

Bohemica Olomucensia

roč. 5 (2013)

č. 1

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2013 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excellence, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Zlepšení publikačních možností akademických pedagogů ve filologických a humanitních oborech FF UP.

Obsah

Studie

DITTMANN, Robert. Překlad Modlitby Manassesovy v Šestidílece.....	7
ČEŠKA, Jakub. Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?	18
PECHAL, Zdeněk. Nespolehlivý vypravěč jako problém textový a interpretační.....	33
KLEŇHOVÁ, Eliška. Situačně podmíněné proměny současných písňových textů.....	44
ZEMANOVÁ, Zuzana. Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin	58

Recenze a zprávy

ZEMANOVÁ, Zuzana. O folku, o nás a o světě	77
KOSTELNÍK, Jakub. Báseň jako jazykové universum.....	81
SVOBODOVÁ, Jindřiška. Styl mediálních dialogů	83
HRADILOVÁ, Darina. Ohlédnutí za lexikologickým kolokviem <i>Proměny slova</i>	88
BLÁHA, Ondřej. Za Jaroslavem Bartoškem	91

Studie

Překlad Modlitby Manassesovy v Šestidílce

Robert Dittmann

1. Krátká čtrnáctiveršová skladba Modlitba Manassesova (dále ModlMan)¹ patří k nejkrásnějším tzv. „apokryfním“ spisům (Trafton 2002, s. 151). Ačkoli je z nich nejkratší, těšila se v 16. století z celého tohoto souboru největší obliby (Bainton 2004, s. 9). Její vznik bývá většinou datován do 2. stol. př. n. l. až 1. stol. n. l., z důležitých textových svědků je dochována v řečtině, syrštině, latině, arménštině a etiopštině. Stejnomená hebrejsky psaná skladba byla nalezena v Kumránu, ale jde o zcela nezávislý text (Davies 2003, s. 859). Latinské verze jsou dochovány až z relativně pozdější doby, ve vulgátních rukopisech se ModlMan objevuje od 13. stol. v pozici za Druhou Paralipomenon, po Tridentském koncilu jako dodatek za Novým zákonem (Horst 2008, s. 148). Skladba je obsažena ve Vulgátě Clementině, a to jako překladová verze z řečtiny z 16. stol. (Schürer 2004, s. 732). V onom století byl řecký text publikován několikrát před vyjitím Šestidílkky, poprvé ve Stephanově edici Vulgáty z r. 1540 (Charles 2008, s. 148), ale Kraličtí jej evidentně neznali. V českých tištěných nebratrských biblích do r. 1613 včetně (např. Bible pražská, Bible kutnohorská, Bible Melantrichova z r. 1577, Bible Velešlavínova) je Modlitba Manassesova umístěna na konci Druhé Paralipomenon.

1.1 Kralické „apokryfy“ jsou jediným dílem Šestidílkky, v němž v předmluvě Kraličtí poněkud více poodhalují spletitost svých předloh tím, že uvádějí konkrétní tisky, na některé edice navíc odkazují také v margináliích. Poněkud neobvyklé je už samo pořadí knih v pátém svazku, ba vlastně i zařazení deuterokanonických knih do nekatolického překladu, i když to má oporu v dalších dobových tiscích: na konec překladu Starého zákona vyčleňuje deuterokanonika také vlivný Tremelliův-Juniův překlad z r. 1575–79² (rovněž do pátého svazku), německý Lutherův překlad z r. 1534, anglická Coverdalova bible z r. 1535, řecká Basilejská

¹ Příspěvek vznikl v rámci grantu GA ČR P406/10/0591 *EUROPA HUMANISTICA. Literární a jazyková recepcce antických textů v českých zemích v letech 1470–1600*. Transkripční zásady vycházejí ze studie Vintr, J.: *Zásady transkripce českých textů z barokní doby. Listy filologické*, 121, 1998, s. 341–346. Dodržujeme interpunkci a velká písmena podle tisku, rozepisujeme zkratky.

² Srovnáváme s exemplářem uloženým v univerzitní knihovně ve Wroclawi, sign. Brzeg Ant. II 20. Zkracujeme na T-J.

bible z r. 1545, latinská Biblia Tigurina z r. 1543 či Pagninův překlad z r. 1528, ale některé tyto bible mají výrazně jiné pořadí deuterokanonických knih i jejich rozdílné zastoupení. Pořadí deuterokanonických knih v Šestidílce přesně odpovídá pořadí v obsahu prvního vydání Tremelliova-Juniova překladu (překlad deuterokanonických knih pochází z pera F. Junia, srov. Austin 2007, s. 146–147), a to včetně poznámky o chronologii (*Tyto knihy vedlé pořádku času se skladou – ex temporum serie dispositi*), uvedení Listu Jeremiášova a pořadí Makabejských knih (třetí, první, druhá).³ Naproti tomu u kralického překladu ModlMan neodpovídá latinskému překladu T-J znění titulu (ten kopíruje českou tradici) a zcela chybí sumárie, ačkoliv T-J jinak sloužil zřejmě jako hlavní předloha starozákonních sumárií Šestidílkky.

1.2 Kraličtí se v předmluvě k pátému svazku Šestidílkky (f. 6v) o své předloze pro překlad Modlitby Manassesovy výslovně zmiňují: „Poněvadž knih těchto kteréž Apokryfa slovou, velmi nejednostejní exemplářové, v jazyku Řeckém, kterýmž psány sou, (nebo v Hebrejské řeči jich není) se nalézají, že k výkladu jejich vzat jest ten, kterýž se od učených a v Písmích svatých zběhlých mužů, za nejpravější drží; totiž kterýž od Benedykta Arya a jeho pomocníků zpraven / a v Antorfě od Plantýna vytištěn Léta 1572. Téhož exempláře následováno i při těch knihách, o nichž se rozumí, že jich není než v Latinském jazyku; totiž při čtvrtých Ezdrášových a modlitbě Manassesově.“ Citovaná Polyglota antverpská má skutečně pouze latinský text Modlitby Manassesovy, umístěný ve druhém svazku za Druhou Paralipomenon, přičemž v nadpisu informuje čtenáře o absenci hebrejské a řecké verze (*Oratio Manasse ... quae neque in Hebraeo, neque in Graeco habetur*). Starší Polyglota komplutenská, jež má znění shodné s Polyglotou antverpskou až na rozdíl ve verši 12 (Polyglota antverpská *Peto, rogans te, Domine, remitte mihi* – Polyglota komplutenská *Domine, remitte mihi: remitte mihi: ne simul perdas me cum iniquitatibus meis neque in eternum reserves mala mihi*), obsahuje rovněž pouze latinskou verzi a i zde se avizuje, že Modlitba Manassesova *neque in hebreo neque in greco habetur*. Absenci hebrejské a řecké verze konstatuje i Petrus Cholinus v předmluvě k deuterokanonickým knihám v Tigurině (*Librum Esdrae quartum & precationem Manassis nec Graece nec Hebraice videre mihi contigit...*). Sledování možných vlivů na kralický překlad je u Modlitby Manassesovy usnadněno mj. také tím, že některé důležité humanistické edice ji neobsahují vůbec (Biblia Münsteri, Castellionův překlad, Pagninus).

Ačkoli podle S. Daňka (1930, s. 12) je ModlMan pro zkoumání kralických předloh příliš krátká, pokusíme se ukázat, že její rozbor přesto přináší zajímavé výsledky. V následujícím výkladu se soustředíme na to, jaký vliv na kralický pře-

³ Toho si povšiml už Konopásek, J. (1931). Dvě studie o Bibli Kralické. *Sborník filologický*, 9, s. 128.

klad měl překlad Tremelliův-Juniův ve srovnání s Polyglotou antverpskou (2), dále vulgátní tradice (3), Vatablova bible (4), Stephanova edice (5), Tigurina (6), a pozornost věnujeme i margináliím v kralickém překladu (7).

2. Jak Kraličtí překládali v Šestidílce Modlitbu Manassesovu? Především zjišťujeme, že celé části kralického překladu v Šestidílce nemají oporu v latinské verzi Polygloty antverpské⁴ ani v předchozí české překladatelské tradici, ale v Tremelliově-Juniově překladu (2.1), případně dalších překladech. Ke shodám doplnujeme také společné vynechávky s Tremelliovým-Juniovým překladem (2.2) a některé shody v detailech (2.3).

2.1 Výrazné odchylky od Polygloty antverpské ukazují následující příklady, k nimž paralelní texty vůbec nemá ani Polyglota antverpská, ani Bible Melantrichova (ve vyd. z r. 1577, zkracujeme na BiblMel5), ale nacházíme je právě v Tremelliově-Juniově překladu, případně též v některých humanistických překladech dalších, jak bude ukázáno v bodech 4–6: ModlMan 1,5 *Proto že nesnositedlná jest velebnost slávy tvé* (Tremellius-Junius *Quia perferri non potest majestas gloriae tuae*), ModlMan 1,7 *těm jenž by hřešili proti tobě / a množstvím milosrdenství svých, vložil si pokání hříšníkům na spasení* (*iis qui peccaverint in te, & multitudinē miserationum tuarum ex decreto tribuis respiscentiam peccatoribus ad salutem*),⁵ ModlMan 1,8 *ale vzložil si pokání na mne hříšného* (*sed imposuisti poenitentiam mihi, qui sum peccator*),⁶ ModlMan 1,9 *Pane, rozmnožily se nepravosti mé / a nejsemť hoden abych měl, pozdvihna oči, hleděti na vysokost nebe, pro množství nepravostí svých* (*Domine plurimae sunt iniquitates meae nec sum dignus qui intentis oculis contuear altum coelum prae multitudinē iniquitatum mearum*), ModlMan 1,10 *tak že nemohu pozdvihnouti hlavy své* (*adeo ut non possim efferre caput meum*), ModlMan 1,10 *jakožto ten kterýž sem nečinil vůle tvé / a přikázání tvých neostříhal* (*cum non fecerim voluntatem tuam, & mandata tua non observaverim*), ModlMan 1,12 *a nezatrácuj mne spolu s nepravostmi můjmi, aniž jsa hněviv na věčnost, schovávej zlé věci na mne / aniž mne odsuzuj do nejhlubších míst země; nebo ty jsi Bůh, Bůh, pravím, kajících* (*ac ne perdas me cum iniquitatibus meis, neque in aeternum iratus asserves mala mihi, aut damnatum adjudices me locis infimis terrae, quia tu Deus es, Deus poenitentiae*), ModlMan 1,13 *Ale dokaž ke mně vši dobrotivosti své* (*Sed ostende in me totam bonitatem tuam*). Při

⁴ Užíváme-li dále pouze odkaz „Polyglota“, myslíme Polyglotu antverpskou.

⁵ Kraličtí ovšem mají volnější/jiný překlad *vložil si pokání na místě T-J ex decreto tribuis respiscentiam*. Lepší oporu pro kralický překlad zde poskytuje např. Stephanova bible z r. 1556/57 (*decrevistis poenitentiam*).

⁶ Na místě vedlejší věty *qui sum peccator* mají Kraličtí kondenzaci substantivizovaným adjektivem *hříšného*, srov. v bodě 4.

malém rozsahu ModlMan vystoupí výraznost odchylek od Kralickými avizované předlohy Polygloty antverpské ještě zřetelněji. Výmluvně to ilustruje verš 12 s obsáhlým textovým přídavkem oproti Polyglotě antverpské. Celý dvanáctý verš obsahuje v polyglotě pouze šest slov (*Peto, rogans te, Domine, remitte mihi*, srov. překlad v BiblMel5 *Prosím žádaje tebe PANE / odpusť mi*) a i paralelní kralický překlad jen tohoto úseku ukazuje na jinou předlohu mj. slovosledem, opakováním imperativu či ekvivalentem adverbia *quamobrem* (*Protož prosím a žádám, odpusť mi Pane, odpusť mi ~ T-J Quamobrem peto & oro te, remitte mihi, Domine, remitte mihi*).

2.2 K těmto dokladům se řadí ještě společné textové výpusťky Šestidílký s Tremelliovým-Juniovým překladem, např. ModlMan 1,7 *Ty Pane* (BiblMel5 + *pak*, Polyglota antverpská + *autem*), ModlMan 1,11 vynecháno *Pane* (vynechává těž T-J; Polyglota antverpská + *Domine*, BiblMel5 + *PANE*).

2.3 Obraz shod doplňují ještě shody v detailech, ať už jde o gramatickou kategorii čísla (ModlMan 1,11 *nepравosti své ~ T-J iniquitates meas*, Polyglota antverpská *iniquitatem meam*, BiblMel5 *nepравost mou*), předložkovou vazbu (ModlMan 1,5 *proti hříšníkům ~ T-J contra peccatores*; Polyglota antverpská *super peccatores*, BiblMel5 *nad hříšníky*), začátek verše 11 (*Nyní pak ~ T-J Nunc ergo*; Polyglota *Et nunc*, BiblMel5 *A nyní*). K drobnějším shodám v překladu doplňujeme ještě případy v ModlMan 1,7 *podle množství dobrotivosti* (T-J *pro amplitudine bonitatis*, Polyglota antverpská *secundum bonitatem*, BiblMel5 *vedle dobroty*), ModlMan 1,8 *Pane Bože* (~ T-J *Dominus deus*, Biblia Vatabli, Stephanus 1556/57 *Domine Deus*; Polyglota *Domine*, BiblMel5 *Bože*, Biblia Tigurina *Deus*) a zejména substituci v ModlMan 1,6 *dobrotivý* (~ T-J, Biblia Vatabli, Stephanus 1556/57 *benignus*; BiblMel5 *nad vší zemí*, Polyglota antverpská *super omnem terram*, Biblia Tigurina *super terram omnem*). Jak je patrné z těchto příkladů, oporu pro kralický překlad v některých případech poskytují také další humanistické překlady; k nim se podrobněji vrátíme níže v bodech 4–6.

2.4 Existují však také případy, kdy se Kraličtí odchýlili od latinského překladu Tremelliova-Juniova, např. ModlMan 1,6 *a kterýž lituješ bíd lidských* (srov. Polyglota *poenitens super malitiam hominum*, T-J *poenitentia duceris erga filios hominum*), ModlMan 1,10 *mnohými* (T-J *graviter*), ModlMan 1,10 *před tebou* (Polyglota antverpská, Biblia Vatabli, Stephanus 1556/57 *coram te*, T-J *in oculis tuis*), ModlMan 1,11 – vynechaný ekvivalent za *tuam* v T-J. Na konci verše 14 se Kraličtí vyhýbají syntaktickému latinismu v podobě dativu posesivního (Polyglota antverpská a Biblia Vatabli *tibi est gloria*, BiblMel5 *tobě jest sláva*, Šestidílka *máš slávu*), zatímco T-J zde čte *tua est gloria*.

3. V kralickém překladu se objevují řídké shody s vulgátní tradicí tam, kde se text neshoduje s Polyglotou antverpskou ani Tremelliovým-Juniovým překladem, např. ModlMan 1,1 *semene jejich spravedlivého* (~ BiblMel5 *Semene jejich spravedlivého*, Polyglota antverpská *semini eorum*, T-J *seminis eorum*), zde má ale kralický překlad oporu v jiných humanistických verzích (Stephanova edice 1556/57, Biblia Vatabli, Biblia Tigurina).

3.1 Melantrichova bible z r. 1577 má verzi blízkou Polyglotě antverpské, chybějí v ní tedy celé úseky obsažené v Šestidílce. Všech šest biblí melantrišské řady (1549–1613) má až na detaily zcela shodné znění, např. Bible Veleslavinova z r. 1613 se od BiblMel5 liší jen v drobnostech typu *který > kterýž, hříchuo v > hřichů, jsem zhřešil > sem zhřešil*. Dobové vulgátní verze obsažené v edicích připravených lovaňskými teology (citujeme tisky z r. 1567 a 1583), které jsou až na jeden detail ve verši 6 (*investigabilis – ininvestigabilis*) zcela identické se Stephanovou edicí vulgátního textu (citujeme jeho edici z r. 1546), mají text téměř zcela shodný s verzí ve Vatablově bibli, ale začátek prvního verše podává oporu pro kralický překlad (*Domine omnipotens Deus patrum nostrorum ~ Pane všemohoucí, Bože Otcův našich*). Stejný text jako vulgátní verze lovaňských teologů obsahuje i Vulgata Clementina (citujeme vyd. z r. 1604). Kratší verzi, tj. bez rozsáhlých úseků, které jsou obsaženy v Šestidílce, má také opravená vulgátní verze Jeana Benoîta z r. 1541. Nebyla nalezena žádná shoda jen mezi Šestidílkou a Polyglotou antverpskou, kterou by nebylo možno vysvětlit vlivem jiných překladů.

4. Z dalších významných humanistických překladů do latiny musíme vzít v úvahu Vatablovu bibli (Biblia Vatabli), jež se shoduje s Tremelliovým-Juniovým překladem na mnoha místech v tom smyslu, že obsahuje rovněž delší verzi ve srovnání s Polyglotou antverpskou. Biblia Vatabli se od kralického překladu na některých místech odchyluje, má např. ve verši 5 odlišný a Kralickými nepřevzatý překlad *super peccatores*, Kralickými nepřevzatý text *Et nunc* (11), *simul* (12), *salvabis me* (13). Překlad Šestidílký ve verši 9 *pozdvihna oči* také odpovídá lépe znění *intentis oculis* (T-J) než *intueri* v Biblii Vatabli, podobně je tomu ve verši 13 (*Ale ~ T-J Sed*, Biblia Vatabli *ě*; v tomtéž verši také *dokaž ~ T-J ostende*; Biblia Vatabli *ostendes*). Na druhé straně však poskytuje Biblia Vatabli lepší vysvětlení pro překlad v Šestidílce u některých čtení ve verši 1 (*Otcův ~ Biblia Vatabli patrum*; T-J *majorum*; v tomtéž verši *semene jejich spravedlivého ~ seminis eorum justii*; *seminis eorum*), ve verši 4 (*před obličejem moci tvé ~ a vultu virtutis tuae*; *a facie potente tua*), 5 (*nesnositedlná jest ~ importabilis est*; *perferri non potest*; v tomtéž verši *hněvu pohrůžky tvé ~ ira comminationis tuae*; *interminatio irae tuae*), 6 (*Tvéhoť zaslíbení ... milosrdenství ~ misericordia promissionis tuae*; *Cujus promissionum ... misericordia*), 7 (*tém jenž by hřešili proti tobě ~ iis qui peccaverunt tibi*; *te adductum iri*), tamtéž (*vložil si pokání ~ decrevistis poenitentiam*; *ex decreto tribuis*

resipiscentiam), 8 (*hříšného ~ peccatorem, qui sum peccator*) a 12 (*Bůh, pravím, kajících ~ Deus inquam poenitentium; Deus poenitentiae*). Navíc se v Biblii Vatabli nevyskytuje ve verši 6 *est* (T-J *est*, v Šestidílce je odpovídající *jest* odlišeno menším typem písma jako překladatelský dodatek), ve verši 7 *qui* (T-J *qui*, v Šestidílce *kterýž* jako překladatelský dodatek), ve verši 10 *sed* (T-J *sed*, v Šestidílce *nýbrž* jako překladatelský dodatek). Biblia Vatabli tedy vysvětluje některá čtení Šestidílkou, někdy nalézáme oporu pro králické řešení z dosud sledovaných verzí pouze v ní.

5. Velmi podobné znění jako Biblia Vatabli má také latinská verze Modlitby Manassesovy ve Stephanově bibli z r. 1556/57. I zde se sice objevují některá čtení nepřevzatá Kralickými (verš 5 *super peccatores*, 11 *Et nunc*, 12 *simul*, 13 *salvabis me*, 13 *ostendes*), ale textu Šestidílkou je tato verze blíže než Biblia Vatabli, a to na začátku prvního verše, shodném i s vulgátními verzemi lovaňských teologů z r. 1567 a 1583 (*Pane všemohoucí, Bože Otcův našich ~ Domine omnipotens, Deus Patrum nostrorum*; proti tomu Polyglota antverpská, Biblia Vatabli, Biblia Tigurina *DOMINE Deus omnipotens patrum nostrorum*, T-J *DOMINE Deus omnipotens majorum nostrorum*, BiblMel5 *Pane Bože všemohoucí Otcův našich*), nebo ve verši 10 (*jakožto ten kterýž sem nečinil ~ ut qui non fecerim*, Biblia Vatabli *non feci*, T-J *cum non fecerim*). S Šestidílkou ji spojuje také řešení ve verši 14, pro něž podává oporu i česká tradice (*tě chválí všecka moc ~ te laudat omnis potentia*; srov. Polyglota antverpská, Biblia Vatabli, Tigurina, T-J, Vulgata 1583 *te laudat omnis virtus*, BiblMel5 *tebe chválí všecka moc*), znění ve verši 9 (*pozdvihna oči ~ oculis defixis*, též v T-J: *intentis oculis*) nebo přítomnost marginální poznámky ke slovu *bíd* ve verši 6.⁷ Biblia Vatabli a Stephanova edice z r. 1556/57 spolu s vulgátní tradicí (např. edicí lovaňských teologů 1583, Benoitovou verzí z r. 1541, BiblMel5) vysvětlují možnou motivaci pro druhou část názvu Modlman v Šestidílce (*v zajetí jeho do Babylona*, srov. zmíněné verze *cum captus teneatur in Babylone* /Stephanova edice *quum*/ a BiblMel5 *kterouž učinil jsa v Vězení Babilonském*; Polyglota antverpská ani T-J zde oporu nenabízejí).

6. Další důležitý překlad do latiny Biblia Tigurina, kterou Kraličti vlastnili, jak víme, stejně jako Vatablovu bibli ve své knihovně, neměla na kralický překlad Modlitby Manassesovy závažnější vliv. Její samostatné znění skladby sice obsahuje některé pasáže, jež nejsou v Polyglotě antverpské (např. ve verši 12), jiné však neobsahuje (např. ve verši 4) a celkově se velmi přibližuje kratšímu textu, jak ho reprezentuje Polyglota antverpská, neboť vůbec neobsahuje paralely k některým úsekům v překladu Šestidílkou, a to ve verši 4 (*před obličejem moci tvé*), 5 (*Proto že nesnositelná jest velebnost slávy tvé*), 7 (*těm jenž by hřešili proti tobě*

⁷ Tu obsahuje také Stephanovo vydání 1546.

/ a množstvím milosrdenství svých, vložil si pokání hříšníkům na spasení), 8 (ale vložil si pokání na mne hříšného), 9 (rozmnožily se nepravosti mé Pane, rozmnožily se nepravosti mé / a nejsemť hoden abych měl, pozdvihna očí, hleděti na vysočnost nebe, pro množství nepravostí svých), 10 (tak že nemohu pozdvihnouti hlavy své; jakožto ten kterýž sem nečinil vůle tvé / a přikázání tvých neostříhal), 12 (aniž mne odsuzuj do nejhlubších míst země; nebo ty jsi Bůh, Bůh, pravím, kajících) a 13 (Ale dokaž ke mně vši dobrotivosti své). Kromě toho se verze v Tigurině vyznačuje řadou čtení, která nenašla odezvu v překladu Šestidílkky, např. ve verši 4 (*omnes intuentes* – Šestidílka *všecko*, T-J, Biblia Vatabli *omnia*, Polyglota antverpská *omnes*, BiblMel5 *všickni*), ve verši 5 (*qua minaris*), 6 (*dominus Deus* – Šestidílka *Pán*; v tomtéž verši znění *super terram omnem*) nebo 11 (*Domine*). Shody mezi Tigurinou a Šestidílkou, např. ve verši 1 (*patrum – Otcův, iustique – spravedlivého*) nebo 11 (*Nunc vero – Nyní pak*), lze vysvětlit vlivem jiných překladů.

7. Zvláštní pozornost je třeba věnovat filologickým margináliím Šestidílkky v ModlMan, kterých je pouze pět a všechny jsou označeny jako doslovný překlad z latiny zkratkou *L*. Jejich znění v některých případech vcelku odpovídá latinské verzi v Polyglotě antverpské, jak ukazuje marginálie k ModlMan 1,11 *žádaje od tebe milosti* (marg.: *L. Dobroty* ~ Polyglota antverpská *bonitatem*, stejný překlad má i BiblMel5: *Dobroty*, srov. i Tremellius-Junius: *benignitatem*). Překlad shodný s řešením Tremelliova-Juniova překladu se někdy objevil v textu, zatímco řešení shodné s jiným humanistickým překladem nebo Polyglotou antverpskou jen v marginálii, srov. ModlMan 1,8 *pravím* (T-J *inquam*; marg. *L. Tedy* – srov. Biblia Vatabli a Stephanus 1556/57 *igitur*), ModlMan 1,6 marg. *L. tvé pak* (srov. Polyglota antverpská *vero ... tuae*). V margináliích se objevuje i čtení identické s melantrišským překladem (ModlMan 1,6 marg. *L. Zlostí*, ModlMan 1,11 *L. Dobroty*), označeno je ovšem jako překlad z latiny,⁸ či opis místo jednoslovného ekvivalentu (ModlMan 1,10 *to což by k urážce sloužilo*, marg. *L. Urazy* – Polyglota *offensiones*, T-J *offensas*).

8. Závěry. Ačkoli Kraličtí v předmluvě k pátému svazku Šestidílkky označují Polyglotu antverpskou za přímou předlohu svého překladu Modlitby Manassesovy, jejich překlad se od ní na mnoha místech odchyľuje a vykazuje výrazně delší text. Ze sledovaných humanistických překladů se překlad v Šestidíлке významně shoduje s Tremelliovým-Juniovým latinským překladem, o čemž svědčí výrazné textové přířavky ve verších 5, 7, 8, 9, 10, 12 a 13, společné vynechávky, např. ve verších 6, 11, a další shody, např. ve verších 5 a 11. Objevují se i některé menší

⁸ Polyglota antverpská má na místě *Zlostí* singulár *malitiam* (plurál zde má např. Biblia Vatabli *malitias*, Stephanus 1556/57 *malitias*, marg. *afflictiones*, Vulgáta 1583 *malitias*; T-J překládá odlišně: *poenitentia duceris erga filios hominum*), na místě *Dobroty* má polyglota odpovídající *bonitatem*.

odchylky od této verze, např. ve verších 6, 10, 11, a volnější překlady (ModlMan 1,10 *což by k urážce sloužilo*, ModlMan 1,14 *máš slávu*). Na formální vliv tohoto překladu na Šestidílkou ukazuje kromě shod ve znění také identické číslování a hranice veršů, neboť žádná z ostatních sledovaných verzí číslování veršů v Modlitbě Manassesově neobsahuje. Významnou textovou oporu poskytuje kralickému překladu také Biblia Vatabli, obsahující rovněž výrazně delší text Modlitby Manassesovy než Polyglota antverpská a vysvětlující některá další překladatelská řešení Šestidílkou. Ještě blíže je kralickému překladu znění ve Stephanově bibli z r. 1556/57. Na druhé straně Biblia Tigurina překlad Modlitby Manassesovy v Šestidílce neovlivnila. V kralickém překladu se objevují také shody s vulgátní tradicí a jejím českým překladem, který zde reprezentuje Melantrichova bible z r. 1577, např. v marginálii k verši 6, v překladatelském dodatku ve verši 7 (*hříchů – BiblMel5 hřichuov*) a v dalších lexikálních řešeních jako například *hněv pohrůžky* (verš 5), *nesmírné zaslíbení* (6), *neuložil jsi pokání spravedlivým* (7). Celkově lze říci, že u této deuterokanonické knihy nesloužil latinský text v Polyglotě antverpské jako hlavní předloha kralického překladu; jednoznačná shoda pouze s touto verzí nalezena nebyla, naopak velké shody byly objeveny zejména s Tremelliovým-Juniovým překladem, Stephanovou edicí 1556/57 a také s Vatablovou biblií.

Sledované bible

Basilejská bible = ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΓΡΑΦΗΣ, ΠΑΛΑΙΑΣ ΔΗΛΑΔΗ... | BASILEAE, PER IOAN. | Heruagium. M D XLV. | Mense Martio. Vědecká knihovna v Olomouci (dále VKOL), sign. II 44.

Bible kralická šestidílná (Šestidílka) = Biblj České Djl pátý... MDLXXXVIII. VKOL II 32.377. Knihopis 1107.

Bible kutnohorská = VKOL II 32.071. Knihopis URB_X.

Bible Melantrichova z r. 1556/57 = Biblij Česká... ANNO MDLVI. VKOL III 32.296. Knihopis 1102.

Bible Melantrichova z r. 1577 (BiblMel5) = Biblij Česká... Létha | MDLXXVII. VKOL III 220903. Knihopis 1105.

Bible Netolického = Biblij Česká... M. D. XLIX. VKOL III 32.712. Knihopis 1101.

Bible pražská = Městská knihovna v Praze H 417; viz <http://www.manuscriptorium.com>. Cit. 20. 5. 2012. Knihopis I, 2.

Bible Veleslavínova = Biblij Česká... Léta Páně | M. DC. XIII. Moravská zemská knihovna v Brně (dále MZK) ST4-0096.337. Knihopis 1106.

- Biblia Münsteri = [...] HEBRAICA BIBLIA | LATINA PLANEQVE NOVA SEBAST. MVNSTERI | tralatione... || BASILEÆ | 1534 [druhý díl 1535]. VKOL II 261.
- Biblia Tigurina = BIBLIA | SACROSANCTA | TESTA=|mēti Veteris & Noui... | TIGVRI EXCUDEBAT C. FROSCHOVERUS | ANNO M. D. XLIII. VKOL III 8.
- Biblia Vatabli (Vatablova bible) = BIBLIA | Quid in hac editione præstitum sit... | LVTETLÆ. | Ex officina Roberti Stephani, typographi Regii. | M. D. XLV. MZK ST1-0050.186; VKOL 90.
- Castellionův překlad = BIBLIA, Interprete Sebastiano Castalione... | BASILEAE, PER IO-|annem Oporinum. VKOL III 34.
- Pagninus = BIBLIA | HABES IN HOC LIBRO | prudens lector... | 1528. Viz <http://www.play.google.com/books/reader>. Cit. 30. 12. 2012.
- Polyglota antverpská = BIBLIA SACRA | HEBRAICE | CHALDAICE | GRÆCE, & | LATINE... | CHRISTOPH. PLANTINVS EXCVD. ANTVERPLÆ. (1568–1573). VKOL III 2/1 až 2/8.
- Polyglota komplutenská = Secūda pars Ueteris testamenti He=|braico... Cit. dle přetisku *Biblia Complutensis, Tom. II*. Romae: Polyglotta Pontificiae Universitatis Gregoriana, 1983–1984.
- Stephanova bible 1556/57 = BIBLIA | Vtriusque Testamenti. | DE QVORVM NOVA INTERPRETATIONE... | OLIVA ROB. STEPHANI. | M. D. LVII. MZK ST4-0050.151,Vet.; ST4-0050.151,Nov.
- Stephanus 1546 = BIBLIA | HIS accesserunt schemata Tabernaculi... LVTE-TLÆ. | EX OFFICINA ROBERTI STEPHANI TYPOGRAPHI REGII. | M. D. XLVI. Viz <http://www.books.google.com>. Cit. 20. 11. 2012.
- Tremellius-Junius (T-J) = TESTAMENTI VETERIS | BIBLIA SACRA... | FRANCOFVRTI AD MCENVM | Ex officina Typographica And. Wecheli, | M. D. LXXIX. Wrocław UB, sign. Brzeg Ant. II 20.
- Vulgata Clementina = BIBLIA | SACRA | vulgatæ Editionis... LVGDVNI, | ... M. D. C. IIII. Viz <http://www.books.google.com>. Cit. 20. 11. 2012.
- Vulgáta Jeana Benoíta = BIBLIA | Sacra iuxta vulgatam quam dicunt | AEDITI-ONEM, A MENDIS QVIBVS INNVMERIS... Ex officina Simonis Colinæi. | Parisijs Mense Octobri. | 1541. Viz <http://www.books.google.com>. Cit. 20. 11. 2012.
- Vulgáta lovaňských teologů 1567 = BIBLIA, | Ad vetustissima exem-|plaria casti-gata... ANTVERPLÆ, | Ex officina Christophori Plantini. | M. D. LXVII. Viz <http://www.books.google.com>. Cit. 20. 11. 2012.

Vulgáta lovaňských teologů 1583 = BIBLIA SACRA, | QVID IN HAC | EDITI-
ONE... | ANTVERPLÆ, | Ex officina Christophori Plantini | M. D. LXXXIII.
VKOL III 5; Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově BZ VI
42.

Literatura

- AUSTIN, K. (2007). *From Judaism to Calvinism. The Life and Writings of Immanuel Tremellius (c. 1510–1580)*. Aldershot.
- BAINTON, R. H. (2004). The Bible in the Reformation. In: Greenslade, S. L., ed. *The Cambridge History of the Bible: The West from the Reformation to the Present Day*. Cambridge, s. 1–37.
- DANĚK, S. (1930). Předlohy apokryf kralických (Ezra). *Ročenka Husovy československé evangelické fakulty bohoslovecké v Praze za r. 1929–1930*, s. 8–23.
- DAVIES, P. C. (2003). The Prayer of Manasseh. In: Dunn, J. D. G. – Rogerson, J. W., eds. *Eerdmans Commentary on the Bible*. Grand Rapids, s. 859–861.
- HORST, P. W. van der – NEWMAN, J. I. (2008). The prayer of Manasseh. In: Horst, P. W. van der – Newman, J. I.: *Early Jewish prayers in Greek. A commentary*. Berlin, s. 145–180.
- CHARLES, R. H. (1968). *The apocrypha and pseudepigrapha of the Old Testament in English, with introductions and critical and explanatory notes to the several books*. Oxford.
- KONOPÁSEK, J. (1931). Dvě studie o Bibli Kralické. *Sborník filologický*, 9, s. 96–133.
- SCHÜRER, E. (2004). The Prayer of Manasseh. In: Vermes, G. – Millar, F. – Goodman, M. (eds.): *Emil Schürer. The history of the Jewish people in the age of Jesus Christ*. Vol. III.2. Edinburgh, s. 730–733.
- TRAFTON, J. L. (2002). Manasseh, Prayer of. In: Mills, W. E. – Wilson, R. F., eds. *Mercer Commentary on the Bible: Deuterocanonicals/Apocrypha*. Macon, s. 151–152.
- VINTR, J. (1998). Zásady transkripce českých textů z barokní doby. *Listy filologické*, 121, s. 341–346.

Translation of the Prayer of Manasseh found in the Six-Volume Kralice Bible

The contribution deals with the Czech translation of the Prayer of Manasseh found in the Six-Volume Kralice Bible. Comparing the Czech version with the alleged Latin *Vorlage* in the Antwerp Polyglot, the author tries to demonstrate that numerous textual deviations point to different sources as the main textual models for the translation, namely the Latin translation appearing in the Tremellius-Junius Old Testament version and some other humanistic translations.

PhDr. Robert Dittmann, Ph.D.
Ústav českého jazyka a teorie komunikace
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
robert.dittmann@ff.cuni.cz

Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?

Jakub Češka

Nejdříve je zapotřebí vyjasnit, jestli nás pojem nespolehlivosti nevedí za nos. Užití naratologických pojmů není nahodilé, ani pojmy samy nejsou nijak nevinné, neboť je v nich předznačeno specifické porozumění literatuře. K odhalení teoretického pole (k nastolení konceptuální sítě) často postačí zaměřit se na dílčí naratologický pojem. Koncept nespolehlivost jakoby v sobě zrcadlil nejenom ostatní teoretické pojmy, ale také raženou naratologickou perspektivu. Pokud chápeme pojem jako synekdochu teoretické perspektivy, můžeme vyslovit podezření vůči školám, které jsou amalgámem konceptů. Nehrozí totiž, že v eklektismu dojde ke kolizi protichůdných teoretických perspektiv, a to právě propojováním nekompatibilních pojmů? Domnívám se, že tuto protikladnost je možné také ilustrovat na sledovaném pojmu nespolehlivosti.

Otázka zní: Lze hledat původ rozsáhlých diskuzí kolem nespolehlivosti v rozepři kontradiktorických perspektiv? Nyní se sice nebude jednat o rozepři kvůli nakládání s inkompatibilními termíny, nýbrž půjde o tematizaci pojmu nespolehlivosti, který indikuje protichůdné teoretické perspektivy.

Ambivalence pojmu nespolehlivost

Co si tedy počít s pojmem, který již svojí metaforičností evokuje jistou míru nápodoby, vždyť nespolehlivosti nelze rozumět patrně jinak než antropomorfně? Proto také bývá sledovaný pojem většinou chápán velmi prostě jako nespolehlivost mluvčího, nedůvěryhodnost vypravěče. Zde můžeme vidět mimetický rys tohoto konceptu, neboť bývá pojímán jako jisté zpodobení naší běžné zkušenosti, kdy někomu nevěříme, a jinému zase ano. Do kontrastu k mimetickému pojetí můžeme klást autory, kteří zastávají autonomii literárního díla (např. Doležel, 1993; Kubiček, 2007), a proto také využívají tohoto konceptu k rozkrývání zákonitostí fikčního světa.

Nejprve můžeme položit poměrně banální, protože teorií prozatím nepoučnou, otázku: Neimplikuje náhodou samotné označení „nespolehlivost“ přítom-

nost subjektu? Jelikož se jedná o antropomorfní metaforu, je v ní také obsažen společný jmenovatel lidské zkušenosti. V tomto ohledu by však literatura přišla o svoji autonomii a vylučnost, neboť by ji bylo možné kdykoli podrobit soudu lidskosti.

Tomáš Kubíček kritizuje stanovisko, podle něhož bychom hodlali na určité vyprávění uplatňovat kritéria „obecně“ sdílené morálky (jako zastánci literatury bychom se mohli ptát, či je to ale morálka, o jaké že se to jedná vyprávění), a to na příkladu Nabokovovy *Lolity* (Nabokov, 1991): „Mluví se pak například o vyprávěči Nabokovovy *Lolity* Humbertu Humbertovi jako o nespolehlivém, neboť je pederast a jeho hodnotová kritéria, s nimiž konstruuje svět svého vyprávění, neodpovídají hodnotám ‚normálního‘ světa.“ (Kubíček, 2007, s. 116) Kubíček proto zamýšlí vymezit nespolehlivost jako vyprávěčovo úmyslné omezení přísunu informací čtenáři (Kubíček, 2007, s. 116) – v tomto výměru by vyprávěčova „zaslepenost“ nebyla znakem nespolehlivosti.

Kubíček tedy odmítá podrobovat fikční svět kritériím naší zkušenosti (sice ne vždy,¹ ale v případě Humberta ano), zároveň však trvá na určité svébytnosti světa příběhu (v jiné terminologii světa fikčního). Třebaže by se mohlo zdát, že mezi svébytností světa příběhu a autonomií literárního díla netkví žádný rozpor, v následujícím pojednání se pokusím ukázat, že tomu tak nemusí být vždy. Kubíček tedy říká ne subjektivizačnímu tahu, v němž by se nás chopila určitá ne zrovna artikulovaná morálka, neodřívá se však odložené stopy subjektu. Jak ostatně rozumět tomu, že považuje příběh za autonomní (minimálně tento postoj určité formulace evokují)? Jako by jej považoval za zcela nezávislý na vyprávění. Ve stejném tahu, v jakém evokuje „objektivnosti“ světa příběhu (neboť příběh jako by tu byl již dříve, než jsme započali vyprávět), činí z vyprávěče antropomorfního konatele, který je obdařen jistou psychologií (jak jinak by mohl čtenáři něco zatajovat).

Subjektivizační tenzi, která je patrně nedílně spjata s konceptem nespolehlivosti (nyní již nejenom v pouhém názvu), Kubíček sice v kontextualizaci „obecnou morálkou“ zamítá, zcela zažehnat se mu ji však nepodaří, snad proto můžeme mluvit o pouhém jejím odkladu.

V těchto předběžných vymezeních můžeme vidět, nakolik se v konceptu nespolehlivosti odráží naše porozumění literatuře. Zároveň se zdá, že tento koncept zanáší zmatek, ať již do diskuzí nebo do interpretačních výkonů. Proto bude patrně namístě vyjasnit, a to právě s ohledem na traktovaný pojem, protikladné postoje k literatuře. Následující explikace bude cíleně vyznačena radikalizací a vyhraněním protikladných pozic, neboť v této poloze bude nejen možné

¹ Pokud jde o Neffův román *Trampoty pana Humbla* (NEFF 1967), zdá se, že zde Kubíček určitá vnější kritéria připouští: „[L]iterární dílo zřetelně dožaduje, abychom prostřednictvím určitých obecných pravidel morálky demaskovali Humblovu vlastní morální pokřivenost, a tím i zkrleslost jeho vyprávění.“ (KUBÍČEK 2007: 126)

rozplést různé konfušní postoje, zároveň však hyperbolizace tohoto problému umožní nahlédnout možné řešení.

Diskuzi kolem nespolehlivosti můžeme začít rozplétat odpovědí na otázku, čemu dáváme přednost, jestli příběhu, nebo vyprávění? Tato na první pohled banální otázka však podle mého soudu zrcadlí dvě odlišné interpretační větve (dvě různé teoretické školy). Třebaže by bylo možné obě školy zahrnout pod označení strukturalismus, zjevně běží o pozice kontrastní: francouzský strukturalismus přetěžuje složku příběhu,² oproti tomu český strukturalismus (poetika Pražské školy) klade důraz na rovinu vyprávění, diskurzu (svoje těžiště vidí v analýze prostředků stylu).

V metaforické zkratce se můžeme ptát, co bylo dřív (a co je tedy také v silném slova smyslu původnější): vyprávění, nebo příběh? Určité vypravěčské gesto, nebo zákonitosti předmětného světa? Máme chápat vyprávění jako víceméně průhledný šat příběhu, nebo naopak máme pojímat události (příběh) jako notně nespojité, protože jsou pouhým efektem (účinkem) literárního gesta?

V této jednoduché extrapolaci můžeme vidět dvě rozbíhavé větve strukturalismu. Zatímco francouzský strukturalismus se živí převážně reinterpetací proppovské hypotézy (srov. Bremond, 1964, 1973; Greimas, 1966; Barthes, 2002), a proto také upřednostňuje událostní osnovu³ před analýzou vyprávění, český strukturalismus oproti tomu reflektuje účinky stylu, a to v důrazu na tematizaci textově distinktivních znaků.⁴

Interní kritérium nespolehlivosti

Pokud mluvíme o nespolehlivosti, nutně musíme počítat s jistým kritériem, jež nám nespolehlivost teprve umožní určit. Jako by stačilo nalézt alespoň nějaký způsob, jak získat určitý referenční bod textu, který jej vzápětí umožní vycentrovat. Je tudíž symptomatické, že v případě klasického narativu není zapotřebí o nespolehlivosti vůbec mluvit, neboť vypravěč by byl pojednávanou terminologií spolehlivý, zatímco postavy pod setrvalým stínem podezření. Pokud

² V této tradici je kladen důraz na analýzu zákonitostí předmětného světa, máme-li na mysli v Greimasově případě aktanční model (Greimas 1966) nebo odkazujeme-li například na Bremonda, který klade důraz na logiku narativních možností (Bremond 1973, 2002) – což navzdory názvu směřuje daleko spíše k určité antropologii jednání než k evokované teorii vyprávění.

³ Nemůžeme zde mluvit o teoriích, které byly infikovány iluzivností, neboť ideologická osnova analyzovaného materiálu prosvítá ve vlastní konceptualizaci vyprávění? Zřetelně to lze vidět ve fascinaci funkčností.

⁴ Zde mám na mysli výhradně Doleželovu práci *Narativní způsoby v české literatuře* (DOLEŽEL 1993).

tedy zůstaneme v tradici českého strukturalismu, bude zjevné, že kritérium ne/spolehlivosti budeme muset hledat uvnitř literárního díla. Zde bychom mohli mluvit o kritériu interním – váha nespolehlivosti bude vyvažována vahou slov. Nehledáme tedy v konceptu nespolehlivosti negativní pól referenčního bodu textu, tedy jistou inverzi klasického vypravěče? Nemáme tudíž mluvit o nespolehlivosti jako o negativní stopě klasického vypravěče? Není pak nespolehlivost rubem autentifikace? V tradici Pražské školy bychom se vypořádávali s nespolehlivostí patrně tímto způsobem.

Otázku, proč nemluvit v Doleželových intencích o autentifikaci, nechám prozatím stranou. Posléze uvidíme, zda to nebude motivováno snahou substancionalizovat určité narativní postupy, jež bychom poté byli schopni vyznačit jako nespolehlivé. V této teoretické perspektivě by šlo o heuristiku na základě koherence. Je totiž otázkou, zdali vypravěčské „lapsy“, ať jsou dílem interpretace nebo autorské strategie, vylučují vypravěče z podílu na autentifikační funkci? Nestopujeme v hledání nespolehlivého vypravěče nepravého hrdinu (pokud si můžeme vypomoci proppovskou terminologií), jehož je třeba odhalit jako klamavého vypravěče? Nedomáhá se tento falešný vypravěč svrchovaného tvůrčího postu, byť by to byl nějaký nepoučený, jako i v jiných ohledech nezpůsobilý mluvka?

Externí kritérium nespolehlivosti

Po náčrtu nespolehlivosti v perspektivě Pražské školy se nyní podíváme na komplementární pozici, která nadále nebude hledat kritérium nespolehlivosti uvnitř vyprávění, nýbrž vně. Pro jednoduchost jej označíme jako kritérium externí. Zatímco při stanovování interního kritéria se omezujeme výhradně na textové pole příslušného literárního díla, při hledání kritéria externího se naše možnosti značně rozšiřují. Můžeme se dovolávat žité morálky nebo začneme pracovat s představou celistvého (spojitého) příběhu, jenž je vyprávěním odhalen pouze zčásti, k čemuž můžeme připočíst nejrůznější pravidla, která jsme s to vydělit z aktuálního světa, abychom je poté promítli do příběhu (taková pravidla budou sloužit jako měřítko fikčního světa).

Pokud jde o externí kritérium, ač to nemusí být zřejmé, pak bych právě do této interpretační větve vepsal francouzský literární strukturalismus (klasickou naratologii).

Třebaže tato formalisticky inspirovaná škola pléduje za autonomii literárního díla, lze ji přesto usvědčit z jisté verze realismu. Nejprve si povšimněme toho, nakolik je v této naratologické hypotéze přehlížena verbální stránka literárního díla. Dokonce natolik verbální a rétorické dílo, jakým jsou *Nebezpečné známosti* (Choderlos de Laclos, 1928) (ostatně už samo žánrové řazení – epistolární román, svědčí o dominanci psaní), bylo Todorovem jakožto reprezentantem kla-

sické naratologie valnou měrou pojednáno prizmatem logiky předmětného světa (Todorov, 1967, 2002). Byť bychom jej celé mohli číst jako rétorické klání o autorizační (autentifikační) funkci.

Todorov kritizuje okolnost, že si klasická naratologie všímá především okrajových literárních žánrů, tedy takových, v nichž nejsou postavy fokalizovány (Todorov, 2002). Proto také volí *Nebezpečné známosti*, neboť zde stojí v centru pozornosti mluvčí (postavy), nikoli události, v nichž by byl osudově rozepsán pohyb postav. Navzdory tomu se však ani v Todorovově analýze nestanou stylové prostředky klíčem k nespojitým románovým událostem. Todorov sice patří mezi kritiky klasické naratologie (minimálně výběrem prózy a zčásti také analýzou komunikační situace mluvčích se blíží tradici Pražské školy), přesto však valnou měrou setrvává na rovině předmětného světa (světa příběhu). Úskalí této perspektivy spočívá podle mého soudu v tom, že od roviny příběhu není daleko k logice událostí aktuálního světa. Ostatně závěr Bremondovy studie „Logika narativních možností“ (Bremond, 2002) ústí do toho, co sám autor označuje jako budoucí antropologii jednání.

Falešně pojatá autonomie – nezávislost příběhu na vyprávění

Francouzští strukturalisté razí heslo autonomie literárního díla. Jelikož však tíhnou k analýze dějových sledů, míří nakonec k jisté teorii jednání, což se vzhledem k prosazované autonomii literárního díla může jevit jako paradox. Zde snad můžeme vyvodit provizorní závěr: Klasická naratologie podléhá jistému perspektivnímu klamu, jenž plyne z toho, že pro ni mezi příběhem a dějovým sledem (či logikou událostí našeho světa) neleží zřetelná hranice.

Můžeme ale mluvit o autonomii literárního díla, když se zdá, že rovina příběhu má tutéž zkušenostní bázi jako lidské jednání? Nelze tedy v této interpretační škole vidět původ jisté konfuze, neboť se zde uplatňují pouze kritéria zdánlivě interní, důsledně vzato ale běží o kritéria externí? Jak jinak bychom totiž mohli mluvit o nezávislosti světa příběhu na vyprávění, jež (míněn je svět příběhu) postavy popisují, a to buď správně, nebo špatně?

Pokud hodláme uplatňovat externí kritéria při vyznačování nespolehlivosti, zjevně budeme s literárním textem v rozepři, neboť jej hodláme podřizovat vnějším, s narativem nijak nesouvisajícím hlediskům – ať již to bude v Humbertově případě pederastie, nebo obviníme-li určité postavy z toho, že nám podávají pouze určité informace. V druhém případě se dostává ke slovu falešná autonomie, která jako by nám hodlala namluvit, že před vyprávěním se prostírá autonomní svět příběhu.

Pokud se u tohoto momentu zastavíme, můžeme se ptát, zda lze literaturu pojednat jako soubor různě zadržovaných informací. Zde by nebylo zrovna účinné

použít jednoduchého argumentu, že přeci kupříkladu v Doleželově perspektivě běží o sekvenci performativních výpovědí s různou ilokuční silou. Patrně bude zapotřebí opustit představu spojitého a přehledného příběhu (o němž bychom mohli být v různé míře úplně informováni), neboť příběh platí co ideologická konstrukce a nelze jej pojímat jinak než jako efekt určitého vyprávění. Teprve tímto způsobem se můžeme pozvolna dopracovat k určitému nosnému pojetí nespolehlivosti.

Rorty a nivelizující tenze literatury

Nebude nakonec, na rozdíl od interpretací, jež se nechají vést klasickou naratologií, přiměřenější a inspirativnější pozice Rortyho (Rorty, 1996), jež se kritikou určitých literárních textů daleko více přibližuje tomu, co dělá literaturu literaturou? Všíhá si totiž nivelizační síly literatury, poněvadž ta může jakýkoli stvrňný čin učinit nutným (příslušnou iluzivní linkou – v již zmiňovaném Humbertově případě kupříkladu estetikou nymf), a proto také zbavuje aktéra viny, protože byl ztotočen určitým horizontem iluzí. Jelikož tyto iluze nejsou Humbertem voleny, nýbrž je jimi zcela podmaněn, neměl by být také zodpovědný za to, co spáchal, neboť vinny jsou právě ony iluze.

Pokud bychom v této úvaze pokračovali, mohli bychom tvrdit, že jakákoli genealogie zločinu (v případě, že by byla literárně zdařile inscenována, o jiný případ nám ani nejde) by měla odejmout vinu ze zločince (vinna je literatura, nikoli jí ochočený čtenář). Nelze v tomto kontextu vidět společného jmenovatele Girardova konceptu nespontánní touhy (je pro něj počátkem a definičním znakem románu) a tematiky zástupné oběti? Literatura má v tomto ohledu určitou terapeutickou funkci, neboť je schopna inscenovat faleš (marnivost) určitých iluzí. Zároveň jsou tyto iluze vlastní tenzí literatury, snad proto také můžeme vidět literaturu jako zástupnou oběť dříve zaslepeného jednání: autor obětuje postavu ve prospěch svého prozření. Zde tedy můžeme mluvit nejen o nivelizující funkci literatury, ale také o literatuře, jež přináší alibi, jako jsme to mohli vidět na Humbertově případě: namísto Humberta konala literatura.

Rorty z této nivelizující tenze literatury vyvozuje jednoduchý závěr: Někomu má být zakázáno mluvit, neboť jinak bychom jej nemohli vidět v ostrém světle viny. Potřebuje-li literatura inscenovat vinu, musí si sama na svém území stanovit jisté restriktce promluvy. Aby detektivka našla spravedlivé rozuzlení v odhalení nebo ve vraždě vraha, nesmí být vrah subjektem promluvy (vrah nesmí vyprávět). Vrahovi nesmí přispěchat na pomoc literatura, která by z něj sejmula vinu (proto také není *Lolita* detektivkou).

Třebaže by se mohlo zdát, že se zde odchyliji od sledovaného tématu nespolehlivosti, zvolený příklad a Rortyho požadavek zákazu v určitých situacích

vyprávět měl poukázat k nepatřičnosti vnějších kritérií uplatňovaných na literaturu. Navíc jsme mohli vidět, že jeden z nejvlastnějších rysů vyprávění spočívá v jisté inscenaci smyslu, která vyvíjí svého mluvčího: literatura zde plní roli alibi. Pokud tedy setrváme v osidlech literární řeči, bude patrné, že nemůžeme dosáhnout nějakého referenčního bodu, jímž bychom mohli poměřovat iluzivní literární linku. Případněji se tedy zdá odhalovat specifickou povahu iluzivnosti, než se snažit vyprávění přeuspořádávat a znehybňovat tím, že v něm hledáme pravdu a spravedlnost. Kromě toho lze poměrně snadno ukázat, nakolik pravda a spravedlnost patří do arzenálu iluzivních triků literatury.

Podle Rortyho jako by byla literatura uhýbavá, neboť jakékoli jednání může být akceptováno, jelikož jej lze přecíst: vytvořit jeho iluzivní linku. Z pozice Rortyho jako by byla literatura setrvala nespolehlivá, či snad dokonce nespolehlivost by bylo možné vyznačit jako její příznačný rys. V tomto přiznaně externím pohledu (Rortymu je dominantní perspektivou etika) se zřetelně ukazují dva bytostné rysy literatury, které spolu úzce souvisejí. Na jedné straně je to její nivalizační tenze (literatura jako alibi), na straně druhé její soustavná klamavost. Lapidárně řečeno, literatura lže, aby inscenovala smysl.

Zatímco v prvním rysu jako bychom popisovali hybnost literatury a její motivaci „zevnitř“, druhá vlastnost (nespolehlivost) jako by byla pouhým překladem interní perspektivy do externí. Neboť na to, co literatura dělá, můžeme uplatnit také etický nárok, v němž jí velmi snadno vnutíme lež, přetvářku a vinu.

Přestože Rorty využívá externích hledisek, zdá se jeho interpretace podnětnější, neboť míří na bytostný rys literatury, čímž dává zřetelně najevo, že si je ho vědom. To však o některých pozicích, které jsou inspirovány klasickou naratologií, říci nelze. Rorty se tak paradoxně ukazuje podnětnějším čtenářem literatury, neboť je s to ocenit přesvědčivost literatury, kterou můžeme modelovat kupříkladu jako kvazievidenci, zatímco kritici (kupříkladu Tomášem Kubíčkem citovaný Ansgar Nünning), kteří vynášejí morální soud nad Humbertem, se zdají být vůči literárním iluzím zcela inertní. Jinak by totiž nehledali nějaké externí kritérium, kterým by diskreditovali Humbertovu promluvu.

Třebaže by se mohlo při zběžném pohledu zdát, že stanovisko Rortyho je obdobné, je tomu právě naopak, neboť Rortyho argumentace vyrůstá z povědomí o přesvědčivosti literatury, která má svůj původ právě v rovině stylu, nikoli však v rovině příběhu. Z této sugestivní tenze literatury Rorty dovozuje, že by bylo etické určité typy promluvy zakázat nebo některé mluvčí nepustit ke slovu. Řešit tuto situaci ex post by podle něj bylo patrně zbytečné, protože neúčinné, neboť to bychom již byli podmaněni (zotročeni) určitou literární iluzí (nelze zde vidět obdobu Sifonova znásilnění ušima v Gombrowiczově románu *Ferdydurke?* (Gombrowicz, 1997)). Uplatňovat na Humbertovu promluvu kritérium nespolehlivosti by se tedy v Rortyho perspektivě jevilo jako zcela zbytečné.

Východisko hledané v otázce stylu

S poukazem k interpretaci Rortyho jsme se již dotkli klíčového tématu – a to otázky stylu. Z nejasností kolem nespolehlivosti nás vyvede patrně právě důraz na rovinu stylu. Při reflexi stylových prostředků můžeme teprve důkladně promyslet, v jakém ohledu lze o nespolehlivosti mluvit. Je zjevné, že bude zapotřebí, abychom přešli od externích kritérií ke kritériím interním. Než se detailněji podíváme na zisk, který z tohoto přesunu poplyne, ještě se na chvíli zastavíme u klasické naratologie. Ta totiž v upřednostňování velkých tematických plánů (funkce, aktanční struktury, elementární funkce, ekonomických metafor jako explikačního rámce dynamiky události atp.) přehlízí verbální stránku díla, v níž ale tkví působivost literárního gesta. Jako by autoři s touto naratologickou výbavou pohlíželi na literární dílo z příliš velké dálky. Jako by bylo důležité udělat si nejprve přehled o světě příběhu a charakteru jednotlivých postav, byť by se jednalo kupříkladu o vyprávění, které využívá simultánní vnitřní fokalizace, jako je tomu třeba v románu *Žert* (Kundera, 1967).

Tento vnější a poměrně oddálený pohled nám umožňuje, abychom některé postavy označili za zaslepené. Vnitřní pohled je zjevně paradox, snad teprve z něj se ale rodí literatura – neboť literární iluze je tím, co nelze vidět, ale o čem můžeme vyprávět. Pokud bychom byli s to poodstoupit a podívat se na Helenu Zemánkovou z větší vzdálenosti, pak bychom ji mohli označit za zkostnatělou stalinistku. Je ovšem otázkou, zdali si tento oddálený pohled nevynucuje, abychom k románu něco přidali – například zvětšující perspektivu klasického vyprávěče. Podobně tomu bylo i u Humberta, neboť nařčení z pederastie je dílem vnějšího pohledu, nikoli Humbertova vyprávění.

Prekérnost oddáleného pohledu se pokusím ilustrovat na Kunderově románu *Žert*, který detailně tematizuje Tomáš Kubíček ve svém *Vyprávěči* (Kubíček, 2007), Lubomír Doležel mu věnuje celou jednu kapitolu, v níž tento román interpretuje jako specifický případ moderního vyprávění (Doležel, 1993, s. 121–132).

Obtíže, s nimiž řeší Tomáš Kubíček otázku Heleniny spolehlivosti, jsou podle mého soudu způsobeny tím, že na ni uplatňuje obě perspektivy: jak pohled vnější, tak pohled vnitřní, v němž jí „dává“ za pravdu: „Mohli bychom říci o Heleně, která se nám prezentuje jako ortodoxní komunistka, že nám lže, že nám něco zatajuje? Naopak, v jejím sebedemaskování, v jejím pojmenování a přiblížení její vlastní situace je její vyprávění naprosto spolehlivé. A i díky tomu, že si Helena zachovává přesvědčení o spolehlivosti svého vyprávění, vyrůstá v tragickou postavu románu a je i zdrojem zvláštní tragické komiky.“ (Kubíček, 2007, s. 132)

Je ale třeba tuto situaci komplikovat? Je totiž otázkou, zda je na místě vkládat do tematizace nespolehlivosti ještě další kategorii, a sice tu, nakolik postava věří svému vyprávění – jinými slovy, je-li zaslepená, nebo nikoli. Máme vůbec nějakou šanci tuto otázku vyřešit? Nejedná se zde o jistou psychologickou projekci,

v níž hodláme připustit, že postava může věřit svojí sebestylizaci? Nelze však tuto psychologickou projekci pojednat jako indicii, na níž lze ilustrovat spíše účinnost jisté narativní techniky, než abychom ji pojali jako dílčí vhléd do sledované problematiky?

Zde se dostáváme k další otázce: Lze vůbec stanovit nespolehlivost vypravěče, nebo se naopak musíme omezit pouze na vyznačení nespolehlivosti určitých stylových prvků či textových úseků – kupříkladu s ohledem na promluvy okolních postav?⁵

Pokud bychom ale chtěli použít nálepku nespolehlivosti, nejspíše bychom tvrdili také o Heleně Zemánkové, že je jak spolehlivá, tak nespolehlivá vypravěčka, je sice zajatkyň vlastní naivity, přesto jí však můžeme důvěřovat v tom, co nám sděluje o přípravě na Jízdu králů ve vnitřním monologu. Neukazuje se zde, nakolik můžeme mluvit o nespolehlivosti vypravěčů pouze z jisté vzdálenosti, neboť při detailní četbě nemáme mnohdy šanci o nespolehlivosti rozhodnout (což nastane vždy, když postrádáme ve vyprávění dubletu). Zjevně se nelze spolehnout na to, že kdo se spletl, mýlí se či lhal jednou, bude tak činit i nadále. Zdá se tedy, že pouze spárovaná vyprávění budou moci být nespolehlivá, a to v případě, že budou sporná, přičemž budeme schopni uznat podle jistých kritérií hodnověrnost alespoň jednoho z nich. Jako příklad interního kritéria, které umožní porovnávat vypravěče (vyprávěné), lze uvést Doleželovu interpretaci *Žertu*.

Nespolehliví vypravěči *Žertu*

Pro Doležela (Doležel, 1993, s. 121–132) se stává hlavním kritériem nespolehlivosti v románu *Žert* angažovanost v určitém mýtu, jelikož se Ludvík podílí nejvýraznější měrou na jeho rozpadu (Ludvík soustavně vykonává demytologizační práci), bude považován za spolehlivějšího než kupříkladu Kostka (jako

⁵ V této studii zcela odhlížíme od genealogie nespolehlivosti, neboť ji hodláme pojednat jako specifickou strategii, díky níž nás autor drží v osidlech četby. Pokud bychom podnikli dílčí a miniaturní historický exkurz, nemohli bychom vypravěčovu nespolehlivost pojímat jako ironizaci klasického (vševědoucího) vypravěče? Nelze tedy nespolehlivého vypravěče situovat na rozhraní mezi klasické a moderní vyprávění? Navíc lze tuto figuru středu vidět jako reflexivní prvek pozvolna se vynořujícího interpelativního stroje vyprávění. Angažování nespolehlivého vypravěče můžeme tedy chápat jako akt reflexe. Za příklad uveďme Diderotův román *Jakub fatalista a jeho pán* (Diderot, 1955), kde je sice formálně zachována figura svrchovaného vypravěče, aby však byla naplněna novým obsahem: Tento vypravěč se vyznačuje omezeným úhlem pohledu (neví zdaleka vše o postavách), nemá ani moc ani bezpečný přehled nad rozvíjejícími se událostmi. Pro tohoto přiznaně bezmocného vypravěče není svět příběhu Jakuba a jeho pána zcela průhledný.

doklad Kostkovy zaslepenosti uvádí Doležel to, že mylně považuje Ludvíka za představitele socialistického mýtu; Doležel, 1993, s. 125). Kromě kvantitativního kritéria (nejdelší vypravěčský úsek náleží Ludvíkovi) takto stanovuje také jeho kvalitativní převahu. Tento interpretační tah můžeme číst jako způsob, jak uspořádat jinak parciální monology, a tím pádem také alespoň jistým způsobem nahradit absenci klasického vypravěče či nepřítomnost referenčního bodu textu. Kromě toho se však dá na této interpretaci ilustrovat způsob, jak lze konstrukcí vnitřního hlediska zčitelnit (zprůhlednit) sdělení románu, k němuž byla v tomto případě využita kategorie nespolehlivosti – tedy ke sdělení, že se jedná o román o rozpadu mýtu.

Můžeme Doleželovo stanovisko ještě radikalizovat? Není rozdělení narativních rolí podle účasti na mýtu, či naopak na podílu při jeho destrukci, neseno stále poměrně oddáleným pohledem, jenž by mohl vést k substancionalizaci určitých textových strategií? Máme považovat Ludvíka za spolehlivého vypravěče pouze proto, že se podílí na rozpadu určitých mýtů? Osvědčuje však Ludvík svoji demytologizační schopnost ve všech promluvových úsecích, nebo se jedná pouze o určitý rys jeho promluvy?

Nevedla by nás tato schematizace k přehlížení odlišných textových úseků, které by naopak mohly být interpretovány jako indicie Ludvíkovy zaslepenosti, a proto také nespolehlivosti? Jestliže nemáme důvod u některých Heleniných promluv pochybovat o jejich spolehlivosti, nemohlo by tomu být v Ludvíkově případě opačně, a sice že bychom u něj mohli pochybovat o jeho spolehlivosti?

Mezi Ludvíkem a Kostkou dojde k tiché rozepři. Každý totiž líčí epizodu z Luciina života, a přitom se tyto epizody protínají. Obě vyprávění (jak Kostkovo, tak Ludvíkovo) si mohou navzájem posloužit zcizujícím komentářem. Absence Luciina vyprávění značí nepřítomnost autentifikační perspektivy, a proto také nemůžeme rozřešit spor Ludvíka a Kostky. Nedává nám užítím této strategie autor zřetelně najevo, že nehodlá iluzivní anexi Lucie uzavřít inscenací jejího vyprávění? Lucie tak v *Žertu* převážně plní roli určitého projekčního plátna touhy, ať ji Ludvík nahlíží jako protiváhu překotného budování, jako naprostou dezanžovanost a pomalost, nebo k ní Kostka přistupuje v dvojznačné roli evangelizátora a svůdce. Na detailnější výklad zde není místa, každopádně nepřivádí nás již tento poukaz k nespolehlivosti obou protagonistů? Vždyť nepodávají zprávu o tom, co se děje ve světě příběhu, nýbrž pouze o tom, jakým způsobem si jej ochočují.

Nespolehlivost jako autorská strategie

Nemůžeme ale číst absenci Luciina vyprávění jako strategickou volbu autora? Neklade před nás tímto určitou formu sdělení, v níž pro nás nebude vyprávění nikdy spolehlivé? Pokud by byla totiž Luciina promluva součástí románu, mohli bychom nabýt dojmu, že lze každou výpověď bezpečně rozluštit. Není zde tedy naopak vyprávění inscenováno jako stroj na iluze, jehož iluzivní chod nenaruší žádná vnější překážka? Nepřivádějí nás tyto otázky k další rovině, na níž bychom mohli tematiku vypravěčské ne/spolehlivosti teprve řešit? Zdá se tedy, že tematiku nespolehlivosti nemůžeme řešit na rovině postav či vypravěčů, nýbrž na rovině autorského záměru, neboť je zjevné, že autor volí určitou podobu díla a spolu s ní také narativní prostředky. Proto také můžeme absenci narativního pásma Lucie pojednat jako strategický tah, jenž má ponechat vyprávění Kostky a Ludvíka nerozřešené.

O strategičnosti absence Luciina vyprávění nemusíme ale pouze spekulovat, nýbrž ji můžeme dokládat pozdějšími Kunderovými romány, jeho esejistickou tvorbu a v neposlední řadě také důrazem, jaký klade Milan Kundera na formální stránku svých děl. Jako ilustrace nám může posloužit Kunderův komentář k románu *Život je jinde* (Kundera, 1979), s jehož podobou nebyl autor dlouho spokojený. Nakonec jej napadlo, aby „otevřel“ tajného okno do příběhu včleněním čtyřicátníkova vyprávění, které odhaluje rub zrzčina života. Konfrontujeme-li tento postup s narativní strategií *Žertu*, můžeme si snad dovolit takto retrospektivně vyvozovat, že i v případě *Žertu* se jednalo o cílenou volbu, vždyť mohl jako v románě *Život je jinde* utvořit obdobnou zcizující perspektivu. Otázka nespolehlivosti se zcela nevyčerpává na rovině autorské strategie, avšak právě na ní si můžeme všimnout toho, že autor zde promítá jisté intence (jež k nespolehlivosti patří), které jsou náležitě teprve v tomto kontextu, a nikoli na rovině postav.

Jak již bylo řečeno, z mnoha dokladů je zjevné, že Kundera svoji vypravěčskou strategii reflektuje. Proto také můžeme vystoupat až na nejobecnější rovinu, kde se jakožto interpreti snažíme odhalit – přestože jsme odkázáni k prosvětlující a konceptualizační konstrukci – narativní záměr autora. Tento záměr lze odkrývat v reflexi formy, kterou nám autor cosi sděluje. Snad proto můžeme mluvit nikoli o formě sdělení, nýbrž o sdělení formy. Nelze tuto situaci přirovnat k šachové partii, kdy lze z rozložení figur na šachovnici (z rozložení narativních karet románu) vydedukovat záměr protihráče, což by v našem případě znamenalo formu autorského sdělení?

V takto vedené úvaze o pojmu nespolehlivosti se jednak vyhneme mnohačetným konfuzím, přitom se však nezpronevěříme internímu hledisku. O nespolehlivosti budeme tedy mluvit jako o jednom z parametrů narativní strategie autora. Jedná se o autorem taženou narativní kartu, či jinak řečeno narativními prostředky budovanou specifickou variantu nespolehlivosti. Jinou podobu ne-

spolehlivosti zvolil Kundera v narativní výstavbě *Žertu* než v následujícím románu *Život je jinde*. Přitom není vůbec podstatné, jestli byla tato volba vědomá, stále nám totiž jde o narativní výstavbu díla. Tímto způsobem bychom patrně mohli začít budovat jistou typologii nespolehlivosti.

Jelikož zde není místo na to, abychom se do tohoto na první pohled poměrně komplikovaného úkolu pouštěli (není to ani záměrem studie), spokojme se prozatím s touto obecnou formulací, v níž bychom mohli v takto pojednané nespolehlivosti vidět komplementární figuru k autentifikační funkci. Zatímco v autentifikaci jako bychom se domáhali jistého pevného bodu ve vyprávění, v nespolehlivosti jako bychom naopak odhalovali pouhou domnělou spolehlivost (zdánlivou autentifikační funkci). Nesměřuje párovost a komplementarita těchto pojmů k tomu, abychom v nich viděli upevnění vlastního území fikce, neboť autenticitu může pojednat jako její vnitřní hranici, zatímco nespolehlivost naopak jako její vnější hranici?

Nevracíme se určitým způsobem k úvodním vymezením, kde jsme se ptali, zda je možné považovat nespolehlivost za naratologickou kategorii? Jelikož jsme spárovali pojmy autentifikace a nespolehlivost, můžeme si povšimnout odlišnosti v charakteru označení. Zatímco autentifikace (autorizace) konotuje administrativní úkon, nespolehlivost je oproti tomu, jak jsme to konstatovali v úvodu, vyznačena antropomorfní ražbou. Jako by proto také vnitřní hranice literatury (autentifikace, autorizace) byla pevná, nezpochybnitelná, nesvádějící nás k určitému konfuznímu uvažování, zatímco její vnější hranice – nespolehlivost – jako by nás naopak zaplétala do tenat lidskosti mimo dosah literatury. Nespočívá pre-kérnost nespolehlivosti dále v tom, že ji lze vidět jako styčnou plochu literatury a jejího okolí? Snad proto lze snadno sklouznout k externím kritériím. Jak se ale vypořádat s tím, že jsme tuto vnější hranici literatury hodlali vrátit do hry tak, že jsme ji pojednali jako autorský tah?

Nespolehlivost jako realistická figura

Pokusme se na tuto otázku podat alespoň provizorní odpověď. Pokud totiž pojednáme nespolehlivost jako narativní kartu, nespočívá její účinnost v jistém druhu realismu? Ostatně angažovanost, spletnost a konfuznost diskuze, k níž tematizace nespolehlivosti vede (a kterou Tomáš Kubíček velmi detailně sleduje /Kubíček, 2007/), může být bohatým dokladem účinnosti této narativní karty. Nevede nás figura nespolehlivosti k tomu, abychom se angažovali ve fikci? Snad proto ji můžeme pojednat jako zesílení autentifikační funkce. Nedává snad najevo ten, kdo o nějakém vypravěči tvrdí, že je nespolehlivý, že v právě odhaleném falešném vyprávění lze vidět stopu vyprávění pravdivého? Nedochází v distribuci míst nespolehlivosti k posílení subjektivní tenze vyprávění, která nás má

k tomu, abychom se nechali zlákat a zmást antropomorfností fikce, neboť jsme v ní odhalili obdobu lidských konatelů, kteří se obdobně jako my mýlí?

Tato nastražená místa nespolehlivosti v daleko větší míře evokují přítomnost subjektu než kupříkladu autorizované vyprávění. Teprve chyba vypravěče nás stimuluje k tomu, abychom si uvědomili přítomnost lidského subjektu, neboť nerušené podání nám skrývá subjektivitu vypravěče vyprávěnými událostmi. Strategie těchto roztroušených chyb spočívá v tom, že mylně určujeme jejich původce, neboť jej nepřisuzujeme autorovi (což by bylo náležité), nýbrž postavě nebo vypravěči fikčního univerza. Proto také můžeme mluvit o specifické podobě efektu reality (Barthes, 2006). Barthes buduje svoji tezi reflexi realistických prvků v literatuře, s nimiž se hodlá vypořádat tím, že je bude interpretovat jako znak realistického románu. Přesto si ale Barthes všímá jisté iluzivnosti literatury, jež nás ale hodlá přesvědčit o pravém opaku – kupříkladu o tom, že je realistická. Tuto specifickou působnost (působivost) literatury můžeme označit jako jistou rétorikou skutečnosti. Kromě realistických prvků, které nás podle Barthes klamavě přesvědčují o své exterioritě (o své předchůdnosti a naprosté nezávislosti na narativním gestu), můžeme v nespolehlivosti vidět komplementární figuru rétoriky skutečnosti. Zatímco realistické prvky nám mají dát najevo, že mezi literaturou a fikcí není žádná ostrá hranice, stopy nespolehlivosti evokují přítomnost subjektu uvnitř fiktivního světa. Proto také můžeme mluvit o komplementaritě realistických prvků a rysů nespolehlivosti, neboť v prvním případě bude evokována totožnost předmětů fikčního a našeho aktuálního světa, zatímco v případě nespolehlivosti bude nastolena identita subjektu, a to opět světa fikčního a aktuálního.

Zatímco realistický prvek evokuje určitou externí skutečnost, místo nespolehlivosti poukazuje k přítomnosti strategie, záměru atp. Takto nám také zpřítomňuje autorský úmysl v jeho nepřítomnosti. Oproti tomu lze vidět pozitivní přítomnost realistického prvku: Diskurz poukazuje za svoje hranice k jisté externí skutečnosti. Nespolehlivost má ve srovnání s realistickým prvkem jistou přednost (pokud jde o její účinnost) ve své neviditelnosti, neboť se sice nejedná o nic jiného než o přítomnost autora, který se přiznává ve svém zapírání, dělá chyby, aby se dával poznat. Přesto ale býváme při zběžném (nedrezurovaném) čtení náchylní podsouvat autorskou subjektivitu mluvčímu fikčního univerza. Nyní se nám ukazuje, že právě v těchto formálních tricích, v nichž autor buduje dojem nespolehlivosti, získává fikční univerzum život. To, co nám tímto gestem hodlá autor vlastně sdělit, je teprve případná otázka, pro začátek však postačí, pokud budeme s to pojednat nespolehlivost jako autorskou strategii, která nás stopou lidskosti vtahuje do iluzivního divadla, jakým literatura rozhodně je.

Literatura

- BARTHES, Ronald (2002). Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 9–43.
- BARTHES, Ronald (2006). Efekt reálného. *Aluze*, 10, 3, s. 78–81.
- BREMOND, Claude (1964). Le message narratif. *Communications* 4, 4, s. 4–32.
- BREMOND, Claude (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- BREMOND, Claude (2002). Logika narativních možností. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 118–141.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- RORTY, Richard (1996). *Ironie, nahodilost, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy.
- TODOROV, Tzvetan (1967). *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- TODOROV, Tzvetan (2002). Kategorie literárního vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 142–179.

Beletrie

- DIDEROT, Denis (1955). *Jakub fatalista a jeho pán*. Praha: SNKLHU.
- GOMBROWICZ, Witold (1997). *Ferdydurke*. Praha: Torst.
- NABOKOV, Vladimir (1991). *Lolita*. Praha: Odeon.
- NEFF, Vladimír (1967). *Trampoty pana Humbla*. Praha: Československý spisovatel.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre-Ambroise-François (1928). *Nebezpečné známosti*. Praha: Stanislav Šotek.
- KUNDERA, Milan (1967). *Žert*. Praha: Československý spisovatel.
- KUNDERA, Milan (1979). *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers.

It is possible to consider that the unreliability is a naratological category?

The paper deals with the question if it is possible to find the origin of extensive discussions about the unreliability in disagreement of contradictorial perspectives. The author tries to enlighten the thematisation of the notion unreability that indicates opposing theoretical perspectives.

Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
U Kříže 8
15800 Praha 5 – Jinonice
jakubceska@volny.cz

Nespolehlivý vypravěč jako problém textový a interpretační

Zdeněk Pechal

V úvodu stati navazujeme na otázku položenou Ansgarem Nünningen (1999): „Unreliable, compared to what?“ Tedy vůči čemu je možné vztahovat nespolehlivost. Ansgar Nünning reaguje na známou Boothovu definici, která je vztažena k implicitnímu autorovi, a právě tuto rozhodující souvislost s implicitním autorem zpochybňuje. Nünning hovoří o tom, že tradiční Boothova odpověď na otázku „Nespolehlivý vůči komu?“ je žalostně neúplná a nesoudržná, poněvadž specifikuje pouze jeden znak narativní „nespolehlivosti“, a sice nesprávně definovaný pojem „implikovaný autor“ (Nünning, 1999, s. 55).

V klasickém Boothově pohledu na nespolehlivého vypravěče je nespolehlivost vztažena k implicitnímu autorovi, který je do vyprávění začleněn, zahrnut, ale explicitně není vyjádřen. Celou řadu let byla tato Boothova myšlenka respektována, ovšem v poslední době začíná být podrobována zpochybněním z hlediska pohledu recepční estetiky, a především pak v souvislosti s hodnotovým systémem čtenáře a jeho normami. Tímto dochází k dialogu mezi výklady nespolehlivého vypravěče orientovanými na text a výklady orientovanými ke čtenáři v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních strategií.

Zde máme na mysli úvahy o vyprávění v podání Monika Fludernikové, které jsou založeny na konstruktivistických a kognitivně orientovaných systémech (Fludernik, 1993, 1996, 1999). Spolehlivost/nespolehlivost pak souvisí s vědomostmi, normami, očekáváními čtenáře. Nespolehlivý vypravěč je viděn z hlediska apriorních schémat, jejichž prostřednictvím jedinec interpretuje text. Jestliže odhlédneme od schémat jako od nesporného faktu a prostředku vnímání světa, může to být právě Husserlova fenomenologie, která naznačuje možnost prohlédnutí k věci samé o sobě bez zkreslujících clon, tedy prohlédnutí k textu jako k východisku uvažování bez zprostředkujících schémat a apriorních představ. Tato schémata, s jejichž pomocí čtenář rozvíjí potenciální význam textových signálů, mohou interpretaci napomoci, ale zároveň ji i apriorně předurčují, přikládají na text hermeneutický rastr, který nemusí souznít s neočekávanou, nijak nekontrolovanou a ozvlášťující textovou intencí.

Teorie schémat souvisí s koncepcí naturalizace, a jak uvádí Jonathan Culler (1975, s. 138), čtenář vztahuje textové signály k modelu přirozeného světa, k modelu, „který je už v určitém smyslu přirozený a srozumitelný“. V této souvislosti podotýká Nieragden (2006, s. 545–546): naturalizace se „týká postupu, jakým se každý cizí, nový a neznámý jev zařazuje do již existujících interpretačních souvislostí a jak se v daném kontextu ‚známého‘ integruje ‚cizí‘.“ Čtenář se z hlediska uvedené logiky obrací ke kognitivním schématům a pokouší se textové informace uvést do souladu s modely skutečného světa.

Bližší jsou nám pojetí, která hledají v textu složky, které signalizují vypravěčovu nespolehlivost. Například James Phelan a Mary Patricia Martinová (1999, s. 93–96) uvádějí několik typů vypravěčské nespolehlivosti: zkreslení informací (*misreporting*), mylné vykládání událostí (*misreading*), chybné hodnocení (*misvaluating*), mylné podávání informací (*underreporting*), mylné vnímání (*underreading*), mylné začlenění do souvislostí (*underregarding*). Ovšem vyvstává Nünningova otázka: vůči čemu chybné, mylné, falešné, vůči čemu nedostačné?

Argumentace Ansgara Nünninga je orientována ke čtenáři. Nünning (1999) konstatuje, že ve většině studií pojednávajících o nespolehlivém vypravěči není jasné, zda má tato „nespolehlivost“ primárně znamenat pokřivenou interpretaci událostí či faktů fabule, nebo zda se týká pochybných soudů či interpretací vypravěče.

Dále Nünning dodává, že k vysvětlení mechanismů, na jejichž základě vzniká dojem, že spolehlivost vypravěče je zpochybnitelná, není potřeba pracovat s postulátem implikovaného autora, stačí se totiž obrátit k pojmům „strukturní“ či „dramatická ironie“.

Nünning vysvětluje, že v případě nespolehlivého vypravěče vyvěrá dramatická ironie z konfliktu mezi vypravěčským systémem hodnot, vypravěčským záměrem a čtenářskými normami a úrovní čtenářské gramotnosti. V Nünningově podání pak nespolehlivý vypravěč může být vysvětlen na základě dramatické ironie, protože je v ní zahrnut rozpor mezi hlediskem vypravěče a jeho poměrem k fiktivnímu světu a potenciálně opačným hlediskem ze strany čtenáře. Nünning (1999, s. 60–61) dále uvádí:

Tvrdím, že nemůžeme definovat nespolehlivého vypravěče ze strukturního ani ze sémantického pohledu na text, ale pouze pokud budeme uvažovat o koncepčních rámcích, které čtenáři vnáší do textu. Pokud máme vůbec vystihnout podstatu nespolehlivého vypravěče, mělo by se začít zkoumáním standardů, podle nichž si kritici myslí, že nespolehlivého vypravěče rozpoznali.

Jinými slovy: zda označíme vypravěče za nespolehlivého, či ne, nezáleží na odchylce vypravěče od norem a hodnot implikovaného autora, nýbrž na čtenáři či vnímátele a jejich „modelu světa“ a jejich standardech „normálnosti“.

Nünning (1999, s. 69) pak uzavírá:

Na základě předložené kognitivní teorie nespolehlivého vypravěče může být odpověď na mou otázku shrnuta takto: Nespolehlivost je vztažena ne vůči implikovanému autorovi, jeho normám a hodnotám, ale vůči čtenáři, kritikovi a jejich koncepčnímu chápání světa. Tato odpověď a hypotézy, které uvádím, však nejsou míněny jako poslední slovo o nespolehlivém vypravěči, nýbrž jako první slovo v procesu radikální redefinice tohoto pojmu.

Ať už jsou výše zmíněné pohledy na nespolehlivého vypravěče vztaženy k textu, k implikovanému autorovi či ke čtenáři, mají společné jedno východisko: rozpor. Dodejme: identifikovatelný rozpor. Lokalizaci rozporu, na němž je založen nespolehlivý vypravěč, pokládáme pro výklad tohoto typu vypravěče za zcela zásadní.

Na základě předchozích úvah je třeba položit si otázku, zda rozpor, který jsme v textu našli, je důsledkem textové soudržnosti a jejího znakového systému v pozadí, anebo je tento rozpor tím, co v něm našel adresát na základě kognitivních schémat a vlastního systému očekávání.

Kloníme se k myšlence, že text a textová soudržnost jsou to jediné, co máme k dispozici a co je věrohodné, co je nesporně vytvořené autorem jako umělecké dílo. Máme za to, že tento text je jistým způsobem vůči vnímátele prestrukturovaný – je významově orientovaný, a proto není jen na vůli čtenáře, jak tento text bude realizovat. Čtenář se musí držet signálů, které text vysílá, a do rámce známých kognitivních schémat musí integrovat nové a neznámé. Rozpor musí být součástí textové soudržnosti a musí být v textu identifikovatelný. Tento rozpor je pak zdrojem významů a zdrojem interaktivity mezi textem a vnímatelem. Z našeho pohledu vnímátel rozpor nevytváří, ale reaguje na jeho danost.

Domníváme se, že problém nespolehlivého vypravěče je problémem rozporu v textu nebo problémem rozporu fikčního světa v rámci fikčního světa – nikoli rozporem mezi fikčním světem a světem nefikčním, netextovým – autorským nebo čtenářským. Nespolehlivého vypravěče budeme chápat nikoli v bezbřehém slova smyslu, tj. že každá čtenářská realizace může z vypravěče udělat vypravěče nespolehlivého, ale nespolehlivého vypravěče budeme chápat jako produkt fikčního světa jako celku a jeho celkové soudržnosti. Charakter a možná místa rozporů se pokusíme ukázat na možných vypravěčských situacích. Vyjdeme ze základních vypravěčských situací tak, jak je definoval Frank K. Stanzel (1988, s. 12), který chápe *zprostředkovanost* jako druhový znak vyprávění.

Ovšem zde je na místě položit otázku, *co* či *koho* vypravěč zprostředkovává. Základem našeho uvažování je fikční realita, kterou vytvořil autor žijící v ne-fikčním světě. Pojem zprostředkování vytváří představu, jako by zde bylo něco záměrně hotového k „zprostředkování“. Fikční realita ovšem zprostředkovává nikoli nějakou pevnou danost, ale kontinuum autorského světa. Na jednom pólu uvedeného kontinua je autor s jeho koncepcí světa, tedy s jistým záměrem, na straně druhého pólu je zde autor, který se neustále vztahuje ke světu, který je neustále v pohybu a který mu stále uniká. Jestliže se umělec chce vztáhnout nejen k uspořádanosti a stabilitě světa, tj. nejen k segmentované skutečnosti (roz-místění okamžiků vedle sebe), ale k *trvání*, pak musí zvolit takovou uměleckou formu, která umožní, aby se vedle organizovanosti a uměleckého záměru mohla projevit také oblast neorganizovanosti a nezáměrnosti, které nejsou pod autor-skou kontrolou. *Trvání* chápeme jako stav, který se neustále *děje, utváří*, v němž se neustále prolíná uspořádané a neuspořádané a který je stavem nepřetržitého pohybu a proměny. Máme na mysli oblast spontánního, živelného, která jako by se bezprostředně rodila, kdy mezi jistými víceméně znakově stabilními významy slov a jejich póly vzniká dynamické napětí a rodí se představa *dění, trvání, po-hybu, kontinua*. Můžeme učinit dílčí závěr: fikční realita zprostředkovává vztah mezi stavem trvání a dění autora a stavem trvání a dění světa, jehož je integrální součástí a nemá v něm privilegované postavení. Fikční realita zprostředkovává kontinuum autora a světa. Aby fikční realita byla schopna zprostředkovat něco tak neuchopitelného jako je pohyb a čas, musí k tomu volit adekvátní formální prostředky. Volí k tomu *symbol*, který ve shodě se Zdeňkem Mathauserem (1999, s. 99–10) chápeme v kontrastu k alegorii:

*Dále: racionalismus alegorie, její spekulativnost a abstrakce kontra spontán-nost, celostnost a konkrétnost symbolu (jeho zázemím je jednota celého psycho-fyzického ustrojení člověka); apriornost alegorie kontra empirická aposteriornost symbolu (symbol se **děje** v čase, jeho řešení není předem **dáno**, nýbrž je **zadáno** jako úkol), staticčnost, jednoznačnost, jednosměrnost, uzavřenost alegorie kontra dynamičnost, přelévavost významová ambivalence, otevřenost, zpětnovazebnost, vnitřní cirkulace symbolu („symbolový okruh“), spojená s nekonečností jeho dění i jeho výkladu [...].*

Fikční realita je symbol, který má schopnost zprostředkovat pohyb, promě-nu, trvání, má schopnost zprostředkovat vztah k pohybu, proměně, trvání. Tedy jde o zprostředkování nikoli pevné danosti, ale kontinua neustálého pohybu a proměny. Vidění a jistá autorská interpretace pohybu, času a kontinuální pro-měny neustále se utvářejícího vztahu označujících a označovaných text jistým způsobem autorsky prestrukturuje a činí jej záměrným. Ovšem tato determi-nace není totální. Jakmile je text jednou autorsky uzavřen, ztrácí nad ním autor

kontrolu a text se ve svém významovém dění chová jako svobodný symbol, který nabízí dění smyslu.

Vycházíme z představy, že *záměrné* je třeba chápat ve smyslu jisté estetické expozice. Tato expozice je významovým vějířem mnoha různě směřujících vektorů a může se stát, že výsledný vektor je vektorem, který nikdo nepředpokládá. Tedy ani autor. A odtud i záměrnost díla, kterou chápeme ve smyslu vytváření autorské strategie významového vějíře, nikoli konkrétně vyslovované myšlenky. Dílo je pro nás pluralitní nabídkou *dění* významů, které v určitém okamžiku nabývají na konkrétním dílčím významu jako součásti potenciálního smyslu, ke kterému dílčí významy nekonečně směřují a přibližují se. Tímto směřováním a přibližováním však není dosahováno smyslu jako pevného bodu, ale smysl je tímto nekonečným významovým děním stále znovu utvářen. Čím je dílo napsáno na vyšší estetické úrovni, tím více se významový vějíř dále rozevírá, významová síť se komplikuje a významový potenciál narůstá.

Máme za to, že autor založil významovou expozici ve smyslu základní strukturální strategie či estetické koncepce. Naše dosavadní úvahy lze prokázat mimo jiné na literatuře ruské. I když se totiž jistá významová orientace v konkrétních textech ukazuje, přece jen v nejvyšších projevech právě ruské slovesné estetiky patrný moment, kdy je strukturální předpoklad vytvořen a dál už se významy rodí uvnitř struktury samé a nezávisle na impulsech zvenčí. Významové dění, v němž nelze rozpoznat organizující významovou iniciativu zvenčí a nelze rozpoznat organizující autoritu jiné kvalitativní úrovně než je text sám, lze chápat jako projev živelného dění textové reality. *Fenoménem žilvu* se podrobně zabýváme v samostatné studii (Pechal, 2011). V ruské literatuře vzniklo několik formálních postupů, které jsou předpokladem takovéto estetické situace. Základem je vždy jistý rozpor uvnitř textové struktury, který je schopen text významově rozštěpit, a tím vytvořit předpoklad pro samostatně se utvářející významové dění.

Jestliže se vrátíme k nespolehlivému vypravěči, jehož předpokladem je rozpor v textu, pak tento rozpor v textu budeme chápat jako jeden z komplexu zdrojů významového dění. Naším cílem bylo začlenit dílčí formální postup (nespolehlivého vypravěče) do komplexu estetiky a formálních postupů fikční reality. Nespolehlivý vypravěč je termínem, který pojmenovává jistou dílčí část formálních postupů fikční reality a jistou dílčí část celku estetiky fikčního světa. Problém nespolehlivého vypravěče je pouze jedním detailem v celkovém komplexu estetické expozice a mohl by být snadno nahrazen jiným pojmem, např. kontradikcí. Na druhou stranu souhlasíme s tím, že tento Boothův termín velmi dobře problém personalizuje.

Jestliže jsme se doposud zabývali lokalizací termínu nespolehlivý vypravěč v rámci celkové struktury fikčního světa, pak je třeba tento termín vymezit ještě v rámci vyprávěcí situace. S odkazem na úvahy F. Stanzela (1988) můžeme lokalizovat nespolehlivého vypravěče do následujících opozic uvnitř fikčního světa:

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi fabulí syžetem. Události, které jsou předmětem vyprávění, jsou v rozporu s informacemi, které o nich sděluje vypravěč.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi vypravěčem a reflektorem. Vypravěč podává o událostech jiné informace, než jak události prožívá reflektor.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi dvěma existenciálními rovinami – rozpor v identitě/neidentitě existenciálních oblastí osoby vypravěče a reflektora či postavy. Míra identity je proměnlivá.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Zřetelný rozpor mezi vnitřní a vnější perspektivou vyprávění a zúčastněnosti postavy zprostředkovatele na dění. Vševedoucí stanovisko vypravěče je limitováno, ve vnitřním stanovisku postav jsou limity překračovány směrem k nedůvěryhodné vševedoucnosti.

Rozpor v jednotlivých opozicích je proměnlivý i v rámci jednoho díla (viz příklad Nabokovovy *Lolity*). Z hlediska významového je nejdůležitější fakt, že oba krajní póly opozice mohou být neustále ambivalentně přítomny a platit současně a jejich významová váha se může zcela volně kontinuálně proměňovat.

Rozpor mezi vnější a vnitřní perspektivou lze spatřovat v *Bělkinových povídkách* (Puškin, 1986). Tyto Puškinovy povídky jsou uvedeny redakčním vstupem, ve kterém jsou evidentní informační rozpory. Redaktor z jedné strany usiluje o co největší věrohodnost a z druhé strany ji očividně a záměrně popírá. Redaktor uvádí, že dopis Bělkinova přítele předává bez jakýchkoli změn, a přitom z dopisu vypouští část s anekdotou. Vypravěč – redaktor se tímto postupem natolik personalizuje, že je tuto vypravěčskou pozici možné hodnotit jako vypravěčskou mimickou skazovou masku. Ovšem vedle tohoto pohledu je důležité si povšimnout, že nejde o pouhou personalizaci, ale o vnější perspektivu příběhu, která na rozdíl od bělkinsky vážné a intelektuálně omezené vnitřní textové perspektivy vnáší do fikčního světa vypravěčské situace parodické rozdvojení. Jakožto signál pro toto rozdvojení slouží právě formální postup nespolehlivé vnější perspektivy, která se dostává do rozporu s romantickou a sentimentální vážností vnitřní vypravěčské strategie. Tímto rozparem se uvede celé významové dění do pohybu a zásadním způsobem se přesunou významové akcenty.

Komplikovaná vypravěčská situace je v Puškinově *Píkové dámě* (1973). V. V. Vinogradov (1980) dokazuje, že původně byla *Píková dáma* vyprávěna osobní Ich-formou. V konečné redakci je ustaven vypravěč v Er-formě. Vyprávění probíhá tak, že vnější pozice Er-formy vypráví a zároveň se kontinuálně přesouvá do pozice reflektora, přes něhož je příběh prožíván. Měla by být zachována dvojí existenciální rovina. I když vypravěč a postava vytvářejí jeden formální celek, zachovávají si rozdílnou identitu s odlišnými existenciálními oblastmi – roviny vypravěče a roviny postav. Vnější perspektiva Er-formy je v průběhu vyprávění natolik silně personalizována, že různá identita dvou existenciálních oblastí se ztotožní. Je to příklad ztráty vševedoucnosti Er-formy a její omezení

limitami Ich-formy. Tento rozpor mezi orientací a nadhledem Er-formy a jejím skutečným omezeným pohledem reflektora-postavy je výsledkem formálního postupu nespolehlivého vypravěče. Ve výsledném efektu čtenář ztrácí přehled, co se v příběhu děje, protože nadhled Er-formy ztrácí výsostné postavení a ztožňuje svůj pohled s postavou a jejími omezeními. Je to okamžik, kdy čtenář nemůže rozlišit, zda setkání Hermana s kněžnou proběhlo ve snu, anebo přímo ve fikční skutečnosti a jiné postavy mohly být eventuálními svědky tohoto setkání. Důvěryhodnost vyprávění tedy trvá tak dlouho, dokud vypravěčská Er-forma nezklame. Najednou není jasné, zda se díváme prostřednictvím Hermana a jeho nemocného vědomí, nebo prostřednictvím vypravěčské Er-formy. Jde o Hermanovu vidinu, nebo realitu textové roviny? Ani Herman sám neví, a proto si chce vše ověřit a pokouší se ptát sluhy, ale tady ověření není možné. Textová rovina se rozdvojila – ambivalentně platí současně ano a současně ne. Všimněme si, kde Herman hledá potvrzení svého setkání s kněžnou: v rovině fikčního světa, u postav, které mohly vidět to, co viděl on. Puškin pomocí formálního postupu nespolehlivého vypravěče staví příběh na pomezí různých ontologických entit, vytváří tajemný příběh na pomezí několika světů a násobí tím tajemnou vizi tří karet. Nabízí se pohled, který „neví“, a tím se vytváří klíčové rozštěpení významových vektorů do různých, stále přítomných a stejně důležitých perspektiv. Neurčité tajemno je zprostředkováno symbolem rozštěpeného fikčního světa.

Gogolova povídka *Nos* (1975) vypráví Er-formou o nalezení a ztrátě nosu. Téměř protokolární začátek povídky se staví do ostrého kontrastu s následnou nelogickou změtí událostí, která byla v prvotní fázi Gogolovy práce nad textem motivována snovou vizí, která byla ve výsledné redakci textu definitivně odbourána. Vyprávěním událostí se vytváří iluze, že textová realita, fikční realita kopíruje netextovou, že textová a netextová skutečnost jsou identické. Že petrohradský čtenář se může potkat s postavami povídkového příběhu. Ovšem o událostech je referováno nespolehlivě v tom smyslu, že pozorovatel přebírá zvěsti tak, jak je slyšel. Jde o převyprávění neověřeného slyšeného s různou mírou neurčitosti. Tento rozpor proniká do rozporu fabule a syžetu. O fabuli je syžetově referováno nespolehlivě. Vypravěč je nespolehlivý v tom smyslu, že z jedné strany je jeho pohled limitovaný a odkázaný na zprávy z druhé ruky, z druhé strany disponuje intimním prožíváním postav v pozicích reflektorů. Kontradikce je vystavena na rozporu vševědčnosti Er-formy (vhled do reflektora) a současně jeho limitovaností (neví všechno). Nedůvěryhodná je proklamovaná identita různých existenciálních oblastí – textové, netextové, vnější a vnitřní textové perspektivy. Rozpor spočívá rovněž v tom, že neosobní vypravěč v Er-formě přechází v konci povídky do Ich-formy a zcela se personalizuje do skazového vyprávění s mimikou vypravěčské masky. Sen a jeho formální role v textu byla nahrazena vypravěčskými formálními postupy nespolehlivého vypravěče.

Vypravěčská situace Dostojevského *Dvojníka* (1959) je rovněž založena na rozporech uvnitř fikčního světa. Vypravěč v Er-formě podává příběh pana Holjadkina, který se pokouší změnit svůj sociální status v sociálním žebříčku petrohradského světa. Pan Holjadkin se pokouší začlenit do světa, který evidentně neodpovídá jeho předpokladům a pokouší se zaměnit reálné „já“ ideálním „já“. Uvedená ambice pana Holjadkina je vyprávěna prostřednictvím vypravěčské Er-formy. Problém je v tom, že původně jasný rozdíl dvou existenciálních oblastí – vypravěče a postavy, roviny vypravěče a roviny postav – se začíná stírat. Vypravěčská perspektiva, jejímž pohledem je referováno o fikčním světě pana Holjadkina, se postupně ztotožňuje s pohledem postavy. Původně oddělená identita existenciálních oblastí se sblíží natolik, že není jasné, zda je vše podáno hlediskem vypravěče nebo postavy. Dochází zde k rozporu: události, o který referuje vypravěč nelze odlišit od pohledu nemocného Holjadkinova vědomí. Stírá se hranice mezi tím, co ve fikční realitě skutečně proběhlo a mohly to vidět i jiné postavy, a mezi situacemi, které proběhly pouze ve vědomí jedné postavy. Vyprávění je nespolehlivé, protože informace, které jsou předmětem vyprávění, jsou v rozporu s informacemi, které jsou podány prostřednictvím kontinua vypravěč-postava-reflektor. Vypravěč ztrácí nadhled vnější perspektivy vyprávění a identifikuje se s limitovanou vnitřní perspektivou vnímání postavy. Vypravěčský nadhled je stále více limitován vědomím postavy. Dva existenciálně oddělené světy – svět vypravěčský a svět postav – se tak začínají nekontrolovaně slévat v jediný proud vědomí. Vzniká tak fikční svět, který je založen na současné přítomnosti a platnosti několika opozic – fabule a její syžetová realizace, stírá se rozdíl mezi privilegovaným stanoviskem vypravěče a viděním postavy, mezi vnější vypravěčskou perspektivou fikčního světa a vnitřní perspektivou fikčního světa. Vzhledem k fikčnímu světu jde o nedůvěryhodné informace, protože není jasné, co se ve fikčním světě odehrálo a zda to mohly spatřit všechny subjekty fikčního světa. Z našeho pohledu jde o rozdvojení mezi světem uspořádanosti, strukturovanosti a světem neuspořádanosti, živlu a chaosu. Pan Holjadkin se vymezuje vůči hierarchickému světu petrohradské struktury a sám je součástí živelného proudu neohraničené matérie. Metafora povídky pak směřuje k postižení celku, ve kterém má své stálé místo vedle hmoty strukturně uspořádané své komplementární zastoupení hmota beztvará, amorfní, bez vnitřní struktury, temná, zákulisní, neosvětlená, lidskou empirií neověřená a neprozkoumaná, která si jde odpradáвна svojí vlastní cestou, a uspořádanost je pouhým nepatrným ostrůvkem v jejím nekonečném pohybu a neohraničeném rozpětí. Prostřednictvím nespolehlivého vypravěče se vytváří ničím nekontrolovaný proud vědomí a čtenář se stává bezprostředním účastníkem pohybu živelného dění, spontánního pohybu, svévolné proměny a bezprostředního projevu prapůvodní neohraničenosti.

Na těchto vypravěčských formálních postupech ruské literatury vystavil románové vypravěčství i Vladimir Nabokov. V díle Vladimira Nabokova lze najít nejméně tři romány, které jsou založeny na vypravěčských postupech literatury 19. století. Jde o román *Zoufalství* (Nabokov, 1997), *Lolita* (Nabokov, 1991) a *Bledý oheň* (Nabokov, 2011). Všechny tři romány jsou založeny na tom, že vypravěč v Ich-formě převypráví vlastní a původní životní příběh. Původní příběh je tak fabulí pro syžetové zpracování převyprávění. Ponecháme-li stranou motivy převyprávění vlastního životního příběhu, je evidentní, že je zde rozpor mezi fabulí a syžetem. Vypravěč syžetově přetváří původní fabuli v souladu s vlastním záměrem. V jedné perspektivě se tak setkávají původně dva různé zorné úhly: prožívající postavy – reflektora a vypravěčské interpretace. Jde o rozpor fabule a syžetu, vypravěče (a jeho zprostředkování událostí a výkladů událostí) a reflektora (jeho prožívání týchž událostí), ztotožnění obou pohledů, které mají zároveň dar nadhledu a zároveň úroveň dílčího vjemu, vědoucí stanovisko „vím“ na konci příběhu a současně „nevědoucí“ stanovisko v aktuálním dění příběhu.

Závěry: naše chápání nespolehlivého vypravěče je založeno na následujících premisách: vypravěč je integrální součástí fikčního světa a vůči celku fikčního světa nemá privilegované postavení. Vypravěč je jedním formálních postupů, které přeměňují fabuli do syžetové podoby. Za základ fikčního světa považujeme zprostředkovanost a vypravěč je součástí této zprostředkovanosti. Fikční svět má schopnost zprostředkovat kontinuum světa jako vzájemné dění vztahu autora a netextové reality, v níž autor nezaujímá privilegované postavení. Tedy zprostředkovanost nikoli danosti, ale kontinua autorského světa v jeho dění – pohybu, vztahování a proměně. Fikční svět je ve svém komplexu symbolem, který je jistým způsobem autorsky prestrukturován, ovšem tato determinace, jak vyplývá z pojetí symbolu, nemůže být totální. Vycházíme z představy, že *záměrné* je třeba chápat ve smyslu jisté estetické expozice. Tato expozice je významovým vějířem mnoha různě směřujících vektorů a může se stát, že výsledný vektor je vektorem, který nikdo nepředpokládal. Záměrnost díla chápeme ve smyslu vytváření autorské strategie významového vějíře, nikoli konkrétně vyslované myšlenky. Dílo je pro nás pluralitní nabídkou *dění* významů, které v určitém okamžiku nabývají na konkrétním dílčím významu jako součásti potenciálního smyslu, ke kterému dílčí významy nekonečně směřují a přibližují se. V tomto celku textové struktury (uvnitř fikčního světa) lze identifikovat různé rozpory. Jistou oblast rozporů ve vyprávění lze nazvat nespolehlivým vypravěčem. Tento rozpor je součástí soudržnosti textové struktury. Vnímatel tento rozpor nevytváří, ale reaguje na jeho danost. Rozpor nespolehlivého vypravěče identifikujeme jako rozpor mezi fabulí a syžetem, mezi vypravěčem a reflektorem, mezi různými existenciálními oblastmi fikčního světa a mezi vnitřní a vnější perspektivou fikčního světa. Tento rozpor vytváří významové vektory jako důležitý zdroj pro celkové významové dění. Na příkladu ruské literatury 19. a 20. století jsme pro-

kázali, jak nespolehlivý vypravěč může zásadním způsobem zasáhnout do charakteru významové expozice syžetové realizace.

Literatura

- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. [Citováno dle 2nd edition, 1983].
- CULLER, Jonathan. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge Classics.
- DOSTOJEVSKIJ, Fedor Michajilovič. (1959). *Dvojník a jiné prózy*. Přeložila Ervína Moisejkenková. Praha: SNKLHU.
- FLUDERNIK, Monika. (1996). *Towards a „Natural“ Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika. (1999). Defining (In)sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Eds. Walter Grünzweig – Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 75–95.
- FLUDERNIK, Monika. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. (1975). *Petrohradské povídky*. Přeložila Anna Nováková. Praha: Odeon.
- JANKOVIČ, Milan. (1992). *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace.
- JANKOVIČ, Milan. 2005. Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém. In: *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Miroslav Červenka et al. Praha: Torst, s. 821–966.
- MARTIN, Mary Patricia – PHELAN, James. (1999). The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, s. 88–109.
- MATHAUSER, Zdeněk. (1999). *Eстетika racionálního zření*. Praha: Karolinum.
- NABOKOV, Vladimir. (1991). *Lolita*. Přeložil Pavel Dominik. Praha: Odeon.
- NABOKOV, Vladimir. (1997). *Zoufalství*. Přeložil Josef Moník. Jinočany: H & H.
- NABOKOV, Vladimir. (2011). *Bledý oheň*. Přeložili Pavel Dominik a Jiří Pelán. Praha – Litomyšl: Paseka.
- NIERAGDEN, Göran. (2006). Naturalizace. Přeložili Zuzana Adamová, Aleš Urválek. In: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Eds. Jiří Holý – Ansgar Nünning – Jiří Trávníček. Host: Brno, s. 545–546.
- NÜNNING, Ansgar. (1999). Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Eds. Walter Grünzweig – Andreas Solbach. Tübingen: Narr, s. 53–73.

- PECHAL, Zdeněk. (2011). *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. (1973). *Piková dáma*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Práce.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. (1986). *Bělkinovy povídky*. Přeložil Bohumil Mathesius. Odeon.
- STANZEL, Franz K. (1988). *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon.
- ВИНОГРАДОВ, Виктор В. (1980). Символика карт и карточного языка. Символика игры и идеологические схемы. Пиковой дамы. In: *О языке художественной прозы*. Москва: Издательство Наука, s. 176–249.

Unreliable narrator as a textual and interpretative problem

The unreliable narrator is a part of the fictional world and his complex of mediation. The unreliable narrator is based on the contradiction which can be identified inside of the fictional world. The perceiver does not create the contradiction of the unreliable narrator but he reacts on his determinateness. We identify the contradiction of the unreliable narrator as the contradiction between the story and plot, between the narrator and the reflector, between different existential areas of the fictional world and between the internal and external perspective of the fictional world. We proved these contradictions on the texts from the Russian literature. It seems to us that the way how to express the situation of the unreliable narrator is by using a metaphor – an example from the text by Nabokov (1991, s. 248):

„We all admire the spangled acrobat with classical grace meticulously walking his tight rope in the talcum light; but how much rarer art there is in the sagging rope expert wearing scarecrow clothes and impersonating a grotesque drunk! I should know.“

prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.
Katedra slavistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
zdenek.pechal@upol.cz

Situačně podmíněné proměny současných písňových textů¹

Eliška Kleňhová

Hudba a písně jsou nezbytnou součástí naší kultury. Stejně samozřejmě jako jsme dříve sahali po knihách, saháme nyní po přehrávačích hudby, populární písně² znějí v restauracích, nesou se obchodními domy, plní náměstí, dopadají na nás téměř všude, a přesto o nich jako o žánru, o komunikátu zatím víme poměrně málo.

Poslední dobou se hudební scéna proměňuje. Vystoupení a turné skupin a zpěváků přibývá, posluchači mění rádia za kluby, divadla a festivaly, místo běžných CD vycházejí CD live anebo ještě lépe rovnou DVD. V hudebním prostoru najednou vzniká napětí mezi ustálenými, pečlivě připravenými studiovými nahrávkami a zdánlivě spontánními, nepřipravenými, bezprostředními živými vystoupeními. Značně k této proměně přispívají jistě důvody čistě tržní a ekonomické (běžná CD už se kupují jen málo, zvláště při rozkvětu nelegálního stahování, proto interpreti sázejí na koncertní záznamy, které přinášejí něco navíc, včetně neopakovatelné atmosféry, kterou si i účastníci koncertu rádi prožijí ještě jednou), avšak nelze si nepovšimnout podobnosti s jinou sférou, podobnosti s napětím mezi stále oblíbenějším bezprostředním, spontánním, živým a neformálním projevem mluveným a naopak jakoby upadajícím připraveným, monologickým, chladným a odcizeným projevem psaným (Čmejrková, 2006a). Také v této, jazykové oblasti jsme ještě dnes svědky probíhajících proměn – forma písemná, dříve nejvýše hodnocená, je stále více nahrazována formou mluvenou, jejíž prestiž naopak stoupá.³

¹ Výstup projektu VG045 Vnitřních grantů 2012 Filozofické fakulty UK.

² V tomto textu užívám pojem „píseň“ ve výrazně užším slova smyslu, než v jakém je možné jej chápat. Odhlížím od písně jako žánru básnického, označení užívám výhradně pro útvar hudebně-verbální a zároveň (není-li řečeno jinak) mám na mysli píseň současnou, moderní, populární. Se stejnými atributy používám i spojení „písňový text“.

³ O změnách v této oblasti více například R. T. Lakoffová (1982), která ve svém článku *Some of my Favourite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication* zdůrazňuje především to, že ztráta „psanosti“ (literacy)

Podobu projevu (komunikace) ovlivňuje v první řadě situace⁴, ve které vzniká (nebo pro kterou vzniká) a probíhá. Mám-li napsat článek o písňových textech, je to pro mě situace značně odlišná od té, v níž bych měla o stejném tématu promluvit k publiku například na odborném semináři, a tato rozdílnost situací se promítne do podoby mého jazykového projevu. Stejně tak se liší situace při nahrávání písní ve studiu od té, v níž interpret vystupuje na koncertě, živě, za přítomnosti publika. Dochází však i v tomto případě k proměně původního jazykového projevu, tedy písně, písňového textu? A jakého charakteru tyto změny jsou? Případně, proč situace podobu projevu neovlivňuje? Nežli se podíváme na konkrétní poznatky z této oblasti, je třeba zmínit se o několika specifických rysech písně jako žánru.

Základním specifickým rysem písní je jejich znaková heterogenost. Jedná se o verbálně-hudební komunikát, utvářený nejméně dvěma znakovými systémy – jazykovým a hudebním. Již J. Nekvapil a J. Zeman (1987) však upozorňují na jistou samostatnost obou složek, které od sebe lze oddělit a každá z nich je schopna fungovat i relativně samostatně. Písňové texty, nebo jejich části žijí i jako bonmoty a fráze v běžně mluveném jazyce, vydávají se soubory písňových textů, na druhou stranu si můžeme pobrukovat pouze nápěvy, používat hudební složku písní jako podbarvení či doprovod jiné činnosti nebo projevu, případně může být k hudebnímu podkladu připojen jiný text (např. ve filmu *Rok ďábla* získala melodie písně K. Plíhala Nagasaki Hirošima text písně J. Nohavici Anička básnířka, z poslední doby je také známo přetextování Nohavicovy písně Pane prezidente skupinou Žamboši na Pane Nohavico). Při zkoumání písňových textů je třeba položit si základní otázku, totiž zda lze zkoumat složky písně odděleně. Samozřejmě lze, budeme se však muset smířit s pocitem, že nám něco důležitého uniká. Na tomto místě se opět neubráním srovnání s mluvenými projevy – také ty můžeme zkoumat jako „pouhý“ text, bez jeho zvukových kvalit, bez přihlídnutí k situaci, bez ohledu na užití neverbální prostředky, musíme ovšem počítat s tím, že naše poznání bude do jisté míry deformováno. Zkoumat písně (a mluvené projevy) v jejich komplexnosti by však bylo velmi náročné, přesto se domnívám, že je třeba se o takový přístup pokusit. Při zkoumání písňových textů vycházím z jejich psané podoby, kterou však neustále konfrontuji se zvukovou produkcí těchto textů. Opomenuta by neměla být ani stránka čistě hudební, ta však zůstává poněkud v pozadí. Propojení složek tohoto žánru považuji navzdory všem výše uvedeným argumentům za velmi silné, ba i významotvorné (napomáhá nám rozpoznat ironii, vzbuzovat asociace ap.), navzájem se doplňují a ovlivňují.

neznamená nutně ztrátu kulturnosti. Jiný úhel pohledu (totiž že rozvoj technologií vede naopak k podpoře psanosti) nabízí například U. Eco (Čmejková, 1993).

⁴ Pojmu situace zde užívám v širokém slova smyslu – obsah, záměr, okolnosti projevu.

Hudební složka hraje nezbytnou roli také při plnění funkcí písň. Píseň nám chce něco sdělit (někdy příběh, někdy názory, postoje, či nejnaternější pocity) – tento cíl plní zejména pomocí textu, a chce také působit, mít vliv na své publikum – a právě naplnění tohoto záměru napomáhá složka hudební.⁵ Hudba vyvolává dojmy, působí na naše city, naléhá na nás svými formálními prostředky – „Kdykoliv přehraji některou skladbu Chopinovu, mám pocit, jako bych byl plakal nad hříchy, kterých jsem se nikdy nedopustil, a byl smuten z tragédií, které jsem nezažil.“ říká O. Wilde ve své eseji *The Critic As Artist* (Mukařovský, 1936, s. 134–135). Hudební složka nám umožňuje „naladit se na stejnou vlnu“ a jednoznačně plní ještě další funkci současné moderní písň, snad jednu z nejdůležitějších – baví: „Slyšeli jste někdy v rádiu recitovat básně v jazyce, jemuž nerozumíte? Do pěti vteřin půlka národa přeladí na jinou stanici. Co se stane, jakmile zazní písnička ve stejném jazyce? Lidé si většinou trochu zesílí hlasitost. Mají dojem, že zpěvákovi rozumějí.“ (Merta, 1990, s. 24). Hudba propojuje interpreta s posluchačem i posluchače navzájem, ale také spojuje a harmonizuje všechny části písň v celek. Ne nadarmo V. Merta (1990) upozorňuje na fakt, že prohrěšky, které jsou písničkářům často vyčítány, jsou patrné až v podobě psané (stejně jako je tomu u projevů mluvených).

Tímto se dostáváme k další specifické vlastnosti písňových textů – k jakési „rozkořenosti“ mezi projevy psanými a mluvenými. Píseň je ve své konečné podobě komunikátem zvukovým, či dokonce audiovizuálním (videoklipy, koncerty) a jako taková je také přijímána svým publikem. Zvuková realizace a sluchová percepce spojuje písňové texty s oblastí projevů mluvených. Primárně jsou však písňové texty psané, připravené a promyšlené, ačkoliv jsou stylizované s ohledem na příjem prostřednictvím sluchu a samozřejmě pod vlivem složky hudební. Jakkoliv nám písň a jejich texty leckdy připomínají běžné vyjadřování, musíme si uvědomit, že máme tu čest s texty uměleckými – spontánními a dialogickými se nám písň pouze zdají. Jedná se o záměrně vytvořenou iluzi, která umožňuje písni lépe a silněji působit na adresáta.

Mluveným projevům se písňové texty přibližují užíváním některých kompozičních, jazykových,⁶ případně paralingválních (intonace, zvukové projevy jako smích, úšklebek ap.) prostředků.

Struktura motivů bývá v písni volnější, motivy jsou často svázány asociativně, vztahy mezi nimi nejsou vyjádřeny, nebo jsou vyjádřeny spojovacími prostředky se širokým, vágním významem. Počítá se zde s interpretačním podílem příjemce. Dominantním subjektem písňových textů je mluvící „JÁ“ a dialogič-

⁵ Písňový text samozřejmě působí na publikum i po stránce emocionální, avšak hudba může prožitek posluchače výrazně zesílit, nebo naopak zeslabit. Má schopnost vyvolávat v nás něco nevyslovitelného.

⁶ O využití obdobných prostředků v uměleckých textech bude řeč níže.

nost navozující imaginární „TY“, často je v textech odkazováno na mluvení či myšlení dalších subjektů.

„Ind by řek': byla prostě z jiný kasty / byla pryč už 3 zubní pasty / po 7 letech je to prý dost častý / byla pryč už 3 zubní pasty // Některý dny je tma už za úsvitu / byla pryč už 5 holicích břitů / vraťte mi sny... a vemte si zpět realitu / byla pryč už 5 holicích břitů...“ (Chinaski, 3 pasty)

„Mám rozestláno na posteli pro hosty / zuby si čistím cizím zubním kartáčkem / já snůška zděděných vlastností / a obyvatel planety Zem / bláznivé Markétě zpívám druhý hlas / jsem tady na světě na krátký víkend na cestovní pas // Pan farář nabízel mi věčný život / říkal: „Musíš přeci chlapče něco věřit“ / a já si dal na lačno jedno pivo / a spatřil anděly jimž pelichá peří...“ (J. Nohavica, Možná že se mýlím)

Syntaktické konstrukce bývají relativně jednoduché a vyskytují se opakovaně (tzv. syntaktický paralelismus); výpovědní celky jsou neohraničené (v písemných variantách se často rezignuje na interpunkci), vztahy mezi výpověďmi jsou neurčité, i zde se počítá s interpretační aktivitou posluchače.

„Všichni furt někam běží / a nikdo se nepohne / všichni furt něco křičí / a nikdo nic neřekne...“ (Mňága a Žďorp, Pořád tě mám rád)

„Chtěl bych ti lásko říct / chtěl bych ti pošeptat / střeňhlav, že letím ti vstříc / střeňhlav, že mám tě rád...“ (Chinaski, Kytarista)

„Mluvenost“ písňových textů můžeme spatřovat i v oblasti slovní zásoby – autoři často sahají k vyjádřením běžným, obvyklým a očekávaným, avšak jejich texty rozhodně nejsou prosty ani vyjádření poetických či aktualizovaných. Míra uvedených vlastností se u interpretů různí.

Poměrně stálým znakem písňových textů je užívání kontaktních prostředků (od užívání kontaktních výrazů (oslovení, citoslovce, ...) až po využívání 2. os. sg., imperativů ap.). Zajímavá je situace týkající se využívání morfologických a hláskových prostředků. Interpreti pocházející z Čech (ale i moravští interpreti dlouho působících v Čechách, respektive v Praze) často užívají tvarů obecně českých, které jsou pro ně pravděpodobně nejpřirozenější a o nichž se domnívají, že je i jejich posluchači budou vnímat bezpříznakově. Rozhodně však neuvžívají těchto podob nijak výhradně – v textech se objevuje i mnoho koncovek spisovných. Moravští interpreti využívají častěji a důsledněji, opouštějíc příznakové nářeční podoby, morfologické a hláskové prostředky spisovné češtiny.

Všemi těmito rysy se písňové texty hlásí k „odkazu“ mluveného jazyka, ale záměrností značné části využitých prostředků připomínají také svou náležitostí do sféry umělecké. Každý umělecký projev je pečlivě připraven, ale některé žánry usilují o iluzi autentičnosti, spontánnosti (Čechová, Krčmová, Minářová, 2008) a písňové texty mezi takové bezpochyby patří. Působivost je samozřejmě větší, stojíme-li interpretovi tváří v tvář a podléháme celkové situaci. „Zpěvák třeba používá úplně stejná slova jako my. Ale v podání jeho písně tu jde náhle o něco víc, o pravdu, pravdivější než sama pravda... Přestáváte myslet na vnější věci, stojíte na špičkách, aby vám nic neuniklo – gesto rukou, škleb tváře, námaha hlasivek na vypjatých místech, dokonce i značka bot, vady v řeči, přerěknutí, zapomenutý text – to všechno se slévá v autentický pocit...“ (Merta, 1990, s. 17). Řadu výše zmíněných vlastností lze tedy přičknout i uměleckému záměru, od básní se však píseň zásadně liší právě zvukovou produkcí a sluchovou, časem strukturovanou percepcí.⁷ Přesto je zřejmé, že spolu mají tyto dva útvary také mnoho společného. Obecně se zdá, že blíže k básnickým textům mají písňové texty folkových písničkářů (J. Nohavici, K. Plíhala), což se projevuje mj. také menší variabilitou při živém vystupování. Poetické však bývají i texty hudebních skupin – za všechny jmenujme například skupinu Kryštof, jejíž texty nezaprou inspiraci básnickým poetismem.

„Rezavé potrubí krčí se / pod stolem švábi / s úsměvem naruby zprávy / a v novém století, pro starce pro děti / tu necháme pláč... / Okaté otvory ve svetru / ke krku lano / pro vlastní potřebu / ano, krabičku nábojů / a svoje svědomí na zbrojní pas...“ (Kryštof, Sqěle)

Básnická je zde zejména forma, méně již témata. V. Merta (1990) upozorňuje právě na to, že písňové texty přinášejí mj. nová, nepoetická, civilní témata – avšak ta už se nám dávno objevují i v samotné poezii. O blízkosti obou žánrů svědčí i případy zhudebněných básní, např. Chinaski Dva kořeny (Morgenstern), či Kainarovy básně zhudebněné K. Plíhalem.

Píseň se řadí samozřejmě také k žánrům mediálnímu – je v neposlední řadě zbožím na prodej a prostředky masové komunikace (televize, rádia) jsou klíčovými zprostředkovateli hudby. Lidé jsou různí a mají rádi různou hudbu, a proto interpreti pracují s představou svého cílového publika, potenciálního posluchače, kterého chtějí svou produkcí oslovit. Představě cílové skupiny přizpůsobují jazyk i témata písňových textů. Tematické okruhy jako alkohol, ženy a sex, podbarvené rockovými tóny, texty, v nichž se sem tam objeví nějaký ten vulgarismus a jazykové vyjadřování je celkově uvolněné, věcné a antipoetické, to jsou atributy písní, které chtějí zaujmout spíše mladé, nebo rebelující (alespoň duchem). Pís-

⁷ O rozdílech mezi básní a písní podrobněji například Merta (1990), Titěra (2004/2005).

ňové texty plné volných asociací, něžných slov, doplněné jemnou melodickou hudbou chtějí oslovit duše romantiků. Jiné písňové texty jsou jednoduše ze života, a ať už jsou ztvárněny civilně anebo poeticky, své publikum si jistě vždy najdou mezi těmi, kteří mají pocit, jako by jim interpret mluvil z duše.

A nyní se již konečně dostáváme ke hledání odpovědi na výše položené otázky týkající se proměn písňových textů. Proměny mohou být v zásadě dvojího charakteru: jednak může docházet ke změnám ve zvukových realizacích oproti původním variantám psaným, a jednak k proměnám textu zvukových nahrávek pod vlivem změny okolností produkce textu, tj. při živém vystupování. Vycházím tedy z porovnávání tří variant písňového textu – psané, zpívané – nahrané na CD a zpívané naživo.⁸

Rozdíly v jednotlivých variantách písňových textů vznikají tedy jednak pod vlivem změny formy produkce a jednak pod vlivem proměny komunikační situace. V prvním případě dochází k obohacení textu zejména v důsledku jeho zvukové realizace. Ve druhém případě ovlivňuje podobu textu především to, že je produkci bezprostředně přítomen adresát, respektive poměrně velké množství adresátů. Přestože se ve své podstatě jedná při živém vystupování o situaci veřejnou a svým způsobem oficiální, působí tato vystoupení spíše neoficiálně, přátelsky a otevřeně (a takových zdánlivých protikladností je s písňovými texty spojeno mnoho). Při živém vystupování dochází k úzkému propojení písní s mluveným projevem, a to jednak prostřednictvím spojovacích textů (uvítání, uvádění písniček, komentáře, návaznosti), a jednak vkládáním mluvených pasáží přímo do písní (výzvy publiku, uvádění hostů, vkládání částí jiných písní či básní apod.).

K prvním proměnám a obohacením dochází při zvukovém ztvárnění textu. Teprve nyní se písňový text spojuje se složkou hudební, teprve nyní je píseň úplná. O důležitosti a funkci hudební složky jsem již mluvila výše, avšak je třeba nyní upozornit na to, že právě hudební složka je tou, která se při opakovaných nahrávkách a živých vystoupeních často proměňuje, obměňuje a aktualizuje. Částečně jistě proto, na což upozorňuje na svých koncertech M. Eben, že interpreti nemají na pódiu k dispozici takové zázemí a technické vymoženosti jako

⁸ Konkrétně jsem vycházela z těchto živých vystoupení či jejich záznamů: Bratři Ebenové: V zahradě (2004), koncert 20. 12. 2012 ve Švandově divadle; Chinaski: Docela vydařený den (2004), Když Chinaski, tak naživo (2008), 1000. koncert v Lucerna Music baru (2011), koncert 14. 11. 2012 v Lucerna Music baru; Kryštof: Live – Lucerna ží(v)je (2005); Mňága a Žďorp: On stage (2010); Nohavica: Doma (2006), koncert v Lucerně 16. 4. 2009 a jeho záznam v Lucerně (2010), koncert 23. 3. 2012 v Divadle Bez Zábardlí; Plíhal: V Olomouci (2004), koncert 1. 3. 2012 v Branickém divadle; UDG: vystoupení Majáles 2012; Wohnout: vystoupení Maláles 2012; 100 zvířat: vystoupení Majáles 2012.

při nahrávání ve studiu, dochází také například ke změnám v obsazení skupiny, což se projeví na interpretaci starších písní a tak podobně, ale jistě to nejsou důvody jediné. Tato složka skýtá nejvíce prostoru pro variace také proto, že těmto změnám se adresát snáze přizpůsobí – texty musí naopak zůstat relativně neměnné, aby se mohli interpreti při koncertech opírat o jejich společnou znalost se svým publikem.

Ve zvukové podobě dochází ke značnému prodloužení textů. Při zpěvu se totiž vybrané části často opakují (refrény, ale i části slok, případně celá píseň), v psané variantě však toto opakování obvykle není zachyceno vůbec, nebo pouze částečně.⁹ K opakování však nedochází pouze na úrovni těchto vyšších celků, ale i na úrovni slov, dokonce slabik, výjimečně i hlásek. Zatímco opakování větších celků slouží zejména ke strukturaci textu, opakování slov a slovních spojení plní funkce jiné. Některá opakování zvyšují účinnost obsahu slov – slova a jejich významy jsou opakováním zdůrazňovány, sdělení se stávají naléhavějšími („*Cítím ty slzy, / cítím ty slzy, / cítím ty slzy, / a to mě mrzí, / a to mě mrzí, / a to mě mrzí a mrzí a mrzí a mrzí...*“¹⁰ Kryštof, onaNe; „*A všechno co vidím jsou jen nejasný stíny / a všechno co vidím jsou jen nejasný stíny, a všechno co vidím jsou jen nejasný stíny...*“ Mňága a Žďorp, Bylo deset bude jedenáct), někdy opakování dokresluje význam slov („*a když má chvíli času, / a když má chvíli čas / tak dělá zas / tak dělá zas / tak dělá zas, zas a zas...*“ Kryštof, Brouci; „*Dokola, dokola, dokola, dokolečka, / zeshora, zezdola, ze všech stran / vykřičník, ticho, tečka...*“ Chinaski, Mladá vdova; „*bylo deset, bude jedenáct, zas a zas a zas...*“ Mňága a Žďorp, Bylo deset bude jedenáct; „*jen co noha nohu mine, jen co noha nohu mine, jen co noha nohu mine, pomalá chůze...*“ Bratři Ebenové, Chůze). Opakování slabik či hlásek má pravděpodobně důvody spíše rytmické, nelze však přehlédnout, že i u takových lze vycítit nějaký „přídavný význam“ (možná zdůrazňují, možná napomáhají vyjadřovat emoce, expresivizují) – „*Dalo mi to mi to přemlouvání z mojí řeči čičičišel žal...*“ Chinaski, Punčocháče; „*Koukej mazat sbal si věci / nikdo není zvědavě na tvý kkkecy...*“ Chinaski, Vo co de.

Při živém vystupování dochází ještě k dalším prodloužením a proměnám písňových textů. Jejich uspořádání se může od původní nahrávky mírně lišit (opakují se jiné části, opakují se vícekrát a podobně), do textů jsou dále vkládána hudební sóla a mluvené slovo, jako například uvádění hostů, představování kapely či navazování kontaktu s publikem, objevuje se prostor pro opakování

⁹ Je samozřejmě možné (ba pravděpodobné), že v notovém zápisu by toto opakování ztvárněno bylo, a to například pomocí repetice, avšak vybraní interpreti dávají k dispozici zpravidla pouze texty (případně opatřené akordovými značkami), ve kterých opakování zaznamenáno nebývá, případně bývá naznačeno např. počátky veršů. Mám-li k dispozici notový zápis (např. zpěvník J. Nohavici), pak si varianty textů v tomto ohledu odpovídají výrazně přesněji.

¹⁰ Vycházím ze zpívaných variant textu.

určitých pasáží textu publikem. Např.: „*a když všichni odešli už spát / zůstal jsem tu sám akorát / ano, zůstal jsem tu sám akorát já, můj mikrofon a Štěpán Škoch a jeho saxofon a taky Peťa Kužvart a jeho chrastítka... (následuje představení celé kapely) / a potom co bylo potom?/ no potom ta noc skončila (původně a potom skončila noc) a spolu s ní skončil i sen...*“ Chinaski, Když Chinaski, tak naživo; „*dovolte abych se představil / jsem pan Sen / dovolte abych se představil... dovolte abych nás představil my jsme Kryštof*“; „*Kdy zrcadlení se vrací / to co ztrácím / vítejte na našem DVD / Do perutí v konečcích řas...*“; „*tě každé zná, tě každé zná / a když Tě vochtutná / a teď si to dáme o oktávu výš / se spánky z bridlicových střech...*“ všechny ukázky Kryštof, Kryštof – ži(v)je. Ke změnám však dochází i přímo v textech, které jsou aktualizovány pod vlivem situace. Několik příkladů: „*Abych vás tady / ale nevodil za nos / tak nevím přesně / holky (původně totiž) mám v tom chaos...*“; „*vážení tančící (původně platíci, v jiné živé verzi olomoučtí), jak všeobecně ví se...*“; „*až se dneska večer budu tvářit zas ako Karol Gott (původně jako Karel Gott) / a budem zpívať vampatidapam i zvonky šťastia (původně jen a budu zpívať vampatidapam) ...*“¹¹; „*basama fousama / co na to Obama (původně Usáma)... řekla jen ale! ty vole Milane (původně no teda Michale, Milan je host) ...*“; „*jsou věci, který miláčku / nenajdeš v žádným zasraným letáčku (expresivizace je doplněna mluvenou intonací) ... ne ne ne nejsem tady, abych přenášel / protože já tyhle kecy vždycky nesnášel (původně bez podtržených částí) ...*“¹²; „*Poezii ano tu znám (původně bez podtržené části) – to je ta špína; do práce to se jí nechce je to svině (původně holka) líná*“¹³.

Nejčastěji jsou tedy texty při živém vystupování obohacovány vkládáním pasáží sloužících k navazování kontaktu s publikem (oslovení, výzva ke zpěvu (*teď vy; everybody singing ap.*), kladení otázek a žádání odpovědí, škádlení publika („*Proč septáte?*“ ptá se například R. Krajčo po jedné části, kterou opakovalo publikum; „*Dámy a pánové, ale já si nechci zpívat sám, já chci slyšet vás,*“ pobízeli publikum zpěvák skupiny UDG na pražském Majálesu a vzápětí dodával „*dáme to líp!*“ a podobně).

Není bez zajímavosti, že (úspěšné) aktualizace provedené přímo v písňovém textu se na jednotlivých koncertech postupem času vyskytují i opakovaně, podobný zůstává také prostor pro tyto aktualizace (tj. k proměnám dochází ve stejných písňích na stejných místech).¹⁴

¹¹ Všechny ukázky pocházejí z alba Když Chinaski, tak naživo.

¹² Všechny ukázky pocházejí z 1000. koncertu v Lucerna Music baru, podobně ale též na koncertu v Lucerna Music baru 14. 11. 2012.

¹³ Ukázka pochází z alba Kryštof – ži(v)je.

¹⁴ Samozřejmě se jednotlivé aktualizace neopakují při každém vystoupení a neopakují se vždy ve stejné písni či na stejném místě, přibývají i aktualizace nové a nečekané. Lze však snad hovořit o tom, že některé písni poskytují pro aktualizace větší prostor, než

Písňě folkových písničkářů aktualizací tohoto typu téměř nepodléhají – při živém vystupování navazují interpreti kontakt s publikem téměř výhradně skrze spojovací, doprovodné mluvené projevy, které bývají delší než u populárních hudebních skupin a častěji obsahují vyprávění nějakého příběhu, anekdoty či vtípu, u K. Plíhala jsou jeho hudební vystoupení doprovázena i autorskou poezií. Pokud se nějaká aktualizace ve folkových textech objeví, jedná se o situaci spíše výjimečnou (např. J. Nohavica na svém koncertu v Divadle Bez Zábradlí nabízel divákům po písni Českopolská, která je stylizována jako dialog mezi Čechem a Polkou, v němž Čech dlouze přemlouvá Polku, aby jej vpustila k sobě, i variantu obrácenou. Ta je však k pobavení všech záhy ukončena, když Češka po první větě Poláka přijímá; nebo K. Plíhal na koncertu v Olomouci připojuje před píseň Na Pradědu sněží krátkou historku o vzniku doprovodu k písni již za zvuku tohoto doprovodu).

Dalšími prostředky, které lze využít až při zvukové produkci, jsou intonace, dynamika, důraz a zabarvení hlasu. Intonace je samozřejmě do značné míry ovlivněna melodií, přesto však může interpret tohoto prostředku částečně využít – není totiž nijak výjimečné, že místy zpěváci přecházejí ze zpěvu do téměř recitace textu a v takových případech pak mohou využít intonačních prostředků mluveného jazyka. Tato tendence se projevuje výrazněji při vystupování naživo, při kterém je často ještě podtržena prostředky neverbálními (gesty, mimikou ap.). Řečené se však samozřejmě netýká pouze intonace, ale i ostatních zvukových kvalit, které zpravidla fungují jako jeden celek. Dynamika je vyjadřovacím prostředkem vlastním i hudbě, tudíž je bohatě využívána, někdy v souladu s významem slov („*tiše zašeptám, zítra snad*“ Chinaski, Vinárna u Vajdštějna, Když Chinaski tak naživo), někdy v protikladu („*chvilí budem řvát, chvilí budem tiše*“ Chinaski, Dlouhej kouř, na desce Dlouhej kouř dynamicky ztvárněno v rozporu s významem slov – „řvát“ je vysloveno potichu, „tiše“ naopak nahlas).

Se zvukovými projevy úzce souvisí využívání paralingválních prostředků – nejčastěji úsměvu, smíchu či úšklebku. Tyto prostředky jsou však spíše ozvláštňující, a proto se vyskytují zřídka, na rozdíl od citoslovcí, která jsou těmto prostředkům v mnohých ohledech blízká (např. K. Plíhal připojil za píseň Milej pane Dánikene na koncertu v Olomouci smích evokující blázna, čímž ještě podtrhl pointu celé písňě).

Posledním rysem souvisejícím se zvukovou realizací písňových textů je možnost dialogizace, rozlišování rolí. Některé písňě jsou totiž nazpívány ženami¹⁵ nebo jsou stylizovány jako „dialogy“ mužským a ženským hlasem, některé pasá-

jiné. V případě skupiny Chinaski se například zdá, že mnohem častěji bývají pozměňovány a obohacovány písňě starší, velmi často např. písňě Punčocháče či Dlouhej kouř.

¹⁵ Zkoumaní interpreti jsou téměř výhradně muži.

že jsou zpívány jednotlivcem a jiné sborem, v jiných se při zpěvu střídají různé členové kapely. Někdy si zpěvák vystačí sám, když sám ztvárňuje pozměněným hlasem dvě role – taková produkce je pak při živém vystupování často doplněna neverbálně (nakláněním hlavy tu na jednu, tu na druhou stranu mikrofonu) (takto např. J. Nohavica v již zmíněné Českopolské, nebo M. Eben v písni Mas-ky).

Na nižších rovinách již nejsou proměny písňových textů tak nápadné. V syntaxi někdy dochází při zvukové realizaci k drobné změně slovosledu, nejčastěji pravděpodobně proto, aby se výpověď lépe vyslovovala, či aby lépe rytmicky zapadla (např.: „*Tak tohle chápu jenom stěží / vedle mě někdo leží...*“ (ve zpívané variantě bez *jenom*) Chinaski, Vo co de; „*Blíží se otázka tak důležitá / zeptám se v rámci možností jemně...*“ (ve zpívané variantě je *tak* přesunuto až před sloveso *zeptám se*) Chinaski, Shake it; „*Co stát se má se stane až noc splyne s ránem...*“ (takto v psaném i původním nahraném provedení, na albu Kryštof ži(v) je však v pořadí *stane se*) Kryštof, Srdce; „*V létě jezdím k sestřence, sestřenka pracuje ve vápence...*“ (ve zpívané verzi *Na léto...*) K. Plíhal, Modří králíci).

Dále dochází k přidávání spojky „a“ na počátky veršů – spíše než funkci spojky však plní tento výraz funkci jistého „vycpávkového“, i když návaznost vytvářejícího prvku. Na některých místech spojky vypadávají (dochází k relativizaci vztahů), na jiných jsou však zase nahrazovány spojkami významově přesnějšími (dochází ke zpřesňování vztahů; „*Hodil jsem flintu do žita / žes nebrala mě vážně...*“ (*žes* nahrazeno *když*) K. Plíhal, Flinta v žitě). Folkové písně jsou i v těchto ohledech méně proměnné než texty hudebních skupin – zdá se, jako by byly promyšlenější; každé slůvko a každá konstrukce má v textu své místo a svůj význam. Totéž však lze říci i o textech skupiny Kryštof, která zvláště pomocí syntaxe vytváří mnohovrstvé vztahy a návaznosti, které by aktualizace mohly narušit (*Rezavé potrubí krčí se / pod stolem švábi / s úsměvem naruby zprávy (...) okaté otvory ve svetru / ke krku lano / pro vlastní potřebu / ano, krabičku nábojů...*)¹⁶ Kryštof, Sqěle; „*Z knoflíků planety / k oběžným drahám kus motásku z drátu / za mraky vatu / na barvu nebe nesmí být cizí / ukradu z oken tančící modř televizi...*“ Kryštof, Stár).

K proměnám lexikálního obsazení dochází, jak již bylo řečeno výše, spíše výjimečně, a to zpravidla při živém vystupování, kdy jsou některá slova v písňových textech nahrazována slovy jinými (vázanými na situaci), případně jsou texty o některé výrazy (často expresivní) obohaceny. Ojedinele se v užití slov (slovních spojení, či celých konstrukcí) rozchází psaná varianta textu se zpíva-

¹⁶ V tvorbě této skupiny je možné sledovat zajímavý rozpor mezi psanou a zpívanou variantou – členění na verše totiž neodpovídá frázování (lomítka zde naznačují rytmicky a pauzou oddělené úseky): „*Rezavé potrubí krčí se pod stolem švábi / s úsměvem naruby zprávy (...) okaté otvory ve svetru ke krku / lano / pro vlastní potřebu / ano / ...*“

nou (např.: v psané variantě „*pak vteřinou proletí mých tisíc roků*“, ve zpívané „*pak vteřinou proteče mých tisíc roků*“ Kryštof, Srdce. V psané variantě „*v ulici plný hrůzy jak z románů / zvlášť po ránu / loudaj se chůzí*“, ve zpívané „*v ulici plný hrůzy jak z románů / idem po ránu / klátivou chůzí*“ Wohnout, Popojedem.). O původu těchto změn bych však mohla pouze spekulovat. Při živém vystupování jsou pak texty rozšířeny o některé výrazy typické pro jazyk mluvený (*no, prostě*), vyjadřující nejobecnější významy a sloužící spíše jako prvek navazovací. Velmi často jsou užívána také citoslovce (*hej, chachacha, jé, jó, ó, yes, ...*).

Proměny na úrovni morfolgie a hláskosloví lze, podle mého názoru, přičíst „mluvenosti“ písňových textů. I v jejich psaných variantách se u vybraných českých interpretů běžně objevují koncovky nespisovné (obecně české), tj. takové, které jsou následně i zpívány. Přesto je jisté napětí mezi zvukovou (zpívanou, mluvenou) a psanou variantou patrné – nejmarkantněji je tlak psaného úzu patrný v případě protetického *v-*, které je (nejen) českými zpěváky téměř důsledně vyslovováno, ale málokdy i zapsáno. V ostatních případech dochází ke kolísání a to ve všech variantách textu. Nelze totiž rozhodně říci, že by čeští interpreti důsledně užívali koncovky nespisovné¹⁷, nebo moravští spisovné¹⁸. Tyto změny jsou obousměrné – nejenže spisovné koncovky jsou při zpěvu vyměňovány za nespisovné, ale i (i když méně často) nespisovné za spisovné. Je však třeba také upozornit na to, že někdy je využívání morfolgických a hláskových (a jak si ukážeme níže i výslovnostních) prostředků zcela záměrné (např. v ironizující písni bratrů Ebenů Folkloreček se objevují koncovky nářeční, mající zde funkci charakterizační, typizační – „*Zahraj mi Janíčku, zahraj na huslíčky / potěš ty tej mojej přesmutnej dušičky...*“, podobně též v Nohavicově písni Ladovská zima či Millionář).

V jiné písni bratrů Ebenů – Je to takové – je využito k ironizaci a humoru nejen prostředků výše uvedených (zejména lexikálních), ale i kvalit výslovnostních – v tomto konkrétním případě otevřené pražské výslovnosti samohlásek (Nohavica podobně využívá ostravského krácení). A tímto se vlastně dostáváme opět na začátek, ke změnám spojeným se zvukovou realizací písni. Kromě záměrných využití výslovnostních kvalit se písňové texty vyznačují mnoha běžnými charakteristikami spojenými s výslovností. Pokud bych se měla zaměřit opět zejména na rozdíly mezi psanou a zpívanou variantou, pak jsou nejvýraznějšími rysy krácení délky samohlásek, které bývá v psané variantě zaznamenáno jen zřídka, a pak naopak expresivní prodloužení samohlásek, které se výrazněji uplat-

¹⁷ Hypotéza, zda užívané spisovné nebo nespisovné varianty souvisejí s hudebním žánrem a s tématem písni je předmětem dalšího zkoumání, stejně jako hypotézy ohledně preferencí jednotlivých tvarů.

¹⁸ Míra užívání obecně českých koncovek a protetického *v-* interpretů původem z Moravy je pravděpodobně dána délkou působení těchto interpretů v Praze – u mnohých z nich se totiž objevují až později, na novějších albech.

ňuje při živém vystupování. S moravskými interprety je spojena asimilace před jedinečnými. Výslovnost může být také záměrně deformována (např. v písni bratrů Ebenů U vody, ve které je výslovností znázorněn účinek letního koupání, spalujícího slunce a únavy; nebo v části písně skupiny Chinaski Shake it, ve které je „nedokonale“ artikulací naznačena opilost), což bývá spojeno i s využitím prostředků intonačních...

A tímto se nám pomyslný kruh uzavírá. Kruh, ve kterém, zdá se, vše souvisí se vším. V tomto textu jsem se snažila zaměřit na proměny písňových textů, nezabývala jsem se zde systematicky jejich specifickými vlastnostmi a prostředky.¹⁹ A jaké jsou tedy odpovědi na zkraje položené otázky? K proměnám současných moderních písňových textů dochází, a to na mnoha rovinách textu – není to v míře nijak závratné (znalost textů totiž spojuje publikum s interpretem, stejná znalost je prvkem integračním), navíc poměrně různé u jednotlivých interpretů, ale přeci. Ukazuje se, že faktory, které ovlivňují a určují podobu mluvených projevů, ovlivňují (a proměňují) i podobu písňových textů (i když v menší míře). Jedná se zejména o zvukovou realizaci a přítomnost adresáta. Také se ukazuje, že zde máme skupinu textů, které jsou ke změnám a aktualizacím méně „náchylné“, které jsou uzavřenější a ustálenější, a to jsou písňové texty folkové, z čehož je možné usuzovat, že také hudební žánr může mít na podobu textu jistý vliv.

Veškeré tyto poznatky vzbuzují mnoho dalších otázek a otevírají cesty k mnoha zajímavým tématům spojeným s žánrem současné moderní písně, s útvarem jazykovým i hudebním, psaným i mluveným, připraveným i spontánním, s útvarem, který využívá prostředků snad všech stylů, všech vrstev slovní zásoby, všech možností, s útvarem, který je přes svou rozmanitost a nesourodost útvarem podivuhodně jednotným a harmonickým.

Literatura

- ČECHOVÁ, Marie – KRČMOVÁ, Marie – MINÁŘOVÁ, Eva (2008). *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- ČMEJRKOVÁ, Světa (2006a). Čestina mediální, mluvená a psaná. In: *Přednášky z XLIX. běhu Letní školy slovanských studií*. Praha: FF UK, s. 47–63.
- ČMEJRKOVÁ, Světa (2006). Mluvenost a psanost. In: *Přednášky z doktorandských dnů I*. Praha: FF UK, s. 55–79.
- ČMEJRKOVÁ, Světa (1993). Slovo psané a mluvené. *Slovo a slovesnost*, 1/1993, s. 51–57.
- DORŮŽKA, Lubomír (1987). *Populárna hudba. Priemysel, obchod, umenie*. Bratislava: Opus.

¹⁹ Těmito a mnoha jinými zajímavostmi se však zabývám a budu zabývat v souvislosti se svou disertační prací.

- GREPL, Miroslav (1962). K podstatě a k povaze rozdílů mezi projevy mluvenými a psanými. In: *Otázky slovenské syntaxe*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- KOTEK, Josef (1990). *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton.
- MERTA, Vladimír (1990). *Zpívaná poezie*. Praha: Panton.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1936). Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In *Úvahy a přednášky 4*. Praha: F. Borový.
- MÜLLEROVÁ, Olga (1994). *Mluvený text a jeho syntaktická výstavba*. Praha: Academia.
- TANNEN, Deborah, ed. (1982). *Spoken and written language: Exploring orality and literacy*. Norwood, New Jersey: ABLEX Publishing Corporation.
- TITĚRA, Samuel (2004/2005). *Písňové texty jako samostatný poetický žánr*. Diplomová práce FF UK.
- THOMPSON, John B. (2004). *Média a modernita*. Praha: Karolinum.
- ZEMAN, Jiří – NEKVAPIL, Jiří (1987). Sémiotické poznámky ke vzniku českých písňových textů. *Slovo a slovesnost*, 1/1987, s. 30–37.
- ZEMAN, Jiří (1988). K funkci písňového sloganu. In: *Slavica Pragensia 32*. Praha: Acta Universitatis Carolinae. s. 355–364.

Zkoumaný materiál:

- Bratři Ebenové: *V zahradě* (2004), koncert 20. 12. 2012 ve Švandově divadle; *Malé písně do tmy* (1982), *Tichá domácnost* (1995), *Já na tom dělám* (2002), *Chlebičky* (2008); texty čerpány z bookletů CD.
- Chinaski: *Docela vydařené den* (2004), *Když Chinaski, tak naživo* (2008), 1000. koncert v Lucerna Music baru (2011), koncert 14. 11. 2012 v Lucerna Music baru; *Chinaski* (1995), *Dlouhej kouř* (1997), *1. signální* (1999), *Nanana a jiné popjevky* (2000), *Originál* (2002), *Premium* (2003), *Music bar* (2005), *07* (2007), *Není na co čekat* (2010); texty dostupné z <www.chinaski.cz>.
- Kryštof: *Live – Lucerna ži(v)je* (2005); *Magnetické pole* (2001), *V siločarách* (2002), *Mikrokosmos* (2004); texty dostupné z <www.krystof.net>.
- Mňága a Žďorp: *On stage* (2010); *Made in Valmez* (1990), *Furt rovně* (1992), *Radost až na kost* (1993), *Ryzí zlato* (1995), *Bajkonur* (1997), *Chceš mě, chci tě* (1999), *Nic složitýho* (2000), *Web site story* (2003), *Dutý, ale free* (2006), *Na stanici polární* (2008); texty z P. Fiala: *Mňága a Žďorp Z nejhorsího jsme uvnitř*, Hájek a spol., Olomouc, 1993; novější z <www.karaokeconomy.cz>.
- Nohavica: *Doma* (2006), koncert v Lucerně 16. 4. 2009 a jeho záznam *V Lucerně* (2010), koncert 23. 3. 2012 v Divadle Bez Zábradlí; texty z Jarek Nohavica: *Komplet*, G + W spol., Cheb, 2005.
- Plíhal: *V Olomouci* (2004), koncert 1. 3. 2012 v Branickém divadle, *Karel Plíhal 1985–1989; Králíci, ptáci a hvězdy* (1996); *Klužiště* (2000); texty dostupné z <www.kareplihal.cz>.

UDG: vystoupení Majáles 2012; původní nahrávky z <www.youtube.cz>; texty z <www.karaoketexty.cz>.

Wohnout: vystoupení Maláles 2012; původní nahrávky z <www.youtube.cz>; texty z <www.wohnout.cz>.

100 zvířát: vystoupení Majáles 2012; původní nahrávky z <www.youtube.cz>; texty z <www.stozvirat.cz>.

Situation conditioned transformations of recent lyrics

The article deals with the transformation of recent modern lyrics in the world of live concerts. Czech texts of some recent middle stream music groups and chosen folk singers were put under examination. First, the article shortly inquires into specific features of songs in general (especially their heterogenous temper and tension between the written lyrics and its sound realization), second, it focuses on the specificity of concerts environment and its effect on the transformation of lyrics. Transformations of the texts are demonstrated on particular examples.

Mgr. Eliška Kleňhová

Ústav českého jazyka a teorie komunikace

Filozofická fakulta

Univerzita Karlova

Rilská 3182

14300 Praha 412

eliskaklenhova@seznam.cz

Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin

Zuzana Zemanová

1 Obecná situace slovenského rocku v období normalizace

Společně s postupnou adaptací rocku jako plnohodnotné součásti domácí populární hudby se v druhé polovině 60. let dostávala do centra pozornosti posluchačů, autorů i kritiky také oblast rockových textů. Přibývalo v nich formálních a jazykových experimentů a především se rozšiřovala a rozrůžňovala jejich tematická a obsahová struktura. Ačkoli i nadále převažovala tematika milostná, své zastoupení získávala také reflexe každodenního života a jeho problémů, v závěru desetiletí v návaznosti na politické dění měla významnou pozici v rockových textech i témata společenská.

Po nástupu normalizace, v konfrontaci se silícími zákazy a omezeními, se česká rocková scéna výrazně proměnila – mnozí donedávna ortodoxní rockeři zvolili ekonomicky stabilnější existenci v doprovodných orchestrech populárních zpěváků, nebo se dokonce sami na sólovou dráhu pop zpěváka vydali, jiní se rozhodli pro emigraci nebo pro ústup do undergroundu. Východiskem pro mnohé další se stal odklon od klasické písňové formy – sílily tendence k fúzi rocku se společensky tolerovanějším jazzem, ve výsledku s orientací především na instrumentální skladby, do popředí se dostávaly také artrockové projekty, koncepční alba a komponované jevištní pořady. Je však zapotřebí dodat, že tyto zásadní strukturální změny nebyly zapříčiněny jen okolnostmi politickými, ale i uměleckými. Na přelomu 60. a 70. let se stále zřetelněji ukazovalo, že beatová etapa je završena, umělecky vyčerpána a je zapotřebí hledat nové cesty (nikoli náhodou se právě v tomto období v hudební publicistice přestává užívat termín „beat“ a začíná být nahrazován pojmem „rock“). Žánrové proměny a celkový útlum rockové produkce se pochopitelně projevy i v textech. Na počátku 70. let ještě stihla vyjít alba *Město ER* a *Kuře v hodinkách*, vrcholné ukázky sblížení rocku s poezií, poté však začalo přibývat textů bezbarvých, obsahově vyprázdněných, v horším případě moralizujících či přímo politicky angažovaných.

Slovenská rocková scéna se vyvíjela paralelně s českou a postihly ji, byť zřejmě v menším měřítku, podobné kvalitativní proměny. Můžeme zde však zároveň

pozorovat celou řadu diferencí. Především je zapotřebí zdůraznit, že na Slovensku se rockový text psaný v mateřském jazyce prosadil o poznání později než u nás, naopak dlouho přetrvávalo přesvědčení o neoddělitelnosti rocku a angličtiny, která byla pokládána za konstitutivní rys žánru.¹ Přesto, nebo možná právě díky tomu byly už první slovenské rockové texty slovesně precizované a tento standard si překvapivě udržely i v následujících letech, kdy úroveň českých textů naopak trpěla rozkolísaností. K tomu, že populární hudba na Slovensku přestála léta normalizace s větší ctí než její český protějšek, přispěla celá řada okolností, z nichž mnohé dnes už nejsme schopni identifikovat, ty klíčové však můžeme alespoň odhadnout.

První z nich může být fakt, že slovenská kulturní politika v 70.–80. letech obecně byla méně rigidní než česká. Výrazný podíl na tom měla postava Miroslava Válka, který zastával od roku 1969 po celé následující dvacetiletí funkci ministra kultury Slovenské socialistické republiky. Válek, sám talentovaný básník, např. podle vzpomínek Mariána Vargy (Uličný, 2004, s. 64) dokázal podpořit i nekonformní umělce, aniž by jej o to museli poníženež žádat. „Možno tak trochu nado mnou držal ochrannú ruku, ale z vlastného rozhodnutia. Som hlboko presvedčený, že keby nebolo jeho, zrejme by som nikdy nemohol vystupovať. (...) [J]e isté, že to bola mimoriadne kontroverzná osobnosť. Keby sme to hnali ad absurdum, tak by z pozície ministra musel sám seba zakázať ako básnika,“ poukazuje Varga na to, že například Válkova starší báseň *Smutná ranná električka*² se svou existencialistickou poetikou pohybuje v přímém protikladu k dobově hlášanému optimistickému životnímu pocitu. Podle svědectví kytaristy Jána Baláže zachránil Válek v roce 1983 před zákazem činnosti i skupinu Elán (Tesař, 1992, s. 34).

Jako další faktor pozitivně ovlivňující tvůrčí podmínky slovenských hudebníků můžeme vnímat založení vydavatelství Opus, které vzniklo odloučením od pražského Supraphonu v roce 1971 a mělo se soustředit na vydávání původní slovenské tvorby. Pracovníci Opusu, z velké části mladí lidé, hledali způsoby, jak umožnit vydávání politicky problematických skupin a interpretů a omezit vliv cenzury na písňové texty. V průběhu 70. let Opus sestavil vlastní komisi, která posuzovala slovesnou stránku písní a získala v oblasti schvalování textů hlavní slovo. „Pracovali podľa našich predstáv a svojimi rozhodnutiami veľakrát pomohli presadiť tituly, ktoré nemali šanci na vydanie a na ktorých nám záležalo. (...) Pre túto komisiu neplatili pravidlá vtedajšej cenzúry. Komisia odporučila opraviť nepodarený text pesničky len z umeleckého hľadiska. Politická stránka

¹ Více k tomuto tématu viz ZEMANOVÁ, Zuzana (2011). Počátky slovenského rockového textu. *Bohemica Olomucensia*, 3, č. 4, s. 71–76.

² Báseň zhudebnil Marián Varga na společném albu s Pavolem Hammelem *Zelená pošta* (1972).

na prepracovanie textu neprichádzala do úvahy," uvádí někdejší člen redakce populární hudby vydavatelství Opus Štefan Danko (2012, s. 106n). Je to tvrzení poněkud problematické už proto, že kritéria „uměleckoosti“ nelze nijak objektivně stanovit a umělecké důvody se dají vztáhnout téměř na cokoli. O relativní liberálnosti slovenského vydavatelství nicméně hovoří a Dankova slova tak nepřímou potvrdí i Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád (2001, s. 158).

Zatímco český popový a rockový text sedmdesátých let v porovnání s předchozí dekadou procházel určitou nivelizací a potýkal se s nedostatkem originality, na Slovensku naopak autoři, kteří vstoupili do oblasti populární hudby koncem šedesátých let mnohdy již jako knižně publikující básníci, svou textařskou tvorbu v následujícím dvacetiletí prohloubili a utvořili skupinu výrazných, kritikou i posluchači respektovaných osobností (Kamil Peteraj, Boris Filan, Ivan Štrpka, Lubomír Zeman, Ján Štrasser a další). Slovenská hudební publicistika považovala oblast textů za důležitou a věnovala jí poměrně značnou pozornost, svědčí o tom např. pravidelná rubrika časopisu *Populár* nazvaná *Slovo o slove*, přinášející každý měsíc rozhovor s vybraným textařem.

Vzestupné úrovně slovenské písňové tvorby si povšimli také posluchači, a to v rámci celého Československa. Symbiotické spojení kvalitní hudby a textů s popularitou a komerčním úspěchem dostoupilo svého vrcholu v 80. letech, když Miroslav Žbirka jako první Slovák zvítězil v anketě Zlatý slavík a skupina Elán po něm získala prvenství v kategorii skupin dokonce opakovaně. Náskok slovenské pop music včetně textů reflektovala i česká hudební kritika, František Horáček (1988, s. 27) v recenzi výběrové LP desky *Že mi je líto* v roce 1988 např. píše: „(...) [K]olekce je dalším pádným důkazem toho, že aritmetický průměr komerčního slovenského popu je mnohem modernější, dynamičtější, výrazově mladší a upřímnější než jeho český protějšek.“ Neopomíná přitom zdůraznit, že umělecky zdařilé písně jsou zároveň u publika úspěšné a obsazují první příčky hitparád, a recenzi zakončuje s trochou nadsázky patetickým, upřímně však míněným zvoláním: „Kéž by takhle vysoko vystoupil navěky průměr naší pop music!“

2 Tematizace města v textech bratislavských skupin a interpretů

Jak již bylo řečeno výše, jedním z pozitivních důsledků adaptace původních textů v českém a slovenském rocku a průvodním jevem dalšího vývoje bylo postupné rozšiřování škály témat a užitých tvůrčích prostředků. Zatímco v šedesátých letech existoval relativně ostrý předěl mezi hudbou beatovou (rockem) a taneční (popem), od počátku sedmdesátých let se hranice mezi žánry posouvaly, překračovaly nebo úplně stíraly. Přehlédneme-li diskografii slovenských skupin a interpretů, kteří měli k rocku blíže než k popu a můžeme je tedy alespoň

pracovně označit jako rockové, zjistíme, že se v jejich textech dosti často objevuje motiv města, městského prostoru a pozice člověka v něm. Může se pochopitelně jednat o jev náhodný, s pozorností ke kontextu urbanistického vývoje Slovenska a zejména Bratislavy v druhé polovině 20. století se však můžeme pokusit určit potenciální příčiny tohoto jevu.

Zatímco industrializace a urbanizace českých zemí probíhala ve větší míře už před druhou světovou válkou a např. počet obyvatel Prahy se v poválečném období zásadně neměnil (Musil, 1977, s. 240), na Slovensku byla situace opačná, stěhování obyvatelstva do měst masivně propuklo teprve po válce a jen počet obyvatel Bratislavy vzrostl mezi lety 1945–1980 z přibližně 140 000 na 380 000, tedy na více než dvojnásobek (Horváth, 1982, s. 282 a 319). Obnova města zčásti poničeného spojeneckým bombardováním spolu s rozvojem průmyslu a potřebou intenzivní výstavby bytů výrazně poznamenala tvář slovenské metropole. Proměna Bratislavy dosáhla pomyslného vrcholu v 70. letech, kdy byl po demolici části Starého Města vybudován most SNP (Nový most) a na pravém břehu Dunaje vyrostlo na místě někdejší staré čtvrti jedno z největších československých sídlišť vůbec, stotisícová Petržalka.

Hudebníci a textaři, kteří formovali podobu slovenské populární hudby v období normalizace, se narodili vesměs po válce. Nezažili kosmopolitní atmosféru prvorepublikové Bratislavy, utvářenou přítomností silného maďarského, německého a židovského prvku a vlivem blízké Vídně, vyrůstali naopak v době, kdy byla Bratislava přílivem obyvatelstva z venkova proletarizována, někteří z nich byli potomky čerstvých přistěhovalců nebo se sami do města přistěhovali. Ve věku dospívání a mladé dospělosti ostře vnímali proměny urbánního prostoru ve vši celistvosti, v kladných i záporných hodnotách. Vstřebávali dynamiku rozvíjejícího se města kolem sebe jako zdroj plný nových a vzrušujících impulsů, na druhé straně pak pozorovali likvidaci starobylých zákoutí, necitlivé architektonické zásahy a přesun tisíců lidí z původní zástavby, jejíž *genius loci* se utvářel po staletí, do unifikovaných bytových jednotek umístěných v rozlehlých panelových obytných celcích. Nejen jevy viditelné okem však mohly být pro umělce inspirující, uvážíme-li, jak hluboce zasáhly změny ve struktuře osídlení i do oblasti mezilidských vztahů: zprětrhání vazeb s původním bydlištěm, obtížné hledání nových přátel v anonymním prostoru, vykořeněnost, samota a bezútešnost. Socioložka Barbora Vacková (2009, s. 13), zabývající se mimo jiné právě problematikou města, shrnuje charakteristiku městského prostoru následovně: „(...) [M]ěsto není pouhá fyzická struktura. Městem nejsou pouze ulice, budovy, parky, ale také lidé v něm žijící. Je to také označení jistého typu společenství, specifická síť sociálních vazeb.“ S tímto širším vymezením, zahrnujícím aspekt urbanistický i sociologický, budeme pracovat i v tomto článku.

Už na prvním slovenském beatovém albu *Zvoňte zvonky* (1969) se v písni *S rukami vo vreckách* (Prúdy, 2007) setkáváme s typicky městským architekto-

nickým prvkem pasáže. Pasáž bývá často využívána jako vhodné místo k setkávání – je chráněna před nepřízní počasí, přitom jde ale o prostor veřejný, v němž se člověk může libovolně dlouho zdržet, aniž by byl odsud vykazován. Zejména dospívající mládež toho často využívá a pasáž se pro ni někdy stává téměř domovem, útočištěm, místem, kde si mohou vybudovat vlastní svět. Kdo se cítí sám, ví, že v pasáži vždycky někoho známého potká, a v úkrytu před zalidněnými ulicemi plnými zvědavých očí tu probíhají první, často dosud nesmělé milostné schůzky. Rudolf Skukálek ve svém lyrickém textu přináší kratičkou momentku právě z takového setkání, vhléd do niterných pocitů dvou lidí uprostřed velkoměsta. Mladou dvojici, očima okolo spěchajících občanů nahlíženou spíše s despektem („s rukami vo vreckách / sa hrbia pred pasážou“), představuje jako citlivé a otevřené bytosti, které pod světáckou maskou skrývají stud a otázku, jak vyznat lásku druhému.

V psychosociálním smyslu obdobnou funkci jako pasáž mívá ve městech také podchod. Už tím, že se zpravidla nachází pod úrovní země, však působí méně přívětivě, nezřídka dokonce vzbuzuje svou temnotou strach. O pomyslné patro níž na žebříčku společnosti se pohybují i ti, kteří se v podchodech zdržují. Pokus o sondu do jejich zvláštního světa provedl Lubomír Zeman v textu *Tuláci v podchodech*, zhudebněném skupinou Elán (1983, s. 79n). Načrtává charakteristický obraz prostředí („automat s lístkami / škúľavé [šilhavé, pozn. ZZ] výbojky / a šedé tváre stien“), charakterizovat jeho obyvatele ale není tak snadné, jako tomu bylo u milenců v pasáži. Brání se cizím pohledům, nestojí o ně a nechťejí se jim nijak otevírat, namísto postav s pevnými obrysy se objevují jen stíny. Tyto příznaky pohybující se po velkoměstských podchodech tvoří skupinu značně heterogenní, mohou být různého věku, pohlaví i sociálního postavení. Outsideri bez peněz a bez domova, kteří nemají v životě už co ztratit, se tu střetávají a prolínají s mládeží dotovanou rodiči, dychtivou dobrodružství. Jedni hledají v podchodech úkryt a obživu („na rožky s párkami / zbierajú haliere“), jiní vzrušení, východisko z nudy, které jim okolní svět není s to nabídnout. Všechny dohromady spojuje pocit vyčlenění ze společnosti („tuláci v podchodech / sú zabudnutí“) a touha nebyť sám. Nikoli náhodou podchod na rozdíl od pasáže ožívá především v noci. Ta skýtá potřebnou intimitu pro listování lechtivým časopisem („časopis v kúte skrýva stránky skrčené / s fotkami žien“), těm otrlejší pak pro navazování krátkodobých sexuálních známostí („v polnočnom líškaní strácajú obojky / aj muži slávnych mien“) či pro drobnou kriminalitu. Rozbíjení výkladů je pro některé projevem mužnosti a prostředkem k získání sebevědomí a uznání v partě, pro jiné zdrojem obohacení z ukradeného zboží, ve vztahu k těm nejnuznějším se pak stává metaforou otázky, kam složit hlavu („rozbitý výklad, prázdno si v ňom ustelie / a oni s ním“). Lubomír Zeman podává v tomto zašifrovaném textu naturalistickou zprávu o méně viditelných, o to však bolestivějších aspektech života soudobého velkoměsta a snaží se vyzvat k dialogu mezi

„tuláky“ a společností, která je nanejvýš mlčky míjí cestou z kina. Příznačné je, že ačkoli text vznikl v období reálného socialismu a obrazně se vyslovil k otázkám ve své době tabuizovaným, po třiceti letech od svého vzniku pojmenovává stejně výstižně, ne-li výstižněji aktuální problémy dneška, související s eskalací bezdomovectví, nezaměstnanosti nebo drogových závislostí.

Tématem, náladou i užitými básnickými prostředky je přímým protikladem *Tulákov v podchodech* Zemanův text k chronologicky starší skladbě *Ulica*, natočené rovněž skupinou Elán (1982, s. 54n). Autor zde představuje ulici jako dějiště klíčových životních situací v životě mladého člověka, jakými jsou první láska a získání obdivu v partě kamarádů. Namísto složitých metaforických konstrukcí tu používá jednoduché, přímočaré věty, snad až přehnaně je zdůrazňováno adolescentní okouzlení světem („svet zázračný nám núka sny / tak snívajme ich s ním“). Některé obraty působí již poněkud otřele („prvé hriechy“, „bozky v tmách“, „básne pod lampou“), nebo se blíží dokonce klišé („prázdno vo vrec-kách“). Motiv chudoby, která mladým lidem nijak nepřekáží, naopak je osvobozuje a umožňuje jim plněji vnímat krásu života, se např. objevuje na stejném albu v textu *Aj keď bez peňazí* Borise Filana a v obou případech se dá říci, že spíše než s realitou autoři pracují s jakousi mytickou představou, eventuálně s vlastní idealizovanou vzpomínkou.³

Pro účely naší práce je píseň *Ulica* významná tím, že velice přesně shrnuje funkci ulice v tradiční městské zástavbě. Ulice v tomto pojetí neslouží jen k přemístování lidí z jednoho místa na druhé, ale vybízí je k setkávání a komunikaci, je v pravém slova smyslu „obydlena“. Sociolog Jiří Musil (1985, s. 111) uvádí, že v panelové sídlištní zástavbě je tato polyfunkčnost ulic eliminována – vozovky obklopené stejnorodou masou betonu postrádají prvek osobitosti, který by odlišoval jednu od druhé, chodec je nucen vyhýbat se parkujícím i jedoucím automobilům a nemá důvod ani chuť k tomu, aby na ulici trávil více času, než musí.

Nikoli náhodou se Zeman v textu *Ulice* zmiňuje také o korzu („správná póza / kráľov korza“). Může tu mít na mysli obecně jakýkoli veřejný prostor, který tuto charakteristiku naplňuje, v souvislosti s Bratislavou však můžeme hovořit o korzu zcela konkrétním. V několikasettisícovém městě měla tato enkláva, sahající od Univerzitní knihovny po Slovenské národní divadlo, pel důvěrné známosti až domáckosti, kde se spontánně setkávali podobně smýšlející mladí lidé. Slovenští hudebníci často uvádějí, že právě tady se rodily a zanikaly kapely, vyměňovaly se desky a magnetofonové pásky, vedly se rozsáhlé debaty na různá témata a pochopitelně docházelo k navazování milostných a partnerských vztahů. „Chodili sme na korzo, čo bola veľmi dôležitá inštancia. Korzo je taký predvojnový relik, vo mne vyvoláva predstavu čohosi priam rakúsko-uhorského,“ vzpomíná basky-

³ Mnohem přesvědčivěji a s humorem Filan ztvárnil úlohu peněz v životě mladého člověka v písni *Klasika* na LP skupiny Elán *Detektívka* (1986), jejíž lyrický hrdina rozprodá v antikvariátu otcovu knihovnu, aby mohl svou dívku pozvat na večeři.

tarista Fedor Frešo (Jurík – Šuhajda, 2008, s. 225). Snad právě vliv Vídně, přetrvávající i po spuštění železné opony, způsobil, že zdánlivě překonaný styl trávení volného času na korze získal mezi bratislavskou mládeží takovou oblibu. Návaznost na jeho předválečnou „buržoazní“ tradici mohla být i vědomá a chápaná jako forma protestu proti tolik zdůrazňovanému „socialistickému způsobu života“. Vrcholná éra bratislavského korza, započatá zhruba v polovině padesátých let, skončila po invazi vojsk Varšavské smlouvy s nástupem normalizace, a tedy v době, kdy vyšla LP deska s písní *Ulica*, bylo už korzo – podobně jako představa mládí nezkaženého penězi – spíše nostalgickou vzpomínkou.

Hlavní textař skupiny Elán Boris Filan se prostředím města dotkl ve svých příspěvcích několikrát. Vždy přitom zdůrazňoval jeho sociálněkonstruktivní funkci. V písni *Plnoletí* (Elán, 1988, s. 172) dokonce personifikuje město, byť s ironií, jakožto nositele výchovy, jehož vliv je srovnatelný s vlivem školy: „My sme tí plnoletí (...) / Sme slušne vychovaní / dvorom a ulicami / školou a družinami / bitkou a rozprávkami.“ Často se u Filana objevuje motiv města ve spojení s láskou, např. v písni *Detektívka* (Elán, 1986, s. 154–156), stylizované jako rozsáhlé detektivní pátrání po náhle zmizelé Lásce: „Zrazu ľuďom chýba / hľadajú ju všetci / v parčíkoch a kluboch / mäsiarky aj vedci (...) Po všetkých kútach mesta / sa chlapci z piatej bé / dali už do pátrania / po mne a po tebe...“ Píseň *Neviem byť sám* (Elán, 1987, s. 161–163) se vyjadřuje k soužití a sounáležitosti lidí ve městě obdobně jako Zemanova *Ulica*: „V meste sám žiť nechcem / neviem byť sám.“

Povšimněme si na tomto místě několika Filanových textů, které se vztahují nikoli k městu obecně, ale k jedné z jeho konkrétních novodobých podob, o níž ostatně padla už zmínka: k sídlišti. *Sídliskový Indián* (Elán, 1986, s. 150–151) reflektuje objektivní a zjevná negativa života na sídlišti počínaje uniformitou („z okna vidím iba tisíc oblokov“) a konče nedostatečným soukromím („cez steny je v noci počuť každý vzdych“), důraz je ovšem kladen na oblast sociálních vztahů, především na to, jak přistupuje společnost k člověku, který se vymyká jejím představám o životním stylu, neproказuje povinnou úctu modlám a vůbec se chová jinak, než je všeobecně uznáváno jako správné a žádoucí. Lyrický subjekt sám sebe vnímá v pozici osamocené indiiána, kterému obyvatelé sídliště – nepřátelské bledé tváře – berou jeho životní prostor a on se snaží si jej ubránit, ačkoli nemá jinou zbraň než nadhled a humor. Posměšně komentuje typickou sídlištní zábavu („pred telkou sedia v izbách bledé tváre“) stejně jako pohodlné vegetování v nehybnosti a panickou obavu z jejího narušení, neboť každá změna je zde předem chápána jako změna k horšímu: „Dočasné je trvalé aj po rokoch / každý je rád že je rád.“ Štět solitéra s šedivostí sídliště je synekdochou každodenní konfrontace individuality s ušlápnutou průměrností, fanatismem, nenávistí a apriorními odsudky. („Viem, že o mne niekde v pohodlí / nájomníci rozhodli. / Mám vraj príliš veľa nezdraviacich známych. / Podľa nich som výtrž-

ník.“) V tomto okamžiku píseň přestává být jen nezávazným pojednáním o dětské hře na indiány a stává se alegorií normalizačního světa obecně.⁴

V roce 1985 natočil režisér Dušan Rapoš podle stejnojmenné prózy Eleonóry Gašparové hudební film *Fontána pre Zuzanu*. Když se souběžně s premiérou objevila i LP deska *Dvaja* s instrumentálními skladbami a písněmi z filmu, šlo o dramaturgický počín na svou dobu výjimečný, v produkci Opusu se jednalo o první soundtrack vůbec. Všechny písně na albu otextoval Boris Filan a v souladu s dějštěm příběhu je situoval do prostředí sídliště. Titulní píseň celého filmu *Prvá láska* se podobně jako *Sídliskový Indián* vyrovnává s jednotvárnou unylostí sídlištních bloků a vcelku očekávaně nachází východisko v lásce: „Panely a plienky / z topoľov zasneží / na sídlisku môžeme iba s láskou prežiť.“ (Různí umělci, 1986).

Mnohem propracovanější je ovšem text písně *Najrýchlejší z rýchlych* (Různí umělci, 1986). Filan tu používá překvapivě posluchačsky náročné, téměř surrealistické obrazy („v lese drôtov choré stromy“, „opadané krídla leta“, „niekto zomlel na prach hviezdy / teď lovia ryby v blate“), v rámci žánru teenagerského filmu přinejmenším nezvyklé. Dvojversí „nad hlavou sa hojdá panel / zástup civie čo sa stane“, na první pohled groteskní ve své absurditě, se stává hrozivým poté, kdy si uvědomíme jeho reálnost: vystihuje mentalitu davu, bezmyšlenkovité následování činů druhého (všichni se dívají, budeme se dívat taky), potenciálně i živočišnou krvežíznivost moderním člověkem umně skrývanou (na koho to asi spadne?). Těžištěm textu je motiv rychlosti jako charakteristického prvku života sídlištní mládeže – rychlé jsou motorky, písně i lásky. „Uprostred sídliska / nikdy nič nezískaš / ak nie si rýchly / ten najrýchlejší z rýchlych,“ opakuje se v refrénu. Zatímco ve většině svých textů, zejména pro skupinu Elán, Filan s mladými lidmi otevřeně sympatizuje, někdy až do té míry, že to může hraničit s podbíživostí⁵, v písni *Najrýchlejší z rýchlych* je naopak velmi kritický k jejich sobectví, snaze získat všechno hned a bez práce a i k agresivnímu sebeprosazování se (opakující se výkřik „Tu sme!“ – ten nakonec můžeme chápat i jako jakési volání o pomoc, ačkoli jen ve skrytu přiznáváné). Z textu vyplývá přesvědčení, že povaha a chování mladých lidí na sídlišti jsou do značné míry determinovány právě prostře-

⁴ Nešlo o první Filanův společenskokritický počín, podobný podtext měla už píseň *Vyplazený jazyk*, která se objevila o několik let dříve na albu *Nie sme zlí* (1983), na LP *Detektívka* (1986) pak můžeme do této tematické oblasti zařadit i *Žabu na prameni*. I s přihlédnutím k pozvolnému uvolňování poměrů v průběhu osmdesátých let působí uvedené texty politicky dosti odvážně.

⁵ Komentuje to i dobová kritika, např. Vlado Brožík v recenzi na první album Elánu *Ōsmy svetadiel*, zároveň ale s povzdechem konstatuje, že jde o jev obecnější: „Zrejme treba vziať do úvahy, že v slovenskom kontexte je vytváranie aureoly naivnej mladosti okolo rockovej hudby bežným javom.“ Srov. BROŽÍK, Vlado (1982). *Ōsmy svetadiel*. *Populár*, 14, č. 6, s. 26–27.

dím, které má na ně větší vliv než rodina nebo škola, posiluje jejich víru v to, že je za každou cenu zapotřebí být „najrýchlejší z rychlých“, narušuje schopnost empatie a vzájemného porozumění. V porovnání se staršími Filanovými texty je symptomatické, že dochází k oslabení funkce kolektivu (party), do popředí se dostává jedinec a jeho čistě osobní profit. Boris Filan zde věrohodně postihl posuny v myšlení a jednání mladého člověka v druhé polovině osmdesátých let, aniž by sklouzl k moralizování. Píseň navíc ozvláštnil zpěv Roba Grigorova, jednoho z pozoruhodných debutantů tehdejší slovenské popové scény, a elektro-nické experimentátorství autora hudby Václava Patejdlu.

S trochou zjednodušení můžeme říci, že podobné konotace, jako má prostor podchodu v rovině vertikální, zastává v rovině horizontální prostor předměstí: lokalita zanedbaná, vyloučená, z pohledu obyvatel městského centra mnohdy vysmívaná. Někdy jako by město a jeho předměstí – centrum a periferie – tvořily dvě zcela autonomní jednotky. V písňových textech (ale nejen v nich) prostředí předměstí často evokuje pocit smutku, deziluze a osamělosti, srovnej např. Filanův text *Gitarista* (Elán, 1983, s. 106–107): „S triaškou v zápěstí / v próze dní / ráno si na predmestí / ráta sny“ nebo „Nám zostalo tak strašne málo / len polo-prázdny bar na predmestí“ v písni *Rok rodiny* (Elán, 1994, s. 287–289).

Na předměstí velkoměsta se odehrává i první slovenský rockový muzikál *Cyrano z predmestia*, který měl premiéru v říjnu 1977 na bratislavské Nové scéně. Libretistka Alta Vášová vycházela z dramatické předlohy Edmonda Rostanda *Cyrano z Bergeracu*, převzala hlavní postavy Cyrana a Roxany a zasadila jejich příběh do současnosti. „Vybrala som si Rostandovho Cyrana, pretože som chcela ukázať nepodkupného chlapca, ktorý neuhýba pred mocou a nedá sa zlákať peniazmi, človeka, pre ktorého je dôležitý čistý štít. Rostandov Cyrano sa vyjadroval veršom, ten náš hudbou, ostala láska k Roxane a sila priateľstva,“ vysvětluje Vášová kořeny své inspirace (Jaslovský, 2008). Stejně jako u Rostanda se zde objevují archetypální motivy lásky a smrti, prolínající se s veskrze aktuálními situacemi a problémy, jako je rivalita rockových skupin nebo závislost na alkoholu. Vášová se snažila látku aktualizovat nejen prostřednictvím dílčích motivů, ale i v obecnější rovině: „Oproti Rostandovej hre nie sú v mojom prepracovaní v osnove deja náhodnosti. Cyrano si svoj rozbitý nos, ktorý je zdrojom jeho komplexov, zapríčiní sám v bitke. Jánova smrť nie je výsledkom náhody, ale vyplýva z jeho slabosti a nechopnosti vyrovnat sa s pohľadom na seba samého.“ (Jaslovský, 2008).

Prostředí předměstí se jako dějiště příběhu ze života nonkonformní mládeže přímo nabízí: v porovnání s centrem města je tu méně zastavěné plochy a více volného prostoru, tajemná zákoutí a opuštěné domy, lze tu snáze uniknout dohledu dospělých, rodičů nebo policie. Městská periferie se stává ideálním místem, kde se může mládež scházet, a využili toho jak tvůrci světových muzikálů, tak i například autor českých *Gentlemanů* (1967) Jan Schneider, jemuž se Vášová

možná mimoděk přibližuje i pojetím protagonisty jako jedince, který pod maskou drsného rváče skrývá mravní sílu a schopnost upřímně milovat. Kromě Alty Vášové se na slovesné části díla podíleli také Kamil Peteraj s Jánem Štrasserem, kteří otextovali jednotlivé písně. Zatímco Peteraj inklinoval k něžným lyrickým výpovědím, Štrasser k epice, ironii a důslednému využití „pouličního“ jazyka. Paralely s touto dichotomií – melodičnost a folkovou rozvahu na straně jedné a nekompromisní rockovou divokost na straně druhé – můžeme pozorovat i v hudební složce muzikálu, která rovněž byla dílem dvou výrazných osobností: Mariána Vargy a Pavola Hammela.

Tvůrci *Cyрана z predmestia* si v mnoha směrech dovolili narušit obvyčejě panující v populární hudbě: v muzikálu nevystupovali mediálně známí zpěváci ani profesionální balet, ale z velké části účinkující vybraní v konkurzu, jejichž občanská povolání mnohdy neměla s divadlem nic společného, vyhovovali však potřebě autenticity rockového zpěvu. „Choreograf O[g]oun z Brna zobral ľudí z ulice. (...). Vtedy v podstate neexistoval herec, ktorý by vedel spievať bigbeat,“ vzpomíná na okolnosti inscenace básník a v té době i dramaturg Nové scény Kamil Peteraj (Jaslovský, 2007, s. 174). Zmínku o ulici cituji záměrně; mimo kvality hudby a textů snad právě díky tomu, že se na jevišti objevily neznámé tváře, mohli se mladí diváci s příběhem více ztotožnit, získat pocit, že na jevišti hrají oni sami a o sobě. Tato civilnost ostatně dobře korespondovala se samotným tématem muzikálu a napomohla tomu, že se atmosféra města, respektive předměstí přenesla na jeviště se všim všudy.

Miroslav Žbirka se k tématu města vyjádřil nejkonceptněji na LP desce *Chlapec z ulice* (1986), po *Nemoderném chalanovi* (1984) teprve druhé, k níž si sám cele složil hudbu i napsal texty. K tematickému jednotlicímu principu alba odkazuje už název vstupní krátké instrumentální skladby *Ulice*. Po ní následující *Vzpomínky* (Žbirka, 1986) propojují prostor města s osobní rovinou, překvapivě se však nejedná o Bratislavu, ale – jak může vnímavý posluchač zčásti odhadnout i z toho, že název písničky je v češtině – o Prahu. Realie v textu obsažené („Stojím tu na Václaváku“) pak odkazují k české metropoli jednoznačně. Ačkoliv má protagonista toto město rád a našel v něm i lásku, stále se tu cítí trochu jako cizinec („ľudia si ma obzerajú“) a prostředí kolem sebe dosud vnímá jako výlučné. Město v něm vyvolává asociativní vlnu vzpomínek na mládí spojené s beatovou hudbou („z čias keď ešte Prúdy hrali / bol som chlapec malinký“). Zmínka o skupině Prúdy v souvislosti s Prahou může odkazovat na první československé beatové festivaly, které se odehrávaly na konci šedesátých let právě v Praze a Prúdy na nich slovenskou beatovou scénu velmi úspěšně reprezentovaly. Skandovaný refrén „Som, si, je / sme, ste, sú“ je dokonce přímou citací textu *Pod' so mnou* z první dlouhohrající desky Prúdů (2007). Lyrický subjekt s trochou hořkosti reflektuje, že jeho mladá přítelkyně toto období nezažila a je jí spíše lhostejné. Proto ji možná až nespravedlivě přísně kárá za to, že přišla na schůzku pozdě

(„nejprv ti však pripomenem / opäť ideš neskoro / dúfam, že dnes naposledy / inak by to zlé bolo“). Pozdní příchod milované osoby lze chápat i v přenesené rovině – láska měla přijít už tehdy, před lety, ne až teď. Motiv stárnutí a jeho konfrontace s mládím, bilance a úvahy nad pozicí člověka vůči světu prostupují celou deskou. S motivem města se znovu prolnou v titulní skladbě *Chlapec z ulice* (Žbirka, 1986). Označení „chlapec“ tu nesouvisí s věkem, stává se spíše metaforickým pojmenováním pro člověka dětsky upřímného, vnitřně poctivého, z hlediska okolí snad až naivního, který se ve složitosti světa cítí dezorientován, ale přitom dokáže dobře rozlišit, co je důležité a co podružné, co je dobré a co zlé. Příčí se mu prosazovat vlastní zájmy sobecky na úkor ostatních, zároveň se však nechce ani stát otloukánkem, „inkasovat údery“ a nechat po sobě šlapat. „Kto vie šplhať do kopca / tomu svet rád uverí / neviem sa však pomestiť do takejto lavice / ja som chlapec normálny / zo Strakovej ulice,“ konstatuje s pomyslným pokrčením ramen nad otázkou, jak v bezohlednosti přežít. Strakova ulice v bratislavském Starém Městě, reálné místo Žbirkova raného dětství, je lokalitou s tradičními urbánními charakteristikami, prostorem, kde město zachovává své původní funkce, můžeme ji tedy v tomto kontextu vnímat jako jakési bezpečné zázemí, symbol pospolitosti.

Městského prostředí se zčásti dotýká také Žbirkova skladba *Kúp mi knihu* (Žbirka, 1986), skepticky nahlížející na jednu ze strukturálních součástí moderního velkoměsta: obchodní dům. Kritikou konzumu, nákupu zbytečných věcí a povýšení utrácení na smysl života Žbirka výrazně předběhl svou dobu, uvážíme-li rozdíl mezi šíří nabídky tuzemského trhu v 80. letech a dnes. Namísto další z řady kravat, košil nebo tenisek protagonista skromně žádá občerstvení duševní, knihu. Objevuje se zde pro Žbirku typické střídání polohy vážné a ironické, místy až sebezparodické. „Obchodný dom, to je vlastne novodobý chrám / v ňom tovaru sa klaniam a on sa klania nám,“ přemítá zpěvák v refrénu a přepečlivou dikcí tuto svou výchovnou promluvu zároveň mírně ironizuje, aniž by přitom popřel niternou vážnost sdělení. Podobně Žbirka nakládá obecně se stylizací do role bezelstných „chlapců z ulice“ a „nemoderných chalanů“, která se v jeho textech často vyskytuje: myšlenku mravní rigoróznosti zachovává, ale záměrnou hyperbolizací jí zároveň dodává parodický nádech tak, že ve výsledku nevyznívá nijak mentorsky. Stává se naopak persifláží vážně míněných projevů všech, kdo o mravních zásadách pouze mluví namísto toho, aby podle nich jednali. Na rozdíl od nich Žbirka sám o sobě pochybuje, jeho upřímná sebereflexe, jak ji předestírá například v textu *Slávou opitý* (Žbirka, 1986), je strážlivě věcná a až bolestná.

Vraťme se však zpět k motivu města. O tom, že městské prostředí jako inspirační zdroj se v osmdesátých letech kontinuálně vyvíjelo, můžeme najít důkazy i v textech zpěváků a hudebníků o generaci mladších, než byli Boris Filan a Miroslav Žbirka, např. Richarda Müllera nebo skupiny Tublatanka. „Richard Müller nezpívá s něžně přivřenými očima o krásných ženách na rozkvetlých

loukách, ale chodí stále po reálných schodech v reálném paneláku,“ připomněl Ladislav Snopko (1988, s. 4) v časopise *Melodie* v srpnu 1988 tehdy už proslulou a dodnes oblíbenou píseň s textem Daniela Mikletiče *Po schodech* (Banket, 1986). Bez opisných pojmenování a zcela přímočaře v ní protagonista komentuje výstup do třináctého poschodí věžáku, během něž má vzhledem k neexistující zvukové izolaci jednotlivých bytových jednotek možnost vyslechnout, co se za kterými dveřmi děje – štěkot psa z jednoho bytu se prolíná s hádkou z jiného, hukot pračky s operními áriemi či nahlas puštěnou televizí. Metaforické spojení „tatramatky rodeo“ mimochodem výstižně pojmenovává skutečnost, že výrobky národního podniku Tatramat Poprad během praní nejen poskytovaly výraznou zvukovou kulisu, ale také se skákáním přemísťovaly mimo své výchozí stanoviště. Písníčka ale není jen satirickým pohledem na technické parametry sídlištní výstavby a vybavení domácností. Jak slyšíme v refrénu, cestou po schodech se dá ze zvuků poznat, „čo sme kto za ľudia“. V soukromí svých bytů lidé sundávají masky, opouštějí role a začínají se chovat tak, jak je jim vlastní – mnohdy tak na sebe prozradí i to, co navenek pečlivě tají. Na skladbu *Po schodoch* se Müller se skupinou Banket a textařem Mikletičem pokusil navázat na dalším albu *Druhá doba?!* (1988) písní *Bytové jadro problému* s velmi podobnou tematikou, ale srovnatelného úspěchu už se jim dosáhnout nepodařilo. Podle Müllera posluchači mylně interpretovali *Bytové jadro problému* jako pokus lacině získat další hit, aniž by vzali v úvahu, že přesné hudební i textové citáty z předchozí úspěšné skladby jsou využity záměrně. „Národ má pocit, že jsem mu podstrčil olízané lízátko, ale já jsem chtěl jen připomenout, že ještě stále bydlím v paneláku. Bez telefonu...“ uvedl Müller v rozhovoru pro *Melodii* (Snopko, 1988, s. 4).

Hardrocková skupina Tublatanka se k tématu města originálně vyjádřila v písní *Dnes* (Tublatanka, 1987) na albu *Skúsime to cez vesmír* z roku 1987. Autor textu Martin Sarvaš (v této souvislosti jistě není bez zajímavosti, že na fakultě architektury vystudoval obor urbanismus a územní plánování) pojal látku s lyrickou citlivostí. Personifikuje město jako blízkého přítele nebo milovanou ženu („dnes mám rande so svojím mestom“), která mu poskytuje útěchu a bezpečí před „čiernym bahnom rozliatych snov a vín“ a on k ní za to přistupuje něžně a pozorně („dnes mu dám iba pekné mená“). Do opozice k bezpečnému večeru strávenému o samotě toulkami v náručí města staví nejistý zítřek plný strachu a nucené přetvářky: „Zajtra sa budem báť / tváriť sa, že sa mám / (...) topiť sa v nočných hmlách.“ Sarvaš využívá otevřené prostředí velkoměsta paradoxně ve významu úkrytu, ulice jsou sice lidmi zaplněné, ale zároveň natolik anonymní, že umožňují člověku vyhnout se setkání s tím, s kým se setkat nechce.

Po roce 1989 díky uvolnění podmínek a rozšíření tvůrčího prostoru se začal v českých zemích i na Slovensku rozvíjet žánr spojený s prostředím města přímo programově: hip-hop. „Z ulíc sa postupne vytratili depešáci a metalisti – symbol socialistických sídlisk z polovice 80. rokov – a do módy prišli široké

rifle, mikiny a šiltovky,“ vzpomíná Marek Vagovič (2012) na počátky hip-hopové komunity v bratislavské Petržalce. Naším cílem není zevrubně probádat texty slovenských hip-hopových interpretů, povšimněme si však, jakým způsobem se přístup k prostředí města a zejména sídliště v jejich podání proměnil od dob *Sídliskového Indiána*. Příslušníci hip-hopové generace, narození v sedmdesátých letech a později, vyrůstali na sídlišti odmalička a pocítují sebe sama jako organickou součást sídlištního prostoru. Ačkoliv i oni hovoří o „betonové pasti“ a reflektují mnohá zdejší negativa, jejichž spektrum se oproti minulosti dokonce rozšířilo (především co se týče drog a kriminality), chápou sídliště zároveň jako svůj domov a vymezují své teritorium vůči ostatním, jsou na něj jistým způsobem i pyšní (viz např. „Petržalka je borec“, „toto je petržalský rap“, „som hrdý Petržalčan“ ve skladbě *Petržalka* skupiny L.U.Z.A. (2007)). V kontextu Bratislavy je tento pocit výlučnosti, obrazně řečeno „příslušnosti ke kmeni“ podtržen i tím, že „proletářskou“ Petržalku od Starého Města odděluje Dunaj, opticky se největší městské sídliště a město samotné mohou jevit jako dva samostatné, na sobě nezávislé prvky a mnozí Bratislanané (i Petržalčané) je tak skutečně vnímají.

Skladba *Mladá Petržalka* hip-hopera Kaliho (2010) a jeho hostů je dokonce přímo zacílena na aktivizaci mladých obyvatel sídliště k tomu, aby se zajímali o život kolem sebe a snažili se svým dílem přispět k jeho zlepšení. V textu se střídá sugestivní popis současného stavu sídliště („paneláky rozbité jak po výbuchu v Černobyle“, „socialistické ihriská / kde sa nemôžu deti hrať“ apod.) s apelativními pasážemi vyzývajícími ke změně a zdůrazňujícími sílu společné akce („Tak poďme Petržalčania / zbúrajme tu stenu“). Refrén „Tak poď / mladá Petržalka žije / tak poď / my sme mladí a ty nie“ je zvolen záměrně provokativně – autoři správně kalkulují s tím, že člověk přirozeně rád považuje sám sebe za mladého a slogan v něm může vyvolat pocit, že když se zapojí do obnovy Petržalky, začlení se i mezi „mladé“. Vzhledem k agitační povaze písničky nepřekvapí zjištění, že vznikla jako výsledek spolupráce hudebníků s občanským sdružením Mladá Petržalka. Spojení hip-hopové subkultury se sférou oficiální politiky se může jevit jako kuriózní, ale de facto dochází jen ke stejnému jevu, který v oblasti jiných hudebních žánrů včetně rocku trvá už řadu let, nyní jen reflektuje posun v žánrových preferencích potenciálních voličů.

I s přihlédnutím ke specifčnosti žánru hip-hopu, v němž vyhocenost jak v pozitivním, tak i negativním hledisku funguje jako standardní způsob vyjádření, je očividné, že vztah hip-hopových autorů k sídlištnímu či obecně městskému prostředí je na počátku nového tisíciletí v zásadě smířlivější, než tomu bylo v osmdesátých letech u Filana či Mikletiče. Jejich fixace na téma a užití formalizovaných vyjadřovacích prostředků mohou dokonce vyústit až v jakési zacyklení, jehož si povšiml například český publicista Lukáš Rychetský (2012, s. 17): „Ulica“ se na Slovensku stala fetišem, zaklínadlem a mantrou nejvyšší důležitosti. To není nijak překvapivé – i v Čechách se začínalo cestou „štrýtu“. Slovenským

rapperům se ale z petržalského výklenku (až na výjimky) nikam jinam nechce a jejich na první pohled sympatická ortodoxie může připomínat vyčpělý stereotyp, který sice páchne jako stoka, ale teče stále stejným směrem.“

Zcela rozdílný postoj k tématu města, než je sociálněkritický hlas hip-hopové komunity, zaujalo punkrockové kvarteto Horkýže slíže v písni *Brdokoky* (2002). Na rozdíl od všech dosud uváděných interpretů nepochází skupina z Bratislavy, nýbrž z Nitry, ale přesto by v našem výčtu neměla chybět, neboť pohled zvenčí umožnil prodchnout téma vtípem a podnítil vznik textu zaměřeného parodicky právě ve vztahu k Bratislavanům. Textař Peter Hrivňák posměšně komentuje styl života mladých příslušníků vyšších bratislavských vrstev (nebo zároveň také představu, která může o životě „zlaté mládeže“ panovat; někdy více, jindy méně zkeslenou). Patří sem archetypy jako zahálčivé poflakování po večírcích, barech a diskotékách a světácké znudění z přízně opačného pohlaví („na didžinu do Boccacia / babenky tam prídu (...) sústavne ma obletujú / neviem čo mám robiť“), ale i veskrze aktuální fenomén trávení času v nákupních centrech („v Poluse si kúpim veci / ktoré sa mi zídu“). Velkoměsto je tu prezentováno jako ideální místo k životu, „chlapci z Bratislavy“ v karikovaném podání skupiny se chtějí především bavit a využívají naplno všech možností, které jim tento prostor nabízí. Příroda v jejich očích není romantickým útočištěm, ale diskomfortem a překážkou, jejíž smysl existence jim zůstává utajen („sedlák, sedlák / nasadil stromy, kvety / a k tomu iné veci stupidné / a preto, preto / my chlapci z Bratislavy / starý môj, nemáme kam stúpiť, né?“).

Tím se dostáváme k pozoruhodné lexikální vrstvě textu. Horkýže slíže přesně napodobují prvky „blavského“ mládežnického slangu, mezi něž patří právě výslovnost „né“ namísto spisovného slovenského „nie“ či „starý môj“ ve významu „kamaráde“, „kámo“. Ještě signifikantnější je ovšem využití kontaktního citoslovce „no ty koky“, odvozeného z častěji užívaného „ty kokso“, popř. „ty kokos“, jež je patrně substitucí vulgárního „ty kokot“. „Ty brďo“, frekventované i v češtině, má stejnou funkci vyjádření údivu či překvapení. Horkýže slíže těmito výrazy s předstíranou vážností komentují zcela absurdní situace, jako je například pokuta za odbočení od tématu bez směrovky nebo soutěž o auto za nasbírané trubky od toaletního papíru, a nepřímou tím poukazují na myšlenkovou defektnost světa, kde se důležitě a s vážnou tváří hovoří o absurditách ještě mnohem větších. V tomto směru můžeme význam textu jistě vztáhnout i na širší a obecnější kontext, než je jen Bratislava.

Ve srovnání posledních dvou citovaných textů lze sledovat, z jak rozdílných až protichůdných pozic je možné ke zpracování látky města přistoupit, a tedy můžeme i odhadnout, jak široká a pestrá je škála prostředků mezi těmito dvěma póly. Přičteme-li k tomu ještě různorodé způsoby ztvárnění tématu v předchozích dekádách, zjistíme, že uzavřít exkurs do rockové (a hip-hopové) Bratislavy syntetizujícím a obecně platným závěrem není snadné a ani příliš účelné. Zůsta-

neme-li pouze u textů zde představených, můžeme si ovšem všimnout jednoho zásadního rysu: téměř všude funguje město jako prostředek interakce, místo pro setkávání lidí, které v ideálním případě iniciuje i jejich vzájemné porozumění. Tam, kde může být lidské soužití problematizováno (sídlíště, panelový dům), je patrná tendence se vůči tomu vymezit a hledat alternativu, nikoli zatratit město jako celek. Nesetkáme se proto ani s vysloveně záporným pojetím města ve smyslu ztělesnění civilizačního kolapsu, zdroje odcizení mezi lidmi a přírodou či mezi lidmi samotnými. Cílem tohoto článku nebylo podat úplný přehled slovenských (nebo i jen bratislavských) rockových textů, které se dílčím způsobem motivicky nebo rozsáhleji tematicky vztahují k prostředí města, spíše poukázat na to, že způsob zobrazení města zde má zřetelnou vývojovou linii, pokusit se postihnout základní aspekty tohoto vývoje, které mohou souviset i s relativní liberálností slovenské kulturní politiky v období normalizace, a odhalit specifika, kterými právě Bratislava na své obyvatele – hudebníky, zpěváky a textaře – působila a působí.

Literatura a zdroje

- BALÁK, Miroslav – KYTNAR, Josef (1998). *Československý rock na gramofonových deskách*. Brno: Indies.
- BANKET (1986). *Bioelektrovízia* [LP]. Bratislava: Opus.
- BROŽÍK, Vlado (1982). *Ôsmy svetadiel. Populár*, 14, č. 6, s. 26–27.
- DANKO, Štefan (2012). *Od praveku k rokenrolu. Ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál.
- ELÁN (1986). *Detektívka* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1983). *Elán 3* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1994). *Hodina angličtiny* [CD]. Praha: BMG Ariola.
- ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music.
- ELÁN (1988). *Nebezpečný náklad* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1987). *Neviem byť sám* [2 LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1982). *Nie sme zlí* [LP]. Bratislava: Opus.
- HORÁČEK, František (1988). *Že mi je ľúto. Melodie*, 26, č. 3, s. 27.
- HORKÝŽE SLÍŽE (2002). *Kýže sliz* [CD + textová brožura]. Praha: EMI.
- HORVÁTH, Vladimír a kol. (1982). *Dejiny Bratislavy*. Bratislava: Obzor.
- JASLOVSKÝ, Marian (2007). *Collegium Musicum*. Bratislava: Slovart.
- JASLOVSKÝ, Marian (2008). Hammel, Varga, Peteraj, Štrasser – Cyrano z predmestia. SME [online]. Cit. 2013-02-14. <<http://www.sme.sk/c/3903500/hammel-varga-peteraj-strasser-cyrano-z-predmestia.html>>.

- JURÍK, Luboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart.
- KALI a kol. (2010). *Mladá Petržalka* [online]. Cit. 2013-02-28. <<http://www.youtube.com/watch?v=jLCCJLdB8qE>>.
- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst.
- L.U.Z.A. (2007). *3mená4písmená* [CD]. Praha: EMI.
- MUSIL, Jiří (1985). *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda.
- MUSIL, Jiří (1977). *Urbanizace v socialistických zemích*. Praha: Svoboda.
- PRŮDY (2007). *Zvoňte zvonky* [CD]. Bratislava: Opus.
- RŮZNÍ UMĚLCI (1986). *Dvaja* [LP]. Bratislava: Opus.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2009). Když se ego pere s ulicí. A2 [online]. Cit. 2013-02-12. <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/19/kdyz-se-ego-pere-s-ulici>>.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2012). V zajetí ulice. Poznámky ke slovenskému rapu. A2, 8, č. 2, s. 17.
- TUBLATANKA (1987). *Skúsime to cez vesmír* [LP]. Bratislava: Opus.
- SNOPKO, Ladislav (1988). Klaun v masce člověka. *Melodie*, 26, č. 8, s. 4.
- TESAŘ, Milan (1992). *Elán. Rock na život a na smrt*. Bratislava: Champagne avantgarde.
- ULIČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart.
- VACKOVÁ, Barbora (2009). Cizinec v ideální společnosti. In: FERENČUHOVÁ, Slavomíra a kol., eds. *Město: Proměnlivá nesamozřejmost*. Brno: Masarykova univerzita.
- VAGOVIČ, Marek (2012). Je slovenský hip-hop mrtvý? *Týždeň* [online]. Cit. 2013-02-20. <<http://www.tyzden.sk/nazivo-doma/je-slovensky-hip-hop-mrtvy.html>>.
- VÁŠOVÁ, Alta (2009). *Sladké hry minulého leta*. Bratislava: Slovart.
- ŽBIRKA, Miroslav (1986). *Chlapec z ulice* [LP]. Bratislava: Opus.
- ŽBIRKA, Miroslav (2012). *Co bolí, to přebolí*. Bratislava: Ikar.

Context and development of the theme of city in lyrics of Bratislava rock groups

The paper deals with the projection of space of city in several lyrics, which have been realized by Bratislava rock groups and singers since the end of 1960s, especially in 1970s and 1980s. It follows their characteristic features, development and modifications. The analysis is based on the background of popular music in Slovakia in general and on the context of cultural politics as well. It is also connected to the historical and architectural transformation of Bratislava after the World War II.

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
zuzana.zemanova@upol.cz

Recenze a zprávy

O folku, o nás a o světě

Zuzana Zemanová

Jako vyústění celoživotního zájmu o folkovou hudbu, sumarizaci svého dosavadního bádání i vlastních písničkářských aktivit vydal pracovník brněnské Masarykovy univerzity Josef Prokeš v roce 2003 publikaci *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století*. Před nedávnem vyšla kniha podruhé pod názvem *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*.¹ Upravený název se zdá být vhodnější, neboť lépe koresponduje s všestranností autorova výkladu. Mezi prvním a druhým vydáním Prokešovy studie titulů zaměřených na folkovou píseň mírně přibýlo; v roce 2004 vyšly *Legendsy folku & country* Jiřího Vondráka a Fedora Skotala, následovány například Vlasákovými *Folkaři* (2008), výpravnou publikací Přemysla Houdy *Šafrán* (2008) o stejnojmenném písničkářském sdružení nebo vzpomínkami organizátora folkových koncertů Ivana Dvořáka *Bezčasí: nohybská kultura v letech 1976–1985* (2011)². Všechny uvedené mají spíše historicko-dokumentární charakter, zatímco Josef Prokeš se zaměřuje přímo na analýzu písňových textů a aplikaci zjištěných poznatků v širších společenských souvislostech. Podobné cíle sleduje i Zdeněk R. Nešpor v knize *Děkuji za bolest...* (2006), centrem jeho zájmu jsou ale hlavně projevy religiozity ve folku (monografie nese podtitul *Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*). Ve své univerzalitě tak zůstává počín Josefa Prokeše ojedinělým a o to cennějším.

Po úvodní obecné charakteristice žánru folkové písně a vymezení její pozice v rámci literární a hudební vědy autor zařazuje stručný historický exkurz osvětlující kořeny žánru ve světě a u nás. Vybaven potřebnými věcnými znalostmi pak čtenář přistupuje k těžišti celé práce, rozboru díla sedmi našich významných

¹ PROKEŠ, Josef (2011). *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.

² Uvádím práce obecnějšího rázu, které se Prokešově *České folkové písně* blíží orientací na žánr jako celek a pojímají tvorbu více autorů ve vzájemných souvislostech. Kromě nich se objevilo rovněž několik titulů zaměřených na jednu osobnost – knihy s krylovskou tematikou, *Hledání Jaromíra Nohavici Josefa Rauvolfa* (2007), knižní rozhovor Ondřeje Bezra s Vlastimilem Třešňákem *To je hezký, ne?* (2007) apod. Velkou péči žánru folku věnuje především pražské nakladatelství Galén.

písničkářů dvou generací³. V portrétech Karla Kryla, Vladimíra Mertý, Jaroslava Hutky, Vlastimila Třešňáka, Jaromíra Nohavici, Karla Plíhala a Miroslava (Slávka) Janouška Prokeš představuje písničkářovu osobnost a na konkrétních kratších i rozsáhlejších ukázkách z tvorby identifikuje jeho typické výrazové prostředky a kompoziční postupy, provádí rozbor motivický, versologický, dokonce i morfologický. Analýza frekvence jednotlivých slovních druhů nebo uplatnění určitých gramatických kategorií tu nepůsobí samoúčelně, jejím cílem není navodit dojem vědeckosti, ale dotvořit celkovou představu o poetice daného písničkáře – vyšší přítomnost sloves například svědčí o dynamičnosti textů, preference zájmena „my“ oproti „já“ zase dokládá snahu o výpověď společnou více lidem, navozuje pocit sounáležitosti. Jednotlivé autory Prokeš nevnímá jako izolované entity, vsazuje je do společného rámce a poukazuje na jejich vzájemné (záměrné i náhodné) podobnosti a rozdíly, stejně tak si všímá intertextuálních návazností, literárních inspirací a vlivů obsažených v jejich díle. Komplexnost rozboru završuje autor fundovaným pohledem muzikologickým. Jako doplněk k sedmi stěžejním jménům představuje v samostatné kapitole krátce ještě několik dalších (Paleček, Janík, Burian, Dědeček aj.), aby výsledný obraz naší písničkářské scény co nejlépe odrazil její skutečnou pestrost a mnohočlennost.

Poslední část práce je věnována fenoménu folkové písně v Československu 60. až 80. let jako celku a jeho přesahům sociologickým či psychologickým, jako jsou např. podíl publika na výsledné podobě folkového koncertu nebo role písničkáře jakožto autority, která v různé míře mohla suplovat rodinu a školu a podílet se tak na vytváření hodnotového a mravního profilu mladého posluchače. „Civilnost“ folku, jeho propojení se životem prostupuje textem stále zřetelněji a literárně-muzikologický rozbor písní tak pozvolna přerůstá do výpovědi o nás samých, o našem vnitřním světě i o naší úloze ve světě vnějším.

V pojednání o rozličných aspektech folku mimo jiné Prokeš postihuje otázku variantnosti folkových textů, jež pramenila zejména v předchozích dekadách z jejich nedostatečného a mnohdy nejednotného fixování písmem nebo prostřednictvím audionahrávek. S ohledem na to je velmi překvapující, jak kriticky se autor staví vůči knižnímu vydávání písňových textů („Vydávat Janouškovy texty netřeba“, „Jeho [Nohavicovy, pozn. ZZ] texty na papíře však zůstávají pouze potištěným papírem“, „Písně Jaroslava Hutky lze pouze vyslechnout jako insitní dobový dokument“ atd.; Prokeš 2011, s. 142). Zčásti lze tento postoj chápat – je nesporné, že píseň funguje nejlépe jako výslednice všech svých složek (hudba,

³ Zatímco Kryl, Hutka, Merta a Třešňák začali tvořit a veřejně vystupovat už před koncem šedesátých let, tedy v období relativní svobody, Nohavica, Plíhal a Janoušek vstoupili do povědomí posluchačů až začátkem let osmdesátých v diametrálně odlišných společenských a politických podmínkách, za generační předěl považují proto spíš tyto okolnosti než datum narození, kde mezi Třešňákem (nar. 1950) a Nohavicou (nar. 1953) je rozdíl pouhých tří let.

text, interpretace), tyto složky nelze pro plné pochopení celku od sebe oddělit a ani je odděleně posuzovat, a že tedy i text, ačkoliv má v žánru folku dominantní pozici, může osamostatněním od celku určitých významových odstínů pozbýt. Přesto považují vydávání písňových textů za užitečné. Recipient dostává možnost poslechem písničky doplnit četbou, tištěný text mu napomůže se lépe zorientovat v její struktuře, objasnit hůře srozumitelná místa, vracet se k nim a proniknout tak mnohem hlouběji do sémantiky verbálního sdělení, než by to bylo možné pouhým poslechem. Texty bývají sice publikovány ve zpěvníkách, ale tam může přítomnost dalšího typu znaku – not nebo akordových značek – čtenáře rušit, nejsou tudíž pro účely pouhého čtení úplně vhodné. Z hlediska didaktického je zapotřebí i říci, že četba písňového textu může u mladého posluchače nenásilně podnítit zájem o poezii jako takovou, nespojenou s hudebním doprovodem.

Po stránce faktografické je Prokešova studie ve všech směrech přesná a výstižná, aniž by směřovala k přepjatému akademismu. Stává se tak ideální pomůckou pro studenty a pedagogy a zároveň srozumitelnou formou osloví i širší veřejnost. Nikoli náhodou se v textu několikrát objevuje jméno Jiřího Černého – právě návaznost na jednoho z našich nejvýznamnějších hudebních publicistů je pro Josefa Prokeše charakteristická, a to jak ve smyslu úcty k faktům, tak například i ve schopnosti pojmut předmět zkoumání s nadhledem. Je sympatické, že navzdory zřetelnému osobnímu zaujetí nesklouzává Prokeš k adoraci folkařů a dokáže v jejich tvorbě popsat i umělecky problematičtější momenty, projevy kýchče, sklon k moralizaci, mesiášství apod.

Přesto se zdá, jako by autor kladl žánr folku hierarchicky výš než ostatní žánry hudebního spektra, a to jak v rovině estetické, tak morální. Z formulací typu „V období komunistické totality právě česká folková píseň udržela kontinuitu i kontext národní kultury, nekolaborovala s nemravným režimem...“ (Prokeš 2011, s. 156) by nepoučený čtenář mohl získat dojem, že folk stál osamocen proti drtivé převaze konzumní, unifikované normalizační pop music a vytvářel k ní jedinou alternativu. Spektrum žánrů a osobností, které inklinovaly k vlastnímu názoru a vymykaly se mediálně protežovanému průměru, bylo přitom velice bohaté, zahrnovalo projevy různého charakteru a stupně zakázanosti od punku přes Vladimíra Mišíka až třeba po Hanu a Petra Ulrychovy. Je pochopitelné, že vzhledem k tématu publikace se nebude autor rozepisovat o pozici punkového hnutí v ČSSR, ale pokud už ke společenským souvislostem přihlíží, bylo by spravedlivé alespoň jednou větou shrnout, že folk nebyl jediným subkulturním prostředím, v němž mohli lidé naplnit svou potřebu svobodného a pravdivého tvůrčího vyjádření.

Věcné chyby se v Prokešově studii objevují ojediněle a vyplývají spíš z neobratné formulace než ze skutečné neznalosti. Vlastimil Třešňák například nebyl člověkem „s odepřeným vzděláním“ (Prokeš 2011, s. 65) v tom smyslu, že by mu vzdělání odepřel někdo druhý, po ukončení základní školy se sám rozhodl, že

nebude v dalším studiu pokračovat. Podobně píseň Marty Kubišové *Modlitba* sice vznikla na objednávku do televizního seriálu *Píseň pro Rudolfa III.*, nikoli však v roce 1967, ale až o rok později, kdy se srpnové události staly impulsem pro její dokončení. To, že rámec seriálu dalece přerostla a stala se téměř symbolem odporu proti okupaci, dosvědčuje, že seriál zdaleka nebyl „nicotný“, jak Prokeš (2011, s. 152) uvádí. Především ve svých posledních dvou dílech, vysílaných na podzim a v zimě 1968, předkládal divákům stejně závažné otázky jako folkoví písničkáři (problematika jedince ve vztahu k dějinám a moci, individuální odpovědnost člověka za vývoj společnosti apod.), činil tak pouze jinou, lehčí formou odpovídající zábavnímu žánru.

Jako jediný objektivní nedostatek knihy (předchozí komentáře byly převážně subjektivního rázu) vnímám absenci bibliografických odkazů, dosti nešťastnou a vzhledem k odbornému charakteru studie i krajně nezvyklou. Publikace je sice opatřena rejstříkem a seznamem literatury, ale přímo v textu, u konkrétních citací a parafrází primárních i sekundárních materiálů odkazy úplně chybějí. Jestliže např. autor využívá vtipného textu Vlastimila Třešňáka k ilustraci osobnosti jeho kolegy Hutky („vidím i Jaroslava, hledá telefonní budku / dopsal fejeton o tom, jak dopsal fejeton / teď ho chce nahrát a vydat jako singl“; Prokeš 2011, s. 88), nedozví se čtenář ani název písně, ani zdroj citace a stejně je tomu v řadě dalších případů. Zájemci o hlubší studium některé dílčí problematiky nastíněné ve výkladu tím mají práci značně ztíženou a nezbývá jim než heuristicky propátrat celé svazky uvedené v soupisu použité literatury. Přesto doufám, že potenciální badatelé tento problém překonají. Ve všech ostatních ohledech je Prokešova práce výjimečně zdařilá a může se stát velmi pevným fundamentem pro další výzkum, ať už by se týkal písničkářské scény předlistopadové, nebo snad ještě lépe jejího vývoje po roce 1989, který dosud na své komplexní zmapování čeká.

The review focuses on study *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* written by Josef Prokeš and published in 2011, which deals with the creation of seven famous Czech folk singers connected to the period of 1960s–1980s (Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Slávek Janoušek), analyses their lyrics and describes their position in Czech folk music as well as in the life of society in general.

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
zuzana.zemanova@upol.cz

Báseň jako jazykové universum

Jakub Kostelník

Básník, překladatel a germanista Radek Malý (*1977) přináší svou monografii *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana*¹ první systematický průzkum poezie německy píšícího básníka rumunského původu Paula Celana (1920–1970). Kniha žánrově stojící na rozhraní mezi esejem, literárněvědnou studií a translatickou analýzou je podložena studiem dokumentů týkajících se života a díla básníka, který svou jazykovou vybaveností a šíří překladatelských zájmů předčil většinu svých současníků a stal se autorem evropského formátu.

Poezie Paula Celana má mnoho inspiračních zdrojů: počínaje německou literární tradicí 19. století (Hölderlin, Rilke) a vlivy německého expresionismu, tvorbou básníka G. Trakla, přes formální jazykový experiment (Morgenstern), surrealismus až po polytematickou asociativnost kubofuturismu (G. Apollinaire, jehož dílo Celan do němčiny překládal). Tato různorodá inspirace spolu s neobyčejně obtížným osudem básníka vytvořila jeho nezaměnitelnou poetiku, která neustále láká překladatele, aby přenesli její kvalitu do jiných jazyků.

Jednotlivé kapitoly publikace *Domovem v jazyce* jsou chronologicky seřazeny a věnují se základním tematickým okruhům (život a dílo básníka, jeho vztah k českým zemím a překladatelská percepcie). Po úvodním historicko-politickém kontextu tvorby německy píšících autorů v oblasti Bukoviny je pozornost věnována básníkovým juveniliím, vzniknuvším ještě v průběhu II. sv. války (Nokturno) či těsně po jejím skončení (Fuga smrti). Analýza se zaměřuje na migraci ústředních motivů zmiňované básně z textů Celanových souputníků (E. Weißglas, R. Ausländer, A. Margul-Sperber), zejména se týká básně On (Er) Emanuela Weißglase, která přímo posloužila jako „textový předstupeň“ slavné Fugy smrti, označované za Guerniku evropské poválečné poezie (J. Felstiner).

V následující části knihy se její autor věnuje důkladnému rozboru všech dosavadních publikovaných překladů této básně do češtiny. Radek Malý přichází s erudovaným, až rigorózním pohledem na jednotlivé překlady. Vytyká jim řadu formálních či obsahových nedostatků a upozorňuje na některé nepřesnosti nebo jazyková nedorozumění.

Zvláštní kapitola je věnována komentovanému překladu básně Nokturno datované pravděpodobně rokem 1941. Otevírá se v ní možnost bližšího seznámení

¹ MALÝ, Radek (2012). *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana*. Olomouc: Periplum.

s problematikou překladu poetického textu, a to na konkrétním příkladu výše zmíněné básně. Ačkoliv Radek Malý přesně dodržuje sémantickou kvalitu originálu, přesto dodává některé motivy (např. „trne každý pór“ v závěrečném verši), které nemají své opodstatnění v originálním textu. Překladatel zdůrazňuje, že tak učinil „kvůli potřebě nalézt rým“, ale nemusí k takovému zásahu nezbytně docházet.

Závěrečná část brožury *Domovem v jazyce* se zaměřuje na analýzu básní Paula Celana, které se tématem či motivy zmiňují o Praze nebo o českých zemích. Několika citacemi z autorovy korespondence je jednoznačně doloženo, jak neobyčejný měl vztah k českým zemím, ač je nikdy nenavštívil. Motivací k takovému vztahu mohlo být několik: např. Kafkova Praha jako inspirační zdroj, nikoliv neprávem jeho básnické dílo bývá označováno jako „jediný lyrický pendant díla Kafkova“ (Margul-Sperber), místo narození Celanových literárních přátel (F. Wurm), severní Čechy poskytly za I. sv. války útočiště rodině básníkovy matky nebo skutečnost, že jeho babička byla pohřbena v Kyjově.

Zvláštní pozornost přináší textu básně Vlčí bob z roku 1959, která nebyla za autorova života oficiálně publikována a byla v pozůstalosti objevena až o řadu let později (publikována v roce 1997). Vedle neobvyklého užití toponym v básni se pozastavuje nad sémantickou přímočarostí textu, který je v podstatě formulován jako dopis zavražděné matce.

Přes některé náznaky kniha netrpí typickými neduhy vědeckých publikací, jakými bývají obsahová rozvleklost, terminologická nesrozumitelnost nebo akademická nabubřelost. Vedle řady zmíněných biografických faktů mohl být blíže zmíněn vztah Paula Celana a Ingeborg Bachmannové (báseň Corona). Naopak je uctivé, že se nezaobírá pro někoho snad poněkud skandálními peripetemi závěrečné životní etapy básníka.

Uvedené kapitoly, ukázky z překladů (pohled pod pokličky v překladatelské kuchyni) a literárněvědné analýzy slouží autorovi jako skvělé předpolí pro další překladatelskou práci. Právě studium korespondence, vzpomínek současníků a přátel či dalších dokumentů může velmi významně dopomoci při interpretaci a překladu veršů výrazově enigmatického básníka, jakým Paul Celan bezesporu byl.

Mgr. Jakub Kostelník, Ph.D.
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arna Nováka 1/1
60200 Brno
Jakub.Kostelnik@seznam.cz

Styl mediálních dialogů

Jindřiška Svobodová

Kolektivní monografie *Styl mediálních dialogů*¹ přináší po odborné stránce velmi fundovaný vhled do aktuální problematiky mediální komunikace, jména jednotlivých spoluautorů jsou současně zárukou čtenářsky přístupného a živého textu doplněného řadou promyšleně zvolených a osvěžujících autentických dokladů. Kniha je ale také pro všechny lingvisty zaměřené na výzkum stylu, komunikace a na textovou analýzu bohužel posledním dílem podobného rozsahu, na němž se autorsky i organizačně podílela Světa Čmejrková.

Již název celé monografie je dokladem návratu zájmu o termín styl a jeho místo v lingvistickém výzkumu, a právě S. Čmejrková v kapitole *Styl mluvených projevů* přináší velmi potřebné a užitečné zhodnocení pojmů hovorový jazyk a hovorový styl. Autorka velmi správně zdůrazňuje skutečnost, že na stylu analyzovaných komunikátů se nejvýraznější měrou podílí právě to, že jde o texty mluvené (nepřipravené, plynoucí lineárně v čase a reflektující vývoj komunikační události) a že se na jejich vzniku podílí více aktivních účastníků. Subjektivní autorský přínos každého ze zúčastněných komunikantů spoluvytváří a dotváří výslednou podobu dialogického komunikátu a Světa Čmejrková neopomíjí ani vliv role přidělené komunikantům v jednotlivých typech komunikačních situací, ani podíl vyjednané identity při hledání výrazových prostředků a vhodných komunikačních strategií. Pro další výzkum v dané oblasti jsou nezpochybnitelným přínosem i další dvě kapitoly S. Čmejrkové *Styl dialogu a Typy mediálních dialogů*. V nich autorka při praktické analýze vycházející z rozboru autentických textů postihuje zásadní složky komunikační situace, jako např. registr a individuální styl komunikantů, počet účastníků nebo téma a účel rozhovoru, přičemž vytváří základní typologii mediálních dialogických komunikátů a odlišuje specifika informativních rozhovorů, politických duelů, dialogů pro zábavu a talk show nebo „blábolivých“ rozhovorů.

Dialog S. Čmejrková vnímá jako „střetávání a interakci individuálních komunikačních stylů“ (např. na s. 43) a velmi ilustrativně tuto odlišnost registrů dvou komunikačních partnerů dokládá na příkladu politické debaty Přemysla Sobotky s Janem Kačerem. Při detailní práci s konkrétním autentickým ko-

¹ ČMEJRKOVÁ, Světa – HAVLÍK, Martin – HOFFMANNOVÁ, Jana – MÜLLEROVÁ, Olga – ZEMAN, Jiří (2013). *Styl mediálních dialogů*. Praha: Academia.

munikátem se velmi dobře ukazuje, jakým způsobem se mluvčí nechá ovlivnit diskurzivním prostředím, s nímž je, např. v tomto konkrétním případě profesně, spjat, a jak místo něj ve veřejném mediálním prostoru promlouvá role, kterou si dokáže vyjednat. Podobné analýzy jsou ve světě, v němž je vliv médií na stálém vzestupu, velmi potřebné a skutečným adresátům debat, tedy televizním divákům, mohou pomoci při odhalování skutečných komunikačních strategií i při rozpoznání manipulativních technik.

Součástí monografie je i poměrně rozsáhlá kapitola Olgy Müllerové *Styl mediálních rozhovorů ve zpravodajství – specifika rozhlasových rozhovorů*. Záměr se v této kapitole přesouvá z prostředí televizního vysílání k vysílání rozhlasovému a autorka se detailněji věnuje stanici ČRo1 Radiožurnál. O. Müllerová nejprve charakterizuje specifické prvky diskurzu této rozhlasové stanice, těžiště zájmu je ale zejména v analýze pravidelného ranního interview. Tuto relaci popisuje jako specifický typ institucionálního dialogu a charakterizuje ji z hlediska počtu účastníků rozhovoru a rolí, které zde obsazují, a z hlediska celkové struktury a sekvenčního uspořádání. Pro další analýzu mediálních, a to nejenom rozhlasových rozhovorů, je podle mého názoru mimořádně podnětná a inspirativní podkapitola věnovaná typologii otázek a odpovědí. Autorka otázky klasifikuje zejména z hlediska záměru podavatele a odlišuje otázky věcné a informativní, otázky směřující k potvrzení výchozí domněnky či předpokladu, otázky s náznakem ironie, provokace nebo pochybnosti. Následně se O. Müllerová vrací k tradičnímu rozdělení otázek na zjišťovací a doplňovací a od analýzy otázkových replik přechází k analýze diskuze. I v této oblasti se objevuje řada nových impulzů a podnětů pro diskurzivní analýzu tohoto typu komunikačních událostí, a to zejména při sledování vzájemného přerušování řeči jako prostředku výstavby dialogických sekvencí, který může plnit jak funkci kooperativní, tak i kontroverzní. Analyzované rozhovory konverzačnímu stylu přibližují repliky reagující na aktuální situaci a směřující k dosažení humorného efektu a k žertování. Součástí všestranné analýzy je i podkapitola věnovaná jazyku užívanému v těchto rozhovorech a souvisejícím specifickým „autorského“ stylu moderátora.

Obecného posunu k dialogičnosti v rozhlasovém vysílání si všímá i Jiří Zeman v samostatné podkapitole *Předpověď počasí v rozhlasovém vysílání*. Autor nejprve sleduje obvyklé struktury pravidelných relací věnovaných předpovědi počasí a pak přechází k užívaným formám, sleduje odlišnosti mezi monologickými projevy meteorologů od projevů vystavených jako dialog moderátora s meteorologem a pozornost věnuje především rolím obou komunikantů v rozhovoru primárně směřujícím k poskytnutí věcných informací.

Tradičně velmi přínosné jak exkurzem do stávající, zejména zahraniční odborné literatury, tak prakticky zaměřenou analýzou autentických dialogů jsou kapitoly Jany Hoffmannové *Styl rozhovorů v televizních publicistických pořadech: vyhybavé strategie českých politiků*, *Styl rozhovorů v televizních zábavních pořadech*

a *Televizní rozhovory publicistické a zábavní: některé společné strategie*. Autorce těchto kapitol se daří úročit několikaletý soustavný zájem o studium dialogu a např. v kapitole věnované politickým rozhovorům na ukázkách z televizních debat velmi zdařile odhaluje únikové a úhybné strategie politiků, kteří záměrně poskytují odpovědi neobsahující požadované informace, nebo odpovědi, v nichž sice moderátorem požadovaná informace poskytnuta není, ale objevují se informace nevyžádané. Autorka se neomezuje pouze na analýzu odpovědních replik hostů, ale sleduje také strategie užití moderátorem při získávání odepřených informací. Právě v politických debatách roste význam role moderátora, jehož úkolem je rozeznat na straně komunikačního partnera snahu o manipulaci a získat pro třetího účastníka komunikace, televizního diváka, dostatek potřebných informací. Odborné i popularizační analýzy mediální komunikace s politikem jsou pak důležité zejména odhalováním a následnou tematizací těchto manipulativních technik a účelového mlžení.

V kapitole zaměřené na dialogy uskutečněné v rámci zábavních pořadů se J. Hoffmannová věnuje především vyjednávání pozic zúčastněných komunikantů, detailnější analýza je pak soustředěna na talk show Karla Šípa Všechnopárty. Ve velmi konkrétním a příklady dostatečně podloženém rozboru autorka sleduje především asymetrii mezi komunikanty vyplývající jednak z jejich vztahu k mediální organizaci, jednak z významného věkového rozdílu mezi moderátorem a pozvanými hosty. Pozornost věnuje odlišnosti stylů související s různou generační a profesní příslušností účastníků komunikace, vlivu tematizace těchto sociálních aspektů na informační přínos dialogů a na související volbu výrazových prostředků. Při srovnání společných strategií užívaných v publicistických a zábavních pořadech si J. Hoffmannová vybírá dva velmi charakteristické rysy, a to užití obranných a únikových technik a výskyt intertextů a intertextuálních odkazů v různých „žánrech“ televizních debat.

Při velmi poctivé a precizní práci s autentickými ukázkami mediálních dialogů se i v těchto kapitolách daří prokázat, že styl dialogického textu vzniká jako výsledek vzájemného působení individuálních stylů jednotlivých mluvčích a zejména srovnání rozhovorů Karla Šípa s mladými umělci různého profesního zaměření, s různým kulturním zázemím a s odlišnou komunikační kompetencí ukazuje, že rozhovory vedené moderátorem při užití prakticky stejných strategií mohou vést právě díky podílu invence a pohotovosti komunikačního partnera ke vzniku naprosto odlišných dialogů.

Spolupůsobení verbálních a neverbálních prostředků při naplňování komunikačních strategií sleduje v kapitole *Dvojí řád střídání replik mluvčích v televizních politických debatách* Martin Havlík. Autor do výzkumu diskurzu politických debat velmi vhodně zavádí pojem „komunikační násilí“ a při velmi poctivé analýze odlišně strukturovaných dialogů ukazuje, jakým způsobem může vzájemné přerušování partnerů ovlivnit celkový výsledek komunikační události. Udělování

a odebírání slova se v debatách, jichž se účastní více mluvčích, stává „prubířským kamenem“ profesionálních zástupců mediální organizace a dovednost správně odhadnout strategii, kterou zkušený politik využije k tomu, aby pro sebe získal čas na úkor komunikačního partnera, stejně jako schopnost v pravý čas udělit prostor dalšímu z mluvčích jsou projevem skutečně moderátorovy profesionality. M. Havlíkovi se daří velmi přesvědčivě prokázat, jakým způsobem může moderátor pozměnit celkové vyznění debaty (do níž politik přichází zejména proto, aby si vylepšil, případně pozitivně pozměnil vlastní mediální image) tím, kolik prostoru věnuje hostu k tomu, aby mohl diskutovat a případně se i prezentovat. Roli moderátora a úlohu konkrétního média autorovi umožňuje přesvědčivě a validně zhodnotit srovnání vystoupení týchž vybraných politiků v politických diskuzích různého formátu realizovaných ve vysílání na dvou různých televizních stanicích. Velmi zajímavé výsledky přináší i analýza pořadu Máte slovo, v němž v poměrně omezeném čase (přibližně padesáti minut) diskutuje šestice pozvaných hostů a slovo dostávají i diváci ve studiu. Dialog se v takovém případě mění v permanentní boj o slovo a role moderátorky zde získává odlišný význam při srovnání s debatami, jichž se účastní dva nebo tři pozvaní politici.

S. Čmejrková do monografie nepřispěla pouze oddíly zaměřenými na textovou analýzu či na pragmatické aspekty sledovaných dialogických komunikátů, ale velmi vhodně do ní věnovala i samostatnou kapitolu věnovanou sporným a často diskutovaným jevům české gramatiky, stylistiky a lexikologie *Některé stylové jevy v tvarosloví, syntaxi a lexiku mediálních dialogů*. Úvodní část kapitoly je věnována analýze rozhlásového dialogu, v němž se předmětem diskuze mezi pozvaným hostem a telefonujícími posluchači stala právě úroveň vyjadřování ve veřejném mediálním prostoru. Již v této části se S. Čmejrkové podařilo velmi trefně pojmenovat řadu palčivých a „neuralgických“ bodů současné češtiny, které jsou zmiňovány nejenom účastníky diskuze, ale jimž sama autorka věnovala dlouhodobě svou pozornost. K nejčastějším chybám patří například užití tvarů *bysme, abysme, kdybysme*, instrumentálních tvarů číslovky dva (*dvěmi*), nerespektování existence duálového skloňování substantiv označujících některé párové orgány (ruce, oči, kolena apod.) a řada dalších. S. Čmejrková se i v tomto případě prezentuje především jako tolerantní a vůči novým trendům vstřícná lingvistka, současně ale jasně odmítá rezignovat na nutnost produkovat ve veřejném mediálním prostoru kultivované projevy poučených mluvčích. I díky působení skutečných profesionálů by se ve vědomí uživatelů jazyka měla udržet základní povědomost o rozdílech v užití krátkých a dlouhých tvarů adjektiv (*Domy byly postaveny/postavené v devatenáctém století; Kroky byly uskutečněny/uskutečněné*), cit pro adekvátní užití tvarů zájmena *svůj* a prostých posesiv, znalost širšího repertoáru spojovacích prostředků (např. spojka *aniž*) a schopnost příliš nepodléhat módním konstrukcím (*je to o něčem*). S. Čmejrková věnuje pozornost i zřejmě nejdynamičtější se rozvíjející rovině současného jazyka, a to

rovině lexikální, a řada uváděných příkladů je dokladem dlouholetého zájmu o tuto oblast. Autorka v zásadě neodmítá ani nové progresivní tvary, ani nové lexikální výrazy, stále ale připomíná, že starší dubletní tvary mohou výrazně přispět k dosažení vyšší stylové hodnoty projevů.

V poslední kapitole *Výslovnost* její autor Jiří Zeman sleduje, v čem se aktuální stav v současných médiích liší od zásad české ortoepie stanovených již v polovině minulého století. J. Zeman sleduje jevy, jejichž výslovnostní varianty se odlišují v jistých typech pořadů (zejména při čtení připravených zpráv a v případě nepřipravených nebo pouze částečně připravených projevů) a ukazuje tendence, které jsou časté v projevech profesionálních mluvčích. Nespornou předností kapitoly je její přehlednost a systematickosti, s níž se autor věnuje všem významným jevům z oblasti výslovnosti.

Sehranému autorskému kolektivu se tak v knize *Styl mediálních dialogů* podařilo postihnout specifika nejrůznějších typů televizních a rozhlasových rozhovorů, upozornit na význam role moderátora jako profesionálního zástupce mediální organizace nebo ukázat nejčastější komunikační strategie užívané hosty při vyjednávání identity a při nárokování prostoru v mediálním prostředí. Autoři jednotlivých kapitol dokázali vytvořit velmi provázaný a koherentní text přinášející na jedné straně inspiraci a řadu podnětů pro další (nejenom) pragmatolingvisticky orientovaný výzkum, na druhé straně text pomáhající adresátům mediálních dialogů při odhalování funkce užitých technik a manipulativních strategií. I tato kniha se tak stává dalším dokladem toho, jak velkou ztrátou je pro naši lingvistiku předčasný odchod její spoluautorky a editorky Světlý Čmejkové.

Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
jindriska.svobodova@upol.cz

Ohlédnutí za lexikologickým kolokviem

Proměny slova

Darina Hradilová

Rok 2012 byl rokem, na jehož počátku by býval prof. PhDr. Edvard Lotko, CSc., oslavil své osmdesáté narozeniny (18. 1.) a na jehož konci jsme si připomněli roční výročí jeho úmrtí (9. 12.). Při této příležitosti Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého uspořádala lexikologické kolokvium *Proměny slova*, na němž prezentovali své práce žáci a následovníci profesora Lotka.

Kolokvium zahájil vedoucí katedry bohemistiky prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D., jenž mezi přítomnými přivítal paní Janu Lotkovou s dcerou, které laskavě přijaly pozvání organizátorů a zúčastnily se dopoledního jednání. Odborná vystoupení otevřela doc. PhDr. Eva Jandová, Ph.D., osobní vzpomínkou na profesora Lotka a poté pokračovala svým příspěvkem *Neologismy tvořené z příjmení politiků (od čunkodomků přes bobotrik k polévce havlovačce)*, v němž analyzovala vybraná nová slova z hlediska slovtvorby. V souvislosti s tím komentovala také perspektivy začlenění takto tvořených neologismů do struktur lexikálního systému.

V následujícím příspěvku *Proměny českého lexika v letech 1948–1989* nastínil PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D., klíčové vývojové tendence ve slovní zásobě češtiny v době budování, reformy, normalizace a odumírání socialismu v Československu. Prostřednictvím autentického materiálu, získaného převážně excerpcí periodik *Rudé právo*, *Stráž lidu* a *Mladý svět*, demonstroval jednak vývojové procesy stimulované zvnějšku, tj. potřebami společnosti, resp. kolektivu uživatelů češtiny, jednak vývojové procesy imanentní, tedy plynoucí z proměn vnitřní struktury jazyka.

Doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr., ve svém vystoupení hledala odpověď na otázku *Proč „lexikální morfologie“?* Jako možné řešení načrtla rozdíl mezi morfologií tvaroslovnou a lexikální, přičemž poukázala na to, že morfologický proces flexe neslouží pouze formální strukturaci věty, ale plní i funkce odrazové, tedy funkce, jež spadají spíše do kompetence morfologie lexikální.

Doc. PhDr. Diana Svobodová přispěla studií *K typologické odlišnosti přejatých neologických prvků*, ve které se zabývala projevy mezijazykových interakcí,

kteří je v současné době možné sledovat v souvislosti s přejímáním cizojazyčných prostředků do české slovní zásoby a které se projevují v oblasti morfologie a morfematiky, syntaktických struktur, slovtvorby, sémantiky, komunikačních obrátů a dalších. Věnovala se také míře formální inkompatibility, resp. inadaptability prostředků převzatých z analytických jazyků, jež se jeví z hlediska češtiny jako cílového systému jako anomální a mohou do jisté míry ovlivňovat jeho kompaktnost a iniciovat v něm dílčí změny, jakými jsou např. nárůst podílu izolačních, aglutinačních a polysyntetických rysů.

Odpolední jednání zahájil doc. Mgr. Patrik Mitter, Ph.D., příspěvkem nazvaným *Odmítavé postoje k hybridním složeninám v české jazykovědě v průběhu 20. století*. Představil analýzu vnímání hybridních kompozit (zvláště s prvním komponentem cizího původu) v české jazykovědné literatuře 20. století a ukázal na tehdejší odmítavý postoj vůči takto tvořeným slovům. Následně popsal obrat v chápání jejich statusu ve slovní zásobě (a v jazyce vůbec), ke kterému došlo v průběhu 60. let 20. století, a zdůraznil, že od této doby jsou hybridní kompozita v mluvnických a lexikografických popisech uváděna, resp. zaznamenávána bez jakýchkoli hodnotících soudů a doporučení nahrazovat je jiným typem synonymního pojmenování.

Vystoupení Mgr. Jindřišky Svobodové, Ph.D., *Ohrožování tváře jako prostředek komunikační strategie* vhodně odkazovalo k tomu, že odborné zájmy profesora Lotka se nesoustřeďovaly pouze na oblast lexikologie, ale též na rétoriku a kulturu mluveného projevu. Příspěvek byl zaměřen na komunikační analýzu specifického typu mediálních dialogů uskutečňovaných v rámci pravidelné televizní relace vysílané soukromou televizní společností Prima FTV *Ano, šéfe*. Autorka příspěvku prezentovala jazykový materiál získaný z nahrávek těchto pořadů, přičemž se zaměřila zejména na analýzu komunikačních funkcí expresivních vyjadřovacích prostředků.

Jako poslední vystoupila organizátorka kolokvia Mgr. Darina Hradilová, Ph.D., která přednesla referát nazvaný *Asymetrické antonymické modely v současné slovní zásobě*. Cílem jejího příspěvku bylo poukázat na utváření asymetrických antonymických modelů, které lze vnímat jako anomálii mezi antonymickými vztahy, které jsou ze své podstaty symetrické. Autorka vymezila typy antonymických asymetrií, sledovala příčiny jejich vzniku a analyzovala asymetrické antonymické páry se zřetelem k jejich formálním, významovým a funkčním charakteristikám.

Kolokvium proběhlo ve vynikající tvořivé atmosféře, k níž přispěla bezpochyby i hojná účast posluchačů-studentů. To byl ostatně i jeden z cílů kolokvia: navázat na pedagogický odkaz profesora Lotka a přivést k odborné diskuzi studenty, jež měla vystoupení přednášejících inspirovat a přivést k hlubšímu zájmu o daný obor.

Svým pedagogickým rozměrem kolokvium *Proměny slova* naplňovalo i cíle grantového projektu *Inovace filologických studijních oborů se zřetelem k potřebám trhu práce* (CZ.1.07/2.2.00/15.0291), na němž se Katedra bohemistiky FF UP podílí. Finanční podpora z prostředků projektu přispěla k příjemnému průběhu kolokvia a zejména díky ní je možno přednesené příspěvky souborně vydat tiskem.¹

Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
darina.hradilova@upol.cz

¹ HRADILOVÁ, Darina et al. (2013). *Proměny slova*. Olomouc: Univerzita Palackého.

Za Jaroslavem Bartoškem

Ondřej Bláha

V den svých 80. narozenin, 24. března 2013, zemřel významný lingvista a znalec mediální komunikace doc. PhDr. Jaroslav Bartošek, CSc. Celý jeho život a okolnosti, které provázely jeho odbornou práci, mohou být výmluvným příkladem osudu vědce a humanisticky založeného, upřímného člověka ve 20. století.

J. Bartošek se narodil v Dambořicích, vesnici asi 15 kilometrů západně od Kyjova. Slovácký původ a fakt, že se J. Bartošek brzy „naturalizoval“ i na Valašsku, byl nepochybně determinantou pozdějšího Bartoškova vztahu k češtině i zdrojem měřítek, jimiž posuzoval jazyk veřejných projevů. V r. 1951 absolvoval J. Bartošek reálné gymnázium v Hodoníně, ale na vysokou školu byl z politických důvodů přijat až po několika letech „v praxi“ – studium rusistiky a bohemistiky na Vysoké škole ruského jazyka a literatury v Praze a na FF UK absolvoval až r. 1960. Svou pedagogickou kariéru J. Bartošek započal na odborném učilišti Zbrojovky Vsetín, ale už od r. 1961 působil na Pedagogickém institutu v Gottwaldově (pozdějším Zlíně) a v l. 1962–65 byl zároveň vědeckým aspirantem v oboru současný český a ruský jazyk na FF UK v Praze (Bartoškovým školitelem tu byl fonetik M. Romportl).

V Praze J. Bartošek navštěvoval mj. semináře ve Výzkumném ústavu pro sđelovací techniku A. S. Popova, kde v té době sestrojili V. Maláč a B. Borovičková první syntetizér mluvené češtiny, a samozřejmě i ve Fonetickém ústavu FF UK, který na počátku 60. let proslul prvním segmentátorem mluvené češtiny (autorem byl P. Janota). Oba tyto přístroje se Bartoškovi podařilo získat i pro novou fonetickou laboratoř, která vznikala na FF UP v Olomouci (mj. za velké podpory tehdejšího vedoucího katedry bohemistiky M. Komárka). Na olomoucké FF UP J. Bartošek po obhájení titulu CSc. v r. 1966 (prací *Syntaktická povaha postojových výrazů v ruštině: příspěvek k řešení parenteze*) celkem sedm let vedl přednášky a semináře v oboru fonetiky a stylistiky současné češtiny a zároveň působil jako konzultant a pedagog v tehdejší Československém rozhlasu, kde se přičinil o velmi dobrou jazykovou úroveň publicistických pořadů. V době působení na UP (r. 1967 mj. získal titul PhDr.) se J. Bartošek prosadil svými prvními odbornými studiemi, věnovanými nejprve fonetice rusisticky orientované¹

¹ BARTOŠEK, Jaroslav (1966). K možnoštem využití nářečí při vyučování ruské výslovnosti. *Ruský jazyk*, roč. 16, s. 341–346; týž (1972). Funkcionalnaja interpretacija into-

a brzy i fonetice zaměřené bohemisticky.² Velký význam mají Bartoškovy studie věnované tématům z pomezí fonetiky a syntaxe,³ např. problematice frázování výpovědi a intonačním jevům, které z frázování vyplývají.

Už jako pedagog na FF UP a v rozhlase si J. Bartošek uvědomoval skutečnost, které pak podřídil veškerou svou práci po zbytek života – totiž že s poznáním a popisem jazyka jako úkolem lingvistiky se pojí i větší zodpovědnost za jazyk a jeho stav, která leží právě na lingvistovi jako osobě veřejně činné. Fakt, že novináři a redaktori v médiích podstatným způsobem ovlivňují jazykový vývoj a že právě kultivaci a rozvíjení jejich jazykových dovedností má smysl se věnovat, plynul z tohoto poznání zcela samozřejmě. Nejvýznamnějším výsledkem Bartoškova souběžného působení na univerzitě a v rozhlase na přelomu 60. a 70. let byla monografie *Jazyk rozhlasové sportovní publicistiky* (1974),⁴ která se věnovala především tempu, výslovnosti a intonaci tohoto typu publicistických textů.

Mezi tím však už probíhala tzv. normalizace a veškerá veřejná, zejm. pedagogická a vědecká činnost J. Bartoška byla rázně utlumena – r. 1973 byl Bartošek vyhozen z FF UP i rozhlasu a vrátil se na Valašsko. Tam mj. sedm let pracoval jako propagační referent podivuhodného a v kontextu socialistického Československa vzorového Jednotného zemědělského družstva Slušovice. Publikovat mohl jen nízkonákladové instruktážní texty a podobné interní materiály (radící úředníkům národních výborů, jak promluvit ke snoubencům, na občanském pohřbu, jak vítat novorozeňata apod.), z nichž některé však svou kvalitou výrazně převyšovaly dobový průměr.⁵

Na vysokou školu – opět na FF UP v Olomouci – se J. Bartošek mohl vrátit až v r. 1990, o rok později se zde habilitoval a brzy vydal metodologicky i dokumentárně cennou monografii *Jazyk současné české politiky* (1993).⁶ Bartoškovy již

nacii vvodnosti v ruskom jazyke. In: *Phonetica Pragensia* 3. Praha: Universita Karlova, s. 43–47.

² BARTOŠEK, Jaroslav (1973). K poruchám artikulace. *Naše řeč*, roč. 56, s. 57–62.

³ Vedle disertace uvedené výše v textu to byly např. studie BARTOŠEK, Jaroslav (1971). K syntaktickému chápání parentetických vět. In: *Miscellanea linguistica*. Ostrava: Profil, s. 167–171; týž (1993 [napsáno 1971]). Syntax přímé rozhlasové sportovní reportáže. In: *Studia Bohemica* 6. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 77–89.

⁴ BARTOŠEK, Jaroslav (1974). *Jazyk rozhlasové sportovní publicistiky*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 121 s.

⁵ BARTOŠEK, Jaroslav (1976). *Kultura mluvených projevů*. Gottwaldov: Socialistická akademie, 63 s.; týž (1989). *Estetika obřadů SPOZ [Sboru pro občanské záležitosti]: Rétorika*. Hradec Králové: Krajské kulturní středisko, 74 s. Poznatzky ze své praxe v 70. a 80. letech J. Bartošek po Listopadu zúročil ve své příručce rétoriky pro nové, svobodně volené obecní zastupitele – týž (1992). *Kultura řeči a chování na radnici. Úvod do praktické rétoriky*. Ostrava: Panima, 126 s.

⁶ BARTOŠEK, Jaroslav (1993). *Jazyk současné české politiky*. Olomouc: Univerzita Palackého, 60 s.

dřívější odborné zájmy a vědomí zodpovědnosti za jazykovou kulturu v médiích a vůbec jejich kvalitu jej přivedly r. 1994 k iniciování vzniku samostatné Katedry žurnalistiky FF UP a dále k účasti na založení Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (jako institut fungovalo toto pracoviště od r. 1997, pod současným názvem pak od r. 2002). Pro studenty vysokých škol i pro jejich učitele napsal Bartošek několik kvalitních a opakovaně vydávaných učebnic.⁷

Zodpovědnost za kulturu jazyka v médiích vedla Bartoška k polemikám o podobě spisovné češtiny,⁸ zejm. po vydání proslulého díla P. Sgalla a J. Hronka. Zastánci velkých změn v tváři spisovné češtiny (ale i lingvisté o něco mírnější ve svých přáních a soudech) proto Bartoška častěji veřejně citovali.⁹ S výsledky svého působení na svědomí obhájců obecné češtiny jako tzv. druhého standardu však J. Bartošek spokojen nebyl – v korespondenci s autorem tohoto článku si jednou posteskl: „Hádám se s nimi čtyřicet let a nikam to nevede.“

Zvukové stránce češtiny, která dominovala v prvních desetiletích jeho odborného působení, se Bartošek po svém návratu na univerzitu věnoval rovněž – mezi jeho studii, které se charakteristicky vyznačují komplexním přístupem k problematice mluveného jazyka a kultuře mluveného projevu,¹⁰ najdeme

⁷ BARTOŠEK, Jaroslav (2001). *Úvod do studia žurnalistiky: studijní texty pro distanční studium*. 2., přeprac. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 158 s.; týž (2002). *Základy žurnalistiky*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 109 s.; týž (2003). *Kultura manažerské komunikace*. 3. vyd. Ve Zlíně: Univerzita Tomáše Bati, Fakulta managementu a ekonomiky, 108 s.; týž (2003). *Kultura a technika mluvené řeči*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 85 s.; BARTOŠEK, Jaroslav – DAŇKOVÁ, Helena (2010). *Žurnalistika a škola: příručka pro učitele mediální výchovy*. 2. vyd. Frýdek-Místek: Václav Daněk, 207 s.

⁸ BARTOŠEK, Jaroslav (1997). Diskutovat, ale ne pořád. *Jazykovědné aktuality*, roč. 34, č. 3–4, s. 44–51; týž (1999). Perspektivy češtiny. *Tvar*, roč. 10, č. 5 (4. 3.), s. 1 a 4.

⁹ HRONEK, Jiří (1998). Poznámka k příspěvku J. Bartoška. *Jazykovědné aktuality*, roč. 35, č. 3–4, s. 50–54; K tomu BARTOŠEK, Jaroslav (1999). Poznámka k poznámce. *Jazykovědné aktuality*, roč. 36, 3–4, s. 47–48. Další polemiky s J. Bartoškem – HAJIČOVÁ, Eva (1999). K článku O perspektivách češtiny. *Tvar*, roč. 10, č. 8 (15. 4.), s. 4; KASAL, Lubor (1999). Nestát vývoji v cestě: rozhovor s jazykovědcem Petrem Sgallem. *Tvar*, roč. 10, č. 15 (23. 9.), s. 8.

¹⁰ BARTOŠEK, Jaroslav (1992). Nemelodické melodické vytýkání. *Naše řeč*, roč. 75, s. 198–204; týž (1995). Mluvní tempo v rozhlasu a v televizi. In: *K diferenciaci současného mluveného jazyka*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 145–153; týž (1996). Tematická a lexikální výstavba přímé rozhlasové sportovní reportáže. In: *Studia Bohemica* 7. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 105–112; týž (1996). Pojem mluvenost v připravených spisovných komunikátech. In: *Spisovnost a nespisovnost dnes*. Brno: Masarykova univerzita, s. 93–97; týž (2005). Výslovnostní styly v češtině. In: *Čas v jazyce a v literatuře*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, s. 155–161.

opět i práce o intonaci jako o jedné z neproměnlivějších složek suprasegmentální roviny komunikace. Lingvistická produkce J. Bartoška z přelomu tisíciletí obsahuje ovšem i řadu příspěvků týkajících se současného stavu publicistického stylu češtiny.¹¹

Ani v posledních letech života, kdy už v soukromé korespondenci s přáteli (asi spíš s těmi mladšími) ke svému podpisu připojoval titul „praděd“ a kdy užíval odpovídající mailovou adresu „prajarbar@seznam.cz“, neztrácel J. Bartošek zájem o kulturu veřejného vyjadřování a neslevil ani trochu ze svých poměrně přísných, ale o tradici středoevropské vzdělanosti opřených nároků na kvalitu jazyka v médiích a ve školách. J. Bartošek – skromný a neokázalý ve svém osobním vystupování – ukázal velkolepě, co znamená vážít si dědictví, které jsme ve spisovné češtině dostali, a jak je důležité toto dědictví dále zhodnocovat.¹²

PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
ondrej.blaha@upol.cz

¹¹ BARTOŠEK, Jaroslav (1995). Jazyková kultura mluveného zpravodajství. In: *Spisovná čeština a jazyková kultura 1993*. Praha: FF UK, s. 166–171; týž (1997). Jazyk žurnalistiky. In: DANĚŠ, František et al. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, s. 42–67; týž (2001). Ke sblížování jazyka beletrie a žurnalistiky. In: *Język i literatura czeska u schyłku 20 wieku – Český jazyk a literatura na sklonku 20. století*. Wałbrzych: Państwowa wyższa szkoła zawodowa, s. 23–36; týž (2002). Tlak profese – specifický faktor ovlivňující jazyk žurnalistiky. *Naše řeč*, roč. 85, s. 68–78; týž (2008). K jazyku mluvených zpráv. *Čeština doma a ve světě*, roč. 16, 2008, č. 1–2, s. 5–18.

¹² O J. Bartoškovi viz též: PALKOVÁ, Zdena (2003). Jubileum doc. PhDr. Jaroslava Bartoška, CSc. *Jazykovědné aktuality*, roč. 40, č. 1–2, s. 55–58; HOLEŠ, Jan. Bartošek, Jaroslav. In: ČERNÝ, Jiří a HOLEŠ, Jan. *Kdo je kdo v dějinách české lingvistiky*. Praha: Libri, 2008, s. 48–49.

Bohemica Olomucensia

roč. 5 (2013)

č. 1

Redakce:

PhDr. Ondřej Bláha, Ph.D.

Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.

doc. PhDr. Karel Komárek, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Technické zpracování: RNDr. Helena Hladišová

Příspěvky prošly dvojitým anonymním recenzním řízením.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

e-shop: www.e-shop.upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tel.: 585 633 173

e-mail: ondrej.blaha@upol.cz

Olomouc 2013

MK ČR E 18600

ISSN 1803-876X

Vychází 4× ročně