

editorial

Lubomír MACHALA

*studie**a články*

Pavel Zahrádka – Logicko-sémantická
analýza estetických pojmů a její důsledky
pro ontologii estetických vlastností

Petr Hrtánek – Chtělo by to změnu...
K výrazovým možnostem angažovanosti
v současné české próze

Petr Kyloúšek –
Slovesný čas a fokalizace.
K otázce narativní vzdálenosti
ve francouzské literatuře

Mirna Šolíc – Narrating
and Negotiating the Repressed
City: Representations of Prague
in Jiří Weil's Work

materiály

Jiří Weil – Eulogy for 77,297 Victims
(Translated by David Lightfoot)

varia

Richard Změlík – Nová monografie
o rané tvorbě Jana Čepa

Erik Gilk – Obsáhlá introdukce k další
kapitole nových dějin české literatury 19. století

Jana Kolářová – Činnost olomoucké pobočky
Literárněvědné společnosti v letech 2009–2015

Bohemica Olomucensia

Bohemica Olomucensia

Časopis pro bohemistická a mezioborová studia

Ročník 7 (2015)

Číslo 1 – Litteraria

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2015 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.

Obsah

5 Lubomír Machala – Editorial

Studie a články

- 8 Pavel Zahrádka – Logicko-sémantická analýza estetických pojmů a její důsledky pro ontologii estetických vlastností
- 30 Petr Kýloušek – Slovesný čas a fokalizace. K otázce narativní vzdálenosti ve francouzské literatuře
- 53 Petr Hrtánek – *Chtělo by to změnu...* K výrazovým možnostem angažovanosti v současné české próze
- 66 Mirna Šolić – Narrating and Negotiating the Repressed City: Representations of Prague in Jiří Weil's Work

Materiály

- 90 Jiří Weil – Eulogy for 77,297 Victims (Translated by David Lightfoot)

Varia

- 106 Richard Změlík – Nová monografie o rané tvorbě Jana Čepa
- 110 Erik Gilk – Obsáhlá introdukce k další kapitole nových dějin české literatury 19. století
- 114 Jana Kolářová – Činnost olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti v letech 2009–2015

Editorial

Lubomír Machala

Na konci roku 2014 se vedení Katedry bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci rozhodlo pro změny, které by měly vyústit v inovaci a zkvalitnění recenzovaného časopisu *Bohemica Olomucensia*, vydávaného tímto pracovištěm od roku 2009. Prvním krokem v zamýšleném směru bylo jmenování nové redakce. K jejímu vedení se vrátil zakladatel periodika Lubomír Machala, redaktorem odpovědným za literárněvědné příspěvky se stal Erik Gilk, lingvistickým garantem pak Miroslav Vepřek a za tajemníka redakce byl vybrán Martin Lukáš. Uvedení redaktori se následně shodli na těchto změnách: Rozšíření koncepce časopisu bude signalizovat už jeho podtitul *Časopis pro bohemistická a mezioborová studia*, k výraznější čtenářské rezonanci a jasnější tematické profilaci by mělo přispět střídání literárněvědných a jazykovědných čísel časopisu. Inovací projde také struktura čísel. Základ časopisu budou představovat Studie a články nově doplněné rubrikou Materiály, která bude přinášet například překlady či speciální ediční projekty. Varia budou složena z recenzí, zpráv, komentářů a dalších drobnějších textů publicisticko-informačního charakteru. Nová bude také obálka, stejně jako elektronická podoba našeho časopisu, která bude zdarma k dispozici na webových stránkách naší katedry.

První číslo sedmého ročníku časopisu nese podtitul *Litteraria* a nabízí velmi pestrout škálu příspěvků. Po úvodním textu Pavla Zahradky pohybujícím se na pomezí estetiky, sémantiky a filozofie umění následuje minuciózní výklad Petra Kylouška přibližující, jak struktura jazykového kódu ovlivňuje výrazové možnosti daného jazyka a spoluvytváří specifika té či oné literatury, v Kylouškově studii pak konkrétně literatury francouzské. Petr Hrtánek shrnuje, analyzuje a syntetizuje nedávné staronové diskuse o projekci společenské angažovanosti do literární tvorby. Chorvatská badatelka Mirna Šolić působící kromě naší katedry také na glasgowské univerzitě, využila dvou románů Jiřího Weila k prozkoumání příspěvku tohoto autora do podoby tzv. pražského textu. Tendenci internacionalizace našeho časopisu ještě více zdůrazňuje anglický překlad Weilova *Žalozpěvu pro 77 297 obětí* od kanadského překladatele Davida Lightfoota. Varia přináší recenze monografie Tomáše Kubíčka *Dvojí domov Jana Čepa* a také časopisecké introdukce nových dějin české literatury 19. století, kterou tým Dalibora Turečka publikoval v brněnském časopise *Bohemica litteraria*. V závěrečné zprávě se Jana Kolářová ohlíží za činností olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti AV ČR v letech 2009–2015.

Doufáme, že novou podobu našeho časopisu Bohemica Olomucensia přivítají a ocení jeho dosavadní čtenáři a že stávající snažení redakce i přispěvatelů tomuto periodiku získá také čtenáře nové.

Studie a články

Logicko-sémantická analýza estetických pojmů a její důsledky pro ontologii estetických vlastností

Pavel Zahrádka

Úvod

V tomto textu se budu zabývat nejprve sémantickou analýzou a klasifikací estetických pojmů. Následovat bude zamyšlení nad ontologickými důsledky, které z této analýzy vyplývají pro ontologii estetických vlastností, tj. pro otázky týkající se způsobu existence estetických vlastností a jejich postavení v celkové ontologické struktuře světa. Hned na úvod se ovšem nabízí otázka, proč by měl mít způsob, jak užíváme estetické pojmy a jak hovoříme o estetických objektech, nějaký vliv na to, co je estetická vlastnost a jakým způsobem estetické vlastnosti existují. Představme si situaci, kdy poznáváme určitý druh rostliny a označíme ji za arekovou palmu. Skutečnost, že dokážeme určit identitu rostliny, nemá žádný vliv na její podstatu či způsob existence. Daná rostlina měla znaky arekové palmy už před aktem našeho poznání. Proč by tomu mělo být jinak v případě estetických objektů, popř. estetických vlastností? Domnívám se, že oním důvodem je relační povaha estetických vlastností, resp. estetických pojmů. Jinak řečeno, estetické pojmy označující estetické vlastnosti nejsou pojmy, které by označovaly přírodní druhy (tygr, areková palma apod.), ale pojmy, které jsou funkcí naší formy života, tj. kromě toho, že popisují smysly vnímatelné vlastnosti objektu, tyto vlastnosti také hodnotí z hlediska daného mluvčího. Tato hodnotící funkce estetických pojmů poukazuje na to, že estetické vlastnosti se utvářejí teprve v průběhu našeho vnímání a hodnocení. Základním předpokladem tohoto článku je teze, že intenze (způsob užití) estetického pojmu určuje jeho extenzi, tedy soubor jím označovaných objektů, resp. vlastností. Způsob, jakým poznáváme estetické vlastnosti, tj. jak je zakoušíme a jak o nich hovoříme, tyto vlastnosti teprve konstituuje. Nejde ovšem o to, že by se určitá vlastnost objektu stávala estetickou vlastností na základě našeho speciálního psychologického postoje. Budu se snažit ukázat, že smysly vnímatelná vlastnost se estetickou vlastností stává na základě určitých přesvědčení, které nás vedou k tomu, abychom určitým objektům, popř. vlastnostem věnovali pozornost. Rozhodující tudíž není způsob vnímání a oceňování, ale důvody této pozornosti. Oprávněnost tohoto předpokladu se pokusím prokázat prostřednictvím sémantické analýzy estetických pojmů.

Sémantická analýza estetických pojmů

Většina filozofů jazyka zabývajících se sémantikou estetických pojmů se shoduje, že v estetickém diskurzu se vyskytují tři různé druhy estetických pojmů (viz např. Sibley 2007; Zangwill 1995; Levinson 2006). První skupinu estetických pojmů tvoří pojmy, které mají výhradně hodnoticí funkci. Mezi tyto pojmy patří například výrazy „krásný“, „ošklivý“, „průměrný“, „nádherný“, „kvalitní“ či „výborný“. Tyto pojmy připisují nějakému objektu hodnotu, aniž by blíže specifikovaly, v čem tato hodnota konkrétně spočívá. Pro tento druh pojmů existují v estetice různá označení. Frank Sibley hovoří o intrinzně či výlučně hodnoticích pojmech (Sibley 2007, s. 91), zatímco Nick Zangwill tuto skupinu pojmů označuje za verdiktivní pojmy (Zangwill 1995).¹ Tento druh pojmů budu nadále označovat jako „hodnoticí estetické pojmy“.

Druhou sémantickou skupinu estetických pojmů tvoří pojmy, které pouze popisují kvality objektů, aniž by prozrazovaly něco o jejich hodnotě či implikovaly hodnoticí (příznivý či nepříznivý) postoj mluvčího. Převážně se jedná o estetické pojmy, které označují emocionální či expresivní (sentimentální, radostný, melancholický, smutný), behaviorální (energický, roztěkaný, klidný, naléhavý), afektivní (tragický, komický, šokující, strašidelný), formální (asymetrický, harmonický, sjednocený, nesourodý), zobrazivé (obraz kočky, portrét Napoleona) či smyslové vlastnosti. Tuto skupinu estetických pojmů budu označovat jako „deskriptivní estetické pojmy“.

Signifikantní sémantickou vlastností těchto pojmů je jejich vágnost. To znamená, že v případě jejich užití může docházet ke sporům, kdy se dohadujeme, zda určitý objekt (tzv. hraniční případ) máme označit daným estetickým pojmem, nebo máme pro jeho označení raději zvolit jiný sémanticky příbuzný predikát (viz Zemach 1991). K podobným sporům způsobeným vágností užívaného pojmu dochází například v situaci, kdy si nejsme jisti tím, zda o určitém objektu máme prohlásit, že má červenou, nebo již spíše oranžovou barvu. Čím je vágnost popisných estetických pojmů způsobena? Domnívám se, že odpověď je třeba hledat v jejich indexikálním charakteru. Navzdory tomu, že estetické pojmy jsou obecnými pojmy, náleží jim skrytá indexikální komponenta, která je neoddělitelně spjata s každým jejich užitím v konkrétním případě.² Popisné estetické pojmy proto fungují podobně jako určité deskripce, které se vztahují vždy jen k jednomu určitému objektu. Pokud nějaký film označíme například za melancholický, pak je melancholický svým jedinečným způsobem, tj. právě na základě svých specifických vlastností, nikoliv proto, že by splňoval nějakou obecnou definici

¹ Přesně řečeno, Zangwill hovoří o verdiktivních estetických soudech, nikoli pojmech. Verdiktivní estetické soudy jsou takové soudy, ve kterých je určitý estetický pojem použit výhradně za účelem hodnocení objektu (Zangwill 1995, s. 317).

² Více k indexikálnímu charakteru estetických pojmů viz Vaida 1998.

melancholie. Užití popisných estetických pojmů se proto nemůžeme učit na základě nějaké verbální definice, ale jen na základě ostenzivní definice, tj. na základě určitých paradigmatických případů užití daného estetického pojmu. Reference k paradigmatickým případům je však důležitá nejen z hlediska učení se novému estetickému pojmu, ale také z hlediska jeho dalšího užívání. Tyto paradigmatické případy se mohou ovšem mluvíci od mluvícího lišit, a proto se také nemusíme shodnout na tom, zda nový případ je dostatečně podobný onomu paradigmatickému, a opravňuje nás proto k užití daného estetického pojmu. Každý z nás totiž sporný (hraniční) případ může porovnávat s odlišným paradigmatickým případem či paradigmatickými případy užití daného estetického pojmu. Zatímco mluvíci A může souhlasit s výrokem, že „Tento film je melancholický“, protože daný film se vyznačuje dostatečnou mírou podobnosti k referenční skupině X zahrnující paradigmatická melancholická díla, se kterými je mluvíci A obeznámen, mluvíci B může s daným výrokem nesouhlasit, protože mezi posuzovaným filmem a referenční skupinou Y zahrnující paradigmatická melancholická díla, se kterými je mluvíci B obeznámen, neexistuje dostatečná míra podobnosti.

Poslední množinu estetických pojmů tvoří pojmy, které v sobě spojují hodnotící a deskriptivní složku, tj. připisují objektu určitou kvalitu a zároveň vyjadřují hodnotící postoj mluvícího k dané kvalitě. Mezi takové pojmy patří například „elegantní“, „mdlý“, „trapný“, „ladný“. Frank Sibley tento druh estetických pojmů označuje jako „přídavně hodnotící pojmy označující vlastnosti“ (*evaluation-added property terms*). Já budu namísto toho užívat označení „smíšené pojmy“. Na rozdíl od deskriptivních estetických pojmů vyjadřují smíšené pojmy také hodnotící postoj mluvícího k popisovaným vlastnostem objektu. Na rozdíl od čistě hodnotících pojmů tento druh pojmů připisuje objektu také určité vlastnosti. Když nějaký pohyb lidského těla označíme za ladný, říkáme tím zároveň, že daný pohyb se vyznačuje například plynulostí, rychlostí a rovným držením těla. Dokladem deskriptivního obsahu smíšených estetických pojmů je vzájemná nezaměnitelnost estetických pojmů se stejnou hodnotící valencí. I když pojmy jako „ladný“ a „velkolepý“ vyjadřují pozitivní estetickou kvalitu, která je připisována jimi označeným objektům, nelze ladný objekt označit za velkolepý a naopak. Relevantní rozdíl mezi oběma estetickými pojmy musí spočívat v jejich odlišném deskriptivním obsahu, protože mají stejný hodnotící obsah.

Ve filozofické estetice panuje většinový konsenzus, že estetické pojmy nemají žádnou definici, resp. nelze stanovit nutné a postačující podmínky jejich užití (viz např. Sibley 2003; Hungerland 1962). Jinak řečeno, ačkoli se estetické pojmy řídí v daném případě určitými podmínkami, tyto podmínky nelze zobecnit a učinit z nich obecně platné pravidlo. Výše uvedená sémantická klasifikace estetických pojmů dokáže absenci obecných pravidel jejich užití vysvětlit. V případě hodnotících a smíšených estetických pojmů je absence nutných a postačujících podmínek užití způsobena jejich hodnotící funkcí, která je podmíněná partikulární

hodnotící perspektivou daného mluvčího. Užití smíšených estetických pojmů není podmíněno pouze fyzikálními a smysly vnímatelnými vlastnostmi konkrétního objektu, ale také hodnotami, zájmy a potřebami toho, kdo daný objekt posuzuje. Vzhledem k individuální a společenské proměnlivosti těchto hodnotových faktorů – utvářejících naši tzv. formu života (Wittgenstein 1998, § 241, 242) či osobní ekonomii (Smith 1988) – nelze stanovit pevná pravidla užití estetických pojmů, která by se zakládala na řadě mimoestetických pojmů reprezentujících nutně a postačující podmínky jejich užití. V případě popisných estetických pojmů je absence obecných pravidel užití způsobena jejich indexikálním charakterem. Rozmanitost paradigmatických případů užití daného estetického pojmu, které tvoří referenční bod pro jakékoliv jeho další užití, znemožňuje stanovení obecně platné definice estetického pojmu, protože neexistuje žádný stabilní okruh paradigmatických případů užití daného pojmu, který by mohl sloužit jako základ pro stanovení definičních kritérií.

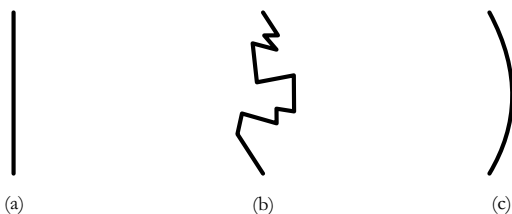
Klíčovou otázkou z hlediska tématu tohoto článku je, zda sémantická analýza estetických pojmů prozrazuje něco o ontologii estetických vlastností, resp. zda určité ontologické koncepce diskvalifikuje, či naopak jiné podporuje. Domnívám se, že z této analýzy lze vyvodit celkem tři ontologicky relevantní závěry a odmítnout specifickou verzi estetického realismu.

Ontologické důsledky

1. Sémantická analýza estetických pojmů ukazuje, že ne všechny estetické pojmy mají jako korelát estetickou vlastnost, resp. ne všechny estetické pojmy lze označit za predikáty, tj. pojmy, které určitému objektu připisují, nebo naopak odnímají určitou vlastnost. Nicméně gramatická forma estetického soudu „x je F“ svádí často filozofické estetiky k tomu, aby přehlíželi hodnotící funkci estetických pojmů. Domnívají se, že estetické soudy mají formálně-sémantickou strukturu tvrzení, ve kterém je určitému objektu „x“ připisována estetická vlastnost F (viz např. Reicher 2005). Estetické soudy mohou mít ovšem nejen predikativní, ale také hodnotící funkci. Když o nějaké dívce prohlásíme, že je krásná, nepřipisujeme jí tím nějakou vlastnost, ale vyjadřujeme naše pozitivní hodnocení jejího vzhledu. Pojmy, které užíváme za účelem popisu nebo hodnocení, mají proto odlišnou sémantickou strukturu. Zatímco obsah popisných pojmů je určen empiricky identifikovatelnými kritérii nebo odkazem k paradigmatickému případu užití daného pojmu, obsah hodnotících pojmů je určen specifickými hodnotícími měřítky, která jsou při užití pojmu aplikována mluvčím na hodnocený objekt. Fakt, že pro užití hodnotících pojmů jsou směrodatné hodnotící kritéria a nikoliv empirické vlastnosti objektů, dokládá situace, ve které se dva mluvčí dokážou shodnout na popisu empirických vlastností objektu, nedokážou se ovšem shodnout na jeho estetickém hodnocení, resp. na relevanci těchto vlastností z hlediska hodnocení například

krásky objektu či osoby. Hodnotící estetické pojmy proto neoznačují estetické vlastnosti, ale vyjadřují hodnotící postoj mluvčího k danému objektu. Ontologická problematika estetických vlastností se proto týká vlastností, které jsou označovány popisnými a smíšenými estetickými pojmy. Pojímání hodnotících estetických pojmů jako substanciálních pojmů, tj. pojmů s určitým empirickým obsahem, vedlo v dějinách estetiky často k marnému hledání obecně platných empirických kritérií pojmů krásy či estetické hodnoty.³ Pečlivá sémantická analýza a klasifikace estetických pojmů může tomuto omylu zabránit.

Obrázek 1



2. Realizace sémantické analýzy estetických pojmů předpokládá, že víme, co jsou to estetické pojmy a jak se liší od pojmů mimoestetických. Filozofové estetiky často vycházejí z intuitivního předpokladu, že existují dvě odlišné skupiny pojmů (estetické a mimoestetické) a že každý z nás je dokáže od sebe odlišit. Filozofická argumentace ve prospěch dvou kategoriálně⁴ odlišných skupin pojmů často začíná výčtem exemplárních příkladů těchto pojmů, přičemž výčtové řady jsou ve většině případů zakončeny výzvou adresovanou čtenáři, aby si další příklady doplnil podle vlastního uvážení, popř. jsou zakončeny zkratkou „atd.“, která naznačuje, že každý kompetentní čtenář si dokáže danou řadu příkladů intuitivně doplnit o vlastní příklady, resp. že rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými pojmy je každému zřejmé a je všeobecně přijímané. Například Frank Sibley, jeden z prvních estetiků, který začal mezi estetickými a mimoestetickými pojmy rozlišovat, píše: „Jakmile uvedeme příklady dokládající [tento rozdíl], téměř každý by podle mě dokázal pokračovat a doplnit další příklady – samozřejmě kromě problematických, nejasných či hraničních případů – do jedné či druhé kategorie.“ (Sibley 2007, s. 33) Rovněž

³ Na tuto myšlenkovou past upozornil již David Hume, když napsal: „Krása není žádnou vlastností ve věcech samých: existuje pouze v mysli, která o nich uvažuje; a každá mysl vnímá jinou krásu.“ (Hume 2002, s. 83)

⁴ Pojem kategoriální hranice přejímám od Gilberta Ryla, který píše o kategoriální chybě ve smyslu chybné sémantické či ontologické klasifikace určitého fenoménu. Viz Ryle 2002.

John Bender předpokládá, že mezi naše základní jazykové intuice patří přesvědčení o kategoriální odlišnosti estetických a mimoestetických vlastností: „Umělecká díla a jiné estetické objekty mají jak deskriptivní, strukturální, smysly vnímatelné vlastnosti, jako například určité křivky, barvy, tóny, věty, chemické vlastnosti atd., tak i estetické vlastnosti, jako například vyváženost, sjednocenost, poklidnost, vyrovnanost, půvab, soudržnost, energičnost, impozantní vzhled atd. Je očividné, že estetické vlastnosti nejsou typově identické s mimoestetickými.“ (Bender 1987, s. 31)

Je ovšem toto kategoriálního oddělení estetických a mimoestetických pojmů, resp. vlastností tak neproblematické, jak tvrdí jeho obhájci? Položme si otázku, na základě jakého kritéria lze od sebe odlišit estetické a mimoestetické pojmy. Kategoriální rozdíl mezi oběma množinami pojmů, popř. jimi označovaných vlastností nelze založit například na tom, že estetické pojmy jsou čistě hodnoticí, zatímco mimoestetické pojmy užíváme výhradně za účelem popisu vnímaných faktů. Řada deskriptivních pojmů („vtipný“, „zelený“, „plochý“, „temperamentní“) může být totiž ve vhodném kontextu použita za účelem hodnocení určitého objektu. Mondrian a jeho následovníci například z estetických důvodů odmítali malovat zelenou barvou. Výrok „Ten obraz má zelenou barvu“ pro ně nebyl pouze konstatováním faktu, ale také vyjádřením negativního hodnocení (alespoň ve vztahu k modernímu výtvarnému umění). Na druhé straně pojmy, které běžně užíváme hodnoticím způsobem, jako například „nemelodický“, mohou v příslušném kontextu – například v rámci diskuse o punkové hudbě – sloužit pouze k popisu určitého díla, protože představují standardní rys hudebních děl tohoto stylu. Kromě toho jsme viděli, že řada estetických pojmů má smíšený charakter, tj. spojuje v sobě hodnocení a popis určitého objektu. Popisné a smíšené estetické pojmy užíváme na základě našeho bezprostředního smyslového vnímání.

Jiný návrh, jak odlišit estetické a mimoestetické pojmy, předložil Frank Sibley (2003). Estetický pojem se podle něj vyznačuje tím, že jeho užití předpokládá uplatnění speciální schopnosti, kterou nazývá vkusem. Vkusem přitom nemá na mysli nějakou osobní preferenci či zálibu mluvčího, ale schopnost správně rozpoznávat estetické vlastnosti objektu. Toto vymezení estetických pojmů se ovšem pohybuje v logickém kruhu. Estetický pojem je podle Sibleyho takový pojem, který vynášíme na základě vkusu. Zdali má někdo vkus, poznáme podle toho, že daný člověk dokáže správně identifikovat estetické vlastnosti, které označujeme estetickými pojmy. Jinak řečeno, estetický pojem je vysvětlován prostřednictvím pojmu vkusu a vkus je vysvětlován schopností správně užívat estetické pojmy.

Sibleyho vymezení estetických pojmů lze ovšem upravit tak, abychom se vyhnuli kruhové definici. Na jiném místě svého textu totiž Sibley charakterizuje vkus jako dispozici, která překračuje běžné schopnosti smyslového vnímání.

Estetické pojmy jsou pak takové pojmy, jejichž užití vyžaduje víc než jen „normální inteligenci a dobrý zrak a sluch“ (Sibley 2003, s. 24). Sibleyho kritici ovšem poukazují na to, že ani toto kritérium nedokáže spolehlivě oddělit estetické a mimoestetické pojmy. Například Ted Cohen upozorňuje, že u každého pojmu, který Sibley pokládá za estetický pojem, lze nalézt způsob jeho užití, který v žádném případě od mluvčího nevyžaduje nějaké nadstandardní schopnosti vnímání (Cohen 1973, s. 125). Abychom například na otázku, která z nakreslených tří čar je elegantní či elegantnější než ostatní (viz Obrázek 1 výše), odpověděli, že varianta C, nepotřebujeme disponovat vkusem v Sibleyho smyslu. Stačí nám k tomu pouze náš zrak, tj. běžná schopnost vidění. Na druhé straně existují pojmy označující například rasovou příslušnost, sexuální orientaci, geografický původ člověka apod., které nepokládáme za estetické pojmy a jejichž užití vyžaduje speciální dovednosti a znalosti překračující vrozené schopnosti vnímání. Uvedené protipříklady podle Cohena poukazují na to, že neexistuje žádné spolehlivé kritérium pro kategoriální oddělení estetických a mimoestetických pojmů.

Zpochybnění kategoriální hranice mezi estetickými a mimoestetickými pojmy neznamená, že by byla zpochybněna smysluplnost pojmového rozlišování mezi estetickými a mimoestetickými pojmy. Je třeba mít ovšem na paměti, že tato hranice je funkcionálně proměnlivá. Zda určitý pojem je estetický či mimoestetický, nezáleží na nějakém jeho intrinzním znaku či jím označovaném objektu, nýbrž na způsobu jeho užití, resp. na funkci, kterou v rámci dané jazykové hry plní. Všimněme si, že jeden a týž pojem se může v určitém kontextu jazykové výpovědi stát mimoestetickým pojmem, zatímco v jiném kontextu může plnit funkci estetického pojmu. Ačkoliv například pojmy označující barvy pokládáme ve většině případů za mimoestetické pojmy označující deskriptivní či sekundární vlastnosti (viz např. Pettit 1983; Bender 1996), za určitých okolností se mohou stát esteticky relevantními pojmy sloužícími k hodnocení objektu. Při estetickém oceňování obrazu či přírodní scénérie se můžeme obdivovat modré obloze („Ta nádherná modř!“), či naopak negativně reagovat na chladný odstín šedé barvy. Jinak řečeno, pojmy pro barvy se mohou stát estetickými pojmy, pokud v dané (sub)kultuře či umělecko-kritické tradici slouží k označení vlastností, které jsou pokládány za hodné pozornosti a ocenění. Na obecné rovině pak platí, že estetické pojmy jsou takové pojmy, které označují intrinzní vlastnosti určitého objektu, jež jsou v dané kultuře pokládány za hodné pozornosti a ocenění. Dodávám, že pojem intrinzní vlastnosti zde užívám v epistemologickém, nikoli v ontologickém významu. „Intrinzní vlastnost“ neoznačuje vlastnost, která se vyskytuje v nějakém objektu, nýbrž vlastnost, k jejíž identifikaci je nutné vnímání objektu.

O tom, zda určitý pojem je estetickým, či mimoestetickým pojmem, rozhoduje skutečnost, zda v rámci dané promluvy slouží pouze k popisu objektu, anebo

také k vyjádření hodnoty jeho dílčího aspektu či ke zdůvodnění jeho celkové estetické hodnoty. Například deskriptivní pojmy se stávají estetickými pojmy za předpokladu, že slouží ke zdůvodnění celkové estetické hodnoty objektu vyjádřené hodnotícím estetickým soudem. Když o malém dítěti prohlásím, že má radostný výraz, pak se jedná o deskriptivní soud, který se snaží popsat jeho momentální emocionální rozpoložení. Pokud bych ovšem o portrétu dítěte prohlásil, že zobrazená postava má radostný výraz a že v kontextu celkového hodnocení obrazu tento dílčí aspekt přispívá k výslednému kýčovitému a podbíživému dojmu, pak se jedná o deskriptivní estetický soud. V případě, že daný pojem v rámci určitého vjemového soudu neslouží ke zdůvodnění celkové hodnoty objektu (vyjádřené verdiktivním estetickým soudem) či k vyjádření hodnoty jeho dílčího aspektu (vyjádřené substantivním estetickým soudem), nýbrž pouze k jeho popisu, jedná se o mimoestetický pojem, resp. daný pojem je užíván mimoestetickým způsobem.⁵ Přičemž to, jaké intrinzní vlastnosti objektu mohou figurovat buď jako jeho dílčí hodnotné aspekty, nebo jako důvody celkové estetické hodnoty daného objektu, závisí v prvé řadě na funkci daného objektu, která je společensky a kulturně proměnlivá, a dále pak na způsobech argumentace, které jsou v dané komunitě pokládány za přijatelné způsoby zdůvodnění.

Jaké ontologické důsledky má tato funkcionální proměnlivost předělu mezi estetickými a mimoestetickými pojmy? Jednoduše řečeno: žádné. Skutečnost, že barvu objektu označíme za uklidňující, energickou či agresivní, nás nenutí k tomu, abychom postulovali nějakou další – například supervenující – estetickou vlastnost obrazu (zachycující její klid, energičnost či agresivitu). Barva obrazu je v daném případě jednoduše jak smysly vnímatelnou, tak i estetickou (tj. v dané komunitě oceňovanou) vlastností. Dalším příkladem funkcionální proměnlivosti klasifikace určité intrinzní vlastnosti jakožto estetické vlastnosti je hloubka obrazu. V rámci koncepce modernistického umění Clementa

⁵ Může rovněž docházet k tomu, že pojmy, které byly doposud užívány výhradně v mimoestetickém významu, začnou plnit funkci estetických pojmů například v souvislosti s určitou inovací ve světě umění. Vznik esteticky relevantních pojmů lze přirovnat ke způsobu, jakým vznikají pojmy označující stylové vlastnosti děl. Vznik nových umělecky relevantních pojmů názorně popsal Arthur C. Danto ve své esejí „Svět umění“. Určitý predikát, který byl reprezentanty světa umění přehlížen a pokládán za umělecky bezvýznamný (figurativnost malby), se podle Danta může stát umělecky relevantním pojmem, pokud ve světě umění dojde k tvůrčí inovaci (např. vznik abstraktního umění), která – za pomoci příslušného uměnovědného diskurzu – etabloje daný pojem (abstrakce) či protichůdný pojmový pár (abstrakce versus figurace) jako umělecky relevantní charakteristiku, jíž se vyznačují některá umělecká díla. Přítomnost (např. „figurativní“) či absence („nefigurativní“) daným pojmem označované vlastnosti od okamžiku jeho zavedení slouží ke klasifikaci uměleckých děl, a to třeba i retrospektivně. Srov. Danto 2010, s. 108–111.

Greenberga byla hloubka malby pokládána za negativní estetickou vlastnost, zatímco její plochost byla oceňována jakožto znak moderního umění. Renesanční malíři naopak hloubku a plasticitu malby oceňovali jako pozitivní estetickou vlastnost. V současnosti jsou ovšem jak plochost, tak prostorová hloubka malby naprostou většinou milovníků umění pokládány z estetického hlediska za nepodstatné vlastnosti a jako takové nemají žádný vliv na výslednou estetickou hodnotu posuzovaného obrazu. Úlohu estetických hodnotících vlastností mohou podobně sehrát vlastnosti jako například hlasitost, pomalost, či naopak rychlost pohybu, které běžně pokládáme za součást „objektivního“ okolního světa tvořeného fyzikálními a smysly vnímatelnými „mimoestetickými“ vlastnostmi. Fanoušek heavymetalové hudby se například může obdivovat hlasitosti zvuku elektrických kytar a bicích. Filmový divák může esteticky prožívat zpomalený pohyb filmové akční sekvence či ho může rozveselit zrychlený pohyb postav ve filmové grotesce, kterou následně označí za vtípnou.

Funkcionálně podmíněná klasifikace percepčního pojmu – označujícího určitou intrinzní vlastnost objektu – buď jako estetického, anebo mimoestetického pojmu nemá žádné ontologické implikace, tj. neexistuje důvod, abychom pro estetické vlastnosti vytvářeli speciální ontologickou kategorii, resp. připisovali estetické vlastnosti jiný ontologický status než vlastnosti mimoestetické. Pokud například esteticky hodnotíme barvu určitého objektu, zaměřujeme se ve svém vnímání na danou barvu a posuzujeme ji z našeho hodnotícího hlediska tvořeného našimi znalostmi, vkusem, zkušenostmi a momentálním emočním naladěním.⁶ Není přitom třeba postulovat další estetickou vlastnost, která by například supervenovala na barevnosti posuzovaného objektu.⁷ K postulování specifického ontologického statusu estetických vlastností vedla filozofické estetiky pravděpodobně skutečnost, že se ve svých úvahách soustředili především na komplexní estetické vlastnosti, jakými jsou například vyváženost, krása, sjednocenost či melancholičnost, utvářené na základě vztahů mezi několika intrinzními vlastnostmi příslušného objektu, a naopak opomíjeli jednoduché

⁶ Edward Bullough například na základě kvalitativních výzkumů hodnocení barev rozlišuje několik odlišných typů důvodů pro estetickou preferenci určité barvy: objektivní, asociativní, emoční (nebo také fyziologické) a charakterové důvody. Objektivní důvody se zakládají na kvalitách barvy (svítivost, sytost), asociativní důvody na asociaci barvy s určitým externím objektem (například květinou), emoční důvody na barvou vyvolaných pocitech (například radost) a nakonec charakterové důvody na celkovém dojmu z barvy (agresivita, klid). Více k tomu viz Ball (1965).

⁷ V tomto ohledu můžeme uplatnit rovněž pravidlo tzv. Occamovy břitvy, resp. princip logické (v tomto případě ontologické) úspornosti: „Entity se nemají zmnožovat více, než je nutné.“

estetické vlastnosti spočívající v oceňování jednoduchých intrinzních vlastností objektu.⁸

Domněnka, že estetické vlastnosti musí existovat jiným způsobem než vlastnosti fyzikální či smysly vnímatelné, může rovněž pramenit z mylné interpretace skutečnosti, že určitou věc (například umělecké dílo) můžeme popsat dvěma – alespoň na první pohled – naprosto odlišnými a neslučitelnými způsoby, a to buď jako fyzikální, nebo jako estetický objekt. Někteří filozofičtí estetikové se domnívali, že existence těchto dvou diametrálně odlišných popisů musí implikovat dva odlišné způsoby existence popisovaných vlastností (viz např. Danto 1974; Margolis 1974). Radikální odlišnost obou popisů svádí k domněnce, že umělecké dílo či estetický objekt jakožto předmět estetického popisu musí existovat nějakým jiným způsobem než jeho materiální nosič, na který se vztahuje popis jeho fyzikálních vlastností. Tato domněnka se ovšem zakládá na mylné interpretaci rozdílu mezi oběma popisy jakožto kategoriálního rozdílu, tj. rozdílu poukazujícího na neslučitelné a odlišně existující druhy vlastností či předmětů. Rozdíl mezi oběma popisy objektu však není kategoriální, nýbrž funkcionální. To si nejlépe objasníme na následujícím příkladu. Pokud by student fyziky na učitelovu otázku, jaké vlastnosti má testovaný objekt, odpověděl, že hýří expresivními barvami a má ladný tvar, pak by ho učitel opravil, že od něj nechce, aby daný objekt popisoval jako umělecké dílo, ale aby ho popsal jako fyzikální těleso, tj. aby ho popsal z odlišného tematického hlediska. Žák se ve svém popisu samozřejmě dopustil chyby. Zaměnil jeden řečový kontext za druhý, resp. pojmenoval vlastnosti objektu, které nejsou z hlediska jeho popisu jakožto fyzikálního tělesa relevantní. Nicméně tato chyba není kategoriální chybou v tom smyslu, že by žák popisoval jiný (nesprávný) či jinak existující objekt. Skutečnost, že k jednomu a témuž objektu, resp. k jedné a téže vlastnosti se můžeme vztahovat prostřednictvím dvou funkcionálně (nikoliv kategoriálně) odlišných popisů, resp. ve dvou odlišných jazykových kontextech (tedy ze dvou odlišných tematických hledisek), nemá žádné ontologické implikace, tj. nevede ke zmnožení referenčních objektů či k zavedení dvou odlišně existujících objektů, resp. dvou kategoriálně odlišných způsobů existence.

⁸ Na další možné pohnutky, které vedou k přijetí ontologického dualismu (odlišení způsobu existence estetických a fyzikálních vlastností) ve filozofické estetice, upozornil Jens Kulenkampff. Podle něj se v pozadí dualismu nachází obava z redukce sféry významu (zahrnující estetické charakteristiky) na sféru fyzické reality, resp. obava z redukce estetických objektů na materiální objekty. Tato obava ovšem vychází z mylného předpokladu, že to, co skutečně existuje, je pouze fyzikálně pojatá skutečnost a vše ostatní – pokud si má uchovat svou existenční autonomii a nemá být prohlášeno za pouhé zdání – musí existovat jiným – na „první“ skutečnost neredukovatelným – způsobem. Srov. Kulenkampff 2011, s. 99–101.

Z výše uvedeného vyplývá závěr, že mezi popisy estetických a mimoestetických vlastností nelze vést jasnou dělicí linii, tj. že neexistuje žádná kategoriální hranice mezi estetickými a mimoestetickými pojmy či soudy, resp. mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi. Fyzické vlastnosti objektu (materiál, tloušťka, barva apod.) se totiž mohou stát esteticky relevantními vlastnostmi v příslušném kontextu jazykové promluvy, tj. pokud slouží ke zdůvodnění celkové estetické hodnoty objektu nebo k ocenění jeho dílčího aspektu.

3. Přestože sémantická analýza ukázala, že v estetickém diskurzu náleží smíšeným estetickým pojmům hodnoticí složka, někteří filozofičtí estetikové se domnívají, že lze tento hodnoticí aspekt od deskriptivního jádra estetického pojmu oddělit. Proč je tato diskuse o rozpojitelnosti hodnoticí a deskriptivní složky u smíšených estetických pojmů důležitá? Pokud se ukáže, že hodnoticí složku lze u estetických pojmů oddělit, aniž by se změnil význam (deskriptivní obsah) estetického pojmu, pak z toho lze vyvodit závěr, že estetické vlastnosti (označované deskriptivními a smíšenými estetickými pojmy) existují nezávisle na hodnoticí reakci subjektu a jsou nanejvýš závislé na ontologické struktuře vnějšího světa, resp. na smyslově vnímatelných a fyzikálních vlastnostech. Existence estetických vlastností by v takovém případě byla objektivní (tzv. estetický realismus) a estetickým soudům, které by obsahovaly deskriptivní či smíšené estetické pojmy, by náležela pravdivostní hodnota (tzv. estetický kognitivismus).

Vraťme se ovšem k samotné diskusi o sémantice smíšených pojmů. Lze hodnoticí složku smíšených pojmů oddělit od jejich deskriptivní složky, aniž by došlo k posunu významu daného estetického pojmu? Postupně představím argumenty tří filozofických estetiků, kteří hájí vzájemnou nezávislost deskriptivní a hodnoticí složky a tyto argumenty podrobím kritické reflexi.

Frank Sibley se domnívá, že ačkoliv se užití smíšených pojmů učíme vždy na základě určitého hodnoticího postoje, jakmile se je naučíme správně užívat, můžeme oddělit jejich deskriptivní obsah od hodnoticí složky a užívat je nadále čistě deskriptivně: „[N]evidím žádný důvod předpokládat, jakmile jednou rozpoznáme vlastnost V, kterou lidé obvykle oceňují či obdivují, že nemůžeme nadále užívat většinu těchto pojmů, jako například ‚elegantní‘, ‚pohledný‘ atd., neutrálním a čistě popisným způsobem. [...] To znamená, že může docházet k tomu, že nějaká osoba něco označí za pohledné či elegantní, aniž by přitom chtěla vyjádřit jakékoliv pozitivní hodnocení či chválu.“ (Sibley 2007, s. 93–94)

Sibleyho tvrzení se nicméně zdá být nepřesvědčivé, a to z hlediska jeho vlastní teze o neexistenci obecných pravidel, která by tvořila nutné a postačující podmínky pro užití estetických pojmů (viz Sibley 2003, s. 25). Jestliže nelze stanovit nutné a postačující podmínky pro užití estetických pojmů, pak to

jinými slovy znamená, že nelze vymezit soubor mimoestetických vlastností, které by tvořily stabilní deskriptivní obsah daného pojmu. Soubor objektů, které nazýváme například elegantními či fádními, je tvořen zcela nesourodyými objekty s odlišnými mimoestetickými vlastnostmi. Jejich pojitkem je specifická hodnotící perspektiva či vkus daného hodnotitele, nikoliv soubor společných mimoestetických vlastností.

Pomineme-li skutečnost, že Sibley si protiřečí, je důležité zjištění, že užití smíšených pojmů není možné bez toho, abychom označený objekt chválili či kritizovali. Někdo, kdo by pozoroval užití smíšených pojmů jako vnější pozorovatel a registroval by pouze vlastnosti věcí, které označujeme daným pojmem, by nedokázal daný pojem správně použít, protože by s námi nesdílel stejnou hodnotovou perspektivu či senzibilitu. Jejich užití je totiž srozumitelné pouze z hodnotící perspektivy (hodnotového jazyka) daného mluvčího. Smíšené estetické pojmy mají tudíž sémantickou strukturu hutných pojmů.⁹ Neužíváme je tím způsobem, že bychom nejprve identifikovali určitý soubor mimoestetických vlastností a teprve potom bychom k nim zaujali hodnotící postoj, tj. označili bychom objekt s danými mimoestetickými vlastnostmi například za elegantní nebo fádni. Dané objekty označujeme jako „elegantní“ nebo „fádni“ na základě toho, jak na nás jejich vlastnosti působí, zda nás například zaujaly svou nápaditostí a jednoduchostí, nebo nás naopak nudí svou stereotypností a předvídatelností, zda odpovídají našim hodnoticím měřítkům, zájmům a očekáváním, či je naopak nedokážou naplnit. To znamená, že předpokladem užití smíšených pojmů je vždy určitá hodnotící perspektiva, kterou bychom mohli společně se Sibleym označit jako vkus.

Nick Zangwill ve svém textu „The Beautiful, the Dainty and the Dumpy“ zpočátku existenci hutných pojmů v estetice odmítá, když tvrdí, že hodnotící složka substantivních estetických pojmů není součástí jejich obsahu, nýbrž je jen konverzační implikací plynoucí z určitého zavedeného způsobu užívání pojmu v daném jazykovém společenství: „[S]ubstantivní popisy *nemají vůbec žádný hodnotící obsah*; když však užíváme substantivní popisy – jako například ‚elegantní‘, ‚decentní‘, ‚křiklavý‘ či ‚trapný‘ – *konverzačně implikujeme* hodnocení. Hodnocení proto není součástí *obsahu* či *smyslu* soudu. Namísto toho z kontextu jazykové promluvy vyvozujeme, že osoba vynášející daný

⁹ Myšlenka hutných pojmů byla poprvé systematicky rozpracována v analytické etice. Někteří filozofové navazující na myšlenky pozdního Ludwiga Wittgensteina si povšimli skutečnosti, že u etických hodnoticích výrazů, jako například „odvážný“ či „násilný“, neexistuje ostrá dělící linie mezi jejich deskriptivní (identifikační kritéria určitého fenoménu) a hodnotící (hodnotící postoj mluvčího k danému fenoménu) složkou. O přenesení koncepce hutných pojmů do estetiky se zasloužil především Roman Bonzon, který poukazuje na to, že hodnotící a faktickou složku nelze oddělit ani u většiny estetických pojmů. Srov. Bonzon 1999, 2009.

soud rovněž vynáší hodnotící soud.“ (Zangwill 1995, s. 322) Později však Zangwill své tvrzení mírní, když uznává existenci podmnožiny hutných pojmů (tj. intrinzně hodnotících substantivních pojmů) v estetice (ibidem, s. 324). U většiny smíšených pojmů lze nicméně podle něj oddělit jejich konverzační hodnotící složku od deskriptivního obsahu.

Zangwill dokonce nabízí nástroj pro identifikaci hutných pojmů prostřednictvím tzv. argumentu otevřené otázky. Jestliže mezi estetickým pojmem a jeho hodnotící složkou existuje analytické (intrinzní) spojení, pak otázka, zda je určitá věc označená daným pojmem rovněž esteticky kvalitní, či naopak esteticky nekvalitní, postrádá smysl. Je to jako v případě, kdybychom se někoho ptali, zda vegetarián jí také maso. Tento typ otázek je tzv. uzavřenou otázkou a charakterizuje hutné pojmy. Pokud by ovšem výše uvedená otázka byla smysluplná (tj. otevřená), pak spojení mezi estetickým pojmem a jeho hodnotící složkou by nebylo intrinzní, a nejednalo by se tudíž o hutný pojem. Například otázka, zda to, co nám přináší potěšení, je také dobré, je smysluplná, protože na ni lze podat informativní odpověď, která otázkou není implikována (Moore 1993, § 13). Chceme-li tudíž zjistit, zda určitý smíšený pojem je hutným pojmem, či deskriptivním pojmem s oddělitelnou hodnotící složkou, musíme podle Zangwilla zvážit, zda daným pojmem můžeme označit věc, ačkoliv postrádá estetickou hodnotu, která je s daným pojmem obvykle spojována či asociována. Pokud by například někdo prohlásil, že určitý tanec je elegantní, ale že v něm nevidí žádnou estetickou hodnotu, pokládali bychom ho za někoho, kdo nerozumí tomu, jak se slovo „elegantní“ správně užívá. To znamená, že v případě pojmu elegance je analyticky nutné, aby jeho připsání určitému objektu zároveň implikovalo, že tato vlastnost přispívá k jeho estetické hodnotě, která může být samozřejmě v konečném zhodnocení převážena jinými, negativními estetickými vlastnostmi daného objektu. Estetické pojmy, jako například „líbezný“, „zavalitý“, „křiklavý“, patří podle Zangwilla naopak do skupiny smíšených pojmů s oddělitelnou hodnotící konverzační složkou. Tyto pojmy totiž podle Zangwilla splňují test otevřené otázky, tj. některé věci jsou ošklivé svou líbezností (porcelánové sošky), a naopak nádherné svou zavalitostí (hliněné sošky žen z doby paleolitu) či křiklavostí (žlutočervená kravata), ačkoli tyto pojmy běžně užíváme s opačnou hodnotovou implikací. Problém testování oddělitelnosti hodnotící a deskriptivní složky u estetických pojmů prostřednictvím argumentu otevřené otázky naráží ovšem na faktický problém, že každý z nás může disponovat odlišnými jazykovými intuicemi ohledně užití testovaného estetického pojmu.¹⁰ Se Zangwillem například souhlasím v tom, že určitý objekt může být nádherný či obdivuhodný svou

¹⁰ Pojem intuice zde užívám ve smyslu předteoretického rozumění určité skutečnosti, nikoliv ve smyslu náhlého nápadu či neodůvoditelného přesvědčení.

zavalitostí. Příkláním se proto k názoru, že pojem zavalitosti může být užíván jako deskriptivní estetický pojem, který může v závislosti na kontextu výpovědi sloužit ke zdůvodnění jak pozitivní, tak i negativní estetické hodnoty určitého objektu. Nesdílím ovšem Zangwillův názor, že objekt může být nádherný svou křiklavostí či ošklivý svou líbezností. Domnívám se, že v případě esteticky negativně hodnocených porcelánových sošek a pozitivně hodnocené kravaty Zangwill volí nevhodné pojmy. Spíše bychom v daném případě řekli, že hodnocená kravata má pestrou či veselou barvu, zatímco o porcelánových soškách bychom prohlásili, že jsou ošklivé svou kýčovitostí či sentimentalitou (nikoliv ovšem tím, že jsou líbezné či roztomilé). Pojmy křiklavost a líbeznost bych proto zařadil spíše mezi hutné pojmy. Neshoda ohledně extenze hutných pojmů v estetice ovšem nepředstavuje žádný zásadní problém. Zangwill totiž existenci hutných pojmů v estetice nakonec uznává. Neshoda se týká pouze toho, jak velkou skupinu estetických pojmů kategorie hutných pojmů tvoří. Existenci hutných pojmů v estetice (na rozdíl od Zangwilla) výslovně popírá jiný významný estetik, Jerrold Levinson. Svůj argument zakládá na tom, že jelikož jsou estetické vlastnosti observačními vlastnostmi, tj. lze je vnímat na fenomenální úrovni, nemohou být inherentně hodnoticí. Levinson své tvrzení dokládá na příkladu užití smíšeného pojmu „křiklavý“: „[Z]dá se být možné, abychom dílo oceňovali například *kvůli* jeho křiklavosti nebo *navzdory* jeho křiklavosti. Tato skutečnost naznačuje, že podstatou křiklavosti není vyjádření nesouhlasu, nýbrž určitý druh fenoménu: percepční vjem [*perceptually manifest effect*], který lze zachytit nezávisle na jakémkoliv jeho hodnotícím posouzení či jím vyvolané postoje reakci.“ (Levinson 2006, s. 317) Levinson má bezpochyby pravdu v tom, že nějaký objekt můžeme esteticky oceňovat, ačkoliv jej pokládáme za křiklavý. Tato skutečnost je ovšem způsobena tím, že objektu náleží jiné, námi oceňované estetické vlastnosti, které v konečném posouzení celkové estetické hodnoty objektu (vyjádřené verdiktivním estetickým soudem) převáží nad jeho estetickými nedostatky. Tvrzení, že objekt můžeme pozitivně esteticky hodnotit právě kvůli jeho křiklavosti, se zakládá na jazykovém omylu, tj. na špatném pochopení způsobu, jakým slovo „křiklavý“ v běžné komunikaci užíváme. Levinsonův argument tudíž nedokazuje, že by v rámci estetického hodnocení neexistovaly hutné pojmy.

Levinson se dále domnívá, že hodnoticí implikaci estetického pojmu, například pojmu křiklavost, kterou pojem získal v důsledku historie svého užívání v rámci určité kulturní tradice či umělecko-kritického diskurzu, lze oddělit, aniž by daný pojem ztratil svůj význam. Levinson na podporu svého tvrzení předkládá argument tzv. estetické kontraindikace: „Zdá se, že elegance je esteticky kontraindikována v expresionistické malbě či soše zobrazující masové vraždění v Babím Jaru. Pokud tomu tak je, pak dokonce ani elegance nemusí být sama o sobě dílčí (*pro tanto*) kladnou hodnotou v uměleckých dílech,

a pozitivní hodnotící konotace při jejím připsání určitému dílu může být jen záležitostí konverzační implikace.“ (Ibidem, pozn. č. 13) Jinak řečeno, pokud je dílo v daném stylu či s určitým námětem (masakr etnických menšin během druhé světové války komandem německých vojáků) označeno za elegantní či půvabné, jedná se o estetický nedostatek. Podle Levinsona tento příklad ukazuje, že estetický pojem, který užíváme převážně v pozitivně hodnotícím významu, může mít v jiných případech negativní estetické implikace, a tudíž lze jeho valenční (hodnotící) složku oddělit od jeho deskriptivního sémantického jádra, které lze fenomenálně pozorovat a případně také popsat výhradně deskriptivními pojmy. Nicméně ani tento protipříklad nelze považovat za přesvědčivý argument vyvracející existenci hutných pojmů v estetickém diskurzu. Pozitivní hodnotící implikace pojmu elegance či půvabnost v tomto příkladu totiž zůstává ve skutečnosti zachována, přestože má tato estetická vlastnost zničující účinek na jiné estetické vlastnosti téhož díla (např. na syrovost expresivní malby či tesané kamenné sochy).

Samotný Levinsonův předpoklad, že estetické vlastnosti lze identifikovat na základě našeho vnímání jako fenomény s určitým deskriptivním obsahem, je nepřijatelný za prvé ze sémantických důvodů. Levinson se domnívá, že v případě všech smíšených pojmů lze oddělit jejich hodnotící složku, resp. nahradit daný pojem sémanticky ekvivalentním, nicméně hodnotově neutrálním opisem příslušného estetického fenoménu. Tento fakt podle něj dokládá existenci estetických impresí zakládajících deskriptivní obsah estetických pojmů. Například pojem „křiklavý“ můžeme podle Levinsona nahradit řadou následujících pojmů: „[J]asná, nevyvážená barevná kombinace strhávající pozornost.“ (Ibidem, s. 318) Problém této argumentační strategie spočívá v tom, že nerespektuje sémantiku hutných pojmů. Žádný čistě popisný pojem ani řada popisných pojmů nemůže jednoduše zachytit to, co zachycuje smíšený pojem, protože ten ze své podstaty zachycuje víc než jen pouhý popis, totiž hodnotící reakci mluvčího. Smíšené a deskriptivní pojmy nemohou být z tohoto důvodu nikdy sémanticky ekvivalentní a zaměnitelné. Hodnotící estetický pojem, například pojem elegance, nelze sémanticky nahradit jiným, čistě popisným estetickým pojmem či opisem, protože podmínkou užití pojmu elegance pro určitý objekt či jednání je pozitivní hodnotící vztah mluvčího k danému fenoménu (například obdiv). Kromě toho Levinson nedokáže nabídnout žádný deskriptivní estetický opis, který by mohl ekvivalentně nahradit hodnotící konotací zabarvený estetický pojem, aniž by přitom *de facto* nepopisoval pouze mimoestetické rysy objektu.¹¹

¹¹ Všimněme si, že Levinson navrhuje jako deskriptivní opis estetického fenoménu, který jsme doposud označovali hodnotově zabarveným pojmem „křiklavý“, řadu pojmů, které *de facto* popisují smyslové vjemy (jasná a nápadná kombinace barev).

Levinson by se hypoteticky mohl hájit tím, že eliminační strategie hodnoticích pojmů, jako například „křiklavý“, „elegantní“ či „nejapný“, spočívá v rozdělení soudu „X je křiklavé“ na „X je křiklavé“ a „X je esteticky špatné“, přičemž uměle vytvořený predikát „křiklavý*“ by nyní označoval stejné předměty jako hodnoticí predikát „křiklavý“, pouze s tím rozdílem, že by je nehodnotil, ale jen popisoval. Avšak užití takto nově vytvořeného čistě deskriptivního predikátu předpokládá, že klasifikační úlohu nadále skrytě plní hodnoticí estetický predikát, na jehož místo dosazujeme uměle vytvořený predikát. Pokud bychom totiž nerozuměli tomu, jaké předměty můžeme označit jako „křiklavé“, pak bychom nedokázali užít ani predikát „křiklavý*“, který svým obsahem i rozsahem parazituje na primárním způsobu užití predikátu „křiklavý“. Tento postup proto představuje jen zdánlivou eliminaci hodnoticí složky estetického pojmu. Předpoklad existence estetických impresí je za druhé nepřijatelný kvůli své spekulativní povaze. Kolísání valence u hodnotově zabarvených estetických pojmů a možnost opisu estetické impresie hodnotově neutrálním slovníkem podle Levinsona dokazuje, že základ užití (substančních) estetických pojmů tvoří estetický vjem, který je přístupný všem kompetentním pozorovatelům a může být hodnocen negativně či pozitivně v závislosti na vztahu hodnotitele k danému fenoménu. Kontrární estetické pojmy s opačnou hodnoticí valencí (křiklavý versus pestrý) proto náležejí do souvislé řady pojmů se stejným deskriptivním obsahem, jejíž střed je tvořen hodnotově neutrálními estetickými pojmy či opisy, zatímco konce uzavírají estetické pojmy s negativním či pozitivním hodnoticím zabarvením (pestrý – výrazný – intenzivní – křiklavý – bombastický). Položme si ale otázku, proč bychom se měli společně s Levinsonem domnívat, že opačné estetické hodnocení stejného objektu se musí zakládat na společné estetické impresi, která je podmíněna smysly vnímatelnými vlastnostmi daného objektu. Pro své tvrzení nemá Levinson žádnou přímou evidenci. Zatímco nikdo zřejmě nebude pochybovat o tom, že dva kritici lišící se v estetickém hodnocení obrazu (křiklavé versus pestré barvy obrazu) mohou zároveň vnímat stejné smyslové kvality daného obrazu, tj. že mohou mít společnou smysly vnímatelnou impresi, neexistují žádné důvody postulovat metafyzicky nejasnou entitu, jakou je hodnotově neutrální estetická impresie. Estetické rozepře či odlišné estetické reakce založené na odlišné senzitivitě nelze odbýt argumentem, že jsou způsobeny odlišným hodnoticím postojem ke stejné fenomenální impresi. Pokud mluvčí A označí vídeňské víno Heuriger jako výrazně kyselé, zatímco mluvčí B jako svěží s lehkým minerálním tónem, pak oba mluvčí nezaujímají odlišné hodnoticí postoje ke stejnému smyslovému počítku, ale odlišně zakoušejí kyselost vína. Hypostazování společné impresie v případě dvou odlišných hodnoticích reakcí způsobených odlišným smyslovým vnímáním je v rozporu s naší zkušeností. Je to, jako bychom u někoho, kdo se popálí ohněm, předpokládali stejnou

fenomenální impresi jako u někoho jiného, jehož ruka se ohněm se stejnou teplotou pouze zahřeje.

Závěr

Z výše uvedených úvah vyplývá závěr, že sémantická struktura smíšených estetických pojmů odpovídá struktuře hutných pojmů, u kterých nelze oddělit jejich hodnoticí a popisnou složku, aniž by nedošlo ke změně jejich významu. Užití hutných pojmů je podmíněno nejen tím, jaký je svět (jak se odehrála určitá situace, jak se někdo choval, jaké vlastnosti má určitý objekt), ale také tím, jak danou situaci, osobu či objekt hodnotíme. To však způsobuje nemalé problémy zastáncům estetického realismu, kteří hájí existenci estetických faktů (vlastností) vyskytujících se nezávisle na lidském subjektu a estetické hodnocení ztotožňují pouze s hodnotícím postojem, který k těmto faktům zaujímáme. Estetický fakt je podle realistů nezávislý na estetickém hodnocení, estetické kvality objektu proto nesmí být zaměňovány za hodnoticí reakce recipientů.¹² Jinak řečeno, estetičtí realisté zastávají principiální rozdíl mezi faktem a hodnotou. Realistický předpoklad je ovšem zpochybněn tvrzením o výskytu hutných pojmů v estetickém diskurzu, protože u tohoto druhu pojmů je faktická a hodnoticí složka nerozlišitelně spojená.

Hodnoticí funkce a indexikální rozměr estetických pojmů poukazuje na jejich relační charakter, tj. jejich užití závisí nejen na intrinzních vlastnostech posuzovaného objektu, ale také na hodnoticí perspektivě daného mluvčího, resp. jeho znalosti paradigmatických případů užití. Relační povaha estetických pojmů v ontologické rovině odhaluje podmíněnost estetických vlastností vnímajícím subjektem a jeho partikulární hodnoticí perspektivou, kterou bychom mohli také označit jako vkus či formu života. Z hlediska diskuse o ontologickém statusu estetických vlastností je proto nepřijatelné tvrzení, že estetické vlastnosti existují objektivně, tj. nezávisle na vnímajícím subjektu. Tento závěr zkrátka odporuje sémantice estetických pojmů. Znamená to, že estetický realismus je nepřijatelnou ontologickou pozicí? Takový závěr by byl ukvapený. Obhájci estetického realismu mohou totiž objektivitu estetických vlastností interpretovat ve smyslu kompetentnosti hodnotícího subjektu, tj. daný hodnotitel je objektivní, protože je například nepředpojatý, pozorný, vnímavý a dostatečně vzdělaný. Pouze tento ideální vnímatel je zárukou toho, že jím vynášené soudy o estetických kvalitách určitého objektu dokážou zachytit takové vlastnosti, které objekt skutečně má. Tuto argumentační strategii uplatňují například zastánci tzv. dispoziční teorie estetických vlastností. Podle nich estetické vlastnosti existují jako dispozice objektu, které jsou aktualizovány, pokud jsou vnímány kompetentním (ideálním) posuzovatelem, tj. za ideálních podmínek estetického vnímání. Tato varianta estetického realismu je

¹² Pojem kvality je v této souvislosti užíván synonymně s pojmem (hodnotné) vlastnosti.

kompatibilní s relačním charakterem estetických vlastností. Problém této pozice nicméně spočívá v tom, jak určit ideální podmínky estetického vnímání, resp. jak zdůvodnit privilegované epistémické postavení určitých podmínek (programů estetické výchovy) vůči jiným podmínkám, a to navzdory skutečnosti, že v rámci světa umění se fakticky vždy prosazují určití kritici či určité programy správného estetického vnímání a posuzování jako normativní standardy.¹³ Tato debata ovšem již překračuje cíle tohoto článku.

Tento text vznikl v rámci projektu FPVČ FF UP „Pojem díla v estetice a autorském zákoně ČR“.

¹³ Více k tomu viz Zahrádka 2015.

Literatura

BALL, Victoria K.

1965 „Aesthetics of Color: A Review of Fifty Years of Experimentation“; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, č. 4, s. 441–452

BENDER, John

1987 „Supervenience and the Justification of Aesthetic Judgments“; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, č. 1, s. 31–40

1996 „Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes“; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, č. 4, s. 371–381

BONZON, Roman

1999 „Aesthetic Objectivity and the Ideal Observer Theory“; *British Journal of Aesthetics* 39, č. 3, s. 230–240

2009 „Thick Aesthetic Concepts“; *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, č. 2, s. 191–199

COHEN, Ted

1973 „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“; *Theoria* 39, č. 1–3, s. 113–152

DANTO, Arthur C.

1974 „The Transfiguration of the Commonplace“; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, č. 2, s. 139–148

2010 „Svět umění“; přel. Tomáš Kulka, in Kulka, Tomáš – Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění?* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 95–111

HUME, David

2002 „O normě vkusu“; přel. Ivana Panochová, *Aluze* 5, č. 2, s. 82–91

HUNGERLAND, Isabel C.

1962 „The Logic of Aesthetic Concepts“; *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 36, s. 43–66

KULENKAMPFE, Jens

2011 „Existuje ontologický problém uměleckého díla?“; in Zahradka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky* (Brno: Barrister & Principal), s. 93–107

LEVINSON, Jerrold

2006 „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“; in idem: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press), s. 315–335

MARGOLIS, Joseph

1974 „Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities“; *The British Journal of Aesthetics* 14, č. 3, s. 187–196

MOORE, George E.

1993 *Principia Ethica* (Cambridge: Cambridge University Press)

PETTIT, Philip

1983 „The Possibility of Aesthetic Realism“; in Schaper, Eva (ed.): *Pleasure, Preference, and Value: Studies in Philosophical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 17–38

REICHER, Maria E.

2005 *Einführung in die philosophische Ästhetik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)

RYLE, Gilbert

2002 *The Concept of Mind* (Chicago: University of Chicago Press)

SIBLEY, Frank

2003 „Estetické pojmy“; přel. Denis Ciporanov, in Zuska, Vlastimil (ed.): *Umění, krása, šeredno* (Praha: Karolinum), s. 23–48

2007 „Particularity, Art, and Evaluation“; in idem: *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press), s. 88–103

SMITH, Barbara H.

1988 *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press)

VAIDA, Iuliana Corina

1998 „The Quest for Objectivity: Secondary Qualities and Aesthetic Qualities“; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, č. 3, s. 283–297

WITTGENSTEIN, Ludwig

1998 *Filosofická zkoumání* (Praha: Filosofia)

ZAHRÁDKA, Pavel

2015 „Existuje ‚velké‘ umění? Kritika axiologického základu uměleckého kánonu“; *Filosofický časopis* 63, č. 1, s. 75–92

ZANGWILL, Nick

1995 „The Beautiful, the Dainty and the Dumpy“; *British Journal of Aesthetics* 35, č. 4, s. 317–329

ZEMACH, Eddy

1991 „Real Beauty“; *Midwest Studies in Philosophy* 16, č. 1, s. 249–265

Resumé

Logico-semantic analysis of aesthetic concepts and its implications for the ontology of aesthetic properties

The paper deals in the first part with the semantic analysis and classification of aesthetic concepts. Subsequently, on the basis of this analysis three conclusions are inferred that are relevant to the ontology of aesthetic properties. Firstly, the predicate function of evaluative aesthetic concepts is refuted. Secondly, the distinction between aesthetic and non-aesthetic concepts is discussed. I argue for the thesis that this distinction is not categorical, but functional one, and therefore does not imply the introduction of a special ontological category for aesthetic properties. Thirdly, the possibility of separating the evaluative and descriptive component of mixed aesthetic concepts is discussed. I defend the thesis that mixed aesthetic concepts have the semantic structure of thick concepts. The evaluative function

of aesthetic concepts proves the relational nature of aesthetic properties, on the basis of which it is necessary to reject the version of the aesthetic realism construing the existence of aesthetic qualities as independent on the perceiving subject.

Key words: Semantic analysis, classification of aesthetic concepts, evaluative aesthetic concepts, descriptive aesthetic concepts

Mgr. Pavel Zahradka, Ph.D.

Katedra sociologie, andragogiky a kulturní antropologie

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého

tř. Svobody 26

779 00 Olomouc

pavel.zahradka@upol.cz

Slovesný čas a fokalizace. K otázce narativní vzdálenosti ve francouzské literatuře

Petr Kyloušek

Struktura jazykového kódu ovlivňuje výrazové možnosti daného jazyka a spoluutváří tak specifickosti té či oné literatury. Pro poznání bývají takové specifickosti důležité, neboť umožňují ostřeji nahlédnout do jazykových a v souvislosti s tím i literárních univerzálií, tj. ozřejmit některé méně patrné obecnosti. Tento příspěvek se zaměří na jeden z aspektů vypravěčské perspektivy, přesněji řečeno fokalizace, pro nějž navrhuje označení narativní vzdálenost. Nejedná se ani tak o problematiku záběru, jako spíše o fenomenologickou intenci, která se prostřednictvím fokalizace promítá do vztahu mezi vyprávějícím a vyprávěným, tedy mezi vypravěčskou instancí, implikující případně čtenáře, a vyprávěným světem, jehož součástí mohou být postavy. Tato konfigurace je dynamická a v toku textu proměnlivá. Postihnout ji znamená upřesnit a jemněji rozlišit významotvornost narativních postupů.

Mé úvahy navazují na práce francouzských teoretiků a vycházejí z rozborů francouzských literárních děl. Je to dáno mimo jiné specifickostí francouzského slovesného systému, kde se sledované jevy lépe prokazují než v češtině. Proto bude o francouzštině a francouzských literárních textech řeč především. Přesto se domnívám, že učiněné závěry jsou obecné povahy a platí i pro českou literaturu, byť disponuje odlišným jazykovým kódem a využívá částečně jiné postupy a prostředky.

Situačně ukotvený diskurz (*discours*) a situačně neukotvené vyprávění (*récit*)
Východiskem úvah jsou dvě stěžejní práce, jedna lingvistická – Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale* I (1966), druhá naratologická – Gérard Genette: „Frontières du récit“ (2002).

V kapitole XVIII. „O povaze zájmen“ a kapitole XIX. „Časové vztahy u francouzských sloves“ Benveniste rozlišuje mezi dvěma druhy jazykových prostředků dle toho, zda slouží k výpovědím řečově ukotveným (*discours*, situačně ukotvený diskurz), nebo neukotveným (*histoire*, u Genetta *récit*, situačně neukotvené vyprávění).¹ Systematizuje zde i problematiku *deixis*, tzv. *shifters*, po česku *šiftrů*, ve

¹ Ve zkrácené podobě budou v tomto příspěvku používány termíny *diskurz* a *vyprávění*, vždy v kurzívě, tak aby bylo možno je odlišit od jiných významů těchto slov. Není to řešení ideální, avšak jen tak je možno udržet kontinuitu s termíny použitými v příkladu Genettova článku v publikaci *Znak, struktura, vyprávění*.

francouzštině *embrayeurs* („ukotvovače“ či „řadiče“),² ale především dle tohoto hlediska rozčleňuje systém francouzských slovesných časů. Gérard Genette toto Benvenistovo rozlišení uplatňuje v úvaze o povaze vyprávění a o důsledcích vztahu mezi oběma výpovědními mody v literárním textu. Snahou tohoto příspěvku je pokročit za Genettovu úvahu a pokusit se dovést dále jeho nástin významotvorného potenciálu zmíněných dvou módů v režimu literární fikce.

Fokalizace totiž není jen záležitostí využití zájmenného systému jazyka (já/on, popřípadě jiné osoby), ale v nemenší míře – a zde již hovořím za francouzštinu a spolu s Benvenistem a Genettem – také tří skupin slovesných časů: systému řečově ukotvujících časů (ve francouzštině *présens*, všechna tři *futurs*, minulý čas složený³), neukotvujícího systému aoristového (ve francouzštině jednoduché *perfectum*, obě „*plusquamperfecta*“, „*futurum v minulosti*“) a *forem ambivalentních*, které zajišťují mediaci mezi oběma předchozími (*imperfectum*). Cílem je ukázat, že v literatuře, tj. ve fikci, se vlivem poetické funkce povaha jazykové komunikace, a tudíž i povaha vazby mezi jazykem a označovanou skutečností mění a že zmíněné systémy zde fungují jako účinné modulátory narativní vzdálenosti. Lze to prokázat na řadě ukázek z moderní francouzské literární tvorby.

Vyjděme z Benvenistovy kategorizace:

Paradigmata v gramatikách nás utvrzují v přesvědčení, že všechny slovesné formy utvořené od téhož základu náleží do téže, **morfologicky pojaté konjugace**. Hodláme zde prokázat, že **časovost je organizována jinak** a že se odvíjí od principů na první pohled méně viditelných a složitějších. Časové formy francouzského slovesa se neužívají jakožto prvky jednotného systému, ale jsou distribuovány do **dvou odlišných, komplementárních systémů**, z nichž každý využívá jen část časových forem slovesa; oba způsoby si vzájemně konkurují a vždy zůstávají k dispozici mluvčímu. Tyto dva systémy se projevují ve dvou rozdílných výpovědních úrovních, jež rozlišujeme jako **situačně ukotvený diskurz** (*discours*) a **situačně neukotvené vyprávění** (*histoire*, u Genetta *récit*). (Benveniste 1966, s. 238)⁴

Podobně je tomu u distribuce zájmen a příslovcí, tedy v oblasti *deixe* a toho, co pragmatika označila jako šifry. I zde se například zájmenný systém rozpadá do obou zmíněných skupin, kde na jedné straně stojí *já/ty* (*my/vy*) patřící k situačně

² Termín *šifra* užívá *Encyklopedický slovník češtiny* (2002, s. 557, heslo „zájmeno osobní“).

³ Minulý čas složený (*passé composé*) je tvořen *présentem* pomocného slovesa a *participiemi*. Zhruba odpovídá českým výrazům typu *mám ten dopis napsaný* (*j'ai écrit la lettre*).

⁴ Přeložil a zvýraznil autor článku.

ukotvenému diskurzu a na druhé straně situačně neukotvené *on, ona, ono/oni...* Stejně tak u přivlastňovacích zájmen, u příslovčí místa a času – *zde, vlevo, tam, včera, zítra...* proti *na druhý den, předchozího dne* apod. Obecnou praxí komunikace, a to patrně bez ohledu na jazyk, ve kterém se realizuje, je tedy jakési výrazové dvojdomí: zatímco v jedné rovině jazykově vytváříme a zakládáme komunikační situaci (*já zde teď hovořím s tebou; Bühlerova origo*),⁵ v té druhé zároveň vyprávíme (*hovořím o něčem*). Přičemž ona první, a přitom základní rovina komunikace může zůstat pouze v podobě implicitní, slovně nevyjádřené. I při takovém jednoduchém sdělení jako *Karel byl v kině* musíme v aktuální komunikační situaci vždy situovat mluvčího a zcela automaticky doplnit základní informace, tedy (*já teď zde říkám, že / ty teď zde říkáš, že*) *Karel byl v kině*.

Slovesné, zájmenné a další výrazy se pak v obou výpovědních úrovních sešupují a ve výpovědích, včetně literárních textů, vytvářejí čtyři základní výchozí kombinace. Ty jsou dány jednak distribucí zájmen a deiktických příslovčí (*já/ty* proti *on*), jednak distribucí slovesných časů (ve fr. *présens* a *složený minulý čas* proti *jednoduchému perfektu*). Navzájem se tak kombinují komponenty ukotvující a neukotvující.

Ukažme si to v přehledné tabulce:

Slovesa \ Zájmena	situačně ukotvený diskurz	situačně neukotvené vyprávění
situačně ukotvený diskurz	Zájmeno diskurz + Sloveso diskurz <i>je parle, j'ai parlé</i>	Zájmeno vyprávění + Sloveso diskurz <i>il parla, il a parlé</i>
situačně neukotvené vyprávění	Zájmeno diskurz + Sloveso vyprávění <i>je parlai</i>	Zájmeno vyprávění + Sloveso vyprávění <i>il parla</i>

K těmto základním kombinacím ještě přistupují formy ambivalentní. V zájmenném systému francouzštiny je to zájmeno *on* (z lat. *homo*, člověk; *on parle* – mluví se) odpovídající německému *man* a anglickému *one*. *On* může dle kontextu zastupovat kteroukoli osobu. Ve slovesném systému je ambivalentní časovou formou imperfektum, neboť náleží do obou uvedených modů, a je tedy vhodným prostředkem k neutralizaci výše zmíněné opozice mezi situačně ukotveným *diskurzem* a situačně neukotveným *vyprávěním*.

⁵ Srov. Bühler 1982, zejména kapitolu „§ 7. Die Origo des Zeifeldes und ihre Markierung“, s. 102–120.

Pro zjednodušení uvedme, že v protikladu stojí jednak zájmena první a druhé osoby proti třetí osobě, jednak systém přítomní proti systému perfekta, to jest přítomný čas spolu se složeným časem minulým proti jednoduchému perfektu.

Vnímání ukotvenosti a neukotvenosti ve francouzštině

Pro vyprávění, a tedy pro literaturu, má ukotvenost a neukotvenost několikery význam. Začneme tím nejjednodušším: vnímáním časových rovin, jež s sebou ukotvenost či neukotvenost nese.

Situačně ukotvený *diskurz* vztahuje děj a vnímání skutečnosti k okamžiku promluvy, naopak situačně neukotvené *vyprávění* instanci ukotvení (a tedy onoho *hic et nunc* promluvy a vypravěče) zastírá, vytváří mezi přítomností a minulostí jakousi zástěnu a ve vyprávění vypravěčskou instanci „znepřítomňuje“. Ono zpřítomnění či znepřítomnění výpovědní instance – a v literatuře pak instance narativní – má důležitý významový dopad v souvislém řetězci sloves. Českou větu *Vešel, zapálil si cigaretu, podíval se oknem ven* lze ve francouzštině vyjádřit buď s použitím složeného minulého času *Il est entré, il a allumé une cigarette, il a regardé par la fenêtre* (situačně ukotvený *diskurz* k výpovědní/narativní instanci), nebo s použitím jednoduchého perfekta *Il entra, alluma une cigarette, regarda par la fenêtre* (situačně neukotvené *vyprávění* zastírající *hic et nunc* výpovědní situace / narativní instance).

V každém z obou případů bude ve francouzštině percepce vyprávěného jiná. U složeného času minulého se vytvoří efekt ukotvení k aktuální skutečnosti přítomní situace, tedy (*Já ti teď zde říkám*), *že vešel*, (*já ti teď zde říkám*), *že si zapálil cigaretu*, (*já ti teď zde říkám*), *že se podíval ven oknem*. Toto ukotvování posiluje vztah k přítomnosti výpovědní situace, zpřítomňuje mluvčího a jeho partnera a oslabuje vazby mezi ději v minulosti, někdy do té míry, že lze setřít či necítit jakoukoli příčinnou vazbu mezi ději. Děje tak jsou mezi sebou izolovány, vyvázány z kontextu, jsou postaveny jaksi absolutně, vedle sebe. Ve své pochvalné kritice Camusova *Cizince* na to ostatně upozornil Jean-Paul Sartre (1947, s. 120–147). Efekt Camusova stylu, pocit absurdnosti, nemotivovanosti jednání a existence vyvázané z (běžné) kauzality má beze sporu základ v tematice a ději, jak pregnančně shrnula v doslovu k českému překladu Eva Voldřichová Beránková.⁶ Avšak tento účinek je zesílen ve výrazové rovině užitím složeného času minulého:

⁶ „Máme tedy před sebou blázna neschopného plnohodnotných sociálních vztahů, nebo jakéhosi orientálního mudrce povzneseného nad absurdní lidské hemžení? A do jaké míry si je Meursault vědom své vlastní jinakosti? [...] Jediné, co se o tomto nepostizitelném hrdinovi dá spolehlivě říci, je to, že se radikálně odlišuje od ostatních. Ať už se snaží tuto svou jinakost uměle zastírat a potlačovat (jako na začátku knihy), nebo ať ji naopak vyzývavě křičí do světa ve formě metafyzické revolty (závěrečná scéna ve vězeňské cele), ať už se zoufale snaží ostatním přiblížit a být jako oni, nebo ať jejich

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte.

(Camus 2011, s. 10)

Doslovný překlad:

Jel jsem autobusem ve dvě hodiny. Bylo horko. Najedl jsem se v restauraci u Célesta, jako obvykle. Všichni se mnou silně soucítili a Céleste mi řekl: „Člověk má jen jednu matku.“ Když jsem odešel, vyprovodili mě ke dveřím.

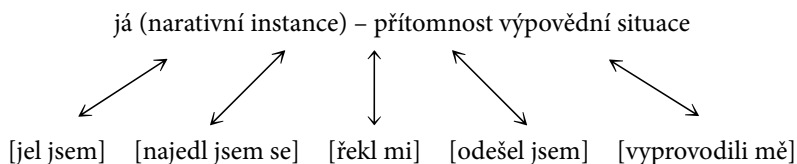
Složený čas minulý narušuje logickou návaznost mezi komponenty děje. Z českého překladu by mohl vzniknout dojem časové sekvence „cesta autobusem“ – „jídlo u Célesta“ – „vyjádření soustrasti“ – „odchod z restaurace“ – „vyprovodění ke dveřím“ atd. Sled je ovšem jiný, což český překladatel Miroslav Žilina zohlednil patřičnými úpravami (*napřed*):

Na autobus jsem šel ve dvě. Vedro bylo k udušení. **Napřed** jsem se ještě naobědval jako obvykle v restauraci u Célesta. Všichni si tam se mnou dělali spoustu starostí a Céleste mi řekl: „Člověk má jen jednu matku.“

Když jsem odcházel, vyprovodili mě ke dveřím.

(Camus 1969, s. 9)

Nicméně pro percepci francouzskou nespočívá ona nelogičnost ani tak v dějové sekvenci a kauzalitě jako v tom, že každá dějová sekvence stojí samostatně, bez explicitní kauzální návaznosti. Hlavní vazba totiž pojí narativní instanci *já* a *présens* její narativní instance s ději v minulosti.



U jednoduchého perfekta je tomu naopak: vazby k mluvnímu aktu, tedy k narativní instanci (*já/ty*), jsou setřeny, a tím se právě posilují vazby mezi vyprávě-

svět pohrdavě odvrhuje, Meursault vždy zůstává černou ovčí, podivně nezařaditelným monstrem.“ (Voldřichová Beránková 2005, s. 140 a 141)

nými ději, které pak mohou vytvářet iluzi logické návaznosti. V případě výše uvedené věty *Il entra, alluma une cigarette, regarde par la fenêtre* by adekvátní doslovný překlad mohl znít asi takto: *Vstoupil, (aby) si zapálil cigaretu, (aby) se podíval oknem ven*. A srovnání s předchozí percepcí Camusova *Cizince* by pak mohlo být znázorněno následovně:

[upozaděná narativní instance a aktuální přítomnost]

vstoupil —————> zapálil si —————> podíval se

Dodejme, že pro oba systémy je distribuce slovesných tvarů rozhodující: *présens*/složený čas minulý ukotvují konstituované výpovědní situace k přítomnosti, tedy k aktuální promluvě; jednoduché perfektní rezolutně připoutává děj k některému pevnému bodu či úseku v minulosti. Na rozdíl od nich je imperfektní časové „neurčitě“, označuje minulost jen relativně, buď ve vztahu k jednoduchému perfektní, složenému perfektní, nebo *présent*.⁷

Od gramatiky k naraci

Dříve než pokročíme ve výkladu o tom, co tato distribuce znamená v narativní perspektivě, je třeba osvětlit dva body: 1) Jaký status má literatura? Je to projev aktuálně ukotvený, nebo neukotvený? 2) Jak probíhá interakce mezi situačně ukotveným *diskurzem* a situačně neukotveným *vyprávěním*? Benveniste je označil za komplementární, což potvrdí kterýkoli rozbor kterékoli promluvy či textu: oba systémy koexistují a vzájemně na sebe působí.

K prvnímu bodu: promluvy a texty vztahené přímo k aktuálnímu světu, tedy i k aktuální skutečnosti, vycházejí z aktuálně ukotveného *diskurzu*, k němuž se teprve připojuje *vyprávění*. *Diskurz* je tedy primární, zatímco *vyprávění* je sekundární. U textů literárních je tomu naopak, neboť svým statusem i způsobem utváření náleží primárně do registru situačně neukotveného *vyprávění*. Tak jako v historiografii je i v tradiční epické literatuře základním časem *vyprávění* o minulosti aorist ve svých různých podobách, ve francouzské literatuře tedy jednoduchý čas minulý. Právě on dodává příběhům soudržnost, provázanost, „logičnost“. Krom toho existuje i mnohem pádnější argument. Od dob Mukařovského víme, že estetická funkce je autotelická a že autoteličnost, je-li přítomnost estetické funkce dominantní, pozměňuje status literární výpovědi (srov. zejména stať „Problémy estetické hodnoty“ in Mukařovský 1971, s. 11–34), neboť ji vyvazuje z bezpro-

⁷ Tuto zvláštnost, vlastně neukotvenost francouzského imperfekta dobře ilustrují jednak incipity pohádek (*Il était une fois... Byl jednou...*), jednak – a možná lépe – tzv. *imparfait ludique*, kterým francouzské děti vyjadřují svůj vztah ke hře: *Tu étais voleur, moi, j'étais policier et je te tirais dessus... Ty budeš zloděj, já budu policajt a jako na tebe vystřelím...*

středního aktuálního světa a povyšuje ji na Thúkýdidovo *ktéma es áei* – „majetek na věčné časy“ (Thúkýdídés 1977, s. 33, I, 22,4) – opakovaně aktualizované fikce. Za důkaz proměny statusu z aktuálně ukotveného *diskurzu* – i s jeho implikacemi noetickými a etickými – v nový, literární status a také za důkaz toho, jak může tato hranice být v některých případech propustná, poslouží pasáž z Vaculíkova *Českého snáře*:

Originál rukopisu ukládám na jednom místě, kopii na jiném, nemám doma víc než posledních pár stránek, takže napsané po sobě nečtu. Kopii schovává mi Richard Slavík, čte ji, a jeho žena. Asi v pololetí jsem je oba požádal, aby mi řekli, co si myslí. Co mi řekli, neodvažuju se úplně vyslovit, ale něco přece musím. Richard: Úžas nad tím, jak může vypadat jeden konkrétní život, život mimořádně svobodný, odrážející však nesvobodu života obecného. Nerozhodnost, zda uchovat ostrou dokumentárnost těchto zápisů, nebo ji rozostřit porcí smyšlenky. **Kdo ponese odpovědnost za bolest zúčastněných postav? Ta bolest se nedá smazat, ani omluvit, snad by ji trochu vyvážil – říká Richard – mimořádný „zdar díla“.** Těžké už je se mnou žít. Ještě se stát předmětem mého psaní!

(Vaculík 1990, s. 270–271)⁸

Než se stanou románem, jsou Vaculíkovy zápisky „jen“ pravdivou výpovědí o aktuálním světě se všemi důsledky. Postavy ještě nejsou postavy, ale zatím jen skuteční lidé; slova zraňují svou aktuální pravdivostí, a kdyby byly objeveny Státní bezpečností, mohly posloužit třeba jako součást policejní dokumentace. Teprve estetická funkce, jak naznačují námi zvýrazněná Richardova slova⁹ o *mimořádném „zdaru díla“*, a s estetickou funkcí spojená autoteličnost textu povyšuje výpověď o aktuálním světě a v něm ukotvené Vaculíkovy zápisky do jiné roviny a proměňuje jejich percepci z registru *diskurzu* do registru *vyprávění*. Zároveň s tím „odlehčuje“ jejich dopad v aktuálním světě.

Z hlediska Benvenistovy kategorizace můžeme považovat svět literatury za svět vytvářený situačně neukotvenými výpověďmi právě proto, že institucionálně, svým statusem, je vyvázán z aktuálnosti. Platí to i z hlediska výpovědní logiky. Zatímco věta *Na kraji lesa stojí kříž* by v běžném textu podléhala kontrole pravdivosti ve vztahu k aktuálnímu, mimotextovému světu, v Bieblově básni „Za Arnoštem

⁸ Zvýrazněno autorem článku.

⁹ Richard Slavík je ve skutečnosti krycí jméno Vladimíra Karfíka. „Jediný, kdo by mohl porovnat původní zápisy s tím, co jsem pak uveřejnil, vlastně jsi ty, jakožto Richard Slavík, k němuž jsem rukopis odnášel.“ (Karfík 1991, s. 4)

Rázem“ se vztahuje jen k referenční realitě utvářené textem básně.¹⁰ Pravdivostní kritérium jasně ukazuje, co se děje v jednom i druhém případě se statusem výpovědi a jaké povahy je ta či ona referenční realita. Můžeme zde odkázat na práce Lubomíra Doležela (2003), jež podrobně propracovávají argumentaci vztahu mezi aktuálním světem a fikčními světy epické literatury. Zásluha Miroslava Červenky je pak v tom, že totéž ukázal v lyrice (2003). Byť by analýza básnického subjektu v souvislosti s narativní vzdáleností měla být součástí úvah, přece jen si specifická povaha lyrické výpovědi vyžaduje zvláštní studii. Proto se tento příspěvek omezí na epiku a vypravěče.

I zde je totiž situace složitější, než by se mohlo zdát: vždyť literární texty používají *prézens* a celý systém výpovědí aktuálně ukotvených. Znamená to snad zpochybnění výše uvedeného rozdělení i základní povahy literatury jakožto aktuálně neukotveného *vyprávění*?

Tímto směrem se ubírá argumentace Gérarda Genetta. Dochází k závěru, že mezi *diskurzem* a *vyprávěním* je vztah asymetrický: zatímco *diskurz* přirozeně absorbuje *vyprávění*, naopak to neplatí:

Průnik narativních prvků do pásma situačně ukotveného diskurzu nepostačuje, aby diskurz pozbyl situační ukotvenosti a vymanil se ze svého pásma: narativní prvky totiž nejčastěji zůstávají nadále spjaty s mluvčím a odkazují k němu. [...] Zato jakýkoliv zásah prvků situačně ukotveného diskurzu do vyprávění je pociťován jako narušení strohých pravidel vyprávění.
(Genette 2002, s. 253)

Dodejme, že ono narušení, o němž hovoří Genette, se týká literárních textů a že je pociťováno ve francouzštině jako příznakové. To je i případ Camusova *Cizince*, který je vyprávěn ve složeném perfektu, kdežto ve francouzštině je základním, nepříznakovým časem literárního *vyprávění* jednoduché perfektum, zejména pak při tradiční naraci ve třetí osobě.

Tímto konstatováním o „narušení strohých pravidel vyprávění“ končí Genette své úvahy. Lze si ovšem položit otázku, z čeho příznakovost pramení, a při hledání odpovědi pokročit za Genettův náhled. Je nasnadě, že ono napětí příznakovosti souvisí s rozdílným postavením literárních textů oproti situačně ukotvenému **diskurzu**, s jejich směřováním k autoteličnosti, a tedy i neaktuálnosti (vzhledem k mimotextové skutečnosti) vlivem estetické funkce. Tím, že literární texty referují primárně k textem vytvářené referenční skutečnosti, konstituuje se ontologické rozhraní. Podle mého soudu se Genettově konstatování dostane vysvětlení, jen

¹⁰ Rozdíl mezi utvářením a významem prozaické věty a její estetickou aktualizací v Bieblově básni ukazuje Josef Hrabák (1977, s. 46–47).

pokud přijmeme fakt ontologického rozhraní oddělujícího literaturu od promluv vztažených přímo k aktuálnímu světu a přiznáme jí svébytnost institucionální povahy. Institucionální proto, že je součástí společensky daného, pevného rámce specifických aktivit, s vlastní axiologií (Bourdieu 2010), vlastním kódem. Součástí tohoto kódu je i jiné nastavení vztahu mezi *diskurzem* a *vyprávěním*. Jestliže na jedné straně ontologického rozhraní, tedy v běžné komunikaci, platí zásadní nadřazenost *diskurzu*, neboť každá promluva je nutně ukotvena *hic et nunc*, za tímto ontologickým rozhraním – v literatuře – je situace složitější, neboť základním nastavením je zde institucionální neaktuálnost promluv, ve francouzštině specificky vyjádřená mimo jiné jednoduchým perfektem, zde nepříznakovým. Na rozdíl od „aktuální“ komunikace je základním, institucionálním nastavením literatury režim aktuálně neukotveného *vyprávění*. Je to ovšem režim *vyprávění* na vyšší, nadtextové, „metakomunikativní“, protože institucionální úrovni.

Tato svébytná institucionální povaha literatury umožňuje, abychom se na literární texty dívali jako na komplex, kde je do základního (meta)rámce, daného dominantou aktuální neukotvenosti „metavyprávění“, teprve vepsán mechanismus interakce *diskurzu* a *vyprávění*. Vždyť každý literární text si vytváří vlastní výpovědní situaci, onen úběžný bod, ze kterého se vypráví, ono *hic et nunc* (Bühlerova *origo*) vypravěče či lyrického subjektu, ať už je explicitně zviditelněn (já), nebo zastřen, upozaděn, zamaskován za světem, který se „vypráví sám“ (vyprávění ve třetí osobě). Avšak tato výpovědní situace je vytvářena textem, je produktem textu a k aktuálnímu světu nemá vztah přímý, nýbrž zprostředkovaný, na rozdíl od výpovědní situace běžné, která je v aktuálním světě ukotvena přímo, ba je jeho součástí. Jestliže nástroj, totiž jazyk, je týž, přesto jeho užití, a tedy i konfigurace jeho komponentů jsou tam a onde jiné, neboť jsou oddělené ontologickým rozhraním mezi aktuálním světem a fikcí.

Vepisování situačně ukotveného *diskurzu* a situačně neukotveného *vyprávění* se ve francouzských textech děje hrou slovesných časů, ale také přítomností či absencí jiných deiktorů (šiftrů): zájmen, příslovčí, hodnotících slov, která indikují přítomnost/nepřítomnost vypravěče uvnitř textu.

Fokalizace a narativní vzdálenost

Historicky jsou postupy využívající v naráci složené perfektem a modus *diskurzu* spojeny se subjektivizací vypravěče v závěru 19. století a v průběhu 20. století. Po Édouardu Dujardinovi a jeho románu *Les lauriers sont coupés* (1887; česky *Lístek rozmarýny*, 1970) vyprávěném v první osobě následují Alain-Fournier a Marcel Proust. Jinde je to Italo Svevo, James Joyce, Virginia Woolf aj. Takřka souběžně se objevují a postupně v různých obměnách rozvíjejí narativní techniky zvýrazňující vypravěče jako součást literární hry: připomeňme Andrého Gida nebo Vladislava Vančuru z počátků těchto postupů, později tak rozšířených u nejrůznějších autorů avantgardy a postmoderny 20. století.

Jak nám gramatika napomůže při rozboru proměn fokalizace a narativní vzdálenosti, kterou jsme v úvodu definovali jako dynamický vztah mezi vyprávějícím a vyprávěným, tedy mezi vypravěčskou instancí a vyprávěným světem? Prostorová metafora jen přibližně naznačuje, že se jedná o pohyb přiblížení, nebo naopak oddálení, při němž se v případě zviditelnění narativní instance může jako součást konfigurace zviditelnit i čtenář, zatímco postavy jsou spíše součástí vyprávěného světa. Pozorné čtení nás uvede do proměn narativní scénografie.

Konstatujme nejprve, že je třeba odlišit postup od jeho významotvorného dopadu. Jestliže postup představuje jakési „signifiant“, jež lze poměrně snadno postihnout v jeho jednotlivých složkách a kategorizovat, význam té či oné dynamiky narativní vzdálenosti může být značně proměnlivý v závislosti na kontextu a intencionalitě díla. Je třeba mít na mysli také již zmíněný ontologický předěl mezi výpověďmi vstupujícími do aktuálního světa a světem literatury. To, co z Benvenistova hlediska funguje lingvisticky, funguje v literatuře jak lingvisticky, tak – v důsledku estetické funkce – noeticky a eticky.

Literární texty ve francouzštině nabízejí pro rozbor výhodu zřetelné rozlišitelnosti mezi situačně ukotveným *diskurzem* a situačně neukotveným *vyprávěním*. Podobně jako Lubomír Doležel definoval ve své naratologické studii pásmo vyprávěče a pásmo postav (1993), je možno zřetelně vytyčit v toku textu na syntagmatické ose tři základní pásma: pásmo *diskurzu*, pásmo *vyprávění* a pásmo přechodu mezi oběma tam, kde se hranice přechodu stírají ambivalentními postupy, jako je enumerace, popis, užití neosobních zájmen či imperfekta. Literární texty skýtají různé kombinace, které můžeme s odkazem na předchozí tabulku shrnout do základních typů na základě slovesného času a přítomnosti či nepřítomnosti toho či onoho šifru. Jednotlivé postupy buď zvýrazňují přítomnost narativní instance, nebo ji naopak upořádají a zastírají, případně neutralizují opozici mezi *diskurzem* a *vyprávěním*.

Nutno přitom mít na paměti rozdíl mezi vyprávěčem ve třetí a první osobě. U vyprávění ve třetí osobě je situace přehlednější, neboť je většinou zřetelně oddělena instance vyprávějící (v zásadě vždy jakési skryté já, které se ovšem může různě zviditelnovat) od vyprávěného světa a postav. V následující ukázce z Camusova *Moru* vyznačujeme tučně pasáže, které náleží do pásma *diskurzu*, zatímco pasáže situačně neukotveného *vyprávění* jsou zvýrazněny kurzívou. Běžným písmem je pak označeno pásmo přechodu. V hranatých závorkách jsou vysvětlivky a komentáře:

La mort du concierge, il est possible de le dire [vyprávěčova vsuvka v přítomnosti, jeho komentář] *marqua* [jednoduché perfektní, návrat k vyprávění] *la fin de cette période remplie de signes déconcertants et le début d'une autre, relativement plus difficile, où la surprise des premiers temps se transforma* [jednoduché perfektní] *peu à peu en panique. Nos*

citoyens, ils s'en rendaient compte désormais, n'avaient jamais pensé que notre petite ville pût être un lieu particulièrement désignée pour que les rats y meurent au soleil et que les concierges y périssent de maladies bizarres [diskurz: zájmeno *náš*, vložený autorský komentář a po něm ironizující komentář, viz hodnotící *particulièrement* – *obzvláště*]. [...] *C'est à partir de ce moment* [určení času vztažené k jednoduchému perfektu: návrat k *vyprávění*] **que la peur, et la réflexion avec elle** [diskurz v podobě vsuvky vypravěčova komentáře], *commencèrent* [jednoduché perfektum: návrat k *vyprávění*].
(Camus 1969a, s. 21)

Doslovný překlad:

Domovníkova smrt, dalo by se říct, vyznačila konec onoho období plného zarážejících příznaků a začátek jiného, relativně nesnadnějšího, v němž úžas prvních dnů postupně přešel v paniku. Naším spoluobčanům, odteď si to už uvědomovali, dosud nikdy nepřišlo na mysl, že by naše město mělo být obzvláště předurčené, aby v něm krysy chcípaly za bílého dne a domovníci umírali na podivné nemoci. [...] Právě od onoho okamžiku nastoupil strach (a s ním úvahy).

Umělecký překlad Mileny Tomáškové některé znaky rozhraní obou pásem stírá. Hlavní rozdíly zvýrazňuje:

Můžeme říci, že domovníkova smrt vyznačila konec tohoto období plného zarážejících příznaků a začátek jiného, relativně nesnadnějšího, v němž úžas prvních dnů ***přecházel*** pozvolna v paniku. Naším spoluobčanům až dosud nikdy nepřišlo na mysl, že by naše město bylo [chybí: ***obzvláště***] předurčeno k tomu, aby v něm krysy chcípaly na ulicích a domovníci umírali na podivné nemoci. [...] Právě od toho okamžiku ***nastupuje*** strach a s ním úvahy.
(Camus 1969b, s. 94)

Vzdor rozdílnostem, které jsem se snažil postihnout doslovným překladem, je distribuce obou hlavních registrů zřejmá. Narativní vzdálenost, tedy onen vztah vypravěčské instance k vyprávěnému a postavám, se proměňuje plynule v závislosti na vypravěčově intenci promítající se do hodnotícího, vysvětlujícího či ironizujícího komentáře. Vypravěčovo *já* se stylizuje do zvláštního vztahu k *my*, zároveň účastného i ironického. Lubomír Doležel by tento vypravěčský způsob nazval jako rétorický.

Mnohem komplikovanější je situace u vypravěče v první osobě. Hlavní důvod tkví v rozdělení narativní instance, tedy v tomto případě již zcela explicitního *já*, které se vyskytuje tam i onde na obou koncích narativní osy vyprávěcí–vyprávěný čili mezi dvěma pásmy: *já* je jednak zdroj vyprávění ukotvený v implicitním přítomném textem inscenované narativní instance (každá narace se tak děje *hic et nunc*), jednak osoba, o níž se vypráví, oddálená a případně i oddělená od *já* vyprávěcího. Právě tento typ vypravěče wpisuje do institucionálního, situačně neukotveného metarámce „metavyprávění“ akt promluvy v podobě situačně ukotveného *diskurzu*, od kterého se teprve odvíjí narace *vyprávění*. Je sice často obtížné odlišit vyprávěcí *já* od *já* vyprávěného, ale i to může být součástí intencionálního vyjádření dynamiky narativní vzdálenosti.

Incipy dvou francouzských románů z počátku 20. století nabízejí dva krystalicky čisté, ilustrativní příklady. *Kouzelné dobrodružství* Alain-Fourniera (*Le Grand Meaulnes*, 1913; česky 1928, 1995) kombinuje vypravěče v první osobě a příběh o hlavní postavě ve třetí osobě v naraci propojující obě zmíněná pásma, přičemž sám vypravěč je sekundární postavou zapojenou do příběhu:

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... [vyprávění: jednoduché perfektní, třetí osoba]

Je continue à dire « chez nous », bien que la maison ne nous appartienne plus. [*diskurz*: přezens inscenující narativní instanci a moment narace, první osoba]

(Alain-Fournier 1955, s. 7)

Překlad:

Přišel k nám do domu jedné listopadové neděle roku 189...

Říkám stále ještě „do našeho domu“, ačkoli nám ten dům dávno nepatří.

(Alain-Fournier 1966, s. 5)

V téže době wpisuje Marcel Proust do incipitu svého *Hledání ztraceného času* větu: „Dlouho jsem chodil spát brzy.“ (Proust 1979, s. 17) Ta je ve francouzském originále vyjádřena složeným perfektem: „Longtemps, je me suis couché de bonne heure.“ (Proust 1966, s. 3) První osoba a použitý čas tak v modu *diskurzu* ideálně propojuje vyprávěcí *já* s vyprávěnou minulostí a oním druhým *já*, Marcelem, který je protagonistou románu. Hra šifrů a slovesných časů – jednoduchého perfekta, plusquamperfekta, složeného času minulého, imperfekta – pak v průběhu narace nastavuje vzdálenost mezi narativní instancí a vyprávěným světem. Není to ovšem vzdálenost časová, objektivní, nýbrž subjektivní, psychologizující, která

se současně obrací k implikovanému čtenáři a vyzývá ho k jemné hře významů, tj. evaluaci významů přisuzovaných vyprávějícímu i vyprávěnému.

Rozeberme pro ilustraci složitou ukázkou z ústřední scény Camusova *Pádu* (*La chute*, 1956). Ústřední proto, že v novele figuruje téměř uprostřed. *Pád* je velezajímavý svou narativní koncepcí. Postava a zdánlivý vypravěč v první osobě Jean-Baptiste Clamence, který je jakousi infernální inverzí postavy z evangelia,¹¹ se zpovídá skutečnému vypravěči, který zde ovšem figuruje pouze jako němý svědek, vystopovatelný v narážkách vyprávějíci postavy (*A hele, přestalo pršet! Buďte té dobroty a doprovodte mě domů*). V Genettově klasifikaci je to zřejmý příklad intradiegetického a zároveň heterodiegetického vypravěče pozorujícího vyprávějíci postavu při vnější fokalizaci, kdy je postava pro vypravěče a čtenáře záhadou, tajemstvím. Narativní situace je tím zajímavější (a komplikovanější), že vyprávějíci postava je nespolehlivý „vypravěč“. Indicie naznačují, že jeho řeč je upřímná i neupřímná zároveň, rafinovaně manipulativní. Proto i jeho tajemství je past, „vypočítavá zpověď falešného proroka“, lákající posluchače do „nastražené sítě permanentních výčitek a věčného zatracení“, do svého vlastního pekla, zde zhmotněného v amsterdamských putykách a bludišti ulic „onoho devátého a nejstrašnějšího okruhu, který Dante ve svém *Pekle* vyhradil zrádcům“ (Voldřichová Beránková 2006, s. 107). Jean-Baptiste Clamence má za sebou kariéru úspěšného pařížského advokáta, který kolem sebe i sám sobě vytvořil iluzi úspěchu. Iluze se zborší v okamžiku, kdy procházející po mostě mohl odvrátit sebevraždu, avšak neučinil tak a stal se spoluvinníkem smrti. Zraněn ve svém narcismu už se nevymaní z této viny a ocitá se na počátku sestupu do pekel, kam bude lákat své(ho) posluchače, aby je(j) zbavil naděje.

Následující ukáзка skýtá výhodu: inscenuje naraci a tím také onen pohyb zvýrazňující narativní vzdálenost v rozdělení vyprávějíci postavy mezi okamžik vyprávění a její vlastní minulost, kde je postavou svého příběhu. Ukáзка je delší, aby bylo možno ukázat hru výpovědních modů, prolínání pásem *diskurzu* a *vyprávění* i jejich neutralizaci. Lze tak ilustrovat jemnou hru narativní vzdálenosti, zde ve vztahu k (inscenované?) psychologii vyprávějícího, který vyprávěje znovu prožívá (a inscenuje) trauma minulosti.

Tiens, la pluie a cessé! [*diskurz*: ty; modalizace, kontakto vá interjekce, složený čas minulý] **Ayez** [*diskurz*: vy; modalizace, rozkaz] **la bonté de me raccompagner chez moi. Je suis fatigué, étran gement** [*diskurz*: modalizace, modální adverbium], **non d'avoir parlé, mais à la seule idée de ce qu'il me faut encore dire. Allons!** [*diskurz*: modalizace, in-

¹¹ „Z protagonistových křestních jmen Jean-Baptiste (česky Jan Křtitel) i příjmení Clamence (odkazujícího na biblické *vox clamans in deserto*) lze usuzovat, že Camus stavěl svého hrdinu jako jakýsi zvrácený protějšek Kristova bezprostředního předchůdce.“ (Voldřichová Beránková 2006, s. 108)

terjekce, apel] [...] *Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos* [vyprávění: nedeiktické určení času; jednoduché perfektum], *je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal.* [...] *Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir.* Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait [neutralizace: neurčité zájmeno *on* + *vidět* v imperfektu: změna fokalizace, desubjektivizace, implikace intradiegetického svědka, tedy implicitního čtenáře] *seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible* [návrát k předchozímu modu]. *Mais je poursuivis la route, après une hésitation. Au bout du pont je pris les quais en direction de Saint-Michel où je demeurais. J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau* [diskurz: deskriptivní prezens]. *Je m'arrêtai net* [návrát k vyprávění: jednoduché perfektum], *mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit dans la nuit soudain figée me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas.* Je tremblais [imperfektum neutralizující opozici *diskurz–vyprávění*], **je crois** [diskurz ve vložení větě: prezens inscenující naraci], de froid et de saisissement. Je me disais [imperfektum neutralizující opozici *diskurz–vyprávění*] qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. **J'ai oublié** [diskurz: složený čas minulý] **ce que j'ai pensé alors. «Trop tard, trop loin...» ou quelque chose de ce genre.** J'écoutais toujours, immobile [imperfektum neutralizující opozici *diskurz–vyprávění*]. *Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne* [vyprávění: jednoduchý čas minulý]. **Mais nous sommes arrivés, voici** [diskurz: složený čas minulý s významem prézentu, deixe, prezentativ] **ma maison, mon abri! Demain? Oui, comme vous voudrez. Je vous mènerai volontiers à l'île de Marken, vous verrez le Zuyderzee. Rendez-vous à onze heures à «Mexico-City». Quoi? Cette femme? Ah! je ne sais pas vraiment, je ne sais pas** [diskurz: modalizace, série otázek a odpovědí inscenujících narativní situaci]. *Ni le lendemain* [vyprávění: nedeiktické označení času], *ni les jours qui suivirent* [vyprávění: jednoduché perfektum], **je n'ai lu les journaux** [diskurz: složený čas minulý].
(Camus 1956, s. 74–76)

Doslovný překlad zdýrazňující pro srovnání tytéž pasáže:

A hele, přestalo pršet! Budte té dobroty a doprovodte mě domů. Je divné, jak mě to unavilo, ne snad tím, že jsem mluvil, ale jen při pomýšlení, co vám ještě musím říct. Takže! [...] Tu noc, v listopadu, dva nebo tři roky před oním večerem, kdy jsem měl dojem, že slyším za zády smích, jsem se vracel na levý břeh, domů, po Pont Royal. [...] Na mostě jsem prošel za zády postavy skloněné nad zábradlí, jakoby zabrané do pozorování řeky. Když jsem byl blíž, rozeznal jsem mladou štíhlou ženu, oblečenou do černého. Mezi konečky tmavých vlasů a límcem pláště byla vidět jenom šíje, svěží a zvlhčená, která mě přitahovala. Ale šel jsem dál, po zaváhání. Na konci mostu jsem zahrnul po nábřeží směrem k Saint-Michel, kde jsem bydlel. Už jsem už asi padesát metrů, když jsem zaslechl zvuk, který i přes tu vzdálenost mi připadl úděsný v tom nočním tichu, těla, **jak dopadá na hladinu. Na místě jsem se zastavil, ale neo-točil. Hned vzápětí jsem uslyšel výkřik, několikanásobný, postupující ve stejném směru po řece, než rázem zanikl. Ticho, jež následovalo v náhle ztuhlé noci, se mi zdálo nekonečné. Chtěl jsem se rozběhnout, a stál jsem bez hnutí. Trásl jsem se, **myslím**, zimou a návaem hrůzy. Říkal jsem si, že je třeba rychle jednat, a cítil, jak mi nepřekonatelná ochablost zachvacuje tělo. **Už jsem zapomněl (teď už nevím), co jsem si myslel. „Je pozdě, je daleko...“, něco takového**. Naslouchal jsem, stále, bez hnutí. *Pak pomalu, v dešti, šel jsem dál. Nikomu jsem nic neřekl.***

No ale už jsme na místě, tady je můj dům, mé útočiště! Zítřka? Ano, jak budete chtít. Rád vás zavedu na ostrov Marken, uvidíte Zuydersee. Sejdeme se v jedenáct v Mexico-City. Co? Ta žena? No, to nevím, opravdu nevím. Ani den nato, ani ty dny, co následovaly, jsem noviny nečetl.

Pro srovnání umělecký překlad Miloslava Žiliny. Jsou zvýrazněny hlavní rozdílnosti:

Podívejte se, už přestalo pršet! Budte tak hodný a doprovodte mě domů. Cítím podivnou únavu, ani ne z toho vyprávění, ale když si pomyslím, co vám ještě musím povědět. Ale co! [...] Jedné listopadové noci, dva nebo tři roky před tím večerem, kdy se mi zdálo, že slyším za zády smích, jsem přecházel přes most Royal na levý břeh, ke svému bytu. [...] Na mostě jsem procházel za zády postavy, která se opírala o zábradlí a snad se dívala na hladinu. Zblízka jsem rozeznal drobnou mladou ženu v černém oblečení. Bylo jí vidět mezi tmavými vlasy a límcem pláště jen šíji, svěží a zvlhlou, a ta ve mně vzbudila něhu. Po krátkém zaváhání jsem přece jen pokračoval v chůzi. Na konci mostu má cesta vedla po nábřeží směrem k bulváru Saint-Michel, kde byl můj byt. Asi

po padesáti metrech jsem zaslechl šum, v nočním tichu děsivý i na tu vzdálenost, *šum těla padajícího do vody*. Strnul jsem jako přikovaný, ale neotočil jsem se. *Skoro hned na to bylo slyšet* výkřik, a ten se několikrát opakoval a vzdaloval po proudu, pak náhle utichl. V nenadále ztuhlé noční tmě se rozlehlo ticho, připadalo mi nekonečné. Chtěl jsem běžet, a nehýbal jsem se. Myslím, že mě chlad a hrůza roztrásl. Říkal jsem si, že je třeba rychle něco dělat, ale tělo mi sevřela nepřekonatelná ochablost. Už si nepamatuji, na co všechno jsem tehdy myslel. „Příliš pozdě, daleko...“ nebo něco takového. Pořád jen jsem nehybně naslouchal. A pak drobnými kroky, v dešti, jsem odešel. Nikomu jsem nic nehlásil. Ale už jsme tu, tady bydlím, to je mé přístřeší. Zítřka? Ano, jak si budete přát. S radostí vás dovedu na ostrov Marken, uvidíte Zuyderský záliv. Přijďte v jedenáct hodin do Mexico-City. Co říkáte? Ta žena? To nevím, to opravdu nevím. Ani den nato, ani další dny jsem noviny nečetl. (Camus 1969, s. 314–315)

Český překlad poněkud zastírá to, co francouzština s výhodou především svého slovesného systému zřetelně vyjadřuje, totiž proměny narativní vzdálenosti, které v uvedeném úryvku slouží k dokreslení vztahu vyprávějíci postavy k vlastnímu traumatickému zážitku. Vzhledem k povaze vyprávějíci postavy nelze přesně určit míru upřímnosti: otřesný prožitek může být čten zároveň jako autentické sebeobvinění i jako ironická a sebeironická manipulace. Nicméně základem je narativní rozdvojení *já* na to, které se wpisuje do *diskurzu*, a na to, které se snaží (nebo předstírá, že se snaží) osvobodit se od *já* svého vlastního příběhu v modu *vyprávění* a postavit mezi minulost a přítomnost hráz. Jenže ta se bortí v okamžiku narace a vlivem narace. Minulost zavaluje přítomnost. Náhle, ba jakoby proti vůli vyprávějíciho, jak naznačují sekvence náhlého střídání, a to dokonce – v samotném závěru ukázky – uprostřed věty. Vyprávějíci i vyprávěné oscilují mezi přítomností a minulostí, avšak tato oscilace není časová, nýbrž psychologická, závislá na dynamice intence. Je to jev procesuální.

Svědék vyprávějíci postavy, to jest skutečný vypravěč jakožto úběžný bod příběhu, zde zaujímá místo implicitního čtenáře. Svým způsobem ale také zvýrazňuje existenci onoho narativního institucionálního metarámce s dominantou aktuální neukotvenosti „metavyprávění“. Představuje literárnost, institucionalitu literatury, a tvoří onen přesah od vypravěče k implikovanému a empirickému autorovi, tedy k autobiografičnosti (srov. Voldřichová Beránková 2006, s. 95–112). Můžeme si dokonce klást otázku vypravěčova (Camusova) podílu na *vyprávění*, tedy zásahu do distribuce pásem *diskurzu* a *vyprávění* vyprávějíci postavy, jako je tomu ve výběru symbolického jména vyprávějíciho protagonisty (Jean-Baptiste Clamence), jež povyšuje výpověď postavy do polohy (nadčasové?) existenciální výpovědi a tím ji posunuje k etické reflexi. Zvýrazněním existence institucionálního metarámce

narativní uspořádání *Pádu* propojuje proustovskou linii „(auto)biografického“ *já* vypravěče v první osobě s linií narativní hry vypravěčů Gidova či Vančurova typu.

Lze poznatky získané čtením francouzsky psané prózy využít k rozboru české literatury? Pokusme se o krátké zobecnění a následné rozšíření na jazykově rozdílnou oblast. Rozhodně je velice obtížné využít jeden z nástrojů – systém slovesných časů, kterým francouzština a jiné románské jazyky pro rozlišení *situačně ukotveného diskurzu* a *situačně neukotveného vyprávění* disponují. Nicméně rozlišení platí i v češtině, přičemž i v ní lze konstatovat využívání narativní vzdálenosti. Výše uvedené ukázky překladů francouzských textů dokazují, že je tento fakt v českých překladech reflektován, byť ne vždy stejně a s použitím týchž postupů. Avšak transfer pojmu a sledování jevu narativní vzdálenosti jakožto součásti fokalizace vyžaduje v českém jazykovém prostředí zohlednění jiných jazykových prostředků a citlivost k jiným postupům, které inscenují narativní instanci, jako jsou subjektivně hodnotící slova, zviditelnění estetické funkce prostřednictvím funkce fatické či jiné postupy. Mám za to, že například Vladislav Vančura je jedním z autorů, kteří hru narativní vzdálenosti mistrně využívají, ba že je to charakteristický rys a zdroj estetické působivosti jeho tvorby. Budiž to zároveň příklad významem zcela rozdílného využití narativní vzdálenosti a důkaz toho, jak tytéž postupy nabývají jiného vyznění v závislosti na intenci. Připomeňme incipit *Markety Lazarové*:

Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za časů nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky, a co horší, kteří prolévali krev málem se chechtajíce.
(Vančura 1966, s. 11)

Institucionální literárnost textu je navozena jak archaizujícími přechodníky, tak zviditelněním narace, včetně explicitace příběhovosti, času a místa (*Popřejte této příhodě...*). Výpovědní situace *diskurzu* (je zvýrazněn tučně) je navozena přímým vypravěčovým vstupem a oslovením čtenáře a alternuje s aktuálně neukotveným *vyprávěním* (v kurzívě). Narativní vzdálenost se proměňuje v rychlém sledu, tak jak vypravěč zasahuje do *vyprávění* hodnotícími slovy a vsuvkami. Rychlé střídání obou pásem zvýrazňuje vypravěčskou ironii a zároveň téměř empatickou blízkost k postavám, ba dokonce touhu být s nimi. Je pravda, že na rozdíl od francouzského slovesného systému nedisponuje čeština tak přesným nástrojem k rozlišení obou modů. Přesto Vančura dokáže, podobně jako francouzština, využít slovesných tvarů a rozehrát vnitřní fokalizaci ponorem do pocitů postavy:

Kateřina a Burjanova žena vyměnily několik slov s Marketou. Odpovídala jim zakoušeje zbytek naděje. Nastojte! Co ji však očekává! Přítelkyně

od ní odešly pochechtávající se, je sama ve tmě a dotírá na ni mráz, je samotinká v táboře ukrutníků, v přesmутném lese mezi vlčí cháskou.
(Vančura 1966, s. 37)

Závěr

Diference a srovnávání diferencí jsou zdrojem poznávání, neboť za rozdílným dávají nahlédnout společné a směřují úvahy k tomu, co by mohlo platit jako *universale*.

Neodvážuji se tvrdit, že proměny fokalizace probíhající mezi instancí výpovědi a vyprávěním v závislosti na naraci, tedy co zde bylo pojmenováno jako narativní vzdálenost, je oním *universale*. Nicméně lze konstatovat, že tam, kde je využívána *deixe* jako nástroj literární narace, narazíme na obdobné jevy, ať se jedná o literaturu psanou francouzsky, nebo česky. Shrňme poznatky do minimalistické redukce:

1. Konstituování výpovědní situace (Bühlerův koncept *origo*: zde–teď–já) a její vztah k výpovědi funguje rozdílně, je-li vztažena k aktuálnímu světu, nebo figuruje-li v literárním textu.
2. Příčinou je dominance estetické funkce a následná autoteličnost literárního sdělení. Tím se vytváří ontologické rozhraní mezi aktuálním světem a fikcí.
3. Základním rysem literárních textů je dominance aktuální neukotvenosti. Teprve do tohoto komunikačního rámce texty wpisují textem konstituovanou výpovědní instanci s interakcí pásem *diskurzu* a *vyprávění* včetně úběžného bodu – vypravěče, k němuž je narace vztažena.
4. Jazykové prostředky, které v mimoliterární komunikaci slouží k deiktické identifikaci mluvčích, k *deixi* časoprostorové a k vyjádření modalit, vytvářejí v literární komunikaci, tedy i v naraci, specifickou scénografii proměňující indikátory času, prostoru a osoby ve významotvorné faktory narativní perspektivy.
5. Jestliže lze poměrně přehledně kategorizovat výrazové prostředky, jež každý jazyk v naraci využívá, jejich významotvornost závisí na zapojení do souhry ostatních složek uměleckého sdělení. Jedná se o svého druhu narativní „signifiant“, který usouvztažňuje vypravěče a vyprávěné a do své konfigurace může zahrnout čtenáře a postavy. Ve francouzštině je tímto „signifiantem“ především kombinace slovesných časů a přítomnost/nepřítomnost dektorů (šiftrů) vstupujících do souhry či protihry pásem *diskurzu* a *vyprávění*. Slovesné tvarosloví češtiny sice podobně jasným rozlišením nedisponuje, avšak překlady i příklad Vančurův ukazují, že *deixe* většinou sleduje touž artikulaci pásem jako úryvky z francouzské literatury. Významová stránka narativní vzdálenosti odráží proměny modulace těchto vztahů v interakci s ostatními složkami a v závislosti na kontextu a intencionalitě díla.

6. Narativní perspektiva, především pak fokalizace jako její důležitá složka, má vedle svých konstitutivních daností i svůj dynamický průběh. Tuto průběžnou proměnlivost lze zachytit a interpretovat. K tomu lze využít koncept narativní vzdálenosti.

Tato minimalistická konstatování zkusme doplnit úvahou. Benvenistova deikticky definovaná kategorizace slovesných forem ve francouzštině bezpochyby nabízí vhodný nástroj k rozboru fokalizace. Lze si však – z hlediska čistě narativního – představit přístup překračující Benvenistovo gramatické vymezení. Je narace ve futuru či v přítomném kondicionálu táž jako v přítomném, ač se dle Benvenista obě formy řadí do *diskurzu*? Narativní subjektivizace kategorií času a modu, k nimž v naraci může docházet, připouští, aby se úvahy o narativní vzdálenosti mezi vyprávějícím a vyprávěným rozšířily. A ze strany druhé, té gramatické? Už jen zběžný pohled na webové stránky Wikipedie o slovesném modu v různých jazycích napoví, že modus je vedle času dalším jemným nástrojem sdělování, nemluvě o zájmenech a neslovesné deixi v různých jazycích světa. Jak zde vypadá vyprávění, vyprávěč a vyprávěné?

Prameny

ALAIN-FOURNIER

1955 *Le Grand Meaulnes* (Paris: Edition G. P.)1966 *Kouzelné dobrodružství*; přel. Tamara Sýkorová (Praha: Mladá fronta)

CAMUS, Albert

1956 *La Chute* (Paris: Gallimard)1969a *La Peste* (Paris: Gallimard)1969b *Romány a povídky*; přel. Josef Pospíšil, Milena Tomášková a Miloslav Žilina (Praha: Odeon)

PROUST, Marcel

1966 *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (Paris: Gallimard)1979 *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*; přel. Prokop Voskovec (Praha: Odeon)

VACULÍK, Ludvík

1990 *Český snář* (Brno: Atlantis)

VANČURA, Vladislav

1966 *Marketa Lazarová* (Praha: Československý spisovatel)**Literatura**

BARTHES, Roland

1953 *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil)

BOURDIEU, Pierre

2010 *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*; přel. Petr Kyloušek a Petr Dytrt (Brno: Host)

BÜHLER, Karl

1982 *Sprachtheorie* (Stuttgart – New York: Gustav Fischer Verlag)

BENVENISTE, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale* I (Paris: Gallimard)

ČERVENKA, Miroslav

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

DOLEŽEL, Lubomír

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

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

FRYČER, Jaroslav

1979 „Le narrateur à la première personne“; *Études Romanes de Brno* X, s. 63–72

1984 „La situation dans la communication littéraire“; *Études Romanes de Brno* XV, s. 9–20

GENETTE, Gérard

1972 *Figures* I–III (Paris, Seuil)

2002 „Hranice vyprávění“; přel. Petr Kyloušek, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host) s. 240–256

HRABÁK, Josef

1977 *Úvod do studia literatury* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

KARFÍK, Vladimír

1991 „S Ludvíkem Vaculíkem o Českém snáři. Kde je těch čtyřicet procent?“; *Literární noviny* 2, č. 14, s. 4

KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.)

2002 *Encyklopedický slovník češtiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

KERBRAT-ORECCHIONI, C.

1980 *L'énnonciation de la subjectivité dans le langage* (Paris: A. Collin)

MAINGUENEAU, Dominique

1990a *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Paris: Bordas)

1990b *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris: Bordas)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel)

POUILLON, Jean

1946 *Temps et Roman* (Paris: Gallimard)

SARTRE, Jean-Paul

1947 *Critiques littéraires (Situations I)* (Paris: Gallimard)

ŠRÁMEK, Jiří

1984 „Les fonctions narratives et les rôles des personnages dans le conte fantastique“; *Études Romanes de Brno* XV, s. 21–31

1985 „Le dialogue et le métarécit“; *Études Romanes de Brno* XVI, s. 41–52

THÚKÝDIDÉS

1977 *Dějiny Peloponnéské války* (Praha: Odeon)

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva

2005 „*Cizínek*, aneb justiční vražda jedné moderní sfingy“; in Camus, Albert: *Cizínek*; přel. Miloslav Žilina (Praha: Garamond), s. 131–151

2006 „Uprostřed pavučiny, aneb vypočítavá zpověď falešného proroka“; in Camus, Albert: *Pád*; přel. Miloslav Žilina (Praha: Garamond), s. 95–112

Resumé

Grammatical tense and focalization. Towards the problem of narrative distance in French literature

The article focuses on one of the aspects of narrator's perspective, or to be more specific, the focalization, for which we propose the term narrative distance. It is not the question of perspective but rather the question of phenomenological intention that is by means of focalization shown in the relation between the narrator and the narrated, or between the narrating instance that implies possible readers and the narrated world the parts of which the characters may be. This configuration is dynamic and variable when reading the text. To grasp it means to specify and better distinguish the setting of meaning in narrative strategies. Our ideas follow the articles by French theorists and are based on the analyses of French works of fiction. It is so, among other reasons, because the French verbal system shows better the language features that are discussed here than the Czech one. Therefore, the French as well as the French literary texts are mentioned in the first place. However, we believe that the outcomes of this article are general and may be applied to Czech literature too, no matter how different its language code and operations and means are.

Key words: Focalization, narrative distance, narrative strategy, grammatical tense, French literature

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
Ústav románských jazyků a literatur
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arna Nováka 1/1
602 00 Brno
kylousek@phil.muni.cz

Chtělo by to změnu... K výrazovým možnostem angažovanosti v současné české próze

Petr Hrtánek

Polemika o tzv. nové angažované literatuře, respektive o pojmu *angažovanost* v kontextu současného umění patří k výraznějším projevům tuzemského literárního dění několika posledních let. Iniciovalo ji programové vystoupení básnické skupiny *Fantasia*,¹ a to nejdříve ve stejnojmenném sborníku z roku 2008 a o dva roky později ve čtvrtém čísle časopisu *Tvar*. Ačkoliv centrálním pojmem skupinového programu bylo spíše spojení *nový patos* (srov. Borzič – Bouška – Řehák 2008, s. 1), spolu s ním figuroval ve zveřejněných tezích též pojem *angažovanost*.² Právě ten vstoupil do diskurzu přítomné literární publicistiky mnohem razantněji, když byl záhy některými kritiky, teoretiky a spisovateli opakovaně a nově promyšlen, vymezován, interpretován a také rozporován. V polemice rozprostřené v poměrně velkém množství úvah, teoretizujících textů, více či méně provokativních formulací, na ně reagujících a odkazujících článků, rozhovorů a komentářů (nejen v literárních periodikách, ale také například v diskusních fórech sociálních sítí) se samozřejmě objevovaly snahy o preciznější obhajobu a specifikaci výrazu *angažovanost* (resp. jeho odvozenin),³ kupříkladu v průniku teoretické a historické perspektivy (srov. Piorecký 2012). Ale paralelně se vynořovaly rovněž silné pochybnosti, které poukazyvaly na nesouladnost v argumentaci obhájců angažovanosti a neurčitost v aktualizovaném chápání tohoto pojmu a které také nejednou dospívaly k vyložení skeptickým závěrům, například: „Angažovanost ztrácí veškeré pojmové vymezení a rozpouští se v konceptuální noci, za které, jak známo, jsou přece všechny krávy černé.“ (Stejskal 2012, s. 6) Oponenti také připomínali starší, silně ideologicky zatížené významy inkriminovaného slova⁴

¹ Založili ji Adam Borzič, Kamil Bouška a Petr Řehák.

² Spíše však v obecném smyslu – ve druhém programovém bodě se konstatuje: „Zkušenost poezie ústí v účastné bytí. V angažovanost ve světě, protože nechota pro něco svědčit poezii kompromituje.“ (Borzič – Bouška – Řehák 2008, s. 1) Ani v Borzičově eseji provázející časopiseckou publikaci tohoto programu neopouští slovo *angažovanost* rámec nekonkrétních (bytí efektních) vyjádření, například: „Angažovanost v mém pojetí znamená účast na světě, vášnivě přilnutí k životu.“ (2010, s. 5)

³ Teoretickou oporou se přitom stávají zejména názory německého estetika a filozofa Theodora W. Adorna (srov. Hauser 2010, s. 6; Piorecký 2012 nebo 2013, s. 47).

⁴ Bezprostřední negativní zkušenost některých starších diskutujících s demagogickým slovníkem předlistopadové umělecké kritiky vnesla do této polemiky také rozměr

a upozorňovali na účelovost jím označovaného konceptu (srov. např. Janoušek 2012a, 2012b). V neposlední řadě rovněž varovali před znovuzaváděním ideologických kritérií do umění a kritiky (srov. Správcová 2012 nebo Klíčová 2013b).

Debatu táhnoucí se několik let (zde podané úvodní stručné a velmi zjednodušující resumé ji samozřejmě nemůže představit komplexně a ve všech ohledech⁵) promýšlí požadavek literárního angažmá vesměs ve vztahu k poezii, přestože, nebo spíše protože ta „je ze své subjektivní povahy tomuto požadavku více vzdálena než próza či drama“ (Janoušek 2012b): právě v básnictví pak diskutovaný koncept našel či alespoň měl najít své přiznávané vyjádření, jak dokládá hned několik sbírek vydaných v poslední době.⁶ Ačkoliv někteří teoretikové poměrně přesvědčivě dokládají, že angažovanost poezie není a nemůže být určována jen tematickými aspekty (srov. Piorecký 2012, s. 24–25), právě v tematické rovině „básnické praxe“ se nápadně vyrýsovaly konkrétnější základní kontury angažovanosti: text cíleně referuje k aktuální společenské realitě, přednostně tematizuje její sociální, politické, ekonomické a kulturní problémy, přičemž dominantním výrazem je explicitní a příkrý nesouhlas s panujícím systémem, kritika neolibérálního kapitalismu, současného i minulého establishmentu, odmítnutí postmoderní relativizace hodnot nebo odsudek konzumní, globalizované společnosti orientované na zisk.⁷ Umělecká angažovanost přitom nemá končit hodnotící reflexí společenských negativ a (implicitním) vyslovením (levicového) světonázoru; její podstatnou a deklarovanou intencí je také snaha společensky působit, umělecky přesvědčivě oslovovat a aktivizovat co možná nejširší okruh příjemců (srov. Vaníček 2011 nebo Bělíček – Svobodová 2013).⁸ Třebaže někteří diskutující taktéž uvádějí, že angažovanost není záležitostí poetiky či umělecké formy (viz např. Kubíček 2011, s. 8), publikovaná angažovaná poezie se již stala předmětem odborných analýz, které ukázaly, že současná básnická artikulace zmíněných

generační.

⁵ Pro účely naší studie, zacílené na tematicko-stylistický rozbor vybraných próz, není nutné detailně prezentovat průběh zmíněné polemiky ani podat kompletní výčet všech periodik (tištěných či elektronických), která poskytovala prostor danému tématu. Dodejme jen stručně, že v tomto směru patřily k neaktivnějším časopisy *Tvar*, *Host* nebo čtrnáctideník *A2* (problematické angažované poezie věnoval mimo jiné v roce 2012 tematické číslo 14), články o sledovaném problému se objevovaly také v časopise *Psí víno* (viz například Piorecký 2012) a jinde.

⁶ Za všechny jmenujme sbírku Tomáše Weissse *Postkomunismus: záskrt* (2011), Milana Kozelky *Semeniště zmrďů* (2012) nebo Františka Dryjeho *Ach! (angažovaná poezie A. D. 2013)* (2013).

⁷ Obhájcí angažovanosti ale zároveň upozorňují, že sama volba společensky palčivého námětu neznamená automaticky uměleckou kvalitu.

⁸ Otázka, nakolik se to angažované literatuře daří či bude dařit, není předmětem této studie.

témat přeci jen užívá jistou škálu příznačných stylových prostředků a postupů: patří k nim mimo jiné desubjektivizace nebo využívání absurdního humoru (více a podrobně viz Polách 2014).

V naší studii se budeme analogicky zabývat hlavními výrazovými prostředky angažovanosti v současné české próze, přestože ta se nijak vehementně k danému konceptu nehlásí a jako celek je spíše předmětem nespokojených výtek ze strany vyznavačů literárního angažmá: „Kolik dnešních autorů projevuje ve své tvorbě vůbec zájem o vnější svět? A kolik z těch, kteří věnují svou pozornost vnějšímu světu, se zaměřuje na současnost? Nejčastějšími tématy českých próz jsou „rudý teror“, nechutný odsun Němců a druhá světová válka.“ (Bělíček – Svobodová 2013, s. 19) Naše studie nemá ambici na právě citované otázky odpovědět – ne proto, že jde spíše o řečnické a navíc zjednodušující obraty, ale proto, že nás zde nezajímá otázka kvantity, ale otázka způsobů prozaického vyjádření angažovanosti (tedy ne otázka „kolik?“, nýbrž „jak?“). Angažovanost je pro nás tudíž kategorií, v níž se integrují tematicko-výrazové kvality uměleckého textu;⁹ jinak řečeno, angažovanost pojmáme v tuto chvíli jako pojmenování specifické „akosti výpovede, kterou vo vnímání zakúšame ako jej účinok, pôsobnosť“ (Plesník a kol. 2008, s. 15).

Problematika uměleckého angažmá coby intencionálního upřednostnění společenských úkolů beletrie v polistopadové éře byla již dříve příležitostně otevřena. Například Jiří Kratochvil vyvolal v první polovině 90. let několik diskusních reakcí svými úvahami o tom, že soudobá literatura je nyní „svobodná a zproštěná všech společenských úvazků“ (Kratochvil 1992, s. 5) a jako taková je konečně nezávislou, do značné míry autonomní sférou estetické funkce, sférou, která se může s veřejným, resp. politickým prostorem potkávat pouze potenciálně a ve velmi omezeném funkčním rozsahu (srov. Kratochvil 1993).¹⁰ Stejný problém se pak s jistým časovým odstupem mohl jevit už zcela jinak: „Vyhroceně řečeno, umění mělo nabytou politickou svobodu chápat jako šanci otevřeně a aktivně vystupovat v procesu tvorby nových společenských hodnot, ba stát se uměním v pravém slova smyslu angažovaným.“ (Balaščík 2002, s. 26) V každém případě na prahu 21. století dochází v próze k jistému tematickému posunu, uplynulou dekádu převážně „depolitizované“ beletrie střídá dekáda, na jejímž počátku se „urodilo v naší literatuře několik próz s výrazně politickým zaměřením“ (Haman

⁹ Naše pojetí angažované prózy tedy koresponduje s teorií prezentovanou a aplikovanou v knize *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (2008), jež sice samostatné heslo *angažovanost* neobsahuje, ale autoři upozorňují na ne definitivnost a možnost dalšího doplňování hesláře (srov. Plesník a kol. 2008, s. 11).

¹⁰ Kupříkladu Milan Jungmann namítal, že mezi estetickou funkcí a mimouměleckým působením literatury nemusí být nutně rozpor: hodnotná literatura má chtít nechtě vždy společenský dopad a naopak průměrné, byť námětově angažované dílo se může s dobovými společenskými potřebami zcela míjet (srov. Jungmann 1993).

2002, s. 6).¹¹ Tuto proměnu registrují nejen recenzenti těchto próz (a nejednou přitom skloňují právě pojem *angažovanost*¹²), ale také autoři několika tematologicky orientovaných článků a studií, kteří ohlašují návrat angažovanosti, resp. ideologie do tuzemské literatury (např. Janoušek 2001 nebo Haman 2002). Prozaikové při tehdejších kritickém, nesouhlasném uchopování politických témat vycházeli přirozeně z dobového dění a společenského klimatu, které bylo silně poznamenáno nakumulovanými kauzami a exponovanými politickými událostmi (mj. fungování tzv. opoziční smlouvy, bujení klientelistického a korupčního prostředí, vypuknutí tzv. televizní krize nebo blížící se volba nové hlavy státu), přičemž literární výraz jejich textů charakterizuje ponejvíce satirická hyperbola, groteskní karikatura, pamfletická klíčovost i adresná ironie. Pro prózy tohoto období je také příznačné, že cílem ironie je přednostně osobnost Václava Klause, který se jako literární postava opakovaně stává záporným ikonickým ztělesněním dobového mravního, intelektuálního a politického úpadku (například Michal Viewegh v *Báječných letech s Klausem* ironizuje prostřednictvím citovaných Klausových výroků jeho názorové, myšlenkové a také formulační limity).

I když společensko-politická tematika v následujících letech z české prózy nemizí zcela (kupříkladu v Urbanově románu *Lord Mord* z roku 2008 je vystavěna poměrně průhledná paralela mezi asanací některých pražských čtvrtí na konci 19. století a současnými bezohlednými aktivitami developerů, zčásti podporovaných komunálními politiky), přeci jen ustupuje jiným, atraktivnějším a produktivnějším tématům (srov. Fialová 2014, s. 341–364), což se nijak zásadně nemění ani v próze na počátku druhé dekády tohoto století. Každopádně v kontextu polemiky o angažované literatuře se navzdory nevelké frekvenci začala prozaická kritická ztvárnění aktuálních politických témat přeci jen zvýrazňovat a byla také v literárněkritické reflexi s novým pojetím angažovanosti spojována či konfrontována. Týká se to mimo jiné románu Michala Viewegha *Mráz přichází z Hradu* (2012), který společně s předcházejícím románem *Mafie v Praze* (2011) tvoří volný diptych. Jeden z recenzentů explicitně zasazuje prvně jmenovanou knihu do rámce probíhající polemiky o angažovanosti (srov. Janoušek 2012c), jiný pak o jmenovaném romanopisci tvrdí, že „zjevně usiloval o napsání románu společenskokritického, angažovaného“ (Stanzel 2013, s. 61), byť záhy o výsledku tohoto

¹¹ Jde mimo jiné o romány Miloše Urbana *Hastrman* (2001) a *Paměti poslance parlamentu* (2002), novelu Pavla Verneru *Kumprechtova broučkováda* (2001), knihu Michala Viewegha *Báječná léta s Klausem* (2002) nebo *Nečasův román* (2002) Evy Kantůrkové.

¹² Erik Gilk hodnotí Urbanovy *Paměti poslance parlamentu* jako spíše rozpačitý, povrchní pokus o angažovaný román a připojuje zdůvodnění: „[A]ngažovanost románu musí vycházet z jeho vlastní poetiky, být inherentní součástí fiktivního světa, musí být nenásilná a přítomná už před samotným aktem psaní, neboť každý autor chce sdělit něco naléhavého, předat určitou ideu čtenáři, ovlivnit jeho smýšlení, a tím se angažovat.“ (2002, s. 2)

úsilí pochybuje (ibidem). V každém případě oba Vieweghovy romány ke spojení s diskutovaným fenoménem přímo vybízejí právě svým tematickým směřováním.

Jak prozrazuje úvodní *Poznámka autora*, děj *Mafie v Praze* je volně inspirován řadou reálných skandálů a kauz (Viewegh otevřeně přiznává spolupráci na knize s investigativními novináři), přičemž se autor zároveň dovolává práva fabulační licence a odhaluje vlastní tvůrčí metodu: uvádí, že příběh je koláž, v níž je faktografie volně přeskupována, přetvářena, zkracována a promíchána se smyšlenkou (deklarování fiktivnosti je v prózách s politickou tematikou vůbec běžnou paratextovou figurou). Vyfabulování a dofabulování hrdinové se potkávají s postavami, které jsou povahopisnou projekcí, mutací, přesmyčkou autentických předobrazů nebo jejich hybridní složeninou. Reflexe skutečnosti v románové fikci je vyjádřena ve snadno identifikovatelných rysech a typickém chování klíčových postav, iluzívnost textu posiluje taktéž užití autentického jazyka (obsahujícího prvky slangu, argotu, politické fráze a hesla, vulgarismy a professionalismismy). Naopak volné fabulační zacházení s faktografií signalizují jména (anti)hrdinů, například postava zkorumpovaného ministra vnitra s vazbami na mafiánské struktury je pojmenována *Stanislav Langross*, postava skrývajícího se lobbisty, který se rozhodl vypovídat a který nadto vlastní kompromitující materiály, má jméno *Darek Balík*, majitelem bezpečnostní agentury *LBA* je *Boris Vítek*. Jiné postavy nesou *nomen omen*, které prozrazuje jejich syžetovou funkci (mafián *Mord*), případně jsou kamuflvány přezdívkami dle profesí, veřejných postů (*Primátor*), hodnotí nebo jiných znaků (bývalý publicista s nezaměnitelnou dikcí zvaný *Kokta*). Viewegh tedy používá klíčování postav jako tradiční prostředek žánru politického románu, který sice vnějškově, formálně rozvažuje vztah mezi fikčním a reálným světem, ale sémanticky ho vlastně zakládá (klíčové postavy politiků se objevují také v Urbanových *Pamětech poslance parlamentu*, ale v tomto případě jsou jejich přezdívky – *Varan*, *Becher* apod. – hlavně výrazem pamfletické grotesknosti, neboť nesou zjevně posměšný, ironický příznak; srov. Haman 2002, s. 6).

Román *Mráz přichází z Hradu* je ve vazbách ke skutečnosti jednoznačně adresný: jeho dějem defiluje řada postav pojmenovaných autentickými jmény veřejných činitelů i medializovaných figur českého polopodsvětí. V centru ovšem stojí jízlivá karikatura Václava Klause, přičemž v konstrukci této postavy se uplatňují i takové postupy, jako je skandalizace, dehonestace nebo bulvarizace: Vieweghův román „občanské angažmá vyjadřuje způsobem, který by se dal nazvat pokračování *Blesku*“ jinými prostředky (Janoušek 2012c, s. 3). Příběh totiž postupně provokativně demaskuje postavu českého prezidenta jako bytostného pokrytce, který navenek vyznává a ctí tradiční a (až krajně) konzervativní hodnoty, ale přitom tají svou homosexualitu, již Viewegh prezentuje v několika explicitních a bizarních erotických výjevech; v nich (ale nejen v nich) se postava Václava Klause stává trapně komickou, panoptikální figurkou. Děj je navíc fabulačně postaven na variaci populární teorie mezinárodního spiknutí – román rozkrývá, že zkorumpovanost

české politické a ekonomické reprezentace je v interakci s působením ruských tajných služeb, které zde sledují své geopolitické a hospodářské zájmy. Finále románu pak odhaluje českého prezidenta navíc jako vlastizrádce a zaprodance, dílem ochotného, dílem ustrašeného přísluhovače cizí mocnosti. Vyhroceně satirickému ataku jsou průběžně vystavováni také členové prezidentovy suity a jeho názoroví soupuťníci a podporovatelé, které Viewegh ostře zesměšňuje prostřednictvím škodolibě absurdních, někdy až fantasmagorických, groteskně hypertrofovaných scén; například když předsedkyně Výboru na obranu rodičovských práv dosahuje na veřejnosti spontánního orgasmu kvůli neodbytné pornografické fantazii, v níž se oddává dvěma večerníkovým postavičkám.

Snaha poutavě oslovit široké publikum se ve výrazu Vieweghova diptychu projevuje nekomplikovaným jazykem vypravování, v němž se vedle převažujícího minulého času objeví tu a tam přezens evokující (i skladbou výpovědi) filmovou, klipovou stylizaci: „Diana projde recepcí (dvě žluté kožené sedačky, ve vázách čerstvé žluté tulipány), odpoví na pozdrav mladičké recepční a zamíří na své místo v lodi.“ (Viewegh 2011, s. 48) Dojem akčně střihaných scén vyvolává i makrokompozice: text je členěn jako sled střídavých krátkých kapitol zachycujících dialogy a situace (někdy vypointované), které se skládají do několika paralelních a protínajících se dějových linií. Příběh motivicky těží především z tradiční výbavy dobrodružných, politických a špionážních thrillerů, v nichž je do politických souřadnic usazen dramatický děj – sekvence sledování, honiček, úskoků, zrad, soubojů, odstraňování nepohodlných svědků, vražd na objednávku apod. graduje (nezřídka očekávaně nebo naopak proti přirozené logice) až k závěru, kdy jsou doslova na poslední chvíli hrdinové zachráněni, respektive kdy jsou zloduchové dopadeni. V konkretizaci žánrově příznačných motivů však Viewegh místy nešetří evidentní nadsázkou, ironický odstup je nejednou vyjádřen jejich travestií v provinčně českých, přízemních kulisách: k zamaskování sledovací kamery je například použita hračka psíka s vydloubnutýma očima umístěná ve staré škodovce. S uvedenými populárními žánry koresponduje také černobílé rozvržení psychologicky plochých postav – hrstka neoohrožených (novinářů, neúplatných policistů, sličných makléřek) vede zdánlivě ztracený boj proti nepoměrně silnějším, početnějším a zkušenějším padouchům (zkorumpovaným politikům, mafiánským šíbrům, podvodným podnikatelům a tunelářům, bývalým estébákům apod.), do tohoto schématu zapadá rovněž obligátní postava špicla či zrádce, který je nakonec odhalen. „Plakátovému“ profilu postav odpovídá občasná strojenost jejich promluvy, která narušuje výše zmíněnou iluzivnost jazyka, což se někdy týká i promluvy vypravěče, jenž rád využívá příležitost sebeironické distance: „Chtěla – řečeno jazykem pokleslé literatury – konečně vzbuzovat lásku.“ (Viewegh 2011, s. 48)

Jinak zaměřuje a artikuluje svou společenskou kritiku a nespokojenost s daným stavem věcí Emil Hakl v próze *Skutečná událost* (2013). Třebaže také tato

kniha je v různých hodnoceních dávána do přímých souvislostí s konceptem angažované literatury¹³ – například Eva Klíčová ve své recenzi uvádí, že „sociální motiv Hakl pojímá doslova angažovaně“ (Klíčová 2013a, s. 67) – nelze Hakla jednoduše vnímat jako prvoplánového vyznače a propagátora tohoto konceptu, ostatně jmenovaná kritička jej považuje za „opatrného realistu“ (srov. ibidem, s. 66). V tomto duchu je pak Haklův literární obraz společenského a potažmo politického bahna vyjádřením deziluze, pocitu profesního i vztahového vyhoření ve zpitomnělé společnosti, kterou většinově ovládl konzum, honba za kariérou a žurnálová představa bezstarostného života. V rozhovorech hrdinů *Skutečné události* se bez přepjaté stylizace (dominujícím promluvovým rejstříkem je „všední“ obecná čeština) a jakoby samo sebou zvýznamňuje fakt, že jsou nuceni vegetovat v Systému, v němž je bezbranný jednotlivec spoután stereotypem tupé každodennosti (protagonista z ní jakž takž uniká do vztahu k mladé ženě) a paralyzován praktikami a fintami různých politicko-podnikatelsko-mafiánských klanů: „Postupně se tady kácej nejslabší, slabší a středně slabý. Proti čemuž ty silnější nehodlaj nic dělat, naopak každýho, koho už není jak tržně využít, vytěsnej na periferii. Čím rychlejc zmizí, tím líp.“ (Hakl 2013, s. 122) Společenské reflexe přitom v perspektivě Haklových hrdinů dostávají odstín takřka všepostihující ironie a skepse, příznačné pro generaci, která měla bezprostřední „dospělou“ zkušenost s předlistopadovým režimem a která konec totality vítala s optimistickým očekáváním, jež ovšem zůstalo nenaplněno: „Zvláštní doba. Věčně tě někdo tuneluje, kam vlezeš, tam tě vokradou [...] tištěný média se nedaj číst, webový jakbysmet, bagety za stovku chutnaj chlórem.“ (Ibidem, s. 110) Poté, co jeden z hrdinů přijde kvůli bezohledné exekuci o dům, začíná v podtextu nabývat na naléhavosti otázka, zda má jedinec vůbec šanci domoci se spravedlnosti v džungli právnických kliček, zda má vůbec nějakou možnost se Systému účinně postavit. Zdá se, že protagonista průběžně připravuje pádnou odpověď, neboť věnuje velkou pozornost historii německé levicové teroristické organizace Rote Armee Fraktion: parafrázuje a komentuje scény z filmu o RAF,¹⁴ připomíná a glosuje jejich protispolečenské aktivity, zabývá se pohnutkami jejich činů, prohlášeními jejich členů apod.¹⁵ V kontextu těchto exkurzů se pak v protagonistových myšlenkách

¹³ Haklovu prózu jsem se pokoušel v těchto souvislostech samostatně a detailně interpretovat ve studii „Román Emila Hakla *Skutečná událost* v kontextu současných diskusí o angažované literatuře“, která byla publikována ve sborníku *Literárne akcenty II. Literárny život v minulosti a dnes* (Hrtánek 2015).

¹⁴ Dle zprostředkovaných indicií jde nejspíš o německo-francouzsko-český snímek *Baader Meinhof Komplex* z roku 2008.

¹⁵ Připomínky této německé gerily nejsou v současné české literatuře ničím ojedinělým (srov. Piorecký 2013, s. 49). Také v románu Václava Kahudy *Vítr, tma, přítomnost* (2014), který vyšel v době dokončování této studie, se objevuje zmínka o RAF (viz Kahuda 2014, s. 40), a to během hrdinova bloudění „temnou“ českou současností,

odvíjejí úvahy (formulované ve spisovnější poloze, která však bývá ve významově exponovaných momentech kontrastně porušena substandardním lexikem) nad mizérií současného stavu věcí, ale i pochybnosti o možnosti radikálního řešení: „Střelit člověka, je to těžké? [...] Slova, jak vidno, nepomůžou. Co by pomohlo. Kdyby se někdo nevratně nasral, dospěl k činu. Jenže to u nás nemůže být.“ (Ibidem, s. 31) Haklovi hrdinové se z pasti kolektivně sdíleného pocitu bezmoci pokusí vystoupit a k činu se odhodlají, když promyšleně zavraždí člena justiční mafie, který vědomě napomáhal nečistým exekučním a vymahačským praktikám. Tento akt však nevyznívá jako součást prvoplánové protispolečenské agitky – jak upozorňuje jeden z recenzentů, „nad zjevnou snahou stát se ideologem [...] vítězí spontánní ironie, které není nic svaté“ (Janoušek 2014, s. 2). A není jí svatá ani fikční „skutečnost“ extrémního činu, jelikož hrdina-vypravěč v závěru sebereflexivně konstatuje, že jeho výpověď i on sám je pouhou smyšlenkou (to mu ovšem nijak nebrání opět ironicky apelovat směrem k realitě): „Beztať se blíží moment, kdy praskne, že jsem neexistoval. [...] Všechno jsem si víceméně vymyslel. [...] Což neznamená, že by nebylo dobré, aby pár činitelů v téhle zemi dostalo pořádné přes držku.“ (Hakl 2013, s. 188–189)

Pavel Janoušek v jedné ze svých polemických úvah naznačuje možnost hledat a také nacházet projevy nově vymezované literární angažovanosti v próze publikované ještě dříve, než se o tomto konceptu vůbec začalo uvažovat: „Byl to ostatně Michal Viewegh, kdo první z literátů angažované (a opakovaně) zaútočil na autoritu Václava Klause, a byl to Miloš Urban, kdo nechal v literárním díle vnučku Jiřího Dimitrova zapálit český parlament, přičemž příslušná kniha měla podobu krabičky zápalek s funkční sirkou a škrátkem, takže vyzývala adresáta, aby autorův nápad realizoval. Zdálo by se tedy, že hlasatelé angažované poezie mají na koho navázat a ke komu se hlásit.“ (Janoušek 2013, s. 13) Vzápětí dodává, proč se tak neděje: „[T]ento typ literatury je pro ně nezajímavý, protože sice tepe zlořády doby, ale nenabízí to správné řešení, nevidí chybu v celosvětovém politickém systému, ale jen v lidech a jejich hlouposti a malosti. Je příliš individualistický a chaotický, neboť málo programově levičácký.“ (Ibidem) Zde podrobněji sledované prózy ve svém vyjádření angažovanosti sice demonstrují (a pro mnohé čtenáře potvrzují) nespokojenost se stávajícími poměry a nechávají ji také literárně vyústit v čin, v ideologickém rozměru však ani ony nenabízejí ucelený program, přesvědčivou vizi změny nebo vážně míněné „revoluční“ řešení (připomeňme v této souvislosti, že Urbanovy *Paměti poslance parlamentu* končí ironickým gestem, resp. scénou travestující známou fotografii ze samého závěru druhé světové války, kdy protagonista po náhlém politickém prozření mává na střeše vyhořelého

jež je pro něj neblahým výsledkem dlouhodobých tajných rošád globálních mocností; rovněž Kahudův román se tak nabízí pro případné analýzy, které budou doplňovat náš prozatímní a nutně kusý pohled na výrazové možnosti angažovanosti v současné tuzemské próze.

českého parlamentu rudým pláštěm své milenky). Ve výrazu angažovanosti nejnovější tuzemské prózy nakonec převládají pochybnosti a skepse: „Epilog“ obou Vieweghových politických thrillerů s trpkým vyzněním dokládají, že i přes dílčí vítězství boj s korupčním netvorem vlastně nikdy nekončí, useknutá hlava hydry pouze uvolnila místo pro dvě hlavy nové. V Haklově próze se zase nedozvíme, zda ona soukromá politická poprava měla vůbec nějaký společenský dopad; ani opakované jmenovité vyvolávání bojovníků RAF nevede k tomu, aby ve vzduchu nezůstalo viset vlastně jen (zbožné?) přání: „Chtělo by to změnu. Malou, ale nevratnou.“ (Hakl 2013, s. 189)

Abychom zde na omezené ploše a prozatím alespoň v jedné ose nastínili rozpětí výrazových možností angažovanosti v současné české próze, záměrně jsme analyzovali knihy dvou autorů, které sice spojuje evidentní (a tematizovaný) nesouhlas s aktuálním společenským (politickým) stavem a také ironická a skeptická perspektiva v jeho zobrazení, ale zároveň autorů, z nichž každý směřuje k jinému pólu hodnotového spektra beletrie. Vieweghovy romány staví na postupech a schématech populární literatury a zase k ní zpětně svými příznačnými výrazovými prostředky (klipovitost scén, bulvarizace, parodičnost, grotesknost apod.) míří, intencionálně jsou orientovány na širší okruh „nespokojených“ čtenářů (oba Vieweghovy romány tak mohou nacházet své předchůdce například v prózách Martina Nezvala z devadesátých let minulého století). Oproti tomu Haklova kniha reprezentuje prózu vyšších uměleckých ambic, místo prvoplánově akčního děje nabízí hrdinovu soukromou (generační) zpověď, ve které rezonuje existenciální podtext a která potězkává a promýšlí (a také zpochybňuje) téma násilné akce jako krajní možnosti společenského angažmá. Před svými čtenáři pak postupně rozehrává románovou hru s touto provokativní možností, aniž by se držela jednoduchých a předvídatelných (či případně předem daných) fabulačních pravidel, která naopak víceméně platí ve dvou sledovaných Vieweghových prózách.

Prameny

BORZIČ, Adam – BOUŠKA, Kamil – ŘEHÁK, Petr

2008 *Fantasía* (Praha: Dauphin)

DRYJE, František

2013 *Ach! (angažovaná poezie A. D. 2013)* (Praha: Nakladatelství Petr Štengl)

HAKL, Emil

2013 *Skutečná událost* (Praha: Argo)

KAHUDA, Václav

2014 *Vítr, tma, přítomnost* (Brno: Druhé město)

KANTŮRKOVÁ, Eva

2002 *Nečasův román* (Brno: Host)

KOZELKA, Milan

2012 *Semenišť zmrďů* (Krucemburk: JT's nakladatelství)

URBAN, Miloš

2001 *Hastrman. Zelený román* (Praha: Argo)

2002 *Paměti poslance parlamentu. Sexyromán* (Praha: Argo)

2008 *Lord Mord* (Praha: Argo)

VERNER, Pavel

2001 *Kumprechtova broučkáda. Drama poslance Parlamentu České republiky na hoře Vítkově ve dnech 12.–14. července L. p. 1420* (Praha: Hart)

VIEWEGH, Michal

2002 *Báječná léta s Klausem* (Brno: Petrov)

2011 *Mafie v Praze* (Brno: Druhé město)

2012 *Mráz přichází z Hradu* (Brno: Druhé město)

WEISS, Tomáš

2011 *Postkomunismus: záškrt* (S. l.: Za tratí)

Literatura

BALAŠTÍK, Miroslav

2002 „Literatura a politika (poznámky k tématu). *Dokořán. Bulletin Obce spisovatelů*, č. 22, s. 25–27

BĚLÍČEK, Jan – SVOBODOVÁ, Marta

2013 „Ideologie a literatura: co se skrývá pod nálepkou levicového literárního časopisu?“, *A2* 9, č. 17, s. 18–19

BORZIČ, Adam

2010 „Nechat mluvit vítr“, *Tvar* 21, č. 4, s. 1 a 4–5

FIALOVÁ, Alena

2014 „Proza“, in ibidem (ed.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 339–364

GILK, Erik

2002 „Přečti a zapal!“, *Tvar* 13, č. 15, s. 2

HAMAN, Aleš

2002 „Politika v současné beletrii“, *Tvar* 13, č. 13, s. 6–7

HAUSER, Michael

2010 „Proč potřebujeme angažovanou poezii?“, *Tvar* 21, č. 20, s. 6–7

HRTÁNEK, Petr

2015 „Román Emila Hakla Skutečná událost v kontextu současných diskusí o angažované literatuře“, in: *Literární život v minulosti a dnes* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), s. 183–192

JANOUŠEK, Pavel

2001 „Třikrát vpředvzdal! (Miloš Urban a návrat ideologie do české literatury)“, *Tvar* 12, č. 20, s. 6–7

2012a „Kritika kritiky kritiky aneb Program programu aneb Co lze stvořit z instantní polévky?“, *Tvar* 23, č. 1, s. 8

2012b „Poslední tah králem. Ještě k té angažovanosti“, *Tvar* 23, č. 6, s. 6

2012 „969 slov o próze. Michal Viewegh: Mráz přichází z Hradu“, *Tvar* 23, č. 18, s. 3

2013 „Spát a revoluce aneb Tři zdroje a tři součásti české angažované teorpoezie neboli Co dělat?“, *Tvar* 24, č. 18, s. 12–13

2014 „969 slov o próze. Emil Hakl: Skutečná událost“, *Tvar* 25, č. 9, s. 2

JUNGSMANN, Milan

1993 „Kudy kam z chaosu“, *Literární noviny* 4, č. 4, s. 7

KLÍČOVÁ, Eva

2013a „Angažovaná chvála apatie“, *Host* 24, č. 4, s. 66–67

2013b „Kritéria lyrického věku“, *Host* 24, č. 6, s. 27

KRATOCHVIL, Jiří

1992 „Obnovení chaosu v české literatuře“, *Literární noviny* 3, č. 47, s. 5

1993 „Česká literatura a politika“, *Tvar* 4, č. 27–28, s. 1

KUBÍČEK, Jan

2011 „Co můžeme chtít od angažované poezie“, *Tvar* 22, č. 9, s. 8

PIORECKÝ, Karel

2012 „Angažovaná poezie: souřadnice pojmu“, *Psí víno* 16, č. 59–60, s. 23–29

2013 „Milan Kozelka 2012. Terapie sémiotického rváče“, *Host* 24, č. 4, s. 47–51

PLEŠNÍK, Lubomír a kol. (eds.)

2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

POLÁCH, Roman

2014 „Pokus o strukturální rozbor angažované poezie“, *Tvar* 25, č. 2, s. 8–9

SPRÁVCOVÁ, Božena

2012 „Je čas? Angažovanost jako projekt z bezradnosti“, *Tvar* 23, č. 1, s. 6–7

STANZEL, Vladimír

2013 „Ikarův pád“; *Host* 24, č. 3, s. 60–61

STEJSKAL, Jakub

2012 „O angažovanosti bez entuziasmu. Ještě jednou k současné debatě o pojmu angažovanosti“; *A2* 8, č. 14, s. 6

VANÍČEK, Jakub

2011 „Znovu o angažované literatuře“; *Tvar* 22, č. 17, s. 13

Resumé

“There is a need for a change...” On the expressive possibilities of political and social commitment in contemporary Czech prose

The debate about the so-called “engaged literature” is one of the significant discussions in recent Czech literary life. The discussed concept was soon realized especially in poetic works, although in contemporary Czech fiction appeared several prosaic books that are reviewed in the context of the mentioned discussion: among others, they are novels *Mafie v Praze* (Mafia in Prague, 2011) and *Mráz přichází z Kremlu* (Frost is coming from the Kremlin, 2012) by Michal Viewegh or the prose *Skutečná událost* (The Real Event, 2013) by Emil Hakl. Based on analyses of these books, this study attempts to present literary engagement as the category of expression in contemporary Czech prose, as the category that is—in this specific case—realized in a range of two different orientations: on one hand, it is orientated to pop-literature (M. Viewegh), on the other hand, it is orientated to art ambitious works of fiction (E. Hakl).

Key words: Contemporary Czech prose, literary engagement, means of expression, critical discussion

doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D.

Katedra české literatury a literární vědy / Centrum regionálních studií

Filozofická fakulta

Ostravská univerzita

Reální 5

701 03 Ostrava

petr.hrtanek@osu.cz

Narrating and Negotiating the Repressed City: Representations of Prague in Jiří Weil's Work¹

Mirna Šolić

Prague, a city whose “primary narrative potential” is based on the shifts in collective and national history inscribed in its architectural and narrative heritage (Šmahelová 2005, p. 139), plays a specific role in Jiří Weil's novels *Life with a Star* (*Život s hvězdou*, 1948) and *Mendelssohn is on the Roof* (*Na střeše je Mendelssohn*, 1960). In *Life with a Star*, its recognizable architectural and natural landmarks, which represent the “stable and complex spatial domain” (Bílek 2005, p. 250) of the city-space, are repressed and replaced by a different set of spatial references, at first sight culturally and historically neutral. As my analysis shows, textual repression of these dominants reflects the trauma and existential crises of the main character, who becomes an outsider² in the city he calls home.³ Although these dominants re-emerge in *Mendelssohn is on the Roof*, their stability and significance as powerful and seemingly undisputable symbols of identity and historical presence is still questioned. In contrast to the poetics of urban space in the post-war period—which, as Daniela Hodrová argues, either followed Socialist-Realist aesthetics, which looked to literary heritage in search of a patriotic representation of Prague, or relied on the existing allegorical imagination of the cityscape (1988, p. 326), I argue that, by subverting the intertextually recognizable codes of the

¹ Research undertaken for this article was generously supported by the grant CZ 1.07/2.3.00/30.0004.

² The phenomenon of outsiderism, which will be discussed in the article, should be understood both in terms of Hana Wirth-Nesher's definition of the term as one of the main strains of modern Jewish history as well as the urban Jewish experience (1978, p. 109), but also as an existential situation overcoming any identification with ethnic groups.

³ Textual repression of cultural and historical references may be also interpreted in the context of Weil's specific position on the margins of the postwar poetics of Socialist Realism, which focused “not on victims, but on heroes,” when “grief was erased from public dictionaries” and “works, which themes already excluded any type of optimism” found themselves on the margins of the contemporary literary canon” (Ambros 2006, p. 400).

established “Prague text”⁴ Weil defamiliarized the city’s identity and re-negotiated it, offering a testimony about a world which ceased to exist.

It has been already argued (Meyerhoff 1955; Barthes 1971; Gelley 1993) that instead of representing a static background in semiotic systems of literature and the arts, the city space enters into a dynamic and mutually dependent relationship with its residents; this notion may be easily applied to Weil’s novels.⁵ However, as regards the representation of Prague in literature (e.g. Hodrová 1988; Bílek 2005; Šmahelová 2005), this topic has not yet received due scholarly attention. I maintain that in Weil’s work, the city does not function simply as a background for the narration of historical events, but that, by subverting the expected spatial representation, it may be examined as one of the dominant narrative categories. The examination of the representation of space demonstrates how the identity and destiny of the city’s inhabitants become inextricably linked to the destiny of the city, and how radical interventions in the city-space radically affect their lives.

Briefly, both novels deal with the trauma of Prague’s Jewish community during the period of the Protectorate of Bohemia and Moravia (1939–1945), the time when executions and deportations of Czech Jews were accompanied by “deliberate destruction of the symbols of Czech identity” (Sayer 1998, p. 233). During the war, Prague, as Weil’s place of birth, was not the city he could have called his home. As the center of the newly established Protectorate, the face of Prague was radically transformed: its civic characteristics (representing its identity) were completely erased, replaced with a military and bureaucratic structure that oppressed its communities. For example, Derek Sayer notes the destruction of books, appropriation of important historical and mythological personalities and the arts for the ideological purposes of the Third Reich, and changes to the visual character of the streets and buildings, especially the removal of statues representing the historical and cultural identity of the city (ibidem, p.233). Of the statues removed from public spaces, one seems particularly important: the statue of the Jewish composer Felix Mendelssohn that stood on the roof of the Rudolfinum concert hall, one of the historical landmarks of Prague. The grotesqueness of the search for Jewish features on the statue became a leitmotif of Weil’s novel *Mendelssohn is on the Roof*.

In this respect, both novels are important as representations of city life, offering “a setting for the exploration of the historical ambiguities of Jewish experience”

⁴ Alexander Bobrakov-Timoškin (2006) uses this term in order to discuss the literary corpus that establishes the semiotic representation of Prague in literature.

⁵ When discussing the representation of the city-space in the modern novel, Hana Wirth-Nesher draws a distinction between “a novel that takes place in the city, and where it functions merely as a background, and a novel about the city” where the interaction, tension between the space and its residents, as it will be illustrated on Weil’s example, represents the dominant of the narrative structure (Wirth-Nesher 1978, p. 92).

(Baumgarten 1982, p. 1) as testimonies of the Holocaust within the urban space,⁶ but also as representations of urban space beyond its association with any particular ethnic group. The numerous and aggressive transformations Prague residents experience, such as restrictions of access to certain places, the changed character of public and private spaces, interventions with building facades and cultural monuments, or the annihilation of natural space within the city, alter residents' mental maps of the space and at the same time influence the way they come to terms with the identities imposed upon them—such as Jewish or Czech—as well as with their own self-identification. As a result of such mutually dependent transformations, the complex concept of the city as home, understood in “physical” terms as a place of one's own, as well as metaphorically—*home* defined as cultural and historical belonging—is subverted and becomes only the matter of memory. In this respect, Weil's novels may be analyzed not only as fictional accounts of literature witnessing extreme conditions and from the position of an ordinary person with no pretensions of heroic life narrative and actions (Todorov 1997), but also as a specific type of modern urban novel where “‘home’ itself is problematized, no longer a haven, no longer clearly demarcated” (Wirth-Nesher 2001, p. 57).⁷ In Weil's work, the loss of home represents the ultimate subversion of what Umberto Eco defines as the “primary function” of architecture – architecture as “a form of inhabitation” (1971, p. 61), to be a dwelling. In both works, the absence of home is articulated in its extremes: it is not only that the home as a private

⁶ Another fictional document of the period exploring the Holocaust within the urban space is Alfréd Radok's film *Distant Journey* (*Daleká cesta*, 1950). In Radok's film, the radical transformation of the city space pertains not only to Prague but also to Terezín (a former military fortress and adjacent walled garrison town which functioned as a concentration camp). In Radok's work, Prague is mainly represented through the visualization of personal spaces, such as flats, and anonymous streets, while the city's cultural dominants are visually absent. In fact, they appear clearly only once, when St Vitus Cathedral is used as a background (not in a passive sense of the word, but rather as a semantically powerful image) to apartment buildings with open windows which display dark interiors, emphasizing the absence of human presence (see Figure 1 appended at the end of this article). Terezín, which in Weil's work functions as a feared and distant, almost mythologized “Fortress Town” as a stopping point along the way to the narratively and spatially undetermined “East,” is concretized in Radok's film as a radically changed urban landscape where the difference between the private and the public is completely annihilated and different directional signposts (providing directions towards different institutions, such as a theatre) are used in a grotesque way: verbally and visually present, but devoid of their function.

⁷ Daniela Hodrová considers the novel in general an “urban genre,” not only in terms of its origins in the urban milieu, but primarily because of the role of the city as a dominant choice of space. As she suggests, “the city becomes one of the central places in the novel” (1988, p. 315).

and intimate sphere is annulled by forceful interventions from the outside, but even the changed character of public spaces transform residents into wanderers, existentially homeless people, and internally exiled residents.

In the novel, this is evident upon examination of the spatial aspects that Hana Wirth-Nesher defines as crucial for the representation of the city-space in the modern urban novel: the natural, the built, the human, and the verbal. Natural environment⁸ within the urban space, such as parks and gardens, not “outside the bounds of culture” (2001, p. 54), in Weil’s novels becomes a prohibited space, an ideological opposition to the extremely bureaucratized and alienated world of the city. The built environment, which represents the “city layout, architecture and other man-made objects” (ibidem), is characterized in Weil’s narratives by its radical change in function: What was once home now becomes an uncanny environment, and a possible space of refuge. The “human environment,” which Wirth-Nesher defines as having “human features, which constitute the city setting, such as commuter crowds,” as well as “types who are generic fixtures of cities in specific periods or locales: the doorman, the street musician, the beggar, etc.” (ibidem, p. 55), can be applied to the representation of collective identity, especially a sudden imposition of Jewishness as an identity, and isolation from other collectives due to both the visibility and absence of communication. Finally, the verbal environment comprises different linguistic signs, such as “the names of streets and places, and any other language which is visually inscribed into the cityscape – advertisements, announcements, graffiti” (ibidem, p. 56). Weil’s relationship with words is crucial for understanding his work (Grebeníčková 1995; Stolz-Hladká 2004, pp. 146–149), especially when it comes to the defamiliarization of their meaning; references to the verbal environment are scarce and centered on rare verbal signs, which emphasize existence of different types of restrictions placed upon the residents. As such, they will be given the least consideration in the examination of the narratives.

⁸ A complex (and often problematic) relationship between the urban and natural spaces underlines the history of literature with the theme of the city as its dominant. Although it is not the main subject of his book, in *The City in Literature* (1998) Robert Lehan touches on many different aspects of this relationship, including the complexity of the term “natural” itself, from early mythologies which “acknowledge that the city takes its being from the flow of the river” (1998, p. 14) to the struggle of cities to juxtapose themselves “against the wilderness and the frontier experience” (1998, p. 167) in American novels. Lehan argues primarily that “the city is the place where man and nature meet. The city promises a way of regulating the environment, subduing the elements and allowing a certain control over nature” (1998 p. 13).

Narrating Repressed City: *Life with a Star* (1948)

Life with a Star (*Život s hvězdou*, 1948 depicts the life of Josef Roubíček, known by the nickname *Pepík*, a Prague Jew who becomes a *persona non grata* as a result of abstract and frequently senseless laws affecting his everyday life, restricting the restaurants he is allowed to visit, the food he is allowed to eat, and his ability to own a pet. It is a testimony of life in the city which, as Růžena Grebeníčková suggests, is given “aloud” and “paradoxically counts with the audience” (1995, p. 433), because it is predominantly structured either as *Pepík*’s internal narrative of a “non-present other as the only living being, the cat Tomáš, a lover, who exists for him [the narrator] only in his imagination” (ibidem, p. 31).⁹ While addressing Růžena, Roubíček unveils details of their intimate history but also points to the existence of different simultaneous realities of the city, one representing a natural continuation of everyday life, and another its annihilation: “‘Ruzena,’ I said, ‘people are now drinking coffee, well, perhaps not real coffee, but they are sitting somewhere warm, after a satisfying lunch, and I am freezing, Ruzena, and I am hungry’” (Weil 1990, p. 11). Roubíček implies that for many residents of Prague life remains unchanged, while he is deprived of human company and basic necessities, such as food and warmth, for survival.

Roubíček’s feeling of isolation originates in the loss of the private space, which, due to constant forced interventions from the outside, is first minimalized and then annihilated. He defines a personal and an intimate space as his political right, somewhere he can be by himself without any intrusions from the outside world, which penetrates into his personal sphere in many different ways, such as by sound: “‘I wouldn’t care for prison. What I want is for them to leave me alone. I’d like to sleep through it all and only wake up when it’s all over. But that isn’t possible. The radio yells its news into my window. And messengers come with orders and circulars’” (ibidem, pp. 88–89). The flat where Roubíček lives is emptied of his belongings or any objects of intimate and personal value and whittled down to its basic physical shell: “They [the authorities] want to take away this bare room,

⁹ When it comes to the narrative structure of the novel as based on the address of possible or even imagined audience, it is illustrative to compare Grebeníčková’s arguments on Weil with Michael G. Levine’s interpretation of Paul Celan’s poetry. Levine defines Celan’s work as a search for “an addressable you,” the possibility of finding a listener who would contribute to the dialogic experience: “It is this search for ‘an addressable you,’ for ‘an addressable reality’ that not only destines the speaking ‘I’ of his poetic testimony toward ‘something standing open’ but defines its own essentially *dialogical* structure. In other words, there will have been no ‘I,’ no witness without a witness to the witness, without an opening of that dialogically constituted ‘I’ to and by the essential *possibility* of address. This is why Celan speaks of ‘an addressable you, an addressable reality’ [emphasis added by Levine]. Like this ‘reality,’ the ‘I’ destined to search for it ‘is not simply there’” (2006, p. 4).

which rain drips into, take it away from me; they don't even want me to sit on the bare floor and read the same books over and over again. They will drag me off to a foreign country and perhaps they will kill me there" (ibidem, p. 28). As the private space loses its recognizable identity, the confiscation of property, one of the external interventions into the intimacy of one's own flat, makes Roubíček aware of the shifted roles and values of the human and the material. While in the eyes of the authorities any visual acknowledgement of humans is disregarded, property, once signifying the intimacy of the space, its identity, turns into marketable goods: "They only looked at the objects in the room [...] They looked about once more, as if counting all the objects in the room so that not a single one could escape them. [...] Only when they left did they look at us, but I noticed that they were actually looking at the teacups, spoons and sugar bowl" (ibidem, p. 66).

For Roubíček, who identifies himself as a (former) ordinary resident of Prague, the city was once the known space and one which he found impossible to leave: "I was afraid. The city was spread out before us. I was born here, I knew almost every street. I had my own café, my cinema, my news-stand and tobacco shop. I did not want to go anywhere else"¹⁰ (ibidem, p. 31). However, although he is deprived of the intimate and personalized space of home, his hometown also becomes the space of his confinement, as there are legal prohibitions against his leaving: "I had come to the city limits, and beyond them lay a district I was not allowed to enter" (ibidem, p. 215). When the threat of deportation to a concentration camp becomes real, for Roubíček the city as space of confinement becomes a possible space of exile: "But I took a better look at the city. I looked at its streets and passageways. I imagined myself running away through its streets" (ibidem, p. 241). In this way the first-person narrator's intimate knowledge of the city is challenged and altered as the built environment begins to play a different role: What was once home now becomes a possible shelter for the city's displaced residents.

The absence of the city's cultural and natural dominants renegotiates the opposition between the center and the periphery as one of the main features of the Prague text. The opposition is not static, but, as Daniela Hodrová demonstrates, its hierarchical but also dynamic nature—in terms of the center generally representing the memory, history and national identity of the space and the periphery as a subversion of that history—changes and becomes ambiguous at times (1988, pp. 320, 326). Weil's novel subverts this difference in the extreme: the novel's only exact reference to Prague is not to its historical center but to Střešovice, the district where the Central Office for Jewish Emigration is situated. The former bourgeois villa preserves the anonymity and secrecy of bureaucratic world: "Stresovice was the word I was most afraid of. It meant an authority that could do as it liked

¹⁰ In the Czech original, "anywhere else" refers to "abroad" – "do ciziny" (Weil 1999, p. 27).

with me, a mysterious office where people walked on tiptoe.¹¹ Many who had entered there had not come back, and those who did come back lay..." (Weil 1990, p. 21) Other sites within the city are stripped of their names and thus their identities: Josef's classmate Pavel, whom Roubíček went to visit, lives in "a well-to-do neighbourhood" (ibidem, p. 63), which is otherwise unnamed. Roubíček works in a cemetery, which, even though it plays a prominent role in semiotics of space, remains unidentifiable.

The opposition between the center and the periphery is most prominently established in the fact that Josef Roubíček refers to himself as a resident of the suburbs when he contemplates that "that would make for a much better ride [by tram] downtown [to Prague]" (ibidem, s. 16).¹² Roubíček's statement emphasizes that the suburb is not a part of the city as a whole but functions as an isolated spatial unit situated outside the imagined city space. As a built environment, the suburb is characteristic of the social isolation of the main character, as his contact with people is limited to small talk with messengers bringing him orders and updates on new regulations (restrictions) from the authorities: "I don't have anyone," I said. "If I died, no one would know for a long time. I have no friends; on the outskirts of the city, where I live, only messengers with notices come to see me" (ibidem, p. 109).¹³ While Roubíček defines the suburb in terms of iso-

¹¹ While references to Kafka's portrayal of political and bureaucratic power—yet another Prague text—with scarce references to the city itself, are apparent here, Růžena Grebeníčková suggests that the anonymous bureaucratic world, characterized by its invisibility, alienation and detachment from the real world, but also a very "banal reality" which is visible in its emphasis on "vegetative and animalistic functions" as in intertextual references to Russian 19th century tradition, and another urban text, that of Saint Petersburg. Grebeníčková explicitly refers to Nikolai Gogol's short story "The Overcoat" (1842), the story of an impoverished government clerk Akakii Akakievich (1995, p. 431–432) and his experience with bureaucracy.

¹² The English translation omits two important semantic elements of the original narrative: the fact that Roubíček uses trams for his daily commute, and the fact that the difference between Prague as the center (a toponym "Prague" is replaced with "downtown") and its suburbs is emphasized: "Tak by se lépe jelo do Prahy tramvají" (Weil 1999, p.16). The trams are important as public spaces where Roubíček has to act according to the imposed regulations, which infringe upon communication with other commuters and emphasize his subordination as a citizen without rights. "Prague," as a reference to a narratively "absent" set of cultural and historical dominants, emphasizes the distance between Roubíček's residence and the seats of power which directly influence his life.

¹³ The novel establishes a prominent difference between isolation and loneliness. While isolation is the result of historical and political events, loneliness is an intimate condition which Roubíček mentions when he recalls the past and his love for Růžena: "I told her that I came from the city but that I had always been alone" (Weil 1990, p. 23). By mentioning the city, Roubíček establishes another spatial opposition in the novel: that

lation, others perceive it as a matter of luck. For Roubíček's aunt and uncle, who live within the city, living in the suburbs represents an illusion of happiness and safety, which Roubíček is unable to grasp: "'They didn't come to you. You live far away, too far for them. You always have to be lucky,' called my aunt from the bedroom in a voice full of recrimination" (ibidem, p. 60). Hence the distances are subjective: they are defined by their proximity to the authorities, which seem to represent the centrality of the space and the lack of physical effort on the part of the authorities to reach so far away.

As seen from the perspective of the first-person narrator, the otherwise known city becomes the space of alienation. Exhausted and hungry, Roubíček fails to find directions and no longer remembers how to get anywhere or how long the journey took: "I found the house and rang the bell. I didn't know how long the trip took me. I only knew that twice I had to jump away from moving cars when I crossed the street. Perhaps I also ran into pedestrians. I didn't even remember the path I took. All I knew was that I had to reach the bridge that crossed to the district I was heading for" (ibidem, p. 63). The loss of memory is also caused by the imposed restrictions of movement he has to obey, which for him radically change the city and aggravate his feeling of displacement: "It was a spring day and there were a lot of people on the streets. I had to avoid the main streets and squares, which were off-limits for me on Sundays. I took a roundabout route through side streets, quickly slipping through the alley" (ibidem, p. 188). However, from the perspective of an internal outcast, whose life is ordered by a set of rules, and who would rather stand on the tram than risk, as a citizen without rights, being kicked out for occupying someone's seat, he sees the space from a different perspective. From his unprivileged perspective, he witnesses a demonstration of power and the existence of a parallel history that other residents are not aware of: "I had to pass by the Radio Mart, and I saw a lot from the tram I was standing in, while the others sat. I even saw a little of the compound over the fence. I also saw the gate that people with numbers¹⁴ hanging around their necks passed through, bent over under the weight of their huge rucksacks. I saw *their* policeman standing by the gate, his feet wide apart. [...] I remember the silent, frozen expression of horror" (ibidem, p. 129).

of the city and the countryside. Růžena comes from the countryside, as her "hands are rough" (ibidem), and she is married (ibidem). However, this opposition does not play a prominent role in the structure of the novel; it will be emphasized in *Mendelssohn is on the Roof*.

¹⁴ As Veronika Ambros suggests, numbers again become concrete individuals in Weil's *Eulogy for 77,297 Victims* (*Žalozpěv za 77 297 obětí*, 1958): "Similar to a memorial in Pinkas synagogue, Weil's *Eulogy* also changes numbers into individuals, and resurrects their forgotten stories. In this way suffering ceases to be an abstract fact, it becomes reality experienced by concrete people, who the text laments" (Ambros 2006, p. 406).

The absence of the natural environment from the city reflects the restriction of the narrator's movement through the urban space: He is no longer allowed to use parks or other leisure and recreational facilities. His use of natural space is limited to the courtyard of the building where he lives, which he uses for growing vegetables, as well as the cemetery, where he is ordered to work alongside other Jews awaiting deportation to concentration camps. In his interpretation, the cemetery represents a self-sufficient space because it is divided from the city by walls. At the same time it also represents a safe haven, since the walls protect and isolate the workers from the outside world: "Doctors and nurses came as well, and we sometimes talked to them, as they always had news, something that we, who were at the cemetery, surrounded by a high wall, did not know" (ibidem, p. 183). In comparison with the surrounding space of the city, restrictions of movement do not apply at the cemetery: "There were people who enjoyed throwing others out of moving trams, kicking them and saying nasty words. They were on the look-out for [Jewish] stars so that they could demonstrate their power. I never knew if I would make it to work or back home, but at the cemetery all was peaceful. It wasn't possible to order the dead to spring from their graves and make room for someone else" (ibidem, pp. 92–93). Conversely, the activities at the cemetery also replicate everyday activities typical of the urban space as the narrator once knew it: "It's nice here in the summer. Pity you weren't here then. People come here in the summer – mothers with baby carriages, and on Sundays, people come to lie in the grass" (ibidem, p. 95). The cemetery also functions as an uncensored space, as people there discard (though with respect) books that are otherwise forbidden in the world "outside": "I found them [books] at the cemetery, nicely wrapped. Somebody had thrown them away there – good books, in hard covers, but forbidden books. The person who threw them away was probably afraid" (ibidem, pp. 100–101). However, the fluctuation of its residents also mirrors current happenings in the city and in some circumstances distorts its somewhat idyllic atmosphere: "Most of the people at the cemetery were new. Those who had left in transports were replaced by others. There was no difference; the stove was the same; you couldn't see the faces of people as they stared into the dust, through which the same roads led. The fact that Robert had disappeared and now lived in the fortress town [Terezín] didn't matter much. Someone else was always around who knew a lot of news" (ibidem, p. 141). Despite the constant change of people, whose arrivals and departures represent the only connection with the space of the city, the cemetery and its everyday regime remain undisturbed.

Most importantly, the cemetery functions as a space where life happens: It is similar to a garden where the narrator reconfirms his own identity as a human and not as a number because he witnesses that something is able to "grow according to its own laws" rather than diminish, subjected to regulations: "The main thing was that a new tree was going to grow, that I had replaced numbers with something

living, which would grow according to its own laws" (ibidem, p. 237). Rather than the world of humans, the notion of living and being alive is associated here with the botanical world:

We felt good at the cemetery when the spring sun shone. We planted vegetables and made furrows for seeds with wooden sticks. We felt good when we saw how the plants, full of energy, pushed through the earth, sometimes cracking it. We were happy to see the force of the plants and their desire to live. We watered them and happily watched the streams of water loosen the earth. We watched the drops on the leaves happily and felt good when we came to the cemetery and saw that our plants were growing taller all the time. We were free. It was good to be free and to be able to decide which plant would grow.
(Ibidem, p. 177)

In this way, the natural in the narrative becomes synonymous with growth, and the cemetery with the safe haven, where the narrator feels that he may observe the cycle of life, which for him no longer exists in the surrounding city.

However, Roubíček's communication with other outcasts in the cemetery emphasizes his condition of un-belonging and his search for solitude, which, in different forms, reappears throughout the narrative. Roubíček, whose name is Czech, and who considered himself an anonymous part of a collective of people—"an ordinary bank clerk, one of the many walking about the city" (ibidem, p. 64)—is specific and estranged now: He is a Jew marked with a yellow star (ibidem, p. 84). However, he does not feel himself to be a part of the cultural/religious group to which, according to the authorities, he belongs, as he does not seem to be knowledgeable of Judaism's specific cultural traditions: "Well, that's our custom. Don't you [Roubíček] know it? Torn scrolls must be buried or destroyed in any other way. They must be buried in consecrated soil, like people. God's word is equal to a human being" (ibidem, p. 95). His problem with "his own collective" at the cemetery is that he does not want to hear news of detentions and persecutions as it aggravates his feeling of dehumanization, renders him incapable of escaping a collective fate, and associates him with a number waiting to be called for transportation. Conversely, he is aware that refusing to share the fate of his fellow Jews and trying to escape the threat of being transported would mean the ultimate internal exile: "I would accept extinction without fear or shame. Instead, the freedom I would now have to bear would be a heavy load. It was too much of a burden to be a different Josef Roubíček, to be a rebel who had a price on his head, who would go into hiding and have to prowl at night. Perhaps it would be better after all to become a number, a leaf carried by the wind until it falls to the ground and is trampled into the mud" (ibidem, p. 246).

Negotiating Repressed City: *Mendelssohn is on the Roof*¹⁵

While *Life with a Star* begins with clear references to changes and subversion of the private and personal space, in *Mendelssohn is on the Roof*, the emphasis is on the changes that the public space undergoes. At the very beginning of the novel, a reference to statues, representations of the human form made of stone, introduces a relationship between the “built” and the “human” element. The main metaphor of people turning to stones is significant for both the historical and artistic depiction of space of Prague—Prague is the space where, in the absence of the “human” element, stone becomes personified. The concept of this transformation originates from mythology: being righteous, Deukalion and Pyrrha were the only human beings spared from Zeus’s wrath, brought about by the decline of humanity. However, isolated and alone on Mount Parnassus, they pleaded to the goddess Themis to teach them how to recreate the human species. The merciful goddess advised them to cover their faces and throw stones behind their backs: “They obeyed the Goddess. And when a stone fell against the hard ground, a man was born once again” (Weil 1991, unpaginated).

Depictions of these claims can be found in the introductory part of the novel. From the mythological encounter on Mount Parnassus (the center of the gods and symbol of the arts), the narration continues on the roof of Prague’s Rudolfinum Concert Hall. Local bureaucrat and junior SS officer Julius Schlesinger (along with two Czechs who were forced to assist) is trying to determine which of the statues in a line belongs to the Jewish composer Felix Mendelssohn. Schlesinger’s entire life depends on the success of the operation—if he does not destroy the statue, he could be sent to the Eastern Front and face death in the Russian steppes. Without proper musical training, relying solely on racial theories according to which Jews can easily be recognized by their noses, he soon mistakenly destroys the statue of Richard Wagner, who, according to Nazi propaganda, was a predecessor of the Third Reich (ibidem, p. 8).

In the context of the analysis of the city’s space, the position of the statue is significant because of its influence on perspective in the narrative structure. First, situated on the roof of one of the city’s landmarks, the statues see the whole city. Personified with the ability of sight and observation, they resemble humans, just as some characters in the novel start to resemble stone. As Růžena Grebeníčková observes, every narrative situation in the text is accompanied by a particular statue, and although this action does not offer any insight into psychological characterization, it contributes to parallelism in narration itself (1995, p. 428). From their elevated position, the anthropomorphized statues clearly identify the consequences of the new structure of power. Daily life in Prague is nonexistent,

¹⁵ The discussion of *Mendelssohn is on the Roof* is partially based on my essay “Potret Praga u romanu Jiříja Weila *Mendelssohn je na krovu*” (2009).

and, as in *Life with a Star*, the city turns into a space of confinement: “There were many statues out here, each one representing a composer. They looked down at the street. Empty. Of course, it’s a weekday. Everybody’s at work. The universities are closed. Once in a while someone slips into the Museum of Industrial Design. People don’t like to walk around here with the SS barracks and the Jewish Bureau nearby. This is the SS zone” (Weil 1991, p. 5).¹⁶

The view of Prague from the vantage point of the statues shows how the city changed during the occupation and how the hierarchy of totalitarian rule was established. The position of the seats of power (like the Rudolfinum) within the city reflects their relationship with the city’s history: for instance, German military barracks are located in a former law school just opposite the Jewish Quarter in the center of the city. The buildings change their function—once civilian institutions, they become centers of totalitarian rule in the Protectorate. Also, as history is being revised, streets, passages, and neighborhoods are transformed into places of captivity and anonymity—certain parts of the city (such as the Jewish Quarter) become isolated units, aesthetic and political symbols of ruin, degradation, and loss. Descriptions of the facades and the names of certain streets do not exist in the novel, either. Walking through the city resembles travelling through a nameless space.

Similar to *Life with a Star*, the function of walking changes and weakens as a result of new rules and orders. There are no descriptions of pedestrians, and the

¹⁶ Transformation of the human into stone and vice versa, along with some other aspects of the structure of the bureaucratized world (such as loss of distinction between the private and the public), resembles the work of Kafka, already established in scholarship (e.g. Grossman 1949). However, Weil’s approach to the structure of power is significantly different. Analyzing “Kafka’s World,” Milan Kundera argues that in Kafka’s work “institution is a mechanism that obeys its own laws” (1990, p. 101). As Kundera continues, power structure in Kafka’s work is based on mystery and anonymity: “no one knows now who programmed those laws or when; they have nothing to do with human concerns and are thus unintelligible” (ibidem). Contrary to Kafka, the totalitarian world in Weil’s novel is based upon a strict hierarchical structure. Although the oppressed individuals often deem imposed laws pointless (like the ban on using certain streets at certain hours or performing certain activities), everybody knows the law and is aware of its source. Furthermore, Weil’s depiction of both exterior and interior space is not a depiction of “the bureaucratization of social activity that turns all institutions into *boundless labyrinths*; and resulting depersonalization of the individual” (ibidem, p. 107), but a clearly defined hierarchy of power where everyone, including passers-by, doormen, and pedestrians, has their function. In Weil’s novel, Prague is easily recognized: the seat of the German administration is situated in the Rudolfinum Concert Hall and the Prague neighborhood of Střešovice. On the other hand, in both cases (Kafka’s and Weil’s) the historical and the individual are obliterated, and these portraits of the city both represent a world in which “the sense of the real is inexorably being lost” (ibidem).

side streets of Prague, its backyards and passages, are left out from the text. At the same time, these obvious absences signal the absence of *flânerie* as a possible insight into its everyday life and its history through walking and observing. People who do walk are limited to their (often military) profession. Moreover, as a part of the petrification process, people become functions: they are functionaries of the SS, military men, or rare individuals who are forced to abandon their homes due to urgent necessity. Their visual perspective becomes one-sided and restricted to the aims of their activities, too: "Schulze II marched along the street as if it were completely empty. He looked neither to the right nor to the left and headed straight for the door" (ibidem, p. 37).

Finally, the narrator proposes mechanized movement/motion as the only possible way of passing through the city and establishing contact with the outside world. While in *Life with a Star* trams represent a mode of mass transportation as well as the humiliation of the selected group of commuters, cars and vehicles in *Mendelssohn is on the Roof* showcase privatized power, spreading fear and unease while circling the city. They confirm that the residents are aware of the identity of the untouchable person who is the source of power: "The Mercedes-Benz flew along the highway through the desolate countryside. Not until he neared the city did he pass people on the streets. Even they jumped to the sides of the road as the car with the banners hurtled past them. Even they knew who was driving into the city at this hour" (ibidem, p. 17).

In the end, due to the loss of the manifold perspective on urban space, the anonymity of streets, and the disappearance of natural movement and its replacement with mechanized means of transportation, the city as a semantic unity loses its connection with the outside world and becomes an isolated unit. Its function as a closed and self-sufficient space culminates in the metaphor of the "fortress city," already mentioned in *Life with a Star*, which the narrator often uses instead of the real name of the city, Terezín. This toponym shows that, within the narrative, Prague was just one step between both Mount Parnassus (a divine place and a symbol of the arts) and, at the other extreme, a concentration camp. Moreover, as there is no relationship between Prague and the outside world, there is no connection between the fortified city of Terezín and its surroundings: "The town was enclosed by battlements and gates which were guarded night and day. Forcibly extracted from the countryside, closed off from the world, the once sleepy garrison town had been turned into a massive prison" (ibidem, p. 190).

The notion of mechanized motion as one of the segments of totalitarian society culminates in the image of trains packed with people being deported either to concentration camps. Dynamics of mechanized movement are emphasized with the use of various verbs of motion that accelerate the narrative rhythm and function in opposition to the passive, static spaces of the city: "The Gestapo men climbed in the car and sat there without a word" (ibidem, p. 9), "then they drove

through the dead, dark city" (ibidem), "But the black limousine was racing along, going somewhere terribly far away" (ibidem, pp. 9–10).

The suburbs also play an important part in the construction of external space in Prague. In contrast with those in *Life with a Star*, the suburbs are not characterized by isolation, which the characters interpret differently but always according to their relative feelings of proximity to the seat of power. In *Mendelssohn is on the Roof*, the suburbs are represented as animal dwellings, a metaphor with different connotations. Germans consider them places of decay, similar to the Jewish Quarter in the city center. People who live in the suburbs belong to the lower classes and resemble animals, "subhumans to slave in the factories and breed in their burrows, to provide a greater work force for the Reich" (ibidem, p. 17). Conversely, the suburbs are spaces close to nature, which is a positive opposition to the bureaucratized structure of the city, providing an increased possibility of survival. Czech Antonin Bečvář, one of the people who climbed the roof of the Rudolfinum Concert Hall in order to remove the statue of Mendelssohn, lives in Prosek, which was at that time on the outskirts of Prague, inaccessible from the city center: "Public transportation did not fully connect Prosek with Prague; one has to walk. However, living in the suburbs means access to food, as people keep domestic animals, such as rabbits and goats, in the backyards of their houses" (ibidem, p. 147).

As a part of natural environment, trees, similar to plants in *Life with a Star*, play an important role in Weil's work and symbolize eternity as opposed to death¹⁷ and the annihilation of the human species. This is evident at the end of the novel, at the time of Adeline and Greta's death. Although tortured and beaten to death by the Gestapo, the two Jewish girls do not want to reveal the names of their protectors but claim they had been hiding in the woods. The picture of wood remains in their memory while they are dying. It symbolizes the resurrection of life and eternal life as the only real memory that surpasses death. It also invokes the eternal circle of life and death and the presence of the dead in the memory of those who are still alive. Finally, it represents a close relationship with the earth, which is eternal in its own right:

Nearby, just a few steps away, murmured the forest. Trees were growing out of seedlings, casting roots in the ground, holding fast against storms, against whirlwinds, against thunder and lightning [...] The trees kept growing, victorious and deathless. They held firm, they

¹⁷ Even a mention of installing of wooden gallows in Terezín points to the opposition of the natural with annihilation: their designer, František Schönbaum, a Jew, is aware that their "T" shape resembles the cross, which itself, along with the statues of saints, was made of wood. He hopes the wooden gallows will become a symbol of suffering and remain in the memory of survivors who will not know their creator (Weil 1991, p. 171).

served, and when they were forced to die they died standing up. They weren't engraved in memory in cold stone, to threaten or remind. They were the life that overpowers death. 'In the forest,' whispered Adela and Greta, dying. They were there in the forest at the hour of death. (ibidem, pp. 227–228)

An important part of the natural environment is also the Vltava River. Its natural flow is in opposition with mechanized movement, a continual presence despite rapid development and change in history. As the possibility of walking and movement had been abolished, only the river symbolizes imagined freedom and escape. Rudolf Vorlitzer, a doctor who suffers from a rare ailment that petrifies human organs, is obsessed with rivers as symbols of unrestricted movements and freedom: "He loved the river and could listen to tales of it for hours. [...] He would imagine himself paddling from one bank to the other, cautiously avoiding the shallows, keeping the boat from scraping and damaging its canvas bottom on rocks. These were trips he could never manage alone – they called for too much strength and endurance" (ibidem, p. 55). His philosophical nature still treasures memories of Prague, different from German functionalistic and purist ideas about hygiene. Therefore, Vorlitzer is the only person aware of the importance of the natural element as an inherited aspect of the urban space and its history. He internalizes the river as his own vision of the city and thus preserves it in his memory: "Only after he climbed a hill with Jan [Jan Kruliš—an architect and Vorlitzer's friend] one day and looked down at the city through Jan's eyes, only after he saw the city rising and falling away, embracing the river with its quays and bridges, flowing with the current and against it, unshakable and indestructible, only then did he understand why Jan loved it so much" (ibidem, p. 58).

Just as Prague exteriors were historically narrowed to German cultural element, by the same token, in the imagination of the administration of the Protectorate the river becomes a mirror and a natural connection with Germany. Taking into consideration its geographical position inside Prague, the Vltava really did emphasize the position of the historical seat of the Bohemian kings, who are now regarded as Germanic rulers. Furthermore, the river divides the city into two parts: the Prague Castle, a historic center of power and identity, and the Old Town, home to the Jewish quarter and anonymous empty streets: "that river mirroring the royal castle and dividing the city into two parts is now a German river" (ibidem, p. 70). But the natural force of the river resists any ideological appropriation and represents a segment of the city which is clean and remote from human presence and influence. The narrator describes the water as a pristine work of nature that springs from the earth, hiding itself from human misery. In the end, the power of the river overpowers the human element: "The waters of the

river flooded the underground passageways, and tens of thousands died within, the wounded, women, children” (ibidem, p. 227).

The depiction of the interior spaces of Prague reflects the outside situation and calls to mind the above-mentioned negation of the civic aspects of the city’s exteriors. As in *Life with a Star*, former cultural and public institutions are utilized as seats of power, characterized by a strict hierarchic structure. The change in their function is strongly emphasized verbally, as a sign of appropriation of the urban space: “The villa was the headquarters of the Central Bureau [Zentralamt], a division of the Security Police [Sicherheitsdienst] with direct orders from Berlin for the solution of the Jewish question in the Czech and Moravian Protectorate. The ‘final solution’” (ibidem, p. 43).¹⁸ Just as the city is isolated from the outside world, its interiors are distinctly separated from outside places since entrance is forbidden to outsiders. Freedom of movement from the outside into the inside world is allowed only to those who can prove their power and influence the bureaucratic structure that rules inside. Expression of that power to a doorman, therefore, becomes the test for those who want to come in and continue further inside, a demonstration of their power (ibidem, p. 38).

As already shown in the description of the city, different communities representing the human environment of the city also have different roles, especially in mutual interaction. They are not represented as homogenous,¹⁹ and as in *Life with a Star*, their members display different attitudes towards their identity. Pressured to recognize which sculpture represents Mendelssohn, Dr Rabinovič feels guilty of committing the religious sin of mimicking human faces, which is strictly forbidden in Judaism. Nevertheless, a night visit and transportation to the concentration camp indicates that he cannot rely on the protection guaranteed by the Central Bureau (ibidem, p. 202), with whom he collaborates in order to save his family. Other Jewish characters like Otto Pokorný or František Schönbaum are secular, more interested in the fate of their community than in religious matters. Pokorný becomes a representative of a large, anonymous group of people because his name is just as common as the name Novák, a highly common Czech surname that can also be Jewish (ibidem, p. 132).²⁰ In this way his identity is neutralized, but by the authorities he is considered Jewish, and therefore an outcast.

¹⁸ While the Czech original preserves German names for institutions, and does not accompany them with Czech names, in the English translation, they are treated as English terms. In this way the English translation disregards the semantic function these terms play in the original text.

¹⁹ Heterogeneity, as one of the sources of tension among different communities and the city, is again one of the main features of the city space in modern urban novels (Wirth-Nesher 1978, p. 92).

²⁰ In the English translation, there is no reference to comparison with the Nováks: “The photographer had a common name—Otto Pokorný. Some of the many people with the

While the remnants of history are still visible in city's exteriors, the interiors carry memories of their previous owners. Just as the statues are, due to their elevated position, the landmarks of Prague exteriors, figurines become intrinsic and iconic features of the interiors. In the former villa, now the Central Bureau, the statues of animals become a natural representation of change in the function of space: A former children's bedroom becomes an office in which documents about Jewish citizens are filed. As in *Life with a Star*, the objects at the same time maintain intimate value for the former inhabitants and become metaphors of their dehumanization:

Over there, where the children's room had once been, where little animal figures could still be seen peeking out of the whitewashed plaster, was the 'Jewish room.' That's what they called it. Because Jews were working there, filling out forms, writing names on file cards, dispatching mail. But power over the abbreviations, initials, rubber stamps, and graphs belonged to others, those engaged in planning the journey to death with stops along the way.
(Ibidem, p. 44)

The changed function of the interiors also results in a distorted relationship between the public and the private. This is an additional function of the interiors: Formerly spaces of intimacy, private spaces now function as shelters and refuge. The border between the exteriors and interiors are porous; their inhabitants must strive to be invisible as the police can come any time or the neighbors can report any unusual sound. Dr Rabinovič is captured having dinner with his family. The Czech Javůrek family, who hide two Jewish girls named Adela and Greta, receive an unexpected night visit: "In the middle of the night someone banged loudly at the Javůreks' door. You could hear the sound all through the building. People came running out of apartments in their night clothes" (ibidem, p. 219).

Conclusion

By playing with the conventions of representations of urban space of Prague, Jiří Weil's novels *Life with a Star* and *Mendelssohn is on the Roof* represent a specific, yet insufficiently explored, contribution to the scholarship mapping Prague texts in literature. Their main feature is the extent to which Prague as a city is constructed as an easily recognizable, and perhaps expected, topos, with all of its cultural and historical significance for the establishment of the national and cultural identity.

name Pokorný were Jews" (Weil 1991, p. 132).

As such, Prague is absent from *Life with a Star* and acquires a more concrete shape in *Mendelssohn is on the Roof*. This process has to do with a shift in narrative perspective—from the first-person narrator in the first novel—in search of an addressee, characteristic of testimonial literature and the act of witnessing as a mechanism of dealing with trauma—to the third-person narrator as a rather detached observer of collective history and individual destinies in the second novel. Along with a shift in narrative perspective, there is also a shift in focus on spatial aspects of the city: As its image becomes more concretized, and witnessing changes into observation, the focus on interiors move into the representation of the exterior, more detailed and concrete, layout of the city.

The tragedy of Czech Jewry, unquestionably the subject of Weil's work, should be approached, as I suggest, from the position of the modern urban novel, the main feature of which is the loss of home, with all of its possible connotations. It then becomes evident in the novel that, as Jan Grossman argues, "the tragedy of the Jewry is not [represented as] a paramount tragedy of Auschwitz gas: it is the tragedy of everyday painful negotiations and undermined humanity with enormous and as if invisible power, incomprehensible in its absurdity" (1949, p. 213). As the most common feature of both novels, the loss of home is most apparent in the way certain environments in the urban space radically change in the midst of a historical event of unforeseen proportions and become estranged from residents. As such, they call for further examination of various other related themes, such as the Holocaust and the Central European urban novel, and for reconsideration of the urban space of Prague in postwar literature and film. They also pose the theoretical question of how to analyze the city space and decode its history, memory, and identity at the moment when it becomes narratively inaccessible, hiding as an absent space before our eyes.

References

AMBROS, Veronika

2006 „Na pokraji kánonu. *Daleká cesta* Alfréda Radoka a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila aneb velké náhrobky ‚malým mrtvým‘“; in Fedrová, Stanislava (ed.): *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), pp. 399–413

BARTHES, Roland

1971 „Semiology and the Urban“; in Gottdiener, Mark – Lagopoulos, Alexander (eds.): *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiology* (New York: Columbia University Press), pp. 86–99

BAUMGARTEN, Murray

1982 *City Scriptures: Modern Jewish Writing* (Cambridge, MA: Harvard University Press)

BÍLEK, Petr

2006 „Reading Prague: Narrative Domains of Image of the City in Fiction“; *Style* 40 [Czech Fictional Worlds], n. 3, pp. 249–257

BOBRAKOV-TIMOŠKIN, Alexander

2006 „Proměny pražského textu v české literatuře 20. století“; in Fedrová, Stanislava (ed.): *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), pp. 549–561

ECO, Umberto

1971 „Function and Sign: Semiotics of Architecture“; in Gottdiener, Mark – Lagopoulos, Alexander (eds.): *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiology* (New York: Columbia University Press), pp. 54–85

GELLEY, Alexander

1993 „City Texts: Representation, Semiology, Urbanism“; in Poster, Mark (ed.): *Politics, Theory, and Comparative Culture* (New York: University of Columbia Press), pp. 237–260

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1995 „Jiří Weil a moderní román“; in idem: *Literatura a fikční světy* (Praha: Český spisovatel), pp. 408–437

GROSMANN, Jan

1949 „Doslov“; in Weil, Jiří: *Život s hvězdou* (Praha: Dílo), pp. 211–214

HODROVÁ, Daniela

1988 „Praha jako subjekt. Příspěvek k poetice města v českém románu“; *Česká literatura* 36, n. 4, pp. 315–327

KUNDERA, Milan

1999 *The Art of Novel*; translated by Linda Asher (London: Faber & Faber)

LEHAN, Richard

1998 *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press)

LEVINE, Michael

2006 *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival* (Stanford: Stanford University Press)

MEYERHOFF, Hans

1995 *Time in Literature* (Berkeley: University of California Press)

RADOK, Alfred

1950 *Daleká cesta* [film], 01:16:50

SAYER, Derek

1998 *The Coasts of Bohemia. A Czech History*; translated by Alena Sayer (Princeton: Princeton University Press)

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana

2004 „The Word in Transition and the Quest for Language: Weiner, Součková, Weil, Linhartová“; in Hodel, Robert (ed.): *Zentrum und die Peripherie in den slavischen und baltischen Sprachen und Literaturen* (Bern: Peter Lang), pp. 135–154

ŠMAHELOVÁ, Hana

2005 „Mýtus Prahy v české literatuře 19. a 20. století“; *Přednášky z 48. běhu Letní školy slovanských studií* (Praha: Nakladatelství Univerzity Karlovy), pp. 139–149

ŠOLIĆ, Mirna

2009 „Portret Praga u romanu Jiříja Weila *Mendelssohn je na krovu*“; *Književna smotra* 3, pp. 59–68

TODOROV, Tzvetan

1997 *Facing the Extreme. Moral Life in the Concentration Camps*; translated by Arthur Denner and Abigail Pollak (New York: Henry Polt)

WEIL, Jiří

1999 *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297 obětí* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

WEIL, Jiří

1991 *Mendelssohn is on the Roof*; translated by Marie Winn (New York: Farrar, Straus, Giroux)

WEIL, Jiří

1990 *Life with a Star*; translated by Rita Klímová with Roslyn Schloss (London: Flamingo)

WIRTH-NESHER, Hana

1978 „The Modern Jewish Novel and the City: Franz Kafka, Henry Roth, and Amos Oz“; *Modern Fiction Studies* 24, pp. 91–109

WIRTH-NESHER, Hana

2001 „Impartial Maps: Reading and Writing Cities“; in Paddison, Ronan (ed.): *Handbook of Urban Studies* (London: Sage Publications), pp. 52–67

Appendix

Figure 1: A screenshot from *Distant Journey* by Alfred Radok (1950; 00:50:03)



Resumé

Vyprávění utlačovaného města: Reprezentace Prahy v díle Jiřího Weila

Romány Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1948) a *Na střeše je Mendelssohn* (1960), které využívají a zároveň překračují konvence zobrazení městského prostoru Prahy, představují specifický, ale nedostatečně prozkoumaný příspěvek k mapování tzv. pražského textu v literatuře. Ústřední otázka při interpretaci románů zní, do jaké míry je Praha coby město konstruována jako snadno rozpoznatelný topos, s veškerým jeho historickým významem pro utváření národní a kulturní identity.

Klíčová slova: Romány Jiřího Weila, kategorie prostoru, literární reprezentace, topos Prahy

Resumé

Narrating and Negotiating the Repressed City: Representations of Prague in Jiří Weil's Work

By playing with the conventions of representations of urban space of Prague, Jiří Weil's novels *Life with a Star* and *Mendelssohn is on the Roof* represent a specific, yet insufficiently explored, contribution to the scholarship mapping Prague texts in literature. Their main feature is the extent to which Prague as a city is constructed as an easily recognizable, and perhaps expected, topos, with all of

its cultural and historical significance for the establishment of the national and cultural identity.

Key words: Novels by Jiří Weil, category of space, literary representation, topos of Prague

Mgr. Mirna Šolić, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého

Křížkovského 10

771 80 Olomouc

mirna.solic@upol.cz

School of Modern Languages and Cultures /

Sgoil nan Nua-Chànan is nan Cultar

Hetherington Building, Rm. 320B

Bute Gardens

Glasgow, G12 8RS

United Kingdom

mirna.solic@glasgow.ac.uk

Materiály

Eulogy for 77,297 Victims

Jiří Weil

Translated by David Lightfoot

Where is my home, where is my home?
Waters roar across the meadows,
Pinewoods rustle among crags,
The garden is glorious with spring blossom,
An earthly paradise to behold.
And this is that beautiful land,
The Czech land is my home,
The Czech land, is my home!
(Czech National Anthem)

Translator's Introduction

The poem before you, Jiří Weil's 1958 *Eulogy for 77,297 Victims* (*Žalozpěv pro 77,297 obětí*) is many things: it is a brief history of the subjugation, deportation, and murder of Czech Jews between 1942 and 1945; an artifact of the creation of the famed memorial in the Pinkas Synagogue in Prague, and a window into the experience of those who returned home from exile following the liberation of concentration camps. Lastly, as this translation hopes to capture, it is a powerful and innovative text, sadly still unfamiliar to many readers of Czech literature.

At the time it was first published, there was little public sympathy for the treatment of Jews under the Nazi occupation. Official histories portrayed victims as defeatist and weak, often citing a lack of participation in the underground resistance. The Jewish Community (*The Central Bureau for Jewish Emigration*), which figures prominently in the text, was cast as a tool of collaboration. *Eulogy for 77,297 Victims* recounts a different story entirely, beginning with illustrations and examples of how the Nuremberg Laws trapped Jews and coerced them into cooperating with the Nazi authorities. It identifies public spectacles contemporary eyewitnesses would have found difficult to miss: lines of Jews registering with the municipal police, internment of citizens at the former Radio Mart at the Czech Trade Fair Grounds (Veletržní výstaviště), and the trainloads of prisoners departing every major urban centre for Terezín, a walled fortress town near Litoměřice, from which Jews were dispatched to concentration camps abroad.

The poem was read aloud in the Pinkas Synagogue in 1959, against the backdrop of 77,297 names hand painted on its walls by painters Jiří John and Ivan Boštík.

Many of the accounts in *Eulogy for 77,297 Victims* are explored elsewhere in Weil's oeuvre, most notably in *Life with a Star*; in his posthumous novel, *Mendelssohn is on the Roof*; as well as in an early story, "Píseň na rozloučenou (A Farewell Song)." But the language of this poem is unique beyond its genre. Three different kinds of text—journalistic accounts, eyewitness accounts, or anecdotes, and biblical pericopes—alternate in a regular order eighteen times, forming a single, cohesive narrative. Each of the fifty-four stanzas is delineated by graphics as well as by style.

What is most remarkable about this blending of styles is how they play off one another. The poem begins with a journalistic description in the historical present. But the journalistic style wends into rhythmic and lyrical prose that is periodically interrupted with short staccato lines:

Smoke from nearby factories shrouds countryside as flat as a table, a countryside stretching off to infinity. Covering it are the ashes of millions of dead. Scattered throughout are fine pieces of bone ovens were not able to burn. When the wind comes, ashes rise to the heavens and the pieces of bone remain on the earth. Rain falls on the ashes, and rain turns them into good fertile loam befitting the ashes of martyrs.

Following each journalistic passage is a personal account. These recede as the other narratives build. In parts of the poem they consist of nothing more than lists. As Jews are dehumanized they are rendered only in synecdoche:

A mother's hands smoothing a child's hair, lovers' hands intertwined, hands blessing a chalice of wine, hands clasping a hoe, a hammer or a plane, the firm hands of a doctor tending the sick, the fine hands of an embroiderer, the hard and calloused hands of old men, the small fists of a child. And hands rising from graves, hands bloodied by wounds, nails torn and crushed by steel-toed shoes.

The quotations from the Jewish Bible (quoted here from the King James translation) can at times be mistaken as the words of those described in the text, be they the oppressed, the oppressors, or the narrator. A description of a group of Jews being horribly beaten is followed by "For dogs have compassed me: the assembly of the wicked have inclosed me: they pierced my hands and my feet. In another passage, this one describing police brutality, the biblical quotation could be either the voice of God, or the oppressor himself. "Therefore will I cast you out of this land into a land that ye know not, neither ye nor your fathers; and there shall ye serve other gods day and night."

Aside from responding to the official narrative of Jewish history, *Eulogy for 77,297 Victims* bears witness to the sufferings of Jews. It also describes for con-

temporary readers the sense of isolation and survivor guilt that characterized those years:

The handful of those who survived see shadows, shadows of unburied loved ones whose ashes have been mixed into the earth. The shadows are silent, as if reproachful or on guard.

The last three stanzas of *Eulogy for 77,297* begin with an affirmation of belonging nation, and frame the remains of those cremated abroad as some that will return home and regenerate the Czech nation. It merges the first images of the text—ashes rising and falling to the earth with the idyllic description of the Czech lands from the national anthem, “Kde domov můj” (“Where is My Homeland”).

Their ashes mix into loam, the good earth from which crops grow and trees blossom. Cross through these lands *where waters rush through rapids and pines whisper through the rocks*, and beauty shines in the brightness of dawn as the shadows walk with you hand in hand. For in peace and serenity, it is their land, too.

The second passage recounts patriotism that comforted a group of Jews on their way to their deaths, as they sang “Kde domov můj.”

In closure, the biblical passage addresses not the mourns at the synagogue, but a very distinct audience, those who did nothing as their neighbors and fellow Czechs were driven out.

Yet they are Thy people and Thine inheritance, that Thou didst bring out by Thy great power and by Thy outstretched arm.
(Moses 9:29)

The translator would like to acknowledge the impossibility of rendering all of the subtleties and inter-textual references of text like *Žalozpěv pro 77, 297 obětí* into a foreign language and to thank Drs. Veronika Ambros and Mirna Solic for their corrections, suggestions, and patience.

David Lightfoot

David Lightfoot, Ph.D.
University of Toronto
57 Ravina Crescent
Toronto, ON M4J 3L9
Canada
david.lightfoot@gmail.com

Eulogy for 77, 297 Victims

Jiří Weil

Smoke from nearby factories shrouds countryside as flat as a table, a countryside stretching off to infinity. Covering it are the ashes of millions of dead. Scattered throughout are fine pieces of bone ovens were not able to burn. When the wind comes, ashes rise to the heavens and the pieces of bone remain on the earth. Rain falls on the ashes, and rain turns them into good fertile loam befitting the ashes of martyrs. And who can find the ashes of those who came from my native country, there were 77, 297 of them? I gather some ashes in my hand, for only a hand can touch them, and pour them into a linen sack, just as those who once left for a foreign country took with them some of their native soil so as never to forget, to return to it always.

Paper boxes sit on a shelf of soft wood that has been painted brown. In the boxes are names arranged in alphabetical order. There are 77,297. These are the names of victims from Bohemia and Moravia. Each name has a transport number, a year of birth, a last place of residence, and a date and place of death. Sometimes a date and place of death are not given. It is not known when and where these people died. All of the names are inscribed on the walls of the Pinkas Synagogue, which lies next to the old cemetery. Thus will their memory be preserved.

MOREOVER ALL THESE CURSES SHALL COME UPON THEE, AND SHALL PURSUE THEE, AND OVERTAKE THEE, TILL THOU BE DESTROYED
(Moses 28:45)

That day, though spring had already come, snow fell, snow that melted immediately and turned into mud, that day people raised their fists in helplessness or cried, that day wheels cut into wet earth, and the rattle of military trucks drowned out shouts of despair.

Josef Friedman, forty-four, an immigrant from Vienna, jumped from the fourth floor of an apartment building. He lay dying slowly in the street. The ambulance couldn't get to him because the military had the street closed off. When the ambulance did reach him, Friedman had already died. That was the fifteenth of March, at two in the afternoon.

SO I RETURNED, AND CONSIDERED ALL THE OPPRESSIONS THAT ARE DONE UNDER THE SUN: AND BEHOLD THE TEARS OF SUCH AS WERE OP-

PRESSED, AND THEY HAD NO COMFORTER; AND ON THE SIDE OF THEIR
OPPRESSORS THERE WAS POWER, BUT THEY HAD NO COMFORTER
(Ecclesiastes [Keholet] 4:1)

Death entered the city that day accompanied by pipers, horsetails, death-heads and the rattle of drums. People tried to flee from her, but Death's legs were faster, and she caught them on the roads, in trains, and at the gates of border-crossings.

People stood in a long line outside the police headquarters on Perštýn. They had been standing there since the early hours, they had come while it was still dark. At 9 o'clock the gate opened. A member of the S.S. in black uniform stepped out. He said: Jews—out of the line. He said this in German, as he stood on the sidewalk with his legs far apart. A Czech guard translated.

THEREFORE WILL I CAST YOU OUT OF THIS LAND INTO A LAND THAT
YE KNOW NOT, NEITHER YE NOR YOUR FATHERS; AND THERE SHALL YE
SERVE OTHER GODS DAY AND NIGHT
(Jeremiah 16:13)

They passed laws meant to bind, to pursue, to wear-down, to pulverize, to crush and to destroy the soul. These were malicious and senseless laws. They only thought them up in order to enrich themselves, for they loved things and were willing to steal and to rob. First they passed laws to take control over property.

Rudolf Jakerle of Kobylisy saved money his whole life so he would have something to live on in his old age. He kept it in the bank. On the 28 March, he wanted to withdraw a certain amount, but they told him at the bank that they could not release any money without proof of Aryan status. Rudolf Jakerle went home upset. An hour later he suffered a stroke and died.

IN WHOSE HANDS IS MISCHIEF, AND THEIR RIGHT HAND IS FULL OF BRIBES.
(Psalms 26:10)

Then they passed countless other devious laws, of which no one could keep track: they forbade the use of streets, some only during business hours, and others on Sundays and holidays, some streets with ditches, some that were paved, and some that were actually highways. One forbidden street was Ermine, and no one knew where that could possibly be. They also forbade certain foods—fruit, onions, garlic and spinach. They forbade parks, woods, waterfronts, libraries and galleries. Some of these laws were passed in secret, including one order that Jews not leave their homes after 8 pm.

On December 15, 1939 an S.S. battalion stormed the Aschermann café on Dlouhá třída, the Ascherman was a café Jews were allowed to patronize, mostly emigrants and people who had no place to live and nothing to live on went there. It was exactly 20:05. The S.S. pulled on their leather gloves hands and began beating Jews. Chairs fell and tables were overturned, thickening blood dripped onto the broken cups as they lay strewn on the floor. The patrons were dragged out of the café, packed into wagons and were taken to a villa in Střešovice that housed the anti-Jewish battalion. There in a courtyard next to the garage they were again beaten long and hard, then interrogated. Some were let go, others were stripped. Those who were stripped disappeared forever.

FOR DOGS HAVE COMPASSED ME: THE ASSEMBLY OF THE WICKED HAVE
INCLOSED ME: THEY PIERCED MY HANDS AND MY FEET
(Psalms 22:17)

However insidious, however senseless the laws were, they were spread out like a net in order to ensnare anyone whom they still allowed to live. There were no forests, no trees, no flowers. Only music and the words of poets brought comfort to those days.

Max Opperman of Brno loved classical music. He was a lawyer, but that was only a job for him. At home he played a piano he was supposed to have turned over, and he never missed a concert. He could not resist when they played Beethoven's Fourth. There he was recognized by a neighbor, a local German lawyer, a man whom he had seen often in court and with whom he used to chat amiably about music. This former colleague turned him in at intermission. He was thrown out and given to the Gestapo. He died in a concentration camp. But he did get to hear Beethoven's Fourth.

BUT MINE ENEMIES ARE LIVELY, AND THEY ARE STRONG: AND THEY
THAT HATE ME WRONGFULLY ARE MULTIPLIED.
(Psalms 38:20)

These were rapacious people who loved jewelry and gold and always wanted more and more property, and they didn't like to do dirty work, they ordered that this be executed by those they had subjugated and doomed to death. And those people tried to save their lives and the lives of their children by becoming their masters' indispensable helpers: eagerness conquered the helpers' fear, it steered them like reins, so that they served until their own bitter ends. Thus the helpers established a large office with many departments, and even heralds, whom they sent around to the houses where Jews lived proclaiming sad tidings.

On 2 April, a messenger from the Jewish community delivered an order regarding the handover and forced sale of jewelry. Heřman Kraus had a pearl tiepin and his wife had a broach from her mother as well as some costume jewelry. The order did not pertain to these things. They also had their wedding rings, which they did not have to turn over. After the messenger left, Heřman Kraus lay down on the couch and sighed. His wife Emilie (née Austerlitzová) cried over the sink. On 3 April a messenger came from the Jewish community with a circular announcing a prohibition against Jews riding on steamboats. Heřman Kraus sighed: he didn't need to ride on a steamboat. On 4 April a messenger from the Jewish community announced a prohibition against Jews working in the film industry. Heřman Kraus took this calmly, since he had already been fired from his job as an accountant for a timber company, and had nothing whatsoever to do with film. On the 5 and 6 April nothing came, but on the 7 April, three prohibitions and one questionnaire arrived. One order informed him of the loss of patent rights to Jews; another prohibited Jews from purchasing almonds, raisins and nuts. Heřman Kraus took these orders indifferently, but his wife cried over the sink because there wouldn't be much to put in the Christmas cake. The questionnaire that the messenger delivered outraged Kraus, it was a tax questionnaire that was many pages long. Heřman Kraus lay on the couch and sighed. Then he broke into a rage and began pounding the walls with his fists. His wife begged him with her hands pressed together to stop, since the neighbor could well be with the Gestapo. On the 8 April a messenger arrived with an order that Heřman Kraus was prohibited to raise pigeons. That wasn't so bad. It got worse on the 15 April when the messenger brought an order that stores were to limit shopping hours for Jews to 11:00–1:00, and 3:00–4:30. Heřman Kraus's wife cried uncontrollably and lay down on the couch. Heřman lit an expensive black-market cigarette that he had been saving for quite some time. The news from the mail of 18 April was not tragic either. It was an order prohibiting Jews from using dining cars and sleepers on the railways. Since Heřman Kraus knew from another order that it was forbidden for Jews to use the railways without permission from the very highest offices, he threw it in the wastepaper basket. He took the order delivered on the next day with the same indifference; it prohibited him from entering the municipal forest. Another order had prohibited him from leaving the city limits, so he couldn't get to the forests anyway. And then an order arrived that was truly was tragic—and now both of the Krauses cried. It was a ban on use of streetcars without special workers' permits. Both the Krauses were elderly.

FOR I AM READY TO HALT,
AND MY PAIN IS CONTINUALLY BEFORE ME.
(Psalms 38:18)

The weight of wheels cut the pass ever deeper so that steep walls rose on either side. Here only the bloody rowanberry grew. Ever-heavier wheels kept running over bodies. They stamped bolts of yellow fabric—good, durable fabric—with six-pointed stars. Inside of these stars they printed signs with jagged letters in a foreign language. They ordered all Jews to wear these humiliating tags—tags like for livestock—on the left, just over the heart. Perhaps these marks were put there to quicken the pulse even more, so the heart would grow angular and constrict, or perhaps these were put there only as targets to aim at. And these stars shone even in the light of day.

Robert Kaufman was returning home from the Braník quarries to his apartment in Karlin. He was dead tired from unaccustomed labor and barely able to keep on his feet, as he was not allowed to sit down on the tram. In Podolí a German with a badge on his lapel boarded the tram. When he saw the star he grabbed Kaufman by the shoulder, kicked him, and threw him from the moving tram. Kaufman fell on the hard stone of the rail-line, lacerating his face till it bled and breaking a leg. He lay there for a long time until he was taken to the Jewish hospital. He was taken there in a wheelbarrow. On the way Kaufman roused from unconsciousness and moaned in pain.

REMOVE THY STROKE AWAY FROM ME: I AM CONSUMED BY THE BLOW
OF THINE HAND.
(Psalms 39:11)

Blood was spilled and people were dying by murder or suicide, but these were only streams that had yet to coalesce into that great river of death. And now a hangman appeared who sat in place of the judge; looking with cruel eyes through the slits of his lids, he began to give orders to hasten the kingdom of death.

On 27 September, 1941, Reinhard Heydrich was named Reichsprotector. When Himmler recommended him to Hitler he advised: 'Heydrich knows no mercy, no pity. Even the murder of children will be a joyful duty.' Hitler smiled and nodded in agreement. Ordinarily Hitler never smiled. Immediately upon his arrival Heydrich declared martial law, and each day he presided over the deaths of dozens of people. On 16 October the first transport of Jews left for Lodz. On 19 October, Terezín was established as a stop on the way to death. On 11 November, Hitler gave Himmler an order to exterminate the Jews. On 24 November, the first transport of Jews was dispatched to Terezín.

MY TEARS HAVE BEEN MY BREAD DAY AND NIGHT.
(Psalms 42:4)

People lay on the cement floor of the trade center, which consisted of clap-board shacks, the outsides of which had been covered in whitewash that was now smudged with soot that was itself blurred by rain. Among them were families with children crying, who wanted to go home. A day's worth of bathwater had to last a week or longer in the filth and dirt of the wooden shacks. In summer they suffocated in the stench and closeness, and in winter they shivered with cold. They stuffed their ears with cotton wool to drown out moaning and shrieks. They were also kicked and beaten as their last possessions were taken from them, these things being the most necessary. Many people died on the cement floor amid the groaning and squalor. At night they were driven under the weight of their luggage onto a train, forced with kicks and scolded in that language of theirs, and packed into cars in order to take them to a place from which there was no return.

Rudolf Kohn was paralyzed and had used a wheelchair for years. They took him to the Radiomart in a cart. There he was set on an ordinary chair. People were called up to a barber to be shorn close. An SS man was furious when Kohn did not come when called. They told the SS that Rudolf Kohn was paralyzed and couldn't walk. The SS man screamed that he would cure him. He took out a service revolver and shot it point-blank into Kohn's ear. Rudolf Kohn jumped up and took a few steps. Then he collapsed and died.

THE VOICE OF HIM THAT
TAUNTETH AND BLASPHEMETH;
BY REASON OF THE ENEMY
AND THE REVENGEFUL
(Psalms 44:17)

They went slowly, packed into train cars—men, women and children. They went in early spring when the earth smells fresh, they went past streams and rivers, fields and meadows, past well-dressed people running off to have fun or to meet a sweetheart, past people leaning against ploughs, past factories where people stood at lathes watching each turn with care, past puppets shows and past pubs with clinking glasses and the smell of roasting meat, past stores displaying hats, and past moving vans carrying furniture to new apartments, past trains laden with missiles, and past soldiers on motorcycles with pistols in their belts. However they saw nothing, as the windows had been boarded up. And this is how they were cast out on the long journey to a small country station.

Růžena Hekšová had a lot of luggage as well as a heavy bag filled with provisions. She had been told that there was not much food at Terezín. She also had suitcases with underwear and clothing. Her transport number was written in white on her

suitcases. A young man with an armband came by and offered to assist her. Růžena Hekšová was pleased by his willingness to help. She never saw her suitcases or bags again. But sometime later she did see her thermos in a junk shop. She recognized it immediately because it was painted three different colors, a gift from abroad. The thermos was for sale, but Hekšová could not buy it because she had no Terezín money.

TRUST NOT IN OPPRESSION, AND PUT NOT VAIN HOPE IN ROBBERY;
IF RICHES INCREASE, SET NOT YOUR HEART THEREON
(Psalms 62:11)

They drove them into barracks and forced them to sleep on hard three-tiered bunks. They gave each person three unpeeled, frost-frozen potatoes or some slops that at one time they had called coffee, and another time, soup. Even this garbage had to be earned with hard labor. Behind the ramparts trees blossomed, the highway spread off into the distance, and beyond the fortress rose green hills. But the city was full of filth and dust, and the clamor of footsteps resounded all day until all were ordered back to their communal quarters.

Adolf Horovic was seventy. He stood in line at the cafeteria, waiting patiently. The cook poured a ladle of brown liquid into his bowl. Weakened from the wait, he stumbled and fell. The soup slopped out of the bowl and spilled on the dirt floor. Horovic didn't get a second helping of soup. He wasn't entitled to one. He sat on the ground and tears streamed from his eyes. That was all he had for dinner.

THEY PUT POISON IN MY FOOD,
AND IN MY THIRST THEY GAVE ME VINEGAR TO DRINK
(Psalms 69:22)

Corpses were carried away in carts that had once been used to deliver bread. There were a lot of corpses, and people paid no attention to the boxes in which they were laid. And dust settled over the city and into people's noses as they plodded along, sneezing. They lay in their quarters and talked about their former lives, lives that were beautiful and full of plenty of food. Back then they had traveled by train and automobile on trips to tourist inns where music played. And when they had come home, they had drawn hot steaming baths and soaked long and blissfully until it was time to dry off with a towel, put on a dressing gown and pajamas before lying down on white, clean-smelling sheets. Then they would settle down for a while with a good book, turn the knob on the radio to hear what was happening in the world. And then sleep would come.

All the blind people were billeted together as they waited for death. For them—and only them—it would be a kind of redemption. They didn't see what was going on, but they knew. The lunatics that had already left this world were kept in the same barracks. They had already left this world for one where they were not given orders. But even they knew. Then came the crippled, those missing arms or legs. They were the worst off, because they saw everything and they knew what was happening.

CONSIDER, YE THE BRUTISH AMONG THE PEOPLE
AND YE FOOLS,
WHEN WILL YE UNDERSTAND?
(Psalms 94:8)

But life is life, and the end hadn't arrived yet. Even in this fenced-in fortress town with the mark of the star and barbed wire, people still tried to lighten their lives with bits of sugar or a play. Yet, they were controlled by criminal powers that ruled over and judged them. Sometimes they were beaten and punished to entertain or to relieve the boredom of those in power.

On 10 January 1942, nine executions were carried out as directed by camp Commandant Seidl. People had been sentenced to death for petty offences. They sat locked in the guardhouse. It took a long time to find a hangman, until a former assistant to the Prague executioner volunteered. A committee of elders and Czech police was forced to attend along with members of the SS. The rope to which one of the condemned had been tied, broke; thus one of the condemned was left alive, the hangman announced, as was the custom during the First Republic, that the execution had been carried out. However the leader of the camp ordered that the condemned men be hanged again. The condemned died bravely. When the SS men left the site of the execution, only members of the council of elders and police remained; the chief of police decreed, "Salute the executed."

LET THE GROANING OF THE PRISONER COME BEFORE THEE;
ACCORDING TO THE GREATNESS OF THY POWER, SET FREE THOSE THAT
ARE APPOINTED TO DEATH.
(Psalms 79:11)

The end came quietly. The end meant another transport like the one that had brought them the fortress city, this time to an unknown country referred to as the East. And the East was an evil word, a word people feared. They did not know that flames from fiery ovens burned bright, even in the light of day. They did not know that a gas called Zyklon would hiss its way into tiled rooms. They knew it was bad there, that they were closer to death. So they tried to stay in the fortress

city, they thought up the most unlikely schemes to stay, to evade the transports. However, few were able to do so.

On 9 January 1942, the first transport left Terezín headed eastward to Riga. Out of 1,000 people transported, only 102 returned. On 11 March, 1,001 left for Izbic, only 6 returned. On 17 March, another transport left of Izbic with 1,000 people, 3 returned. On 1 April 1,000 people left for Piask, 4 returned. On 18 April 1,000 people left for Rejnovice, only 2 returned. On 23 April 1,000 left for Lublin, only 1 returned. On 26 April 1,000 people were transported to Warsaw, only 8 were left alive. On the twenty-seventh of April another transport of 1,000 people was dispatched to Izbic, only 1 returned. On 28 April 1,000 people left for Zamość, only 5 were left alive. On 13 April another transport of 1,000 people left for Zamość, 19 people returned. On 9 May 1,000 people left for Ossov, none of them returned. On the 17 April a transport of 1,000 people was sent to Lublin, not one was left alive. On 25 April another 1,000 people were sent to Lublin, and 1 returned. On 12 June 1,000 people were sent to Travniki, none returned. On 13 June another 1,000 people were sent off to a place unknown, no one knows their fate. On 14 July another 1,000 people were sent to Trostinec, only 2 returned. On 28 July another transport of 1,000 people was sent to an unknown destination, not one returned. On 1 September, a transport of a thousand people was sent to Rassika, 49 returned. On 8 September 1,000 people were sent to Trostinec, only 4 returned. On 10 September, another transport left for Trostinec, in it were 2,000 people, none returned. On 22 September, 2,020 were sent to Trostinec, none returned. On the 22nd of September, 1,000 people left for Minsk, only 1 remained alive. On 23 September, a further transport of 1,980 left for Trostinec, none returned. On 26 September yet another transport of 2,004 people left for Trostinec yet again, none remained alive. On 5 October 1,000 people were sent to Treblinka, 2 returned. On 18 October another 1,000 were sent to Treblinka, 2 returned. On 28 October 2,018 people left for Treblinka, none returned. On 6 October the first transport of 1,866 people left for Auschwitz, 28 remained alive. That was the year 1942. In the following years the transports continued, with greater or lesser frequency. The last transport was dispatched from Terezín on 23 October 1944.

WHAT PROFIT IS THERE IN MY BLOOD, WHEN I SHALL GO DOWN TO THE
PIT?

SHALL THE DUST PRAISE THEE?

SHALL IT DECLARE THY TRUTH?

(Psalms 30:10)

As more and more people disappeared into nothingness, the numbers of people in the fortress town dwindled. They brought in a commission from the Red Cross who didn't see anything, nor did they want to. They were shown paths filled

in with sand, scrubbed sidewalks, a building labeled “school,” a musical pavilion in the park, a café and a hospital. Everything had been thought out beforehand, everything was practiced and rehearsed. That day there was plenty of meat, though nobody had any. The meat was only for display. It was borrowed from the kennel, where the dogs had a right to real meat.

In honor of the Red Cross the children learned and performed a children's opera, Hans Krása's Brundibár. The Red Cross commission and the SS were very pleased by the children's performance as well as with the director and composer. After the commission had left, all those who had performed were dispatched to Auschwitz where they died in the gas chambers.

AND I WILL CUT OFF THE CITIES OF THY LAND,
AND I WILL THROW DOWN ALL THY STRONG-HOLDS
(Psalms 5:10)

A mother's hands smoothing a child's hair, lovers' hands intertwined, hands blessing a chalice of wine, hands clasping a hoe, a hammer or a plane, the firm hands of a doctor tending the sick, fine hands of an embroiderer, the hard and calloused hands of old men, the small fists of a child. And hands rising from graves, hands bloodied by wounds, nails torn and crushed by steel-toed shoes.

At roll call Dr. Mengele stood in his white smock making the selections. If he pointed his hand to the left, it meant life; if he pointed his hand to the right, it meant death. Women with children always went to the right, meaning death, while women without children went to the left, to live. A woman could spare her own life by giving up her own children. But none of the mothers did. They followed their children to the gas.

MINE EYES DO FAIL WITH TEARS, MINE INNARDS BURN,
MY LIVER IS POURED UPON THE EARTH, FOR THE BREACH OF THE
DAUGHTER OF MY PEOPLE,
BECAUSE THE YOUNG CHILDREN AND THE SUCKLINGS
SWOON IN THE BROAD PLACES OF THIS CITY.
(The Lament of Jeremiah, Lamentations 2:11)

And ashes cover the countryside and rise to the heavens, and millions perished in the ovens, and those 77,927 from my native land are only a drop in the ocean of dead from burnt-out villages, razed cities and overturned graves. And the handful of those who survived see shadows, shadows of unburied loved ones whose ashes have been mixed into the earth. The shadows are silent, as if reproachful or

on guard. However, their ashes mix into loam, the good earth from which crops grow and trees blossom. Cross through these lands where waters rush through rapids and pines whisper through the rocks, and beauty shines in the brightness of dawn as the shadows walk with you hand in hand. For in peace and serenity, it is their land, too.

On 17 March 1943 the so-called family camp at Auschwitz was liquidated. Eight thousand men, women and children were sent to the gas chambers. They knew what fate awaited them, they knew they were going to their deaths. They went singing the anthem of their native land, "Where My Homeland Lies."

YET THEY ARE THY PEOPLE AND THINE INHERITANCE, THAT THOU
DIDST BRING OUT BY THY GREAT POWER AND BY THY OUTSTRETCHED
ARM
(Moses 9:29)

Translated by David Lightfoot

© Jiří Weil – dědicové c/o Dilia, 2015

Redakce časopisu *Bohemica Olomucensia* děkuje agentuře DILIA za zprostředkování a poskytnutí autorských práv k anglickému překladu Weilova *Žalozpěvu za 77, 297 obětí*.

Varia

Nová monografie o rané tvorbě Jana Čepa

(Tomáš Kubíček: *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno, Host 2014)

Richard Změlík

Uplynulý rok byl ve znamení několika literárních výročí. Řadou veřejných akcí, přednášek či konferencí se významně připomenulo zejména stoleté výročí narození Bohumila Hrabala. Sto let uplynulo rovněž od úmrtí Jakuba Arbesa, kterému byl kromě jiného věnován týdenní přednáškový cyklus v městské knihovně v Praze na Smíchově. Minulý rok to bylo také přesně čtyřicet let, kdy ve Francii zemřel český spisovatel, prozaik a esejista Jan Čep (toto výročí připomněla mezinárodní konference na Filozofické fakultě Univerzity Palackého). Na rozdíl od obou výše zmíněných autorů se Čepově tvorbě nedostávalo vždy tolik pozornosti, kolik by si jistě právem zasloužila. S jeho dílem jsou nejčastěji spojováni editoři a literární historici Bedřich Fučík a Mojmír Trávníček, který je rovněž autorem první čepovské monografie *Pouť a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa* (1996), jež v kontextu tvorby chronologicky mapuje autorův život. Trávníčkova kniha je přínosná zejména literárněhistoricky, neboť poměrně detailně sleduje genezi Čepových povídkových knih od prvních otisků jednotlivých próz po výslednou podobu povídkového souboru. Faktografická a historická stránka je hlavní předností této publikace, interpretační hledisko sleduje biografické souvislosti. V centru Trávníčkovy pozornosti tak stojí především Čepovo úsilí o realizaci osobitého a v duchu křesťanské víry a morálky rozvíjeného životního programu, jenž byl významně naplňován rovněž literární prací.

S výjimkou několika samostatných časopiseckých studií dosud chybělo celistvější pojednání zaměřené nikoli na spisovatelův život, ale na jeho tvorbu, s cílem analyticky pojednat její charakter a pokusit se interpretovat rovněž její uměleckou a estetickou situaci v dobovém kontextu i v kontextu české literatury. Kniha Tomáše Kubíčka *Dvojí domov Jana Čepa*, kterou koncem minulého roku vydalo nakladatelství Host, je prvním krokem tímto směrem, a přestože neusiluje o kompletní a vyčerpávající rozbor Čepovy slovesné pozůstalosti, představuje snahu vnést do čepovské literatury badatelský rozměr, který ji rozšiřuje o další dimenzi. Základem knihy se stala Čepova prvotina *Dvojí domov*, kterou autor vydal po prvních časopisecky publikovaných povídkách v roce 1926 a která se u dobové kritiky dočkala příznivého ohlasu. Již v tomto povídkovém souboru, jenž obsahuje třináct kratších próz, jsou nejen předznamenány, ale také plnohodnotně umělecky formulovány základní témata, motivy a poetika Čepovy tvorby. Úsilím Kubíčkovy monografie je pomocí detailní analýzy jmenovaného

souboru odpovědět na klíčovou otázku týkající se povahy Čepovy tvorby a jeho postavení v kontextu české literatury první poloviny 20. století. Vybírá-li si právě Čepovu první knihu, činí tak především s vědomím, že právě ona zásadně předznamenává a určuje spisovatelovu poetiku. Postup, který aplikuje při analýze, je postaven na základech strukturální a sémiotické literárněvědné metodologie, orientované zejména na oblast vyprávění. Zde je výrazně inspirován naratologickými taxonomiemi Lubomíra Doležela, Franze Stanzela nebo Gérarda Genetta. Kubičkův metodologicko-kritický arzenál je ovšem mnohem širší, což se projevuje zejména tam, kde samotný materiál vybízí k určitému přístupu. Platí to především v případě eseje *Dvojí domov*, který Kubiček vykládá s akcentem na fenomenologicky orientovanou metodologii. Jako inspirativní se ukazují také aspekty literárněhistorické analýzy dobového kontextu (diskurzu), jež určovaly povahu Čepových textů. Zde je třeba konstatovat, že Kubičkovy interpretace zaměřené na jednotlivé oblasti uměleckého textu (vypravěč, čas, prostor, událost, postava, kompozice, hledisko apod.), jakkoli je jejich těžištěm soustředěná a precizní analýza zaměřená „dovnitř“ textu, nestojí stranou širšího kulturně-historického kontextu, který spoluurčoval smysl Čepových literárních prací. Kubičkova práce tak předkládá nejen minuciózní sondy do struktury uměleckého díla, ale i jejich funkční propojení s vnějším historickým kontextem. Dílčí analýzy konkrétních uměleckých aspektů (viz výše) proto nepůsobí samoúčelně, ale přirozeně zapadají do autorova vyprávění o Čepově uměleckém projektu moderní literatury. Jestliže jsme v předchozí větě použili slovo „vyprávění“, bylo to zcela záměrně, neboť velice dobře charakterizuje Kubičkův styl psaní, jenž je sám o sobě jakýmsi vyprávěním o Čepově umělecké metodě a tvůrčích postupech; vyprávěním, jež se snaží dynamizovat a ozvláštnit „suchopárný“ styl literárněvědného pojednání.

Těžiště monografie spočívá v důkladné a originální interpretaci Čepova prvního povídkového souboru. Na něm Kubiček ukazuje, jak lze na jednu stranu důsledně analyzovat nejen dílčí umělecké texty, ale i celý povídkový soubor jako společně ustavenou strukturu a jak tato struktura coby živý umělecký organismus vzniká v kontextech individuálního tvůrčího gesta napojeného na širší dobové kulturní klima. Autor brilantně odhaluje mechanismy, které propojují narativní strategie se sémantikou fikčních světů Čepových povídek na straně jedné, a recepční potenciál, jakousi modelovou autorskou intenci na straně druhé.

Přes veškerou stylovou i analyticko-interpretační důmyslnost a konciznost Kubičkovy monografie, relevantnost mnohdy překvapivých a inovativních závěrů a zjištění týkajících se uměleckých postupů i poetiky Čepovy rané tvorby, se lze ptát, zda soustředění se výhradně na Čepovu knižní prvotinu může podat věrohodný „obraz“ o celé Čepově umělecké (i další) tvorbě, která se povídkovou knihou *Dvojí domov* teprve plnohodnotně otevírá. Jak známo, na tuto knihu na-

vazuje dalších osm knih (z toho jeden román), které Čep publikoval před rokem 1948, kdy natrvalo odešel do Francie. Je škoda, že zajímavé a bezesporu velice podnětné analýzy, které byly provedeny na prvotně, nemohly být rozvedeny i na ostatních knihách. Jistou absenci lze rovněž spatřovat v redukovaném výkladu inspiračních zdrojů a podnětů, jež se týká myšlenkových a názorových kontextů Jana Čepa, zejména pak s ohledem na Josefa Florianana, George Bernanose nebo Léona Bloye. Jejich vliv na Čepa je sice v publikaci uveden, avšak bez dalšího důkladnějšího zkoumání, které by mohlo přispět k plastičtějšímu pochopení individuální Čepovy myšlenkové orientace. Bylo by to žádoucí zejména v souvislosti s pojednáním o Čepově esejistice, dobových polemikách a názorových směrech. Zřídka se v Kubíčkově knize objeví pasáž, která znesnadňuje porozumění jinak precizní metodologii. Týká se to těch částí textu, kde se autor odvolává na čtenáře: „... čtenář však velmi dobře rozpozná, že slovo ‚těžkopádný‘ je třeba nahradit pozitivním významem slova ‚rozvážný‘...“ (s. 20–21) „Ve skutečnosti však nic není vzdálenějšího pravdě a dobový čtenář byl nucen poměrně rychle přehodnotit svá očekávání.“ (s. 28) V kontextu jinak věcného analytického výkonu, jež je vždy podepřen textovými fakty, disponují dané pasáže oslabeným argumentačním potenciálem. Jinde se vnucuje polemika nad disparitostí mezi funkcemi autora a vypravěče. Máme na mysli pasáž, ve které se Kubíček zamýšlí nad rozdílným Čepovým stanoviskem, které formuloval jednou jako autor publicistických článků, podruhé jako autor literárních textů (s. 87–88). Výsledkem je (zdá se) směřování ke konfúzi mezi výše zmíněnými kategoriemi: „Vzniká tu zvláštní rozpor mezi Čepem prozaikem a Čepem esejistou. Jako tvůrce fikčních světů a fikčních osudů je pozorný a senzitivní ke svým hrdinům, často se brání tomu, aby prostřednictvím vypravěče posuzoval jejich jednání, a proto ponechává jakékoliv vnímání i hodnocení zcela v doméně fikčních postav, které sleduje v okamžiku jejich úzkosti. Tato narativní figura umožňuje, aby vznikl význam vypravěčského soucitu, aniž by docházelo k explicitnímu soudu. Jako esejista je ovšem Čep útočný, jednoznačný, polemický.“ (s. 88) Distance mezi publicistickým textem a jeho autorem je odlišná od distance mezi autorem a literárním uměleckým produktem. Jestliže lze užužně chápat mezi autorem a publicistickým textem přímou korelaci, v případě autora a literárního uměleckého díla je daný vztah komplikovanější, neboť podléhá řadě transformačních procesů, které znesnadňují chápat výroky a postoje vypravěče jako vlastní postoje spisovatelovy. A právě tato skutečnost, zdá se, odlišuje dvojí textovou intenci, o které Kubíček v citované pasáži hovoří.

V každém případě lze konstatovat, že Kubíček se ve své knize projevuje nejen jako erudovaný literární teoretik a historik, ale současně jako pozorný a citlivý čtenář uměleckého díla. Obě tyto složky se v knize zdárně propojují. Jejím těžištěm je především snaha představit Jana Čepa jako autora moderní české prózy, což autor ukazuje na důsledné analýze a interpretaci Čepova uměleckého i životního

konceptu „dvojího domova“, v rámci kterých přináší zcela originální a v mnoha ohledech nové poznatky do čepovského bádání.

Mgr. Richard Změlík, Ph.D.
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Wrocławski
ul. Pocztowa 9
53-313 Wrocław
richard.zmelik@gmail.com

Obsáhlá introdukce k další kapitole nových dějin české literatury 19. století

(*Bohemica litteraria* 17, 2014, č. 1; monotematické číslo věnované problematice českého literárního realismu)

Erik Gilk

Nebudeme daleko od pravdy, prohlásíme-li, že máme tu čest být svědky kolosálního přepisování dějin české literatury dlouhého 19. století. Lví zásluha na koncepčně i časově náročném projektu spočívá na bedrech českobudějovického profesora Dalibora Turečka, jemuž se podařilo vybudovat zdatný a kompaktní tým mladých specialistů. Ten je zároveň prezentací „Turečkovy školy“, neboť většinu z nich jako školitel jejich disertačních prací odborně vychoval. Už tady by mělo zaznít pochvalné vyjádření, neboť v dnešní době sobecké honby za publikačními body málokterý profesor tak vzorně dbá o své žáky.

Vedle desítek studií publikovaných samostatně časopisecky či v konferenčních sbornících o sobě dal Turečkův kolektiv hlasitě vědět jednou ze čtyř projektovaných monografií, jež mají postihnout základní etapy literárního vývoje 19. století: klasicismus, romantismus, realismus a parnasismus. Badatelé přitom nepřístupují k dějinám chronologicky: po publikaci *České literární romantično* (Host 2012) má v tomtéž nakladatelství v brzké době vyjít kniha *Český a slovenský literární parnasismus*. Mnohé ze zvoleného přístupu k bohatě zastoupenému literárnímu materiálu napovídá podtitul (či lépe nadtitul) vydaného svazku znějící „Synopticko-pulzační model kulturního jevu“, odkazující k teorii literární historie Petera Zajace. Řečeno výstižnými slovy Dalibora Turečka: „Literární tvorbu lze chápat jako nalézání konkrétní rovnováhy mezi mnohotvárnými možnostmi, které obsahuje dobový literární diskurz. Hlavní důraz následně spočívá na postižení základních obrysů a povahy procesuality, vnitřně různorodého dění, nikoli na určení statické, esenciální povahy ‚literárního směru‘.“ (2012, s. 103) Tím se mimo jiné vysvětluje, proč autoři přistoupili na v podstatě neologické pojmenování „romantično“, kterým se naznačuje distance od literární historie petrifikovaného a sémanticky mnohoznačného termínu romantismus. Je ovšem pravdou, že v dalších dílech, jak ostatně napovídá i titul připravovaného svazku, už tak vynalézaví být nemohou: termíny klasicistično, realistično a parnasistično by se ve vědecké obci obhajovaly jen obtížně.

O tom, že členové projektu pracují na svém výzkumu kontinuálně a nespokojují se s kolektivní monografií v tisku, svědčí první číslo šestého ročníku brněn-

ského časopisu *Bohemica litteraria*. Jedná se o číslo monotematicky zaměřené na problematiku českého literárního realismu a, jak se dozvíme z Turečkova úvodního slova, jeho editorkou je Zuzana Urválková, domácí odbornice na literární dějiny 19. století. Vedle pravidelných rubrik časopisu, jako jsou recenze a zprávy, obsahuje číslo osm studií, jejichž smyslem má být podle Turečka „znovu ověřit možnosti použití základních pořádacích rámců literárních dějin; pozornost je přitom primárně soustředěna k estetickým, morfologickým a tematologickým kritériím, tedy – praveno v jazyce českého strukturalismu – k imanentním kategoriím“ (s. 5). Stati doplňuje editorčino interview s – kým jiným než – Daliborem Turečkem, jehož slovo tedy svazek otevírá i uzavírá, a ač sám původním článkem nepřispěl, bude toto pozoruhodné rámcování v recenzi ještě zmíněno.

Všechny obsažené studie s výjimkou jedné spojuje vysoká erudovanost a naprosto přirozená obeznámenost s bohatým pramenným materiálem. To je nutno vytknout před závorku, neboť tu v žádném případě nejde o pouhé hledání a následné dosazování vhodného literárního textu do předem vytvořeného teoretického konceptu. Ten má být vytvořen teprve druhotně, na základě výzkumu obsáhlé a heuristicky takřka nenapadnutelné primární literatury. A studie v brněnském periodiku představují jakýsi první stupeň k jeho formování, jsou pevnými kameny stojícími v jeho základně a spíše mezi řádky hledají vhodné ingredience pro nezbytný tmel.

Stati, která stojí poněkud stranou, neboť nepracuje s literárním materiálem, ale s recepcí pojmu, je studie Martina Hrdiny „Tomáš Garrigue Masaryk v českých diskusích o literárním realismu“. Hrdina je jeden z publikačně nejpłodnějších členů projektového týmu a ve svých příspěvcích se soustředí na (slovy Dalibora Turečka) „sémantický úklid“, který je nezbytným předpokladem k jakémukoliv novému výzkumu či přehodnocení. Hrdina tak činí velmi důkladně, jak v jeho kapitole v monografii o romantismu, tak v přítomné studii prokazuje obdivuhodnou orientaci v nejednoduchém a mnohdy odstředivém „pojmovém diskurzu“. Na druhou stranu musím přiznat, že číst, co kdo kdy prohlásil o romantismu, případně kdy a jak Masaryk použil termíny realismus či realistický, nepředstavuje zrovna záživnou činnost.

Další tři články se koncentrují na výklad jediného díla: Kateřina Piorecká se zabývá Máchovým „obrazem ze života“ *Marinka*, Zuzana Urválková Tylovou sociální povídkou *Ze života chudých* a Michal Charypar Sabinovou historizující prózou *Osudná kniha*, jež byla shodou okolností vydána roku 2013 v edici Petry Hesové a Václava Vaňka. Rozsáhlá studie Kateřiny Piorecké představuje vynikající analýzu Máchovy prózy, zaměřuje se na její žánrové vymezení (obrazy a drobnokresba), vizualitu a kontextové souvislosti, zevrubně zkoumá problém autenticity a vztahu k realitě, prostřednictvím principu kontrastu a funkce snů prozkoumává vlastní poetiku textu. Domnívám se, že tato stať může být převedena do kolektiv-

ní monografie realismu bez jakýchkoliv změn a v části „argumentum“ (bude-li kompozice prvního svazku zachována) se bude i tak vyjímat.

Za velmi objevnou lze považovat studii Dagmar Mocné „Nerudovy Obrazy ze života a realismus“, zasvěcený vhled do Nerudovy prozaické tvorby dvouletí 1859–1860, kdy byl redaktorem časopisu *Obrazy ze života*. Středem badatelčina zájmu je jedenáct povídek otiskovaných nejprve časopisecky a následně zařazených do souboru *Arabesky* (1864). Výhodou tohoto postupu, preferujícího dobu vzniku jednotlivých próz, a nikoliv jejich zařazení do knižního souboru (čímž přirozeně vznikne nový a odlišný celek), je odkrytí netušených vazeb mezi jednotlivými texty vzniklými v časové blízkosti. Na rozdíl od monografie *Záludný svět Povídek malostranských* (2012), kdy tento postup Mocná již úspěšně aplikovala, je zde přítomen další, značně obohacující prvek interpretace. Prozaické texty jsou totiž autorkou vnímány na pozadí Nerudovy stati „Škodlivé směry“ z roku 1859, v níž se spisovatel vyjadřuje k tehdejší situaci české literatury. Komparací Nerudovy „teorie“ a „praxe“ dochází badatelka k závěru, jež si dovolíme ocitovat: „Na úrovni programových úvah a reflexe vlastní tvorby je tedy Neruda umělcem, usilujícím o nekompromisně pravdivé zobrazení reality. Zároveň však ve svých prózách zakládá takové vidění světa, jež bude o několik desítek let později typické pro modernismus. Je současně (raným) realistou i postrealistou. Jen málokterý příklad tak přesvědčivě dokládá limity lineárního pojetí literárního vývoje jako ten Nerudův.“ (s. 85)

Michal Fránek volí pro svoji stať tematologický, či přesněji řečeno historicko-poetický přístup, když si všímá proměn specifického jevu výměnkářství zpodobněného ve venkovských prózách druhé poloviny 19. století. Vedle nepřekvapivých autorů Vítězslava Háška, Karla V. Raise a Josefa Karla Šlejhara si za nejranější vzorek tématu reflektujícího neutěšenou sociální situaci na vesnici vybral prózy Františka Pravdy a dnes téměř neznámého Leopolda Hansmanna. Jana Vrajerová zase v příznačně nazvaném článku „Diskuse o realismu, o patro níž“ registruje a zkoumá poměrně značnou pozornost, již v periodikách určených výhradně ženám věnovaly koncepci realismu jejich pilné přispěvatelky Teréza Nováková a Sofie Podlipská.

S výjimkou Charypara a Hrdiny všichni autoři zmíněných článků citují či alespoň uvádějí v seznamu použité literatury Turečkovu studii „Synopticko-pulzační model českého literárního realismu – pracovní hypotéza“, jež tvoří appendix *Romantična*. Teze obsažené v této stati považují badatelé za natolik podstatné a závažné, že se pro ně stávají závaznými a nepřekročitelnými, byť se jedná teprve o jejich pracovní náčrt. Spatřuji v tom jisté nebezpečí, které se týká výzkumného týmu en bloc. Přirozená autorita jeho klíčové osobnosti v osobě profesora Turečka se může lehce stát momentem retardujícím nezatížený průzkum dalšího literárního materiálu. Vzniká tu až nezdravé zacyklení pracovního postupu, kdy guru vymyslí – jakkoliv inspirativní a inovativní – teze, které jsou jeho žáky pouze tupě

dokládány, aniž by přitom docházelo ke kýžené modifikaci. Recenzovaný svazek je sice souborem přípravných studií, přesto považuji za nutné na tuto okolnost upozornit.

Jediný badatel, který stojí stranou tohoto trendu a který se od ostatních odlišuje již obecným názvem své studie, je Richard Změlík. Ve statí „Ke kategorii literárního prostoru“ si pro ověření svých závěrů jakoby náhodou vybral romaneta Jakuba Arbesa. Text nezapadá do koncepce monotematického čísla ani svým teoretickým zaměřením, ani deduktivním postupem, kdy literární materiál stojí až na druhém místě a slouží pouze k ověření nastolených premis. Jeho výhodou je ovšem naprostá nezávislost na Turečkově pre-konceptu.

Dva závěrečné odstavce nic nemění na vysokém kreditu, který si badatelský kolektiv dokázal udržet také v recenzovaném čísle časopisu *Bohemica litteraria*. Šlo mi pouze o to upozornit na jisté meze jím praktikované metody, jež se zde odhalily ve větší míře než dříve a jež by slibně načatou cestu nových dějin české literatury 19. století mohly propříště zbytečně komplikovat.

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého

Křížkovského 10

771 80 Olomouc

erik.gilk@upol.cz

Činnost olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti v letech 2009–2015

Jana Kolářová

Olomoucká pobočka LVS patří svou přednáškovou činností k neaktivnějším. Klade přitom důraz na co nejširší spektrum odborného zaměření hostů, již přijíždějí z nejrůznějších bohemistických pracovišť, a to nejen z České republiky, ale i z dalších evropských zemí. Následující řádky jsou stručnou rekapitulací činnosti LVS od roku 2009.

Hned první přednáška roku 2009 přinesla téma vsutku exotické: básníci lékař, botanik a japanolog Petr Hrbáč přiblížil posluchačům jednu ze spojnic mezi literaturou západu a východu – nekonvenčního japonského básníka přelomu 19. a 20. století, jednoho z autorů haiku (haidžina), který inspiroval beatníka Jacka Kerouaka, jenž v této specifické formě také tvořil (označoval své básně jako západní haiku) a inspirace východní kulturou i náboženstvím je v jeho tvorbě zřejmá. Dvě následující přednášky měly společné naratologické téma, byť každý z přednášejících je uchopil jiným způsobem: Jiří Hrabal (FF UP v Olomouci) především teoreticky, Blanka Kostřicová se soustředila na konkrétního autora, prozaika Jiřího Kratochvíla a analýzu jeho způsobu vyprávění. Všestranný dramatik, hudebník, prozaik a esejista Přemysl Rut zaujal olomoucké publikum v mnoha ohledech. Jeho přednáška *Proměny autorství* vynikala nejen poutavým podáním, ale i svébytným přístupem k tématu, v němž Rut-esejista nezapřel svůj sklon k propojování odborného a čtenářského pohledu na věc, když představil pozoruhodnou autorskou „typologii“ v diachronním přehledu, doplněnou celou řadou konkrétních příkladů. Rovněž poslední přednáška letního semestru oscillovala mezi odborným a uměleckým pojetím. Spisovatel a výtvarník Václav Vokolek uvažoval nad proměnami vizuální poezie v širokém pojetí, počínaje tvorbou zakladatele futurismu Filippa Tommasa Marinettiho až po současné básnické tvárné experimenty.

Podzimní cyklus přednášek zahájil olomoucký badatel Petr Komenda úvahami nad záměrností a nezáměrností v procesu literární tvorby. Téma staročeské bylo prezentováno ostravským literárním historikem Janem Malurou. Otázky spojené s genologickou problematikou raněnovověké literatury, již se Malura badatelsky věnuje, zaujaly posluchače nejen z řad literátů, ale i historiků. Marta Součková z prešovské univerzity přijela do Olomouce v rámci programu Erasmus, série jejích přednášek však byla pod hlavičkou LVS otevřena i zájemcům mimo bohemistické pracoviště. Názvy přednášek napovídají, že Součková se soustavně

věnuje teorii a dějinám slovenské literatury, zejména jejím proměnám po roce 1989. Přednáška nazvaná *Tragické existenciály Vladimíra Körnera*, kterou proslovil bohemista a rusista Vladimír Novotný z pardubické univerzity, uzavřela bohatý a rozmanitý přednáškový rok 2009.

Běh přednášek roku 2010 otevřel Richard Změlík (tehdy FF UP, nyní univerzita ve Wroclavi) literárněteoretickou úvahou věnovanou analýze prostoru v Čepově povídce *Polní tráva*. Igor Fic z katedry českého jazyka a literatury PedF UP zaměřuje dlouhodobě svou badatelskou pozornost k české poezii 20. století. Tématem jeho přednášky se staly tři výrazné básnické osobnosti a způsob, jakým tito solitéři tvořící stranou hlavního proudu literárního vývoje ztvárňovali ve svých dílech erotické náměty. Translatologická problematika patří ke klíčovým odborným zájmům bohemisty a germanisty Zbyňka Fišera, nynějšího vedoucího Ústavu české literatury a knihovnictví FF MU v Brně. Olomouckým posluchačům objasňoval teorii tzv. funkčního překladu a jeho příspěvek orientovaný mj. na čtenářskou recepci překládané poezie podnítil plodnou diskuzi.

Profesorka Joanna Czaplińska z univerzity v polském Opole patří k zahraničním hostům, kteří Olomouc často navštěvují, bývá mimo jiné pravidelnou účastnicí sympozia Umění a kultury střední Evropy. Její přednáška s názvem *Je všechno jako Švejk? Recepce české literatury v Polsku* poskytla publiku pohled na to, jak domácí literární produkci reflektují naši sousedé. Czaplińska také konstatovala, že Poláci se o českou literaturu zajímají ve větší míře než Češi o literární tvorbu polskou, a to navzdory poměru velikostí obou zemí, který by mluvil spíše pro tendenci opačnou.

Literární historik Petr Hruška je autorem první ucelené monografie o díle Karla Šiktance, na níž založil téma své přednášky *Karel Šiktanc – příběh básnické řeči*. Odborný vhled literárního historika a zároveň souznění básníka s tvůrcem, jehož dílo zkoumá, bylo patrné i z osobitého způsobu Hruškovy promluvy, v níž skloubil literárněhistorickou erudici s uvolněným, obrazně pojatým projevem.

Výsledky dlouholetého zájmu o dílo F. X. Šaldy prezentoval pražský badatel, vedoucí bohemistické katedry na FF UK a také předseda Společnosti F. X. Šaldy Jan Wiendl v přednášce nazvané *Okamžik a věčnost. Poznámky k tématu umění a náboženství v díle F. X. Šaldy*.

V roce 2010 utrpěla česká literatura citelnou ztrátu, když v dubnu náhle zemřel významný prozaik Jan Balabán. Reflexi autorova díla představila literární historička Blanka Kostřicová v přednášce *Jan Balabán – od sestupu k naději*.

Také rok 2011 byl z hlediska činnosti LVS bohatý, a to nejen kvantitativně, ale též rozpětím literárních dějin, jimž se přednášky věnovaly, počínaje tématy týkajícími se nejstarších období (Jana Kolářová z FF UP Olomouc, Miloš Sládek z Památníku národního písemnictví) až po úvahy o zcela aktuálním literárním dění. Mezi ně patřila kritická analýza díla jednoho z nejprodávanějších současných českých spisovatelů Michala Viewegha, o němž hovořil literární historik a šéfre-

daktor nakladatelství Host Miroslav Balašík. Problematikou vztahu literatury a nových médií se v závěru letního semestru ve své přednášce zabýval Karel Pio-recký z Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Vzácným zahraničním hostem byl profesor pařížské Sorbonny Xavier Galmiche, jenž proslovil přednášku o české satíře první poloviny 19. století a jejích souvislostech s literaturou německou, rakouskou, polskou a dalšími. Rok 2011 uzavřel naratologickou přednáškou literární teoretik Jiří Koteš, působící na katedře bohemistiky pedagogické fakulty v Ústí nad Labem.

Mezi osobnostmi, které hostila olomoucká pobočka LVS v roce 2012, patřilo jméno Aleš Haman bezpochyby k nejatraktivnějším. Jeden z našich nejvýznamnějších literárních historiků a teoretiků zavítal do Olomouce mimo jiné u příležitosti svého životního jubilea, aby zde proslovil přednášku *O stylu a čtenáři*. Vedle této osobnosti nelze opomenout ani erudovaný a zároveň poutavě pronesený výklad Martina C. Putny, mezi jehož hojnými odbornými aktivitami jsou stálíci dějiny katolické literatury. Právě z této oblasti čerpal Putna téma své olomoucké přednášky *Literární historie jako apologetický nástroj – verze katolická*. Pestrou paletu témat roku 2012 rozšířila přednáška ze starší české literatury (prof. Michaela Soleimanpour Hashemi z FF MU v Brně) a přednáška translatologická, jejíž autor, docent Radek Malý z Katedry bohemistiky FF UP v Olomouci, je nejen uznávaným básníkem, ale též erudovaným překladatelem německé poezie.

Pro sérii přednášek roku 2013 byl typický bilancující pohled na literární dění prvního desetiletí 21. století. Nikoli náhodou; jednotliví hosté, badatelé z Ústavu pro českou literaturu AV ČR (Alena Fialová, Petr Hruška, Lenka Jungmannová), se podíleli na tvorbě shrnujících interpretačních studií (podle jednotlivých literárních druhů – poezie, próza, drama) kolektivní monografie *V souřadnicích mnohosti* (2014), která navázala na podobně koncipované dílo *V souřadnicích volnosti* (2008). Trojici přednášejících doplnil ostravský bohemista Petr Hrtánek, jenž se dlouhodobě věnuje problematice literárního apokryfu.

V roce 2014 byla převážně z organizačních důvodů přednášková aktivita LVS poněkud utlumená, proto do Olomouce zavítali pouze dva hosté. Jakub Česka (Fakulta humanitních studií UK v Praze) a Jakub Chrobák (Ústav bohemistiky a knihovnictví PPF v Opavě) představili svůj odborný pohled na dva z nejvýznamnějších českých prozaiků 20. století – Milana Kunderu a Bohumila Hrabala.

V první polovině roku 2015 byl naším hostem německý slavista a etnolog Alexander Kratochvíl ml., jenž v současné době působí v oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Jeho badatelský zájem se soustřeďuje na vztah literatury a paměti, na literární ztvárnění traumatických zkušeností jedince i kolektivu, ale i na otázky literárního kánonu. Kratochvíl zaujal posluchače již názvem své přednášky *Mlha minulosti – vlaky duchů a strašidelná nádraží*. Jejím tématem byl populární český komiks *Alois Nebel*, jenž byl pojednán jako médium kultury vzpomínání. Další letošní host, literární a výtvarný kritik, editor a publicista Radim

Kopáč je zaměstnancem oddělení literatury a knihoven Ministerstva kultury ČR. Jeho přednáška byla věnována překladům české literatury v zahraničí. Posluchači se mohli seznámit s tím, kde všude na světě a v jakých jazycích se můžeme setkat s díly českých autorů; překvapení vzbudily například Vieweghův román v čínštině či Březinova *Hudba pramenů* ve španělštině.

Na závěr letošního jarního běhu LVS proběhla přednáška literárního teoretika Bohumila Fořta z FF MU Brno, jenž představil posluchačům koncepci své nové knihy *Fikční světy české realistické prózy*, která letos vyšla v nakladatelství Akropolis.

Vedle tradičních přednášek uspořádala naše pobočka v dubnu také jeden vzpomínkový večer, tentokrát věnovaný prozaiku Janu Balabánovi u příležitosti pátého výročí jeho úmrtí. Setkání, které moderoval předseda olomoucké LVS profesor Lubomír Machala, se zúčastnila literární historička Blanka Kostřicová, Balabánova spolužačka a přítelkyně, a profesor Josef Jařab, někdejší Balabánův učitel na olomoucké anglistice.

Koncepce tematické pestrosti přednášek Literárněvědné společnosti se snaží vycházet vstříc všem zájemcům o literaturu a literárněvědné zkoumání a v neposlední řadě také rozšiřuje a upevňuje kontakty mezi bohemistickými pracovišti. Touto činností, jak doufáme, naplňuje LVS smysl a cíl své práce.

Přehled přednášek LVS Olomouc únor 2009 – květen 2015

2015

Alexander Kratochvil: *Český komiks Alois Nebel jako populární médium kultury vzpomínání*

Radim Kopáč: *Současná česká literatura v překladech*

Blanka Kostřicová, Josef Jařab, Lubomír Machala: *Vzpomínkový večer na Jana Balabána*

Bohumil Fořt: *Realistický narativ v labyrintu funkcí*

2014

Jakub Chrobák: *Tělo a tělesnost v díle Bohumila Hrabala*

Jakub Česka: *Konstanty a přerovy v poetice Milana Kundery*

2013

Petr Hrtánek: *Hypertextový rozměr současných literárních apokryfů*

Lenka Jungmannová: *„Nová vlna“ současné české dramatiky*

Alena Fialová: *Próza poslední dekády*

Petr Hruška: *Obrys poezie v první dekádě nového tisíciletí*

2012

- Michaela Soleiman pour Hashemi: *Jan Amos Komenský méně známý*
Martin C. Putna: *Literární historie jako apologetický nástroj – verze katolická*
Aleš Haman: *O stylu a čtenáři*
Pavel Janoušek: *Kánon jako součást literárněvědného „jazyka“*
Radek Malý: *Poezie německého expresionismu a problematika jejího překladu*

2011

- Jana Kolářová: *K některým aspektům renesančního manýrismu v předbělohorských morálkách*
Xavier Galmiche: *Nové abderství v Čechách. Česká předbřeznová satira ve (středověké) evropském kontextu*
Miloš Sládek: *Děti a rodiče v pobělohorských kázáních*
Karel Piorecký: *Česká literatura a nová média. Avantgarda versus postmoderna*
Miroslav Balašík: *Fenomén Viewegh*
Jiří Koten: *Zobrazování vědomí v narativní literatuře*

2010

- Richard Změlík: *Krajina v Čepově Polní trávě (strukturálně sémiotická sonda)*
Igor Fic: *Eros v poezii vybraných básníků 2. pol. 20. století (Zeno Kaprál, Jiří Veselský, Jiří Kuběna)*
Zbyněk Fišer: *Strategie funkcionalistického překládání*
Joanna Czaplińska: *Je všechno jako Švejk? Recepty české literatury v Polsku*
Petr Hruška: *Karel Šiktanc – příběh básnické řeči*
Jan Wiendl: *Okamžik a věčnost. Poznámky k tématu umění a náboženství v díle F. X. Šaldy*
Blanka Kostřicová: *Jan Balabán – od sestupu k naději*

2009

- Petr Hrbáč: *Svět básníka Tanedy Santóky, pijáka a haidžina éry Taišó/Šówa, inspirátora beat generation*
Jiří Hrabal: *Co všechno vědí vypravěči?*
Blanka Kostřicová: *Románový cyklus Jiřího Kratochvila*
Přemysl Rut: *Proměny autorství*
Václav Vokolek: *Nad vizuální experimentální poezií (od Marinettiho k dnešku)*
Petr Komenda: *Akt psaní a poetika fragmentu (nad záměrností a nezáměrností v literárním textu)*
Jan Malura: *K možnostem žánrového zkoumání literatury humanismu a baroka*
Marta Součková: *Funkce současné literární kritiky; K různým podobám současné slovenské prózy; K poetice textů slovenských autorek po r. 1989; K axiologii současné slovenské prózy*

Vladimír Novotný: *Tragické existenciály Vladimíra Körnera*

Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
jana.kolarova@upol.cz

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 7 (2015)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.

Mgr. Martin Lukáš (tajemník redakce)

Technické zpracování: Mgr. Veronika Hanáková

Návrh obálky: Mgr. Martina Šviráková

Jazykové korektury: Bc. Kristýna Šťastná

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Křížkovského 10

771 47 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP

www.vff.upol.cz

vff@upol.cz

Vytiskl PAPÍRTISK, s.r.o.

Chválkovická 223/5

779 00 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 47 Olomouc

tel.: 585 633 177

e-mail: martin.lukas@upol.cz

Olomouc 2015

MK ČR E 18600

ISSN 1803-876X

© Jiří Weil – dědicové c/o Dilia, 2015

Vychází 4krát ročně



Bohemica Olomucensia

VYDÁVÁ KATEDRA BOHEMISTIKY FF UP V OLOMOUCI