroval Vlk do motivu vzájemného zrcadlení světů, lidských osudů ad. Svět za oknem, skrz které hrdina často hledí, je v podstatě zrcadlem světa uvnitř místnosti. Protagonista tak „**oknem**“ své kanceláře vidí přes ulici jinou, úplně stejnou kancelář, v ní za svým **oknem** sedí úplně stejný chlapík. Dívají se na sebe jako v **zrcadle**“.⁶ Toto vzájemné zauzlování pak generuje stav permanentního nedosažení (podobného marným cestám Kafkova hrdiny na zámek) toužebných snů (hlavně toho o milence Tereze). Místo ideálů jsou k dispozici jen nedokonalé náhražky.⁷

Tragická linka protagonistovy existence je vyvažována ironickou reflexí rozpínavého civilizačního marasmu. Autor (ve všech Vlkem vyprodukovaných podobách) s gusem odhaluje pozadí právnícké praxe (protagonista je právník), tragickokomickou podstatu masmediálních masáží a až zvrácenou kyčovitost schémat a grifů uplatňovaných v pop-kultuře. Neúprosnost jejích zákonů však potvrzuje výše zmíněný minimální recipientský ohlas Vlkových próz, byť obě se přes svůj nonkonformní charakter a ne zcela jednoduchou strukturu možná až překvapivě dobře čtou.

6 Vlk, Zdeněk: „*Tereza*“ a *Mokrý čtvrt'*. Praha 2004, s. 63–64.

7 Srov. Vyplelová, Helena: „Kamarád z mokré čtvrti“. *Tvar*, 2005, č. 5, s. 23.

Výše zmíněné dvě Drašnarovy knihy *Noc na pláži* a *Venuše spící v krajině* nás přivedly do oblasti poněkud jiných experimentů, v níž prověřování možností, jak zprostředkovat a rozvíjet příběh, či zkoumání, jak se na jeho podobě projeví nebo neprojeví změna snímací perspektivy, respektive charakteru reflektoru, ustupují lyrizaci prozaických výpovědí, zvýšený důraz je zde kladen na obrazné kvality, na jazykové pokusnictví, na vazby mezi slovem a atmosférou místa, náladou chvíle.

Citát „*skutečnost je divočejší než ty nejčernější sny*“,“⁸ z knihy vydané v roce 2000 a složené ze dvou próz *Technologie dubnového večera* a *Příběh o baziliškově* (samostatně už 1992) by si jejich autor Václav Kahuda (1965) mohl klidně zvolit za tvůrčí krédo. Nejčastějším protagonistou tohoto spisovatele je osamělý podivín, jehož počitky, vjemy, mžikové postřehy se stávají podnětem k rozsáhlým synestetickým evokacím zvláštností místa či okamžiku, k vyvolávání galerie představ. Kahudovy slovesné obrazy se vyznačují silnými a plastickými konturami, pestrou barevností, surrealistickou instrumentací. Nepříliš výrazným epickým linkám pak dominují nejrůznější bizarnosti a motivy deviantního sexu, zoofilie, nekrofilie či jiných patologických projevů. Kahudovo pohrdání životním normálem je až ostentativní, v jeho knihách (kromě jmenovaných *Exhumace*, 1997; *Veselá bída*, 1997; *Houština*, 1999; *Proudy*, 2001) je programově upřednostňována tzv. krása ošklivosti, neustále přítomna je v nich i mimořádná individuální a společenská skepse.

Kahudův styl do značné míry vyrůstá z enumeračních řad věcí, zvířat, hmyzu, plodů a bylin, v nichž autor osvědčuje mimořádnou znalost jazyka, konkrétně názvosloví. Vytváří ovšem též neologismy a své výpovědi výrazně syntakticky i rytmičky aktualizuje.

Především mimořádný důraz na jazykové vyjádření, na tvárné kvality slovesné výpovědi učinil ze *Sestry* (1994), prvního románu Jáchyma Topola (1962) literární událost. V samotném textu Topolova díla lze nalézt řadu poznámek a vyjádření k problematice výběru jazykových prostředků a nakládání s nimi, k otázkám výstavby mikrokompozičních a makrokompozičních celků a v neposlední řadě také ke způsobu přenášení, transformování skutečnosti do románových příběhů, vizí a obrazů. Jedna z postav, vybavených autobiografickými rysy, prohlásila za základní kreativní princip kultivaci a degeneraci textu zároveň, aby následně charakterizovala také vztah k jazyku a popsala způsoby nakládání s ním: „A jak jsem tak na sebe neomaleně a existenčně upozorňoval, bratři moji, poznenáhlu jsem se zapletl s jazykem. Jak jsem ho totiž hnětl jen pro sebe, šlapal po něm, hladil ho a kroutil, jazyk se bránil a tak vznikalo napětí.“⁹ Jiné autobiograficky pojaté postavě zase tvůrce svěřil definici vypravěčské strategie, a to v promluvě, reagující na rozhovory s albánskými trhovci: „Víš, proč pořád lžou? Aby mohli jednou říct pravdu. Musíš pořád lhát a pak, když konečně deš s barvou ven, nikdo to nepozná. Ale ty to ze sebe dostaneš a uleví se ti.“¹⁰

Výsledný Topolův jazykový amalgám je stvořen z nejrůznějších vrstev češtiny (archaismů, velkoměstského slangu, profesionálních žargonů, argotů, mluvy reklam či sekt...) i cizích jazyků (angličtiny, francouzštiny, němčiny, romštiny, ruštiny, slovenštiny, ukrajinštiny, vietnamštiny, uplatněny jsou i zásady indiánského tvoření jmen...) a působí velmi dynamicky, nespoutaně, výstižně charakterizuje zvichřenou polistopadovou dobu. Jeho podmanivost plyne také ze

8 Kahuda, Václav: *Technologie dubnového večera – Příběh o baziliškově*. Brno 2000, s. 22.

9 Topol, Jáchym: *Sestra*. Brno 1994, s. 162.

10 Tamtéž: s. 371.

segmentace do krátkých intonačních úseků, dodávajících výpovědi charakter mluvenosti, ale zejména napomáhajících jejímu vnímání jako nepřetržitého proudu, toku.¹¹

Obrazná pojmenování jsou v *Sestře* mnohoznačná, pevnému významovému uchopení textu brání i systematické znejišťování, zpochybňování smyslových vjemů postav a toho, co bylo dříve sděleno.

Topol svým přístupem k jazyku navazuje na funkci vyprávění v mytologii, náboženství, ústní lidové slovesnosti, pokouší se restaurovat moc slova, jakou mělo u přírodních národů, v dávných mýtech a pověstech. Jazykovému sdělení autor znovu přisuzuje aspiraci stát se kosmogenickým aktem, tedy svět nejenom pojmenovávat, ale také tvořit.

Výrazným experimentem, a to zejména v oblasti jazykové debutoval knižně Hnát Daněk (1959). V *Pouti a cestě Hnátově* (1995), samotným autorem též originálně ilustrované, Daněk s využitím poněkud bizarní až absurdně stylizované vypravěčské masky podává svéráznou reflexi tradičního procesu jedincova orientování ve vztazích a poměrech privátních, sociálních a univerzálních (rozuměj: včetně vesmírných). Činí tak jazykem všelijak modifikovaným (zpotvořeným), syntetizujícím prvky a postupy archaické, knižní, nářeční... V modelovém a současně absurdním příběhu jednoho časově blíže neurčeného uzurpátorského vzestupu a konce Daněk traktuje otázky a problémy noetické, gnozeologické i fyzikálně-astronomické. To vše na pozadí osobitého a nezvykle upřímného tvůrčího vyznání: „Psát se má / Ne / Aby se předložilo / To né! / Psát se má / Aby se oblbnilo / To jó!“¹²



Autorova ilustrace *Pouti a cesty Hnátovy*

V následujícím generačním románu *Až budeme velcí* (1996), zčásti tematicky rezonujícím s Vieweghovy *Báječnými léty pod psa* (1992) i dalšími dětskými či adolescentskými ohlédnutími za „normalizací“, Hnát Daněk z nároků na čtenáře neslevil, tentokrát však vyzkoušel nejen recipientskou ochotu zápasit s jazykově i kompozičně výrazně ozvláštěným textem,

11 Srov. Kol. autorů: *V souřadnicích volnosti*. Praha 2008, s. 404.

12 Daněk, Hnát: *Pout' a Cesta Hnátova*. Praha 1995, s. 73.

ale především čtenářskou odolnost vůči koncentraci tragických, místy až morbidních motivů a scén.

Daňkovo zacházení s interpunkcí, psaním velkých písmen, ortografií a dalšími jazykovými prostředky a konvencemi je velmi nestandardní, nikoliv však nesystematické či nefunkční. Jeho jazykový příval, ne nepodobný Topolovu slovesnému proudu v *Sestře*, postupně nabývá na sugestivnosti a podmaňující síle. Autor si počíná jako skutečný slovesný demiurg, syntetizuje prvky a postupy jazyka archaického, knižního, nářečního, všelijak je přetváří, modifikuje, vymýšlí nové. S oblibou využívá odborné cizojazyčné výrazy, přičemž balancuje na hranici srozumitelnosti, ocitaje se někdy až za ní „svrhnout apoziopcezi obstinací na maroty od brka k pleréze.“¹³ Aplikuje též průpovědi latinské, francouzské, hraje si s němčinou i angličtinou „kdeže loňští snowdenové kde ty“.¹⁴

K experimentátorům, kteří se vydali cestou tvůrčího hledání a prověřování řečových možností, se souborem krátkých próz *Kalhotový pahýl* (1997) přičítá Petr Hrbáč (1958), též autor několika básnických sbírek, jenž z hravých etud založených na jazykových paradoxech, popřípadě na asociativním rozvíjení libovolných podnětů poskládal i další knižní cyklus nazvaný *Jeden den stárnutí* (2000), intenzivně upomínající na dadaistické provokace.¹⁵

Na poli výsostného experimentu se ocitáme v případě genealogicky založené výpovědi s titulem *Obyčejné věci* (1998). Její autor skrytý za pseudonymem Jan Vrak (1967) publikoval knižně poprvé počátkem devadesátých let pod občanským jménem Tomáš Koudela básnickou sbírku *Boerwulf* (1990). Valného ohlasu se nedočkala ani další básnická kniha *Ostrava* (1990, už pod uměleckým jménem).

Složitou strukturu Vrakovy prózy *Obyčejné věci*, která přerušila tvůrčí odmlčení, generuje množství sledovaných časových rovin, značný počet postav, ale i makrokompoziční řešení, kdy zlomkovitý a přerývaný (až zajímavý) hlavní vypravěčský proud je dále tříštěn poznámkami pod čarou a dalšími příspěvky, zařazenými na závěr knihy. Přitom zejména závěrečné poznámky jsou dosti rozsáhlé a mnohdy i autonomní.

Autor navíc stále střídá nejen jazykové roviny a funkční styly (textové prameny), ale osciluje rovněž mezi několika jazyky (kromě češtiny a slovenštiny používá též polštinu a němčinu). V jeho případě ovšem nejde ani tak o uplatnění soudobého módního trendu někdy až nekritického přejímání jinojazyčných prvků, jako spíše o víceméně zákonitý projev zvolené látky, čerpané především z mnohonárodnostního Slezska.

Jak už bylo naznačeno, Jan Vrak se vyjadřuje poměrně komplikovaným způsobem, využívajícím také grafických možností, indexování atp., které už při psaní nabízí počítačová technika. Nasnadě je otázka, zda jde o pouhou schválnost, hru, či nezvyklý významotvorný prvek. Zřejmě od každého trochu a zdá se, že právě tady se nachází jeden ze zdrojů možných rozporů v přijímání a hodnocení *Obyčejných věcí*. Další kontroverzní prvek (alespoň pro jistou část vnímatelů) představuje autorova snaha o maximální (nikoho nešetřící) otevřenost vlastního sdělení. O něco podobného se sice v devadesátých letech snažil kdekdo, nicméně Vrakovo nasazení se jeví i v tomto kontextu mimořádným. Kontrapunkty k drásavým momentům tvoří pasáže, jimiž Vrak, dle vlastních slov, pokouší trpělivost čtenářů. Tady autor nesleduje jen

13 Daněk, Hnát: *Až budeme velcí*. Olomouc 1996, s. 248.

14 Tamtéž, s. 244.

15 Srov.: Aleš Haman: „Vykloubená řeč“. *Nové knihy*, 1998, č. 3, s. 3. Týž: „Neodada aneb Lyrikův zápas s tvorbou“. *Nové knihy*, 2000, č. 31, s. 22, obojí přetištěno in A. H.: *Prozaické surfování. Česká literatura na konci milénia*. Olomouc 2001.

dosažení kontrastního efektu, změnu vypravěčského tempa, ale ony sáhodlouhé popisy plně technických detailů plně rezonují se základní myšlenkou i názvem díla.

Vyhraněný tvůrčí záměr, pro mnohé vskutku jen stěží stravitelný,¹⁶ Jan Vrak do značné míry zopakoval v publikaci *Osm hlav* (2000), kde jeho několikařádkové (pouze výjimečně vícestránkové) textové útvary doplnily fotografie Karla Zámečnicka a také několik stručných textů Antonína Mareše. Výhrady Vrakových odpůrců nejpříkřeji formuloval Jan Pulkrábek,¹⁷ ale pravdě se mnohem více přiblížil Petr Hrbáč, který sice na jedné straně zaregistroval kvalitativní nevyrovnanost Vrakem předkládaných básní v próze a upozornil na nebezpečí občasného prázdného rozumování (včetně uplatňování poučovatského tónu), ale současně rozpoznal, že autor se v *Osmi hlavách* snaží podat „každodenní svědectví o životě našem a našich dosti prozaických bližních“,¹⁸ a ocenil, že nejlepší sekvence „vynikají velikou citlivostí vůči předmětům našich obydlí i vůči polní a kopcovité přírodě“.¹⁹ V souvislosti s uvedenými dvěma knihami Jana Vraha lze oprávněně uvažovat až o jakési další mutaci poezie všedního dne, kombinované ovšem s výrazným tvárně i jazykově pokusnickým gestem, jehož patos silně kontrastuje, je ve značném estetickém napětí právě s onou každodenní všedností.

V centru pozornosti třetího okruhu současných prozaických experimentů je opět jazyk, ale v daném případě už ne jako potenciální zdroj lyrizace či imaginace. Tentokrát jsou prověřovány a prozkoumávány hlavně možnosti jazyka nejen jako nástroje reflexe okolního světa, ale též jako jeho významného formativního činitele, jako zprostředkovatele lidského poznání i jeho kultivace.

Třebaže Patrik Ouředník (1957) neprošel tradičním akademickým vzděláním, jeho erudice je pozoruhodně rozsáhlá a různorodá. Sahá od lingvistiky, literární vědy, znalosti francouzštiny (umožňující reciproční překládání náročných francouzských i českých literárních děl) a zahrnuje také historii, sociologii či psychologii. Na těchto základech staví originalitu svých odborných děl (viz *Šmírbuch jazyka českého*, vydaný v roce 1992 a mapující argoticko-slangovou rovinu jazyka, anebo slovník biblismů a parabiblismů *Aniž jest co nového pod sluncem* z roku 1994), ale odborné zájmy projektuje i do vlastních beletristických textů, z nichž pro potřeby rekognoskování podob české polistopadové experimentální prózy budou podrobněji zmíněny dva, a sice *Rok čtyřřadvacet* (*progymnasma 1965–1989*) z roku 1995 a *Europeana* (*Stručné dějiny dvacátého věku*) publikovaný v roce 2001. Edukativní charakter Ouředníkových výpovědí je signalizován jak jejich podtituly (*progymnasma* je rétorické cvičení pro začínající řečníky před veřejným vystoupením), tak třeba titulkovými margináliemi v *Europeanách*. Autorovy knihy ovšem nelze ztotožňovat s učebnicovými či populárně-naučnými příručkami. Jeho základním cílem je zprostředkovat, jak se doba projevila v jazyku, v jeho lexikálním ale též idiomatickém repertoáru, v nejrůznějších jazykových strategiích i vrstvách. V *Roku čtyřřadvacet* využil formu číslovaných, lapidárně formulovaných a uniformně uváděných (*Vzpomínám si*) osobních vzpomínek (např. výčet míst, kde všude souložil, či připomínky shlédnutých filmů, střípky ze školy a zaměstnání...) doplněných nejrůznějšími propagandistickými hesly, protiokupačními nápisy, dobovými vtipy, průpovídkami a nejrůznějšími klišé... Vzniklý text tedy obsahuje materiálový

16 Například už titulek recenze Petra Klena vyjadřoval kritikův jednoznačný názor „Talent Jana Vraha je špatně nasměrovaný“.

17 „Když ze sebe Petr Bajza dělá Jana Blahoslava“. *Host*, 2001, č. 5, s. I–II.

18 Petr Hrbáč: „Vrakovy vývěry a vývěvy“. *Tvar*, 2001, č. 13, s. 21.

19 Tamtéž.

podklad pro solidní studii ze sociologie jazyka, ale právě ono líčení privátních zážitků, ať už z autopsie nebo odposlechnutých, vyčtených a pravděpodobně i fabulovaných, a také kompozice, simulující pravděpodobně „sklerotický efekt“, kdy si vzpomínající vybavuje mnohé detaily z mládí a dětství, ale nedávné děje zapomíná, vytváří z autorovy prózy sugestivní výpověď o tom, jak se konkrétní jedinec vyrovnával s konkrétní sociální realitou konkrétní doby.

V *Europeanách* Ouředník převrátil optiku individuální v kolektivní. Jedincovy prožitky sice zcela nezmizely z výpovědního proudu, ale spíš jím tentokrát jen občas prokmitávají, staly se dílčí součástí polyfonie informací, rešerší filozofických a ideologických systémů, náboženských či sektářských digestů, kondenzovaného, ale nikoliv chronologického zpravodajství, co všechno si lidé od 20. století slibovali a čeho se ve skutečnosti dočkali (s přesahy do věku předchozího i následujícího). Nejčastější floskule *Ti nebo oni říkali* opět signalizuje, že obraz doby je evokován ponejvíce skrze jazyk, jeho typické projevy, deformace, výboje i fráze. Zdánlivě naivistické nehierarchizované vršení hrůz i banalit, jakoby jen mechanická prezentace obdivu – ale častěji zavrženíhodných nebo absurdních produktů člověka (materiálních i duchovních) vyznívá jako veskrze ponurý a sarkastický soud o lidstvu.

Ladislav Šerý (1958) se ve světě literatury představil nejprve jako překladatel francouzských autorů (Antonina Artauda, George Bataille, Alberta Camuse, Françoise Lyotarda...). Na bohatou francouzskou esejistickou tradici navázal o něco později a to dost netradičně. Jeho soubor esejů se sice délkou a opisným pojetím titulu hlásí k humanistickým či renesančním traktátům (*První knížka o tom, že rád je chaos a že potřebuji světlo a nedovedu žít ve tmě a že každému obsahu se vnutí nějaká forma a že moc je všude a nikde a že i ta blbá svoboda je jenom jako a že ještě nenastala ta pravá dekolonizace a že i to umění je jeden velký mýtus*, 1997), ale současně naznačuje napětí mezi tzv. vysokým, filozofickým obsahem a plebejskou dikcí, neberoucí ohledy na funkčně-stylové či ortografické normy a předpoklady. Vědeckému diskursu odpovídá třeba rozsáhlý, byť poněkud aktualizovaný poznámkový aparát, avšak vedle vcelku neutrálně nazvaného pojednání *O moci zatím jenom tak letmo a o svobodě, která je nám vnucená a stejně je jenom jako, stejně je to jenom reklama* najdeme v obsahu i tituly výrazně expresivní *Každý mýtus je z principu pícus* nebo *Kultura je nemorální, umění je nemorální, literatura je nemorální a nejhroší jsou ty zkunděný katedrály*. Šerý ovšem neprovokuje pouze v jazykové a stylistické rovině, jeho názory vyznívají velmi kriticky vůči západní (konzumní) civilizaci, jejímu sociálnímu a politickému uspořádání, vůči jejím ideologickým, náboženským, filozofickým systémům, vůči petrifikovaným kulturním hodnotám a principům. Přitom Šerého úvahy nelze odmávnout jako primitivní, mermomocí destruktivní či neerudované, jejich důsledná deziluzivnost (připomínající Drašnarův pohled na svět) staví případného oponenta do velmi ošemetné a obtížné pozice. Mnoho se jich koneckonců nenašlo, bibliografická databáze Ústavu pro českou literaturu zaznamenala pouze dva publikované ohlasy, a ty vyznívaly víceméně příznivě.

Ladislav Šerý svůj pokus o neobvyklou, dráždivou myslitelskou rozpravu dál rozvíjel a v roce 2005 vydal *Laserovou romanci*, která provokující obsah signalizovala, byť pro některé recipienty poněkud mystifikačně, reprodukcí Courbetova obrazu *Vznik světa* (někdy se užívá také překlad *Počátek světa*). Nemilosrdně kritický a demystifikační obsah autorovy výpovědi se vlastně příliš nezměnil, možná bylo lze zaznamenat až jisté názorové zklidnění a zmírnění. Nicméně formální přetavení do nerozsáhlých číselně označených textových úseků jaké najdeme v Biblii, přičemž jednotlivá čísla zprostředkovávají repliky z nekonečného polytematického hospodského potlachu, které si navzájem přizvukují, odporují, mňejí se nebo graduji, zvýšilo údernost a působivost sdělení. Ačkoliv Šerý čtenáři neposkytuje přímé informace o promlouvajících

a ani přesnější časoprostorové koordináty, není pochyb o tom, že ona sžíravá, ironická, autoironická a všestranně šlehající disputace je vedena teď, tady a vztahuje se k nejrůznějším aspektům našeho života:

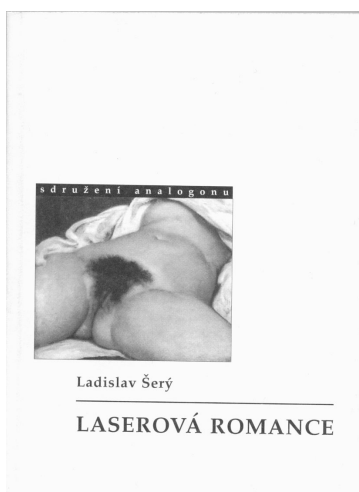
„16.....je ten americký systém postavený na svobodě, nebo na útlaku, ani tuhle základní otázku dnes nikdo nezodpoví

46.....když budeš doma chlastat kořalku, budeš psát jinak, než když budeš sedět v krafárně a krafat kraviny, to pak budeš jako všichni, jako ten prodejnej ksindl kam se podíváš, budeš jen materiál pro jejich nalejvárnou, figurka pro jejich hry, schizofrenní idiot

47.....ale dej pokoj, to sme všichni, vole, máš doma všechny ty elektrický cajky, máš, nakupuješ v superkrámu, nakupuješ, čumíš na bednu, čumíš, o co ti de, věčně si hrát na salonního opozičníka nebo co

54.....čet jsem někde, že zase pro změnu přišli na to, že ve vesmíru může být až 30 miliard planet podobnejch zemi, s vyšší formou života a podobným vývojem a tak, to mě nadchlo, to pak dostává úplně jinou perspektivu, jakousi lehkost, to pak začínám věřit, že ti největší frajeři buddhistický tam lítaj na víkend“²⁰

Byť má *Laserové* romance obálku vsutku nepřehlédnutelnou, v knihkupectvích byla samotná kniha důsledkem malého nákladu v podstatě nezahlédnutelná. Dostala se však alespoň k několika recenzentům, kteří ji unisono vychválili, což patrně přispělo k tomu, že Ladislav Šerý ji v loňském roce vydal znovu. Ale nebyl by to on, aby si přitom trochu nepohrál. Knihu z roku 2008 totiž nelze označit za druhé vydání: dvojka se ocitla už v titulu, *Laserová romance 2* má i nemá stejnou obálku, ale hlavně se liší počet replik: v první verzi jich bylo 1692, druhá jich má 1696, úvodní a závěrečné jsou stejné, ale další čísla už mnohdy neodpovídají. Šerý prověřuje pozornost „textošťouralů“ prohazováním pořadí některých výpovědí a zdánlivého rozšíření textu dosáhl tím, že „flaubertovskou“ repliku č. 89 z roku 2005 rozepsal o tři roky později do čtyř, očíslovaných 96–99. Sám autor označuje *Laserovou romanci 2* na obálce za hru se čtenářem jedničky a slíbil, že trojka bude jiná.



Laserová romance poprvé



Laserová romance podruhé

20 Šerý, Ladislav: *Laserová romance*. Praha 2005, s. 5, 9, 10.

Kniha vydaná v roce 2009 jako *Laserová romance 3* hned svou obálkou dokazuje, že Ladislav Šerý slib dodržel, nicméně respektoval i kontinuitu s předchozími svazky. Na obálce je opět využita reprodukce Courbetova obrazu, tentokrát je to však Šílený strachem nebo zoufalce. Což plně koresponduje s varovnou a razantní kritikou současné konzumní a technicistní civilizace, formulovanou v nerozsáhlých očíslovaných sentencích, soustředěných do třinácti okruhů (Pravda, Dobro, Simulace, Virtualita, Reprezentace, Reklama, Umění, Dominance, Obraz, Média, Čas, Technika, Moc). Šerý opustil hospodský diskurs, vyjadřuje se kultivovanou češtinou, vzdává se (možná ke škodě věci) onoho provokujícího napětí mezi scientistickým obsahem a běžnou nekultivovanou mluvou a nechává působit holé sdělení – neúprosné, přesné, na hony vzdálené publicistické povrchnosti i současným ideovým konvencím a k perspektivám naší společnosti velmi skeptické. Bez iluzí hodnotí ovšem i počínání vlastní či svých uměleckých kolegů, ať už experimentujících nebo neexperimentujících: „Kdyby umění mohlo něco změnit, dávno by je zakázali.“²¹



Laserová romance potřetí

Ač se to nemusí na první pohled zdát, přineslo polistopadové dvacetiletí české literatuře docela pestrrou, typologicky rozrůzněnou a početnou paletu prozaických experimentů, z nichž některé navázaly na tvůrčí pokusnictví z dřívějších období, jiné zase svůj inspirační potenciál snad prokáží i v budoucnosti.

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

21 Šerý, Ladislav: *Laserová romance 3*. Praha 2009, s. 85.

EXPERIMENTY LUBOMÍRA MARTÍNKA S TEXTEM A S VLASTNÍ IDENTITOU

JOANNA CZAPLIŇSKA

Exil je většinou chápán jako traumatický zážitek: nucený odchod z vlasti poznamenává člověka na celý život, a pro některé spisovatele se stal i koncem jejich kariéry nebo i života – což dosvědčuje tragický případ Karla Michala. Početné emigrace a migrace, které probíhají na celém světě zvláště po druhé světové válce, přitahují pozornost sociologů, kteří zkoumají možnosti a způsoby prožívání střetu s jinou kulturou a s cizím jazykem a rozdělují onen střet do čtyř etap: euforie, kulturního šoku, akulturace a stabilizace.¹ Přejít do cizího kulturního prostředí se může také stát příčinou psychických poruch, s nichž ta, která mě v kontextu tvorby Lubomíra Martínka zaujala nejvíce, je „condición migrante“, stav, který holandský psychiatr českého původu Mirek Kabela popisuje jako situaci, v níž „migrant se jen částečně sžil s novým prostředím a jeho situace se dá přirovnat k dlouhodobé návštěvě, k trvale-dočasnému pobytu, jakoby se nacházel na mostě mezi dvěma břehy. Vytvořil si jakousi **mezikulturu**, která mu poskytuje jistotu a ochranu. Tato condición migrante se může vyznačovat intenzivní účastí na krajanském životě migrantů, nebo častým stěhováním nebo změnou zaměstnání (**on the move**)“.² Nemožnost přizpůsobení, integrování se s novým prostředím je zde považováno za poruchu, překážející v „normálním“ společenském životě.

Ovšem můžeme se na onu nepřizpůsobivost dívat i jinak, jako na způsob života, v němž exil není traumatem, ale katalyzátorem urychlujícím reakci – v případě exulanta na jeho postoj k svému dřívějšímu a nynějšímu životu. Věra Linhartová v eseji *Za ontologii exilu* si všímá, že exil můžeme pojímat dvojím způsobem: „Buď to jako útěk před nepřízní okolností a bezprostředním ohrožením. V tom případě bude prožíván jako období, v němž se zastavil čas, neboli jako čas provizorní, kdy se jen vyčkává pomyslný návrat do místa a do času před nastalým přerывem. Anebo je chápán jako výchozí bod jinam, k místu v samé podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem. A takto nahlížen bude prožít jako čas plný, jako začátek bez určitého cíle a zejména bez klamné naděje na návrat“.³

Úvahy Linhartové jsou de facto manifestem nomádismu, jevu, který po staletích nebo dokonce tisíciletích stabilní, usdlé existence evropské společnosti v 20. a 21. století se zase projevuje v plné kráse. Ovšem „Etnologové poukázali na skutečnost, že nikdy neexistoval svět bez masových přemístění obyvatel. Kulisher psal už v letech padesátých, že migrační proces

1 Mikułowski Pomorski, Jerzy: *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 1999, s. 35.

2 Kabela, Mirek: „Psychické problémy migrantů“. In: Hrubý, Karel, Brouček, Stanislav: *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století. Symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích Čechů k domovu*. 29.–30. června 1998. Praha 2000, s. 122.

3 Linhartová, Věra: „Za ontologii exilu“. *Akord* 2, 1996, s. 78.

neustále narušuje existující společnosti a vytváří nové. Migrační hnutí je časově omezené a zároveň věčné, lokální a univerzální. Nikdy nekončí, nikoho nenechá stranou, ale protože dá do pohybu stále jen určitou skupinu lidí, vyvstane iluze stability populace. Podle Margaret Mead není emigrační proces nic nového. Nové je jen, že náš svět se stal jednou velkou rodinou a že se dnes snažíme problémy řešit společně a organizovaně“.⁴

Tradičně Lubomír Martínek bývá označován jako exilový spisovatel. Je v tom část pravdy, protože spisovatelovy prožitky z exilu a putování světem byly a jsou základním podnětem a tématem jeho próz. Ovšem způsob, jakým se autor k exilu staví, nutí k přehodnocení tohoto zařazení. Autorovy prózy čerpají z tématu exilu, avšak nejde v nich o pocit vykořeněnosti typický pro řadu exulantů, nostalgicky se poohlížejících po vlasti. Martínek mění znaménko vykořeněnosti, v jeho díle je patrné odmítnutí jakéhokoli zakotvení, což vyjadřuje jak ve své beletristické, tak esejistické tvorbě. Přičemž Jan Štolba si všímá, že Martínek „myšlenky vkládá do úst či myslí postav, přílišná distance tím ale nevzniká; většinou je vnímáme jako autorskou proklamaci. V rámci racionální analýzy autor stahuje problémy do zřetelně tvarovaných idejí, s nimiž pak lze v průběhu disputace snadněji nakládat“⁵, a proto postoje protagonistů Martínkových próz lze chápat i jako jeho osobní výpověď o vlastních názorech.

Na hrdiny svých textů Martínek volí emigranty a outsidersy, lidi, kteří se špatně cítí v tradiční společnosti, neboť ta je omezuje. Postavy v jeho prózách se loudají zdá se bez cíle, avšak účel jejich nekonečné pouti je stejný – extrémně pojatá svoboda. Svoboda ode všeho. V *Linka* č. 2 se dočteme: „...spousta lidí touží po utrpení. Po závislosti. Že je jim líp, když mají někoho, na koho můžou všechno hodit. Tvrdil jsi, že je to jejich nezadatelný právo. A že je to tak dobře.“⁶ A proto Martínkovy postavy putují – aby se nedostaly do zajetí kontroly, norem, předem určených obyčejů a zvyků.

V próze *Linka* č. 2 uspořádání kapitol, které nesou názvy jednotlivých stanic metra skutečně pařížské linky č. 27 zdůrazňuje cestu vpřed. Vagon metra je pro protagonistu příležitostí k setkání s jinými lidmi, kteří se v jeho životě objeví jen jednou, a obdobně je i s jeho známými, s nimiž styky jsou prchavé, krátkodobé a pomíjivé – což je akcentováno bezejmenností jiných, kromě hlavního hrdiny, postav. On samotný nese příznačné biblické jméno – Jonáš. Ten, který odmítl se podřítit, i když nakonec kapituloval.

Martínkovi hrdinové jsou vesměs emigranti, kteří ovšem nepovažují svůj původ a minulost za břímě, jsou si vědomí, že minulost skončila a existuje jen přítomnost, ovšem poznamenaná odnesenými z domova zvyky a chutěmi: „Tak si představte, že jsem konečně našel ve Frankfurtu řezníka, kterej má salám, kterej není kyslejší. Taký má vynikající tlačenkou. Dám vám adresu. – Tlačenka v Belgii nechybí. Největší problém mám s vokurkama. Nevím, co do toho dávaj, ale jsou horší než bulharský“.⁸ Tito lidé vyhledávají místa, kde jejich outsiderství není nikomu protivné, kde se prolíná rozmanitost a různorodost: „Okolo nich proudily nevšimavé postavy. Lidé poznamenaní městem. Lidé, kteří se nemohli vyhnout setkání s odlišností.

4 Kabela, Mirek: „Psychické problémy migrantů“. In: Hrubý, Karel, Brouček, Stanislav: *Češi za hranicemi na přelomu 20. a 21. století. Symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztažích Čechů k domovu*. 29.–30. června 1998. Praha 2000, s. 112.

5 Štolba, Jan.: „Povídky z přístavu“. *A2* 37, 2007 [online:] <http://www.tydenika2.cz/archiv/2007/37/povidky-z-pristavu>.

6 Martínek, Lubomír: *Linka* č. 2. Praha 1992, s. 112.

7 Díky tomu, že Francie neprodělala za poslední desetiletí žádné systémové změny, se i názvy stanic metra nezměnily a tituly kapitol Martínkovy próz zůstávají aktuální.

8 Martínek, Lubomír: *Linka* č. 2. Praha 1992, s. 47.

Kterí byli, často i proti své vůli, donuceni se s ní naučit zacházet. Nemohoucí uniknout styku, dotyku, konfrontaci. Nikdo z nich si nemohl dovolit zůstat nehybný, uvelebit se v důvěrně známém prostředí. V žárlivě strážném vesmíru z generace na generaci požadovaných práv a povinností. Lidé, kteří nebyli ohroženi strnutím. Město je nutilo k pohybu, takže nic nehrozilo se stát pevným bodem, ke kterému by bylo možné se upnout. Bránit ho. Oslavovat. Vyzývat. Vnucovat ostatním“.⁹

Protagonisté Martínkových próz, obdobně jako Hrabalovy postavy, vnímají svět v celé jeho kráse a ošklivosti. Lidé, které potkávají na svých cestách, jsou mnohdy odporní, špinaví, vulgární a zamindrákovaní, stejně jako oni samotní. V *Mysu dobré beznaděje*, který podle Zdeňka Hrbaty je „především osobním, očistným zasvěcováním do beznaděje a vlastního cizince i nomádství“¹⁰ se děj posunuje do Orientu. I zde nalezneme hrdiny hledající nové zážitky, ovšem mnohdy vzdálené pestrobarevným reklamám a katalogům turistických kanceláří. Život na Východě se řídí vlastními pravidly: „komplikované cesty Orientem Martínkových postav se uskutečňují prostřednictvím vlaků a autobusů v jakémsi jiném čase a prostoru: vlaky nepřijíždějí a nikdo neví, zda přijedou, i když jednou snad přijet musejí“.¹¹ V této krajině, která působí – obdobně jako pařížské metro – spíše odpudivým dojmem – protagonisté Martínkových povídek nacházejí sebe sama v nekonečném cestování: „Cíl diktuje směr, cíl ničící nedočkavostí roztržitost, cíl nemilosrdně masakrující odbočky, bloudění, zastávky. Vše, co způsobuje, že cesta zůstává cestou. Tím spíš, že i sebedelší cesta do nejvzdálenějších krajin nikdy nebyla víc, než pouhá odbočka z ubíjející neměnnosti, každodenních úkonů a pohybů a slov a tváří a masek a kulis a ostatní veteše, jež zaplňovala drtivou většinu času“.¹²

V dalších Martínkových prózách pocít emigrace jako naplnění tužeb o svobodě ještě graduje. *Persona non grata* vznikla, jak autor poznamenává v *Návodu k použití*, čili v předmluvě, v dost zajímavých podmínkách – spisovatel totiž požádal o francouzské občanství „a věděl, že vyřízení v kladném i záporném případě trvá minimálně deset měsíců, ale může se protáhnout (...)“¹³, rozhodl se proto, že text, který zrovna začínal psát, bude ohraničen úředními úkony – podáním žádosti a její vyřízením, a během této doby bude sledovat „změny v postojích a pohledech jednoho z milionů emigrantů, kteří se nepřetržitě přelévají přes hranice států a kontinentů“.¹⁴ Příběh protagonisty románu, pojmenovaného *Š spol.*, jehož osudy sledujeme během patnácti dnů a zároveň během osmi let (stavbě textu věnuji pozornost na jiném místě) nakonec končí rychleji, než autor předpokládal, neboli po patnácti dnech *Š spol.* se na úřadu dozví, že sice jeho žádost o občanství je přijatá, ale „má jen nepatrnou naději projít řízením kladně, protože jeho životopis neodpovídá požadovanému profilu řádného občana“.¹⁵ Příznačná je však reakce hrdiny, který balí svoje doklady a s překvapením pro sebe sama zjišťuje: „Už ani nevěděl, kdy se cítil naposledy tak volně“.¹⁶ A s ne menším překvapením nalézá v sobě vysvětlení své spokojenosti: „Vysvětlení, do kterého se vešel i půvab odmítnutí, krása neúspěchu, všechny důvody proč je lepší nebyt odnikud. Nepatřit nikam. Nebyt nikomu podřízený. Koneckonců i se

9 Tamtéž: s. 67.

10 Hrbata, Zdeněk: „Cesty“. In: Svatoň, Vladimír, Housková, Alena: *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Pardubice 2001, s. 47.

11 Tamtéž, s. 48.

12 Martínek, Lubomír: *Mys dobré beznaděje*. Praha 1994, s. 32.

13 Martínek, Lubomír: *Persona non grata*. Bratislava 1993, s. 5.

14 Tamtéž, s. 6.

15 Tamtéž, s. 187.

16 Tamtéž, s. 187

svým provizorním pasem vždy dojel kam si umínil. Pokud opravdu chtěl¹⁷. Nezakotvenost se stává jistým životním stylem, v němž protagonista – a jeho autor – se nechávají nést proudem řeky protékající světem. Zdeněk Hrbata takový přístup komentuje slovy: „Na této cestě není návrat možný, tedy návrat k východisku, zpět, někam, kde cesta měla začít. Slovo návrat i sám akt návratu jsou u Martínka takřka paradoxem, protože návrat znamená pouze nový směr. Nelze totiž vrátit čas, který od jakéhosi počátečního (a uvědomíme-li si metaforické vlastnosti cesty, snad i pomyslného) odchodu uplynul“¹⁸.

Cesta se zdá být pro Martínka únikem do světa a zároveň od světa, do něhož byl náhodou vržen, a který jej nechce – a proto i samotný spisovatel jej odmítá, což vyjadřuje neustálou změnou měst a míst. „Cizinec kdekoli, všude, doma především. Téměř nezbytná podmínka přežití. Ale to nestačí. Ještě je nutno se vydat na cestu, protože jinak člověk zůstane pouhým snílkem“¹⁹ se dočteme v jedné z esejí.

Martínkovy eseje, které jsou summou jeho životní filozofie, obsahují i úvahy o vlastní identitě. Hned v úvodních větách první esej *Procházka betonovou zahradou*, obsaženou ve sbírce *Nomad's Land* se Martínek svěřuje: „Město, v němž jsem se narodil, se jmenuje České Budějovice. Národnost obsažená v místě narození. Nesnesitelné. (...) Vrchol je, že mě se jménem, které musím vláčet ve všech papírech, legitimacích, průkazech, smířil až úředník. Úředník, který mi na jakési povolení napsal: Cuzco Budezowice, což jsem přetvořil na Cuzco Budweiser. (...) Zároveň jsem tak setřel místo, proti němuž sice nic nemám, ale jež zní jako povolení k pobytu“²⁰. Zdá se, že v těch úvahách je klíč k Martínkovi a jeho postavám. Nomádismus není útěk, není putování bez cíle, ale touha rozhodovat o všem, být pánem svého života a především svých voleb, byť i spontánních, ale vždy zodpovědných, jejichž tíhu si člověk uvědomuje a je schopen jí čelit.

Ve své tvorbě Martínek popírá tradiční pojetí identity, pro níž je důležitá kontinuita a minulost je jedním z pilířů, na němž se zasazuje současnost, což je patrné v působivých úvahách o hodnotách, které tradiční společnost pokládá za nejdůležitější, určujících místo člověka a celých národů: „Společnost vytváří tradice, jako slepice snáší vejčka. Usekávání rukou zlodějům, kamenování cizoložnic, upalování čarodějnic také patří k tradicím stejně jako způsob stavby domu nebo výroba vína a sýra. Tradice sama o sobě žádnou hodnotu nepředstavuje, protože může nabýt jakékoliv podoby.“²¹ Identita v dílech Martínka je kategorií postmoderní, která, podle Zygmunta Baumana, se podřizuje plynulosti světa, a „dialog, jakým je identita, musí být souhlasem na nekonečné odročení... Každou chvíli něco chybí a každou chvíli chybí něco jiné, a proto dotaz na identitu je třeba klást stále znova a žádná odpověď, i kdybychom si to mermomoci přáli, nebude jednou pro vždy“²². V té nejisté skutečnosti se identita rozplývá, existuje jen „zde a teď“ a není nijak projektována do budoucnosti, čehož důvodem může být hrdina povídky *Loučení* z Martínkovy sbírky *Olej do ohně*, Damián, který si nechal přerušit chámovody, aby neprodlužoval svou existenci.

17 Tamtéž, s. 188.

18 Hrbata, Zdeněk: „Cesty“. In: Svatoň, Vladimír, Housková, Alena: *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Pardubice 2001, s. 49.

19 Martínek, Lubomír: *Nomad's Land*. Praha 1994, s. 58.

20 Tamtéž, s. 5.

21 Martínek, Lubomír: *Mimochodem*. Praha; Litomyšl 2000, s. 216.

22 Bauman, Zygmunt: „O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie“. In: Kalaga, Wojciech: *Dylematy wielokulturowości*. Kraków 2004, s. 30.

„Postmoderní kontext upřednostňuje, dá se říci, absenci přesně vymezené identity, čím méně precizně je identita definována, tím lépe pro její majitele“²³ tvrdí Bauman. Baumanova teorie – za Guattarim, Deleuzem a Meluccim – spěje tak k závěru, že dnešní člověk má mnoho společného s nomádem, pokud putování nebudeme chápat doslovně, ale metaforicky – jako životní cestu. Lubomír Martínek by byl tak příkladem nomáda ve velkém, u něhož pomíjivost, prozatímnost, dočasnost je spojena s cestou, a motem se stává „všude dobře“, nikoliv „doma nejlépe“. Dosvědčují to i tituly jednotlivých Martínkových děl: *Nomad's Land*, *Persona non grata*, *Sine loco*, *sine anno*. Na mou interpretaci Martínkova díla jako věčné toulky poukazuje i struktura jeho próz.

Na první pohled může se zdát, že téměř celé Martínkovo dílo – jak beletristické, tak esejistické – je o tomtéž se stejnými dominantními motivy: nezakotveností, střetem s jiným jako zrcadlem sebe sama, vnímáním světa s celou jeho různorodostí jako důvodem, že stálo za to se vydat na cesty, odtržením od středoevropské nudy a xenofobie, vycházením vstříc novým podnětům, které dávají životu náplň. „Exil není nic jiného než skvostná příležitost se přestavět ze stavebních materiálů posbíraných cestou, stát se sám sebou. Třebaže existují okamžiky, kdy největší rozkoš je nechat uniknou báječnou příležitost mezi prsty...“²⁴ tvrdí samotný autor. Ovšem k vyjádření podobných myšlenek Martínek volí různé postupy, zkoumá, co lze z literární látky postavit.

Linka č. 2 díky tomu, že její děj je osnován kolem metra a jeho jednotlivé kapitoly s názvy stanic pařížské podzemní dráhy jako zastávkami (nikoliv cílovými stanicemi), a díky epizodičnosti v řadení děje by mohla poukazovat na moderní pikareskní román, který se zdá být žánrem pro postmoderní vyhnance a nomády přímo stvořeném – odkažme zde na prózy např. Ivy Pékárkové, Vlasty Třešňáka nebo Jana Pelce. Ovšem narážíme zde i na nelineárnost, text jako směs – Luboš Merhout *Linku č. 2* popsal takto: „Prolínány jsou záběry a střepy situací z prostředí podzemní dráhy, dále z večírků, návštěv, barů, obchodů, trhů, manifestací, kin, sex-shopů, heren, vernisáží..., objevují se tu žebráci, zbloudilci, rváči, pijáci, turisté, krajané, policajti atd. To vše je prokládáno citacemi novinových titulků, nápisů na zdech, názvů z kaváren a barů, z úmrtních a satebních oznámení, inzerátů, ze Solženicynova Souostroví Gulag, z jízdních řádů, receptů, obskurních brožur, anoncí filmů, charakteristik vín apod.“²⁵ Zároveň se v Merhoutově recenzi objevuje termín „koláž“. Ovšem Daniela Hodrová podotýká, že by se neměla ztotožňovat koláž s rizomou: „Mnohé spojuje tříšť s koláží (...) avšak přece tu zůstává podstatný rozdíl: textovou koláž jsme nuceni číst jedním určeným směrem, autor tu stanovil pořadí součástí, sledující určitý záměr, zatímco v tříšti se dá mluvit spíše o nezáměrném, ‚žitém‘ pořadí, do kterého autor zasahuje minimálně“.²⁶ Co může lépe korespondovat s věčnou nezakořeněností a neustálým putováním bez začátku a bez konce než právě rizoma, text, který Gilles Deleuze a Felix Guattari postavili proti stromu symbolizujícímu hierarchizaci a extrémní stratifikaci. Oproti stromu rizoma – hlíza – nemá začátek ani konec a je přirozenějším modelem geoorganického rozvoje. Mnoho lidí má stromy vyrůstající v jejich hlavě, ale mozek se více podobá trávě než stromu tvrdí, Deleuze a Guattari. Daniela Hodrová tuto myšlenku rozvíjí a o rizomatické próze píše: „významy se ‚neřítí‘ kamsi dopředu k nějakému nekonečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vyvstávají na různých

23 Bauman, Zygmunt: „Ponowoczesne wzorce osobowe“. *Studia Socjologiczne* 2, 1993, s. 24.

24 Martínek, Lubomír: *Nomad's Land*. Praha 1994, s. 80.

25 Merhout, Luboš: „Linka č. 2“. *Literární noviny* 2, 1993, s. 6.

26 Hodrová, Daniela a kol.: ...na okraji chaosu. *Poetika literárního díla 20. století*. Praha 2000, s. 465.

místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech“.²⁷ Hodrová také poukazuje na to, že rizoma, text–tříšť, odpovídá stavu dnešního světa, jelikož „díla, která realismus opouštěla, nastolila naopak princip nesouvislosti a fragmentárnosti, nekonečnosti a nehotovosti. Ten se totiž zdál být adekvátnější dynamické a věčně ‚nehotové‘ skutečnosti, a byl tudíž chápán jako autentizující, ba dokonce někdy i jako ‚realističtější‘“.²⁸

Princip rizomy je ještě patrnější v Martínkově textu *Persona non grata*, kterou autor pomyslel jako záznam života patnácti dnů svého protagonisty: „Zdálo se mi, že jediná relativně přesná možnost, jak se dobrat jeho počátku, je zjistit, co mohl dělat v přesně stejný den o dva roky dříve. A o čtyři. A o osm“.²⁹ Dostáváme tak text, do něhož – obdobně jako v případě *Nebe, peklo, ráj* Julio Cortáзара – můžeme vstupovat v pořadí takovém, jak je uspořádán v knize, anebo kdykoliv a v jakémkoliv místě, což plně odpovídá nelineární, otevřené struktuře hlízy. A, což zdůrazňuje i Martínek, nejlépe odpovídá realitě takové, jakou o samotný vnímá: „Roztříštěnou, neúplnou a zákonitě nepřesnou“.³⁰ Text prózy je fragmentarizován, záznamy jednotlivých dnů jsou vlastně útržky z hrdinova života, poskládané bez větší logické souvislosti a vybrané náhodně, bez třídění a patrnější hierarchie. Martínek, který byl Petrem Králem označen jako vzácný obnovitel české prozaické tradice,³¹ se slovem experimentuje i ve svých dalších prózách – v *Sine loco, sine anno* text rozbíjí na částice, jako by chtěl vystihnout atomizaci dnešního světa. V novějších dílech se zase vrací do příběhu spíše klasického, protože, jak autor sám komentuje: „Uvědomil jsem si, že takto pokračovat nejde. Nelze rozbíjet věty na písmena, to už bych byl někde u abstraktní prózy. Styl jsem vyčerpал, a ta zkušenost mě zároveň přivedla k pokusu o esej“.³² Ovšem i esej není u Martínya tradičním, uzavřeným žánrem, i do něj se promítá neustálé hledání prostředků, které by nejlépe korespondovaly s autorovým světem. V esejích ovšem nejde o experiment se slovy, ale o uspořádání myšlenek. Petr Šrámek si všímá, že text *Palimpsestu* je vlastně variací jednoho obrazu – obrazu poutníka – a „spodobnili-li bychom Mys dobré beznaděje jako kruh a Nomad's Land jako kruh tak velkého poloměru, že by byl nerozeznatelný od přímky, pak by Palimpsest byl přímkou orientovanou tak, aby byla vidět jen jako bod – za nimž lze tušit nekonečné body dalších“.³³ Vše pro to, aby se spisovatel mohl dostat na kůži sobě, sobě ve světě a světu.

Daniela Hodrová poukazuje na další vlastnost rizomy: „Je-li totiž kompozice textu tříští z hlediska roztříštěnosti linie a různorodosti fragmentů, pak je spleť, tkání, tkaninou, pokud jde o spojování těchto fragmentů, při kterém lze více či méně pravidelně zahlédnout jakýsi ‚vzor‘, opakující se obrazec motivů (opakující se teoreticky do nekonečna, kdyby neexistoval rámec textu a knihy“.³⁴ Martínek tento rámec obešel tím, že rozšiřuje onu tkaninu na celou svou tvorbu, která je strukturovaná jako hlíza, z níž všemi směry vyrůstají stále nové oddenky ze stejnorodé tkáně.

Je těžko říci, zda Martínek se svou identitou experimentuje, to jest úmyslně se vykořeňuje a úmyslně trvá na tom, aby nikdy nenašel pevné místo, anebo nezakotvenost, existence jen dneškem jsou jeho povahové rysy – takové úvahy již spadají do psychologie tvorby a není zde

27 Hodrová, Daniela a kol.: ...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století. Praha 2000, s. 465.

28 Tamtéž, s. 467.

29 Tamtéž, s. 467.

30 L. Martínek, *Nomad's Land*. Praha 1994s. 8.

31 Viz Král, Petr: „Prózy Lubomíra Martínya“. *Literární noviny* 9, 1990, s. 10.

32 Tamtéž, s. 467.

33 Martínek, Lubomír: *Persona non grata*. Bratislava 1993, s. 7.

34 L. Martínek, *Nomad's Land*. Praha 1994s. 8.

pro ně místo. Rozhodně však experimentem je promítání oné rozptylující se identity do textu, který svou formou plně odpovídá stále větší neurčenosti a nekonečnosti.

Opolská univerzita, Opole, Polsko

ZAKÁZKOVÉ VYDAVATELSKÉ PROJEKTY V SOUČASNÉM LITERÁRNÍM KONTEXTU

IZABELA MROCZEK

V současnosti dochází k mnoha změnám, které modifikují společenské postavení a fungování literatury. Především se aktivizuje postava čtenáře, který navazuje „dialog“ s autorem díky novým technickým možnostem v rámci autorsko-čtenářského feedbacku. Mění se status tvůrce literatury: z izolované pozice přechází k členství ve skupině tvůrců, kteří se spolu s odběrateli literatury stávají součástí literárního publika.¹ Ekonomická kritéria, z jejichž perspektivy se dnes prezentuje kniha – jakožto produkt v procesu konsumpce – se řídí principem selekce. V této perspektivě dochází k zásadní změně v chápání společenských rolí tvorby a tvůrce, která v soudobém kontextu spočívá v profesionalizaci autora, tj. ke skutečnosti, že autor je schopen „vytvořit“ (nalézt) své čtenáře. To znamená, že se tvůrce stává závislý na činnostech „autorského aparátu“ (manažer, agentura, nakladatelství, knihkupectví atd.), díky němuž získává své publikum, které je rozhodnuto vynaložit určité finanční prostředky na koupi knížek toho kterého autora.

Změna ekonomických podmínek fungování knihy proto v současné realitě vyžaduje čím dál větší vynalézavost vydavatelů, kteří se pohybují mezi ekonomickým ziskem a snahou čtenáře překvapit, snaží se zavést rozmanité strategie a uskutečnit různé projekty. Zvláště zajímavé jak z pohledu čtenáře, tak literárního badatele, jsou zakázkové projekty, které vznikají v rámci experimentů. Tři takové vydavatelské experimenty stojí aspoň za stručnou zmínku.

Michał Viewegh je jeden z nejznámějších českých současných spisovatelů a jeho knihy byly přeloženy už do více než dvaceti jazyků.² Patří k nejpopulárnějším a zároveň k nejkritizovanějším spisovatelům.³ Výborně zná sílu mediální popularity, umí dbát jak na svou tvůrčí činnost, tak na vlastní image a zájmy. Stal se cílem útoků domácí literární kritiky, která nerada vidí spojení tvůrčího talentu s talentem v oblasti marketingu a autoreklamy. Vydavatelský úspěch a s ním spojený nonšalantní Vieweghův postoj vůči svým recenzentům a kritikům způsobily kuriózní situaci: knížky negativně hodnoceného autora si našly vlastní cestu k čtenáři a každá autorova literární produkce se prodává v neuvěřitelně vysokém nákladu. V roce 2006 se na českém trhu objevil deník Michala Viewegha (*Báječný rok. Deník 2005*). Není čistou náhodou, že autor, který byl doposud spojen s románovou produkcí, experimentuje s novým žánrem. Popularita jeho dřívějších knih se v podstatné míře zakládá na spojení autobiografických prvků

1 V Polsku o nových ekonomických podmínkách fungování literatury se psalo hodně, srov. např. E. Balcerzan, E. Czaplewicz, J. Lalewicz, J. Sławiński, S. Żółkiewski, K. Dmítruk nebo A. Kłoskowska

2 Informace od Dany Blatné, Vieweghovy manažerky.

3 Srov. Car, Anna: „Przypadek: Michał Viewegh. Literatura popularna, krytyka, terapia“. *Pamiętnik Słowiański* LVI, 2006, s. 29 a Gawarecka, Anna: „Fenomen Michał Viewegh“. *Slavia Occidentalis*, 2005, 62, s. 67 i nn.

s literární fikcí: Viewegh úspěšně vzbuzuje stále větší čtenářský zájem o svůj soukromý život jednak tím, že do děje vsouvá skutečnosti ze svého života, jednak tím, že útržkovitě (v autotematických pasážích) prezentuje tajemství z dílny „bestsellerového“ spisovatele. Vydáním deníkové prózy Viewegh „odpovídá“ na signály z čtenářského trhu (jinak řečeno čtenáři vytvořili jistý „model“ svých čtenářských potřeb, to znamená „objednali“ u daného autora napsání určitého druhu literatury, který odpovídá jejich zájmům), a to s úspěchem, což je doloženo nejen obrovským prodejem knihy, ale také skoro hromadnými útoky domácí literární kritiky na tuto razantní změnu dosud Vieweghem používaného způsobu psaní. Česká literární kritika – zdá se – vědomě opomíjí „bestsellerovou“ tvorbu⁴ a změnu role literárního tvůrce ve společenském povědomí (a to nejen v Čechách, ale také v Polsku, kde je proces *in statu nascendi*).⁵ Odmítání estetických hodnot populární literatury se tak dostalo do konfliktu s čtenářským prostředím, které nadšeně reagovalo (a pořád reaguje) na každou novou publikaci „bestsellerových“ autorů.

Mezi další vydavatelské experimenty patří projekty podřízené určitému tématu. Novinkou na tomto poli je opuštění národního kontextu a spolupráce autorů pocházejících z různých kultur (například v Polsku takové projekty úspěšně realizuje nakladatelství Czarne). Účelem mezinárodních kulturních projektů je z jedné strany expozice nadnárodního charakteru literatury, snaha určit linii, která spojuje tvůrce z různých kulturních kontextů, z druhé strany jde o svérázný experiment, který má mít určitý kulturně-literární dopad, a s ním spojený efekt finanční. Mezi publikacemi, které se v poslední době objevily na trhu, najdeme minimálně dvě, připravené na zakázku zahraničních kulturních institucí. Jedná se jednak o drama Jáchyma Topola *Cesta do Bugulmy*, napsané pro německé divadlo Düsseldorfer Schauspielhaus, které se stalo součástí mezinárodního projektu „Nová Evropa. Čekání na barbary“; jednak o román Miloše Urbana *Pole a palisáda. Mýtus o kněžně a sedlákově* (Argo, Praha 2006), připravený na objednávku britského nakladatelství Canongate v rámci rozsáhlého projektu „Mýty“ („Myths“).

Topolovo drama vyšlo nejdříve v němčině, nedlouho poté v češtině (zveřejněno v časopise Svět a divadlo 2006/4, pak spolu s dřívějším textem – monodramatem *Uvařeno* a kronikou *Supermarket sovětských hrdinů* vyšlo pod názvem *Supermarket sovětských hrdinů* v nakladatelství Torst, Praha 2007) a v polštině (překlad Leszka Engelkinga vydalo nakladatelství Czarne, Wołowiec 2006). Kromě Topola byli k tomuto projektu pozváni Andrzej Stasiuk (drama *Czarny las*) a Jurij Andruchowicz (drama *Ilegalní Orfeus*). Původně se autoři, kteří se obvykle dramatu nevěnují, pokoušeli o netypické, „neprofesionální“ zpracování zadaného tématu. Scénická adaptace měla být jednorázová, pro účely divadelního festivalu v Düsseldorfu, který se konal v roce 2006.⁶ Rychle se ale ukázalo, že literární zpracování zadaného tématu – obav a předsudků západní Evropy vůči slovanským zemím vstupujícím do Evropské unie – je nato-

4 Na tuto skutečnost poukazují také Martin Pilař („Česká próza po roce 2000 a její vazby na fenomén bestselleru a kultovního románu“. In: *Vrabc v hrsti aneb Klíč v literatuře*. Praha 2005.) a Lubomír Machala (*Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha 2001.).

5 Srov. Zarek, Józef: „O dilematech czeskiego inteligenta po 1989 roku“. In: *Polska Akademia Umiejętności. Prace Komisji Kultury Słowian*. Tom V, s. 211 i nn. Diskuse na toto téma probíhají v Polsku. Například noviny Gazeta Wyborcza se v interview s nejvíce uznávanými polskými spisovateli ptá, zda existuje profese „spisovatel“, srov. <http://praca.gazeta.pl/gazetapraca/1,74785,4113565.html> [přístup ze dne 20.04.2008]

6 Jáchym Topol cituje slova autorů projektu: „My jsme unavení profesionálními dramatiky, neustále dozrívající vlnou „coolness“, profesionálové jsou pro nás nuda. Zkusíme nějaké prozaiky“. Srov. Jůzová, Markéta: „Projekt Československé jaro v Divadle Na zábradlí skončil hrou Cesta do Bugulmy“. *Hospodářské noviny. Příloha Kultura*,

lik zajímavé pro divadelní prostředí, že bylo rozhodnuto o přenesení dramatu na scény domácích divadel. *Cesta do Bugulmy* Jáchyma Topola se hrála souběžně ve dvou pražských divadlech: v Divadle v Dlouhé a v Divadle Na zábradlí. Tento pro divadelní realizaci velmi obtížný text – jak tvrdí většina divadelních kritiků – se tedy dočkal dvou režijních zpracování.

„Bugulma“ z názvu dramatu je kulturním odkazem na pobyt Jaroslava Haška v stejnojmenném městě během svého „komunistického příběhu“ v Rusku. V brožůře, která doprovázela premiéru v Divadle Na zábradlí, Jáchym Topol odkazuje na dva zdroje inspirace. Jedním je Haškova povídka *Velitelem města Bugulmy*, druhým reportáž Jaromíra Štětiny o sibiřských koncentračních táborech. Někteří kritici⁷ vidí i třetí zdroj – postapokalyptickou hru Egona Bondyho *Jedné noci*, inscenovanou ve stejném období na alternativní scéně Národního divadla v rámci projektu „Bouda Bondy“. Atmosféru úpadku, která oba texty spojuje, oba autoři vyvolávají odlišným způsobem. Bondy využívá princip černé grotesky, kdežto Topol symbolických obrazů – pro něj tak charakteristického postupu – ve kterých se fikce prolíná s elementy dějin, současnosti a budoucnosti. Ironie, s jakou autor vnímá vstup středoevropských států do EU, se promítá do popisu problémů, které doprovázejí současnou evropskou demokracii (a zvláště tu domácí, českou) a globalizační tendence. Pomocí různých klíšé a stereotypů odkazuje na totalitní režimy 20. století, zejména na režim komunistický. To se týká především výstavby dramatu. Setkáváme se zde s dvojicemi postav, jež stojí v kontrastu: emancipovaná, silná a sebejistá Lekárka má svůj protiklad v Karle, podřízené patriarchálnímu modelu rodiny; rozhodný pražský kat Eman nalézá opozitum ve svém synovi Jeníkovi, nezávislá Jeronimová v umírajícím Starém.

Stejný princip využívá autor i v pohledu na nejnovější dějiny: Východ a Západ Evropy ztělesňují šablonové postavy, které vyslovují soudy plné kulturních stereotypů. Sám autor, dotazovaný v jednom rozhovoru na toto – pro jeho tvorbu neobvyklé – nasycení stereotypy odpovídá, že jejich přítomnost akceptuje, protože stereotypy ulehčují život v současném světě.⁸

Symbolika obrazů v Topolově dramatu kulminuje ve scéně, kde tají hory lidských těl. Jako znamení zkázy – fyzické a metaforické (postmoderní konec Historie) – působí tragikomické chování postav, odpovídající jejich stereotypní charakteristice (od aktivity až k podřízení se blízké katastrofě). Sugestivní symbolika scény, kterou drama končí, slouží k ironické rekapitulaci konce 20. a začátku 21. století: odhaluje absurditu současnosti a nedávné minulosti, stává se výstrahou pro budoucí generace. Hustá síť motivů, symbolů a metaforických obrazů, kterými je *Cesta do Bugulmy* nasycená, má ale svou reální základnu. Mluví o ní sám Topol: „Ve všech fantasmagoriích, které píší, je reálný základ“⁹ (například postava kata Eman byla vytvořena na základě Topolových vzpomínek z vězení¹⁰).

Nasycení literárního textu symboly a metaforami není u Topola ničím novým. Využíval tento postup i ve svých prózách: *Sestra* (1994), *Výlet k nádražní hale* (1995), *Noční práce* (2005) nebo *Kloktat dehet* (2005). Ve zmíněných textech, stejně jako v analyzovaném dramatu, na-

09. 07. 2007, přístup z www stránky <http://kultura.ihned.cz/c1-21571750-projekt-ceskoslovenske-jaro-v-divadle-na-zabradli-skonicil-hrou-cesta-do-bugulmy>)

7 Např. S. Hrbotický.

8 Markéta Jůzová: „S Jáchymem Topolem o hře *Cesta do Bugulmy* a knize *Supermarket sovětských hrdinů*“. *Hospodářské noviny. Příloha Kultura*. 6. 7. 2007 (přístup z www stránek <http://kultura.ihned.cz/c1-21560780-s-jachymem-topolem-o-hre-cesta-do-bugulmy-a-knize-supermarket-sovetskykh-hrdinu>)

9 Tamtéž.

10 Srov. Kolářová Kateřina: „Jáchym Topol. Pohled do zapomenutého gulagu“. *MF DNES. Scéna – divadlo*. 27. 02. 2007, s. 20.

jdeme pocit úpadku, neklidu, hledání. To, čím se *Cesta do Bugulmy* liší od předchozích děl, je agresivní ironicko-parodistická vize světa, který směřuje k svému konci. Tato sugestivnost není přítomná v dřívějších Topolových textech. V nich spíše nalezneme všudypřítomný pesimismus než prorockou vizi. Autor se obratem k pro něj cizímu žánru zároveň vrací k tematice jeho rané tvorby. Připomeňme, že v básnické sbírce *V úterý bude válka* (1992) se objevují skladby, ve kterých najdeme katastrofický obraz civilizace spějící k zániku. V dramatu *Cesta do Bugulmy* lze ovšem Topolovy undergroundové kořeny rozpoznat jen stěží. Zde se setkáme spíše s Topolem – ironikem, který s využitím stereotypních – ale díky tomu sugestivních a v dané kulturní perspektivě čitelných – obrazů světa a postav odhaluje paradoxy současnosti. Změna tvůrčího výrazu se však nedočkala výraznějšího ohlasu ze strany české literární kritiky. O tomto textu Jáchyma Topola – byť se jedná o jednoho z nejdůležitějších současných českých spisovatelů – se v Čechách píše velmi málo a bez přílišného entusiasmu.¹¹

Dalším příkladem knihy psané na objednávku je *Pole a palisáda. Mýtus o kněžně a sedlákově* Miloše Urbana. V roce 2005 britské nakladatelství Canongate přizvalo 35 nakladatelství z celého světa ke spolupráci v rámci rozsáhlého mezinárodního projektu „Myths“. Jeho cílem byla beletristická reinterpretace známých mýtů, provedená autory, kteří nepatří k domácímu nakladatelskému trhu. České nakladatelství Argo tento úkol svěřilo svému kmenovému spisovateli – Miloši Urbanovi (z polské strany se tohoto projektu zúčastnila Olga Tokarczuk s knihou *Anna In w grobowcach świata*, 2006, český překlad se objevil v roce 2008). Na tomto místě zmiňme, že Urban, který debutoval v roce 1998 románem *Poslední tečka za Rukopisy*, vydal doposud 10 románů a povídkových souborů a 2 dramata. Díky neobvyklým fabulím a nenapodobitelnému stylu svých próz získal obrovskou popularitu mezi domácími a zahraničním publikem¹² a zároveň i přízeň obvykle přísné české literární kritiky.

Urban se do projektu „Myths“ zapojil se svým románem *Pole a palisáda. Mýtus o kněžně a sedlákově*. Tento text je modifikací české pověsti o kněžně Libuši a počátcích dynastie Přemyslovců. Urban se – na rozdíl od ostatních zúčastněných autorů – věnuje mýtu na lokální, národní úrovni, kdežto ostatní účastníci (například Viktor Pelevin, Jeanette Winterson nebo Margaret Atwood) přeprocovávají antické mýty, čitelné pro celou evropskou kulturu. Stojí to za to připomenout, že pověst o Libuši a Přemyslovi už své literární zpracování má. Poprvé se objevuje ve středověké Kosmově kronice, pak znovu až v 19. století v anonymním *Rukopisu zelenohorském* (v části, která popisuje Libušin soud) a ve *Starých pověstech českých* Aloise Jiráska. Změny, které do známé šablony vnáší Miloš Urban, se týkají především hlavní hrdinky – Libuše. Pokud se v dřívějších realizacích objevuje Libuše jako postava pasivní, podřízená rozhodnutí svých rádců, v Urbanově románu je to postava aktivní, silná, panovnice, která se rozhoduje samostatně. Autor zde provedl inverzi dosud předkládaných příběhů: Libuše vyrazí na nebezpečnou cestu za Přemyslem sama a ze své vůle, a teprve po svatbě s Přemyslem pronáší proslulá slova o zřízení dynastie a sídla pro nové panovníky. Tímto dochází k převrácení archetypálních rolí: žena rozhoduje o zřízení rodu a podřizuje si vůli muže.¹³ Urban opomíjí jeden detail mýtu, v dosavadních zpracováních naopak exponovaný: obsazení trůnu Přemyslem a zřízení české státnosti. Autor se soustřeďuje na intimizaci centrálního příběhu a hlavním charakterizačním

11 Srov. S. Hrbotický, R. Kopáč.

12 Jeho tvorba byla přeložena do 10 jazyků, mezi jinými i do polštiny. Neobvyklou popularitu si získal ve Španělsku a v Jižní Americe.

13 Na to také poukazují E. Gillk, srov. idem: www.czlit.cz/main.php?pageid=65&production_id=469 a J. Krejčí: „Pokus o rehabilitaci kněžny Libuše“. *Host* 2006, č. 8, s. 46–47.

prvkem obou postav je tak přirozenost, předvídatelné chování v netypických situacích. Libuše a Přemysl, zbavení Urbanem pateticko-mystické symboliky, se stávají obvyklými postavami, jejichž chování se pohybuje po široké škále citů – od hluboké víry ke krajnímu pochybování o správnosti svých činů. Týká se to především Libuše, jejíž charakter Urban vystavěl na základě kontrastních prvků božského a démonického. Urban zdůrazňuje magický charakter dávné slovanské minulosti, hlavní hrdinové se pohybují v prostoru vyplněném slovanskými bohy, dábly, vílami a nadpřirozenými jevy.

Urban rezignuje na dvojsmyslnost, charakteristickou pro své dosavadní romány. Dále opouští i dosud využívanou pozici vševědoucího vypravěče, který stál nad čtenářem a mnohdy činil vyprávění komplikované až nesrozumitelné. V tomto Urbanově románu je vyprávění srozumitelné a nekomplikované. Děj je vystaven bez obvyklých vedlejších linií a digresí, které četbu do značné míry ztěžovaly. Hlavní děj končí – nečekaně vzhledem k předchozím Urbanovým románům – happy endem.

Výše zmíněné texty Michala Viewegha, Jáchyma Topola a Miloše Urbana jsou výraznými výjimkami v jejich dosavadní poetice. Literární kritika přijala odklon od jejich tradičních témat a žánrů bez nadšení či s překvapením. Recenzenti tuto změnu vnímají spíše jako umělecký experiment, ve kterém už čtenář nepozná prvky charakteristické pro dosavadní tvorbu zmíněných autorů. Účast v projektu na zakázku se pro tyto autory stala příležitostí, jak přerušit dosavadní způsob psaní a vymanit se tomu, co rozhodovalo o popularitě jejich tvorby. Důkazem, že šlo pouze o jednorázovou záležitost, je skutečnost, že všichni zmínění autoři ve svých nejnovějších textech cestu experimentu opustili a vrátili se k žánrům a tématům pro jejich tvorbu tradičním.

K EXPERIMENTOM V SLOVENSKEJ PRÓZE PO ROKU 1989

MARTA SOUČKOVÁ

Vo svojom príspevku uvažujem o experimentoch ako o úsilí autorov presiahnuť až deštruovať ustálené znaky epického textu v jeho rozličných štruktúrnych zložkách, napríklad v oblasti naratívnej temporality alebo tvárnych postupov. Vzhľadom na povahu prozaického diela, jeho predpokladanú umeleckosť, je pre mňa rozhodujúca otázka funkčnosti experimentu, t. j. či má odchýlka od invariantu svoj význam, alebo je iba technicistickým, hocako zvláštnym, vývinovo inovatívnym autorským gestom.¹ Experiment je často narušením dobových estetických noriem, pričom možno konštatovať nasledujúce: „Výrazná osobitosť uvedeného systému (paratata uplatnená v novelistike Hrabala – pozn. M. S.) nedovoľuje však jeho širšie uplatnenie, lebo takáto markantná zvláštnosť by pri väčšom výskyte pôsobila nepriaznivo. To nepriamo potvrdzuje stabilitu tých poetologických zásad, ktoré vyplynuli z prirodzenej povahy sujetového modelovania sveta, z jeho produkčných i recepcných tendencií. Jedinečnosť a umelecká neopakovateľnosť komunikátu vyrastajú zvyčajne z tejto stability. Jej rozkolísanie alebo deštrukcia môžu viesť k úspešnému experimentu alebo akceptovateľným výsledkom, ktoré by sa však stali frekventovane použiteľným poetologickým východiskom iba vtedy, keby potlačenú invariantnosť žánru ako výraz jeho identity a dištinkcie vedeli nahradiť inou invariantnosťou.“ (Rakús, 1995, s. 114).

V prelomových obdobiach spoločnosti možno pozorovať výraznejšiu tendenciu k inovácii formálnych i tematických zložiek diela, aj preto sa zameriam na tvorbu autorov, debutujúcich po roku 1989 a vo zvýšenej miere experimentujúcich najmä s tvarom textov. Ponovembrovú slovenskú prózu charakterizuje pluralita individuálnych poetík a smerov,² nie však vývin nových slohovo-typologických zoskupení. Za „prelomové“ možno v tomto zmysle považovať, identicky s P. Zajacom, šesťdesiate roky.³ Napríklad postmoderna nie je v slovenskej literatúre po roku 1989 novým javom: niektoré postmoderné postupy využívali Pavel Hruš a Pavel Vilikovský na konci 60. rokov, neskôr najmä Peter Jaroš či Dušan Mitana. Zdalo by sa, že debuty Petra Pišťanka, Dušana Taragela, Igora Otčenáša, Tomáša Horvátha, Petra Macsovszkého, Ballu, Mareka Vadasa, Emany Erdélyiho, Tom von Kamina, Martina Kasardu, Viliama Klimáčka, Petra Pavlaca, Jaroslava Minárika, Michala Šveca, Karola D. Horvátha, Silvestra

1 V tomto smere má experiment blízko k vývinovej hodnote diela, ktorá môže, ale nemusí byť estetickou hodnotou (bližšie Součková, 2001). Je zjavné, že posúdiť funkčnosť experimentu nie je ľahké vzhľadom na predpokladanú originalnosť, a teda aj variantnosť umeleckého textu. Hodnotenie komplikuje tiež fakt, že jav, ktorý je v súčasnej próze inovatívny, sa mohol objaviť vo svetovej tvorbe, alebo v predošlých obdobiach slovenskej literatúry.

2 V daných súvislostiach sú isté paralely medzi medzivojnovou a ponovembrovou slovenskou literatúrou.

3 Zajac, P.: „Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov“. *OS, Fórum občianskej spoločnosti*, 1999, č. 2, s. 75.

Lavríka a ďalších autorov sú kreované diametrálne inak ako texty publikované v 80. rokoch, no nie sú „prelomové“ v širšom kontexte slovenskej a svetovej literatúry. Navyše, ukazuje sa, že ak tí istí autori tvoria prózy podobným, hoci experimentujúcim spôsobom niekoľko rokov, stratí sa počiatočná exkluzivita ich písania (pars pro toto tvorba Tomáša Horvátha, najmä jeho nateraz posledná kniha *Antikvariát*, 2004). Vývinovo zaujímavým experimentom bol v r. 1993 predovšetkým recesívne kreovaný a graficky nápadný debut – „skladačka“ vytvorená akousi inštaláciou publicistických i umeleckých žánrov – Kamila Zbruža *Spitý imidž (Magazín pre dolných 10.000)*, ktorý predznamenal rôzne línie desémantizovaného písania v slovenskej próze (od pokusov Kolomana Kocúra až po Macsovszkého „sterily“). Podobne extrémnym, no v kontexte svetovej literatúry nie originálnym gestom bolo *Ticho (úryvok)*, čiže viac ako dvadsať prázdnych strán, ktoré Zbruž uverejnil v knihe *BARBARuSKÁ RULETA* (1998).

Recesisticko-demytizačná línia v novembrovej slovenskej próze pretrváva z viacerých dôvodov. Ak bola tvár našej literatúry v minulosti väčšinou vážna, zadumaná, hlbokomyseľná, súčasná, ničím neobmedzená, často ironická, inter- a intratextuálna autorská hra⁴ najmä mladších prozaikov je potenciálnou reakciou na tento jav. Obrat od sociálnej referenciality k seba-referencialite textu súvisí pravdepodobne aj s úsilím tvorcov vrátiť dielu jeho autonómnosť⁵ po dlhšom období spoločenskej literárnej objednávky. Napokon, postmoderná neviera v postihnuteľnosť celku okolitého sveta svedčí tiež o skepticko-kritickom postoji autorov voči nemu, o odvrátenej, tragickej strane tejto navonok smiešnej hry. V poézii i v próze sa inštalujú cudzie texty: „Objevuje se zde problém ‚cizího hlasu‘, který však není považován za samostatný hlas, ale za hlas vlastní. (...) Ontologická neidentičnost osoby a sdělení, možnost jejího nekonečného opakování, kompromisní vystupování osoby, která jediná označuje své místo, když formuje kategorii subjektu, zvětšují rozdíly a usnadňují obsazení pozice jakýmkoli individuem.“⁶ Napríklad *Tekuté poviedky* z Ballovej zbierky próz *Unglik* (2003) vznikli viac alebo menej doslovným prepisom cudzích textov (F. M. Dostojevského, W. S. Burroughsa, Ch. Bukowského, Biblie atď.). Otázku selekcie z kontextu iných diel vyvoláva súhrnné pomenovanie *Tekutá poviedka*, pričom interpretáciu titulu nemožno zúžiť na alkohol, vodu či telesné tekutiny, hoci sa dané motívy vyskytujú v prototextoch v značnej miere. Ak sú medzi prózami napísanými podľa Ch. Bukowského a W. S. Burroughsa isté spojivá, čo platí aj o Ballovom spracovaní biblických motívov, ďalšie uvažovanie o ústrednej téme dobra a zla, viny a trestu by mohlo byť ich nadinterpretáciou. V *Tekutých poviedkach* Balla využíva cudzie texty rôznym spôsobom. Napríklad poviedku napísanú podľa W. S. Burroughsa takmer doslovne „odpísal“, odlišné je zoradenie viet oproti predlohe, motivované selekciou z viacerých textov Burroughsovhov výberu *Nahý oběd*, čiže i z rôznych sémantických kontextov. V danom zmysle možno oceniť umenie autora dať vety z rozličných textov dohromady tak, aby tvorili súvislú poviedku. Balla používa podobnú metódu ako W. S. Burroughs pri písaní prózy *Nova express*,

4 Okrem „antikvárnej“ hry T. Horvátha či Ballu dokumentuje „rozkoš z textu“ iným spôsobom ludické, desémantizované autorské gesto K. Kocúra: „Toto písanie nemá hlavnú myšlienku. Toto písanie nemá ani vedľajšie myšlienky. Toto písanie v podstate nemá vôbec žiadne myšlienky. Preto ho neodporúčame ako povinné čítanie pre žiakov základných, stredných, ba ani vysokých škôl. Po prečítaní tohto písania by totiž nemali čo napísať do kolónky hlavná myšlienka, čím by boli veľmi frustrovaní. Alebo by sa stalo, že by do kolónky hlavná myšlienka napísali niečo, čo hlavnou myšlienkou nie je, za čo by ich určite pani učiteľka popoľahovala. Tým by sa stalo, že by naša mládež bola len tak pre nič za nič frustrovaná. Mládež má byť veselá, šťastná, zdravá a taká bezstarostná a radosná.“ (Kocúr & kol., 2000, *Upozornenie*).

5 Fidelius podľa Zajac, P.: „Autenticnosť ako rétorická figúra“. *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 6, s. 424–429.

6 WTF Panas, 2002, s. 90 – 91

t. j. „zostrihá“ Burroughsove poviedky, s tým rozdielom, že W. S. Burroughs cituje časti aj z vlastných kníh či novinových článkov. Zhustením viacerých Burroughsových textov do jednej Ballovej poviedky vzniká efekt senzačnosti: šokujúcich motívov a obdobne prvoplánových subštandardných prostriedkov je na krátkom epickom priestore priveľa. Navyše, Burroughsov *Nahý obéd* je motivovaný osobnou skúsenosťou autora, napriek všetkej extravagancii je azda preto čitateľom akceptovateľný. Ballov text napísaný podľa Burroughsa je technickým experimentom, prázdny verbálnym gestom, ďalším laboratórnym pokusom, akokoľvek perfektne prevedeným. V inej poviedke napísanej podľa Dostojevského nedokončenej prózy *Netočka Nezvanovova* Balla ironizuje „uplakanosť“ predlohy, parodicky nadväzuje na melodramatickú modalitu Dostojevského prózy.

Menej mechanicky modeluje Balla biblické témy, čo neznamená, že *Tekuté poviedky* vytvorené podľa Creasyho *Potopy* a Kosidowského textu *Čo rozprávali evanjelisti* sú vydatenejšie ako predošlé texty. Prvoplánové je povedzme ozvlášťňovanie prevzatých biblických motívov pomocou expresívnych slov: „A otvorili sa prieduchy nebies. A bol prívál na zemi za štyridsať dní a štyridsať nocí. Potom pán povedal Noemovi: – Nestoj tu a neslintaj!“⁷ Podobne aktualizácie pôsobi využívanie novodobých rekvizít v textoch s biblickou témou (telefón, zástupcovia tlače atď.). Balla zachováva niektoré detaily – napríklad prozaická verzia oblečenia a jedla Jána Krstiteľa je identická s biblickým rozprávaním. Sémantiku viacerých motívov Balla rozširuje v súvislosti s problémom náboženstva a viery (Ježiš v Ballovej poviedke vytvorenej podľa Kosidowského textu dostáva od Jána meno Kéfaš, asociujúce apoštola Petra – Skalu i cirkev ako inštitúciu). Inokedy Balla pretvára pôvodinu s ľahkosťou jemu vlastnou – napríklad Bôh hovorí Noahovi: „Eva predsa rozumie žartu. Rozmnožte sa na nej. Toto bude znamením zmluvy, ktorú ja dávam medzi sebou a medzi vami.“⁸

Balla však na rozdiel od iných postmoderných autorov využíva nielen takúto „extrémnu“ intertextualitu, ale rovnako výdatne čerpá z (hocako negatívnej) energie stromu života.⁹ Ballov rukopis je rozoznateľný aj vďaka opakujúcim sa motívom (dvoj)osamelosti, outsiderstva, izolácie, smrti, krvi, sexuality, hnusu, špiny, reči, jazyka, komunikačnej neschopnosti postáv stratených vo svete bez emócií i Boha; jeho ďalšie, „netekuté“ texty chcú a majú o čom vypovedať. Oproti tomu na rukopis Tomáša Horvátha odkazujú v jeho palimpsestovo-persiflážnej¹⁰ podobe často len vulgarizmy a teóremy, ktoré autor frekventovane využíva, čo dokazuje najmä najnovšia kniha autora s príznačným titulom *Antikvariát* (2004). T. Horváth v nej parodicky nadväzuje na rôzne texty z rozličných období (od klasickej detektívky až po naturizmus), podľa ktorých kreje štýl a jazyk svojich próz. Ak desémantizovaný anestetický persiflážny literárny konštrukt nezbudzuje často žiadne pocity čitateľa, otázka zážitku z Horváthovej knihy sa problematizuje. Percipient sa môže baviť na rozličných náhodných konfiguráciách príbehov a transformáciách postáv, na zmene žánru a recyklácii textov slovenskej a svetovej literatúry – napríklad S. H. Vajanského, F. Švantnera, A. Belého, H. G. Wellsa či na dobre skrytých narážkach na diela B. Slančíkovej-Timravy, A. Camusa či J. Londona. Kniha funguje – ako mnohokrát pred ňou iné umelecké diela – ako jedna veľká knižnica a zároveň bludisko, má

7 Balla: *Unglik*. Levice 2003, s. 31–32.

8 Balla: *Unglik*. Levice 2003, s. 33.

9 Bližšie Beasley-Murray, T.: „Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti“. *RAK*, roč. 5, 2000, č. 3, s. 10–18.

10 Palimpsestovou a persiflážnou literatúrou sa zaoberá T. Žilka vo svojich odborných prácach (bližšie napr. Žilka, T.: *Postmoderná semiotika textu*. Nitra 2000.).

svoje postmoderné záhyby či tkanivá (pozri s. 145). Zmysel textu je v jeho „nezmysle“, ozvláštnením je desémantizácia: „Lecoeur odrazu nadobudol pocit, že v tom nakopení udalostí, v ich konfigurácii, je ukrytý príbeh, ktorého záblesky, unikavé mihotanie ako keby občas zahliadol. Ale nedokázal ho celý zrekonštruovať: keby všetky tie udalosti, v ktorých víre sa náhle ocitol, boli napríklad poviedkou, a on sám, Lecouer, by bol len fiktívnou postavou, potom by v tej poviedke kdesi na spodku číhala celkom iná poviedka, skrytá poviedka, ktorej fabulu nepoznal. Že tento príbeh nemá nejaký zmysel, ktorý by stál mimo neho, ale že ním je len iný príbeh. Rovnako nezmyselný ako ten prvý.“¹¹ Aj o *Antikvariáte*, podobne ako o Horváthovej druhej knihe *Niekoľko náhlych konfigurácií*, platí konštatovanie V. Mikulu: „Ide tu skrátka o stále častejší typ literatúry, pri ktorom radosť z písania je väčšia ako radosť z čítania...“¹² Situácia sa opakuje – Horváthov prozaický svet je od čias autorovho debutu *Akozmia* dôverne zatuchnutým priestorom starých kníh: „Svet kníh je jediným mojim skutočným svetom, (...).“¹³ Ak sa autor, obrazne povedané, rozpúšťa v cudzích textoch, má na to právo,¹⁴ otáznym je však efekt literárneho recyklovania, najmä s ohľadom na kontext (ani vývinovo ma T. Horváth neupúta, napríklad využitie kapitol s mottami je známe hoci z textu Dorothy L. Sayers). Horváthove prózy zámerne odkazujú na cudzie texty, ale akým spôsobom ich autor presahuje? T. Horváth zmiešava v *Antikvariáte* motívy, postavy či postupy z viacerých textov od toho istého autora alebo od rôznych prozaikov. V texte *Struny* vystupuje postava Duponta, ktorej prototypom môže byť Poeov Dupin (prvý literárny detektív-amatér, považovaný za predlohu Sherlocka Holmesa); ďalšia postava, Lecoeur, pravdepodobne odkazuje na monsieura Lecoqa (É. Gaboriau) a literárnym pôvodcom *Škvŕnitej pásky* je, aj podľa explicitnej zmienky rozprávača, A. C. Doyle, tvorca spomínaného Holmesa. Ide o zakladateľov detektívnej literatúry z 19. storočia, no ďalšia postava z poviedky, trpaslík, poukazuje na Dörenmattovu tvorbu, lolítka Leila evokuje román Nabokova a podobne. V dvoch variantoch toho istého príbehu (spojenie techniky J. L. Borgesa a rukopisu F. Švantnera) v próze *Osídla* vystupujú postavy, respektíve ich modifikácie, z rôznych próz F. Švantnera zo zbierky *Malka* (Kešiak sa objavuje v texte *Šabl'a*, Anna v novele *Stretnutie* a Pačurga aspoň menom pripomína Pačugu z *Horiaceho vrchu*), no znovu: objavujeme tu aj Il'u z inej lektúry, ktorá navyše nie je kráľovnou, ale zmijou a možno dahlovskou čarodejnicou, pričom s textom by sa nič nestalo, keby v ňom nebola. V inej Horváthovej próze *Udalosti* vystupujú „deformované“ Vajanského postavy – barón Rudopol'ánszky (zeman Rudopol'ský zo *Suchej ratolesti*), starušský gróf,¹⁵ Jablonckay (zeman Jablonský z *Letiacich tieňov*) či učiteľ Lichý, napriek (alebo práve kvôli?) hravému upozorneniu rozprávača („žiadne nomen omen!“)¹⁶ odkazujúci na Alberta Tichého zo *Suchej ratolesti*. Národné čítanie Tichého je paro-

11 Horváth, T.: *Antikvariát*. Levice 2004, s. 24.

12 Mikula, V.: *5x5 a iné kritiky*. Levice 2000, s. 115.

13 Horváth, T.: *Akozmia*. Levice 1992, s. 75.

14 Horváthov experiment ocenili viacerí kritici, pars pro toto Z. Rédey: „Metódu postmodernistického tvorivého experimentovania zatiaľ v súčasnej slovenskej literatúre azda najdôslednejšie realizoval a do najvyťaženejších polôh doviadol práve Tomáš Horváth. (...) Aj keď totiž nevieme, na aký iný konkrétny text či typ, alebo okruh textov autor v *Antikvariáte* odkazuje, predsa len cítime, že Horváth jednoducho nehovorí ‚vlastným hlasom‘, ale ‚nejakým iným‘, že zakaždým používa spôsob hovorenia (písania) niekoho iného. Zároveň cítime, že práve v tomto sa vyžíva, že má zjavnú záľubu v imitácii rozličných rozprávačských techník, postupov a štýlov, autorských, dobových a žánrových diskurzov, slovom, v experimentovaní s tým, ako sa píšú príbehy určitého typu.“ (Rédey, 2005, s. 22). Po šiestej, hoci experimentálnej, no rovnako uniformnej knihe Horvátha by som však predsa len radšej počula jeho „vlastný hlas“.

15 Horváth, T.: *Antikvariát*. Levice 2004, s. 147.

16 Tamtéž.

dované prostredníctvom irečitého jazyka Horváthovej postavy: „Že bil ako blázon – prehol ho cez lavicu pred triedou – a reval: „Páč ho, rozputnanca! Ech, čert! Ja tvojho beťaha!“¹⁷ Horváth prispôsobuje vyjadrovanie postáv textom, ktoré sú recyklované, imituje štýl Švantnera alebo ktoréhokoľvek iného autora. Lexikálnu či motivickú zmenu oproti pôvodným textom nemožno nezbadat – vulgarizmy v jazyku sa systematicky opakujú a svojsky odkazujú na rukopis Horvátha, pars pro toto: „Enchanté, kurva,“ dvorne sa mi uklonil Keith.“¹⁸ Posuny motívov súvisia väčšinou so sexualitou postáv: „Dupont mal pocit, že jeho trinásťročná žiačka vidí jeho polorekciu, ktorú maskuje za stolom.“¹⁹ „Hriapeľ pocítil, že Černák má erekciu. Aj Hriapeľ prenikalo zimomrivé vzrušenie, vyčkávané na explóziu.“²⁰ E. Krčméryová na margo experimentálneho písania Horvátha v naznačených súvislostiach výstižne poznamenala: „Na jednej strane je zreteľná silná pozícia autora, ktorý si text privlastňuje a vyhradzuje si plné právo narábať s ním, no na druhej strane práve toto gesto potvrdzuje jeho závislosť od už jestvujúcich vzorov. Tvorivosť tu potom v podstate neprekračuje rámec parafrázy, za absolútnou autorskou kompetenciou sa tak vlastne skrýva istá tvorivá bezmocnosť.“²¹

S inter- a intratextualitou súvisí depersonalizácia, anonymizácia, metonymizácia a metaforizácia postáv v literatúre posledných dvoch decénií, prípadne ich rôzne náhodné premeny a konfigurácie (odkazujúc na titul knihy T. Horvátha *Niekoľko náhlych konfigurácií* z r. 1997), dokonca „vymazanie“ textu.²² Transformujú sa takisto kódy čítania – povedzme detektívka sa bez akejkoľvek motivácie mení na jej paródiu, prípadne na iný subžáner. Viachlasnosť textu, barthesovská „rôznosť rečí“, sa prejavuje v narácii (v próze sa často stráca dominantný hlas rozprávača) i v lexike (prelínanie rôznych jazykov). T. Žilka v týchto súvislostiach uvažuje o kultúrnej „hybridizácii“, tzv. bastardnej kultúre.²³ V tomto kontexte niet divu, že Koloman Kocúr si za motto debutu *Muž dlhým* volí slová: „Slovenčina is not enough.“²⁴ Hybridizácia sa týka aj žánrov, druhov a rôznych umení: debut Inge Hrubaničovej *Láska ide cez žalúdok* (2007) je zložený z dramatickej, epickej a lyrickej časti; Ivica Ruttkayová vo svojej knihe *Marilyn miluje literatúru* (2007) prelína postupy rozhlasového, filmového a slovesného umenia; Ján S. Sabol v debute *Z vytrhnutých stránok* (2001) využíva okrem scenára ďalšie experimentálne prvky;²⁵ próza Vladimíra Havrillu *Filmové poviedky* (2007) je inšpirovaná predovšetkým výtvarným a filmovým umením, ktorého postupy objavujeme tiež v textoch Petra Krištúfeka a Karol D. Horvátha; Silvester Lavrík, Laco Kerata a Peter Pavlac sú čiastočne ovplyvnení divadlom atď. Žánrovo a druhovo hybridné sú takisto prózy Jána Litváka *Pijem vodu z Dunaja* (2006) a *Bra-*

17 Tamtáž, s. 148.

18 Tamtáž, s. 73.

19 Tamtáž, s. 11.

20 Tamtáž, s. 55.

21 Krčméryová, E.: *Poznámky k prozaickej (de)generácii. Pohľad na slovenskú mladú prózu 90. rokov*. Bratislava 2008, s. 52–53.

22 T. Horváth na konci poviedky *Opravný program* zo zbierky *Zverstvo* „deletuje“ predošlý text: „Konečne sa ozval ženský jakot, Biela pani, ktorá vodcovsky prevzala iniciatívu, podišla k rozstrieľanému teličku, prevrátila ho od steny, ku ktorej bolo pričapené, na chrbátik a sňala mu dole škrabošku, a všetci videli, že to je Freddy Krueger chytil Garyho za vajcia a stisol Garymu sa celým telom pozor chyba v programe recykluje začiatok spust' opravný program.“ (Horváth, T.: *Zverstvo*. Levice 2000, s. 142)

23 Porov. Žilka, T.: „Postmodernizmus v slovenskej próze“. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia*. Edits. J. Sabol, M. Součková. Prešov 2004, s. 12.

24 Kocúr, K. & kol.: *Muž dlhým*. Bratislava 2000.

25 Napríklad v poviedke *Hra* sa do dialógu postáv miešajú označenia šachových poľíček a figúrok, teda ťahov hráčov, čím sa vysoká tematická hodnota (lásky) znižuje a samotný text nadobúda ľudickú podobu.

tislavské upanišády (2007), hoci experimentom bol predovšetkým jeho výrazný debut *Samoreč* (1992), v ktorom sa komunikačná neschopnosť postavy vyjadrovala i „rozbitosťou“ textu. Obdobne (aj graficky) nápaditý a hybridný je *Plán odprevádzania* (2008) od Jany Beňovej, ktorá tematizuje Petržalku ako odpudzujúci, odludštený priestor. Pokus o nový žáner predstavuje punkový román Pavla „Hiraxa“ Baričáka *Raz aj v pekle vyjde slnko* (2007).

Autorkou, ktorá okrem vizualizácie textov, podmienenej aj jej kunsthistorickým vzdelaním, upútala kritiku tiež zmyslom pre experiment, je Jana Bodnárová. Prozaička, poetka a dramatická, autorka literatúry pre dospelých aj deti, mnohých rozhlasových hier i videoperformancií, prezentuje v súčasnej slovenskej literatúre zvláštny, feminínny hlas. Bodnárovej rukopis je síce rozpoznateľný podľa poetologických znakov (výrazná obraznosť, kreovanie situácií, v ktorých rozum zlyháva pred tajomstvom a irealitou, hypersenzibilné postavy, kontradikcia časov a priestorov, t. j. „vlastného“, „nášho“ a „cudzieho“, historického, fantazijnosť, snovosť, fragmentárnosť, tematizovanie sociálnych diferencií atď.), ale každá autorkina kniha je zároveň iná, Bodnárová experimentuje najmä s tvarom svojich textov.²⁶ V novele *Z denníkov Idy V.* autorka využíva subjektívne denníkové zápisky antihrdinky Idy, no ich fragmentárnosťou smeruje k zložitosti vnútorného i vonkajšieho sveta: „Útržky, fragmenty. Drobulinké čiastočky chaosu môjho vesmíru. Všetko súvisí so všetkým, ale ,mne už nič nesúvisí s ničím.“ (Elliot),²⁷ obdobným spôsobom využíva Bodnárová intertextualitu. Zmena priamej narácie na er-formu v závere novely súvisí s vystúpením Idy z ulity (izby, bytu, seba): „(...) definitívne končí môj súkromný, nočný zápas s démonom.“²⁸ Krajne subjektívna výpoveď sa objektivizuje, rozširuje. V inej knihe autorky *bleskosvetlo/bleskotma* (1996) sa okrem inovatívnych, krátkych, „meditačných“ poviedok, nachádzajú v časti príznačne nazvanej *Očarované oči* z hľadiska témy príspevku zaujímavé texty, ktoré Bodnárová kreuje podľa výtvarnej predlohy i vlastnej fantázie či imaginácie. *Subjektívne interpretácie – impresie* sú poviedky, v ktorých sa spája nielen výtvarné a slovesné umenie, ale produktívne sa tiež ozvlášťňuje prozaický text: jeho „príbeh“ sa rozpráva podľa cudzieho obrazu. Napríklad v próze inšpirovanej Vermeerovým dielom Čítajúce dievča modeluje autorka okrem maliarovej sestry Geertruyd z predlohy i postavu chomého Jana a jeho ženy Catherine. Atmosféra Vermerovho obrazu sa premieta do Bodnárovej prózy *Mihotanie*, pri čítaní ktorej si predstavujeme intenzívne svetlo z oblohy, dopadajúce do malej izby, zrkadlenie tváre Geertruyd v okne, „protestantsky prázdnu stenu v úzadí“, ²⁹ typicky vermeerovské zátišie (misu s ovocím), avšak počujeme tiež zvuky hodín, domu, štrnganie nádob, cítime vlhkosť Delfu a vnímame, o čom rozmýšľa Geertruyd. Medzi riadkami sa dozvedáme o problémoch maliara, ktorý nemaloval obrazy svätých pre kostoly, Jan Vermeer radšej pozoroval ženy, „keď si pred zrkadlom zakladali na krk perly, keď ponárali prsty do kláves

26 J. Bodnárová na moju otázku o experimentoch v jej tvorbe odpovedala: „Medzi ,tvar‘ a ,experimentovanie‘ by som dala znak rovnosti. Obsahovo, tematicky, emocionálne... rotujem okolo toho istého bytostného problému: pocit lability, vnútornej samoty, outsiderstva, sociálnej krutosti, hľadanie záchranných vzťahov alebo únikov, možno i náznaky transcendencie. Takže nové momenty môžem prinášať naozaj skôr vo forme – v tvare. Tu vidím veľké možnosti v prepájaní žánrov. Pre mňa ,experimentovanie‘ vyplýva najmä z túžby byť vnútorne slobodná, nehatená, prekvapivá, hoci ,tichším‘ spôsobom, ako je u nás zvykom. A v písaní som aj pomerne inakšia ako v osobnom živote, alebo aká som pod ,persónou‘, s ktorou sa nestotožňujem.“ (Bodnárová, J. – Součková, M.: „Mať silu uchovať si radosť. Rozhovor s poetkou, prozaičkou a dramatickou Janou Bodnárovou“. *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 3, s. 12.)

27 Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V.* Bratislava 1993, s. 36.

28 Tamtéž, s. 70.

29 Bodnárová, J.: *bleskosvetlo/bleskotma*. Bratislava 1996, s. 92.

virginalu a do strún gitary.³⁰ Podobne v *subjektívnej interpretácii* Vostellovho obrazu Miss America *Záhadný koniec miss Body Building* sa takisto ako na výtvarníkových dielach stráca rozdiel medzi životom a umením (v poviedke visí Vostellov obraz v byte protagonistu Ota), brutalita zakaždým iného sveta (vojny – počítačových hier) i falošná idyllickosť modelingu je vyjadrená v predlohe aj v próze: „Deň čo deň vstupuje (Oto – pozn. M. S.) do neexistujúceho vesmíru, rozpustiteľnej tkaniny ničoho. Pozná elektronických priateľov a nepriateľov oveľa lepšie ako susedov v dome. Kedysi na začiatku vzťahu s Ajou Oto povedal, že práve kvôli to-muto druhu počítačových hier má rád obraz na stene. Údajne pôsobí inšpirujúco, vzrušujúco, chladne racionálne, burcuje fantáziu a deš. Manekýnka hore je vraj Ajin portrét. Ale Aja sa odmieta stotožňovať s tou mondénnou blondínou. Aja má oveľa štíhlejšie telo, dlhé, pevné svaly, dobre vypracované body buildingom. (...) Vietnamec v centre obrazu, ktorému ktosi zboku mieri do hlavy pištoľou, Aju úplne odpudzuje. Viac. Má neho hrôzu a zmätený pocit. Vidí sa jej, že zúbožené oči popravovaného ju sledujú, kdekoľvek sa v izbe pohne.“³¹ Bodnárová tematizuje obrazy z rôznych vývinových etáp (od neznámeho autora z egyptskej Novej ríše až po dekoláž z r. 1968), avšak aktualizuje ich, v popredí je opäť „vlastný“ čas, priestor i sujet. „Literarizáciu“ obrazov nájdeme taktiež v Bodnárovej knihe pre deti *Moja prvá galéria* (2005),³² v ktorej autorka prispôsobuje percipientovi jazyk kratučkých textov i výber predlôh, podobne ako Miloš Kopták a Denisa Stanislavová svojimi ilustráciami výtvarných reprodukcí hravo oživujú známe aj neznáme diela. Na rozdiel od knihy *bleskosvetlo/bleskotma*, v ktorej nie sú uverejnené reprodukcie obrazov, si detskí čitatelia môžu na ich základe porovnať predlohu a posttext, zároveň spoznávajú výtvarné umenie a rozvíjajú vlastnú fantáziu a kreativitu. Produktívna v tomto smere je tiež spolupráca autorky s manželom, výtvarníkom Jurajom Bartuszom,³³ ktorý je autorom ilustrácií detskej, dvojazyčnej knihy *Čo som videla pri jazere* (*Was ich am See zu sehen bekam*) z r. 2003, vynikajúco dotvárajúcich krátke texty inšpirované pobytom pri Starnberskom jazere. Prelínanie dvoch umení i jazykov je výborným nápadom, ako si získať detského čitateľa, čím nevylučujem, že Bodnárovej a Bartuszova kniha je určená aj dospelému recipientovi.

Jana Bodnárová je tiež autorkou videoperformancií, pričom sa niektoré z nich pokúsila transformovať do videopoviedok, uverejnených v zbierke próz *2 cesty* (1999) v časti *Chôdza po úlomkoch skla*, opozične komponovanej oproti prvej časti knihy *Chôdza v čase*.³⁴ Zatiaľ čo videoperformancie sú sugestívne, vo videopoviedkach akoby sa niekedy strácala pôsobivosť vizuálneho obrazu,³⁵ najmä vtedy, keď ho narátor explikuje: „1. Kamera sníma krehkého vtáčika

30 Tamtéž, s. 93 – odkazy na iné Vermeerove diela, pozn. M. S.

31 Tamtéž, s. 99.

32 Podľa výtvarných predlôh vznikli tiež dramatické experimentálne texty *Spiace mesto* (*Nerealizovateľná hra podľa obrazu Paula Delvauxa*) a *Kozoroh* (*Hra podľa súsosia Maxa Ernsta*), ktoré vyšli ako privátne tlače v r. 1990.

33 Juraj Bartusz je aj autorom diela použitého na obálke knihy *bleskosvetlo/bleskotma*.

34 Na makrokompozičnú inováciu knihy *2 cesty* upozorňuje vo svojej recenzii E. Farkašová: „Druhý cyklus minipróz, *Chôdza po úlomkoch skla*, vytvárajúci akýsi proťajšok ku chôdzi v čase (očividne tu bol zámer vyvážiť dva odlišné kompozičné princípy) prináša typické texty ,neskoršej‘ Bodnárovej.“ (Farkašová, E.: „2 cesty“. *Knižná revue*, roč. 9, 1999, č. 16–17, s. 1.) Ide teda o kontrast medzi relatívnu ucelenosťou chronologicky kreovaných príbehov z prvej časti a torzovitými, často číselne označenými segmentami druhej časti, snímanými i nestranným okom kamery.

35 Samotná autorka v týchto súvislostiach konštatuje: „Viackrát som hovorila o tom, že moje spontánne orientovanie sa v druhu jazyka nie je v reči abstraktných pojmov, ale v jazyku obrazov.“ (Bodnárová, J. – Součková, M.: „Mať silu uchovať si radosť. Rozhovor s poetkou, prozaičkou a dramatickou Janou Bodnárovou“. *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 3, s. 12.) Bodnárová ďalej charakterizuje svoje videoperformancie: „Ešte musím povedať, že robím ,nahé‘ videá. Je iba kamera, ja, predmety, priestory – zväčša klaustrofobické interiéry. Nepoužívam počítač na úpravu záznamov.

na stole – vianočnú figúrku zo skla. Rozpomínanie na detstvo. Balans harmónie a prvotného strachu. Teraz oko kamery zachytí ženské dlane, ktoré sa na stole hrajú s detskými sponkami do vlasov. Sponky pripomínajú neznámy hmyz, ktorý sa navzájom vábi, strháva, kopuluje...³⁶ Vo videoperformancii vidieť len vianočnú figúrku, ruky so sponkami – obraz nie je pomenovaný, azda preto je intenzívny, divák si môže predstavovať vlastný svet, detstvo, sponky nie sú len hmyzom, ale i hoci neznámym nepriateľom... Intenzita vizuálneho – veci, priestoru, osôb – sa verbalizáciou oslabuje, a to najmä pri modelovaní vysokých tematických hodnôt: „5. Na rozbitej betónovej dlážke tej istej miestnosti kamera sníma z výšky a v detaile dve detské topáňky. Postupne sa vzdďaľuje, až obnosené topáňky zostanú dolu. Jediné predmety v hĺbke sivého priestoru. Teraz vyzerajú ako zátišie obrazu. Alebo ako osihotené predmety, rozmetané na sutinách navždy opustených domov, zničených vo vojne, napríklad v Bosne.“³⁷ Videoperformancia *Kde je, čo neprišlo?* zachycuje postavu omotanú v bielych obrazoch, ktoré žena len s veľkou námahou, sústredene trhá zo seba, so záverečným prestrihom na biele topáňky pred opusteným zničeným domom. Podobne ako v predošlej ukážke i v tejto videopoviedke by si čitateľ radšej sám dotvoril synekdochu (bielych topánok) či metaforu bieleho obväzu. Kvalitatívny posun však nesúvisí s uvedenou transformáciou, pretože aj v pôvodne filmovom scenári *Mandolína*, uverejnenom v knihe *Insomnia* (2005) sa objavuje istá redundancia, napríklad *tehotné brucho* je aj *vyduté*,³⁸ bezdomovci „ležia v **chudorľavej** tráve“ (tamže, zvýr. M. S.) atď.

Bodnárová využíva vo svojej tvorbe tiež postupy z iných umení: samotný názov *bleskosvetlo/bleskotma* evokuje stlačenie spúšte fotoaparátu, dynamické striedanie obrazov vo viacerých jej knihách pripomína filmové strihy, výrazný je tiež motív hudby v scenári *Mandolína* atď. V najnovšej knihe *takmer neviditeľná* Bodnárová „literarizuje“ žáner autobiografie: motívy z detstva a nedávnej minulosti sa prelínajú s kurzívou oddelenými rozhlasovými „minirománmi“. Transpozíciu postupov z autenticitnej literatúry objavujeme už v predchádzajúcich textoch Bodnárovej: napríklad v próze *Popríbehy* zo zbierky *Insomnia* autorka využíva e-mailovú komunikáciu, no tiež vychádza z vlastnej empirie, opisuje reálne výstavy (obrovské sochy Louisy B., inštalácie Juraja, vernisáže Chorvátky a i.), cituje z úvahy M. L. o ruských ikonách. *Popríbehy* sa *takmer neviditeľnej* približujú priamou naráciou i viacerými motívmi (protagonistkinej zraniteľnej dcéry a nespokojnej matky, masky, úzkosti, protikladu vonkajšieho a vnútorného sveta atď.), obidva texty majú na obálke zábery z autorkiných videoperformancií. V autobiografickej próze *takmer neviditeľná* sa na rozdiel od *Popríbehov* narátorka a zároveň protagonistka často vracia do svojho detstva, fragmenty z prítomného času dopĺňajú spomienky, dôležitejšie ako „po“ sa stáva „pred“. Nasvietenie istých, viac alebo menej zlomových udalostí života (narodenie detí, smrť starej mamy, rozvod protagonistky, vojnová skúsenosť starého otca, vyšetrovacia väzba otca, prvá detská láska, presťahovanie sa do iného mesta, krátke zošalenie starého otca atď.), očistné, otvorené písanie o sebe i iných ľuďoch smeruje k hľadaniu, pochopeniu, vnútornej, často nefahkej sebaakceptácii: „Stáva sa, že písaním rozprávam aj k sebe. Možno iba zakrývam

Niekedy mi ale technici pomôžu urobiť strih počítačom. Napríklad v *Úniku* mi cesta tiahlym kopcom trvala štyridsať minút a video má desať minút. Hoci mohla som potrápiť divákov a nechať aj ten reálny čas (smiech). Warhol tiež nechal bežať kameru osem hodín. Pokiaľ spal, snímala ho.“ (Bodnárová, J. – Součková, M.: „Mať silu uchovať si radosť. Rozhovor s poetkou, prozaičkou a dramatickou Janou Bodnárovou“. *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 3, s. 12.)

36 Bodnárová, J.: *2 cesty*. Bratislava 1999, s. 65.

37 Tamtéž, s. 64.

38 Bodnárová, J.: *Insomnia*. Bratislava 2005, s. 44.

zahanbenie zo samovravy, ktorá je vlastná starým ľuďom.“³⁹ „Príbeh“ Bodnárovej autobiografie však vypovedá nielen o výsostne osobnom, intímnom, ale tiež o všeobecne ženskom svete, o mnohých ženách rodu, no takisto priateľkách, známych aj cudzích osobách, ktoré protagonistka stretne na ulici, v cudzom meste či vidí v televízii. V tomto presahu k iným pra-ženám je zároveň strácanie, možno i „neviditeľnosť“ naznačená v titule. Na ženskú poetiku v texte Jany Bodnárovej poukazujú tiež iné motívy, súvisiace s telesnosťou (menštruácie, prebúdžajúcej sa sexuality, tehotenstva, pôrodu, prepichnutých uší, potratu, rakoviny prsníka a i.).

Na druhej strane, Bodnárovej autobiografia je zároveň štylizáciou, čo súvisí jednak s odstupom od zobrazovaných udalostí, ich selekciou, jednak s proklamovanou (inter)textualitou: „Spomínaním sme sami sebou a zároveň kýmsi iným, nepoznaným v nás. Ako keď Derrida pripomenul výrok sv. Augustína z jeho spovedí po smrti matky: ‚Spoveď nikdy nie je moja. Je to vždy niekto iný vo mne, kto sa spovedá.‘ V autobiografiách je možno veľa tajných zón, zakázaných miest v spomienkach tela i mysle. Je to skôr pohyb medzi túžbou (konečne) hovoriť o sebe a túžbou (predsa len) nedať si vypáčiť tajnú skrinku, pretože nevieme, kto ju bude mať v rukách.“⁴⁰

Jedným z ponovembrových debutantov, ktorý systémovo inovuje tvar svojich próz, je Pavol Rankov. Pre jeho tvorbu je charakteristické nielen vypointovanie príbehov, prelínanie reality a ireality či modelovanie postáv, trpiacich rôznymi obsesiami, ale takisto formálne, premyslené experimentovanie. Prostredníctvom často originálnych tvárných postupov P. Rankov zakaždým inak konkretizuje základnú tému svojich textov, smrti, pričom formálna variabilita je vlastná najmä Rankovovým zbierkam próz, nie románu *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* z r. 2008. Napríklad v poviedke *Na vlastnej koži* z debutu *S odstupom času* (1999) absentujú slovesá, ekologická a ľúbostná tematika je v nej však spracovaná koncentrovane a zároveň náznakovo. Poviedka je fragmentarizovaná, krátke, aj jednoslovné vety sa striedajú s dlhšími výpoveďami s množstvom informácií na malom priestore: „Tentoraz výťah ešte pomalší ako inokedy. Nevydržateľné teplo. Pociť zahrabania do obrovskej kopy rozkladajúcich králikov. Dokonca aj rozkladný zápach. Oči vytláčané z jamôk. Dusenie. Oči králikov rovnaké ako tvoje oči. Krv na stehnách.“⁴¹ V texte *Zobudilo ho...* z debutu, ako už názov naznačuje, dominujú apoziopézy, čím sa výpoveď dynamizuje, stáva sa naliehavou a zároveň poskytuje priestor na spolup tvorbu čitateľa: „Žena na nich prekvapene... Vzlykala... Vyniesli ju z chatky... Muž mu ukázal, kadiaľ... Keď ju nakladali, čln sa... Na druhej strane jazera... Rozlúčili sa veľmi... Keď sa otočil, čln už...“⁴² Takmer identické motívy (zabitie ženy, pracovný tábor, počúvanie správ v rádiu) P. Rankov konkretizuje a sémanticky rozširuje v poviedke *Doba, v ktorej žijeme z druhej knihy My a oni/oni a my* (2001).⁴³ V danej próze autor využíva „sujetový paralelizmus“, ⁴⁴

39 Bodnárová, J.: *takmer neviditeľná*. Bratislava 2008, s. 106.

40 Tamtéž, s. 195.

41 Rankov, P.: *S odstupom času*. Levice 1999, s. 104.

42 Tamtéž, s. 82. O funkčnosti experimentálnych postupov uvažovala vo svojej recenzii Rankovovho debutu N. Makovská: „Tieto experimenty však nie sú samoučelné. Vždy slúžia na vytvorenie špecifickej atmosféry, ktorá dodáva textom istú plasticosť. Človek, ktorý strávi dlhý čas v tajomnom ústave pod neustálym dohľadom dozorcov, predsa nemusí vedieť formulovať svoje myšlienky v ucelených vetách, premrznutá mladá žena zvyknutá na prítomnosť autority nie je schopná konať dynamicky a táto jej vlastnosť najlepšie vyniká práve vtedy, ak v texte nie sú použité slovesá.“ (Makovská, N.: „Nezabudnite vystúpiť!“. *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 4, s. 60)

43 Obdobný postup využívajú viacerí súčasní autori: P. Hruz, Balla, R. Sloboda, D. Mitana, V. Pankovčin ai. Okrem variovania motívov je časté prestupovanie postáv z jedného textu do druhého – takýmto spôsobom sa o postave dozvedáme viac v kontexte tvorby toho-ktorého autora.

44 Rédey, Z.: „Prítomné ľudské zlo“. *Romboid*, roč. 40, 2005, č. 3, s. 11.

t. j. prelína dve dejové línie, oddelené aj graficky (kurzívou od štandardného písma). Rukopis, ktorý hrdina píše, začne splyvať s tým, čo sa deje v príbehu až do tej miery, že prestávame diferencovať obe línie. Próza sa komplikuje motívom utečenca, ktorý sa stretáva so spisovateľom, takisto vraždou dievčaťa. Paralelné deje sú v poviedke *Doba, v ktorej žijeme* funkčné, istá chaoticnosť či neprehľadnosť čítania len potvrdzuje komplikovanosť opisovanej doby. Kurzívou oddelený text už v tejto poviedke nemá funkciu korektorských poznámok ako v próze *Psy*,⁴⁵ naopak, je paralelným a rovnocenným rozprávaním. V poviedke sa tematizuje, podobne ako v mnohých ponovembrových prózach, písanie, avšak P. Rankov na rozdiel od napríklad Ballu či Horvátha kreuje pútavý príbeh o schizofrenickej dobe a človeku v nej. Viaceré paralelné subjekty objavujeme aj v ďalších Rankovových poviedkach, povedzme v próze *Drosophila populi* z tretej knihy Rankova *V tesnej blízkosti* (2004) je odborná narácia o ovocných muškách opäť kurzívou oddelená od ostatných rozprávání, ktoré sú spojené priestorom lavičky, čím P. Rankov vytvorí mnohorozmerný obraz nami žitej agresívnej reality. V texte *Light my fire* v tej istej knihe P. Rankov spája dve narácie, pričom prvá z nich plynie odzadu, druhá chronologicky a obe sa prelínajú v identických situáciách. V poviedke sa tak konfrontujú rozdielne mužské postavy: starnúci maliar Teodor, ktorý je fascinovaný ohňom a mladý muž v nemodernom obleku. Tento pristihne svoju manželku pri nevere a rozhodne sa, inšpirovaný obrazom Teodora, na ktorom je žena s horiacimi vlasmi, pripomínajúca hrdinovi manželku, pomstiť a podpáli dom. Aj v tomto texte dochádza nielen k prelínaniu dvoch subjektov, ale tiež prestupovaniu oboch tematických svetov – arteficiálna realita sa zmení na skutočnosť druhého príbehu. Namiesto inštalácie ohňa naozaj horí dom, to, čo vidíme na plátne, sa udeje. V próze sa problematizuje stratifikácia postáv: umelec, ktorý rozpráva o svojej vášni, je na konci prezentovaný ako unavený obyčajný človek, zatiaľ čo mladý muž v nemodernom tesilovom obleku koná skratovo (akoby premenil slová maliara na činy). Prostredníctvom dvoch paralelných dejov v próze vytvára P. Rankov obraz vždy iným spôsobom nešťastného človeka. Podobne poviedky *Na návšteve u dcéry* a *Na návšteve u matky* (tamže) možno interpretovať aj ako dve verzie toho istého príbehu o žene, ktorá nadovšetko milovala svojho muža, respektíve o vzťahu matky a dcéry.

Inovatívne je tiež rozprávanie „jedným dychom“ v poviedke *Big Brother* zo zbierky *My a oni/oni a my*. Jej protagonistkou a zároveň narátorkou je žena, poznačená smrťou svojho staršieho brata. Hoci P. Rankov naznačuje už v úvode prózy, čo sa stalo: „(...) no a symboly, tie milujem nadovšetko, navyše to môžem mať trochu pomotané, veď v tom čase som mala asi dva a pol roka, takže je pochopiteľné, že som bola veľmi prekvapená, keď otca neskôr priviezli domov, akiste som sa nazdávala, že umrel aj on, veď rodičia v tých rokoch a myslím, že aj oveľa neskôr očakávali vlastnú smrť s otvoreným náručím, aby mohli konečne byť s mojím Veľkým bratom, ktorého zrazilo auto, keď akémusi dieťaťu vypadla z kočíka obľúbená hračka a on bezhlavo skočil pod kolesá nákladiaka, aby tú hračku zachránil, (...)“⁴⁶ vysvetlenie ženej traumy objavujeme až v závere: „(...) veď Veľký brat ma musel mať veľmi rád už vtedy dávno, keď sa za hračkou, ktorá mi vypadla, vrhol na cestu, aby ju zachránil pred prichádzajúcim autom.“⁴⁷ Rafinovaná narácia – jedna dlhá veta, členená na odseky, zodpovedá rozrušenej výpovedi protagonistky, no súčasne žena, napriek svojim emóciám, prezrádza iba to, čo chce. Hoci je viac-menej jasné, že hračka vypadla z rúk narátorky, na začiatku protagonistka

45 V tejto próze autor doplnia príbeh o mužovi, ktorý sa zamiluje do dcérinej šestnásťročnej kamarátky, poznámkami korektorky, opravujúcej nielen pravopisné chyby v texte, ale tiež vyjadrujúcej kritické stanovisko k nemu.

46 Rankov, P.: *My a oni/oni a my*. Levice 2001, s. 127 – zdôr. M. S.

47 Tamtéž, s. 139 – zdôr. M. S.

dieťa nekonkretizuje („akémusi dieťaťu“), aby v závere vznikol moment prekvapenia. Týmto spôsobom sa vytvára disproporcía medzi spontaneitou prehovoru, ktorý je vedený jedným dy-
chom a jeho vedomou výstavbou, kalkuláciou s pointou. Naopak, v poviedke *Polovica dialógu* (chlapčenským hlasom) z knihy *V tesnej blízkosti* sa dieťa, čakajúce na vyšetrenie u psychiatra, prihovára spolusediacemu mužovi, no autor nezaznamenáva odpovede, čím sa text roztvára čitateľovi, ba takpovediac čaká na jeho spoluprácu a súčasne sa umožňuje asociatívne radenie otázok i výpovedí dieťaťa. Chlapec postupne oboznamuje spolusediaceho s tým, čo sa mu stalo, s detskou naivitou otvorene rozpráva s cudzím človekom napriek matkinmu zákazu, postupne prezrádza svoje obskúrne tajomstvo (dôvody mužovej návštevy u psychiatra sa dajú z kontextu domyslieť): „Keď Miriam zomrela, boli u nás aj policajti. Ujo, u vás tiež boli policajti, keď vám zomrela mama?“⁴⁸ V tomto zmysle je explicitný titul a redundantný podtitul prózy, percipient z textu rýchlo pochopí, kto hovorí, ale takisto, že nikto neodpovedá. Na druhej strane, P. Rankov v tejto poviedke výborne konkretizuje reč chlapca, ktorý, podobne ako protagonistka prózy *Big Brother*, bude žiť so svojou vinou. Presvedčivý výsledok dosahuje autor práve elimináciou druhej časti dialógu: spolusediaci nechce chlapcovi odpovedať, rozpráva o inom ako dieťa alebo pozerá do novín.

Ukazuje sa, že tendenciu k experimentovaniu možno pozorovať najmä v textoch autorov, ktorí prelínajú realitu a irealitu (sna, obrazu, počítačovej hry, prepiatej predstavivosti, halucinácie atď.) a často prekračujú i tak dosť nepresné hranice žánrov, druhov a umení. Dalo by sa ďalej uvažovať o rôznych originálnych javoch v slovenskej literatúre po roku 1989, napríklad o pseudonymizácii tvorcov (povedzme Koloman Kocúr a Maxim M. Matkin), vytváraní autor-ských dvojíc (pars pro toto Marek Vadas a Eman Erdélyi, Peter Pišťanek a Dušan Taragel, Peter Macsovszky a Denisa Fulmeková), rodových premenách (Daniela Kapitáňová ako Samko Tále, Peter Macsovszky ako poetka Petra Malúchová atď.) alebo o úsilí autorov prezentovať svoje knihy ako tovar (najmä Michal Hvorecký), mňa však v tomto príspevku zaujímali pre-dovšetkým tvarové inovácie v ponovembrovej slovenskej próze.

PRAMENE:

- BALLA: *Unglik*. Levice 2003.
 BODNÁROVÁ, J.: *Z denníkov Idy V*. Bratislava 1993.
 BODNÁROVÁ, J.: *bleskosvetlo/bleskotma*. Bratislava 1996.
 BODNÁROVÁ, J.: *2 cesty*. Bratislava 1999.
 BODNÁROVÁ, J.: *Čo som videla pri jazere (Was ich am See zu sehen bekam)*. Prešov 2003.
 BODNÁROVÁ, J.: *Moja prvá galéria*. Bratislava 2005.
 BODNÁROVÁ, J.: *Insomnia*. Bratislava 2005.
 BODNÁROVÁ, J.: *takmer neviditeľná*. Bratislava 2008.
 HORVÁTH, T.: *Akozmia*. Levice 1992.
 HORVÁTH, T.: *Zverstvo*. Levice 2000.
 HORVÁTH, T.: *Antikvariát*. Levice 2004.
 KOCÚR, K. & kol.: *Muž dlhým*. Bratislava 2000.
 RANKOV, P.: *S odstupom času*. Levice 1999.
 RANKOV, P.: *My a oni/oni a my*. Levice 2001.
 RANKOV, P.: *V tesnej blízkosti*. Levice 2004.

⁴⁸ Rankov, P.: *V tesnej blízkosti*. Levice 2004, s. 95.

ZBRUŽ, K.: *Spitý imidž (Magazín pre dolných 10.000)*. Levice 1993.

LITERATÚRA:

- BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994.
- BEASLEY-MURRAY, T.: „Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti“. *RAK*, roč. 5, 2000, č. 3, s. 10–18.
- BODNÁROVÁ, J. – SOUČKOVÁ, M.: „Mať silu uchovať si radosť. Rozhovor s poetkou, prozaičkou a dramatickou Janou Bodnárovou“. *Knižná revue*, roč. 18, 2008, č. 3 (30. 1. 2008), s. 12.
- FARKAŠOVÁ, E.: „2 cesty“. *Knižná revue*, roč. 9, 1999, č. 16–17 (4. 8. 1999), s. 1.
- KRČMÉRYOVÁ, E.: *Poznámky k prozaickej (de)generácii. Pohľad na slovenskú mladú prózu 90. rokov*. Bratislava 2008.
- MAKOVSKÁ, N.: „Nezabudnite vystúpiť!“. *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 4, s. 60–61.
- MIKULA, V.: *5x5 a iné kritiky*. Levice 2000.
- RAKÚS, S.: *Poetika prozaického textu*. Bratislava 1995.
- RÉDEY, Z.: „Prítomné ľudské zlo“. *Romboid*, roč. 40, 2005, č. 3, s. 9–12.
- RÉDEY, Z.: „Sebareflexia príbehu ako skvelá literárna paródia“. *SME*, roč. 13, 2005, č. 7 (11. 1. 2005), s. 22.
- SOUČKOVÁ, M.: *Personálna téma v prozaickom texte*. Prešov 2001.
- ZAJAC, P.: „Autenticnosť ako rétorická figúra“. *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 6, s. 424–429.
- ZAJAC, P.: „Prelomové či svoje? Skica o slovenskej literatúre deväťdesiatych rokov“. *OS, Fórum občianskej spoločnosti*, 1999, č. 2, s. 74–77.
- ŽILKA, T.: „Postmodernizmus v slovenskej próze“. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia*. Edits. J. Sabol, M. Součková. Prešov 2004, s. 9–17.
- ŽILKA, T.: *Postmoderná semiotika textu*. Nitra 2000.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

mezinárodní a mezioborové sympozium Česká kultura a umění
ve 20. století, téma Umělecký experiment
17. - 18. březen 2009









VARIA

PŘÍSPĚVEK K NÁVRHU DEFINICE HISTORICKÉHO ŽÁNRU (RECENZE)

TOMÁŠ KUBÍČEK

René Bílik: *Historický žánr v slovenskej próze*. Kalligram, Bratislava 2008.

Hned na počátku sejměme klobouk z hlavy: Bílik se totiž rozhodl poskytnout ústřední a spojující definici žánru, v jehož případě literární věda rozpačitě váhá, aby se nakonec spolehla na prostředky, které ji, jako vědě o literatuře nejsou vlastní. Její zájem o uvedenou oblast je přitom enormní, stejně tak jako i zájem čtenářů. Výsledkem jsou precizní a soustavné typologie historického žánru, ovšem samotná definice tohoto literárního teritoria, přesné a zastřešující určení předmětu studia, je značně nejasné, neuspokojivé a vlastně nedefinující. Alespoň z pohledu sémantiky, jejíž perspektivu si Bílik zvolil a chce podržet. Ambicióznost jeho projektu spočívá v tom, že chce na základě nástrojů, které mu dává k dispozici sémantika poskytnout definici, která by byla založena na textové evidenci žánrového významu. Má v úmyslu ukázat, že texty, které určujeme jako součást historického žánru, nesou ve své struktuře informace o tomto svém určení – a že tedy není třeba se dovolávat ověřujícího kontextu (jak to navrhuji dosavadní definice žánru, tj. autorova odstupu od zobrazované události, která má svůj historický protějšek), abychom mohli o žánrové povaze díla rozhodnout. Bílik je přesvědčen, že text je dostatečným zdrojem žánrového určení. Kdyby se mu podařilo prokázat tento předpoklad, znamenalo by to, že by byl schopen poskytnout literární vědě distinktivní příznak či soubor distinktivních příznaků, které budou mít ostrost skalpelových nožů. Ambiciózní projekt, který kvitujeme sejmutím onoho příslovečného klobouku, jež však nyní nahradíme frygickou čapkou, vrátíme ji na místo a uvolníme si tím obě ruce na práci.

Východiskem se Bílikovi stávají dvě definice žánru. Obě přitom počítají s aretací tématu, tematizované události, jako reálné historické události, kterou dílo zprostředkovává, k osobní zkušenosti: Dokoupil uvádí do hry autora, Hrabák čtenáře. Podstatná pro zařazení textu do žánru historického románu je přitom vzdálenost reálných události, na které se příběh odvolává, od času jejich narativizací. Historický román vzniká tam, kde chybí přímá osobní zkušenost autora, píše Dokoupil a nabízí ještě konkrétnější východisko v podobě šedesáti let, které musí od události a jejího zpracování uplynout, aby text mohl být označen za součást historického žánru. Zřetelně jde o aspekt vnětextový. Navíc o aspekt, kdy se pro definici fikce používají verifikační kritéria jiného ontologického režimu. Není divu že Bílik o navrhovaných definicích pochybuje. V důsledku by to třeba i znamenalo, že o povaze žánru nemůžeme rozhodnout, nemáme-li k dispozici informace o autorovi či o době vzniku knihy. Navíc, uvedená definice předpokládá existenci nějakého historického jevu, k němuž se v literárním díle odkazuje a literatura tu má tak být ještě jednou poměřována skutečností. Jenomže, co když je onen pomyslný

historický jev jen fikci? Copak neznáme historické prózy, které si svoji historii píší samy? Znamená to tedy rovněž, že když nebudeme mít žádné informace ani o autorovi ani o daném historickém jevu nebudeme moci o žánrovém určení textu rozhodnout? A znamená to třeba také, že text napsaný v roce 2009 a tematizující období kolektivizace je historickým románem, kdežto text zachycující Pražské jaro jím už není? A to jenom proto, že první splňuje časové kritérium odstupu a druhý ne? Zřetelně se s tímto východiskem nemůže smířit ani René Bílik, ani my.

V úvodu svého teoretického pojednání udělá náš autor velmi důležitý krok: žánr vymezí jako součást pragmatiky literárního textu: Žánr se tím stává formou vidění světa. Světa, který je realizován vyprávěním. Žánr dává čtenáři k dispozici sadu významových klíčů. Bez schopnosti přičlenit narativní text k žánru by tak hrozil kolaps dorozumění. Intence textu a intence čtenáře by se nesetkaly. Přitom, jak je přesvědčen René Bílik, příslušnost k žánru je dána vnitřními vlastnostmi textů jako **invariantami**. Ty se opakují jako dešifrovací kódy pod mřížkou textu. Lze je najít ve všech podobných typech textů a jsou to ony, kdo formuje určitý typ čtenářského postoje, určitý žánrem ošetřený horizont očekávání. Po takto sémanticky založené a vlastně vyhocené tezi už Bílikovi nezbude nic jiného, než aby celý koncept vnětextového ověřujícího autora a kontextu odmítl a vydal se hledat žánrové signály v podobě distinktivních rysů dovnitř, do textu, mezi znaky.

Svůj návrh vlastnosti, která se nemění transformacemi, a tak nám bezpečně pomůže rozhodnout o povaze textu a jeho žánrové příslušnosti, chce Bílik založit v hermeneutice. Obrací se proto na Ricoeura a odvolává se na jeho pojetí události jako **stopy** a své dvě hlavní kapitoly teoretické části knihy nazve v příslušném slovníku jako *Svět stopy* a *Řeč stopy*. Je však Bílikovo pojetí stopy konzistentní s Ricoeurovým? Lze je ztotožnit? Bude asi nejlepší, obrátíme-li svoji pozornost přímo k Ricoeurovi a pokusíme-li se ukázat funkci pojmu stopy v jeho myšlení o čase a o vyprávění, vlastně v jeho přemítání o dvou ontologicky odlišných typech narativu.

Stopa je pro Ricoeura znamenající událostí dějin. Je součástí řetězu příčinností, které navazuje historik. Je verifikujícím faktem dějin, a tedy i toho, že nějaké dějiny byly. Jako taková slučuje stopa vztah významnosti a kauzality – stopa je **účinek-znak**. Vztahuje se k času, neboť představuje datovaný dokument. Je poukazem ke konkrétnímu předmětu, zpředmětněnému jevu. Ricoeura především zajímá jako zdroj vědění o dějinách, a tedy jako referenční zdroj. Stopa je totiž v jeho pojetí už transformací znaku ve prospěch nějakého významu – proto na závěr svého rozvažování o povaze stopy tvrdí, že „to, co stopa označuje, je problém, který se netýká historika vědce, nýbrž historika-filosofa“¹. Na zběžný pohled se tedy zdá, že stopa, jako odkaz k historické události, by mohla být použitelná i pro literárního historika. Fikce se její pomocí může dotýkat historie. Jenomže, jak skutečně obsazuje Ricoeur pojem stopy a jaká je jeho funkce ve Ricoeurově systému? Lze následně převést Ricoeurovo pojetí pro potřeby genealogické analýzy? Bílik se domnívá, že ano a právě ve vztahu ke stopě projektuje svůj návrh distinktivních příznaků.

Sledujeme-li pozorně směr a způsob Ricoeurovi argumentace, která pracuje s historickými i fikčními texty, zjistíme, že stopa je pro něj nikoliv místem, kde se setkává historie s fikcí, ale přesně naopak. Ricoeur totiž sleduje ontologický statut fikce a narativizované historie, a protože je přesvědčen, že mezi nimi nemůže dojít k záměně, musí najít argumentační a dokladový prostředek, v němž své tvrzení prokáže. Tím prostředkem se stává právě stopa. Na

1 Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha 2007, s. 172–179.

příkladu románu Wirginie Woolfové *Paní Dallowayová* ukazuje, že: „bychom se vážně mylili, kdybychom [z toho] usuzovali, že tyto datované či datovatelné události přesazují čas fikce do gravitačního pole času historického. Děje se totiž pravý opak. Již proto, že vypravěč i jeho hrdinové jsou fiktivní, všechny odkazy k reálným historickým událostem jsou zbaveny své funkce reprezentovat historickou minulost a mají stejně ireálný statut jako ostatní události“². Stopa je tedy znamením příslušnosti narativu k vyprávění historika a nikoliv k vyprávění romanopisce. Má totiž schopnosti verifikační – a to jako součást kauzálního řetězce, který historik buduje. Stopa přechodem do fikčního žánru ztrácí svůj charakter stopy – datované události, spojení se světem, s jeho časovostí, příčinností a logikou.

Ani Ricoeurovi neušlo, že mezi fikcí a historií dochází k neustálému křížení, ke směně výrazových, žánrových či kompozičních prostředků. Ostatně kontext jeho rozmyšlení je dán kontextem Whiteovy Metahistorie. I on se ptá, jaké žánrové postupy, které vypracovali romanopisci, přejímají historici a jaký to má důsledek pro jejich příběhy. Konstatuje však ontologickou nezaměnitelnost obou. Fikce se nestane historií a historie se nestane fikcí. Zdrojem nepřenositelnost je rozdílná intencionalita: To, co je nazýváno historickým faktem, stopou, podřizuje v narativu historika svoji funkci jeho narativnímu záměru, je příznakem situace **vyprávět minulost** a nikoliv fikci – a to přesto, že i fikce nás chtějí rétoricky přesvědčit o své historicitě. V případě stopy, kterou vymezuje jako **znak-účinek**, Ricoeur ruší jeden ze základních charakteristických rysů znaku – ambivalentnost. Naopak tvrdí, že stopa neobsahuje dvojznačnost, je datovaným dokumentem³. Tím, že má reálnou a tedy ověřitelnou existenci, označuje skutečnost, opevňuje ontologický statut historikova vyprávění, jeho nepřevoditelnost do prostoru fikce. Stopa je tak ověřujícím východiskem etického a epistemologického opodstatnění historikova přístupu, jak uvádí Ricoeur v knize *Minervina sova*. Umožňuje nám mluvit o něčem „co už tu dávno není, ale co tu bylo (...)“ v tomto případě konfrontujeme problémy historické reprezentace a reference k minulosti, ale nikdy nesmíme eliminovat požadavek na pravdu toho, co tu bylo“⁴, z čehož Ricoeurovi vyplývá, že historie nemůže být nikdy relativismem, v němž je všechno možné, stále tu bude pevná hranice mezi pamětí a imaginací. Za její aretující zdroj pak můžeme považovat stopu. Jejím prostřednictvím se historik dostává k minulosti, jaká byla⁵.

Význam historických událostí, které nacházejí svůj funkční protiklad ve fikčním světě, je však jiný a i jejich ontologický statut je proto odlišný. Nespojují vyprávění se světem, ale existují v režimu jiného typu světa, kterému se podřizují a přestávají být stopou, datovaným dokumentem, jak ostatně vyplývá z výše uvedeného Ricoeurova citátu. Tedy: Ricoeur vypracovává svůj termín stopa, aby jeho pomocí pochopil ontologický statut vyprávění, Bílik si však tento termín půjčuje, aby v rámci jednoho typu vyprávění (tedy fikčního) prokázal jeho funkčnost pro žánrové určení. Převádí ho tedy do režimu, z něhož jej Ricoeur vyvedl.

I kdybychom přijali Bílikovu definici stopy a zapomněli na omezení, která nám nastavil Ricoeur, znamenalo by to, že samotná evidence stopy (jako odkazu k historické události) ještě nestačí pro žánrové určení. Odkaz může aktualizovat událost starou teprve týden, stejně jako událost z minulého století. Ostatně i Ricoeur si v souvislosti s promyšlením povahy stopy

2 Tamtéž, s. 183.

3 Tamtéž, s. 173.

4 Kearney, Richard: *On Ricoeur: The Owl of Minerva*. Aldershot 2005, s. 154–155.

5 Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění III*. Praha 2007, s. 179.

a jejího významu pro narativ vzal k dispozici *Paní Dallowayovou*, tedy nehistorický román. Co tedy dát pod zlomkovou čáru, abychom jako výsledek dostali požadovaný invariant?

Přeskočme proto tento úvodní rozpor a podívejme se na způsob, jak Bílik se stopou pracuje v intenci své teorie, která má sloužit pro definování žánrové příslušnosti:

V rámci kapitoly o světě stopy chce Bílik prokázat, že stopa má charakter kvalitativní, v tom smyslu, že je v ní obsažena tradice i tendence. Je místem přerodu, vzniku nové skutečnosti – ovšem místem, kde se zračí původní i nové. Z toho Bílik usuzuje, že autor historického žánru si bude volit takový druh stop, které mu umožní soustředit se na:

období zrychleného pohybu (...) tedy na zlomové či uzlové momenty tematizovaného času a prostoru

v jejich intencích pak na zachycení procesuálnosti událostí a jejich dynamiku na skutečnost, že původcem i příjemcem tohoto pohybu je většinou člověk.

Šlo-li v této charakteristice o specifikaci žánrových kritérií historického narativu, musíme ji odmítnout. Zřetelně jí totiž vyhovuje naprostá většina fikčních textů. I v nich dochází k využití dramatického momentu události, jejího významu. I v nehistorických fikčních textech se počítá s fakticitou události a její rezultativitou. Směřuje se jí k ději a její dramatický a dynamický potenciál je o to větší, oč neočekávanější, účinnější a ireverzibilní je. Přičemž každá událost je současně i momentem přechodu, odráží se v ní počáteční i konečný stav. A čím větší je „událostnost“ události, její důsledek na proměnu výchozího stavu, tím je i její potenciál pro vyprávění větší. Události ve všech typech vyprávění jsou většinou důsledky lidských konání či jsou namířeny k lidskému konání. Jestliže je tedy možné charakteristiku, kterou Bílik navrhuje pro historický žánr, použít i pro ostatní typy fikcí, je třeba se rozloučit s představou, že bychom tady mohli najít potřebný žánrový příznak.

Svět stopy současně Bílik vymezuje jako určitou časovou kvalitu, která představuje zvláštní typ hodnoty. Je totiž nositelkou hodnotových kritérií svého původního kontextu, ale tím, že je aktualizována v kontextu novém, nabývá významu srovnávacího. Jejím prostřednictvím se podle něj aktualizuje **nyní a tehdy**, jako dva odlišné hodnotové systémy. Stopa jako znak a jako účinek pak je v jeho pojetí nositelem hodnoty proměny, ukazuje na vývoj hodnoty a její proměnlivost. Z toho Bílik vyvozuje, že ústředním znakem historického žánru je **tematizace času jako času tehdy a nyní**. Podstatou a určujícím rysem historického žánru by tak byla tato dvojí hodnotová projekce. Ovšem: V důsledku takto založené definice by ze žánru historické prózy vypadl celý jeden podtyp. Totiž projekční typ, který přenáší současný hodnotový systém do kulís minulosti. Jedná se přitom, i díky jeho potenciálu jinotajnosti, o jeden z nejproduktivnějších žánrových podtypů. Těžko tedy Bílikův návrh této podvornosti času přijmout jako distinktivní žánrový rys.

Bílik se následně obrátí k jedinečnému textu, Hykischovu *Času majstrov*, aby na jeho základě podal návrh předběžné charakteristiky historického žánru. Ten potom pojmenovává jako:

žánr exponované časovosti lidského životního světa. Jde v něm záměrně o tematizaci času a jeho epickou interpretaci. Reprezentuje jej zintenzivnělý sociální pohyb, prioritou městského osídlení proti pobytu v přírodě, nadvláda církevní moci nad světskou.

podoba člověka v historickém žánru je zvýrazněnou interakcí biologického času postavy a času sociálního. Jeho projevem je dobová úloha jako problémové zadání pro hrdinu příběhu. Ze syžetového hlediska má podobu zkoušky a představuje dotykovou plochu hlavní postavy a obsahu sociálního času.

pro naplnění této charakteristiky se autoři textů soustřeďují na takové úseky minulosti, v nichž se naplno odkrývají znaky tematizovaného času. Jsou to období vzniku nových kvalit, fázových přechodů, které jsou obsahem času a **znamenají** historické události.

každá změna je však rozpoznatelná jen na pozadí stálosti. V životném světě je to napětí mezi každodenností a událostí jako vybočením z každodennosti. Proto se tematizuje dynamické lidské konání směřující ke změně dominantních sociálních hodnot, ale současně se tematizuje i lidské konání směřující k přetrvání, k stálosti, k nepodlehnutí tlakům změny.

Tolik René Bílik. Tato charakteristika je sice ve vztahu k Hykischovu textu přesná, ale jen stěží může obsáhnout historický žánr. Na jedné straně je totiž příliš obecná: *Čekání na Godotu* ukazuje, že nejenom historické prózy tematizují čas – ale odhlédnuto od této vyhraněné podoby epického času, můžeme uvést vývojové romány, psychologické romány a další typy narativů, pro něž čas a jeho epická tematizace je surovinou strategického významu.

A Bílikem uváděný zintenzivnělý sociální pohyb může stejně tak charakterizovat společenské romány. I autoři románů zachycujících společenskou realitu 50. let 20. století se soustřeďují na období vzniku nových kvalit a naplno tak odkrývají znaky tematizovaného času. A k napětí mezi pohybem a stabilitou, které uvádí Bílik ve svém třetím bodě, by měl co říci i třeba Ludvík z Kunderova *Žertu*, tedy z románu, jenž určitě není součástí historického žánru. Na druhé straně nadvládá církevní moci nad světskou možná charakterizuje svět Hykischovy prózy, ale jen stěží ji lze použít jako obecné vodítko.

Opusťme však nyní spolu s Bílikem **svět stopy**, který potřebná žánrová kritéria nepřinesl, a přenesme svoji pozornost na **řeč stopy** – druhou část Bílikova teoretického návrhu.

Bílik zde ukazuje na to, že stopa, která je součástí textu historického žánru, má svůj reálný protějšek. Román *Čas majstrovi*, jak uvádí, začíná tvrzením (upozorní, že fikčním), že maddarští odborníci objevili na obraze Zmrtvýchvstání signaturu M.S. M.S. je tedy historický fakt, který přechází do fikčního světa a identifikuje text se skutečnou událostí, s historickým protějškem, a tím zajišťuje jeho žánrový charakter. „Žiješ lebo si bol!“ vypůjčuje si Bílik Hykischovo zvolání. Jen proto, že M.S. byl, může nyní jako postava žít ve fikčním světě a navíc jej identifikovat jako součást historického žánru. Na první pohled je patrná diskutabilnost ba neudržitelnost tohoto argumentu.

Zkraťme to a nechejme promluvit Bílika: „Žánrotvorným princípom textov historického žánru je tematizácia dynamického ľudského diania smerujúceho k výmene dominantných sociálnych hodnot, sujetovo realizovaná v podobe zapojenia hrdinu do tohoto diania prostredníctvom dobovej úlohy/skúšky. Zároveň však, paralelně s tým, sa ukázalo, že kontrapunktom tohto dynamického pohybu je „vyjavovanie“ ľudského diania aj ako stálosti uprostred rozhybnosti, ako hladania možností pretrvať, odolať tlaku času“⁶. Bez další protiargumentace uvedu jen několik příkladů textů, které této definici vyhovují: Bublík: *Páteř*, Procházka: *Závěj*, *Svatá noc*. Kříž: *Velká samota*, Kundera: *Žert*, Vaculík: *Sekyra*, Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*, Klíma: *Soudce z milosti*. Romány o zkoušce, o sociálních hodnotách k nimž se hlavní postava či postavy vztahují a vůči nimž se projektují, k nimž vymezují svoji totožnost jako pohyb i setrvání.

Ještě jednou citujme Bílika. Jaký je tedy onen hledaný invariantní rys historického žánru: „Ak to zhrnieme, tak invariantnou súčasťou textov napísaných v historickom žánri je východiskový historický fakt ako generátor základnej tematickej línie príbehu. Toto východisko udě-

6 Bílik, René: *Historický žánr v slovenskej próze*. Bratislava 2008, s. 43.

luje imaginativnej interpretácii tematizovaného času podobu dynamického ľudského diania, v ktorom sa odкрývajú možnej hodnotovej zmeny v obsahu času.⁴⁷ Dodejme opäť len zběžně: Kundera: *Nesnesitelná lehkost bytí*, Vaculík: *Český snář*, Kohout: *Kde je zakopán pes*, Klíma: *Čekání na světlo, čekání na tmu*. V těchto textech do sebe narážejí dva hodnotové systémy, které jsou spjaté s dvojím typem času. Času před tematizovanou událostí a po ní. I události z těchto románů mají své historické protějšky, východisková historická fakta, která fungují jako katalyzátory příběhů hrdinů fikčního světa. Čas, jako období proměny, je v nich tematizován. Stává se součástí fabule i syžetu. Tedy příběhu i diskurzu. V centru tohoto dění je prožívající subjekt, fikční člověk, jenž je realizací dynamického napětí mezi potřebou stabilních hodnot a jejich proměny.

Zdá se mi proto, že takto založenou definici nemůžeme pro potřeby žánrového určení přijmout, a to ani s výhradami.

Kde Bílíkův projekt selhal?

Domnívám se, že v tom, že se soustředil na tematickou oblast a spolehl se na to, že v rámci tématu, jímž se ostatně nejvíce přibližují fikční díla ke světu, je možné najít přesvědčivý žánrový rys. Jako ten centrální pak zvolil tematizaci času. Tematizace času je však pro fikci příliš lákavá, než aby ji ponechala výhradně historickému žánru.

Domnívám se, že v tom, že se v rámci tematické oblasti vlastně opět soustředil na kontextový signál – historický fakt, stopu, místo spojení mezi textem a světem.

Domnívám se, že v tom, že přespříliš důvěřoval jedinečnému textu *Času majstrov*. Jeho charakteristika tak vyhovuje tomuto textu, ale nehodí se pro jiné typy historického narativu. O tom svědčí výše uvedené definice, které počítají s projevy nadvlády církve, či s hodnotovým protikladem les kontra město⁸, jako polarit negativního a pozitivního prostoru, které však nejsou obecným rysem historického žánru. Jsou to symboly vnějšího a vnitřního prostoru, jejichž hodnota je určena úhlem perspektivizace. Systém dvojí „časohodnoty“ navíc zpochybňuje i typ projekčních historických románů.

A domnívám se ale, že i v tom, že se rozešel se svým východiskem, totiž s Ricoeurovou stopou. Zaměnil její funkci, aniž by změnil její pojetí.

Ricoeurovo od historie k fikci je způsobem, jímž historický narativ, tedy narativ historika, užívá prostředků fikčního vyprávění. Stopa jako ontologicky svázána právě jen s jedním typem vyprávění, má Ricoeurovi pomoci najít onen pevný bod, o nějž se může opřít, aby hranice mezi oběma způsoby bytí vyprávění zachoval. Bílíkova stopa se však v tomto smyslu lhostejně proměňuje přes hranice fikčního a historického vyprávění. Bílíkovo od historie k fikci je potvrzení žánrového kódu stopy. Stopa ukazuje ke skutečnosti. M.S. jako východiskový fakt odpovídá svému historickému protějšku M.S. a stvrzuje statut žánru.

V úvodu kritizovaný Dokoupilův návrh na určení žánru zněl: tematizovaná historická událost a okamžik její narativizace. Když mezi těmito dvěma časovými body uplyne 60 let, máme co do činění s historickým žánrem. Tedy obě místa jako by měla být ověřována mimo text.

7 Tamtéž.

8 Jacques Le Goff v knize *Středověká imaginace* ukazuje tři základní typy prostorovo-hodnotových vztahů v závislosti na jejich narativní perspektivizaci: Les, město a volné prostranství. Tyto prostory mohou být v rámci hodnotové strategie kladeny do vzájemných protikladů, které ve vztahu negativní proti pozitivnímu nevylučují žádnou kombinaci. Na příkladech z krásné literatury, která tyto protiklady využívá a s nimiž je Le Goff osvětluje, se pak ukazuje, že nelze s jistotou tvrdit, že jistý typ je časově svázanější s určitým historickým obdobím a přesně jej proto charakterizuje. Vzájemná polarita vychází z potřeby strategického rozvržení hodnot, tak jak ji autor intencionálně realizuje prostřednictvím svého vyprávění. Le Goff, Jacques: *Středověká imaginace*. Praha 1998.

Co navrhuje Bílik: Tematizovaná historická událost a dvojí hodnotová perspektivizace času, jejímž výrazem je stopa, času jako hodnotové kategorie umožňující rozlišit tehdy a nyní. Je v tomto návrhu zachována projektovaná sémantická perspektiva? Kde je ověřitelná ona historická událost? A jsou romány, které jsem uvedl výše, romány zachycující okamžik společenské krize padesátých, popřípadě sedmdesátých let, romány historickými? Asi ne, ale proč potom, a to i jako prostor dvojí „časohodnotové“ perspektivizace, vyhovují Bílikově definici? Jsme v pokušení s povděkem sáhnout po Dokoupilově nabídce vzájemného odstupu šedesáti roků.

Ale než to uděláme, prověříme ještě jednu možnost.

Opusťme oblast tématu a vydejme se na rovinu výrazu.

„Už dlouho trvalo ráno a kůň se několikrát ohlédl s nýmým významným dotazem. Podkovy dosud jakžtakž držely; zdálo se, že podbřišníky povoluje a kůň se stává necitelný k sedlu i k nohám. Ale nebylo kdy, třebaš ho bodati nechtěl. Z Opavy cesta byla daleká a nocleh špatný. Březnová mlha sedala jezdcí na prsa a koni lezla do nozder; kůň se pařil; hrbolatá cesta začala bolet a bláto polí se zdálo těžší než tajemství, které měl jezdec na srdci. Opravdu na srdci, pod kolířem. Biskupské topoly zaskučely nepřívětivě na uvítanou, aleje už se blížily a mlha nad bahny Moravy se trhala. Ozvaly se zvony zajímavým těžkým hlasem. Páni tedy zvonů z věží ještě nesnáli a mistři slévači marně čekali na práci. Studený vítr zavál pronikavě. Zdálo se jezdcí, že mu tento vítr zafícel až pod kolíř a zaharašil kurýrským listem jako listem odumřelého stromu, svátým na hrob na hřbitově. To proto, že měl hlad, byl nevyspalý a přes únavu jízdy byla mu zima. Ale tato představa ho vzpružila. Usmál se.“⁹

To je úvodní scéna Durychova *Rekviem*. Historické prózy, která je v mnoha ohledech výjimečná. Například i tím, že se pokouší zcela zamlžit konkrétní historickou skutečnost. Durychovi jsou totiž lidské typy, které stvořil, možností prověřit určité způsoby lidské existence. Člověk jej zajímá víc než dějiny. Člověk jako situace, určenost a možnost, volba a vrženost. Člověk jako jednání i jako trpění. Člověk jako bytost i jako předmět. A v této souvislosti je nevýznamné, že v průběhu vyprávění rekonstruujeme kdesi v pozadí klíčové okamžiky Valdštejnova spiknutí. Durych zde totiž dělá to, co může udělat jen fikce.

Ve fikci nejde o rekonstrukci historie a jen velmi naivní čtenář by ji považoval za **pramen** k poznání dějin, o nichž ve svém příběhu vypráví. Což ovšem nic nemění na skutečnosti, že se fikce může stát vítaným zdrojem pro poznání doby, v níž byla napsána nebo že dokonce může sehrát důležitou roli při utváření historického vědomí. Ale jen stěží budeme považovat historický román z třicátých let minulého století za pramen pro poznání historie třicetileté války, i když právě v jejích kulísách se příběh jeho hrdinů odehrává. Ovšem tentýž román se může právem stát pramenným svědectvím o obraze třicetileté války ve třicátých letech minulého století. Ve vztahu k historiografickým pracím je však román nadán zvláštní schopností a díky ní dokáže v jistém smyslu mnohem více, než co je pro nás schopné či spíše ochotné udělat poznání historika. Prostřednictvím fikce se můžeme přiblížit k porozumění motivů jednání bytostí, které historii obývají. Fikce totiž dokáže proniknout do prostorů vědomí, kam za ní historie nemůže. Dokáže alternovat bytí. Je zvláštním způsobem bytí, místem experimentu. Román o napoleonských válkách nás nepřiblíží k poznání napoleonských válek, to může až historie a její verifikující prameny, její stopy. Jako fikční svět nám však *Vojna a mír* umožní pochopit určitý rozměr lidského bytí, místo člověka v dějinách. „Moje postavy jsou moje možnosti, které se neuskutečnily,“ napsal Milan Kundera. Právě jen laboratoř fikčního světa je

9 Durych, Jaroslav: *Rekviem*. Praha 1966, s. 5.

může nezastupitelně uvést do existence. Fikce je tak v jistém smyslu více, než historiografie. Dokáže osobitým způsobem vrátit do dějin člověka, oživit jej v dějinách, a to tak, že pro něj stvoří dějiny. Jsou to dějiny možné. Jen připomínající ty skutečné, ale navždy od nich vzdálené, neboť jsou produktem intence a náhoda v nich nemá místo: V důsledku toho má každý jejich element svoji funkci, která vychází z jeho určení jako znaku, jenž tyto intencionální či intencionálně kódované fikční dějiny označuje, tvoří. Výsledkem není obraz skutečného světa, ale prostor experimentu, který si nenárokuje historickou věrohodnost. Svět možná skutečnější, než náš skutečný, protože bytosti, které jej obývají, myslí před našima očima a zmnožují tím naši vlastní perspektivu. Fikce má schopnost dějiny nejenom zpřítomnit, ale **postavit nám je před oči**.

Proto text *Rekviem* tak zvláště mlží, pokud jde o konkrétní historické kulisy. Přesto se nesporně jedná o text, jenž přísluší k historickému žánru. A poznali jsme to dokonce ještě dříve, než vůbec bylo možné stvořit komplexnější obraz světa, v němž se příběh odehrává. Kde jsou tedy signály žánru?

Především jsou tu jazykové výrazy a spojení typu: kolíř, biskupské topoly, páni zvonů nesňali či kurýrský list. To jsou výrazy, které situují svět příběhu do minulosti. Jejich prostřednictvím víme, že příběh, který se chystá být vyprávěn, má své místo v historii, v čase před naší zkušeností, neboť výrazy, které jsou zde užity, zmizely z běžného inventáře jazyka, z aktuálního frekvenčního slovníku naší kulturní encyklopedie.

Proměna frekvenčního slovníku kulturní encyklopedie však sama o sobě ještě neznamená příslušnost daného díla k historickému žánru. Kdyby tomu tak bylo, stávaly by se automaticky součástí žánru i texty, které pouze používají slovník, jenž přestává být součástí běžné zkušenosti čtenáře, který však s ním byl v okamžiku jejich vzniku totožný. Je tedy třeba ještě najít korektiv první teze.

Podíváme-li se na Durychův text, zjišťujeme, že výrazové prostředky, které užívá, tj. způsob výstavby fikční skutečnosti, projekce prostoru příběhu, charakterizace postavy kurýra a jeho prostřednictvím i krajiny jako subjektivizace tohoto prostoru, jeho zhodnocování ve vztahu k prožívajícímu, dále pak šifrující perspektiva, kdy nejsme s to rozhodnout, zda jde o transkripci polopřímé řeči či o perspektivu vševědoucího vypravěče, jež je však zvláště neslučitelná s nezřetelnými dějovými konturami a další rysy subjektivizujícího vyprávění, reprezentují prostředky, které přísluší k modernímu typu vyprávění. Začátek Durychova textu je vzpourou proti tradičnímu realistickému narativu. A tato vzpoura, stejně jako výrazové prostředky, které vyprávění užívá, je součástí určité časové podoby kulturní encyklopedie, která ale neobsahuje v té samé časové vrstvě výrazy jako „kolíř“, „kurýrský list“, či spojení jako „páni zvonů z věží nesňali“ a významová spojení typu „biskupské topoly“ či „mistři slévači“, co „marně čekají na práci“, aby ze zvonů ulili kule.

Je to tedy text sám, kdo označuje rozchod frekvenčních slovníků kulturní encyklopedie světa příběhu a světa vyprávění. I napětí, která v sobě nese Durychova archaizace jazyka, a způsob, jak jím označovaný svět přichází do existence, je znakem tohoto rozchodu. Jazyk vyprávění, jeho styl, pak v důsledku toho rozpoznáváme jako archaizovaný a nikoliv jako archaický. Potvrzuje tak žánrovou příslušnost textu.

Přesto, že se Durych pokouší ve svém fikčním světě zrušit jakýkoliv referenční odkaz ke konkrétní historické události, zůstává pro něj sama aktivita žánru mimořádně důležitým nástrojem významové výstavby. Situace, jednání, motivy jednání i lidské charaktery jsou jako linka podobnosti podvinuty i pod našimi osudy. Jímí se spojujeme a i díky nim jsme lidské

bytosti a dokážeme lidské bytosti chápat. Jakási osudovost shodného nás dělá součástí dějin člověka. Žánr sám tak plní důležitou významovou funkci.

Jiným typem dosvědčující existenci dvojího frekvenčního slovníku jsou narativy, které může reprezentovat Jiráskovo *Temno*. Ukazuje se v nich potřeba nastolit historické či historizující souvislosti tam, kde by jejich nepochopení znemožnilo rekonstruovat význam textu. Jinými slovy: Rozchod dvou typů frekvenčních slovníků by v tuto chvíli mohl znesnadnit orientaci čtenáře, který je textem projektován jako modelový. Aby k tomu nedošlo, staví text tento typ referenčních významů (jejichž funkcí je intencionální výstavba fikčního světa) s maximálním zohledněním tohoto modelového čtenáře s důrazem právě na ten aspekt výrazu, jehož funkční určení ozřejmuje jeho místo ve fikčním světě a zapojení do něj. Výsledkem je popisné zahuštění textu ve vztahu ke konstrukci fikčně-historického významu události, jejího kontextu. Textura fikčního světa se v těchto místech a v tomto smyslu zahušťuje. Ukazuje se tak nejenom význam daného elementu pro konstrukci fikčního světa, ale i existence dvojího, časově podmíněného frekvenčního slovníku.

Je zcela jisté, že žánrové signály jsou součástí pragmatiky textu, určují, jak čtenář bude na daný text reagovat, jaký rámec očekávání zaujme. Jako takové je tedy třeba je hledat jako zdroj komunikačního procesu, který dílo podněcuje. Ostatně už Tzvetan Todorov byl přesvědčen, že: „Text sám vždy obsahuje určení způsobu, jak má být čten.“¹⁰ Text, který je součástí historického žánru, prostřednictvím svých výrazových prostředků nese signály, které v jeho rámci umožňují rekonstruovat dvojí podobu, časově odlišného **frekvenčního slovníku kulturní encyklopedie**. Na rovině vyprávění a na rovině příběhu.

Protože je žánrové určení jednou z nejvýznamnějších dominant pragmatické situace, do níž text vstupuje, je jeho určení mimořádně závazné a je nutné jej spojit s aktivitou, kterou text vyvíjí ve vztahu ke svému čtenáři. Jak jsme viděli, tyto signály jsou nám dostupné na rovině výrazu, na rovině vyprávění, které řečiště příběhu podřizuje určitému, v tuto chvíli žánrovému významu. Linearitou významové výstavby je dáno, že žánrové určení je potvrzováno v čase, jako v procesu čtení. Patří k pravidlům her moderních i postmoderních textů, že jsou náchylné domluvená pravidla rušit. Text, který se zdá být žánrem historické fikce, se tak může ukázat zprávou z budoucnosti. Na to si budeme muset v případě literatury zvyknout, budeme-li se ptát po hodnotě výrazů, které pro svoje strategické hry užívají. Nakonec, patří to k její proteovské povaze. Ale jak podotýká Derrida: „Text nemůže nepříslušet k žádnému žánru, nemůže být bez ... žánru. Každý text přísluší do jednoho nebo více žánrů a neexistuje žádný nežánrový text.“¹¹

Vedle těchto přímých textových signálů, označujících žánrový význam, má čtenář k dispozici zcela jistě i další soubory znaků, které určují jeho horizont očekávání. Tyto znaky můžeme shrnout pod strategii, kterou označujeme jako implikovaného autora, kterého rozeznáváme za celkovou významovou intencí textu. Recepční určení žánru patří pod kuratelu této textové strategie. Je to ostatně právě implikovaný autor, kdo je označován dvojím frekvenčním slovníkem. Budeme-li hledat další signály, můžeme se vydat i na textové hranice, na rovinu

10 „The text itself always contains an indication of the way it is to be read“. Todorov, Tzvetan: *Genres in discourse. Reading as construction*. Cambridge 1990, s. 47.

11 „[A] text cannot belong to no genre, it cannot be without... a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text.“ Derrida, Jacques: „The law of genre“. In: W. J. T. Mitchell (Ed.): *On Narrative*. Chicago 1991, s. 61.

paratextu, kde vedle jména autora (tj. autora jako instituce ve Foucaultově smyslu), najdeme kupříkladu i název díla, jeho podnázev a další znaky nastavující naše předpoklady k dekódování významové výstavby. To už bychom však odcházeli z textu do jeho hraničních oblastí.

Je více, než pravděpodobné, že signálů o žánrovém určení fikčního světa distribuuje autor-ská strategie více. Hledáme-li jejich společný jazyk, musíme ho, podle mého soudu, hledat na rovině výrazu. Zůstaneme tak věrni nejenom našemu sémiotickému zadání, které by konec konců mohl sprát čert, ale podaří se nám vyřešit otázky hodnotové výstavby fikčního světa bez toho, že bychom je museli uvěřovat mimo vlastní literaturu, že bychom je ideologizovali hodnotami, které intencionálně konstruovaným fikčním světům nejsou vlastní. Historické události, které se ve fikčních světech objevují, by neměli mít jinou hodnotu, než tu, kterou jim určí fikční svět, jehož jsou součástí. V opačném případě by hrozilo, že fikční světy ztratí svoje estetické určení, svoji jedinečnou podobu experimentálního prostoru.

Bílikův ambiciózní projekt, jenž inspiroval naše vlastní přemýšlení o žánrových příznacích, které sémantika může přijmout za své, selhal jen částečně. Ve skutečnosti se mu podařil kousek neméně husarský. Podal přesnou a velmi dobře promyšlenou a rozvrženou definici žánru společenské prózy. Tak přesnou, že by ji nyní mohla s úlevou použít jakákoliv žánrová encyklopedie. Historický narativ však tento typ významové dominanty užívá v konkurenci s dalšími typy. Jednoduše řečeno, historický žánr si může vybrat ze širokého tematického rejstříku (společenského, dobrodružného, psychologického atd.) narativu, pouze pro tato témata vystaví svět, který čtenář rozpoznává jako historický, o jehož **nehistoricitě** ovšem ví, rád však přistupuje na hru jakoby, na hru spekulací nikoliv o dějinách, ale o bytostech, které vzdáleně připomínají lidské, jsou však pouze jejich hypotetickými, tedy přesněji fikčními možnostmi.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky, Praha*

MODESTA HILARITAS – UMÍRNĚNÁ VESELOST CAESARIA Z HEISTERBACHU (RECENZE)

DANIEL SOUKUP

Caesarius z Heisterbachu: *Vyprávění o zázracích: středověký život v zrcadle exempl* (ed. Jana Nechutová). Vyšehrad, Praha 2009.

„Homo est animal rationale, mortale, risus capax“ – „člověk jest bytost rozumná, smrtelná a schopná se smát.“ Takto definoval člověka na počátku 11. století německý benediktin a Arisotelův komentátor Nokter Labeo. Této charakteristice odpovídá i obraz člověka ve sbírce exempl *Dialogus miraculorum* Caesaria z Heisterbachu, jejíž překlad přináší jedinečná edice brněnské medievistky Jany Nechutové s názvem *Vyprávění o zázracích: středověký život v zrcadle exempl*. Středověká společnost je v Caesariově díle nazírána racionálním pohledem, jenž ve světle biblického optimismu nezavírá oči před jejími stinnými stránkami. Tato realistická vize křesťanského světa, která připouští kněze žijící v konkubinátu, mnichy svádějící své spolubratry, jeptišky oddávající se milostné korespondenci anebo šlechtice v zajetí soudobých herezí, je tu zásadně protnuta vírou v zázraky potvrzenými „očitými svědky“. „Neuvěřitelné“ divy zde plní výchovnou funkci, mají hříšníkům připomenout sílu Božího odpustění a vést je k pokání, jež jim po smrti otevře bránu do ráje. A pojitkem mezi pozemskou realitou a posmrtným příslibem nebe či varováním před pekelnými a očišťovacími tresty je zde Caesariova překvapivá laskavost a smích. Jak upozornil Aron Gurevič, právě smích smiřuje rozum se smrtelností, zbavuje člověka strachu a osvobozuje jej. Podobně také editorka v úvodní studii poznamenává: „Jako překladatelka přeji tedy českému čtenáři, aby se vyprávěním bavil, chci jej však přivést i k porozumění hlavní intenci spisu.“ A není pochyb, že se to Janě Nechutové podařilo.

Ke středověkému světu je možné přistoupit dvěma způsoby. Prostřednictvím odborných studií a článků se ponořit do spleti faktů, hypotéz a názorů a nechat se vést podanou rukou zkušených badatelů, anebo jít ad fontes, tedy seznámit se s primárním pramenem a stát se medievistou samoukem. Obě cesty jsou správné a je užitečné je kombinovat, přesto i jen mírně poučenému čtenáři bez znalosti sekundární literatury se v Caesariově díle zjeví soudobý člověk v téměř magické plasticitě. Kontakt s dobovým textem může posloužit k odstranění stereotypů a klíšé, které si o středověku vytváříme. Výsledek pozorného čtení však nebude prost určité komplikovanosti. Neobjeví se nám kompaktní a bezesbytku srozumitelný obraz středověku s jasně danými pravidly, ale historická epocha plná paradoxů, zvláštností a antinomičnosti, které jsou „nepostradatelnými, organickými znaky středověkého vědomí“ (srov. Gurevič).

Cisterciácký mnich Caesarius z Heisterbachu (1180 Kolín n. Rýnem – po roce 1240) je autorem několika latinských historických a hagiografických spisů, mezi nimiž zvláštní místo zaujímají kazatelské příručky *Vyprávění o zázracích* (*Dialogus miraculorum*) a *Osm knih různých*

vidění a zázraků (Libri VIII miraculorum). Ačkoli *Vyprávění o zázracích* nelze označit za vrchol středověké literatury, patří nepochybně k zásadnímu svědectví pro pochopení lidové víry a průniku oficiální a lidové kultury vůbec.

Dialog sepsaný v letech 1219 až 1223 nese punc cisterciácké spirituality zdůrazňující evangelní chudobu a jednoduchost a zároveň je již projevem exkluzivní kultury vrcholného středověku. Text psaný prostou a nevyumělkovanou latinou bez přílišných stylistických zdobností a komplikovaných rétorických figur odpovídá původní cisterciácké spiritualitě: „cum paupere Christo pauperes“ (tj. být chudými s chudým Kristem). Jejimi základními normami při návratu k původnímu smyslu Benediktovy řehole byla „paupertas“ (chudoba) a „simplicitas“ (prostota), stojící proti nadbytečnosti a nadutosti jak v životě mnichů, tak v liturgii, jež dávala tomuto životu řád, či architekturu, v níž se toto reformované mnišství realizovalo. Obdobně i Caesarius ve svých pracích polemizuje s přílišnou stylistickou zdobností a odmítá figury vyššího stylu, aniž by však ubral textu na kráse a estetické působivosti. Editorce se podařilo srozumitelným a zároveň důstojným překladem evokovat tento cisterciácký princip střizlivosti. Jednotlivá exempla jsou v *Dialogu* propojena rozhovorem novice a zkušeného mnicha podle promyšlené koncepce. Dvanáct kapitol využívajících důmyslnou symboliku čísel je vlastně průvodcem mladého mnicha celým řeholním životem, a to od vstupu do řádu až po jeho poslední vydechnutí. Otázky a připomínky novice a věcné odpovědi a reakce mistra nejenže udržují koherenci textu, ale fungují rovněž jako vysvětlivky a středověké „poznámky pod čarou“, jež slouží k větší srozumitelnosti. Dle antické poetiky se jedná o „perpetuum opus“, tedy dílo souvislé, nepřerušené. Tento neustálý tok textu se snaží zachovat i editorka, přestože kvůli rozsahu originálu byla nucena vypustit některé části. Kdykoli je tato linie narušena, upozorňuje na případné elipsy v poznámkovém aparátu, a umožňuje tak sledovat formální celistvost *Dialogu*.

Zastavme se však ještě na chvíli u ohlasu cisterciácké zbožnosti ve *Vyprávění o zázracích*. Jak již bylo naznačeno, představitelé cisterciácké reformy (zejm. Bernard z Clairvaux) sice vedli polemiku proti přepychu, který odvádí pozornost od pravé zbožnosti, neznamená to však, že by popírali umění a krásu jako takové. „Sokratovská estetika cisterciáků“ kontemplevala v první řadě krásu duše a byla si, tak jako celá středověká vzdělanost, vědoma protikladu vnější a vnitřní krásy (srov. Eco). Proto Caesarius na mnoha místech hovoří o kráse, harmonii a metafyzickém jasu světců a spasených duší a zároveň o „krásné dívce, (...) ale kacířce“, o „velice hezké Židovce“ či o zjevení ďábla „v podobě velice hezkého a pěkně oblečeného muže“, který chce svést pannu k hříchu. Krása je pro něj hodnotou bez negativních znamének, a to i tehdy, když je nástrojem pro omámení duší, jež může být vlastností marginálních – opovrhovaných skupin či samého ďábla.

Dílo jako celek se místy zdánlivě vzdaluje cisterciácké uměřenosti a připomíná svého druhu kabinet kuriozit a podobnou sběratelskou vášeň, jakou Umberto Eco nachází v inventáři sbírek vévody z Bery, v níž figurují rohy jednorožců, snubní prsten svatého Josefa, kokosové ořechy, velrybí zuby, vypaný slon, hydra či bazilišek. Objeví-li se tak v exemplech bizarní úkazy, při kterých se slepičí vnitřnosti promění v ropuchu, slunce se rozdělí na tři části, čápi uklovají nevěrnou čápici či vlk unese dívku, aby vytáhla jeho druhu kost z krku, neznamená to, že by Caesarius postrádal dostatek literárního vkusu, anebo se snažil o prvoplánové oživení moralistního textu, a zpronevěřil se tak cisterciácké estetické prostotě. Moralisatio je zde postaveno na symbolicko-alegorickém pojetí kosmu, autor zde uplatňuje tzv. encyklopedický alegoris-mus, jenž odkazuje k tomu, že všechny stvořené věci i bytosti promlouvají o Bohu a jsou tak zr-

cadlem vyšší reality. Tyto alegorie vycházejí z domnělých i skutečných vlastností přírody a mají v první řadě sloužit k náležitému mravnímu poučení. Navíc i zde si můžeme demonstrovat další z typických znaků cisterciáckého vnímání světa: i profánní může mít sakrální charakter. Tak jako se setkáme v cisterciácké architektuře s kovárnami, dílnami, ba dokonce necessarií čili latrínami, jež měly lomené oblouky odkazující k sakrální architektuře, tak se může stát příběh o rouhavé pekaře, jíž se těsto proměnilo v lejno, duchovním poselstvím.

Forma díla a naznačené pilíře cisterciácké spirituality se odvolávají na starobyrou monastickou tradici, která však na počátku 13. století již ztrácela dech a byla postupně nahrazována novým typem mendikantských řeholních společenství – františkánů a dominikánů. Právě v *Dialogu* lze vyzorovat tyto nové proudy ve společnosti, šíření lidového kazatelství a heretických lidových hnutí, proti kterým stála oficiální církev reprezentovaná zde cisterciáckým řádem. Ne náhodou se právě cisterciácká spiritualita stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů františkánské komunity, jak je to patrné na příkladu cisterciáckého apokalyptika a mystika Jáchyma z Fiore, z něhož čerpal radikální proud spirituálních menších bratrů. V předmluvě k *Dialogu* stojí: „Posbírejte drobečky, aby nic nepřišlo na zmar!“ Caesarius shromažďuje jednotlivá exempla, kterými plní dvanáct košů – kapitol, aby je nabídl čtenářům ku prospěchu a spáse duše. Topos „sbírání drobtů“ najdeme také v Bonaventurově *Legendě maior* z roku 1261, jež byla po staletí oficiálním životopisem sv. Františka z Assisi. Zde je Františkova kazatelská činnost, tolik vzdálená monastickému ideálu odloučené kontemplace v tichu kláštera, přirovnána k rozdávání hostií chudým vytvořených z nasbíraných drobtů. Tato paralela jako by naznačovala nový směr středověké církve, který se přirozeně otiskl i do Caesariova díla. Kazatelství připodobněné rozdávání chleba je novým posláním soudobého křesťanství. Má stát proti lidovému kacírství, jež přišlo s myšlenkou svobodného kázání mezi prostým lidem. V literární zkratce tento motiv „chleba – slova“ vyslovuje teologickou tezi o jednotě eucharistie a hlásání evangelia – jež bude základem pozdější reformy celého západního křesťanství. V ostatních kapitolách jinak velmi soucitný a mírný Caesarius odhaluje v pátém oddíle o démonech svou nekompromisní tvář, neboť právě kacíři a heretici jsou snad jedinou skupinou, kterou nemilosrdně odsuzuje. V oficiálním textu, jenž je sestaven z exemplů, tedy žánru či literárního postupu, který byl velmi konzervativní a neměnný, tak navzdory očekávání můžeme spatřit problémy a historické mezníky vrcholného středověku, a přiblížit se tak i k jeho protagonistům.

Zcela specifickým znakem Caesariova *Vyprávění o zázracích* je jeho „umírněná veselost“. Jakkoli se jedná o dílo vážné, jež je vlastně příručkou ctnostného života, nevyhýbá se Caesarius zábavné složce doplňující funkci didaktickou a moralistní. I díky tomu se může tato nová edice středověké památky stát čtenářsky zajímavou a poutavou. Jde o text, který neztrácí nic na své aktuálnosti a už vůbec ne na své čtivosti, což je dáno rovněž kvalitním překladem. V *Dialogu* je dle Curtiovy terminologie využit literární postup „ridendo dicere verum“ (tj. vyslovovat pravdu smíchem). Samozřejmě by bylo liché domnívat se, že vše, co dnes vzbuzuje při čtení středověké náboženské literatury úsměv, bylo groteskní i ve své době, přesto i sama editorka doporučuje čtenářům přistoupit k tomuto textu s patřičným smyslem pro humor, jenž může otevřít cestu k porozumění středověkému myšlení. Beletristické historky sice nebyly primárně psány pro zábavu, nelze však tuto humornou složku Caesariova textu ignorovat (autor na jednom místě dokonce používá termín „šprýmovný zázrak“). Oficiální církevní diskurz nestál v protikladu k lidové smíchové kultuře, oba světy se navzájem prostupovaly, využívaly svůj jazyk a obrazy, a docházelo tak mezi nimi k dialogu. Poučnou anekdotou je například autentický příběh jep-tišky, jež chtěla v noci opustit klášter a řeholi, avšak narazila hlavou do dveří, což ji tohoto

pokoušení zbavilo. Podobně realisticky a komicky působí výrok jistého Eberharda, jenž navštěvoval bohoslužby jedné sekty ve Veroně, při které se účastníci oddávali divokým orgiím. Ten kolínskému kanovníku Gotšalkovi přiznal: „Víte, bratře, já jsem do těch shromáždění nechodil kvůli bludům těch kacířů, ale kvůli děvčatům.“ Některé příběhy, zejména o svatých prostřácích, pak připomínají lehkost sbírky františkánských legend Fioretti, tzv. Kvítků sv. Františka.

Bezesporu není jednoduché nabídnout současným čtenářům opravdu čtivé a srozumitelné literární dílo středověkého písemnictví, jež by nad to pobavilo a potěšilo. Zatímco některé soudobé edice památek starší literatury nemohou nabídnout obsahovou pestrost a navíc často trpí zejména v komentářích, poznámkách a připojených studiích jistou těžkopádností a místy i redundancí, pak edice Caesariova *Dialogu* je zcela vyváženou a čtenářsky zajímavou učebnicí středověku, která může nahradit množství odborných studií a článků. Rovněž úvodní stať Jany Nechutové, jež představuje Caesariovu osobu a jeho dílo v dobovém kontextu, nabízí fundovaný a zároveň srozumitelný exkurz do středověkého myšlení. Editorka poukazuje na nejrozumnější možné interdisciplinární přístupy, kterými lze dílo analyzovat. Upozorňuje rovněž na souvislost staročeských Olomouckých povídek a *Dialogu*, který autor povídek nepochybně využil jako předlohu. Jelikož dodnes chybí kritické vydání Caesariova díla, poslouží tato kniha i zkušeným badatelům, neboť zohledňuje nejnovější stav studia na toto téma. Výběrová edice *Vyprávění o zázracích* by proto neměla zůstat stranou pozornosti jak odborné, tak i laické veřejnosti, aby tak mohla být využita, slovy autora, „k zásluze a ku prospěchu čtenářům i posluchačům.“

*Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc*

RESUMÉ

RESUMÉ

AN LITERARY DISCOURSE, EXPERIMENT AND SIMULATION

VLADIMÍR PAPOUŠEK

The study deals with the problem of various historical conceptions of the notion – „experiment“. Two different ways how to „doing things“ with the word „experiment“ are described on the basis of David Thoreau and Lawrence Stern works which represent according the author of this study the two models of possible paradigms which are developed in literary as well as other artificial discourses of 20th Century. The author constructs three various historical periods of modernism in art and literature in which the concepts understanding to word experiment were radically changed. He describes experiment in the early 20th Century as a noetic project, experiment in 40ies as a period of experimental self – reflection via paradoxical, grotesque and absurd elements, and finally – experiment at the end of Century as an empty icon.

FIVE FORMS OF EXPERIMENT IN CZECH POETRY OF THE 20TH CENTURY

VLADIMÍR KŘIVÁNEK

Experimental poetic writing comes to existence at the end of the 19th century and during the 20th century. Experiment is a purposeful and long-lasting creative effort to contradict contemporaneous aesthetic standards in a new artistic expression and simultaneously to motivate this creative effort rationally, to reflect it by individual statements, manifests or programme statements. The most important experiment, at the time not appreciated sufficiently even by the authors themselves, was the verslibrism of the 1890's. In the frame of symbolism free verse, that is a verse with no firm number of syllables, is used with the tendency to gain more space to express new messages and to negate deep-seated conventional limited poetic forms. The modern poets who gathered around the Almanach na rok 1914 before the WWI considered free verse to be one of the characteristic signs of modern art. As for the artistic realization of the pre-war modern poetry programme, the outcomes are relatively scarce and its ideas and ideas of civilism were best pronounced in works of S.K. Neumann, in his Nové zpěvy and in the collection of his programme essays and manifests Ať žije život. Poetic experiment was fully developed by the avant-garde generation between the wars, by Poetism and Surrealism. After the avant-garde generation, Group 42 established themselves with distinguished literature experiment. They wanted to create a vital relationship with the concrete reality of the urban life and to establish a new myth of everydayness based on this swelling and pragmatic lively rubble. The climax of artistic experiment came during the 1960's, with the era of Experimental poetry. Unlike traditional poetry it uses language not as means of expression, but as the

building material and the theme of the writing. In effort to exclude the author's consciousness it completely denies the category of lyrical subject. It decomposes and analyses the natural language into the smallest fragments, into sounds and letters. These basic denotative, graphic and rhythmic elements are used to create an experimental poem according to different rules than to those used in natural language and in traditional poetry.

THEMATIC CONTINUA IN LITERATURE

LUKÁŠ BOROVÍČKA

The word „experiment“ suggests that we are talking about something new, unique and creative. As far as Jan Assmann is concerned, it is a personal view (worldview) that an author brings new into the historical development or tradition. The aim of this study is to outline the access to literary text and interpretation of historical juncture through the analysis of a worldview. After several remarks on how the concepts of „individual“ and „collective memory“ are productive when interpreting texts and how an ideology is not,

I define the term „thematic continuum“ which Robert Pynsent uses in his essays. Then I try to persuade the reader of its potential focusing on the three illustrative examples: the canon of Jewish culture, the continuity in discontinuity at a first glance between the two literary styles or codes (Avant-garde and Socialist Realism) and the continuity of personal worldview (that of Emanuel Moravec whose career development from a member of the First Republic establishment to a Nazi collaborator is still striking).

NECESSITY IN LITERATURE – SEVERAL REMARKS ON THE DIFFERENTIATION OF SPATIAL AND TEMPORAL FORM IN ART

TOMÁŠ KOBLÍŽEK

The article brings up a polemic with modernistic attempts to the question of the traditional differentiation of spatial and temporal form in art. This questioning is mostly based on equivocation of the term of time that can be articulated in three different ways.

In contrast to these attempts, the understanding of essential temporality of literature provides a genuine tool for building up new, sequence-based poetics.

ORIGINALITY IN THE THEORY OF ART: A PHILOSOPHICAL PROBLEM OF THE ARTISTIC FORGERY

PAVEL ZAHRÁDKA

The first part of the paper presents the semantic analysis of the concept of originality in our natural language. Then author offers the explication of the ways how the theories of art – or

more precisely the theories of artistic value – reflect the fact that originality is a desirable and an estimated phenomenon in the world of art. The third part of the paper is devoted to the explanation of the philosophical problem of art forgery. This explanation is accompanied by the polemic with the theories of artistic value, which conceived originality as a key to the solution of the problem of forgery.

THE „GLAGOLITIC MISSAL“ OF VOJTĚCH TKADLČÍK – A LITERARY AND LINGUISTIC EXPERIMENT?

MIROSLAV VEPŘEK

The „Glagolitic Missal“ compiled by V. Tkadlčík is a special literary work with various kinds of text sources and inspirations. Although it represents a New Czech Church Slavonic experimental contemporary work from the second half of the 20th century its continuity with other Church Slavonic texts, even with texts much older (also from Great Moravian period), is evident.

I EXPERIMENT, THEREFORE I AM. ABSTRACT ART OF AVANTGARD AS NEGATION AND VINDICATION OF CREATING SUBJECT

ZUZANA MALÁ

The paper focuses on the issue of abstract art and approaches it as a specific stream of avant-garde art. Drawing on theoretical texts written by artists such as Kandinskij, Woringer, Mondrian, Malevič and Kupka which complement their art works, the author maps their views on the creative subject and spirituality in art. While Ortega y Gasset labeled nonfigural art as dehumanizing art the author refers to the artists' writing on abstract art to show the common pursuit of the defence of spirituality in art, art's transcendence and a new autonomous dimension which limits much of the discussion about the alienation of the subject (individuality) in the first two decades of the twentieth century.

THE ARTISTIC EXPERIMENT WITH DECADENT FEATURES IN THE „MODERN REVUE“

ZDEŇKA MENŠÍKOVÁ

The contribution combines the art experiment with the decadent aesthetics in the magazine „Moderní revue“. The art experiment with decadent features negated current conventions and tested the viability of aesthetic and ethical values. Provocative erotic images, perversion, aesthetic morbidity and hideousness, extravagance of soul and destruction of personality disobeyed the authority and experimented with the period's morals and taste. Author claims that

decadence caused the rise of the experiment since it intentionally manifested creative freedom with the aim of crossing the norms and art boundaries that had been a tabu so far.

„THE ATTEMPTS WHICH WILL FALL THROUGH THE CRACKS TOMORROW.“ TOWARDS THE CONCEPTIONS OF EXPERIMENT IN PREWAR MODERNISM

MARTIN TICHÝ

The paper deals with the conceptions of literary experiment within the art movement of prewar modernism (1911–1914). The author addresses the context (primarily Šalda's views on experimental art production) and the young critics' reaction on it. Two approaches are identified as the most important for the new modernism: an experiment as the effort at the artificial form of art; an experiment as the expression of so-called "spirit of time". The author finally compares S. K. Neumann's and E. Taussig's attitudes towards experimental production.

JAKUB DEML'S EXPERIMENT OF THE INTENTIONAL TRUTH

JOSEPH N. ROSTINSKÝ

The study concentrates on Jakub Deml's text of *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* (1931, *My Testimony on Otokar Březina*). In this work Deml describes in his idiosyncratic way not only the thought of Březina, but also Březina's comments on Deml's writings. Since Březina was well read in several European and even American literatures (he had a good command of several foreign languages), he was knowledgeable enough to meaningfully compare and contrast Deml's writings with literary works of some renown world authors. These authors as a rule belonged to the literary canon, accepted officially in the prewar Czech society. As a result, Deml, at Březina's behest, tried even more persistently to experiment with the formal and ideational aspects of his writings. It is then through Deml's experimental endeavor that Březina appears to have become instrumental in destroying and, at the same time, in creating the canonical modeling system of Czech literature. The proverbial *solve et coagulla* seems thus to effectively apply to the experimental literary activity which Deml through Březina's encouragement carried out in the prewar Czech society. Because of its innovative and creative character, Deml's work became an exemplary textual paradigm which served as a cognitive stimulus for the further pursuit in the Czech avant-garde experimentation.

PÁSMO – THE ZONE, THE INTERNATIONAL PAMPHLET, BRNO-JULIÁNOV 1924–1926

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

The review *Pásmo* (The Zone) was published in 1924–1926 as the ideological and artistic platform of the avant-garde group *Devětsil* established in Brno. Orientation of the review was shaped especially by Karel Teige, Bedřich Václavěk and Artuš Černík.

In general, the review *Pásmo* during relatively short time of its existence followed the streams of contemporary culture with many overlaps towards European and world contexts.

LITERARY EXPERIMENT OF FRANTISEK GOETZ

VERONIKA BROUČKOVÁ

The present study deals with a very specific understanding of the concept 'experiment', as proposed by Frantisek Goetz. Goetz's understanding is compared to a standard view, represented in this study by Vitezslav Nezval. Furthermore, author analyzes the way Goetz's understanding of 'experiment' was carried on in the literary work of Literární Skupina in Brno.

KAREL ČAPEK'S VISUAL EXPERIMENT WITH THE GENRE OF TRAVEL WRITING

MIRNA ŠOLIĆ

This paper discusses visual elements in Karel Čapek's travel writing as semantic signs, and their simultaneous interaction with the narration. The explicit use of intermedial elements and their interaction with the text show the process of transformation of the travelogues from biographical to fictional depiction of the theme of travel. This is achieved through the subjective stance of the narrator, who searches for „typicalities,” which at the same time represent the essence of the cultural identity of the visited countries and a defamiliarized view on them. The paper in question gives an outline of the changes of the visual poetics of the narrative in relation to the poetics of the period, from the use of ekphrasis in *Letters from Italy* (*Italské listy*, 1923), to iconotext, the use of illustrations in *Letters from England* (*Anglické listy*, 1924), and the interaction of the art of illustration and film in *A Trip to Spain* (*Výlet do Španěl*, 1930). The analysis of the travelogues: *Images from Holland* (*Obrázky z Holandska*, 1932) and *A Journey to the North* (*Cesta na sever*, 1936) will primarily focus on the use of „mirroring,” in Mukařovský's interpretation of semantic doubling as a narrative tool, whose complexity is similar to that of Čapek's fictional worlds. The discussion of intermedial poetics of Čapek's travelogues offers a new reading of the author's opus. The emphasis is on the writer, who at the same time illustrated his own works, and who used illustrations as semantic indexes in

narration, hence taking part in the creation of the new 20th century poetics of travel writing, whereby the explicit visual elements play a crucial semantic role.

FROM EXPERIMENT TO MADNESS AND BACKWARDS

LADISLAV SOLDÁN

Karel Čapek is concerned with problems in work of some writers who experimented with poem's language or persons or their own author's subject. He is heading for mannerism in some essay of book *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931) and mainly in his uncompleted novel *Život a dílo skladatele Foltýna* (1939), published after his death. This mannerism is different from mannerism in 1520–1650. We alert on impulses from Jiří Opelík in essay *Po iksté o „Foltýnovi“*. The essay was published in a book titled *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívažek* (2008). We find the issue of mannerism also in 1850–1950 and we are concerned with impulses from books by a German author Gustav René Hocke (1908–1985), named *Svět jako labyrint* and *Manýrismus v literatuře*, translated to Czech (2001).

FROM REDISCOVERING TO SCEPTICISM. KVĚTOSLAV CHVATÍK ABOUT THE CZECH AVANT-GARDE BETWEEN THE WARS

ROMAN KANDA

The study deals with the reflexion of the art avant-garde between the wars in the theoretical work written by Květoslav Chvatík. The first part of the study focuses on the 1960s when Chvatík published several historical, theoretical and programme articles (including the principal monograph *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* [Bedřich Václavek and the development of Marxist aesthetics], 1962). Chvatík's reflexion was – due to the broader contemporary cultural context – under the sign of rediscovery of the art avant-garde heritage and its further evaluation. Its topicality was seen in the context of the “open” socialist culture. The second part of the study deals with the change of Chvatík's view at the turn of the 1960s and 1970s after the collapse of the “open” socialist culture project. In the 1990s Květoslav Chvatík adopted a clear-cut sceptical attitude to the avant-garde pronounced on the background of the “second modernism” project (Ulrich Beck). Chvatík sees the reason of its failure in the unclear idea of social progress, the ideological character and the one-sided aesthetical emphasis on innovation and experiment.

ONE STORY – THREE TIMES IN A DIFFERENT WAY

DOBRAVA MOLDOVÁ

The paper focuses on the changes in one type of topic that is characteristic of the literature intended especially for female readers. Original variation approached to the genre called educational novel that should have confirmed patriarchal virtues in young female readers and critically cope with romantic dreams about different journey through life than in the role of orderly middle class wife and mother. At the turn of the 19th and 20th century this topic is brought forward from the educational novel to literary more ambitious works inspired by modernist approaches. So the career of a female artist (questioned in the first variation) proves as one of the possibilities found by female writers in order to give some hope for their frustrated heroines. Milada Součková used this popular and widespread (in that period) topic in the forties of the 20th century in her novel *Bel Canto*. The stability of topic provided her with the opportunity to experiment with novel structure and a narrator. She examines the ability of a literary work to express reality „in accordance with the truth“. She writes about the life story of a heroine (created from the archetypes of this topic) with the understanding for its ambiguousness and at the same time she refuses the possibility to classify some of the perspectives as „appropriate“.

AN EXPERIMENT OR *HLAVA UMĚLCE*

VLADIMÍR NOVOTNÝ

The study deals with the person of Czech writer Milada Součková. Her most important interpreter Kristián Suda queries to what extent Milada Součková is an experimenter. He considers her novel *Neznámý člověk* the top of her experimentation. The author of this study concentrates on the Součková's earlier work called *Hlava umělce*. He indicates that this prose was unjustly marginalized by the Czech literary history. At the same time he shows that this work represents the formulation of Součková's experimentation.

DAS LACHISCHE EXPERIMENT VON ÓNDRA ĽYSOHORSKY IN RUSSLAND: AUS DER NOT EINE TUGEND

SERGEJ SKORVID

Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Rezeption der lachischen Gedichte von Óndra Ľysohorsky in der Sowjetunion im Zeitraum 1940–1946, hauptsächlich am Material seiner Übersetzungen oder Nachdichtungen von Marina Cvetaeva und Boris Pasternak, auf die man sich heute häufig beruft, um Ľysohorsky als bedeutender Dichter „aus der Euroregion Schlesien“ vorzustellen. Der Autor belegt, dass für die beiden berühmten russischen Dichter ihr Übersetzen der Poesie Ľysohorskys nur aus der Not geboren und letztlich von der politischen Konjunktur abhängig war. In seinen Zeitgedichten zögerten sie dementsprechend nicht, etwas abzunehmen oder hinzuzusetzen, bzw. Verse verschiedener Gedichte zu kombinieren, und auf

Grund seiner Gedankentexte verfassten sie oft ihre eigenen Werke mit ihrer einmaligen Intonation, ja selbst ihrer individuellen Weltanschauung.

COMMENTS ON THE POEM *TERRESTRIS* OF IVAN BLATNÝ

LENKA MALINOVÁ

In the poem *Terrestris*, the author completes and gets over his present evolution. He rises from the themes of the nocturnal city and the pedestrian which were until then inherent with his work as well as with the work of the group Skupina 42 and he remakes them to the figure of the mythical *Terrestris*. She represents the union of the life and death and to admit that means an authentic attitude to the life.

DIE TODESFUGE VON PAUL CELAN ALS EINE ART LYRISCHEN EXPERIMENTS

RADEK MALÝ

Der Artikel beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit Celan (geb. 1920 in Czernowitz, gest. 1970 in Paris) in der Todesfuge eine Kompilation von Versatzstücken aus anderen Gedichten seiner Bukowiner Zeitgenossen wie Rose Ausländer, Moses Rosenkranz, Alfred Margul-Sperber, Isaac Schreyer vornimmt. Am Beispiel der Metapher „schwarze Milch“ wird Celans kreativer Umgang mit dem gleichsam nicht markierten Zitat exemplifiziert. Als eine direkte Textvorstufe zur Todesfuge kann man das Gedicht ER von Immanuel Weißglas betrachten.

1950S AND EXPERIMENT

MICHAL BAUER

From the moment of its emergence, the totalitarian regime of Communist Czechoslovakia began to justify its right to exist. One of the basic norm-creating events in Czech post-1948 literature and literary criticism was the working conference, and specifically the plenary meeting, of the Union of Czechoslovak Writers (*Svaz československých spisovatelů*), which took place in January 1950. The author primarily attempts to define the basis and form of the totalitarian-autocratic system on a general level and in its concrete manifestations in the 1950s. He devotes attention to events taking place in the interwar period which paved the way for the changes in Czech society and in Czech art of the 1950s, especially considering events in the Soviet Union. The central part of the book is devoted to limiting and codifying normativity in Czech literature of the 1950s, to an attempt to define the binding rules of artistic creation and its interpretation, which however continued to change and thus escaped definitive stabilization. The greatest polemic against this norm-creating approach was the concrete artistic work itself. Part of the book is a commented edition of the stenographic record of the plenary session about poetry, which became a site of enunciation of norms for artistic creation.

ATTEMPT AT A „TEXTUAL NOVEL“

ALEŠ HAMAN

The article deals with the problem of so called „textual novel“, which was created in France during the 1970s. It was founded on the theory of text of a French theoretician Roland Barthes who considered a literary artefact, i.e. a „text“, as the succession of signs without a determined meaning. He grasped the novel as a text, which has its origin in the process of writing at the same time as in the process of reading. His theory enabled the reader to omit the traditional elements as plot and sujet and to change the meanings of the text and make it polysemantic.

ARTISTIC EXPERIMENT IN THE FRENCH NOUVEAU ROMAN AND IN KAREL MILOTA'S NOVEL SUD (THE BARREL)

HELENA KOSKOVÁ

The French Nouveau roman was an important experiment which rejected the traditional novel and sought new ways of fictional exploration. Its representatives tried to give a new set of laws to the novel, which they regarded as the major genre.

The paper deals with comparison between the French Nouveau roman and Karel Milota's novel Sud (written in the 1970s, published 1993). In Milota's novel, the traditional plot is replaced by a description of objects and scenes. The same elements of plot constantly reappear in different contexts, as in Robbe-Grillet's *Jalousie*, where reality is not the movement of time but the rotation and combination of images. The events and objects are described from multiple and contradictory viewpoints. The narrator is no longer the interpreter of what has already been written, he is instead the agent of a work in progress.

ALENA VOSTRÁ'S VISION OF THE WORLD

ZUZANA ZEMANOVÁ

The paper is focused on a personality of the Czech novelist Alena Vostrá (1938–1992), especially on her books published in 1960s. At that time the features of Vostrá's style were similar to the French nouveau roman but the aim of this article is to show that the similarity is a matter of chance rather than purpose. The second part of the paper deals with the children's characters which very frequently appear in author's novels and short stories. Vostrá expressed her own feelings and points of view through these characters because as well as children she preferred imagination and innovation to conservatism and strict rationality.

AUTOPOIETISCHE ELEMENTE IM TSCHECHISCHEN KÜNSTLERISCHEN EXPERIMENT DER 60ER JAHRE

ASTRID WINTER

Ein wesentliches Kennzeichen des künstlerischen Experiments ist der kalkulierte Einsatz des Zufalls. Im Unterschied zum naturwissenschaftlichen Experiment, das der Verifizierung oder Falsifizierung von Hypothesen dient und in der Regel das Erwartete bestätigt, provoziert die künstlerische Versuchsanordnung einen Prozess, dessen Ergebnis ungewiss ist. Es kommt ein generatives Prinzip zur Geltung, das im Kern auf der Erkenntnisform des sich selbst schaffenden Kunstwerks beruht.

Der Beitrag verfolgt die Realisierung dieses künstlerischen Konzepts exemplarisch in historischer Dimension und geht der Frage nach, warum autopoietische Verfahren gerade in der inoffiziellen Dichtung und Kunst der 1950er/60er Jahre weite Verbreitung fanden.

ENGAGEMENT OF CZECH EXPERIMENTAL POETRY OF THE 1960S

KATEŘINA TOŠKOVÁ

The paper focusing on the czech experimental poetry of the 1960s and finds it as efficient to express a community involment, an alignment and a morality.

PIÈCES RADIOPHONIQUES DE VERA LINHARTOVÁ

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Dans le discours, on concentre l'attention sur les deux pièces radiophoniques de Vera Linhartová (Překládatel, Přesýpací hodina), écrites juste après l'arrivée de l'auteur de Tchécoslovaquie en France en 1968. En même temps, ce sont les derniers textes de l'auteur écrits en tchèque (plus tard, elle n'écrit qu'en français). On situe les pièces radiophoniques de Linhartová dans le contexte de tout son oeuvre experimental (et également dans le contexte de ses textes spécialisés sur l'avant-garde), de son exploration de la parole, de la pensée et de l'identité humaines. On concentre l'attention surtout les questions de la voix humaine aussi que transcendente, de l'existence „en parole“, de la mémoire et de la langue étrangère, également en comparaison avec l'écriture de Samuel Beckett.

EXPERIMENTAL SEARCHING OF KAREL KOSÍK (TO THE PHILOSOPHICAL AND LITERARY DISCOURSE OF HIS WORK)

JIŘÍ SVOBODA

In his work *Dialektika konkrétního* (Dialectics of the Concrete, 1963) Kosík as a philosopher and an advocate of thinking labelled the artificially construed reality, propagated here through ideological after the 1948, as „a world of pseudoconcreteness existing as a chiaroscuro of truth and deception“. Thus he opened the door to a more independent thinking and together with many other writers of that time he searched for philosophical interpretations of the problems of modern time in his further studies. The study *Hašek a Kafka neboli groteskní svět* (Hašek and Kafka or the Grotesque World, 1963) seems to have played a key role in the course of his development. The writing of these two authors mirrors the depth of alienation. For Kosík, a literary work becomes a synthesis of a philosophical and an artistic views of reality. This train of thought is further developed in other essays, as in *Století Markéty Samsové* (Markéta Samsová's Century, 1993). The heroine of Kafka's novella *Proměna* (Metamorphosis) is interpreted as an Anti-Angona of 20th century; Kosík shows that reification and alienation leads to the model situations in history which should be followed (Jan Hus, Karel Havlíček, T. G. Masaryk and others). His attitude to the above-mentioned problems could be convincingly exemplified with his essay *Jinoch a smrt* (The Youth and the Death, 1994) found in the book *Předpotopní úvahy* (Antediluvian Meditations, 1997) and it is also present in *Poslední eseje* (Last Essays, 2004) which attract attention to a serious danger brought about by people's orientation towards the consumer way of life. The influence artistic literature had on Kosík's thinking manifests itself in all the phases of his development; the idea of beauty could be seen as an important impetus of his creative work.

THE PRAGUE THEATRE OF MUSIC – AN EXPERIMENT BETWEEN POPULARIZATION AND ART

JIŘÍ KOPECKÝ

The Prague Theatre of Music was established in 1949 and soon became a remarkable and representative institution of the Czechoslovak Socialist Republic. Its repertoire was encouraged by the biggest label *Gramofonové závody*/Gramophone Concern (later Supraphon) and by numerous other theatres being quickly founded all over the republic and the up to date technical equipment. Programmes of the theatre which was at the beginnings led by Jaroslav Šeda were based on experimental combination of recorded sound and live production. Even though this line never attempted to create a full-value dramatic performance and strongly retained its interpretation aimed on popularization of music, it inspired many chamber or multimedia enterprises such as *Laterna magica*, *Lyra Pragensis* or *Viola* which still fascinate domestic and international public.

ONE CAN NEVER ENTER ŮBICE TWICE. VYSKOČIL'S JOURNEY TO NOWHERE IN THE 60S AND 80S

PAVEL JANOUŠEK

The contribution is concerned with the dramatic work of Ivan Vyskočil, one of the most interesting Czech writers and drama experts. It confronts two different versions of his play „Journey to Ůbice“ („Cesta do Ůbic“): the radio play which came into existence at the end of the 1960s, and the theatre one, played by the author in his peculiar and experimental „Non-theatre“ („Nedivadlo“) in the 2nd half of the 1980s. The author of the contribution compares not only the theme transformation of the subject-matter but also its relation to the different social atmosphere in Czechoslovakia. The basis of both versions of Vyskočil's model play is the same idea of the community of people who are by those in power kept in the illusion that their journey in search of the ideal (symbolized here by the mysterious place Ůbice) will once come to its own, but until that they must wait at the place and cooperate with the power (without suspecting they have been in Ůbice already for a long time). In either version there is one character opposing this social manipulation. However, the story ends up rather differently. In the first version, connected with the poetics of the absurd drama and conceived as a play on a play, the hero – a man brings his resistance to the unacceptable régime to his self-destruction (the author, however, „liberates“ him by the actors breaking the play in time). In the second, theatrical version, on the contrary, the hero – a woman reconciles with the abnormality and adopts it. This substantiates the fact, that in the so-called normalization Vyskočil more than before apprehended and emphasized the common responsibility of those manipulated for the public domain.

JAZZ ELEMENTS IN THE CZECH POETRY

RADOMIL NOVÁK

The article is concentrated on the jazz elements in the Czech poetry of the 20th century. In introduction, the author deals with jazz inspiration in the Czech literary history from the 1920s to the present time. After that he notices the basic elements of jazz music (syncopated rhythm, improvisation, blue tuning) which inspired Czech poets. He analyses these elements in certain poet texts, he searches for their imitations, equivalents in poetry. It appears that the syncope is associated with the jamb verse in poetry and the improvisation has a connection with the principle of repetition and variation. The blue tuning is imitated on the principle of the contrast which points to different moods. At the close of the paper the author states his belief that imitation of the jazz elements in poetry has experimental character. Jazz inspiration brought an intensive impulse to the Czech literature of the 20th century.

EMIL JULIŠ: DISTURBING EXPERIENCE OF „THE ZONE“

PETR KOMENDA

The study is concerned with Juliš's poetry of 1970s and 1980s, especially with his underground books of poetry „The Zone“ and „We are Approaching the Fire“ and his selection of texts from this period „Unavoidables“. It concentrates on the process of the disintegration of poetic fictional world which realizes in the differentiation of the functions of lyrical subject. The defence against this bias is the act of writing.

SUICIDE – AN ARTISTIC EXPERIMENT?

OLGA ŠVECOVÁ

Karel Šebek tends to be considered as a Czech *poète maudit* (accursed poet). In my paper I try to illustrate how the subject of suicide is dealt with in his texts. His works interconnecting surrealism, dada as well as underground are indeed full of suicides. Violence, murder and human suffering; and confrontations with the unattainability of love as an element of immortality are the main motives of Šebek's work. Writing was always a therapy for Šebek so we may nearly get beyond the bounds of literature here. Nevertheless, within the process of this auto-therapy, lyrics of indisputable aesthetic value were created. Karel Šebek is not, indeed, the only literarily active self-murderer, the suicide as a deliberate termination of human life has accompanied humankind ever. In certain periods, however, it does function ostentatiously.

PLAYFULNESS IN THE GENRE FORM REFERRING TO OLDŘICH DANĚK'S HISTORICAL SHORT STORY VRAŽDA V OLMOUCI

LUCIE DOSTÁLKOVÁ

In the report, the way in which playfulness is illustrated within the genre form referring to the historical short story *Vražda v Olomouci* by Oldřich Daněk is analysed. The consequence of this conscious author's play is a disruption of the traditional model of historical prose and its function.

PROSAIC EXPERIMENTS AFTER NOVEMBER 1989

LUBOMÍR MACHALA

Czech literature after November 1989 brought several types of prosaic experiments. One type is represented by attempts at finding ways of mediating and developing the story, or finding out if the story can or cannot be influenced either by changes of perspective or by changes in the character of a spotlight (as in prosaic works written by J. Kratochvíl, K. Milota, L. Martínek, J. Drašnar and others). For another type, lyrization of prose, higher emphasis on

metaphoric qualities, language experiments and links between word and atmosphere or mood are characteristic, as we can notice in books written by V. Kahuda, J. Topol, H. Daněk or R. Vrak. Final part of the treatise concentrates on the texts written by P. Ouředník and L. Šerý. These texts verify potency of a language used not only as an instrument to reflect the world surrounding us but also as an important formative agent, as a mediator of human cognition and self-cultivation.

LUBOMÍR MARTÍNEK'S EXPERIMENTS WITH HIS TEXTS AND HIS OWN IDENTITY

JOANNA CZAPLIŃSKA

The article discusses Lubomír Martínek's output in the context of writer's identity. Martínek's texts – both novels and essays – reflect the experience of exile as an opening to the world and possibility – and necessity as well – of travelling. A sense of losing his own roots and having no permanent address make Martínek a modern nomad, a person who does not want to re-member his past but also refuses to think of the future or even have any future. In order to put his blurring identity in the text, writer constructs them as a rhizome, according to Giles Deleuze's and Félix Guattari's philosophy.

THE CUSTOM-MADE PUBLISHER'S PROJECTS IN THE CURRENT CONTEXT OF CZECH LITERATURE

IZABELA MROCZEK

This article focuses on the issue of a book written for order made by international publishers. There are many changes in the social status of the book today. First of all the receiver is getting an active part of an author-receiver contact. He is coming into a dialog with an author and is capable to influence the sender's publishing decisions. Modern reader's process is based on economical principles. That means that a book which is expected to be a sold must be a subject to the same process, as other products on a market. The role of a literary creator is being modified: author must conquer his own publicity to exist on the book market. This article focuses on 3 cases where authors who have their own publicity, try to find other possibility to exist in readers' consciousness: by the way of conforming to receivers' interests (e.g. Michal Viewegh, who published his diary in 2006) or by participating in literary projects (e.g. Jáchym Topol and Miloš Urban). Both possibilities present certain danger: the custom-made written book does not implement previous author's poetics, is a kind of experiment, which can lead to the situation where the author loses his faithful readers.

ON EXPERIMENTS IN SLOVAK FICTION AFTER 1989

MARTA SOUČKOVÁ

The author of the paper describes an experiment as a method that is used to modify and deconstruct typical features of epic texts in various structural categories, for example in narrative temporality or in composition. M. Součková puts an emphasis on efficiency of experiments in which modifications have also other meaning than just a new way of expressing ideas (though innovative). The author uses examples from experimental literary works by Tomáš Horváth, Balla, Pavol Rankov and Jana Bodnárová.

BOHEMICA OLOMUCENSIA 1 – SYMPOSIANA

2. ročník

REDAKCE: Lubomír Machala (šéfredaktor), Božena Bednaříková (zástupkyně šéfredaktora), Erik Gilk, Darina Hradilová, Vladimír P. Polách (technická redakce), Karla Strnadová (tajemnice)

REDAKTOR ČÍSLA: Radek Malý, Lenka Malinová

TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ: V. Gvoždiak, J. Kratochvílová, V. P. Polách

Vydávání časopisu je finančně podpořeno Ministerstvem kultury ČR

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tel.: 585 633 180

email: tajemnik.kb@centrum.cz

Olomouc 2010

MK ČR E 18600

ISSN 0231-634X

Cena: 150 Kč