

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia

Ročník X (2018)

Číslo 2 — Litteraria

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2018 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

5/ Lubomír Machala – Editorial

Studie a články

- 10/ Aleš Haman – Estetika – poetika – umění
- 24/ Richard Změlík – Proměna v paradigmatické lingvistické uvažování o jazykových pojmech základových barev: nástin problematiky
- 44/ Ilona Gwózdź-Szewczenko – Impresionisticko-luministicky laděný svět poezie Růženy Jesenské
- 62/ Bohumil Fořt – Rané a současné: Diskuze o realistickém vyprávění
- 74/ Jakub Vaníček – Ve světě, z něhož nelze než unikat. Parametry reality v raných prózách Václava Kahudy
- 90/ František Všeticka – Architektonika Podkoního a žáka
- 98/ Aleksandra Pajak – Tři pohledy do života Boženy Němcové (Miloš Urban, František Novotný, Lenka Lagronová)
- 118/ Tomáš Franta – Software je poselství. Několik poznámek k aspektům digitální literatury
- 144/ Jiří Fiala – Oldřich Králík v akademickém folkloru a v detektivkách

Varia

- 163/ Milan Blahynka – Pozdní poděkování
- 171/ István Vörös – Hra na nástroj zvaný kompromis
- 183/ Jana Mášová – Šporkové v novém světle
- 187/ Daniela Králová – Nová východiska literární vědy – návrat k začátkům
- 192/ Patrik Dudek – Statistické testování hypotéz českého verše
- 197/ Zpráva o Cenové bilanci 2017



EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Předkládané literárněvědné číslo časopisu *Bohemica Olomucensia* uzavírá jubilejní desátý ročník tohoto periodika. Během oněch deseti ročníků došlo k různě motivovaným změnám v koncepci, redakci i redakční radě. V současné době považujeme situaci kolem našeho periodika za stabilizovanou a přející jeho dalšímu rozvoji i zkvalitňování. Byli bychom vskutku rádi, kdyby toto, stejně jako první, lingvistické číslo tohoto ročníku, tezi a přání o zvyšující se kvalitě, potvrzovaly rovněž z pohledu čtenářů.

V aktuálním čísle jsou zastoupeny všechny tři základní oblasti literární vědy, a sice literární teorie, literární historie a literární kritika, přičemž některé příspěvky z uvedených třech disciplín vzájemně rezonují a umocňují se v míře ne zcela obvyklé. V úvodní studii *Estetika – poetika – umění* zúročuje nestor české literární vědy Aleš Haman své dlouholeté badatelské bytování na pomezí literární teorie a estetiky s cílem precizovat deskripci a explikaci složitých vztahů mezi estetikou, poetikou a uměním, zejména tím slovesným. O tři generace mladší literární teoretik Richard Změlík, navrátilší se z vratslavské univerzity na olomouckou alma mater, se ve své stati zase vydal do teritorií, v nichž se literární teorie prolíná s lingvistikou a sémiotikou, aby nastínil problematiku proměn v paradigmatické lingvistického uvažování o jazykových pojmech základových barev. A právě barvy a světelné efekty hrají důležitou roli v přiblížení i analýzách básnických textů opomíjené literátky z přelomu 19. a 20. století Růženy Jesenské, které uveřejňuje vratslavská literární vědkyně Ilona Gwózdź Szewczenko pod titulem *Impresionisticko-luministicky laděný svět poezie Růženy Jesenské*. O realismu, respektive realistickém umění toho bylo řečeno a sepsáno už opravdu mnoho a ještě mnohem více bylo vytvořeno děl, která byla zamýšlena či vnímána a hodnocena jako realistická. Brněnský literární teoretik Bohumil Fořt ve své studii inventarizuje a porovnává rané i současné příspěvky do diskuze o realistickém vyprávění, přičemž identifikuje nejen jejich rozdílné rysy či aspekty, ale také poukazuje na to, co je spojuje, co tvoří jejich „jisté kontinuum se specifickými leitmotivy“. Jedním z těchto leitmotivů je bezpochyby vztah, vazba reality a výsledku umělcova snažení. A právě ten stál při zrodu stati Jakuba Vaníčka, olomouckého literárního kritika a historika mladší generace, který se zaměřil na mimetické postupy v prózách Václava Kahudy a poukazuje především na to, nakolik se Kahuda, patřící ke kontroverzně vnímaným současným českým spisovatelům, při výstavbě svých děl přidržoval reálného světa a jak tenká je hranice, jež tento svět odděluje od prostoru úniku a transcendence.

Blok následujících tří studií spojuje prolínání časových rovin. Jeden z nejzkušenějších olomouckých literárních badatelů František Všetíčka uplatňuje svůj osvědčený kompozičně-analytický aparát na středověkou veršovanou disputaci Podkoní a žák, přičemž v závěru svého výkladu akcentuje Všetíčka otázku, nakolik tato skladba už předznamenává renesanční texty. Božena Němcová náleží k personálním ikonám české literatury 19. století. Jak na její život nahlíží a v jaké podobě ho zprostředkují čtenářům tři současní čeští autoři, si všímá opolská bohemistka Aleksandra Paják. Další z nadějných olomouckých literárněvědných elévů Tomáš Franta se systematicky zabývá digitální literaturou, tedy oblastí, která pro mnohé představuje jednu ze základních perspektiv slovesného umění. Frantovy poznámky k některým aspektům digitální literatury nesou i poněkud vizionářský název *Software je poselství*.

Na konstituování novodobých olomouckých bohemistických literárněvědných bádání i akademické přípravy bohemistů učitelského nebo jiného zaměření se po druhé světové válce zásadně podílel Oldřich Králík, metodologicky svébytný vědec neobyčejně širokého záběru, rozpínajícího se od počátků české literatury až k soudobé beletrii. Připomenutí této osobnosti bylo věnováno kolokvium, proběhnuvší na katedře bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci 1. 12. 2017. Z příspěvků, které zde zazněly, přináší náš časopis dva od profesorových žáků, takto Jiřího Fialy a Milana Blahynky. Dotyčné texty přibližují Králíkovu osobnost každý po svém, z jiného úhlu a v jiném pojetí, které plně odpovídá i naturelu svých původců.

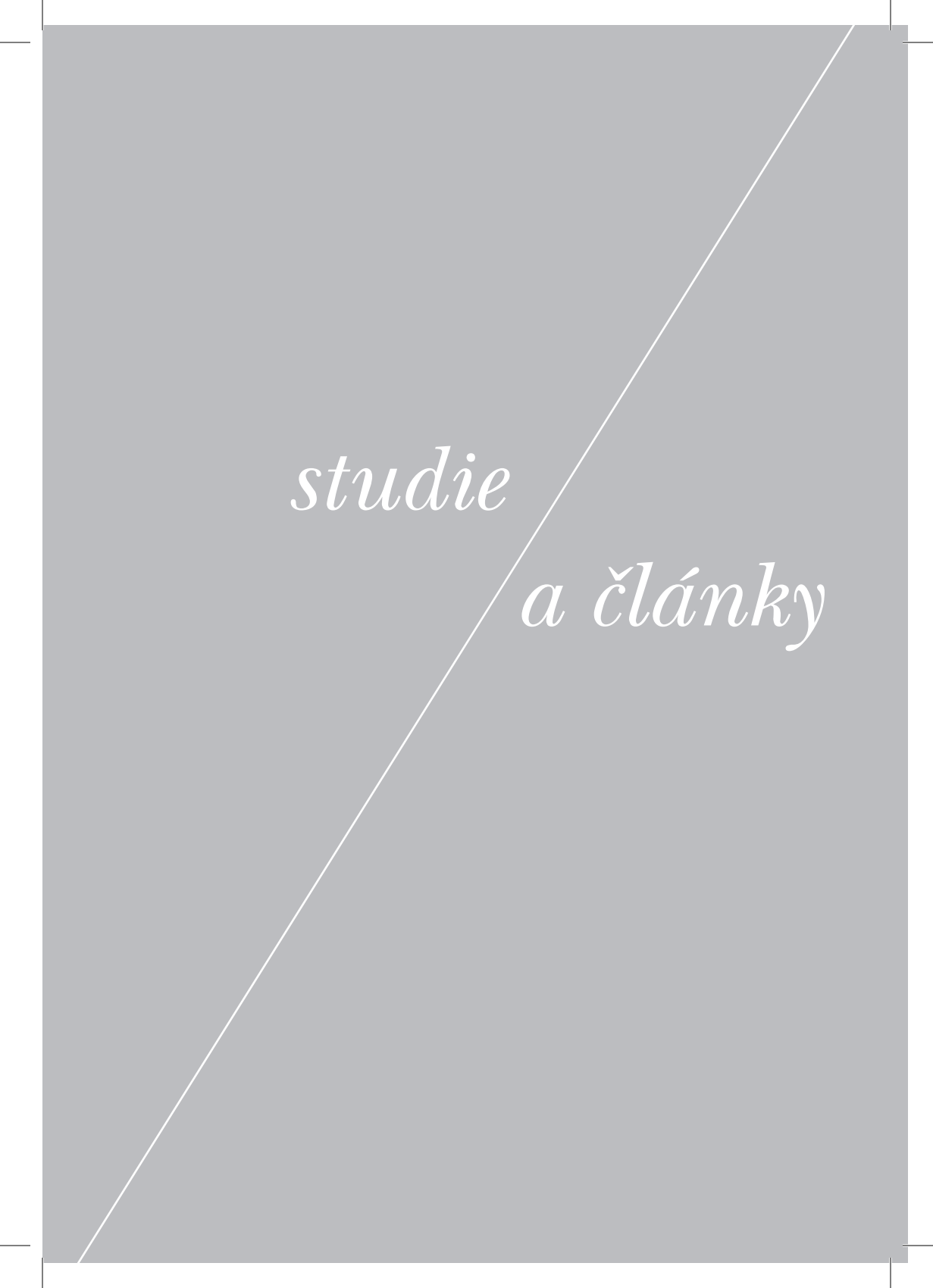
V oddílu *Varia* následuje za Blahynkovým příspěvkem originální a provokující zamyšlení nad otázkami a problémy spojenými s překladem uměleckých textů s mnohé naznačujícím titulem *Hra na nástroj zvaný kompromis*. Jeho autorem je budapeštský univerzitní pedagog, literární vědec, překladatel a hlavně mezinárodně uznávaný básník, prozaik i dramatik István Vörös.

Jestliže se o ouverturu druhého čísla desátého ročníku časopisu *Bohemica Olomucensia* postaral doyen oboru Aleš Haman, patří závěrečné stránky olomouckým bohemistickým doktorandům, kteří pomyslné recenzní ostruhy získávají při kritické reflexi publikací *Mezi texty a textiliemi* od Veroniky Čapské (Jana Mášová), *Maxwellův démon* od Vladimíra Papouška (Daniela Králová) a *Kapitoly z korpusové versologie* od Petra Plecháče a Roberta Kolára (Patrik Dudek).

Přejeme poučné a inspirativní čtení.







studie

a články

RESUMÉ

Aesthetics – poetics – art

This study explores a disposition of aesthetics and its relation with the work of art, mainly the literary one. The author raises the question whether an aesthetical function is the only one, which determines the quality of the artwork, or not. Taking an example of thinking of J. P. Sartre and others, the study shows how much this reductive perception limits an existential understanding of a range of art experience, an experience of contact with artwork. It becomes apparent that specific character of artwork is formed by the aesthetical part as well as by poetical part, which gives concrete shape to the artwork and emphasizes artistic intention itself. This critique of single-minded perception of artwork and its replacing by wider one could lead to separation of structural literary theory as a system of artistic standards from poetical and aesthetical qualities of artwork, which wouldn't be subordinate to semiotic theory. A shift from Saussure-esque concept of artwork as a linguistic sign towards the functional, anthropological concept of art could be a result, too.

Keywords: artificiality of art, aesthetics, poetics, kitsch

prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.
Praha

ESTETIKA – POETIKA – UMĚNÍ

ALEŠ HAMAN

Existuje dlouhá řada teoretických prací, které se zabývají problematikou estetická ve vztahu k umění a literatuře. Píše se v nich o povaze uměleckého estetická. K nejznámějším patří práce Jana Mukařovského věnovaná estetické funkci (Mukařovský 1936). Mukařovský zde vychází z celkem známého strukturalistického pojetí dominantní estetické funkce jako zdroje působnosti umění, jehož smyslem je vzbuzovat ve vnímání pocit libosti – jednoduše řečeno cílem umění je líbit se, to znamená probouzet ve vnímání pocit zalíbení – mohlo by to snad znamenat, že „líbit se“ je hlavním cílem umění? V praxi to však neodpovídá faktům. Zkušenost ukazuje, že se můžeme setkat s uměleckými díly, která mohou vzbuzovat v divácích nelibost – vzpomeňme například na drastické obrazy Goyovy z doby napoleonských válek, obrazy Vereščaginovy s válečnými náměty či obrazy podobného ražení, které vzbuzují hrůzu a odpor (viz Eco 2007). Nicméně při zkoumání vztahu estetické funkce a hodnoty se nemůžeme vyhnout jiné otázce: je estetická funkce jedinou a určující složkou rozhodující o umělecké povaze díla?

Nebylo by možné vidět v estetické složce jen jednu z možností, jak uchopit umělecké dílo v jeho celistvosti? Estetická složka díla totiž staví do popředí jen jeden jeho aspekt – jeho stránku receptivní, tj. hledisko vnímatele (řecké *aisthanomai* znamená vnímám); tím prvním vnímatelem může být i sám tvůrce díla. Stranou však zůstává složka produktivní, kreativní, složka tvořivá směřující k utváření díla, neboli složka poetická.

Roman Jakobson nikoli náhodou hovoří o poetické funkci díla, kterou chápe ve smyslu funkce básnické: „Už jsem se zmínil, že labilní a časově podmíněný je obsah pojmu poezie, ale poetická funkce, básnickost je, jak zdůraznili ‚formalisté‘, prvkem *sui generis*, prvkem, který nelze mechanicky redukovat na prvky jiné. Tento prvek lze odhalit a osamostatnit, jako jsou odhaleny a osamostatněny tvárné prostředky třeba v kubistických obrazech – to je však zvláštní případ, případ, který z hlediska dialektiky umění má své *raison d’être*, ale přece je případ speciální. Většinou je básnickost pouhou součástí složité struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluurčuje povahu celku [...] Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce, významu směřovacího, mluvíme o jeho poezii. / Ale v čem se projevuje básnickost? V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo [ani – A. H.] jako výbuch emoce [...] Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplyvá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A1) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A1), neboť bez protimluvy není pohybu pojmů, není po-

hybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá“ (Jakobson 1995: 31–32). Jakobsonova charakteristika básnickosti je poplatná strukturalistickému teoretickému stanovisku, ovšem trvale platné zůstává Jakobsonovo přesvědčení o deautomatizující (ozvlášťující) funkci poetičnosti, která projev básnický (poeticky) aktualizuje, a vyděluje jej tak ze sféry běžné řečové komunikace – a nejen komunikace řečové, nýbrž komunikace vůbec.

Přistoupíme-li na myšlenku, že poetičnost je nezbytnou součástí uměleckého projevu netýkající se jen jeho řečové povahy, která ho tvořivě aktualizuje, a vytváří tak předpoklady, abychom projev chápali jako umělecký, pak ovšem postrádáme nutně tu složku, která zakládá vlastní povahu díla, bez níž nelze o něm hovořit jako o díle uměleckém. Je to složka estetická, která v dialektickém spojení s poetičností utváří specifickou povahu výtvaru jakožto uměleckého díla. Estetično samé, bez své složky poetické, není s to založit dialektiku uměleckého výtvaru, bez níž dílo pozbývá specifické působnosti – uměleckého účinku. Poetičnost (tvarovost) dodává dílu tvořivě ozvlášťující artistní dynamiku, vymaňující je z praktického řemeslného stereotypu, rutiny, respektive z tlaku věcné, sociální či komerční praxe a přitom je uvolňující z područí rituální a pragmatické závislosti; estetičnost osvobozující dílo z panství všední užítkovosti a praktické účelovosti pak je zdrojem atraktivní (přitažlivé) či averzivní (odpudivé) smyslové a citové působnosti jeho tvaru.

V souvislosti s řečeným vzniká jedna zásadní otázka – jak dochází k dialektickému sjednocení poetické a estetické složky díla, bez něhož se nedá hovořit o umění? Odpověď můžeme nalézt v článku Paula Crowthera „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“ (Crowther 2010). Autor v něm hovoří o umění jako „artefaktuálním zobrazení“, jako o postupu charakterizujícím umění, který navrhuje normativní strukturu, jaká je s to „osvětlit vlastní osobitou hodnotu umění“. Autor si klade otázku, „co činí artefaktuální obrazivost [...] tak efektivní ve funkčních kontextech?“ Dospívá k závěru, že tato obrazivost (v mé terminologii „poeticko-estetická dialektika“ díla) „je svébytným zdrojem moci, totiž základní estetické moci, která – jak lze rozumně předpokládat je s to posilovat víru v širší a rituální potenciál obrazu“. Tu se autor zastavuje u problematiky estetické bezzájmovosti jako klíčového prvku estetických reakcí na umění. Dovojuje, že „bezzájmovost“ se stává platným měřítkem estetična, „pokud se váže na logickou podstatu estetických reakcí, a nikoli na psychologický postoj, který údajně vyžadují“. Jako příklad uvádí architekturu, kde „forma tvořivě interpretuje, či dokonce (v případě velmi dekorativních děl) přehlazuje funkci“. V takových případech styl díla funguje jako obraz jeho funkce i doslovně jako případ této funkce. Mohli bychom to nazvat *exemplifikujícím obrazem* (tu se ve výkladu dostáváme do blízkosti koncepce amerického estetika teoretika Goodmana, který používá pojmu *exemplifikace*, aby vyjádřil zvláštnost uměleckého zobrazení).

Crowther přitom pečlivě odlišuje *duchampovské* a *warholovské* ready-mades, které považuje za jevy parazitující na „artefaktuálním zobrazování“. Odlišuje je od poetických aktivit, které nabízejí nové možnosti interpretace světa, ale zároveň připouští možnost děl, u nichž nejde o stylové inovace, tj. jejichž umělecké vlastnosti nevyčnávají natolik, „aby k sobě připoutaly trvalou estetickou pozornost“. Nakonec dospívá k názoru, že „artefakt, který exemplifikuje funkci nebo zobrazuje obsah, lze esteticky vychutnávat jako umění“. Zde bychom volili poněkud jinou definici, vycházející ze vztahu poetické a estetické složky uměleckého díla (artefaktu): tam, kde teoretik nasažuje výraz „kognitivní význam zobrazování“, by bylo možné použít označení „poetická aktivita zobrazení“, která (po vzoru avantgard) soustřeďuje vnímatelovu pozornost k tvárně aktivním, nikoli napodobivým pojetím v rámci umělecké obraznosti (představivosti), a nepřekračuje rámec její umělecké specifčnosti zaměřené na tvárnou podobu artefaktu. Ostatně autor hovoří jedním dechem o „tvůrčím rozměru obrazotvorné produkce“, jež by zavedení kognitivního aspektu implikujícího v sobě princip nápodoby nezbytně rušilo. Crowther sám zdůrazňuje právě tvůrčí povahu obrazotvornosti, kterou umělec pouze nezvznějšuje, tj. „nepřenáší představy ze své hlavy do obrazu ve fyzickém režimu“, nýbrž volí postup, který umožňuje „aby se tvůrčí prvek dále prozkoumával opracováváním média samotného“. To jsou zřetelné rysy poetické aktivity, které cestou „tvůrčího idiomu“ dávají formu tvárným fyzickým jsovcům, a určují tak podobu artefaktu.

Důležitým momentem v Crowtherově pojetí umělecké obrazotvornosti je zjištění, že mezi tím, co umělec prezentuje, a co jsme v díle schopni nalézt, dochází k dialogu či hře, jež jsou základem specifického druhu poetické a estetické empatie. Cestou pochopení poetické povahy artefaktu můžeme dospět k prožitku jeho estetické kvality. Přitom estetický rozměr není přítomný pouze ve fyzickém obrazu, ale hraje zásadní úlohu v mentální obrazivosti a v utváření jednoty subjektu (zde bychom mohli nalézt rysy Zuskova pojetí uměleckého vnímání jako cesty k sebeuvědomění subjektu: „Spojení estetické recepce (s převahou zastoupení recepce uměleckých děl) se sebereflexí naznačuje důležitou, snad nejdůležitější funkci estetické recepce: sebepoznání jedince, společnosti i lidstva jako celku“ (Zuska 2001: 42). Naznačují to i Crowtherova slova o významu mentálního zobrazování, které „tvorí soudržné tkanivo naší osobní identity, zahrnující a spojující objektivní lokalizaci a zkušenostní minulost“. Zde se rýsují příznaky existenciálního chápání dosahu umělecké zkušenosti, zkušenosti kontaktu s uměleckým dílem. Poukazuje na to i sám teoretik, když spojuje estetický rozměr nejen s fyzickým obrazem, nýbrž i s jeho úlohou i v mentální obraznosti a v jednotě subjektu. Právě zde lze navázat na myšlenku jednoty, která má rozhodující úlohu při sjednocování poetické a estetické stránky díla v uměleckém artefaktu. Zmiňuje se o tom také autor spisu o poetičnu Mikel Dufrenne, když hovoří o tom, že univerzálnost poetična nás opravňuje chápat je jako kategorii dominu-

jící „všem kategoriím estetickým“ (Dufrenne 1963). Bez dialektické jednoty poetické tvorby (produkce) a estetického vnímání (recepce) by nemohlo vzniknout umělecké dílo jako jednota poetického záměru a estetického ztvárnění vrcholící v prožitku uměleckého díla.

Připomínají to slova klasika strukturalistické metody, Jana Mukařovského, který kdysi napsal, že umělec (tvůrce) je prvním recipientem svého díla. Jednotu umělecké produkce a recepce by nebylo možno vyjádřit přesněji. Podobně jako se umělec může recepčně vztahovat k svému výtvoru, mohl by se k umělcově výtvoru vztahovat i laik. Ten – podobně jako umělec – má možnost k artefaktu přistupovat jako tvůrce, účastnit se v představě na vzniku díla, a dospět tak k pochopení umělcova tvůrčího záměru. Samozřejmě se nemůže ztotožnit s osobou tvůrce, ale má aspoň možnost pokusit se uvědomit si, proč umělec volil ten či onen postup, a snažit se pochopit jeho záměr. Už to je cesta umožňující proniknout do (poetického) „nitra“ díla a hledat založení jeho (estetické) působnosti. Důležité je držet se stále v blízkosti fyzické podoby díla, neuchylovat se k vnějškově psychologizujícím (biografickým) domněnkám, tj. nesnažit se o „vcítění“ do „duše“ umělce, nesuplovat jeho psychologickou motivaci, nýbrž sledovat poetickou povahu díla a její estetický účinek; jen tak se můžeme vyhnout „násilí“ vykonávanému na díle, když mu „zvnějšku“ (z pozice autora) podsunujeme motivy, které nesouvisejí s poetickou fakturou díla ani s jeho esteticky hodnotovým vyústěním. To by byl případ jak ideologického, tak psychologického a sociologického výkladu díla, který by vnášel do díla esteticky interpretační rysy, jaké by je přizpůsobovaly záměrům vykladače a ponechávaly stranou rysy, jež odpovídaly jeho poetickému založení. Zde se nabízí postup, jenž by byl s to vyloučit rysy scientistního přístupu, podřizujícího dílo apriornímu teoretickému konceptu (psychologickému, sociologickému či lingvistickému) pohlízejícímu na dílo se stanoviska mimouměleckých konceptů a obracejícímu pozornost na věc samu, tj. na umělecké dílo ztvárněné prostředky odpovídajícími příslušnému druhu umění (v případě literatury je tvárným prostředím řeč – mluvený jazyk). V dosavadní odborné literatuře existuje dílo, které vyhovuje požadavkům specifického vztahu zachovávajícího zvláštnost uměleckého druhu – literatury – a jí odpovídajícímu přístupu. Je to kniha esejů francouzského existencialisty Jeana Paula Sarta nazvaná *L'Imagination*; v jejím úvodu si francouzský filozof klade dvě základní otázky: „Co to znamená psát?“ a „Proč psát?“ (Sartre 1936).

V prvně jmenovaném eseji Sartre napsal: „Básník se rázně vzdal pojetí jazyka-nástroje. Zvolil jednou provždy poetický postoj, jenž přistupuje k slovům jako k věcem, a ne jako k znakům. Zvolil jednou provždy poetický postoj, jenž chápe slova jako věci, a ne jako znaky [...]. Pro básníka je řeč strukturou vnějšího světa, [...] cítí slova jako své tělo, je obklopen verbálním tělem, jež si stěží uvědomuje a jež působí ve světě, [...] jeho zvучnost, jeho délka, jeho smyslovost mužská nebo ženská, jeho vizuální podoba mu

dodává vzhled tělesný, jenž spíše reprezentuje význam, než aby ho vyjadřoval [...]. Tak se utváří mezi slovem a věcí dvojitý vzájemný vztah magické podobnosti a významu. Tak v důsledku poetického postoje realizuje v každém slově metaforu, o nichž snil Picasso, který si přál vytvořit krabičku sirek, která by se stala najednou netopýrem, aniž by přestala být krabičkou sirek“ (ibid.: 21). Důležitá jsou zde slova „poetický postoj“, jimiž se autor hlásí k identifikaci s poetikou tvůrce.

Sartre má však jinou knihu, nazvanou *L'Imaginaire*, kterou opatřil podtitulem *Fenomenologická psychologie imaginace*. V ní rozvinul fenomenologickou teorii imaginace (představivosti), která napoví více o jeho pojetí této schopnosti, bez níž nedovedeme pochopit povahu umění. Podle Sartrova názoru vytváří imaginace podobu, tj. irrealní obraz (představu), která ve skutečnosti neexistuje a kterou Sartre nazývá „analogon“ (řecký výraz pro „nápodobu“ – zdánlivě se tak ocitáme na poli klasické teorie umění jako „imitace“ přírody). Sartre však pod pojmem analogon nerozumí „nápodobu“, nýbrž využívá dále možnosti, jakou překladateli nabízí také čeština, která místo výrazu „nápodoba“ může použít výrazu „podoba“ (podle slovníku českého jazyka „soubor charakteristických rysů“, ale i „způsob, jak je něco uspořádáno, utvářeno, tvářnost, tvář, forma“). Pojem „analogon“ můžeme tedy chápat i ve významu „tvar“.

Tak se dostáváme ke koncepci, která vyhovuje našemu pojetí „utváření“, propůjčování tvaru dílu, které usiluje o umělecké zpodobení, tj. dodání podoby výtvaru, který má odpovídat tvárnému záměru umělce. Nazvěme tento záměr záměrem tvořivým, tvůrčím, jinými slovy záměrem poetickým (z řeckého výrazu „poiesis“, pocházejícího od slovesa „poiein“ = tvořit, utvářet, dávat tvar). Poetická složka se pak jeví jako podstatná součást tvaru, jež ji staví do dialektické opozice k estetickému; totiž k pojetí poetického „analogonu“ jako dialektického protějšku estetického. Tu se dostáváme do rozporu s Genettovým pojetím zastávaným v knize *L'Oeuvre de l'art*, 1. Zde tento autor používá opozice „imanence × transcendence“ (Genette 1994) k odlišení roviny artefaktu jakožto roviny fyzické podoby díla a roviny, kterou bychom v duchu strukturalistických teorií nazvali „estetickým objektem“ (Genette o této rovině hovoří jako o „ideálním“ objektu). Rozumíme jí esteticky významovou výstavbu fikčního světa realizovaného v poetickém artefaktu. Genettův dialektický koncept (imanence × transcendence) totiž do roviny imanence klade fyzickou podobu díla, která splývá s artefaktem. Proti ní klade jako dialektickou opozici estetickému (Genette: *L'Oeuvre de l'art*, 2). Vypadává však z této jeho koncepce vlastnost „poetična“ (jež u Genetta splývá s materiální, tedy v jeho koncepci imanentní) podobou artefaktu. To nabývá v uměleckém díle specifické umělecké vlastnosti, která je činí dialektickým protějškem estetickému (Genette 1997).

Na tento nedostatek upozornila právě německá teoretička Herta Schmüdová v knize *Struktury a funkce*, kde psala o „možnosti oddělit individuální

uzavřenou poetickou strukturu díla od historicky podmíněného sociálního systému od esteticky kódovaných významů otevřeného vývojovým změnám“ (Schmidová 2012: 13). Něco podobného měl na mysli i Felix Vodička, který hovořil o možnosti oddělit poetiku jako součást estetiky od literární historie. V těchto změnách viděla Herta Schmidová možnost oddělit strukturální teorii literatury jako systém uměleckých norem s jemu imanentními vývojovými zákonitostmi od poetických a estetických kvalit uměleckého díla, které by nepodléhaly sémiotické teorii; to by mohlo přispět k odvratu od saussurovského pojetí díla jako lingvistického znaku k funkčnímu, antropologickému pojetí umění, funkčního sebeuplatnění lidského subjektu vůči světu. Základním východiskem není „princip sebeuplatnění subjektu“ vůči světu, nýbrž uspokojování lidských potřeb. Východiskem není „seberealizace subjektu“, jak se domníval Mukařovský, nýbrž k takovým potřebám patří snaha vypořádat se s nároky vnějšího světa na jedince. Předpokladem přežití je potřeba ovládnout podmínky života, získat převahu nad světem, který hrozí individuum pohltit, dobýt si v něm své místo jako základnu pro své přežití. Odtud pramení potřeba svět ovládnout, což se děje cestou rozumového poznání. Protějším logického, rozumového poznání je lidská potřeba ztotožnit se s ním, přijmout ho za svůj; v protikladu k funkci logické můžeme tuto potřebu charakterizovat jako funkci mýtickou (mýtus zde nechápeme v duchu racionální logiky jako to, co vyhovuje logickým principům a jejich zákonitostem, nýbrž jako to, o čem Kant hovořil jako o „svobodné hře imaginace“). V závislosti na podílu lidské tělesnosti na těchto funkcích zde můžeme odlišit aktivitu věcně manipulační (pragmatické zacházení s věcmi) a znakově modelující (zastupování věcí znaky). V rámci potřeb spojených s ovládáním světa můžeme odlišit aktivitu věcně technickou (technické ovládání nástrojů) od znakově modelující (vytvářející znakové modely věcí – např. matematické), které vyhovují instrumentální mimoumělecké účelovosti (noetické praktičnosti). V modifikaci potřeb osvojování světa pak můžeme odlišit funkci magickou, usilující cestou rituální manipulace dospět k (fantazijnímu) souznění s transcendentním světem překračujícím zákony logiky, a konečně funkci estetickou, umožňující uměleckými postupy modelovat a vyjádřit sebe (jako člověka) v světě a svět v sobě. Estetická funkce vyžaduje od tvůrců i vnímatelů estetickou distanci vytvářející odstup od prakticky manipulačních (magických a technických) i od noetických (poznávacích) funkcí. Tím vzrůstá význam poetické stránky uměleckého výtvaru, která umožňuje soustředit vnímatelovu pozornost na svobodný záměr, s jakým je dílo utvářeno. Tu je třeba zdůraznit význam umělecké avantgardy, která začala výslovně obracet pozornost vnímatelů ke způsobu, jakým dílo vzniká. V tom ohledu sehrály neblahou úlohu formulace některých teoretiků umění, kteří hovořili o „technické“ stránce umělecké tvorby. Tyto myšlenky zaváděly umělecké myšlení na pozice mechanické redukce tvůrčí aktivity, sváděly k pojetí umění jako „techné“ – dovednosti, kterou lze získat cvičením. Tak

sblížovaly umění s obory činnosti, jaké vyžadují pragmatickou dovednost, tedy manipulační zběhllost. Umění se však nelze naučit, není to pouhá praktická dovednost. Čím více se umělecké dílo blíží úrovni věcně manipulační, tím spíše může – za podmínek zachování estetické funkce – narůstat jeho poetická povaha. Dílo začíná působit jako poetický (artificiální – umělý) výtvar, jehož smyslem je působit esteticky tak, že pozbývá funkce nástroje praktické účelnosti sledující mimoumělecké (náboženské, ideologické) cíle.

V rámci znakově manipulační funkce se poetický artefakt může stát i kulturním fetišem a jako takový být součástí mimouměleckých, společensky kulturních obřadů (užívající náboženské sakrální rekvizity, ideologické prostředky politické aktivity, předměty merkantilní směny), které neutralizují jeho původní funkci – podněcovat uměleckou kulturní tvořivost vypovídající o komplexní situaci člověka v světě. Někteří filozofové a teoretici umění hovoří nyní o současné proměně povahy umění, které nabývá stále silněji kulturně fetišistické povahy a mění umění v řemeslo (srov. Clair 2011). Bránit umění před pádem do řemeslné dovednosti (s níž je často spojen umělecký úpadek) je aktuální cíl, jaký by si měla vytyčit současná tvorba, pokud jí jde o věc. To, co bylo řečeno o rozdílu umění a řemeslné dovednosti, navozuje potřebu zamyslet se znovu nad otázkou možné fetišizace umění. K té může dojít dvojím způsobem: jednak instrumentalizací umění jako prostředku lukrativní směny (například umění jako výdělečný nástroj zábavy), jednak využitím umění jako nástroje mimoumělecké (politické) propagandy. Jiná je situace, kdy umění je přeneseno do oblasti spirituální transcendence a stává se součástí náboženských rituálů apelujících na duchovní svět člověka, na jeho náboženskou víru. Tady může dojít k funkční transformaci, kdy se dominantou stává funkce mravně apelativní. Tak se povaha umění může změnit; náboženská (politická) instrumentalizace činí z umění – jak řečeno výše – spirituální fetiš, součást náboženského (politického) obřadu. Jinými slovy to znamená, že je-li umění užito převážně jako nástroj působení na publikum, vzpírá se instrumentálnímu zneužití, pozbývá své specifické umělecké povahy, opouští sféru umělecké artificiality, ztrácí schopnost specifického estetického působení (respektive umělecká funkce je překryta funkcí mimouměleckou). Tu se ukazuje, že estetická funkce je dialekticky vázána na funkci poetickou jako její artificiální základnu. Estetično s poetickou funkcí dialekticky souvisí; bez kooperace obou složek – bez esteticky významného poetického tvaru pozbývá estetično umělecké podoby; umělecké dílo nemůže vzniknout. Mohou sice existovat poeticky působící přírodní útvary vzniklé bez zásahu člověka (například skalní město), ale nelze jim přiřknout lidský (umělecký) záměr, stejně jako nelze přiřknout nahodilé estetické konfiguraci záměr umělecký (bohužel někteří umělci – například někteří surrealisté) podléhají omylu, že „anything goes“, a domnívají se, že umělecké dílo může vzniknout bez záměru nahodilou kreací. Ostatně i Mukařovský hovořil o dialektice záměrnosti a nezáměrnosti v umění (měl však

spíše na myslí nečekané důsledky umělecké tvorby vymykající se původnímu uměleckému záměru umělce). Vyjdeme-li z teze o dialektické provázanosti estetická a poetická, která zakládá možnost vzniku umělecké artificiality (uměleckého) díla, pak to s sebou nese řadu důsledků, které má toto zjištění pro náš poměr k umění a jeho funkci v životě. Především to vyžaduje zásadní změnu v pojetí umění, které je vyňato ze sféry praktické instrumentální účelovosti na jedné straně, i ze sféry teoretické (duchovní) kognitivní záměrnosti na straně druhé. Smyslem umění není předmětné poznání, jak tvrdí Sartre; v umění nejde o to, „co je svět o sobě“, nýbrž o to, „co je svět pro mne“ čili „čím jsem já světu“. Teprve vyjdeme-li z tohoto hlediska, můžeme si uvědomit něco o sobě, čím je svět pro nás a čím můžeme být my pro svět. Tak umění přispívá k sebeuvědomění člověka v světě a zároveň světa v člověku (srov. Zuska 2001: 42). Bohužel tato dialektika zůstává často mimo pozornost teoretiků, kteří kladou důraz buď na jednu, nebo na druhou stránku umělecké tvorby. Například významný francouzský teoretik Gérard Genette (jak bylo řečeno výše) spojil „rovinu imanence“ (rovinu fyzické, věcné podoby díla) s rovinou artefaktu (srov. Genette 1994), čímž – jak bylo zmíněno výše – vyloučil z oblasti zájmu poetickou, artificiální, tj. umělecky vytvořenou stránku díla, která právě zakládá možnost jeho estetického významnění. Na druhé straně Mikel Dufrenne přisuzuje estetickým kategoriím pouze kvality afektivní (činí je tedy záležitostí psychologickou), které ani z tvaru díla, ani z jeho estetických kvalit nelze jednoznačně určit. Umělecké dílo nelze definitivně vymezit ani na základě jeho poetického tvaru, ani z jeho významů estetických (Dufrenne 1963). Obojí přístup naráží na potíže při zdůvodňování integrity díla jakožto dialektické jednoty estetická a poetická. Estetické kvality mohou nést umělecké významy jen za předpokladu poeticky funkčního uplatnění v tvaru díla. Tato dialektika je nepřekročitelná a vzájemná provázanost obou složek rozhoduje o umělecké kvalitě díla. Někteří teoretikové umění – například Tomáš Kulka v knize *Umění a falzum* – kritizují koncepcí monismu v estetice s rozlišující estetickou a uměleckou hodnotu uměleckého díla. Uměleckou hodnotou díla rozumějí a) „obecný význam invence, exemplifikované dílem pro ‚svět umění‘, a b) „potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití“ (Kulka 2004: 99–101). Přihlédneme-li blíže ke Kulkovým formulacím, zjistíme, že lze bez poškození významu nahradit výraz „umělecká hodnota“ výrazem „poetická hodnota“ chápaným jako protějšek hodnoty estetické. Poetická hodnota si zachovává vlastnosti tvůrčího činu, jenž se vyznačuje originalitou řešení tvůrčího problému, který posouvá dále možnosti tvůrčího využití a zároveň tím vymezuje konkrétní historický rámec svého objevu (to měl patrně na mysli Felix Vodička, když charakterizoval tento čin jako „konkretizaci“, ačkoli zde by se spíše nabízel výraz „aktualizace“).

Je zajímavé povšimnout si rozdílných formulací u dvou stoupenců literárněvědného strukturalismu – Mukařovského a Jakobsona: Mukařovský se

zaměřil na stránku estetickou, Jakobson dával přednost stránce poetické. První zdůrazňoval „ozvlášťující“ vyčlenění díla s převažující estetickou funkcí z běžného kontextu, druhý vyzdvihoval tvárnou stránku poetična. Dialektickým propojením obou stránek v uměleckém díle se zabýval vlastně až Tomáš Kulka ve své koncepci „duální“ povahy estetična. Vztahem estetična s poetična se zabýval i zakladatel oboru „recepční estetika“, kostnický literární teoretik Hans Robert Jauss, jenž vyšel z klasického antického pojetí zdůrazňujícího trojí funkční povahu umění – poetickou, estetickou a katartickou. Poezie pro Jausse znamená poetickou schopnost, schopnost poeticky tvořit: „člověk upokojuje svou potřebu cítit se doma ve svém světě a vydělit v něm to, čím je mu svět nepřátelský, přičemž dospívá k odlišení vědění a pojmového poznání a k odlišení umění od řemeslné praxe ryze reproduktivní“. Aisthesis pro Jausse znamená odlišný svět estetické zkušenosti umožňující regenerovat vnímání světa oslabené zvykem. Katarzi pak chápe jako další modifikaci estetické zkušenosti, která člověku dává schopnost osvojit si normy společenského chování a objevit svobodu estetického soudu. Německý teoretik však položil hlavní důraz na hledisko katarze, což ho přivedlo k vyzdvižení pozitivně výchovné funkce umění ve směru mravním. Preference morálních hodnot umění měla za následek porušení dialektické rovnováhy mezi poetičnem a estetičnem v uměleckém tvaru a její vychýlení ve směru didaktickém, což se projevilo při jeho výčtu identifikačních modelů v estetické komunikaci mezi receptivními dispozicemi vnímatelů uměleckého díla – k nim počítá dispozice asociativní (vznikající při kolektivních slavnostech), obdivné, sympatetické (solidarizující s s hrdinou), katartické (soucítění s hrdinou), ironické (provokativní – distancující se kriticky od hrdiny); tak vzniklo schéma možností vnímatelských identifikací založené spíše na principu morálním a psychologickým než estetickým.

Vztah estetična a poetična skloubený v dialektickou jednotu v uměleckém díle nabízí vnímatelům možnost dosáhnout modelového prožitku estetické hodnoty v uměleckém díle, jež jim dává možnost obohatit jejich prožitkový svět o schopnost zaujmout k světu tvořivý, poetický vztah; v rámci takového postoje může člověk hodnotit věci kolem sebe z hlediska jejich tvárné, poetické hodnoty, vnímat svět nikoliv jako hotové, dané formy, nýbrž jako vtvory lidské aktivity vzniklé z potřeby dát věcem tvar, utvářet vlastní svět tvarů. Tak člověk, schopný hodnotit okolní svět z hlediska jeho poetičnosti (stvořenosti), získává schopnost prožívat svět esteticky, tj. prožívat a hodnotit jeho poetické tvary jako esteticky významné, jako krásné (respektive ošklivé), to znamená jako nositele estetické hodnoty (nebo jejího opaku, estetické pahodnoty).

Zde se nabízí možnost odlišit umění a kýč, tj. objekty, které předstírají umělečnost, avšak postrádají to, co z nich činí umělecký výtvar – dialektiku estetična a poetična. Buď kladou důraz na poeticky artificální (umělou) povahu tvaru artefaktu (zvláště to platí o řemeslně, respektive industriálně

produkováných suvenýrech), nebo opomíjejí jeho esteticky funkční záměrnost. Dochází tak k porušení dialektického vztahu obou složek – k formalistickému zkreslení estetické funkčnosti (kubistické židle, na nichž se nedalo sedět), nebo k estetizujícímu přezdobení poetického tvaru (samoúčelný secesní ornamentalismus, například v německé knižní kultuře 20. století ovlivněné nacistickou ideologií – gotické tvary písma, které ztěžovaly četbu). Podstatou kýče je předstírání uměleckého záměru, jež tvůrce nedokáže naplnit, protože mu chybí schopnost dosáhnout dialektického napětí v uměleckém tvaru, napětí obou zásadních složek – poeticky funkčního tvaru a esteticky působící formy. Takového napětí není s to dosáhnout – vždy překročí hranici, která liší umění od pseudoumění. Kýč je pseudouměním, protože předstírá umělecké ambice, jež není s to splnit, a jako takový je pouhou náhražkou umění, vzbuzující nechuť a odpor u kompetentních vnímatelů umění. Proto má výraz „kýč“ obecně pejorativní povahu a spojuje se s ním představa tvůrčí degenerace. Je příznačné, že kýč nalézá podmínky k uplatnění tam, kde buď upadá svoboda veřejné diskuze, nebo slábné hodnotové povědomí společnosti. U nás se problematikou kýče zabýval Václav Zykmund, který své pojednání uzavřel výčtem jednaosmdesáti vlastností tohoto kulturně krizového jevu. S některými lze souhlasit, jiné jsou příliš obecné (Zykmund 1966). Fenomenologické pojetí kýče uplatnil Ludwig Giesz ve spise *Phänomenologie des Kitsches*, když napsal: „Určit povahu kýče není o nic lehčí než vysvětlit, co je vlastně umění; vždyť s kýčem se in concreto setkáváme jakožto s pseudouměním“ (Giesz 1971). Předpona pseudo- naznačuje, že v kýči se skrývá cosi lživého, co narušuje dialektiku dvou základních rysů uměleckého díla, estetická a poetická ohrožuje tak samy základy umění.

Funkční analýzu kýče přinesla studie Tomáše Kulky *Umění a kýč* (Kulka 1994), jenž v ní podrobil analýze povahu kýče, pokusil se o zdůvodnění jeho pokleslé hodnoty a v závěru si povšiml vztahu kýče k uměleckým žánrům (fotografie a další druhy umění). Kýč se zde jeví jako plíživá infekce postihující umění, které si nevytvořilo v publiku dostatek protiláték a postupně podléhá nákaze komercializace.

Ve studii *Osudy moderního umění* jsem napsal, že hranice mezi oblastí umění a oblastí mimouměleckou je podle názoru vůdčí osobnosti strukturní estetiky Jana Mukařovského prostupná, neboť společným jmenovatelem obou oblastí produkce je tvar (Haman 2012). Francouzští teoretici (G. Genette) nicméně rozlišili předměty přirozené, užitkové a umělecké (utvořené s cílem působit esteticky). Přechodnou zónu mezi uměleckými a mimouměleckými předměty vytváří oblast tzv. „užitého umění“, kde do „světa umění“ vstupují aspekty praktické užitnosti. Ty se mohou stát trojským koněm komercializace – známý je například případ komerčního zneužití uměleckého odpadu pod názvem „camp“ (srov. Eco 2007); to jen dokazuje, že před náporom komercializace neobstojí ani esteticky méněcenné výtvořky. Přitom je tento jev názorným dokladem relativizace a katastrofál-

ního poklesu hodnotového vědomí soudobé společnosti. Má tedy v současné situaci rozkladu hodnot smysl zabývat se otázkami tak odtažitými, jako je význam estetická a poetická v umění? Domnívám se, že odpověď na takovou otázku nutně vyzní kladně, protože pokud si neobjasníme, jak jsme na tom s uměním dnes, může být po několika dekádách této počítačové digitální civilizace, schopné vše virtuálně nahradit a reprodukovat, již pozdě. Umění se pak může stát záležitostí hrstky podivínů, jimž bude osud současného ale i minulého umění a kulturních památek (jako byla například Palmyra zničená islamisty) lhostejný.

LITERATURA

CLAIR, Jean

2011 *L'hiver de la culture* (Paris: Flammarion)

CROWTHER, Paul

2010 „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“; in Kulka, Tomáš – Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 403–423

DUFRENNE, Mikel

1963 *Le poétique* (Paris : Presses universitaires de France)

ECO, Umberto

2007 *Dějiny ošklivosti* (Praha: Argo)

GENETTE, Gérard

1994 *L'oeuvre de l'art, 1. Immanence et Transcendance* (Paris: Seuil)

1997 *L'oeuvre de l'art, 2. La relation esthétique* (Paris: Seuil)

GIESZ, Ludwig

1971 *Phänomenologie des Kitsches* (München: Wilhelm Fink Verlag)

HAMAN, Aleš

2012 *Osudy moderního umění* (Praha: Pulchra)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Jinočany: H & H)

KULKA, Tomáš

1994 *Umění a kýč* (Praha: Torst)

2004 *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

SARTRE, Jean-Paul

1936 *L'imagination* (Paris: Alcan)

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Paris: Gallimard)

SCHMIDOVÁ, Herta

2012 *Struktury a funkce: Výbor ze studií 1989–2009*; předmluva Haman, Aleš (Praha: Karolinum)

ZUSKA, Vlastimil

2001 *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (Praha: Triton)

ZYKMUND, Václav

1966 *Umenie a gýč* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení)



**Transformation of the Linguistic Reasoning Paradigm
of Basic Colour Terms: outline of the problem**

The paper is focused on selected linguistic issues, which touch the problems of basic colour terms. Specially we concentrate on two domain of research.

First of the research position understand the basic colour terms as so called linguistic universalities. The main argument of this point of view was given by another research of basic colour terms, which compare them with human ability to perception different wavelength of light. Second research position argue with cognitive processes of perception and explain the basic semantic of colour terms as result of so called language conceptualization of natural world. The goal of this paper is present the main change in linguistic paradigm, which concern research of basic colour terms and their semantics.

Keywords: basic colour terms, evolutionary model of basic colour terms,
cognitive linguistics, language image of the world,
semantics of basic colour terms

Mgr. Richard Změlík, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
richard.zmelik@upol.cz

Studie vznikla v rámci grantu IGA_FF_2018_025
(Bohemistika: moderní filologie v 21. století).

PROMĚNA V PARADIGMATICE LINGVISTICKÉHO UVAŽOVÁNÍ O JAZYKOVÝCH POJMECH ZÁKLADOVÝCH BAREV: NÁSTIN PROBLEMATIKY

RICHARD ZMĚLÍK

1. ÚVODEM

Barvy náleží k základním smyslovým či jevovým kvalitám a jako takové jsou přirozenou součástí nejen přírody, ale významnou úlohu mají i v jednotlivých kulturách. Jak dokládají pravěké nástěnné malby, člověk se základními barvami pracoval před mnoha desítkami tisíc let před naším letopočtem.¹ Jejich užití bylo přirozeně spojeno nejen s dovedností barvy napodobit, ale také se schopností je chápat v rovině významových kvalit. Od chvíle, kdy člověk začal barvy uměle napodobovat, nebyly pouhým *imitatio naturae*, ale stávaly se zvláštními symboly, jež byly obecně spojovány s rituální praxí. Ve starověkých kulturách měly již barvy propracovanou sémantiku, která se významně zapojovala do náboženské mytologie. Středověk, který byl obecně symbolem výrazně prostoupen, určil barvám důležité místo rovněž v systému křesťanské symboliky.²

Základní barvy začaly být brzy nejen reprodukovány, ale výrazně sémantizovány, na což měl vliv především kulturně-historický kontext. Typickým příkladem může být modrá, která je v křesťanském ritu spojována s mariánskými svátky nebo s Křtem Páně; naopak centrální barvou islámu je zelená. Kromě výtvarné imitace zprvu primárních monofokálních barev byly zcela přirozeně barvy reprezentovány také v jazyce. Jak dokládá studie Carole P. Biggam „Prehistoric Colour Semantics: A Contradiction in Terms“ (2014), již v protoindoevropštině existovaly lexikální výrazy, jimiž byly odlišeny základové monofokální barvy.³

/1/ Všeobecně známé jsou nástěnné kresby v jeskynních španělské Altamiry. Ovšem teprve nedávno byl norským profesorem Christopherem Stuartem Henshilwoodem a jeho kolektivem učiněn dosud nejstarší nález dosvědčující použití barev člověkem. Jedná se o zlomek horniny z jihoafrické rezervace Blombos Cave, jehož stáří bylo odhadnuto na 73 tis. let [https://vimeo.com/289437394].

/2/ K symbolice barev ve staročeské kateřinské legendě viz studii Eduarda Petrů „Symbolika draků a barev v Životě svaté Kateřiny“ (1995). Ve *Všeobecných pokynech k Římskému misálu* (2008) je upraveno užívání barev vzhledem k jednotlivým církevním festivaltům.

/3/ V této souvislosti je zajímavé autorčino zjištění, které potvrzuje, že výraz, kterým se původně označovala červená, resp. rudá je starší než výrazy pro zelenou: „[A] green-related category became established as basic after Proto-Indo-European had broken up into various daughter languages, making it a later basic category than the earliest red-related one. [...] It could be argued that a basic green-related category had existed in Proto-Indo-European under a name which was later lost, and that many (or all) of the daughter languages replaced the old word by their own various labels“ (Biggam 2014: 16).

[„Pojmová kategorie související se zelenou byla jako základová utvořena po rozpadu protoindoevropštiny na různé příbuzné jazyky, což z ní činí pozdější kategorii, než je dřívější pojem pro červenou. Mohlo by být řečeno, že základní pojmová kategorie pro zelenou existovala v protoin-

Barvy jako původní jevové kvality se tak stávají přirozenou součástí kulturních a sémiotických systémů, ve kterých plní různé funkce.⁴ S tím souvisí i otázka po způsobu jejich reprezentace, kterou dle základní typologie vyplývající z povahy zobrazovacího média můžeme vymezit do dvou oblastí – výtvarné a jazykové.⁵ Zcela přirozeně se v této souvislosti objevuje otázka, co se nalézá u základů sémantiky reprezentací barev, zdali se jedná o vlastní smyslově vnímatelnou kvalitu, tedy jev, anebo o jiné aspekty.

V této studii, která má přehledový charakter, nás bude zajímat, jakým způsobem se lingvistika ve 20. století vyrovnávala s problematikou jazykové reprezentace základových barev a její elementární sémantiky. Samozřejmě není zde možné podat vyčerpávající přehled všech důležitých a podnětných názorů a diskuzí, jež se k danému tématu v lingvistice vztahují. Proto se konkrétně zaměříme na vybrané lingvistické koncepty reflektující problematiku jazykové reprezentace barev s primárním cílem zaznamenat důležitou proměnu v paradigmatické lingvistické uvažování o jazykových pojmech pro barvy a jejich sémantice.

2. OTÁZKA EVOLUCE A NEUROFYZIOLOGIE BAREV

Od druhé poloviny 20. století je v lingvistice věnována systematická pozornost výzkumu jazykového pojmenování tzv. základových barev. Cílem lingvistů bylo prozkoumat povahu lexikálních pojmů, o kterých se domnívali, že náleží k bazálnímu lexiku ve všech přirozených jazycích. V roce 1969 publikovali Brent Berlin a Paul Kay dnes již klasickou práci *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, ve které srovnali 98 jazyků a přišli s konstatováním, že pojmů pro základové barvy, tj. takových, které jsou lexikálně nesložené a nederivované, je jedenáct⁶ a že v každém přirozeném jazyce se de facto vyvíjí analogickým způsobem, který představili v základním evolučním modelu (viz Obr. 1).

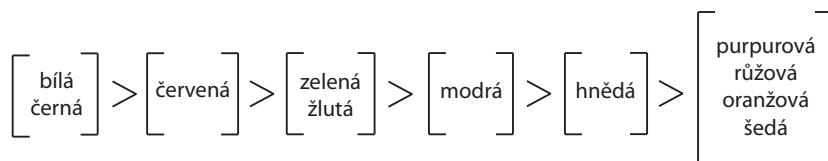
doevropštině pod označením, které později vymizelo, a že řada (nebo všechny) příbuzné jazyky nahradily tento starý výraz svým vlastním výrazem.“]

V češtině tak výraz *rudý* předcházel mladšímu slovu *červený*, jehož etymologickým základem je praslovanský tvar *čъrv(j)ень, které je původně přičestím trpným od *čъrviti (barvit červenem). Červené barvivo se totiž získávalo ze speciálního druhu červů (viz Rejzek 2015: 124).

/4/ Kromě toho, že jevový svět vnímáme v jeho přirozené barevnosti (stromy jsou zelené, obloha modrá atd.), mají barvy další důležité významy, které jsou produkovány kulturními diskurzí, jež významně utváří například církev, politika, armáda, móda, ideologie apod. (Viz *červená* nebo *hnědá* jako symboly totalitních ideologií.)

/5/ Stranou ponecháváme hudební reprezentace barev, která není explicitně manifestována ve formě znakového vehikula (srov. výtvarná imitace barvy nebo lexém), ale je jednotlivým zvukovým kvalitám (tónům) připisována na základě synestezie, „kdy jeden vjem vyvolává mimoděk vnímání jiných smyslových oblastí“, jakými jsou „schopnost cítit chuť písmen, slyšet barvy a vidět tóny, aniž je člověk vázán na jazykové procesy“ (Winter 2007: 49).

/6/ Černá, bílá, červená, žlutá, zelená, modrá, hnědá, oranžová, purpurová, růžová a šedá.



Obr. 1: Evoluční model pojmů pro základové barvy monofokální a smíšené podle Berlina a Kaye.

Jednotlivé fáze tohoto vývoje jsou přirozeně závislé na bohatství lexikonu příslušného jazyka, kterým jsou barvy označovány, a jenž koresponduje s evoluční vyspělostí daného jazyka. Ve svém výzkumu autoři excerpovali také jazyky, které neměly plně rozvinout lexikální databázi pro všech jedenáct základových barev. Proto přišli s teorií, podle které má platit, že pokud v některém z jazyků neexistuje všech jedenáct lexikálně primárních pojmů pro základové barvy, potom budou tyto pojmy v každém jazykovém systému postupným vývojem realizovány podle stanoveného evolučního modelu. Tato jazyková realizace, která má podle autorů univerzální povahu, probíhá vždy směrem od základního rozlišení mezi černou a bílou k postupnému vytvoření pojmů pro další monofokální barvy⁷ a barevné kombinace, jejichž výsledkem jsou tzv. základové smíšené barvy.⁸ Tento vývojový princip autoři vysvětlují následovně: „It appears now that, although different languages encode in their vocabularies different *numbers* of basic color categories, a total universal inventory of exactly eleven basic color categories exists from which the eleven or fewer basic color terms of any given language are always drawn. The eleven basic color categories are *white, black, red, green, yellow, blue, brown, purple, pink, orange, and grey*.”

A second and totally unexpected finding is the following. If a language encodes fewer than eleven basic color categories, then there are strict limitations on which categories it may encode. The distributional restrictions of color terms across languages are:

1. All languages contain terms for white and black.
2. If a language contains three terms, then it contains a term for red.
3. If a language contains four terms, then it contains a term for either green or yellow (but not both).
4. If a language contains five terms, then it contains a terms for both green and yellow.
5. If a language contains six terms, then it contains a term for blue.
6. If a language contains seven terms, then it contains a term for brown.

/7/ Červená, zelená, žlutá a modrá.

/8/ Hnědá, purpurová, růžová, oranžová a šedá.

7. If a language contains eight or more terms, then it contains a term for purple, pink, orange, grey, or some combination of these.“⁹ (Berlin – Kay 1969: 2–3)¹⁰

Pro větší názornost lze danou situaci přepsat také následujícím způsobem (viz Tab. 1):

A	I	II	III		IV	V	VI	
B	I	II	IIIa	IIIb	IV	V	VI	VII
LEX	2	3	4	4	5	6	7	11
1	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá	bílá
2	černá	černá	černá	černá	černá	černá	černá	černá
3		červená	červená	červená	červená	červená	červená	červená
4			zelená	žlutá	zelená	zelená	zelená	zelená
5					žlutá	žlutá	žlutá	žlutá
6						modrá	modrá	modrá
7							hnědá	hnědá
8								purpurová
9								růžová
10								oranžová
11								šedá

/9/ [„Nyní se zdá, že i přesto, že různé jazyky ve svém slovníku kódují různý počet pojmů základových barev, univerzálně existuje přesně jedenáct takových pojmů, z nichž právě jedenáct nebo méně jich je obsaženo v každém z jazyků. Těchto jedenáct pojmů pro základové barvy jsou: bílá, černá, červená, zelená, žlutá, modrá, hnědá, purpurová, růžová, oranžová a šedá. Druhá a zcela nečekaná zjištění je toto. Pokud jazyk obsahuje méně než jedenáct pojmů pro základové barvy, pak existují přísná omezení, jež se týkají toho, které pojmy mohou být kódovány. Distribuční omezení pojmů pro barvy napříč jazyky jsou následující:

1. Všechny jazyky mají výrazy pro bílou a černou.
2. Pokud jazyk obsahuje tři termíny, pak obsahuje termín pro červenou.
3. Pokud jazyk obsahuje čtyři termíny, obsahuje termín buď pro zelenou, nebo žlutou (ale ne oba).
4. Pokud jazyk obsahuje pět termínů, pak obsahuje výrazy pro zelenou i žlutou společně.
5. Pokud jazyk obsahuje šest termínů, pak obsahuje termín pro modrou.
6. Pokud jazyk obsahuje sedm termínů, pak obsahuje termín pro hnědou.
7. Pokud jazyk obsahuje osm nebo více výrazů, pak obsahuje termín pro fialovou, růžovou, oranžovou, šedou nebo nějakou jejich kombinaci.“]

/10/ Autoři dokonce uvádí, že existuje jazyk, který je možné z evolučního hlediska zařadit do kategorie I (viz Tab. 1). Takový jazyk, kterým je Jalé na Nové Guinei, disponuje pouze dvěma lexémy pro označení bílé a černé. Veškeré ostatní barvy, které v naší kultuře běžně rozlišujeme, se v tomto jazyce jeví jako odstíny bílé nebo černé (viz Berlin – Kay 1969: 23–25). Jiný jazyk – Tzeltal, který je užíván ve státě Chiapas v jižním Mexiku – má podle autorů pět lexémů pro základní barvy, a to výrazy pro černou, bílou, červenou, zelenou a žlutou (Berlin – Kay 1969: 11).

Tab. 1: Náзорé představení evolučního kritéria v podobě přímo úměrné kvalitativně-quantitativní závislosti. Podle teorie Berlina a Kaye probíhá evoluce pojmenování základních barev de facto v sedmi základních fázích (řada B). Řada A označuje šest kvalitativně-typologických fází, které odlišuje přítomnost nového pojmu pro základní barvu. Podle autorů probíhá vývoj lexika označujícího základní barvy ve všech jazycích právě tímto univerzálně platným kauzálním procesem: „[T]he six equivalence classes [...] may be interpreted as representing at least six evolutionary stages of complexity of basic color lexicon, which have the following properties: that a given language at a given point of time can be assigned to one and only one stage; and that a language currently in a given stage must historically have passed through all prior stages in the appropriate order“¹¹ (Berlin – Kay 1969: 15).¹²

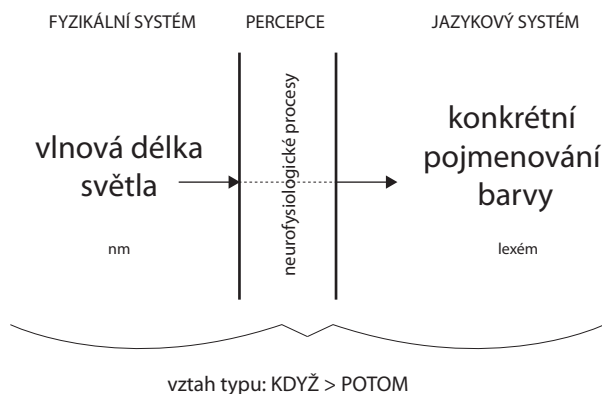
V citované práci Berlina a Kaye je univerzalita pojmenování barev spojena s evolučním kritériem, které je sice soustředěno do imanentní oblasti jazyka, avšak takovým způsobem, kdy každý z dílčích jazykových systémů (konkrétní jazyk) pojmenovávající barvy je reflektován na pozadí myšlenky univerzální struktury (respektive systému), které každá konkrétní jazyková reprezentace podléhá. Berlin a Kay proto pokládali těchto jedenáct pojmů pro základové barvy za tzv. jazykové univerzálie a předpokládali jejich plnou přítomnost anebo potencialitu v každém z jazyků. Proto i evoluční proces, o kterém autoři hovoří, je univerzální. Otázkou ovšem zůstává, co tuto univerzalitu zakládá. Je to apriorní smyslová danost v podobě mimojazykové existence právě oněch jedenácti základových barev v přírodě, které běžně lidským okem rozpoznáváme?

V úvodu jsme konstatovali, že vnímání barev náleží mezi elementární vjemové kvality. Již ve zmíněné publikaci Berlin a Kay uvádí, že jimi představený evoluční model základových barev je podmíněn percepcí (viz Berlin – Kay 1969: 4–7). Tomuto problému se však podrobněji nevěnují a otázku vztahu percepce a jazykových pojmů pro barvy nechávají otevřenou. Paul Kay se však k ní vrací o necelých deset let později ve studii „The Linguistic Significance of the Meaning of Basic Color Terms“ (1978), ve které společně s Chadem McDaniellem přichází se snahou vysvětlit právě elementární sémantiku jazykových pojmů základových barev. Význam této práce se v kontextu předchozího výzkumu jeví jako snaha podpořit předpoklad, podle kterého právě oněch jedenáct pojmů pro základové barvy náleží mezi jazykové univerzálie.

/11/ „Šest ekvivalentních tříd lze interpretovat jako reprezentaci nejméně šesti evolučních stupňů komplexního lexikonu pojmů pro barvy, jež má následující vlastnosti: daný jazyk v daném čase může být přiřazen k jednomu a pouze k jednomu stupni; a že jazyk, který je v současné době v dané fázi, musel historicky projít všemi předchozími etapami v příslušném pořadí.“]

/12/ Věra Schmiedtová a Barbara Schmiedtová ve studii „Určení jazykové základovosti barev v Českém národním korpusu“ stanovují pro češtinu tyto centrální barvy: černou, bílou, červenou, modrou, zelenou, žlutou, šedou/šedivou a hnědou (viz Schmiedtová – Schmiedtová 2006: 311).

Podle Kaye a McDaniela tvoří fundament této univerzality dvě zcela objektivně a univerzálně platné kategorie, tj. jednak fyzikální vlastnosti barev coby vlnových délek světla a jednak všem lidem společné neurofyzilogické vlastnosti percepce barev. Mezi neurofyzilogickou registrací barev, jež probíhá v oblasti smyslových receptorů, a konkrétním jazykovým pojmenováním pro danou barvu potom existují přímé kauzálně-koooperační mechanismy, které motivují jazykové pojmy barev, jež následně tuto kauzalitu sémanticky reflektují: „[A]ll languages share a universal system of basic color categorization... [T]hese universals are inherent in the human perception of color. The color perception of all peoples is the result of a common set of neurophysiological processes, and McDaniel suggests that these pan-human neurophysiological processes are the basic of the universal patterns in the meanings of basic color terms. We argue [...] that the human perception of color offers an explanation of why English speakers segment the visual spectrum as they do – and why, furthermore, speakers of other languages exhibit the limited and systematic set of alternative segmentation of the color space that they do“¹³ (Kay – McDaniel 1978: 610–611).

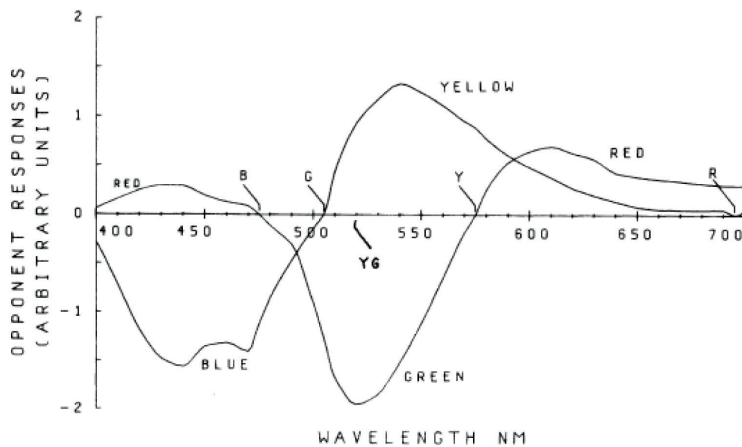


Obr. 2: Model kauzálně-kooperačního mechanismu mezi neurofyzilogickými procesy podmíněnými fyzikálními vlastnostmi na straně jedné a jazykovým systémem na straně druhé.

/13/ „Všechny jazyky sdílí univerzální systém kategorizace základních barev... Tato univerzalita je vlastní lidské schopnosti vnímat barvy. Vnímání barev všech lidí je výsledkem běžných neurofyzilogických procesů a McDaniel naznačuje, že tyto panhumánní neurofyzilogické procesy jsou základem univerzálních modelů ve významu základních barevných pojmů. Domníváme se [...], že lidské vnímání barvy nabízí vysvětlení, proč anglicky mluvící segmentují vizuální spektrum tak, jak to dělají – a proč mluvčí jiných jazyků navíc vykazují omezený a systematický soubor alternativní segmentace barevného prostoru.“⁴

Obecnou představu o tom, jak uvedený mechanismus funguje, si lze učinit z uvedeného modelu (viz Obr. 2). Jeho předpokladem na úrovni fyziky barev jsou vlnové délky světla pro jednotlivé barvy. Vztah mezi třemi základními oblastmi přechodů, jež v modelu představují externí sféra existence barev,¹⁴ oblast neurofyzologie a systém jazyka, je vztahem kauzálně-lineární determinace probíhající ve směru vyznačeném v modelu.

Kay a McDaniel ve své studii prezentují jiný model, který poskytuje systematický náhled na způsob realizace konkrétních ekvipolencí, tj. mezi příslušnou vlnovou délkou světla a jazykovým pojmenováním barvy. Pro jeho názornost jej na tomto místě citujeme (viz Obr. 3).



Obr. 3: Model rozložení základových barev dle vlnové délky světla (Kay – McDaniel 1978: 619). Například v bodě pro modrou (B), které v uvedeném modelu odpovídá vlnová délka cca 475 nm, nekonkuruje žádná jiná intenzita vlnové délky světla. Totéž lze pozorovat u dalších monofokálních barev (B, Y, R). Naopak v oblastech mimo tyto „čisté“ hodnoty dochází k mísení monofokálních barev, což má za následek vznik tzv. smíšených barev založených na kombinacích modrá + červená, žlutá + zelená, žlutá + červená. Hodnoty pro jednotlivé vlnové délky světla, které odpovídají základním čtyřem monochromatickým barvám, jsou podle autorů studie následující: červená = 695nm, žlutá = 575, zelená = 510, modrá = 475 (viz Kaye – McDaniel 1978: 626).

Výsledkem Kayovy a McDanielovy teorie je, že jazykové pojmenování základových barev je derivátem ne-jazykových kvalit (tj. neurofyzilogic-

/14/ Jsme si vědomi, že tento způsob uchopení jevu, tj. pomocí fyzikálního měření a modelování, je opět určitým druhem jeho interpretace.

kých procesů v mozku, jež jsou aktivovány receptory, na které působí rozdílné hodnoty vlnových délek světla), které podmiňují významovou bázi jazykových pojmů. Pomocí polarity, která panuje mezi biologickými kvalitami (neurofyziologické vnímání barev) a kvalitami sémiotickými (označování barev v konkrétním přirozeném jazyce) lze potom podle autorů ozřejmit sémantiku pojmenování základových barev v jazyce. Řečeno jinak, z tohoto úhlu pohledu je funkcí jazyka vytvářet k základním smyslovým počitkům barev sémantické koreláty v podobě jazykových znaků (lexémů). Jazyk, který disponuje dostatečně vyvinutým lexikem, podle této teorie vytváří právě jedenáct základních pojmů barev: „[T]he semantic structures of these categories [základní kategorie barev – pozn. R. Z.] **can be derived directly from the neural response functions** (tučně R. Z.) [...] that make up the physiological code for color. [...] Fuzzy set representation of the universal basic color categories red, yellow, green, and blue can be developed directly from neural response functions inherent in the neural code for color“¹⁵ (Kay – McDaniel 1978: 624).

Na základě této teorie Kay a McDaniel oponují odlišnému názorovému postoji Jerrolda J. Katze (Katz 1964, 1966), který ze strukturálně-sémiotické pozice rozdíl mezi jazykovými výrazy barev vysvětluje jako výsledek funkčního působení distinktivních sémantických rysů, které mezi jednotlivými jazykovými pojmy barev vytváří ostré delimitace. Kay a McDaniel ovšem namítají, že v jazyce existují pojmy pro smíšené barvy a barevné odstíny (viz Kay – McDaniel 1978: 612), jejichž existenci nelze uspokojivě vysvětlit Katzovou teorií, neboť v jejich případě se ostré hranice naopak stírají. Navrhují proto jiné řešení, které se opírá o teorii fuzzy množin: „We propose [...] that color categories, like the neurophysiological processes that underlie them, are continuous functions; and that a non-discrete formalism, in this instance fuzzy set theory, provides the most concise and adequate description of the semantics of basic color terms“¹⁶ (Kay – McDaniel 1978: 612).

/15/ [„Sémantickou strukturu těchto kategorií lze přímo odvodit z funkcí nervových reakcí, které tvoří psychologický kód barvy. Fuzzy množiny univerzálních kategorií barev červené, žluté, zelené a modré mohou být vyvozeny přímo z nervové odpovědi, jež je vlastní způsobu nervové reflexe barvy.“]

/16/ [„Navrhujeme (...), aby barevné kategorie, stejně jako neurofyziologické procesy, které jsou jejich základem, byly kontinuálními funkcemi; a že nedestruktivní formalismus, v tomto případě teorie fuzzy množin, poskytuje nejvíce stručný a adekvátní popis sémantiky základních barevných termínů.“]

	A	B
	NEURAL RESPONSE CATEGORIES	SEMANTIC CATEGORIES BASED ON IDENTITY
I	^h black	^h black = black
	^h white	^h white = white
	^h red	^h red = red
	^h yellow	^h yellow = yellow
	^h green	^h green = green
	^h blue	^h blue = blue
II		SEMANTIC CATEGORIES BASED ON FUZZY UNION
	^h black OR green OR blue	^h black OR green OR blue = dark-cool
	^h white OR red OR yellow	^h white OR red OR yellow = light-warm
	^h red OR yellow	^h red OR yellow = warm
	^h green OR blue	^h green OR blue = cool; grue
		SEMANTIC CATEGORIES BASED ON FUZZY INTERSECTION
III	^h black + yellow	^h black + yellow = brown
	^h red + blue	^h red + blue = purple
	^h red + white	^h red + white = pink
	^h red + yellow	^h red + yellow = orange
	^h white + black	^h white + black = grey

Tab. 2: Tabulka systematizující vztah mezi neurofyziologickým počítkem a pojmovým korelátem (Kay – McDaniel 1978: 637). Do původní tabulky jsme doplnili velká písmena (A, B) a římské číslice (I, II, III).

Kay s McDanielem svoji teorii o přímém vlivu neurofyziologických procesů na jazykové pojmy pro základové barvy dále systematizovali do tabulky, kterou zde přetiskujeme (viz Tab. 2). Proti sobě se tu korelačně ocitají dvě třídy. První tvoří oblast neurofyziologických podnětů (A), jež vznikají afikací smyslových receptorů, na které působí vlnové délky světla. Druhou tvoří jazykové pojmy barev nebo barevných odstínů (B). Jinými slovy, s každou ze základních vjemových reflexí vlnové délky světla koreluje odpovídající pojem. Pomocí uvedené taxonomie jsou autoři schopni objasnit zejména existenci lexémů pro tzv. smíšené základové barvy, ale též takové pojmy, které neoznačují přímo konkrétní barevné kvality, nýbrž vyjadřují „pocitovost“ určitých skupin barev, jakými jsou kupříkladu tzv. chladné či teplé barvy apod.

Způsob zpracování barevného spektra neurony lidského mozku autoři klasifikují do tří typů. První představuje vlnovou délku světla, která se s jinou světelnou vlnovou délkou nepřekrývá (I). Jedná se o tzv. monofokální barvy, jejichž korelátem v pojmové oblasti je lexém pro příslušnou základovou nesmíšenou barvu. Druhý tvoří percepční podněty a jim odpovídající pojmy, které vznikly kumulací vybraných barev (II), jež na základě společného příznaku vytváří jednu skupinu (union). Konkrétně autoři hovoří o čtyřech kombinacích, které nespočívají v prolnutí barevných spekter, ale ve vnímání vlastností, jež jsou těmto světelným kvalitám společné. Skupině barev černá, zelená a modrá ve výsledku odpovídá pojem tmavě chladný (dark-cool). Množina bílé, červené a žluté evokuje význam světla teplých barev (light-warm), červená a žlutá zase význam teplých barev (warm), naopak zelená a modrá jsou obecně označovány jako barvy chladné (cool) nebo studené (grue). Podíváme-li se zpětně na model na Obr. 3, vidíme, že tzv. chladné či studené barvy disponují společným příznakem, kterým je distribuce vlnových délek světla v tmavším spektru, čemuž odpovídají záporné hodnoty na svislé ose, a více versa. Poslední je skupina barev, které se kombinují (III). V tomto případě jsou výsledkem tzv. smíšené základové barvy, konkrétně pojmy: hnědá, purpurová, růžová, oranžová a šedá.

Klasifikace barev se v Kayové a McDanielově pojetí realizují na úrovni tří modálních bází: identity, analogie a kombinace, kdy poslední dvě jsou interpretovatelné pomocí teorie fuzzy množin. Právě tyto mechanismy probíhající na úrovni neurofyzologie a percepce mají vyvolávat adekvátní pojmový korelát. Jestliže u Berlina a Kaye mělo pro definici základních pojmů pro barvy určující význam hledisko lexikální, v tomto případě je navíc podpořeno aspekty fyzikálními, respektive neurofyzilogickými. Pojetí jazykových pojmů základových barev jako tzv. jazykových univerzálií je tímto postaveno na empirický základ.

3. KOGNITIVNÍ OBRAT

Na jmenovanou studii Kaye a McDaniela reaguje v polovině 90. let Anna Wierzbicka, která stanovisko autorů podrobila kritice. Wierzbicka sice a priori neodmítá výše uvedené poznatky, avšak nedomnívá se, že tímto způsobem je skutečně možné vysvětlit elementární sémantiku jazykových pojmů pro základové barvy. Neurofyzologie barev ani teorie fuzzy množin podle Wierzbické nejsou samy o sobě schopny objasnit jazykovou sémantiku barev: „Podle mého názoru má otázka po mechanismu percepce barev s otázkou po způsobu konceptualizace barev jen velmi málo společného. Percepce barev je v podstatě stejná ve všech lidských kulturách [...] Jejich konceptualizace je však v různých kulturách různá, ačkoliv i zde existují nápadné podobnosti. [...] Nic z toho, co se odehraje na sítnici a v mozku,

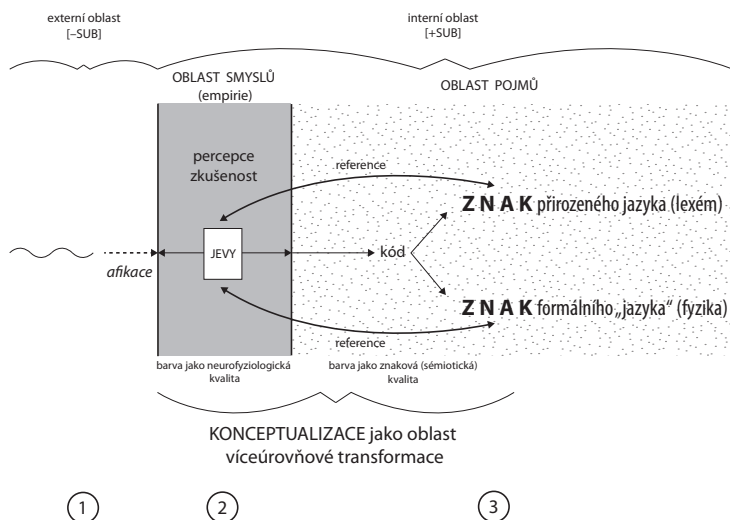
se v jazyce neodráží bezprostředně. Jazyk odráží to, co se děje v mysli, nikoliv to, co se děje v mozku; a naše mysl je částečně formována naší konkrétní kulturou. [...] Naší společnou lidskou biologii je formováno to, co je v mozku, a nikoliv to, co je v mysli. Procesy v mysli to mohou nepřímou odražit, ale konceptualizace v lidských myslích musí být spojena s něčím, co může tvořit obsah našich myšlenek“ (Wierzbicka 2014: 318).

Berlinovo a Kayovo vymezení jedenácti pojmů pro základové barvy je extenzionální, tzn. vychází z předem přijatého předpokladu existence právě těchto pojmů, kdy výchozím zdrojem následných komparací je angličtina, což – jak se ukázalo – je samo o sobě problematické, neboť se zde konkrétní jazykový systém prezentuje jako ideální, respektive univerzálně platný vzor. Kay a McDaniel tuto teorii přebírají s tím, že usilují zjistit, jaké obecně platné procesy se nachází u základu těchto pojmů. Wierzbicka ovšem konstatuje, že sémantika pojmů pro barvy, která nás ve výsledku zajímá, nemůže být definována exteriorně, tj. mimo vlastní oblast jazyka, který je funkčně propojen nikoli s percepčními, ale s kognitivními strukturami. Na základě tohoto teoretického předpokladu a výzkumu, který autorka provedla, odmítá názor, že pojmy pro základové barvy, které se navíc v plném rozsahu nevyskytují stejně ve všech jazycích, náleží mezi tzv. jazykové univerzálie: „Nepatří-li mezi pojmové univerzálie samotný pojem ‚barva‘, nemohou existovat ani žádné univerzálie barevnosti. ‚Vidění‘ však mezi skutečné pojmové univerzálie patří“ (Wierzbicka 2014: 313).

Wierzbicka tedy vychází z kognitivního předpokladu funkčního propojení jazyka s mentální oblastí. Obě dimenze – jazykový systém a kognice tvoří korelační dvojici; poznávací (kognitivní) schopnost subjektu se manifestuje v jazyce, který však není pasivním nástrojem kognitivních procesů, ale jejich transformací do sémiotického systému. Toto funkční spojení produkuje základní jazyková (sémiotická) schémata (mapy) primárně se vztahující k jevovému přirozenému světu, který je ních konceptualizován. Jazyková sémantika je z tohoto úhlu pohledu sice samostatnou kvalitou jazykového sémiotického systému, avšak reagující na kognitivní procesy poznávajícího (vnímajícího) subjektu. Podle Wierzbické na neurofyziologické úrovni sice všichni lidé disponují stejnou schopností vnímat barvy, avšak rozdíly v sémantizaci konkrétních jazykových pojmů pro základové barvy spočívají v odlišných způsobech jazykové konceptualizace barev. To současně znamená, že jednotlivé pojmy pro barvy nebude vždy zcela automaticky a bezproblémově možné přeložit z jednoho jazyka do jiného. To, co je relativně možné v jazycích, které koexistují ve společném historicko-prostorovém rámci (například evropské jazyky), je mnohem obtížněji realizovatelné ve chvíli, budeme-li komparovat situaci v jazycích vzdálených a rozdílných, a to jak teritoriálně, tak geneticky. Podstatným posunem v uvažování o jazykové sémantice barev je, že se proměnilo teoretické paradigma, které bychom zjednodušeně opsali jako přechod od

pojmu percepce k pojmu konceptualizace. Důležitost tohoto přechodu je motivována snahou vysvětlit povahu elementární sémantiky jazykových pojmů pro základové barvy s ohledem na funkční vztah mezi oblastí příslušného jazykového systému a kognitivními procesy, jež se odehrávají na základní ose vymezené vnímajícím subjektem a přirozeným světem, jehož je subjekt součástí a který jej obklopuje. Konceptualizace je tedy myšlenkový konstrukt formulovaný jazykovým aparátem, a tedy reflektovaný v jeho sémantice.

Oblast mezi jevouou skutečností, smysly a jejím vnímáním potom vyplňuje řada transformačních přechodů, které na úrovni smyslů podmiňují neurofyziologické procesy, na úrovni kognice schopnost mentálního uchopení jevu a na úrovni jazykové reprezentace procesy spojené s označováním a sémiózou. Schematicky tento proces modelujeme následovně (viz Obr. 4):



Obr. 4: Model transformačních přechodů.

Ačkoli tyto procesy tvoří funkčně korelativní jednotu, není mezi nimi vztah hierarchické kauzality tak, jako jsme sledovali v přechozím přístupu, kdy empirie tvořila dominantní komponentu determinující jazykové pojmy. Jazykový systém jakožto formativní sémiotická struktura konceptualizačního procesu totiž disponuje vlastní vývojovou systémovou paradigmatikou, která proces konceptualizace barev ovlivňuje.

Z hlediska bazální konceptualizace barev, o které hovoří Wierzbicka, lze elementární sémantiku pojmů pro barvy specifikovat pomocí explikačních formulí, které usilují vysvětlit procesy v rámci fundamentálních zkušenost-

ních komplexů zakládajících konceptualizaci barev (viz pozn. 14). Například pojem pro *modrou* je podle Wierzbické univerzálně spojován s představou nebe, popřípadě velké vodní plochy (viz Wierzbicka 2014: 334–339),¹⁷ sémantika pro červenou se obvykle realizuje na základě bazální zkušenosti konceptualizace s ohněm atd.¹⁸

Jestliže Wierzbicka svůj přístup k elementární sémantice pojmů pro barvy zakládá na kognitivně „fenomenologickém“ hledisku, u polské lingvistky Krystyny Waszakové se setkáváme s komparativním přístupem, jehož cílem je porovnat prototypické jazykové konstrukce bazálně konceptualizující základové barvy, a to konkrétně u sedmi vybraných jazyků.¹⁹ V otázce prototypů se Waszaková poněkud odlišuje od Wierzbické, neboť zdůrazňuje, že prototypy plní především praktickou funkci. Jsou jakýmsi kulturně podmíněnými vzory, zatímco u Wierzbické jde o analýzu prototypů ve „fenomenologickém“ smyslu s cílem objasnit elementární sémantiku pojmů pro základové barvy: „Nie wchodząc w to, czy prototypy zasadzają się na uniwersalnych cechach życia i otoczenia człowieka jakby chciała Wierzbicka [...], przyjmujemy, że referencję prototypową danej nazwy barwy wyznaczają najbardziej typowe, naturalne, najszerzej występujące odniesienia tej barwy, tj. pewne typy rzeczy, najlepsze przykłady, wzorce, jakie nazwa ta przywołuje w świadomości mówiących“²⁰ (Waszakowa 2000: 22).

/17/ I přesto platí, že prototypy jsou především dobrými vzory, než samotným významem: „Rozsah výrazu *blue* je jazykově specifický, a nelze ho zachytit výhradně na základě biologických faktů. Na druhou stranu ho však můžeme popsat, budeme-li předpokládat, že pojem ‚blue‘ nemá typ struktury charakteristický pro složeninu *sky-blue* nebo pro výraz *apricot*, ‚meruňková‘ a *pea*, ‚hrášková‘ (jakožto výrazy pro barvu) – nebe ani moře nefungují jako předlohy, ale pouze jako určité referenční body. V polštině se složeniny typu *sky-blue* nevyskytují, existuje v ní však konkrétnější adjektivum *blekitny* ‚(světle) modrý‘, které primárně evokuje nebe. Proto jsem spojení ‚X je takový jako‘ nepoužila ani v případě polštiny a nahradila ho vágnějším spojením ‚může myslet na‘“ (Wierzbicka 2014: 335).

/18/ Wierzbicka vypracovala jednotlivé explikace bazálních konceptualizací jazykových pojmů základových barev, které se opírají o kognitivní mechanismy. Zde citujeme vybranou část:

„X je голубой. =

- (a) někdy mohou lidé nad sebou na nebi vidět slunce
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může v té době myslet na nebe
- (b) X je takový jako tento druh nebe
- (c) někdy mohou lidé vidět hodně věcí
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může si myslet

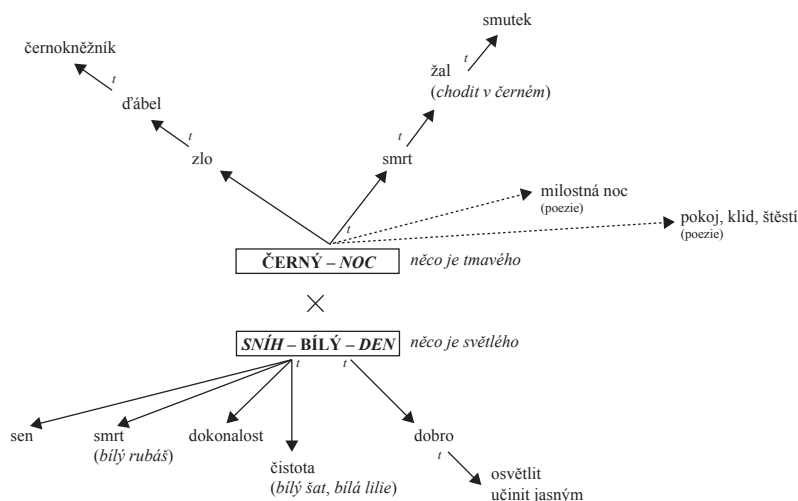
X je синий. =

- (a) někdy mohou lidé nad sebou na nebi vidět slunce
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může v té době myslet na nebe
- (b) X v té době není jako nebe
- (c) někdy nemohou lidé hodně vidět
jestliže někdo vidí věci, jako je X, může si myslet“ (Wierzbicka 2014: 336)

/19/ Jedná se o angličtinu, švédštinu, polštinu, češtinu, ruštinu, ukrajinštinu a vietnamštinu.

/20/ [„Nejde o to, zda prototypy spočívají na univerzálních vlastnostech života a nastavení člověka, jak si představuje Wierzbicka [...], předpokládáme, že prototypová reference daného názvu barvy je nejlépe vyjádřena nejtypičtějšími, přirozeně nejrozšířenějšími odkazy této barvy, tj. nejlepšími příklady, vzory, které tento název evokuje v mysli mluvčích.“]

V rámci tzv. lublinské školy kognitivní lingvistiky systematicky analyzoval jazykovou sémantiku základových barev v polštině Ryszard Tokarski, který ve své knize *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie* (2004) rozlišuje konceptuální, systémově asociativní a textově asociativní významy základových barev, z nichž ty poslední jsou utvářeny v kontextech literárních děl. Tokarski se zaměřuje především na derivační mechanismy, ke kterým dochází při generování asociativních významů. Příklad jednoho takového derivačního modelu je znázorněn na Obr. 5. Podle Tokarského je každý z asociativních významů dané barvy generován od významu bazálního, jenž obsahuje sémantickou potencialitu, realizující se transformovaně ve významu asociativním. Podobně i tzv. systémově asociativní významy, tj. takové, které jsou v určité kultuře relativně ustáleny, podmiňují významy textové. Textově asociativní významy barev existují buďto jako individuální sémantické realizace fixované výhradně na konkrétní umělecké texty, anebo se mohou časem stát významy asociativně systémovými, tj. vstoupit do obecného povědomí.

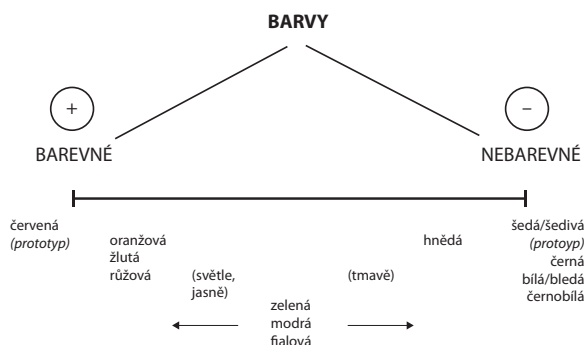


Obr. 5: Model derivačních mechanismů produkujících asociativní sémantiku barev vypracovaný na základě Tokarského výkladu. Každý z asociativních pojmů je s předchozím spojen tzv. slotem, jenž zaručuje derivační transformaci (*t*) dalšího z významů. Kupříkladu asociační význam černé barvy jakožto barvy smrti podmiňuje další asociativní významy, se kterými se tato barva pojí, tj. žal a smutek. Na příkladu bílé barvy Tokarski ukazuje, jak je tento derivační proces závislý jednak na prototypové konstrukci (základové spojení *bílý – den* generuje vlastní asociativní pole), a současně že nemusí platit jednoduchá opozitnost definovaná protikladem

barev (černý versus bílý). Jak černá, tak bílá mohou konotovat smrt. Je však třeba doplnit, že i v tomto případě nalézáme významové odstíny obou konotací, jak je patrné zejména v beletrii.

4. BARVY A JAZYKOVÝ OBRAZ SVĚTA

Pojem jazykové *konceptualizace* rovněž úzce souvisí s jiným důležitým pojmem, který je v kontextu kognitivní lingvistiky často používán; jedná se o spojení *jazykový obraz světa*.²¹ Barvy v jazyce se z tohoto úhlu pohledu jeví jako konstrukty, které jsou podmíněny jazykovou strukturou a nezbytným kontextem kulturního diskurzu. Konceptualizaci asociativní sémantiky barev v češtině se věnuje Irena Vaňková, která se ve svém výzkumu soustředila na intersubjektivně sdílený úzus konotačního užívání barev a barevnosti v češtině, přičemž vymezila základní opozitní kategorie barevnost – nebarevnost a jednotlivé barvy vůči těmto kategoriím systematicky utřídila (viz Obr. 6):



Obr. 6: Schéma je přejato ze studie Ireny Vaňkové „Kapitoly o barvách“ (viz publikace *Co na srdci, to na jazyku*), kde je součástí přílohy B (Vaňková 2005b: 213).

Model představuje základní klasifikaci barev dle míry světlosti/tmavosti a tendence k barevnosti/nebarevnosti, přičemž za prototyp nebarevného Vaňková uvádí šedou, zatímco prototypem barevného je červená (viz Vaňková 2005b: 201). Vaňková se dále věnuje kulturně podmíněné koncep-

/21/ „Pojem jazykový obraz světa se přibližně v polovině 80. let začal užívat v pracích polských jazykovědců z Lublinu. Brzy se v polské lingvistice velmi rozšířil a nabyl mnoha dimenzí: jde tu ovšem nejen o pojem, nýbrž i o svěbytný přístup k jazyku, který je jím reprezentován a označován. Ke krystalizaci tohoto přístupu dochází v době obratu světové lingvistiky od ‚systému ke komunikaci‘, od formalizujících metod k jazykovědě explikativní. Do centra pozornosti jazykovědců se dostává sémantika (včetně svých přesahů do pragmatiky) – a chápe se jako svědeckví o myšlení, prožívání a chování člověka i celých kulturních společenství“ (Vaňková 2005a: 46).

tualizaci barev, a to zejména v souvislosti s lidským tělem: „V centru sémantického okruhu zabarvení tváře stojí opozice **červený** versus **bledý**. *Červený* má (v souvislosti se svými prototypy – krví a ohněm) pozitivní konotace: je to zejména život a živočišnost, zdraví, fyzická krása a přitažlivost, mládí, radost, láska, někdy ovšem též přemíra energie (agresivita, vztek). *Bledý* konotuje naopak nemoc (příp. i smrt), nedostatek energie, pasivitu, smutek, strach, malou fyzickou přitažlivost, někdy sklon k spiritualitě (oproti červené, která může znamenat též ono „lidské, příliš lidské“). Červen i bledost se podílí na konceptualizaci některých psychofyzilogických stavů, emocí (vztek, strach) apod.“ (Vaňková 2005b: 210) Z uvedeného je zjevné, že tzv. systémově asociativní sémantika barev je sice založena na bazálních konceptuálních významech, avšak teprve až příslušný kulturní zkušenostní komplex konfiguruje tuto oblast významu.

5. ZÁVĚREM

Na vybraných přístupech, které jsou jen dílčí a stručnou sondou do jinak rozsáhlé problematiky jazykové sémantiky základových barev, lze sledovat jednu z důležitých teoretických proměn v uvažování o jazykových reprezentacích základových barev, kterou by bylo možné nazvat jako přechod od extenzionálně chápané univerzality jazykových pojmů barev k takovým otázkám, v jejichž centru se ocitá kritická reflexe sémantiky jazykových pojmů pro barvy s ohledem na reálné kulturní kontexty jako problém intenzionální. Jinými slovy, jedná se o proces, který jsme označili jako přechod od percepce barev k jejich konceptualizaci. Důležitým teoretickým nástrojem při výkladu jazykové reprezentace barev se stává pojem *konceptualizace*, který současně otevírá cestu k promýšlení sémantiky barev nejen v odlišných kulturně-historických kontextech, ale v důsledku také v rozdílných ontologických dimenzích.²² Tato problematika zahrnuje další rozsáhlou oblast výzkumu, jejíž pojednání přesahuje rámec této studie.

Překlad anglických citací: Richard Změlík, Josef Líněk

Překlad polských citací: Richard Změlík

/22/ Ontologickými dimenzemi máme na mysli rozlišování mezi aktuálním světem, světy možnými a fikčními. Ukazuje se, že zejména v oblastech fikčních světů je vhodné uvažovat procesy konceptualizace *sui generis*, které generují specifickou, tj. fikční sémantiku barev (viz Ronenová 2006).

LITERATURA

BERLIN, Brent – KAY, Paul

1969 *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (Berkeley: University of California Press)

BIGGAM, Carole P.

2014 „Prehistoric Colour Semantics. A Contradiction in Terms“; in Anderson, Wendy – Biggam, Carole P. – Hough, Carole – Kay, Christian (eds.): *Colour studies: A broad spectrum* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company), s. 3–28

KAY, Paul – McDANIEL, Chad

1978 „The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms“; *Language* 54, č. 3, s. 610–646

KATZ, Jerold J.

1964 „Analyticity and Contradiction in Natural Language“; in Fodor, Jerry A. – Katz, Jerold J. (eds.): *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language* (Englewood Cliffs: Prentice Hall)

1966 *The Philosophy of Language* (New York: Harper and Row)

PETRŮ, Eduard

1995 „Symbolika drahokamů a barev v Životě svaté Kateřiny“; *Slavia: časopis pro slovanskou filologii* 64, č. 4, s. 381–387

REJZEK, Jiří

2015 *Český etymologický slovník* (Praha: Leda)

RONENOVÁ, Ruth

2006 *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host)

SCHMIEDTOVÁ, Věra — SCHMIEDTOVÁ, Barbara

2006 „Určení jazykové základovosti barev v Českém národním korpusu“; in Čermák, František – Blatná, Renata (eds.): *Korpusová lingvistika: Stav a modelové přístupy* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 285–313

TOKARSKI, Ryszard

2004 *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

VAŇKOVÁ, Irena

2005a „Jazykový obraz světa“; in Nebeská, Iva – Saicová Římalová, Lucie – Šlédrová, Jasňa – Vaňková, Irena (eds.): *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky* (Praha: Karolinum), s. 46–58

2005b „Kapitoly o barvách“; in Nebeská, Iva – Saicová Římalová, Lucie – Šlédrová, Jasňa – Vaňková, Irena (eds.): *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky* (Praha: Karolinum), s. 195–246

Všeobecné pokyny k Římskému misálu (editio typica tertia emendata 2008);
<http://m.liturgie.cz/misal/igmr.htm> [přístup 09. 01. 2019]

WASZAKOWA, Krystyna

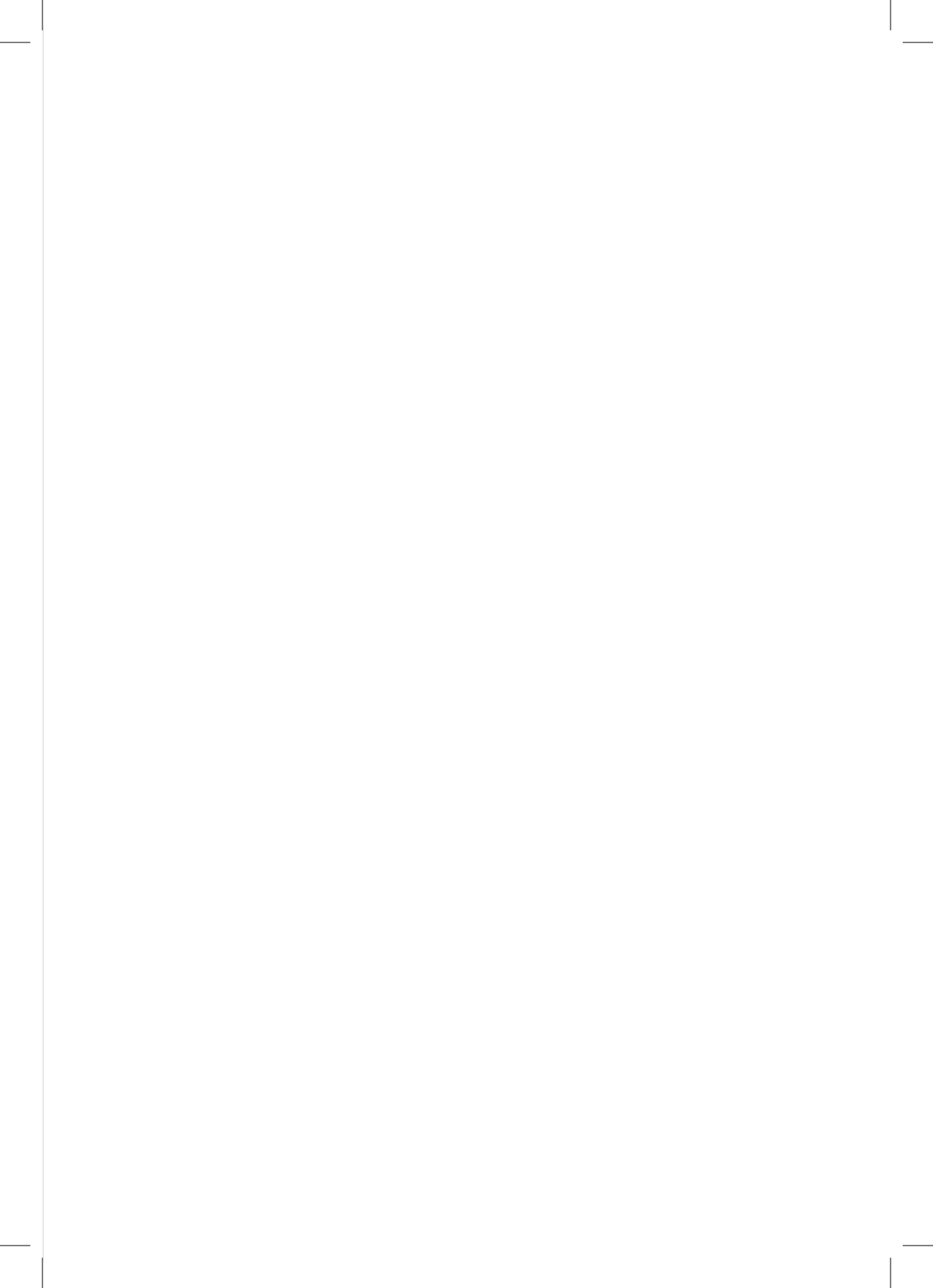
2000 „Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia“; in Grzegorzycowa, Renata – Waszakowa, Krystyna (eds.): *Studia z semantyki porównawczej: nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne – Cz. I.* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego)

WIERZBICKA, Anna

2014 *Sémantika: elementární a univerzální sémantické jednotky* (Praha: Academia)

WINTER, Astrid

2008 „Intermedialita a synestezie“; in Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 49–65



Růžena Jesenská's impressionistic and luministic world of poetry

Růžena Jesenská is a figure who is almost non-existent in the Czech history of literature. Most often she is only mentioned in the anecdotes about Milena Jesenská to whom she was related. The fact that there are reliable analyses devoted to the works of this writer is even more surprising when we take a look at her numerous works, high writing skills and the themes she touched upon. Růžena Jesenská's works include all literary genre and are addressed to various audiences. This study focuses on the issue of the writer's lyric techniques. Examining the lyric works, spanning over more than 50 years, is a real challenge especially given the fact that regarding its time span, it includes different (and often opposing) poetological canons. Its roots are to be found in the epoch of realism whereas the last works were published in the heyday of the avant-garde. However, what can be noticed in Jesenská's works is also the influence of protoimpressionism, which puts her in the broader tendency of artistic expression of the poetry of the 1880s. Hypotyposis, emotionality and romantic aura are the most significant exponents of Jesenská's poetic idiostyle which influenced the manner of composing the represented world. In her poetry and following other impressionists, Růžena Jesenská – like a painter – wished to reveal the represented world through the senses and then to saturate it with the psychological content of the subject. This was manifested in trying to subjectively capture the unrepeatable and atypical impressions through the colourful articulation which transferred the emotional and feeling states. The creation of the represented world is thus not an aim in itself nor a decorative manner. Imagery is just a reason for exposing the internal world of the lyrical subject.

Keywords: Impressionism, protoimpressionism, luminism, modernism, Czech poetry

Ilona Gwóźdź-Szewczenko
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Wrocławski
ul. Pocztowa 9
53-110 Wrocław
ilona.gwozdz-szewczenko@uw.edu.pl

IMPRESIONISTICKO-LUMINISTICKÝ LADĚNÝ SVĚT POEZIE RŮŽENY JESENSKÉ

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO

Růžena Jesenská je v české literární historii takřka nepřítomná, připomínaná nejčastěji anekdoticky na okraji úvah o Mileně Jesenské,¹ s níž byla spřízněna (viz např. Vondráčková 1991: 57–59 a Buberová-Neumannová 1992: 44–45). Přesto si Růžena Jesenská vzhledem ke své výrazné osobitosti a bohaté, neobvykle různorodé literární tvorbě rovněž zasluhuje pozornost. Z její biografie zdůrazněme především ty skutečnosti, které ovlivnily zaměření její literární činnosti *sensu stricto*. Povoláním byla učitelka, pracovala rovněž v redakcích časopisů pro děti (*Dětské besedy Máje*) a pro ženy, jako byly např. *Ženské listy*, *Ženský obzor*, *Časopis učitelek*. V redakci velmi populárního periodika vycházejícího pod názvem *Kalendář paní a dívek českých* setrvala řadu let a přispěla ke zvýšení jeho úrovně, spolupracovala také s redakcí pedagogického časopisu pro děti a mládež *Koule*, krátce působila jako divadelní kritička v časopise *Ženský svět*, psávala fejetony do periodik (od počátku 90. let Jesenská publikovala např. ve *Světě zoru* a *Květech*, začátkem nového století se její texty začaly objevovat i v časopise *Zvon* a také v *Moderní revue*²). Literární tvorbu Jesenské ocenil sám Jan Neruda, když její druhou básnickou sbírku *Úsměvy* zařadil do edice *Poetické besedy*. Je třeba zdůraznit, že Jesenská hojně cestovala, protože i to ovlivnilo její literární činnost – například cesta na Ukrajinu podnítila její zájem o tzv. maloruskou poezii a obohatila českou kulturu o její vynikající překlady poezie Tarase Ševčenko.

Obraz tvorby této české spisovatelky v literárněvědných pracích je znázorňován se sotva znatelnými konturami (např. Mukařovský 1995: 60) a nedočkal se důkladné literárněhistorické analýzy, pomineme-li impresionistickou skicu Jana Opolského, v níž sám autor upozorňuje, že „tyto vzpomínkové řádky nejsou žádnou kritickou studií“ (Opolský 1944: 11). O výjimečnosti její osobnosti se Opolský vyjádřil následovně: „Přímá, ve svém výrazu hluboko zabírající, nikdy nevlastnila plané a povrchní názory soudobého panteismu a na lánech hustě porostlých býlím pozdního romantismu kultivovala krásný kus naší prózy a poezie. Vydávala se se svou touhou daleko ve všech směrech větrné růže hledat čistotu, velikost a krásu svých témat [...] Svěžest jejího pohledu na všechny věci tohoto světa jako barvínek v zimě, v létě se zelenající, nikdy se neměnila“ (ibid.: 3–4). Citovaná práce, jež se ve své naraci vy-

/1/ Jak zdůrazňuje docela ironicky Robert B. Pynsent „poválečné dějiny české literatury spíš než Růženu uvádějí její neteř Milenu Jesenskou, ovšem ne proto, že byla zajímavější spisovatelka než její teta, nýbrž protože byla důvěrnou přítelkyní Franze Kafky“ (Pynsent 1995: 167).

/2/ V desátých letech 20. století vstoupila do *Moderní revue* řada nových tváří. K nejvýznamnějším patřili literáti Miroslav Rutte, Jaroslav Maria, Rudolf Medek, Karel Šelepa, Rudolf Krupička, Rudolf Procházka, kritik Kamil Fiala či právě Růžena Jesenská.

značuje znaky impresionistické kritiky rezignující na jasná a verifikovaná kritéria hodnocení literatury a soustředící se na všeobecné dojmy vnímatele-čtenáře, přesto obsahuje trefný postřeh, že spisovatelka „vnímala všechny věci více srdcem nežli očima“ (ibid.: 6), a soudí, že nejzajímavějším z jejích básnických svazečků je sbírka nazvaná *Srdce* (ibid.: 7). Pokud mluvíme o motivu srdce, nesmíme opomenout stať Roberta B. Pynsenta „Láska a slečna Jesenská“, která je stavěna na studiu dobových pramenů (především prezentuje dobové kritické ohlasy) a kromě rozboru jednotlivých děl s ohledem na zvolené téma, práce obsahuje také biografické prvky (Pynsent 1995).

Motiv srdce je skutečně pro interpretaci poezie Růženy Jesenské klíčový, plní podobnou roli jako v poezii hojně využívaný lexém „duše“ evokující schopnost rozumět vnějšímu světu. Substantivum „duše“ je v moderní české literatuře devadesátých let, zejména v její symbolistické části, značně frekventováno a akcentováno (viz např. Hankóová 2001). Popis vnějšího světa v literárním díle vytváří nejen ekvivalent nálady či myšlenek ukrytých v podvědomí, ale především emocí a citů, proto – jak můžeme soudit – byl motiv „duše“ zastoupen motivem „srdce“. Doplňme, že „srdce“ je nejfrekventovanějším lexémem v její poezii.³ „Srdce“ tak stejně jako „duše“ nebo „duch“ tvoří součást konkrétního lyrického subjektu.

Nedostatek důkladných analýz je dosti překvapující vzhledem k obsáhlé Jesenské tvorbě, jejímu tvůrčímu řemeslu a ztvárňované tematice. Tvorba této spisovatelky totiž zahrnuje všechny literární druhy a směřuje k různým vnímatelům. V této studii se zaměřujeme na problematiku spisovatelčina lyrického stylu. Své rané básně pro děti a mládež zveřejnila již v polovině 80. let 19. století, nedlouho poté začala publikovat pod uměleckým pseudonymem Eva z Hluboké také pro dospělé čtenáře.⁴ Její první básnický soubor, vydaný tiskem s titulem *Pozdrav Praze slovanské*, se objevil v roce 1882, nato se její *stricte* poetická tvorba mísila s básněmi pro děti, povídkami, s romány pro mládež a „dospívající dívky“, ale i pro dospělé, a také s různými žánry scénické tvorby. Současně překládala poezii Tarase Ševčenka. Poslední básnickou sbírkou Růženy Jesenské byly *Básně života a smrti* vydané roku 1932.

Prostudovat tuto více než půlstoletou lyrickou tvorbu není snadný úkol, zvláště když se během této doby střetává s různými (často protikladnými) poetickými kánony – její kořeny časově spadají do období realismu a poslední básně uveřejnila v době rozkvětu avantgardy, třeba už v roce 1917 H. G. Schauer konstatoval: „Je těžko zařadit sl. Jesenskou do některé školy básnické“ (Schauer 1917: 406). Nicméně zároveň dobová i pozdější kritika (Karásek 1927: 128; Brabec 1964: 128) upozorňovala nejen na nepůvodnost

/3/ Jak uvádí portál *ceska-poezie.cz*, slovo „srdce“ je nejvíce frekventovaným substantivem v lyrickém slovníku Růženy Jesenské. V singuláru se vyskytuje až 607krát, následujícím substantivem z hlediska frekvence je „moře“ (264krát) a teprve na třetím místě je „duše“ (220krát).

/4/ V případě prózy tištěné v časopise *Světlozor* užíla Jesenská pseudonymu Martin Věžník.

slohu Jesenské, nýbrž především na vliv Sládkovy básnické tvorby na její lyriku. Také Vladimír Hellmuth-Brauner, jenž sebral a chronologicky zpracoval její literární pozůstalost, poukázal v krátkém úvodu na to, že kromě Jana Nerudy ovlivnila vývoj její poezie tvorba Josefa Václava Sládka a Vítězslava Háška, načež v její následující básnické tvorbě shledává vliv novoromantismu a dekadence (Hellmuth-Brauner 1974: 1). Karel Milička dokonce uvádí také příbuznost impresionismu s novoromantismem⁵ (Milička 2002: 220).

Pozorná četba básnických sbírek Růženy Jesenské, jež jsou předmětem této reflexe, výrazně poukazuje na raně modernistickou provenienci lyrické konvence. Nelze však souhlasit s opakovaným konstatováním, že její tvorba inklinuje k dekadenci (např. Menclová 2000: 297). Zdá se, že to není nejvýstižnější vymezení její literární dílny a bylo by vhodné toto tvrzení prověřit. Autoři hesla v *Lexikonu české literatury* správně zdůrazňují, že jde spíše o „dekadentní stylizace“ (Cinková 1993: 518). Básnické světy Jesenské jsou totiž plné dekadentních rekvizit, sehrávají však roli stafáže a neimplikují světonázorové konsekvence. Obraznost ve stylu *fin de siècle* slouží pouze k evokaci smuteční nálady, kterou často provázal společenský rozměr, více ovšem exponovaný v prozaické tvorbě – odtud atmosféra šedivosti, ponurosti, smutku, životního prázdna, bídy. Jsou to ovšem spíše symptomy kritického realismu nežli dekadence (srov. Svozil 1974: 57). Možná, že o takovém „dekadentním“ vnímání její tvorby rozhodla povrchně interpretovaná kreace vnitrotextového subjektu, jehož role se jevila jako pasivní, poněvadž explicitně nevyjadřuje žádné emoce nebo postoje a vnější realita skrze něj proudí beze změny – „v němž jako by se obtiskovaly barvy, tvary, zvuky přírodního dění“ (Svozil 1979: 32). Avšak pasivita subjektu je přece jenom zdánlivá. Skrz smyslové vjemy z okolí vzniká mihotavý obraz vnitřního světa mluvčího, světa poskládaného ze střípků prožitků, myšlenek, pocitů a emocí. Došlo k rozkladu realistického objektivního světa a zrození krajiny subjektivních nálad, dojmů a letmých impresí.

V tvorbě Růženy Jesenské jsou bezpochyby zřetelné vlivy protoimpresionismu, což ji zařazuje do širších tendencí uměleckého výrazu poezie 80. let 19. století. Bohumil Svozil poukazuje, že: „[t]vorba básníků realistů 80. let se konstituovala zejména prosazením nového pojetí funkce básnického díla. Básnický realismus ruší hierarchii témat a forem. Jakákoliv podoba lidského bytí, třeba v jeho každodennosti, všednosti, triviálnosti, banálnosti, se může stát předmětem poezie, jejíž hlavní funkce podle realistů spočívá v nalezení *pravdy obyčejného života a pravdy doby*. Hlavní nápor byl proto veden proti *estetické scholastice*, která nadřazovala pojem krásna

/5/ Jednotlivé modernistické směry se mezi sebou nevylučují, nýbrž na sebe vývojově navazují a vzájemně se doplňují – „Vždyť přece veškeré -ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v ještě nezformované oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích“ psal v roce 1913 Josef Čapek (Čapek 1913: 204; srov. též stati napsané o jedno století později – Haman 2013; Jedličková 2013).

všem ostatním funkcím uměleckého díla, a proti názorům o nadčasovém charakteru umění, jež se prý nemá špinit pomíjivou, běžně samozřejmou, tuctovou realitou“ (Svozil 1974: 27–28). Tato změna orientace evokující odvrát od minulosti a implikující zájem o pomíjející „neheroickou“ současnost otevřela před literárními tvůrci nové možnosti. V té souvislosti básník neupomínal na minulost, ale zahájil exponování „osobního prožívání světa“ a explorační vlastního já. Počátky Jesenské tvorby vykazují mnoho styčných bodů s poetikou Antonína Sovy, jehož tvorba má rovněž své začátky v realismu (srov. Šalda 1924: 7–8), což sám autor vyzvedl ve svém básnickém debutu z roku 1890, když ho nazval *Realistické sloky*, zatímco druhá sbírka jeho veršů vydaná hned následujícího roku s titulem *Květy intimních nálad* již zcela tkví v poetice impresionismu. Přejít od realistického popisu k impresionistické obraznosti nebyl tedy nijak výjimečný: „[a]le také toto rozštěpení je výrazem vnitřních rozporů realismu 80. a 90. let. Vždyť impresionismus z realismu bezprostředně vyrůstá. Je předmětný, opírá se o empirii, je zacílen k zpodobení ‚vnějšího‘ světa, především přírodního“ (Svozil 1974: 32).

Hypotypóza, dojmovost a náladovost tvoří nejvýznamnější prostředky básnického idiostylu Růženy Jesenské, jež ovlivnily způsob, jakým komponuje prezentovaný svět. Činitelem organizujícím materiál lyrických děl je totiž specificky zkonstruovaný vnitrotextový subjekt podmiňující prezentovaný svět, jenž se jeví jako sestavený na plátně dvou komplementárních uměleckých tendencí, které technicky směřují k obdobným výsledkům (avšak různé provenience) – impresionismu a luminismu. Impresionismus je umělecká metoda dynamizující představovaný svět, zahrnující rigorózní zásady pragmatické analýzy a vyumělkované kompozice. Nejdůležitější se v uměleckém díle stala rekonstrukce pomíjivých a neklidných momentů a zachycení prchavosti chvíle, což provázela hra barevných reflexů, zastírání kontur, rozbíjení barev, aby se umocnil pocit živé, pulzující skutečnosti. Proto dominuje výrazná expozice „lyrického já“, jejíž transpozice vnějších obrazů obohacuje o vlastní vnitřní pocity. Postupy tohoto typu jsou v poezii Růženy Jesenské obvyklé, jak je patrné například v básni „Nad mořem“:

Nad mořem nízko
hvězdy visely,
a mně se jako v moři
duší zachvěly.

Bez konce dálka
temnila se z nich,
a mně se noci smutné
v duši soumrak zdvih.

Od skály racek
 bílý a tak něm
 sám letěl, zazněl touhou
 šum ten v srdci mém.

(Jesenská 1892b: 38)

Vnější svět je tedy jakoby „sestaven“ s prožitky lyrického subjektu, odtud se bere časté uplatňování sloves vyjadřujících pozorování světa (společně se zdůrazňováním pozorovatele), např.: „vidím“, „slyším“, ale také „jeví se mi“, signalizující senzuační percepci světa zdůrazněnou právě svou komplexností, synestézií popisu neboli sloučením koloristických, světelných, vonných či hmatových efektů, což vyúsťovalo ve zcela novou uměleckou kvalitu. Expozice vonných motivů se v této poezii projevuje následovně: vůně je hmatatelná, je možné ji např. nalít: „horoucí vůně do prsou mi vlíval“ (Jesenská 1904a: 75); vůně se může pohybovat: „čarovných se květů vůně chvěly nebezpečně“ (Jesenská 1912), vůně může mít barvu: „tajemstvím dýchá vzduchu modrá vůně“ (Jesenská 1904b: 48); vůně též může mít vlastnosti připisované chuti, a to jak konvenčním způsobem – „sladká vůně růží“ (Jesenská 1889: 4), tak i ve zcela nové „chuťově-vonně-hmatatelné sestavě“ – „tou teplou vůní růží“ (Jesenská 1895: 82) nebo také „vzduch teplý chvěl se slanou vůní vln“ (Jesenská 1892c: 7). Obdobnou reprezentaci získaly zvukové dojmy, jež jsou odívány do barev, např. píseň může být zbarvena bíle – „bílé noci rozechvěly bílé písně v duši“ (Jesenská 1909: 42), často se také určitá barva spojuje s nějakým zvukem, např. žalobný zvuk zvonu má fialovou barvu: „zvony fialově naříkaly“ (Jesenská 1904b: 53), „zvon své fialové písně roní (ibid.: 56). Básnířčiným preferovaným smyslem je nicméně zrak. Exponuje především *vidění*, veškeré další smysly mají spíše druhotnou funkci nebo jen posilují zrakové vjemy. Proto synestézie směřuje nejčastěji k *obarvování* ostatních smyslových dojmů, například zdůraznění intenzity barvy její chuťovou vlastností: „rozepnout křídla toužím, / opít se rudým kvítím“ (Jesenská 1904a, 74), „píti vzduch modravý, vonný“ (Jesenská 1899: 19). Charles Baudelaire, na něhož se Jesenská jakožto na svého patrona ve své poezii vícekrát odvo-
 lávala, tvrdil, že „v barvě nalézáme harmonii, melodii, kontrapunkt“ (Baudelaire 1961: 263):

Baudelairův pomník nad mým stolem psacím,
 mé jméno na okraji s jménem tvým
 kouzelně spojeno. Když cestu ztrácím,
 úzkosti sejmi křídly sklopeným!

(Jesenská 1919: 29)

Vnímání modifikací, jež barvu proměňují následkem změny intenzity osvětlení, věcnost vidění spojená s důkladnou topografickou lokalizací a také s poetickou metaforou dynamizující celek – to jsou některé ze znaků impresionistické objektivizace subjektivních zrakových zážitků. Dynamická koncepce prostorově-barevného zobrazování, „citovost“ (postupně jsou tyto popisy více „impresivní“ nežli „impresionistické“), jakési rozpouštění celku v syntetizujícím, jednolitém barevném tónu v závislosti např. na denní době či ročním období – to vše přibližovalo dojmy vznikající během vizuální percepce jevů a věcí, pomíjivého plynutí barev, mihotání iluminace, hru stínů. Básnířka tedy exponovala svět prizmatem rozličných atmosférických jevů (např. sněh, mlha) a zaznamenávala vizuální proměny, které způsobovaly, čímž ve svých básních zachycovala úplnost momentálního synestetického dojmu jako jednolité umělecký celek:

Jdu, Praha lazurem celá
svítila v lese svých věží,
Vltava zpívajíc mlhou
pučících ostrovů běží.

(Jesenská, 1899: 18)

Obraz vyvolaný spatřenou částí Prahy popsala poetka také v básni „Mé drahé město“ obsažené ve sbírce *K stínům* (Jesenská 1912: 44 n), v níž podtrhla neoddělitelnost koloritu od náladovosti: „Ó, jaké barev proměňování a nálad křížení [...]“ (ibid.: 45). Podle vzoru impresionistických malířů pozoruje dynamické změny v přece jen statickém (z hlediska objektivního vidění) plenéru: „A nade vším jak nad prchavým preludem / vychází slunce ohromné jak pečeť krvavá / do bílých mlh a křišťálovým dnem / proplovává [...]“ (ibid.: 45). Jaro přináší široce pojatou auru „jarnosti“: „V zelené mlze ostrovy / a v azurovém jasu ulic vyzývavý vzhled, [...] vzduch blankytný a vlahý [...]“ (ibid.: 46). Podzim naopak halí město do své „podzimnosti“: „A je-li jeseň, šarlatem a zlatem / zahýří den po stráních, v zahradách, / v čarovné krvi žlutých odstínů, / v perleti mlh, v záchvatu zbožně svatém [...]“ (Jesenská 1912: 47). Kromě ročních období ovlivňují vzhled města též denní doby: „Ó, město púlnocní, jak světla poletují v něm, / když vítr jimi zmítá, tmavý letí mrak / a zastaví se, rozpne křídla jak přízračný drak / a zastaví se [...]“ (ibid.: 46). Báseň evokuje umělecký projekt Clauda Moneta realizovaný od února do poloviny dubna 1892 a poté v letech 1893–1894, během něhož namaloval cyklus třiceti pláten věnovaných raně gotické katedrále Notre-Dame v Rouenu. Světlo a barva v tomto cyklu dominují. V každém obraze Monet předkládá odlišnou intenzitu světla a následkem toho určitou paletu barev. Obvykle osciluje v intenzivních, čistých barvách. Monet maloval katedrálu mnohokrát, pokaždé při jiném osvětlení, v jiné denní době i za jiného počasí: za úsvitu i za sou-

mraku, ve slunci i v mlze, v létě i v zimě. Usiloval o ztvárnění atmosféry, která katedrálu obklopovala, osvětlení i stavu průhlednosti ovzduší. Cyklus obrazů zobrazujících katedrálu v Rouenu nezrcadlí jen jednotlivé stavy počasí, ale ilustruje též několik aspektů umělcova vidění objektu. Toto impresionistické „pohyblivé oko“ (*vision binoculaire*) sloužilo k zachycení proměnlivosti světa, což reflektuje ve svých verších i Růžena Jesenská, např.: „Stříbrné ráno květy na fontáně v barvy teplé vzkřísilo [...]“ (Jesenská 1912: 51).

Toto hledisko je dalším podstatným aspektem v analýze básnické tvorby Růženy Jesenské. Přispívá k dosažení efektu „psychologizace“ krajiny, která se už nezahrnuje do kánonu subjektivní popisnosti, poněvadž je prezentována z perspektivy percepce „lyrického já“:

Tu hráz vidím tichou a snivou,
kdes nahlas mi čítával rád,
tu hráz vidím zelenou, snivou,
a potůček slyším tou nivou
jak slzami lidskými lkát.

(Jesenská 1899: 33)

Je to vlastně subjektivně impresivní způsob vidění skutečnosti umělci tvořícími řadu let před konstituováním malířského impresionismu. Světelné efekty emanovaly z poezie a výtvarného umění baroka, také mentální krajina romantiků byla podporována luministickými technikami. Zde se analogie dějí jen na základě ekvivalence určitých prostředků umělecké dílny. Impresionistický tvůrce vnímá sebe (eventuálně vytvořený vnitrotextový subjekt) jako médium petrifikující objektivně existující svět barevných a světelných relací. U Jesenské je naopak patrná psychologizace krajiny, v níž specifická role připadá mnohokrát implementovanému luministickému činiteli, jenž představuje pojitko impresionismu konce 80. let s prvky, jež badatelé nalézali v romantismu, nebo dokonce v baroku. Luministicko-impresivní dojmovost popisu přála sjednocování morálně-estetických kvalit a přispívala k vytváření „citové“ krajiny, nikoli pouze krajiny „pocitové“ charakterizující impresionismus *in puris*. Výsledkem bylo chápání impresivnosti popisu jako cesty vedoucí nejen k předání povrchu věci, ale i její vnitřní podstaty pramenící ze subjektivního vnímání a z toho plynoucí ambivalence:

Moje roky jakby mračna
plná světél v dálku létla –
vidím někdy jen ta mračna,
jindy jen ta drahá světla.

(Jesenská 1904a: 50)

Vnímání světa je tedy závislé na percipujícím subjektu. Luministické efekty dynamizují malířský způsob vidění a vnášejí činitel estetizace v podobě syntetičnosti popisované imaginární „vnitřní“ skutečnosti. Přechod od detailní relace o věcech k celostnímu, jevovému postihování koloristických a světelných hodnot, jež mají imitovat vnitřní stavy, vede k vytvoření impresivní metafory zahrnující celý obraz. Na tuto dominanci vizuálnosti a přítomnost secesní stylistiky upozorňuje Libuše Heczková (Heczková 2010: 148) jak v próze Růženy Jesenské, tak i v její básnické sbírce *Hudba plachet*. Poukazuje na spektakulárnost ve vyjadřování pocitů a na (nepodařený) pokus o nalezení odpovídajících prostředků k jejich vyjadřování; Vladimír Papoušek označuje tuto tendenci za málo elastický ornamentální model přelomu 19. a 20. století (Papoušek 2010: 297–298).

Jenže důkladnější analýza této tvorby vede k závěru, že toto světlo je motivem spojujícím a organizujícím lyrickou matérii – toto světlo se stává kvalitou v souhře s plastičností básnického obrazu, slouží k výstavbě nálady vyplývající ze zvolené konstrukce lyrického subjektu. A co je zajímavé, že i tato malířská hodnota, vedle barvy (či spíše nanesená na barvu, již podmiňuje a interpretuje), je nepochybně využita jako nositelka nálady tvořící pozadí emocionálních prožitků lyrického podmětu. Médium stavu duše osvětluje tedy vnější svět, činí ho krajně subjektivním a ukládá vnímateli jeho recepci. Zdá se, že dílensky nejbližší metodou byl luminismus, jehož formule, vycházející z estetických předpokladů německého romantismu, vnímala světlo jako symbol ducha přírody. Obdobně jako barva nalézaly určité druhy osvětlení, ať již plné denní světlo, či světlo vycházejícího měsíce, nebo také mihotavé světlo svíce, své paralely v lidských náladách. V teorii i umělecké praxi Johanna Wolfganga von Goetha se barva intelektualizuje, když se stává básnickým obrazem abstraktních pojmů. Goethe jako první upozornil na „psychický“ charakter tohoto jevu, když zdůrazňoval, že barva není objektivní vlastností světla ani předmětů, ale je podmíněna subjektivním způsobem své recepcce.

Koloristicko-luministický aspekt kreace prezentovaného světa se stal hlavním determinantem poetiky Růženy Jesenské a projevil se ve vytvoření svébytné náladové krajiny, jež se opíralo o zachycení daného momentu, prchavosti chvíle. Měl představovat nejen záznam stavu přírody, ale i odpovídající nálady duše/srdce vnitrotextového subjektu, a současně penetraci jeho podvědomí. Jak si povšiml Bohumil Svozil, „poezie zdramatizovala vztah lidského ‚já‘ a světa a ukázala ho jako otevřený problém, který se dožaduje stále nového řešení“ (Svozil 1979: 17). Prostřednictvím verbalizace exprese lyrického subjektu volila básnířka nejčastěji „čistou“ krajinu, samu o sobě nijak výraznou, bez podivností a exotických elementů, nebo oživenou jedině zdůrazněním stafáže, a soustředila se především na jevy provávající změny v nich probíhající. Proto též preferovala prchavé, přechodné atmosférické jevy v denních dobách, které se vyznačovaly výraznými pro-

měnami – např. západy slunce či soumrak, a spojovala je se světelnými a barevnými jevy nesoucí pohaslé, vybledlé i barevné skvrny. Následně pak tato tónování spojovala se stavy duše a srdce. Takto představovaný svět byl výrazem vnitřních prožitků projevujících se širokou škálou pocitů, počínaje koncentrací mysli, melancholií, steskem a neklidem a konče strachem, rozpaky a pocity prázdna. Tak vznikl obraz integrující představovaný svět a náladu, závisející na stavu ani ne tak duše, jako „srdce“, čili subjektu transponujícího svět. Během doby vzniklý obraz tak silně slučoval obě kategorie, že není možné konstatovat, jestli se vnitřní nálada projektovala do jeho vnímání, nebo naopak, že aura vnějšího světa ovlivňovala expresi média:

Bez paprsků byla cesta,
dlouhým lesem cesta šerá,
stíny z nebe, stíny z korun,
smutno bylo u jezera.
[...]
Stokrát tmavší nežli jindy
byla jeho duše lesklá;
i v mé duši šelo se,
proč bych si mu nezasteskla?

(Jesenská 1889: 47)

Barevná paleta zrcadlila celý rozsah emocionálních stavů. V tvorbě Jesenské pozorujeme obě podoby výtvarného luminismu – vedle výše zmíněného koloristického luminismu, kdy je světlo činitelem osvobozujícím barevnou vibraci (jako např. v malířských projevech Camilla Pissarra nebo Williama Turnera) existuje rovněž monochromatický luminismus spočívající ve zvýraznění světla při dominujícím jednobarevném tónování (jako např. v malbách Caravaggia nebo Rembrandta). Například okamžik soumraku (symbolizující široce pojatý konec a atmosféru uzavírání) se vyznačuje úzkým, monochromatickým rozptylem barvy, kdy se nebe po západu slunce stává nejprve tmavomodré a postupně šedne a tmavne. Lyrické uchopování tohoto barevného fenoménu se nejvýrazněji začleňuje do paradigmatu impresionistického stylu, poněvadž se výchozím bodem impresionisticky orientované výpovědi stal objekt pojmáný jako jev zcela závislý na způsobech percepce. Prvoplánové situování poznávaného subjektu vedlo k významným jazykově-stylistickým konsekvencím, mimo jiné k užívání nominálních konstrukcí, což je patrné v líčení vlastností pomocí substantiv, čehož příkladem jsou formulace typu „taková modrost hlubokých a šťastných nocí, / taková modrost tichých zamyšlených moří, / ó modrost tvých krásných, drahých očí“ (Jesenská 1917: 48) nebo jejich vnímání jako události: „v taženou modrost, která zvolna hasne“ (ibid.: 37), „stíny zkameněly v modrost

tichých stěn“ (ibid.: 44). Senzuální prožitky se na sebe vrství, čímž vzniká značně zkondenzovaný, takřka hmatatelný lyrický obraz, jako např. v básni nazvané „Romance jednoho večera“:

Dva černé topole a *hrozny modrých fial*,
 žalostný vody pláč a modly zvrácené,
 zvrácené modly větrem. Na břehu jsem stála,
 u řeky *slunce krví temně zbrocené*.
Žal můj byl černá noc, a v nic jsem nedoufala,
 fialy kvetly, vlny pospíchaly v dál,
rezavé vlasy vrb s mým vlály smutkem.
 Kdo blízký, *Neznámý mne v modru zavolal*.
 A ještě chvil se hlas ten v slunce rudých stopách,
 když hadovitě řeky v stínu ponurém
 loď zjevila se divná, *bílých plachet kouzlo*
neslyšitelně plulo tmavým lazurem.

(Jesenská 1904b: 46; zvýrazněno I. G-Sz.)

Atributy jsou pro impresionistu událostmi, a proto se v obraze neobjevují „kouzelné bílé plachty“, ale „bílých plachet kouzlo“ a sám lyrický subjekt je s nimi neoddělitelně propojen: „rezavé vlasy vrb s mým vlály smutkem“. Denní doba zrcadlí jeho stav pohroužení se do beznaděje: „Žal můj byl černá noc.“

Pojetí atributů jako událostních kategorií způsobuje, že jsou spíše preferována dynamická slovesa než statická adjektiva, což se v synestetickém pojetí realizuje takto: „zálivy jezer teple modrají se v prohlubních“ (Jesenská 1917: 35). Často se také vyskytují slovesa obsahující stupeň intenzity barvy, její rozzářením nebo slovesa poukazující na její „přibývání“: „zamodralé, světlé vlny“ (Jesenská 1891: 58). Stupeň intenzity barvy byl též v zobrazování exponován pomocí adjektiv: „až světlo žlutavé se v oknech zachvělo“ (Jesenská 1904a: 22). Barvy se přenášejí též na jiné objekty, např. soumrak zabarvuje horské štíty modře: „jako když slunce zhaslo / za vrchy modravými“ (ibid.: 74). Předměty předávají své barvy jiným předmětům, odrážejí se v sobě podrobené analogickému vlivu světla (a transponovaného přes vědomí média), ztrácejí tvary, někdy se dokonce dematerializují. Ve světě Jesenské přechází jedna věc ve druhou, znakové významy na sebe navazují, prolínají se, utvářejí složitá významová pole. Barvy se totiž proplétají se světlem, proto nelze opominout barevné odstíny spojující v sobě dvě barevná pole, například zeleň a modř, jež jsou tak zkondenzovány, že se stávají takřka hmatatelnými, jako např. v incipitu básně „V azuru“:

*Azurnou světlostí byl prostor naplněn,
modrosti jezer, oblohy a moře,
lesův a skrytých květův, očí, jejichž sen
jak safírový člun se snesl v moře
a plul a plul –
by na ostrově Štěstí spočinul.
Tyrkysem zářilo kol drahé moře [...]*

(Jesenská 1917: 44; zvýrazněno I. G-Sz.)

Atmosféra lyrické krajiny světlem přesycující kaleidoskop barev a zvuků vytváří dojem plynulosti a neoddělitelnosti vzájemně se prolínajících senzualistických jevů, což poskytuje dojem představení zážitků – je to patrné např. v básni „Noc divně světlá“:

*Noc divně světlá lunou rozechvěná,
stříbrné orchideje mlžný květ,
tůň modravá, lekníny posázená,
záhadných snění vykoupený svět.*

*Roj zlatých hmyzů melodicky bzučí,
snad hvězdy rozptýlený teplý pel,
neb luna zpívá, moře z dálky hučí,
neb jenom háj to našich srdcí zněl.*

*Noc divně světlá. A tys dítě luny.
Mám v krvi plamen, v duši palem stín,
pojď, sednem spolu na písčité duny
před moře safírový vábný klín.*

(Jesenská 1904b: 33)

Barvy tedy neměly pouze a výlučně rozměr estetický, ale symbolicko-alegorický, je však třeba zdůraznit, že poetika Růženy Jesenské se nezačleňuje do symbolismu jako literárního směru – symbolika barev jako stylový prvek je vlastní nejen symbolismu, ale také impresionismu (srov. Rossa 2003: 108). Maria Rzepińska konstatuje: „Barva byla u symbolistů úzce spojena se světlem, roční dobou, částí dne, druhem počasí; postupně se impresionismus osvobozoval od těchto všech závislostí a směřoval ke stále odvážnějšímu komunikování svých vlastních imanentních kvalit a hodnot“ (Rzepińska 1983: 489). Pozorování barevného světa přináší „mnoho informací důležitých k racionálnímu poznání“ (Baran 1978: 23) a role smyslového vjemu působí na vyvolání nálad, zvláštních psychických stavů, které vznikají z emocionálního

působení světa na člověka (ibid.). V tvorbě Jesenské nahromadění vjemů působí občas nepřehledně až chaoticky, co způsobuje, že „[...] verše stávají se nepřístupnou zahradou, kde vše splývá v chaotický růst“ (Fiala 1918: 32).

Je pro tuto lyriku velmi charakteristické, že příroda je zde prezentována především jako neustálé dění. Do tohoto kontextu přírodního dění jsou často vsazeny reflexe lyrického mluvčího, které nesouvisí jen s prezentací konkrétního výjevu, nemá jen funkci zesilovat atmosféru dané chvíle, navodit ono „tady a teď“. Uvedené přírodní skutečnosti tyto reflexe svou obecnou lidskou symbolikou zintenzivňují a naopak dané reflexe zpětně značně „zabarvují“ tyto přírodní konfigurace existenciálními významy. Jesenská vytváří tak subjektivně zabarvený obraz světa, který je schopen odpoutat se od bezprostředního „tady a teď“. Každá použitá barva je tak nositelkou celé řady verbálních sdělení. Sekundární neboli přenesené významy použitých barev nejčastěji vycházejí z konotací, které tato barevná označení v jazyce mají.

Snaha sladit přírodní dění s emocionální sférou je v tvorbě Jesenské záměrná, ale nepřekračuje ustálenou konvenci sémantického propojení těchto dvou kategorií, což je zřejmé na příkladu červené barvy. Mnohoznačná červen, symbolizující jak hluboký cit lásky, tak i krev znamenající nemoc a smrt, se stejně často objevuje v poezii této básnířky. Anna Rossa konstatuje: „Barva, ačkoliv pochází ze světa přírody, je zapřažena do mechanismů řídících svět citů, vzpomínek, tužeb a také melancholií a extází. Běl sněhu je například ekvivalentní době dětství, šed' soumraku zmatkům a smutku, purpurový západ slunce zoufalství a obavám a světle růžová barva očekávání a nadějí. Příroda poskytuje nekonečné množství forem reflektujících city: mlhy, dýmy – rozptýlené myšlenky a tesknosti, déšť – hrdinčino zoufalství“ (Rossa 2003: 315–316). City se po vzoru barev mihotají různými odstíny, jsou nejednoznačné či proměnlivé, ale jsou sevřeny v jednom uzavřeném lyrickém obrazu, jak je tomu v básni ze sbírky *Okamžiky*:

Byl by to zázrak, kdyby za večera
jsi na pěšině lesní náhle stál,
když vyjdu z lesa tajemného šera,
když více touha ne, leč svírá žal
mé srdce pro tebe, když cvrčků písní
se sladkovonný jetel ozývá,
když západ větve purpurové třísní [...]

Večery tiché na silnici bílé –
ó, proč jen vzpomínek mi budí cit,
proč nejsi tu, by duši našich spolu
se dotekl ten mír a sen a klid!

(Jesenská 1891: 24)

Cesta širým nebem stříbrně se bělá,
jako samo štěstí utajené – tam;
abych drsných pěšin světa zapomněla,
k cestě bílých růží k nebi ulétám.

(ibid.: 37)

Podle příkladu impresionistů toužila Růžena Jesenská smyslově ozřejmit malířským způsobem vnímaný svět a poté ho nasytit psychickým obsahem prožívajícího subjektu. To se projevovalo ve snaze subjektivně ustálit neopakovatelné a netypické dojmy prostřednictvím barevné artikulace sdělující emocionální stavy (obdobně jak je tomu v tvorbě Federica Garcíi Lorcy, Rimbauda a Nervalu). Je potřebné si uvědomit, že barva může být i prostředkem hodnotícím a v celku textu poetizačním. Je tedy „důležitým prvkem poznávacím i prvkem emočním“ (Baran 1978: 185).

Proto zavádí celou férii barev, od křiklavých a jiskrných zobrazujících stavy vzrušení, zanícení či napětí po barvy zamžené, nereálné, vybledlé, sugerující přivolávání vzpomínek, jež „pohasly“ a „vybledly“. Kreace prezentovaného světa není samoučelnou dekorativní manýrou. Obraznost představuje záminku k expozici vnitřního světa. Když Jesenská využívá nově objevené metody záznamu světelných efektů, překonává impresionistický postoj, neboť vnímá světlo jako „mluvu srdce“, zdroj exprese, prostředek, jenž činí vnitřní svět vnímaného subjektu vnějším, což vede k psychologické deformaci prezentovaného objektivního světa (srov. Svozil 1979: 15). Vedle reálně existující skutečnosti (výrazně je akcentována topografie) se objevuje skutečnost náladová a významová, symbolizující a expresivní, prezentovaná prostřednictvím barevných skvrn, jejichž ostrost, sytost a odstíny zrcadlí intenzitu nálad srdce. Bohumil Svozil to formuluje následovně: „Otevírá se tím cesta od krajinomaleb k zobrazení duševních procesů, předmětnost ustupuje metaforice, konkrétní odstíněný detail symbolice“ (Svozil 1979: 32). Výstavby struktury prezentovaného světa se účastní všechny prostředky umělecké tvorby, fungující jako impresionisticko-luministické klima, což umožnilo lyrickou exemplifikaci napětí mezi „já“ transponujícím svět a tímto transponovaným světem.

LITERATURA

BARAN, Ludvík

1978 *Barva v umění, kultuře a společnosti* (Praha: SPN)

BAUDELAIRE, Charles

1961 *O sztuce. Szkice krytyczne* [z franc. přel. J. Guze] (Wrocław: Ossolineum)

BUBEROVÁ-NEUMANNOVÁ, Margarete

1992 *Kafkova přítelkyně Milena* [z něm. přel. I. Řezníček] (Praha: Mladá fronta)

BRABEC, Jiří

1964 *Poezie na předělu doby* (Praha: NČAV)

CINKOVÁ, Jarmila

1993 „Růžena Jesenská“; in *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce* (Praha: Academia), s. 518–520

ČAPEK, Josef

1913 „Guillaume Apollinaire: Les Peintres cubistes“; *Volné směry* 17, č. 4/5, s. 203–205

EXNER, Ivan – BALLARDINI, Andrea Louis

2017 *Světlo v obraze: český impresionismus – inspirace blízké i vzdálené* (Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes)

FIALA, Kamil

1918 „Romány a povídky“; *Moderní revue* 24, č. 32, s. 273

HAMAN, Aleš

2013 „Vilém Mrštík – naturalista, nebo impresionista? (glosa k povaze jeho próz)“; *Literární archiv* 45, s. 9–12

HANKOVÁ, Ludmila B.

2001 „Duše, život a krásy v moderní české literatuře přelomu 19. a 20. století“; in Daniel, Vojtěch (red.): *Česká literatura na konci tisíciletí I. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: AV ČR), s. 207–216

HECZKOVÁ, Libuše

2010 „Děti čistého živého (lux et tenebris) (1909)“; in *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 145–158

HELLMUTH-BRAUNER, Vladimír

1974 *Růžena Jesenská (1863–1940): literární pozůstalost* (Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2013 „Zvětšeniny ze stylu bratří Mrštíků: impresionistické stopy v realistické malbě“; *Literární archiv* 45, s. 23–34

JESENSKÁ, Růžena

1882 *Pozdrav Praze slovanské* (Mladá Boleslav: V. P. Nešněra)

1889 *Úsměvy* (Praha: Eduard Valečka)

1891 *Okamžiky* (Praha: F. Šimáček)

1892a *Konec idylly* (Praha: F. Šimáček)

1892b *S vlaštovkami* (Praha: J. Otto)

1892c *Tři listy* (Praha: F. Šimáček)

1895 *Slitování a láska* (Praha: F. Šimáček)

1899 *Písně k tvé duši* (Praha: F. Šimáček)

1904a *Ballady a písně* (Praha: J. Otto)

1904b *Rudé západy* (Praha: R. Jesenská)

1909 *V pozdní chvíli* (Praha: nákladem vlastním)

1912 *K stínům* (Praha: v komisi Al. Srdce, Národní knihkupectví)

1917 *Hudba plachet* (Praha: Kamila Neumannová)

1919 *Poslání* (Praha: L. Bradáč)

1922 *Odchod lásky* (Praha: L. Bradáč)

1927 *Srdce* (Praha: B. Kočí)

1932 *Básně života a smrti* (Praha: Zátíší, knihy srdce i ducha; B. M. Klika)

KARÁSEK Jiří ze Lvovic

1927 *Tvárcové a epigoni* (Praha, Štorch-Marien)

MENCLOVÁ, Věra – SVOZIL, Bohumil – VANĚK, Václav (eds.)

2000 *Slovník českých spisovatelů* (Praha: Libri)

MILIČKA, Karel

2002 *Od realismu po modernu. Světová literatura 3* (Praha: Baronet)

MOLDANOVÁ, Dobrava

1996 *Česká literatura v období modernismu (1890–1918)* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (Praha: Victoria Publishing)

OPOLSKÝ, Jan

1944 *Růžena Jesenská* (Praha: Česká akademie věd a umění)

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Ze života umělcova (1917)“; in *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 284–298

PYNSENT, Robert B.

1995 „Láska a slečna Jesenská“; in Urban, Otto. M., Merhaut, Luboš (eds.): *Moderní revue 1894–1925* (Praha: Torst), s. 167–187

ROSSA, Anna

2003 *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu* (Kraków: Universitas)

RZEPIŃSKA, Maria

1983 *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* (Kraków: Wydawnictwo literackie)

SEDLÁŘ, Jaroslav

2006 „Impresionismus“; *Universitas* 39, č. 1, s. 39–45

SCHAUER, Hubert Gordon

1917 *Spisy* (Praha: Kamilla Neumannová)

STROHSOVÁ, Eva

1963 *Zrození moderny* (Praha: Československý spisovatel)

SVOZIL, Bohumil

1979 *V krajinách poezie. Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus – básnické vývojové tendence z konce 19. století* (Praha: Československý spisovatel)

ŠALDA, František Xaver

1924 *Antonín Sova: essay* (Praha: Otakar Štorch-Marien)

1949 „Syntetismus v novém umění“; in idem: *Kritické projevy 1* (Praha: Melantrich), s. 11–54

1950 „Česká moderna“; in idem: *Kritické projevy 2* (Praha: Melantrich), s. 361–363

VAŇKOVÁ, Irena

1999 „Barvy a emoce“; *Čeština doma a ve světě* 7, č. 1, s. 6–7

VONDRÁČKOVÁ, Jaroslava

1991 *Kolem Mileny Jesenské* (Praha: Torst)



RESUMÉ

Early, Contemporary, Recent: Discussions on Realist Narratives

The study shows some of the topics and ideas present in the early discussions of literary realism from the beginning to the present day. Although these ideas are articulated in different ways, in different contexts and with different purposes, it is possible to show nuclear leitmotifs which can be interconnected with modern theoretical inquiry and its concepts.

Keywords: realism, reality, truth, realist illusion, reality effect, morality

doc. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.
Ústav jazykovědy a baltistiky
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arna Nováka 1/1
602 00 Brno
amadeus@phil.muni.cz

RANÉ A SOUČASNÉ: DISKUZE O REALISTICKÉM VYPRÁVĚNÍ

BOHUMIL FORT

Pez nadsázky je možné tvrdit, že diskuze věnované realistickému literárnímu umění jsou tak staré jako toto umění samo – tato skutečnost samozřejmě souvisí s částečně manifestačním vyhlášením realismu jakožto uměleckého směru a s množstvím textů a diskuzí k tomuto vyhlášení se vztahujícím. Z dnešní perspektivy jistého dějinného odstupu je možné tvrdit, že realistická fikční literatura představuje vysoce rozrůzněný fenomén, který se vzpírá jednoduchému teoretickému uchopení, a to do té míry, že mluvíme spíše o realismech, obvykle specifikovaných nějakým upřesňujícím adjektivem, než o realismu jednotném. Ovšem zároveň nás dějiny teoretických úvah přesvědčují o tom, že je možné zobecnit některé ze společných rysů tohoto specifického druhu literárního umění do té míry, abychom jej mohli vymezit, analyzovat a popsat. A proto jsem přesvědčen, že jak v raných či relativně raných diskuzích o realismu, tak v jeho pozdějším teoretickém uchopení, které jsou tak různorodé jako realismus samotný, je možné nalézt společné předpoklady, témata a strategie, jež, přestože různě artikulované, vykazují společné bazální rysy, které mohou sloužit jako základ pro studium proměn teoretických pohledů na literární realismus a jeho vlastnosti.

Ve svém příspěvku se chci soustředit především na ty rané diskuze vztahující se především ke kritickému či společenskému literárnímu realismu a též na moderní teoretické uchopení tohoto fenoménu – účelem tohoto přístupu je analýza obou množin přístupů, jejich kritické porovnání a poukaz na jejich podobnosti a rozdílnosti.

Pam Morrisová, jedna ze současných teoretiček realistické literatury a autorka monografie *Realism: The New Critical Idiom* (2003), když mluví o realistické literární fikci, explicitně říká, že „jestliže příliš horlivě či bezpodmínečně přijmeme předpoklad, že realistické texty kopírují realitu, jsme na nejlepší cestě k tomu, abychom přehlíželi dlouhou a impozantní tradici uměleckého vývoje, během níž spisovatelé zápasili a experimentovali s uměleckými prostředky, aby zprostředkovali jazykový smysl toho, jaké je to žít ztělesněnou existenci ve světě“ (Morrisová 2003: 4).

Mým záměrem samozřejmě není přijmout příliš horlivě či bezpodmínečně předpoklad, že realistické texty kopírují realitu – ten je příznačný pro mimetizující přístupy k danému fenoménu. Nechci přehlížet dlouhou a impozantní tradici realistického uměleckého vývoje, ba právě naopak, chci zdůraznit, že diskuze o uměleckých prostředcích, jejich kombinacích a uspořádání, funkcích a účelech představují jádro a nedílnou součást již raných či pozdějších diskuzí o kriticky-realistické literární fikci. Tyto diskuze, přestože přistupují k těmto otázkám z různých perspektiv a s různými záměry,

jsou často spojeny s jasně danou množinou konceptů, jako jsou metoda, pravda, morálka, ale též pořádek, iluze a další.

Ve chvíli, kdy se ponoříme do raných diskuzí o kritickém či sociálním realismu, je zřejmé, že právě *metoda* je jedním z pohledů a termínů, kolem nichž se tyto diskuze soustřeďují především – a to do té míry, že je možné tento „hon na metodu“ konkretizovat tzv. *vědeckou metaforou*. Slavný spisovatel a myslitel, Émile Zola, ve své teoretické studii „Le Roman expérimental“ (1880) explicitně odhaluje zdroj své teoretické inspirace, kterou čerpá především z experimentální medicíny, a navrhuje, že pokud mluvíme o naturalistické literární fikci, měli bychom používat slovník i metodu experimentální medicíny a nahradit slovo chirurg slovem romanopisec, abychom jí dodali „přesnosti vědecké pravdy“ (Zola 1893: 1–2). Realistický prozaik tu vychází z přesvědčení, že „ve chvíli, kdy bylo dokázáno, že lidské tělo je stroj, jehož soustrojí může být rozebráno a znovu složeno podle vůle experimentátora, můžeme se přesunout k citovému a myšlenkovému životu člověka. [...] Na území experimentálního lékaře leží lidské tělo, jak se projevuje skrze své orgány v jejich normálních i patologických formách, naším územím je též lidské tělo, jak se projevuje skrze jeho smysly a mozek v jejich normálních i patologických formách“ (ibid.: 17–23). Základní úkolem spisovatele-chirurga je pak „předložit vášnivě a intelektuální skutky člověka, což bude konečným vítězstvím vědeckých hypotéz filozofů a spisovatelů“ (ibid.: 17).

Další prominentní teoretik realistického a naturalistického literárního umění, Hippolyte Taine, ve své studii reflektující dílo Honoré de Balzaca staví realistického autora naroveň patologovi s jeho objektivizujícím přístupem: „Postrádá pravou vznešenost, jemné rysy jej naprosto míjejí, jeho patologické ruce špiní neposkvrněné povahy, činí ošklivost ještě ošklivější“ (Taine 1963: 107). Jakkoli (experimentální) lékařství reprezentuje opakovaně a jasně pojmenovaný metodologický vzor pro realistickou fikci a její uchopení reality, dlužno dodat, že kýžená vědecká metafora ve svých variacích nezůstává pouze u této konkrétní disciplíny, a namísto toho se raní myslitelé přiklání i k jiným vědním oblastem a jejich metodám. Gustav Flaubert ve svých dopisech pro změnu volá po archeologickém přístupu k literatuře: „To je to, co je tak úžasné na přírodních vědách. Nechtějí nic dokazovat. Jaká to šíře faktů a jaká to nezměrnost pro myšlení! Musíme zacházet s lidmi jako s mastodonty a krokodýly. Rozzuří se snad někdo kvůli klům těch prvních či kvůli čelistem těch druhých? Vystavte je, vycpěte je, naložte je do roztoku, to je dosti, ale pochopit je, to ne. A kdo jste vy sami, vy žabky?“ (Flaubert 1963a: 92–93) Archeologie podle Flauberta splňuje důležitý nárok, který tento otec realistické literární fikce klade na realistické umění, tedy že „Velké Umění je vědecké a nadosobní“ (Flaubert 1963b: 95). Naproti tomu Edmond a Jules de Goncourtové ve své známé předmluvě ke *Germinii Lacerteuxové* (1865) spojují realistické umění se specifickým přístupem spoléhajícím na vědecky

založené morální historii, Honoré de Balzac pak ve svých úvahách radí následovat vzorce a strategie moderní biologie.

Všechna tato a další podobně zaměřená vyhlášení metodologického založení kriticky-realistické fikce spojuje v jejich vědeckosti snaha po zobrazení člověka pravdivě: proto pojem *pravdy* (či pravdivost jako vlastnost) hraje v raně realistických pokusech o definování, vymezení a popis podstatných vlastností tohoto druhu realistického románu klíčovou roli.

Používaje rétoriku imitující přísahu, Guy de Maupassant ve své předmluvě ke slavnému románu *Pierre a Jean* (1887) prohlašuje, že pravda je tím esenciálním kritériem, které vyděluje realistickou literární fikci od ostatních typů uměleckého zobrazení: „Tedy poté, co nám literární školy chtěly předat překroucenou, nadlidskou, básnickou, dojemnou, okouzlující či hrdou životní vizi, přišla realistická nebo naturalistická škola, které usilovaly o to, aby nám ukázaly pravdu, nic než pravdu a celou pravdu“ (Maupassant 2014). Zdá se, že podle de Maupassanta má tato obecná pravda objektivní platnost a je nahlédnutelná a umělec, „aby vytvořil požadovaný účinek, tedy pocit prosté skutečnosti, a docílil uměleckého poučení, jenž z ní chce vyvodit, tedy odhalit, čím v jeho očích skutečně je dnešní člověk, musí pracovat jen s fakty založenými na nevyvratitelné a soudržné pravdě. [...] Vytváření pravdy se potom skládá z poskytnutí celkové iluze pravdivého, které následuje běžnou logiku faktů, a nikoliv z jejich servilního přepisu do zmatku následného vyjevení“ (ibid.). Podobně George Eliotová ve svém klíčovém románu *Adam Bede* (1859) osvětluje přispění realistického autora, který chce „přinést pravdivý obraz člověka a věcí, které se odrážejí v jeho nitru“ (Eliot 2014).

Pravda či pravdivost jsou tedy klíčovými kategoriemi diskuzí o realistické literární fikci – mnozí myslitelé a myslitelky propojovali právě pravdu a pravdivost tohoto druhu umělecké produkce s dalšími koncepty klíčovými pro její vymezení. Mnohé z těchto konceptů pak zasahují mimo primárně metodologické vymezení realistické literární fikce. Takovým pojmem, kterým propojuje pravda a pravdivost realistickou fikci se samotnou podstatou umění, je například často skloňovaná *imaginace*. Imaginace, jakožto bytostně lidská tvůrčí aktivita je podmínkou specificky realistického *techné*: tato aktivita je, podle Georga Henryho Lewese, důsledkem skutečnosti, že „naše romány a hry, i když předstírají, že reprezentují reálný život, reprezentují jej tak, jak jej nikdy žádná lidská bytost neviděla“ (Lewes 2009: 47). Guy de Maupassant jde ve svých úvahách ještě dále a nejenom, že relativizuje percepci reality a její možnou objektivitu, ale též zdůrazňuje existenci a účinek realistického efektu, který je podmíněn vytvořením vysoce pokročilé iluze reality: „Jak je dětské spoléhat na realitu, když každý z nás ve své mysli a těle nese tu svou. Naše oči, naše uši, náš čich, které jsou tak rozdílné, vytvářejí tolik skutečností, kolik je na světě lidí. [...] Tedy každý z nás si utváří svou vlastní iluzi světa. [...] A úkolem spisovatelovým není nic jiného než věrně reprodukovat tuto iluzi pomocí jakéhokoli umění, kte-

rým vládne a které umí a může použít. [...] Velcí umělci jsou tací, kteří nás nutí, abychom přijali jejich vlastní iluzi“ (Maupassant 2014).

Zároveň nám ale de Maupassant v proudu svých úvah jasně ukazuje, jakou váhu přikládá tvůrčímu uměleckému zpracování, které určuje estetickou hodnotu realistického literárního díla a odráží se v jeho recepci: „Romanopisec, který přetváří trvalou, brutální, nepříjemnou pravdu proto, aby z ní vytvořil do výjimečného a svůdného dobrodružství, musí bez přehnané péče o podobnost zpracovat události podle svých přání, připravit a uspořádat je, aby potěšil, pohnul či dojal svou čtenářskou obec. Půdorys jeho románu je pouhou sérií duchaplných kombinací, které obratně vedou k rozuzlení“ (ibid.).

Jak jsme viděli, krajní subjektivita, se kterou Guy de Maupassant spojuje lidskou recepci světa, esenciálně určuje estetický (umělecký) modus lidské komunikace. V jeho pohledu je realistická poetika plně závislá na způsobech, kterými jsou konvenční umělecké prostředky použity autorem k tomu, aby participovaly na intersubjektivní komunikaci se čtenářem a měly na jeho vnímání světa patřičný efekt.

Zdá se, že tento „záchvěv reality“, jak nazývá Henry James výsledek realistické iluze, spojuje zpodobněnou realitu se specifickými procedurami reprezentace a s konečným realistickým efektem: „Jsem dalek toho, abych jakkoli minimalizoval důležitost exaktnosti – pravdivosti detailu. Každý mluvím nejlépe ze svého vlastního úhlu pohledu a je možné tvrdit, že záchvěv reality je vrcholnou hodnotou románu – podstatou, na níž všechny ostatní podstaty bezmocně a poslušně závisejí. Pokud není přítomen, pak jsou účinky románu zcela nicotné, a pokud přítomen je, pak jeho síla závisí na tom, jak úspěšně se autorovi podařilo vytvořit iluzi života. Rozvoj tohoto umění a snaha o pochopení tohoto jedinečného procesu dle mého názoru tvoří samotnou podstatu romanopiscova umění. Je to jeho inspirace i zoufalství, odměna i trápení, radost. Právě zde, na kolbišti pravdy soupeří spisovatel s vlastním životem“ (James 1884).

Z výše zmíněného je zřejmé, že jak Guy de Maupassant, tak Henry James si uvědomují klíčovou roli realistického autora v celém procesu utvářejícím realistickou iluzi. Taktéž George Eliotová ve své esejí *The Natural History of German Life* (1856) vyzdvihuje zásadní roli realistického autora, nicméně slavná realistická autorka a myslitelka v následném kroku zaměřuje svoji pozornost na důkladné studium reálných faktů, které propojují zobrazenou realitu a její umělecké zpracování s uspořádáním fikčních protějšků reálných věcí: „Kdyby se každý, kdo má dostatečné morální citění a intelektuální záběr a jehož pozorování nejsou zhatěna předčasnými závěry či profesionálním náhledem, rozhodl věnovat se studiu přírodní historie našich společenských tříd, zvláště malých obchodníků, řemeslníků a rolníků – tomu, do jaké míry jsou ovlivněni místními podmínkami, jejich maximám a zvykům, způsobům, jakými nahlíží na své učitele náboženství, a tomu, do jaké míry

jsou ovlivnění náboženskými doktrínami, vzájemnému působení jednotlivých tříd a postojům, které ve svých pozicích zaujímají vůči rozpadu či vůči rozvoji – a kdyby nám na konci svého studia předal svá pozorování ve formě živoucí knihy plné specifických faktů, byla by jeho práce cenou pomoci pro společenské a politické reformátory“ (Eliot 2009).

Fakty v raných diskuzích o realismu často reprezentují jistou bránu vedoucí ke struktuře realistické literární fikce a též ke struktuře příběhů a jejich konstrukce. Mimo jiné Guy de Maupassant opět v předmluvě k románu *Pierre a Jean* (1887) spojuje *techné* fikčního realistického narativu s tvůrčí silou imaginace realistického autora: „Romanopisec, který přetváří trvalou, brutální, nepříjemnou pravdu proto, aby z ní vytvořil výjimečné a svůdné dobrodružství, musí bez přehnané péče o podobnost zpracovat události podle svých přání, připravit a uspořádat je, aby potěšil, pohnul či dojal svou čtenářskou obec. Půdorys jeho románu je pouhou sérií duchaplných kombinací, které obratně vedou k rozuzlení“ (Maupassant 2014). Pokud budeme chtít systematicky uchopit de Maupassantovu tezi, můžeme říct, že interpretuje realistický narativ v termínech reálného světa a jeho reprezentace, estetické iluze a též tvůrčích operací výběru a spojení narativních segmentů: „Vytváření pravdy se potom skládá z poskytnutí celkové iluze pravdivého, které následuje běžnou logiku faktů, a nikoliv z jejich servilního přepisu do zmatku následného vyjevení“ (ibid.). Pouze tak může realistický román „soupeřit s realitou“, jak Henry James v předcházející citaci označuje potenciál realistické fikce.

Na základě výše uvedeného je možné tvrdit, že rané diskuze o literárním kritickém realismu ve skutečnosti pokrývají relativně širokou škálu otázek a odpovědí týkající se realistické literární fikce. Nicméně je zřejmé, že moderní, současné, či téměř současné příspěvky k teoretickému studiu fenoménu realistické literární fikce výrazně obohatily realistické výzkumy hned v několika více či méně provázaných kontextech, které se vytvořily na základě dalších, především interdisciplinárních impulsů moderní vědy a poznání. V tomto konkrétním případě můžeme mluvit o ontologii a gnozeologii realistické fikce, textové kritice a stylové analýze, o literární a obecné sémiotice či o axiologicko-deontické kritice.

V kontextu ontologie realistické literární fikce Alison Byerlyová ve své monografii *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature* (1997) říká, že realistický román je náhražkou reality, která nám nabízí silný „pocit reality samé“. Realismus nám pak slouží jakožto důležitý nástroj, který „může sloužit buď jako výkonný diagnostický nástroj, nebo jako placebo“ (Byerlyová 1997: 2). Byerlyová se v dalším kroku přiklání k existenciálnímu pohledu a dále říká, že tento „výkonný diagnostický nástroj“ reprezentuje prostředek pro odkrývání pravidel lidské existence a vzájemné interakce lidských bytostí uvnitř jejich společenské a přírodní reality – jakmile jsou tato pravidla odhalena, je možné vydat se podle nich na cestu smysluplné lidské existence.

Z jiného úhlu pohledu George Levine v knize *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley* (1981) zaměřuje svou pozornost kromě jiného na diskurzní rysy realistické literární fikce. V jeho pohledu nástroje na sběr dat, jejich popis a analýza, dohromady se specifickým, téměř neuměleckým jazykovým kódem představují esenciální pilíře žánru přemostující mezeru mezi uměním a realitou: „Epistemologie, která je za realismem, je empirická se svou tendencí preferovat bezprostřední zkušenost před kontinuitou či systémy, a byla zřetelně spojena s rozvojem empirické vědy po celé jedno století: realismus vnáší napětí mezi imaginací a realitu“ (Levine 1981: 18). Luc Herman ve své monografii *Concepts of Realism* (1996) sleduje podobnou diskurzní cestu a poukazuje na „počáteční podobnost mezi realistickým diskurzem popisy zkušenosti v ne-literárních formách, jako jsou biografie, autobiografie, cestopis, dopisy, deníky žurnalismus či historiografie. Vzhledem k tomu, že tyto formy konvenčně ztělesňovaly realitu, zaručují podobnost literárního diskurzu, který je připomínal“ (Herman 1996: 4). A Pam Morrisová v již zmiňované knize *Realism: The New Critical Idiom* v tomto smyslu opakovaně vyzdvihuje konstruktivistický aspekt realistické literární fikce a propojuje jej s její uměleckou podstatou: „Navíc není důležité, jak je próza přesvědčivá v tom, jak vyjadřuje sociální realitu, protože i ty nejvíce realistické texty používají umělecké konvence, které nemají ve zkušenostní realitě žádný protějšek“ (Morrisová 2003: 4).¹

Nicméně, zdá se, že konečný svazek mezi konstruktivistickým přístupem a literárně ontologickým a lingvistickým pohledem na realistické vyprávění můžeme, nepřekvapivě, spatřovat ve slavném konceptu Rolanda Barthes efekt reálného, který byl představen například v eponymní studii „Efekt reálného“ (1968) a který přímo spojuje realistickou literární fikci s moderním, jazykově-konstruktivisticky zaměřeným sémiotickým pohledem: „Zde máme něco, co bychom mohli nazvat referenční iluze. Podstata této iluze je tato: ‚reálno‘, odstraněno z realistické výpovědi jakožto denotační označované, se navrácí jako označované konotační, neboť právě v momentu, kdy jsou tyto detaily pověřeny přímo denotovat reálné, nedělají nic jiného než to, že jej beze slova označují. [...] To, co je označováno, je tedy kategorie ‚reálného‘ (a ne jeho nahodilých obsahů). Jinak řečeno: právě nedostatek označovaného ve prospěch jediného referentu se stává samotným označujícím realismu: vzniká efekt reálného, základ onoho nepřiznaného pravděpodobna, který formuje estetiku všech běžných děl modernity“ (Barthes 2006: 81).

/1/ Je zřejmé, že výše jmenovaní současní badatelé v oblasti realistického diskurzu navazují na bazální návrhy, které vycházejí již z požadovaných vlastností realistické fikce formulovaných už v raných diskuzích. Nicméně, právě soustředění na jazyk realistické fikce patří k nejsilnějším a nejkontinuálnějším leitmotivům realistických zkoumání, jehož projevy můžeme sledovat u velkých teoretiků a teoretiků realistické literární fikce. Například ve chvíli, kdy Georg Lukács *explicitě* říká, že „nový styl vzniká z nutnosti náležitého zobrazení nové tvárnosti společenského života“ (Lukács 1956: 202), otvírá tím přímou cestu ke zkoumání realistické literární fikce jakožto specifického prostředku pro odkrývání zákonů, které utváří a řídí jemné předivo společenských vztahů.

Je zřejmé, že pojem iluze, který se objevil už v některých z raných diskuzí o literárním realismu, je klíčový též pro Barthesův příspěvek, nicméně jejich významy se výrazně liší vzhledem k tomu, že pocházejí z různých stádií různých badatelských tradic, a především pak relativizují různé objekty: realistickou fikční realitu na straně jedné a realitu samou na straně druhé.

Thomas G. Pavel navrhuje specifický sémanticko-pragmatický rámec pro uchopení spojitosti mezi románem a morálkou – jakkoli se jeho úvahy týkají románu obecně, je jistě možné je aplikovat na realistické romány, které ostatně Pavel opakovaně odkazuje v případových studiích. V knize *The Lives of the Novel: A History* (2003) a ve studii „Fikce a imitace“ (2000) Pavel uvádí, že mimetizující postupy přítomné v románové fikci jsou přímo spojeny s normami: „Veškerá fikce a básnictví nabízejí – řečeno s Aristotelem – nápodobu jednání, a přispívají tak podstatně ke zkoumání norem, jejich střetávání a interpretaci. Poskytují společenství široký repertoár případů, širokou a plnohodnotnou kazuistiku respektování norem a odchylek od jejich dodržování“ (Pavel 2009: 26).

Thomas Pavel vychází z dominantní epistemologicko-edukační funkce románové fikce a zdůrazňuje její axiologicko-deontickou dimenzi. Pavel zdůrazňuje rozdíl mezi různými druhy literárních narativů, primárně mezi narativy fikčními a narativy historickými, přičemž zmiňuje i narativ mytický: „Literární fikce se od historie (ne však od mýtu) odlišují v tom, že zdůrazňují problematickou povahu vazeb mezi pozorovatelným (napodobitelným) jednáním a neviditelnými normami a hodnotami, které toto jednání formují. Naopak historie, která též zachází s klíčovými otázkami normy, se primárně zajímá o pravdivé vyprávění skutečných jednání“ (Pavel 2009: 27).

Podle Pavela fikční literatura využívá svůj mimetizující potenciál k tomu, aby utvářela idealizované, a tudíž od reality odtržené literární postavy, které jsou nositelkami morálních ideálů: „Aby fikce získala odstup od bezprostředně pozorovatelného světa a mohla jej zkoumat z hlediska norem a hodnot, musí vyvinout silný antiempirický tlak. To vysvětluje, proč pisatelé fikcí po staletí vytvářeli celé houfy idealizovaných postav, jež prosazují nejvyšší hodnoty, jaké v empirickém světě nemají žádné skutečné nositele. [...] Tyto postavy nejsou imitacemi života, nýbrž ztělesněním ideálů“ (Pavel 2009: 28). Kýžené napětí pak vzniká na švu mezi každodenně prožívanou realitou a zobrazeným ideálem: „Aby mohla vylíčit neurčitý, zamlžený vztah mezi sférou mravních cílů a pozorovatelného světa, ustanovuje fikce imaginární univerza, která právě tím, že se odlišují od světů pozorovatelných, zdůrazňují poselství obsahující určité normy“ (ibid.). Ve chvíli, kdy pomocí fikce nahlédneme ideální mravní normy, stávají se tyto normy podstatou bytostně lidských úvah na různá témata, epistemologická či existenciální: „Normativní úsudky vyvolané fikčním dílem mohou vést k zásadním hypotézám dotýkajícím se samotných základů světa morálky a politiky, k přesnější vymezením výroků typu ‚když..., potom‘, k úvahám souvisejícím s inter-

pretačnými procesy a ke kritickým spekulacím týkajícím se vztahů mezi normativní perspektivou literárního díla a uměleckými postupy, kterými se toto dílo vyznačuje“ (ibid.: 37).

Thomas Pavel se tedy na jedné straně zaměřuje především na spojení fikčního narativu s deontickým a axiologickým rozvrhem lidského a společenského světa, ovšem na druhé straně své normativně a hodnotově zaměřené úvahy o fikční literatuře svírá teleologickým pohledem na románovou fikci jako takovou. V tomto smyslu spatřuje jako zásadní pragmatickou hodnotu románové literární fikce její schopnost pomáhat jedinci čelit hegemonii reality: „Fikci si nepochybně vychutnáváme i proto, že nám pomáhá lépe porozumět světu, do něhož náležíme. S potěšením rozpoznáváme svůj svět v dílech imaginace, ale ceníme si i jejich schopnost učinit nás méně závislými nejenom na reálných podnětech, nýbrž i na skutečnosti jako takové. Jinými slovy, oceňujeme fikci také proto, že má moc tvořit alternativní množiny situací, mezi nimiž se pak v určité perspektivě ocitá i skutečný svět, a jeho nadřazenost je tak zpochybněna“ (Pavel 2009: 20). Vidíme, že toto zřetelně poststrukturalistické (postmoderní) relativizující stanovisko ve prospěch fikce nad realitou obsahuje i zásadní katartický rozměr: fikce umožňuje vnímajícímu jedinci odžít frustrace reálného světa pomocí alternativní reality, kterou mu nabízí.

Viděli jsme, že diskuze týkající se realistické literární fikce nejenom provázají tento specifický umělecký fenomén od jeho raných dob, ale dokonce se v době, kdy realistická fikce reflektovala svůj vlastní účel, místo a prostředky, i výrazně podílely na jeho formulování i formálním a obsahovém cizelování. Je zřejmé, že tyto diskuze se musí lišit od moderního uvažování o realistické próze – především právě pro svou formu specifických paratextů, které doplňují realistickou tvorbu jako takovou a jsou s ní bytostně spjaty, ale i pro své začlenění do dobového vývojového stupně kultury a vědy, v jejichž kontextu byly formulovány. Naproti tomu současné teoretické uchopení realistické fikční literatury je spjato s kontextem a vývojovým stupněm moderních literárně historických a teoretických studií a s formou hlubinných analýz, komparací a dílčích či obecnějších syntéz. I přes tento celkem zásadní rozdíl je však z výše uvedených příkladů a výkladu zřejmé, že rané i moderní diskuze o realismu sdílejí mnohá témata a používají pro jejich teoretické uchopení podobné nástroje a strategie. V tomto ohledu je možné považovat teoretický obraz realistických literárních výzkumů jako jisté kontinuum se specifickými leitmotivy a s jejich specifickými vývojovými proměnami a obohaceními.

LITERATURA

BALZAC, Honoré de

2010 *The Human Comedy*; <http://www.gutenberg.org/files/1968/1968.txt> [přístup 8. 1. 2019]

BARTHES, Roland

2006 „Efekt reálného“; *Aluze* 3, s. 78–81 [1968]

ELIOT, George

2009 „The Natural History of German Life“; in Sheppard, Nathan: *The Essays of George Eliot* (New York: Funk & Wagnalls) [1856]

2014 *Adam Bede*; <https://ebooks.adelaide.edu.au/e/eliot/george/e42a/chapter17.html> [přístup 8. 1. 2019] [1859]

FLAUBERT, Gustav

1963a „To Louise Colet, March 31, 1853“; in Becker, George J. (ed.): *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton: Princeton University Press), s. 92–93 [1853]

1963b „Letter to George Sand Flaubert, December 16, 1866“; in Becker, George J. (ed.): *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton: Princeton University Press), s. 95 [1866]

GONCOURTOVÉ, Jules a Edmond

1950 Úvod k románu „Germinie Lacerteux“; in Fischer, Otokar J. (ed.): *Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století* (Praha: Československý spisovatel) [1865]

HERMAN, Luc

1996 *Concepts of Realism* (Camden House: Columbia)

JAMES, Henry

1884 *The Art of Fiction*; <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html> [přístup 8. 1. 2019]

LEWES, George Henry

2009 „The Lady Novelists“; in Maitzen, Rohan (ed.): *The Victorian Art of Fiction, Nineteenth Century Essays in the Novel* (Broadview Press), s. 45–58 [1852]

LUKÁCS, Georg

1956 „Vypřávět či popisovat. K diskusi o naturalismu a formalismu“; *Světová literatura* 1, č. 4, s. 198–221 [1936]

MAUPASSANT, Guy de

2014 *The Novel. Preface to Pierre and Jean*; <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/maupassant/guy/m45pa/preface.html> [přístup 8. 1. 2019] [1888]

MORRISOVÁ, Pam

2003 *Realism: The New Critical Idiom* (New York: Routledge)

PAVEL, Thomas G.

2009 „Fikce a imitace“; in idem: *Román: morálka a svoboda* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR) [2000]

2013 *The Lives of the Novel: A History* (Princeton University Press: Princeton and Oxford)

TAINE, Hippolyte

1963 „Balzac“; in Becker, George J.: *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton: Princeton University Press), s. 105–111 [1858]

ZOLA, Émile

1893 *The Experimental Novel and Other Essays* (New York: The Cassell Publishing Co.)



RESUMÉ

In a world from which you cannot escape. Parameters of Reality in early proses by Václav Kahuda

Václav Kahuda's proses have been published continuously since 1992 when the author debuted with the short story called *Příběh o baziliškovi*.

This study is dedicated to the first three Kahuda's proses, *Příběh*, *Veselá bída*, and *Exhumace*. The author's focus is on the possibilities of depiction of the world and one of the basic tendencies for these works: the principle of pleasure, its development and satisfaction. This figuration in Kahuda's works leads to the emergence of a world in which it is not possible to live with dignity, and whose boundaries must be overcome by various ways. In addition to the thematic analysis, which shows how deeply this principle is embedded in the construction of Kahuda's works, the author of the study also focuses on the language means through which Kahuda tries to invent a specific jargon of pleasure. It shows to which extent this language is a practice that violates established cultural standards.

Keywords: contemporary czech literature, possible world, mimesis, modal realism, subversion

Mgr. Jakub Vaníček
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
jakub.vanicek01@upol.cz

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

VE SVĚTĚ, Z NĚHOŽ NELZE NEŽ UNIKAT. PARAMETRY REALITY V RANÝCH PRÓZÁCH VÁCLAVA KAHUDY

JAKUB VANÍČEK

1 DOBOVÁ RECEPCE

Když se Božena Správcová v roce 1997 zeptala Václava Kahudy, zda je „realita kritériem, podle kterého se dá posuzovat literatura“, dostalo se jí odpovědi: „Realita je [...] něco, na čem se shodnou aspoň dva lidé, sdílení je to [...]“. Realita je hrozně těkavá a záleží na tom, kdo se na ní podílí, kdo ji interpretuje. Jsem rád, když se mi podaří napsat věci reálné, to znamená ne v komunální všednosti – ta pro mě není realitou, ta je víceméně jen interpretací skutečnosti, sdílenou kvantitativně větším počtem lidí“ (Kahuda 1997: 9). Nutno podotknout, že takto odpověděl autor, který v době konání interview vydal své první dvě prozaické knihy a podařilo se mu proniknout do tehdejšího literárního života jako zástupce postmodernismu. Zatímco Kahudově prozaickému debutu nazvanému *Příběh o baziliškově* ještě podle Jiřího Studeného, prvního autorova recenzenta, hrozil „nevděčný osud dobově zabarvené, umělecky zajímavé rarity, která zůstává většině čtenářů utajena“ (Studený 1993: 68), druhá kniha nazvaná *Veselá bída* vyvolala celou řadu pozitivních reakcí a podnítila úvahy o vyšších, mravních hodnotách díla a o realistickém modu Kahudova vyprávění. Vladimír Novotný, který Kahudovy první knihy pravidelně recenzoval, poměrně brzy vystihl základní tendence jeho díla: „Tam, kde [Kahuda] chrlí své surreálné hrubé obrazy, je jako umělec nanejvýš přesvědčivý, leč tam, kde zdánlivě poodhrnuje roušku z epicentra všeho zlořádství, volí rekvizity [...] spíše tajnůstkářské než vskutku externě magické“ (Novotný 1997). Že v tomto kritickém soudu bylo řečeno mnohé z toho, co stvrdily až pozdější Kahudovy romány, ponechme nyní stranou; pro autorovu ranou tvůrčí etapu je daleko důležitější kritikova akcentace hrubosti a surreality fikčního světa, v němž se vedle fantastických bytostí objevuje celá plejáda jakýchsi zlidovělých sexuálních pervertů a kde se vyprávěčova pozornost koncentruje na prožitky jejich fyzických a duševních strážní. Právě díky tomuto imaginativnímu potenciálu vešla do obecného povědomí poměrně rychle charakteristika Kahudova vyprávěčského naturelu jako libujícího si v líčení génia loci periferií lidských obydlí a zkoumajícího záhyby perverzních sexualit, zahrnujících specifika symbolického i fyzického násilí.

Je však pozoruhodné, jak úzce s tímto zaměřením souvisela otázka realističnosti Kahudova vyprávění – ta se opakovaně vracela v recenzích i rozhovorech s autorem a navzdory autorově zálibě v přetížených, takřka manýristických obrazech zmaru znovu a znovu chtěla poměřovat estetiku Kahudova fikčního světa parametry mimoliterární skutečnosti. Tato snaha lokalizovat bizarní místa z Kahudových próz a identifikovat jejich postavy se objevila už

v prvním větším interview, které autor poskytl *Iniciálám*. Jakub Rosen, který rozhovor vedl, se Kahudy ptal, nakolik reální jsou protagonisté jeho próz. Kahuda tehdy odpověděl takto: „Ne, to ne. Jsou tam, k něčemu mě inspiro-
rují, to je normální. Výmysl postavený na pevné realitě. Ale jo, jednu postavu mám naprosto reálnou, v jedné povídce je posunovač, takový zvíře, ten opravdu existuje. Chodí k nám do samoobsluhy, kupuje si lentilky a mluví strašně neartikulovaně, je prostě příšernej“ (Kahuda 1992). Takto formulovaná odpověď odkazuje ke konvenčnímu dělení na literární a mimoliterární skutečnost, zároveň ovšem ponechává prostor k dalším úvahám o jeho tvůrčí metodě. Ty byly později věnovány mimo jiné i afinitě dua Kahuda–Hrabal a doznívaly v nich reminiscence na pábitelské „polidšťování“ panoptikálních figurek (srov. Osvald 2009: 25–27).

V naší studii se zaměříme právě na Kahudovy mimetické postupy. Ukážeme, nakolik se při výstavbě svých děl přidržel reálného světa a jak tenká je hranice, jež tento svět odděluje od prostoru úniku a transcendence. Pro účely této analýzy se jako nanejvýš vhodné ukazují první tři Kahudovy prozaické cykly, obsahující texty napsané v letech 1989–1993. Až na jedinou výjimku (povídka „Noc“ z cyklu *Exhumace*) zde nenajdeme texty kontrované k subjektu ich-formového vypravěče, dominantního až v Kahudově pozdější tvorbě, ani šířeji pojatou zápletku odkazující k historickým skutečnostem, využitou v rozsáhlém románovém díle *Vítr, tma, přítomnost* z roku 2014. Abychom ukázali, jak interpretace dotyčných Kahudových cyklů dosti zřetelně podléhá dobovým společenským náladám, opřeme na některých místech náš výklad o soudobé recenzní ohlasy.

2 PŘÍBĚH O BAZILIŠKOVI

Václav Kahuda oficiálně debutoval v roce 1992 útlým svazkem nazvaným *Příběh o baziliškovi*. Tato krátká próza, označovaná jako expresionistická,¹ byla dopsána již v roce 1988 a dosud se dočkala čtyř vydání (1992, 2000, 2001 a 2014). Její autor byl pod pseudonymem Václav Kahuda v době první edice takřka neznámý, jeho texty byly publikovány na stránkách samizdatových *Branických almanachů*. *Příběh o baziliškovi* mu však otevřel publikační prostor v pražských *Iniciálách*, které také přinesly první interview s Václavem Kahudou (Kahuda 1992) a výše citovanou recenzi Jiřího Studeného. Pro náš záměr je vhodné tento text reflektovat podrobněji než knihy následující, neboť se domníváme, že právě v *Příběhu o baziliškovi* autor formoval takové tvůrčí postupy, jež překonal až v odlišně pojaté *Technologii dubnového večera* (1998).

/1/ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1251> [přístup 13. 4. 2018]

2.1 POSTAVY

Příběh o baziliškovi (dále také *Příběh*) bychom mohli označit za Kahudův první pokus využít některých prvků modu pohádky.² V krátkém příběhu vystupují vedle titulního baziliška postavy Slezáka, dělníka a několik dalších. Bazilišek by se ponejprv – vzhledem k reálné lokaci děje a popisu místa – mohl jevit jako oblíbený zelený ještěř, zvláštěně ochočený chovatelem Slezákem. Tak by mohlo vypadat čtení příběhu podle úvodní partie, vepsané do konkrétní lokality a zpřítomňující život konkrétních lidí, venkovanů Slezáka a Slezákové, jejich všednodenní úkony („Dechovka v rádiu brinkala a dalo se na kafe, postavila se voda“ [Kahuda 2014a: 9], „Šlo se spát. Slezák a jeho manželka měli oddělené lehání, ložničky“ [ibid.: 10]). A třebaže se velmi rychle ukážou některé jeho neobyčejné schopnosti, antropomorfozující jej na zvláštní mytologickou bytost („Loví též velké krysy, pokud se s nimi nespřátelí, a na ně používá svůj jedovatý sklopný zub uprostřed čelistí“ [ibid.: 11]), případně mu propůjčující roli královského predátora³ („Serval se s rysem, až ten nešťastník s ječením zmizel v lese. Bazilišek příběhl ke Slezákovi a v hubě žmoulal srstnaté rysí ucho se štětíčkou na konci“ [ibid.: 33]), jeho základní zvířecí charakter zůstává v textu zachován a posiluje napětí mezi dvěma žánrovými dominantami *Příběhu*, pohádkou a realistickým obrazem.

Jak je tomu se Slezákem? Ten se v rámci mikrosvěta venkovského obydí nejdřív ukáže jako svérázný chlapík, aby ovšem vzápětí vyšla najevo jeho podoba, opírající se o konkrétní historické informace („Slezák seděl u stolu a dělal z plechové střídky panáčky, byl to zvyk z mladých let, kdy dělal strážného v pracovních táborech na Jáchymovsku“ [ibid.: 10], „Každou neděli takhle chodí provětrat faldy do krajiny, do pleněru [...] potká Slezák některé známé, většinou bývalé kolegy – strážáky [...] Všichni vědí, jak chutnal ten strážácký chlebiček, který ukusovali usopenýma hubama tam někde na Jáchymovsku“ [ibid.: 12–13]). Slezák je „soudruh“, člověk se „sadistickou schopností pasivního mučitele“ [ibid.: 24] a s baziliškem jej pojí velmi úzký vztah, milenecký i sexuální. Jeho antropofobní sklony jasně signalizující symptomy psychického onemocnění. Je na ještěřovi naprosto závislý, udr-

/2/ Ten je, jak ukazuje Pavel Šidák v *Úvodu do studia genologie*, stále aktualizován nejen v moderní literatuře, ale i ve folklorních žánrech (srov. Šidák 2013: 186), a to formou rozličných subžánrových variant. V případě Kahudova *Příběhu o baziliškovi* nelze pominout výraznou tendenci jasně odlišovat dualitu dobra a zla, uvádět buď fantastické bytosti, anebo lokalizovat síly zla do utajených „spodních“ prostor, v nichž operují pohrobci zla, rozuměj totalitních režimů. Nahlédneme-li alespoň zběžně do pozdějších próz Václava Kahudy – které nejsou předmětem této studie –, zejména pak do románu *Bytost*, neujde nám ani zde projev pohádkově zkreslené perspektivy, z níž vypravěč nahlíží realitu: nad světem, který je uchopen v přehledném celku svého vývoje i zániku, se vznáší „anděl“, který „s rozpatými zlatými křídly, s dutým, nikdy nedokončeným trupem [...] na stacionární oběžné dráze [...] nikdy nespadne a ani neodletí“ (Kahuda 2017a: 190).

/3/ Etymologie slova bazilišek nás vede k řec. basiliscos, „což je zdobnělina od basiléus ‚král‘“ (s. v. *Bazilišek*, in Rejzek, Jiří: *Český etymologický slovník*, Voznice 2001, s. 73).

žuje s ním pravidelný sexuální styk, cestuje s ním a pláče, dostane-li strach, že se bazilišek ztratil. Perverzní konstituce tohoto lidsko-zvířecího páru je zřejmá a zakládá nejsilnější emoční hodnotu celého příběhu: jsou to projevy sexuální zvrhlosti, s jistou terapeutickou dynamikou vyvažovanou hlubšími city, jež se projevují zejména tehdy, je-li objekt touhy příliš vzdálen, anebo má-li se ze světa ztratit docela. Takto primitivní konfigurace vztahu je vlastně maximem touhy, s níž se lze v Kahudově *Příběhu* setkat, a vyvolává dvě elementární reakce postav: trýzeň (chybějící sexuální uspokojení) a koitální uspokojení. Slezák s baziliškem obývají svět, v němž chybí sofistikovaná kulturní činnost, svět, v němž se ztrácí ze zřetele kulturní prostor člověka, svobodný pohyb, kde se partnerské vztahy vyčerpávají v neustálé kontrole ostatních postav a v sexuálních avantýrách. Realita zplošťelá v tomto základním ne-kulturním parametru vedla soudobého kritika Jiřího Studeného k úvaze, nakolik se v *Příběhu* neodhaluje podstata totalitní minulosti: „Démonizující přítomnost baziliška tedy plní roli pouhého katalyzátoru, urychlovače zvrácené posedlosti, jež je v Kahudově podání především zviditelněním zvrácenosti systému jako takového“ (Studený 1993: 68).

Podobnou závislost člověka na zvířeti, jež přímočaře uspokojuje perverzní vášně, tuto počáteční matici, z níž příběh o baziliškovi vzniká, najdeme ještě v jednom případě: jedná se o druhou postavu novely, nikoli epizodickou a pro příběh o Slezákovi a jeho ještěrci v mnohém klíčovou. „Dr. Eva“, jak je nazývána vypravěčem, v parku uspokojuje svou touhu po jídání výkalů. Její parafilní porucha je fixována na psy vyměřující se v parcích a jistě má svou nositelku dehonestovat, zvláště klade-li vypravěč důraz na její vzdělání. Nabízí se otázka, nakolik je v postavě dr. Evy zastoupen systém jako celek; stejně jako je Slezák pretendentem brutálního režimu 50. let, zaujímá dr. Eva pozici sexuální frustrované ženy, kompenzující své touhy způsobem, jenž zcela odpovídá logice zobrazeného světa. Je zřejmé, že vypravěč těmito pervertovanými osobnostmi, které se v klíčových pasážích příběhu „setkávají“ a inscenují brutální, vášnivou scénu, konstruuje svůj svět jako homogenní celek vyplněný parafilními různého typu. Ty postavy, které se tohoto světa nemohou aktivně účastnit, jsou vedeny v režimu oběti – ať už se jedná o Slezákova syna, jehož interakce s otcem se vyčerpává v pasivní závislosti na autoritě („velký eunuch se synovskou pokorou ve vypouklých očích se díval Slezákovi mrtvolně do tváře“ [Kahuda 2014a: 24]), anebo o Dušana, který se v příběhu objevuje z jediného důvodu: aby uspokojil sadičskou Slezákovu touhu a baziliškovy animální potřeby. Takto jednoznačná pravidla subordinace, vepsané do trýznitelských aktů protagonistů *Příběhu*, pochopitelně mohla být v době prvního vydání knihy chápána jako travestie předlistopadového režimu, z jiného hlediska je ovšem nelze k této historické interpretaci vázat bezvýhradně.

Významotvorné napětí tu totiž nevyvolávají pouze odkazy k historickým reáliím, jak se mohlo v době prvního vydání *Příběhu* recenzentům zdát,

a stejně tak není podmíněno vypravěčovou zálibou v líčení perverzit, nepřipustnou v mantinelech oficiálně vydávané prózy 80. let. S delším časovým odstupem, jenž nás dělí od prvních kritických analýz *Příběhu*, můžeme uplatnit i jiné způsoby čtení Kahudovy prvotiny – například takového, jež vnímá silnou konkurenci dvou protikladných způsobů existence postav. Zaprvé: máme tu postavy, jež jsou zaklíněny ve specifické realitě perverze, zmitány v náporech vášně; překonat tento modus vivendi mohou výhradně transcendencí. Tento druhý způsob je tedy jakousi tužbou povznést se prostřednictvím sexuálního ukojení nad čas a dotírající realie, a dosáhnout tak chvilkové úlevy od hnusu a přímočaré animality. Střídání těchto dvou poloh zesiluje dynamiku dění – na rovině jazykové bychom mohli poukázat na časté evokace pocitů slasti, v nichž se postavy osvobozují od svých sexuálních potřeb a mizí ze scény. Jejich místo je naopak vyplněno pouhou evidencí jednoduché vnější skutečnosti. Příkladem může být například ostrý dějový zlom následující po Slezákově a baziliškově sexuálním aktu: „Zapnul se a odešel celý svěšený do kuchyně. Tam si sedl ke stolku a civěl z okna. Padlo šero. Rozsvítily se první lampy. Od řeky houkaly lodě a nízké mraky táhly za sebou tlukot a dunění uhelných vlaků“ [ibid.: 26]). Takto pojeté odcházení postav najdeme i v jiných Kahudových textech, například v rozplývání subjektu. Často zde dochází k tomu, že se postava ztratí ve větru anebo ji pohltí nepojmenovatelné kosmické síly („Zaklonil jsem hlavu, cizí síla mi vytrhla dech z úst a proměnila ho v řev. Spokojený, tichý křik... A najednou cítím, že se rozpouštím do noci. Barevné jazyky tmy mě taví a já se vznáším. Potichu praská skutečnost...“ [Kahuda 2015b: 31]).

2.2 MÍSTA

Krátká próza o baziliškovi se odehrává na dvou místech. Jednou je město, jehož prozaické kulisy mají být vězením zajatých postav, druhou pak mytický les hluboko v Karpatech. V úvodní scéně je prostřednictvím několika symbolů jasně deklarována odlišnost lesa od města: „[Mohutný černý krkavec] se zhoupl na větvi černé borovice [...] naklonil svou středověkou hlavu a zaposlouchal se do jednotvárného tahu a hučení zmrzlého kamenného větru vanoucího z hor, z široké krajiny“ (Kahuda 2014a: 29). Mohli bychom také říci, že zatímco město bylo Slezákově, les je baziliškův; ještě v něm okamžitě navazuje kontakt s krkavcem („V tu chvíli se pohledy krkavce a baziliška spojily a jejich černoduhové oči zaplály, jako když v temné noci na poušti vybuchnou rafinérie a zároveň vyjde slunce a začne pršet a fialové blesky roztrhnou obzor a rudé slunce a zelené nebe se rozletí po noční obloze“ [ibid.: 30]).

Bylo by ovšem předčasné hovořit o specifické nápodobě gotického románu. Horská scénérie tu totiž slouží výhradně jako prostředek retardace děje; můžeme snad konstatovat, že ji vypravěč věnuje svou pozornost jen proto, aby do jejího středu postavil maringotku s další obětí sexuálního

násilí. Platí zde vlastně totéž pravidlo, jaké nacházíme i v jiných částech prózy a které lze označit za charakteristickou tvůrčí metodu Václava Kahudy. „Příběh“ je především neohraničenou touhou po sexuálním vzrušení, a je-li jejich líčení přerušeno obrazem exteriérů (ať už jde o město, anebo o horské panorama), pak jen proto, že je to zejména posun mezi jednotlivými dějišti prózy, jenž zde vytváří představu soustavně budované epické linie vyprávění.

3 VESELÁ BÍDA

Pět let po vydání *Příběhu o baziliškovi* Kahuda vydává knihu *Veselá bída* (PP, 1997). Jedná se o soubor textů, pro jejichž syžetovou výstavbu je charakteristický úbytek epického vyprávění. Celek *Veselé bídy* je fragmentarizován do krátkých próz, jež jsou pouze formálně odděleny dvojitou řádkovou mezerou. Výsledný tvar se tak přesouvá od epiky k lyrice, od příběhu k fragmentu. Formálně je tento prvek signalizován častým užitím jednoduché slovesné vazby („Jsou noční průzkumníci. Bundokošile a dalekohled. Časový grafikon“ [Kahuda 2015a: 37]; „Jsou brouci, kteří se dostanou všude. Lezou ve škvírách, podél drátů a trubek. Vylézají z odtokových rour. Žijí v sifonech. V slizu na klenbě gumových špuntů“ [ibid.: 82]). V přímé úměře k úbytku kauzálního časového průběhu Kahuda ve *Veselé bídě* zdokonaluje evokaci místa a jeho atmosféry. Zatímco v dřívějších textech vypravěč využíval obsáhlých popisných prostředků, nyní se častěji spokojí s eliptickými větnými konstrukcemi („Krajina protkaná sítí chodeb a dutin. Suterén města. Kořeny domů. Zde jsou základy jeho podstaty. Tady je vidět obnažená struktura lidských jeskyní. Skalních doupat“ [ibid.: 108]). Prostor města je odhalován i na ose diachronní; v paralele k průběžnému ději, který není nijak časově ukotven a vyvolává dojem neustále doléhající přítomnosti, pracuje vypravěč *Veselé bídy* s odkazy k událostem uplynulým, ke konfliktům a jejich reziduální, nikdy neukončené hrůze („Zde po válce odtáhli odbojáři rodiny a u zdi je postříleli. Díry v omítce zůstaly, zůstalo i pár důchodců, vetších potácivých starců, tehdy mladých tovaryšů alchymie, kteří v těchto uličkách odložili teplé zbraně, a v pevně zatnuté dlani proběhla transmutace hankrajce“ [ibid.: 75]). Místo není pouhým rámcem, v němž se mají odehrávat krátké historie – místo zde vystupuje jako samostatná, inteligibilní tkáň disponující pamětí a vyvolávající v jednajících postavách otřesné prožitky násilí, podmanění a kontinuálního existenciálního nátlaku. Krajina se zrcadlí v životě a vice versa, osud jednotlivce se rozprostírá v prostoru, případně s ním splývá. Kahuda ve *Veselé bídě* obohacuje svůj figurativní repertoár o jedno důležité novum: ústředním akterem prózy se stává samotný prostor. Tomu nakonec odpovídá i charakter postav, jež většinou nenesou žádná konkrétní jména a spíše než o plno-

hodnotné subjekty se jedná o typy organicky vrostlé do svého životního prostředí.

Máme za to, že pomocí těchto prostředků chce vypravěč překonat tíseň epické kauzality. Podobně jako v předchozí próze usiluje o to, uchopit celek zobrazeného světa, domoci se nikoli jen dílčího osudu, ale univerza, že si prostřednictvím postav a jejich materiálního zázemí sjednává cestu k celku světa. Tato tendence se tak stává jedním z ústředních témat Kahudových próz a nelze ji přehlédnout ani pod nápoem soustavného zobrazování násilí, ve *Veselé bídě* mimochodem graduujícího v explicitních scénách vražd lidí. Tutéž tendenci můžeme doložit i tam, kde vypravěč ve zrychleném sledu podává výčty předmětů, z nichž každý vyvolává určité historické konotace (ibid.: 112). Touha zmocnit se celku, pojmutou zdánlivě nesouvislé skutečnosti v konceptu jediného světa, jednoduchého vysvětlení složitých situací, to vše utváří ústřední linii, podle níž je látka *Veselé bídy* organizována.

Zvláštní funkci v tomto tvůrčího domáhání se celistvosti sehrávají tajné síly, jež jsou uschovány někde pod povrchem zjevného světa. Později se ukáže, že Kahuda problematice moci projevující se v činech tajných agentů věnuje celé rozsáhlé románové dílo; nyní ovšem, v kontextu *Veselé bídy*, se tato tajemná centra společenské i politické moci vyjevují v paranoické vizi, udržují moc nad světem a skrývají se před zraky ostatních postav. „To mají na svědomí oni. Jejich prsty jsou nastrčeny všude. Ovládají nitě vedoucí k šéfům organizovaného zločinu, majitelům akcií velkých koncernů, do generálních štábů, do novin, na ministerstvech sou jejich kucí. A když se tihle dohodnou, spustěj válku na to šup!“ (Ibid.: 98) Jejich funkce ve světě Kahudovy prózy je zřejmá: udržovat napětí, zahušťovat atmosféru strachu.

Kahuda se ve své druhé próze pokusil vystavět vnitřně homogenní obraz společnosti prožívající svá dějinná traumata. V této jednotě už není prostor pro žánrový hybrid, využitý v *Příběhu o baziliškově*. Naopak, autor v tomto případě zůstává pouze pozorovatelem a důsledným materialistou. Toho si nakonec povšiml i literární kritik Pavel Švanda: „[...] jako by [v Kahudově *Veselé bídě*] neexistovalo nic jiného než matérie, neoduševnělá a duchem nerozlišená hmota, hmota a ještě jednou hmota [...]“ (Švanda 1997). K materiální skutečnosti a mocenským poměrům ve společnosti orientovaný vypravěč podle Švandy nemůže zprostředkovat nic jiného než „automatizovan[ou] reflex[i] toho, co je našemu vědomí běžně dostupné“ (ibid.). Švandovo striktně formulované stanovisko je pochopitelné vzhledem k jeho vlastnímu hodnotovému rámci a křesťanskému duchovnímu zázemí, klade se však jako překážka ke zcela jiným, a do značné míry radikálním otázkám: proč je v Kahudově díle svět zobrazován právě tímto způsobem? Proč se stále pohybuje v polaritě nesnesitelného světa a prostor úniku?

4 EXHUMACE

Poslední z Kahudových prozaických cyklů, který spadá do sledované autorovy tvůrčí etapy, nese název *Exhumace* (PP, 1998) a je souborným vydáním textů publikovaných již dříve buď v samostatných časopiseckých edicích, anebo formou kratších ukázek (tištěných především v letech 1992–1993). Každý z textů *Exhumace* je vyznačen vročením pohybujícím se v rozmezí let 1989–1993.

Časový rámec vzniku textů nám opět umožňuje sledovat vývoj Kahudovy poetiky, respektive dvou více méně samostatných proudů zřejmých právě jen v raných textech. Zatímco „Samozabíječ“ a „Exhumace“ zřetelně vykazují podobnost s výše analyzovanými prózami, v povídce „Noc“ (rkp. 1989) najdeme několik prvků, které prozrazují Kahudovu inspiraci tvorbou Bohumila Hrabala. Její ucelená, vnitřně homogenní podoba je vystavěna vypravěčskou ich-formou a lineárně řetězenými mikronarativy. Kahuda v ní nejspíš poprvé využil formátu oddělování jednotlivých krátkých příběhů odstavcovým členěním, na rozdíl od pozdější *Veselé bídy* jsou jednotlivé texty uvozovány indikátory pohybu, signalizujícími prostorové přesuny vypravěče mezi interiéry bytů a pražských hospod („Smýkl jsem sebou a vyskočil [...] Sešel jsem dolů, vzal bandasku a vyběhl do ulic [...] Vešel jsem dovnitř, jen jsem ukázal prsty, že chci plnou bandasku [...] Vyběhl jsem nahoru do schodů a dlouze pil to chladné pivo“ [Kahuda 2015b: 22–24]). V některých úsecích je symptomaticky užíváno spojky „a“ („A všechny zvuky bylo slyšet a jak si tam mužský mezi sebou povídají. Vypadalo to, že mi celá hospoda močí na záda. A když jsem zvednul hlavu, uviděl jsem šprajcnuté okénko z pánského pisoáru. A tak se ten jejich hovor míchal do naší řeči, a když někdo hulákal, tak jsme se dorozumívali jen očima. Ona si zapálila cigaretku. A byla to dáma“ [ibid.: 16]). Zcela zde chybí přímočará brutalita, explicitní pornografické a násilné scény – svět je líčen jako veskrze harmonické místo zabydlené ikonickými figurami nočních chodců či dělníků vysedávajících v hospodských lokálech. Celek zobrazeného světa je zde uzamknut v pohledu vypravěče, bez odkazů do nedávné minulosti, pomineme-li nepříliš důležitou zmínku v závěru povídky („Spatřil jsem čísla vyřezaná do dřeva, 1959. Numero prašných a krvavých let“ [ibid.: 31]). Perspektiva, v níž postava tento svět obhlíží, se netřísťí do výtčů předmětů, vypravěč neusiluje o to zprostředkovat vnější komplikované univerzum – tendence, s níž se čtenář bude zhusta setkávat v pozdějších Kahudových textech, se v „Noci“ neprojeví. Konkurenční poetika *Příběhu o baziliškovi*, napsaného o rok dříve než „Noc“, tuto hrabalovskou odbočku v Kahudově prozaickém díle marginalizuje, učiní ji jakýmsi dílčím pokusem vykreslit jiný, estetizovaný svět lidské pospolitosti.

Titulní povídka „Exhumace“ (rkp. 1992) zato obsahuje ty prvky Kahudova vyprávění, jež jsme se pokusili postihnout již výše. Už jen počáteční pasáž tohoto textu jako by variovala úvodní scény *Příběhu o baziliškovi* – vy-

pravěč záměrně nechává postupně vystávat objekty a zaměřuje svůj pohled k oknu, za nímž pracuje protagonista povídky, bezejmenný „chlap“ obývající venkovské stavení: „Prší, Ve stromech šumí déšť. Rachocení okapů se rozléhá nocí. [...] Hliněné prostranství se ztrácí v šeru. Temné obrysy kůlen a chlívů vyrůstají ze tmy [...] Za oknem, za osleplými tabulkami, za lahvemi s petrolejem, za rezavými kostrami luceren, za velkou olejníčkou, za chuchvalci drátů, jež prorostly pavučinou, se rysuje postava [...] Hlava vlasatá, zcuchaná, těžký obličej, oči vpadlé, mlčí“ (ibid.: 63). Realistická popisnost odpovídá standardu Kahudovy poetiky, totéž lze říci o souborech popisů tělesnosti, výměšků či všudypřítomnému hmyzu a parazitů („Vydýchl kouř a cvrnknul startku do kaluže močůvky pod valníkem. Hladina čpavé močky se vlnila a zmítala, plná červů. Odplivnul si, zakašlal. Zatřáslo se tučné hrdlo“ [ibid.: 66]). Protagonista povídky ani zde není nikým jiným než člověkem s omezenými vyjadřovacími schopnostmi, sníženou schopností empatie a s násilnickými sklony. Jeho dovednosti se omezují na práci se stroji, stroji je obklopen a při jejich opravách tráví svůj čas („Autogen měl na vozejk, ocelové lahve s věncem smotaných hadic. Tady byl doma. Už jako malej smrad lez tátovi pod moskviče. Furt montoval kolo a vyráběl bomby z vodovodních trubek a travexu“ [ibid.: 75]). Takto je postava vykreslována, nikoli ovšem explicitně hodnocena; zcela dle úzu Kahudových vypravěčů.

Opakuje se i výše uvažovaný model bytí jako těžko snesitelných peripeťí odehrávaných pod tlakem sexuálních útrap. Životní příběh protagonisty „Exhumace“ je tentokrát líčen na půdorysu čtyř ročních období, v rámci něhož opakovaně odchází z domu, překonává svou parafrilní touhu zabít objekt sexuální touhy, aby si nakonec uvědomil v krátkém exposé smysl svého života a později zemřel při autonehodě. Smrtí končí i jiná povídka cyklu: „Samozabíječ“. Oba tyto texty vnáší do Kahudova tematického repertoáru nový prvek a uzavírají vývojový cyklus, jež jsme sledovali už od *Příběhu o baziliškovi*. Poté, co postavy unikaly realitě a její determinaci převážně ve stavech orgastického opojení, poté co se rytmus prózy orientoval ke střídání vášně s touhou, frustrace a ukojení, kdy se postavy rozplývaly v prostoru, je v „Exhumaci“ projevena suicidalní vůle aktéra vyprávění. Překonat limity materiálního světa lze pouze tehdy, vystaví-li se protagonista této povídky riziku, a to v maximální možné míře. Jeho zběsilá jízda na motocyklu je zároveň i snahou konečně uspokojit sexuální pudy – platí, že spolu s ním nutně přichází i smrt.

5 KAHUDOVO VYNALÉZÁNÍ JAZYKA SLASTI

Poté, co jsme poukázali na některá tematická a motivická specifika Kahudových próz, věnujme krátkou pozornost i samotnému jazyku, jímž k nám vypravěč promlouvá. Nechceme přinést podrobnou analýzu jazykových pro-

středků, zároveň ale nemůžeme ponechat stranou jednu zřetelnou tendenci Kahudova jazykového stylu. Narážíme na ni všude tam, kde je průběžný tok vyprávění zbrzděn soustavně budovanými, ale také samostatně stojícími popisnými celky. Zdá se nám evidentní, že je to zejména tato strohá popisnost, jež zakládá jednu z nejpůsobivějších estetických figur Kahudova vyprávění. Četností jejího užití vyniká cyklus *Veselá bída*.

Pokud jsme výše dovodili, že úbytek kauzality epického vyprávění vyvažují ve *Veselé bídě* různé typy evokací, můžeme zde tento princip použít i pro explikaci Kahudova básnického jazyka. Evokace, shluky popisů věcí a jevů, tato velmi konkrétní poetika využívající neproblematizovaného principu mimese, neslouží pouze k zobrazování světa samého, ale stává se autonomní vrstvou textu, takovou, která spíše než ke světu odkazuje k samotným jazykovým prostředkům. Dlouhé výčty předmětností, s nimiž bychom mohli počítat jako s fundamenty vytvářejícími svéráz líčených míst, paradoxně odvádí čtenářovu pozornost podivuhodnými konstelacemi názvů a jmen. Tato zesilování lyrických segmentů textu nejsou samoúčelná; naopak, jsou pevně spjata s povahou světa, o němž se ve *Veselé bídě* vypráví. Tísňivá kauzalita násilí působícího v narušeném, nejrozumnějšími deviacemi obtíženém světě nejenže vyvolává potřebu z takového světa zmizet, ale stejně tak upíná vyprávěčovu pozornost k jazyku samotnému, k médiu, které dovoluje odhlédnout od všeprostupujícího zla.

Tento posun je většinou signalizován užíváním větných figur, nejtypičtěji pak gramatickým paralelismem, kombinovaným s eliptickou či jednočlennou výpovědí, ostře kontrastujícími s pasážemi „běžného“ epického stylu. Takto konstruované pasáže najdeme téměř na každé straně *Veselé bídě*: Ve sklepích kape voda. Nedovřený kohout rachotí ve žlabu. V kýblu hadr napitý vodou a krví. K umývání mrtvých ran. Hučení lednic. Řady stolů. Otlučené opěrky hlav. Je to tu mokré a železné. Za silnými vraty jsou tuhé komory. Ledové chodby. Hrome! Snad sklady krejčovských panen? [...] Výkladních fešáků? Ne, nebo ano. Ne. Jsou to lednice. Jsou to mrtvoly. Čekárny zemřelých. Vychladlé sanatorium. Zde – oběsil se na šňůře. Vylezl do koruny borovice a skočil. Tady jsou zavraždění“ (Kahuda 2015a: 55).

Přepínání mezi epikou a lyrickým prvkem, jenž do něj vstupuje, je zřejmě nejtypičtějším dokladem Kahudova básnického potenciálu. Bezezbytku zde platí, že „[p]oetické užívání jazyka můžeme charakterizovat dvěma kritérii: principem *ekvivalence* v rovině sdělení [obsah, informace] a *samoúčelností* [autoreference] v rovině sdělování“ (Pechlivanos 1999: 38). Básnická řeč se ve *Veselé bídě* objevuje všude tam, kde se zvrstvují takové jazykové prostředky, jimiž vyprávěč upoutává pozornost k detailnímu popisu věcí a těl. Příběh musí být narušen pokaždé, objeví-li se ve vyprávěčově perspektivě objekt, který jej láká svým obscénním vzhledem; právě tehdy dochází k onomu autoreferenčnímu zvrstvení textu pomocí výše zmíněných jazykových figu-

rací. Fabule ustupuje popisnému detailu,⁴ vypravěč mění svůj jazykový projev, tříští větné konstrukce – jako by se zalykal samotnou realitou, jako by jej realita nutila k deskripci a potažmo také k užití jiných výrazových prostředků. Samozřejmě, v asociativně vystavěné *Veselé bídě*, kterou bychom mohli označit za jakousi prozaickou variantu básnického pásma, se s touto formou poruchy setkáme častěji než v *Příběhu o baziliškovi*. Pro všechny zde popsané prózy však platí, že vypravěč tuto řeč vynalézá a v jakési hědonické manýře ji zesiluje střídáním prožitků utrpení a slasti.

Abychom však Kahudovo vynalézání jazyka neredukovali na pouhou práci s básnickými figurami, musíme je uchopit i z jiné strany. Četnost autoreferenčních pasáží nás přímo vybízí rozumět jim jako performativnímu aktu, takovému, který usiluje o to reprezentovat vnější realitu (mimese) a zároveň ustavovat svébytný svět, v němž se obscenita a sexuální deviace stává kulturní normou. Máme za to, že vypravěč *Veselé bídě* užívá stylistických prostředků také proto, aby naleptal strukturu jednotného, totálního světa, aby ustavil jinou skutečnost, anebo, chceme-li, jiný kulturní diskurz. Sexuální exces, mnohdy vrcholící v projevech bestiality, se v proudu jednoduchých epických zápletek stává ryzí řečovou událostí. Tuto událost „vynořivší se sexuality“ postihl Michel Foucault, když ve své „Předmluvě k transgresi“ napsal, že „je spjata se zproblematizováním řeči touto řečí samou v kruhovosti, kterou ‚skandální‘ násilnost erotické literatury sice neprolamuje, nicméně ukazuje ji už ve způsobu, jímž pracuje se slovy. Neboť sexualita má rozhodující význam pro naši kulturu pouze ve slově a pokud je slovem“ (Foucault 2003: 31). Přesně v tomto duchu postupuje i náš vypravěč, když reprezentaci světa narušuje a odvádí pozornost k jazyku samotnému. I proto výsledný tvar raných Kahudových próz, subverzivně narušujících více méně ustálené kulturní normy, s takovou razancí udeřil na konzervativně orientovaného literárního kritika Švandu a byl jím odmítnut – Švanda z pochopitelných důvodů umenšil význam těchto svébytných básnických próz, když je chtěl číst výhradně jako obrazy „reálné“, historicky kontextualizované skutečnosti po listopadových let.

6 ZÁVĚR

Když Petr Šimák přehlédli v časopisecké studii z roku 2011 vývoj Kahudova dosavadního prozaického díla a pokusil se načrtnout jeho stěžejní silo-

/4/ Na tomto místě považujeme za nutné upozornit, že tyto „popisné detaily“ nelze identifikovat jako prostředek vyvolávající onen slavný „efekt reálného“, rozpoznáný Rolandem Barthesem v jedné z povídek Gustava Flauberta (Barthes 2006). Vypravěč Kahudových próz jistě nechce evokovat „reálnou“, neproblematickou skutečnost, naopak, jeho jazykové schopnosti se rozvíjí všude tam, kde v detailním pohledu na rozsah zkázy a zmaru se od tohoto světa vzdaluje a uzavírá v samoučelnosti jazykové formy.

křivky, zdůraznil především autorovo problematické narativní zpracování mimoliterární skutečnosti: „Kahuda neumí fabulovat, protože vymýšlet si příběh znamená racionálně pořádat materiál [...] Je schopen zaznamenávat jediné nárazy syrové, ještě intelektuálně nezpracované reality a ponechat je jako kusy krvavého masa bez opracování a komentáře“ (Šimák 2011: 227). Porovnává-li však Šimák první tři prozaické soubory s autobiograficky laděnou *Houštinou* (1999), pak ovšem právě ve prospěch fragmentarizovaného obrazu skutečnosti, tak jak jej představil v souboru *Veselá bída*. Podobnou optikou četl Kahudovo dílo i Aleš Haman. Ve své studii „Fikce a imaginace v prózách devadesátých let“ vyčlenil *Houštinu* po boku se *Sestrou Jáchyma Topola* jako přední ukazatele změny vnímání skutečnosti a její umělecké transformace. Pro oba sledované autory je podle Hamana typická rezignace na příběh: „Příběh se pro ně nestal problémem, chtějí pouze zachytit surovou a syrovou materii života v její fluidní podobě“ (Haman 2001: 6). Takto formulované teze se nijak neliší od našich východisek – lze je považovat za konečná stanoviska, taková, která interpretaci Kahudových próz uzamkají v historických souvislostech závěru minulého století.

„Surová“ realita, chceme-li se podržet oblíbené interpretační figury, je ve všech třech sledovaných cyklech právě jen materiální bází, reagující – v intencích zmíněného Hamanova článku – na krizi ideologických systémů a proces degradace stabilních kulturních hodnot. Destruktivní obraznost, vypjatá nekonvenčnost, antiliterární provokace využívající prostředků estetiky oškřivosti, koprofilní scény, to vše lze bez rozpaků řadit k takovým uměleckým prostředkům, které mají literární dílo postavit do protikladu k etablovaným poetikám, posílit jeho jedinečnost konfrontací s běžněji užívanými imaginativními modely. Byla-li v souvislosti s vývojem literatury po roce 1989 shledána snaha některých autorů detabuizovat sexus, Kahuda by mohl být označen za jednoho z klíčových proponentů takové linie. Z našich analýz nicméně vyplývá, že jeho autorský přístup nelze omezit na pouhou provokativní gestaci, jež by měla literaturu obohatit o výrazové prostředky a zbavit ji kulturních předsudků. Kahudovy prózy můžeme vnímat jako bytostnou potřebu ustavit svět právě jen jako místo zcela determinované sexuálními potřebami jeho obyvatel, svět jako dějiště přirozených, ne-kulturních tužeb, vyžadujících okamžité uspokojení, takové, jež je zcela nekompatibilní s humanistickým pojetím člověka, zakotveným v jeho právech. Teprve na tomto základě pak lze rozumět Kahudově autorskému vývoji; odtud potřeba tento chaotický, nepřehledný svět uchopit jako celek pomocí spikleneckých teorií, naznačených už v prvních autorových prózách a vrcholících v jeho pozdějším díle; odtud také potřeba překonat omezení živočišné existence, duševních útrap hrdiny „Exhumace“. Svět zbavený kulturních dominant, obydlený bazilišky a primitivy lze jen snášet, odlehčovat ho pohádkovými schématy, unikat z něj smrtí anebo orgasmickými výbuchy, splývajícími v lyrických monologiích vypravěče, téhož vypravěče, který se v úvodních pasážích povídek

vyjevuje z materiálního světa, aby se v jejich závěru rozplynul v noci nebo ve větru. Realita je zde naléhavá, je úplná, žádné její vrstvy nelze nepojmenovat; je natolik neměnná, že jediným skutečným únikem je buď smrt v rovině tematické, anebo estetický exces na úrovni jazyka a stylu.

PRAMENY

KAHUDA, Václav

1992 „Ó páprlapá...: Rozhovor s Václavem Kahudou“; *Iniciály* 3, č. 28, s. 33

1997 „Na realitu nemá nikdo patent“; *Tvar* 8, č. 18, s. 8–9

2001 *Houština* (2. vydání. Brno: Nakladatelství Petrov)

2014a *Příběh o baziliškovi* (3. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2014b *Vitr tma přítomnost* (Brno: Druhé město)

2015a *Veselá bída* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2015b *Exhumace* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

2017a *Bytost* (Brno: Druhé město)

2017b *Technologie dubnového večera* (2. vydání. Hradec Králové: Paper Jam)

LITERATURA

BARTHES, Roland

2006 „Efekt reálného“; *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81

FOUCAULT, Michel

2003 *Myšlení vnějšku* (Praha: Hermann & synové)

HAMAN, Aleš

2001 „Fikce a imaginace v prózách devadesátých let“; *Tvar* 12, č. 17, s. 6–7

2002 „Barokní fenomén v české próze posledního desetiletí“; *Tvar* 13, č. 18, s. 4–5

JANÁČEK, Pavel

1993 „Chladné rozkoše české prózy: Poznámka na okraj jedné Kahudovy a jedné Křesadlovy epizody“; *Iniciály* 4, č. 33, s. 47–48

NOVOTNÝ, Vladimír

1997 „Kahudovy kruté kratochvíle“; *Tvar* 8, č. 10, s. 20

OSVALD, David

2009 *Hrdinové „hrabalovské linie“ v prózách Emila Hakla, Václava Kahudy a Petra Šabacha*. *Nepublikovaná diplomová práce* (Brno: Masarykova univerzita)

PECHLIVANOS, Miltos, ed. et al.

1999 *Úvod do literární vědy*. Přel. Miroslav Petříček (Praha: Herrmann & synové)

STUDENÝ, Jiří

1993 „Magická moc zla“; *Iniciály* 4, č. 36, s. 67–69

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina* (Praha: Akropolis)

ŠIMÁK, Petr

2011 „Václav Kahuda – domestikace zdivočelého vypravěče“; *Revolver Revue* 26, č. 83, s. 226–230

ŠVANDA, Pavel

1997 „Řeč o lidské bídě“; *Literární noviny* 8, č. 28, s. 11

RESUMÉ

Architectonics of Podkoní a žák

Podkoní a žák, a versed composition from the late 14th century includes three protagonists. At the beginning and at the end of the poem, there is a narrator, who is involved in the story (personal narrator). A stableman and a trainee, other protagonists, have an argument about the assets of their own status. The extent of their monologues is basically the same, each of which has a triadic ordering. The composition has a storyline meter. The predominant quality of this work, which is of a parody character, is the rhyme.

Keywords: personal narrator, protagonists, monologues,
storyline meter, rhyme, parody

doc. PhDr. František Všetíčka, CSc.
Olomouc

ARCHITEKTONIKA PODKONÍHO A ŽÁKA

FRANTIŠEK VŠETIČKA

„Podkoní a žák“ je básnický spor, veršovaná disputace, jakých je v české středověké literatuře několik. „Podkoní a žák“ se od ostatních liší především tím, že ze všech veršovaných hádání je sporem navýsost uměleckým a působivým. Václav Ertl na základě jedné nepatrné zmínky o caltách stanovil vznik této skladby do roku 1398 nebo do období krátce po něm (Ertl 1923: 265).

Obsah básně je zdánlivě jednoduchý. V jedné krčmě se sejdou podkoní a student a začnou se přit o přednostech svého stavu. Pochopitelně se nedohodnou a primitivnější podkoní uzavře spor rvačkou.

Všechno je to na první pohled neobyčejně jednoduché. Vedle zmíněné soupeřící dvojice má však veršovaný opus ještě jednu závažnou figuru – tou je vypravěč, který o této *krčmenné příhodě* podává umné svědectví. Na začátku představí oba protagonisty a na konci konstatuje, že podkoní, který se stále stylizoval do budoucího vlivného dvořana, začal rvačku. Vypravěč proto krčmu opouští a čtenáře a posluchače obdařuje krotkou moralizující radou. Je tedy vypravěč vypravěčem personálním, který v příběhu sice vystupuje, ale do jeho dění nijak nezasahuje.

„Podkoní a žák“, podobně jako „Svár vody s vínem“, je považován za dílo Smilovy školy, tj. školy Smila Flašky z Pardubic. Zmíněnému „Sváru vody s vínem“ rovněž vévodí postava vypravěče, jímž je opilý mistr, který na rozdíl od vypravěče „Podkoního“ na samém konci do sporu zasáhne. Přes tento závěrečný úkon je vypravěč „Podkoního“ postava výraznější, zejména pro svou schopnost charakteristiky svářících se stran.

Tolik vypravěč, který se během stupňující se výměny názorů vytratí. Jeho místo zaujmou podkoní a žák, protagonisté hádky. Oba si navzájem spílají, ale čím víc se přou, tím je zjevnější, že oba jsou ubožáci a oba jsou na tom stejně. Už vypravěč při vstupním líčení konstatuje jejich bedný stav, navíc shodnými slovy. O žákovi:

20 a k tomu kukla zelená,
 ta také zedrána bieše.

O podkoním:

31 na němž kabátec úzký, krátký,
 a dosti zedrané šátky.¹

/1/ Cituji z Hrabákovy edice *Staročeské satiry Smilovy školy*, Orbis, Praha 1951.

Jediné, co obě strany spojuje a na čem se shodnou, je jejich vztah k sedlákům; je to jediná sociální skupina, jež je níž než oni. Je níž, a proto ji okrádají, až do těch slepic. Žák líčící návštěvu vsi:

271 A kdež se naměte slepice,
 hus neb která kačice,
 když já ji popadnu koli,
 téj jest vždy jíti do školy.
 A sedlák se chce hořem vstěci
 však mi nesmie nice řéci –
 ani protivného slova,
 boje se póhonu do Pasova.

Podkoní podobně:

330 Toť já tobě pravi jistě,
 žeť se mne chlapi velmi bojé,
 kadyž chodie nebo stojé,
 pokorněť mi se klanějí,
 vežde: ‚Vitaj, paniče!‘, dějí.
 Sedláciť přede mnú sršie
 i také slepice pršie,
 s nimiž já mám hroznú útěchu:
 kteréž dosáhnu do měchu,
 tať se viec nepozná zasě,
 sniemť ji s tovařiši v kvasě.

Z uvedeného je ovšem třeba odečíst moment nadsazeného vychloubání, jako nezbytného argumentu v hádce.

K vyvážení mezi oběma stranami sporu přispívá i skutečnost, že každá z nich je ve skladbě rovnovážně označována, konkrétně třikrát. Podkoní není jen podkoní, ale také *dvořák* a *satrapa*. O žákovi pak jeho protivník řekne, že je *partéka*, jindy zase *sagitář* (v. 379). Označení obou účastníků je rovnovážné co do počtu, ale nikoli co do významu a dosahu, neboť *partéka* a *sagitář* jsou nadávky. Na druhé straně *satrapa* není nadávka, ale ve spojení *hubená satrapa* (v. 391) se jí nepochybně stává.

Oba mluvčí jsou sice rovnovážně poměřováni, ale žák se přesto jeví jako daleko kultivovanější, neboť dovede do své argumentace vložit epický (epizující) prvek – viz v. 190–230, obsahující historku o čertu. Epizující vložka je přitom dosti rozsáhlá, zahrnuje 41 veršů. Žákova převaha vedla dosavadní vykladače díla k závěru, že jejím autorem je vagant, žák. Tento názor sdílí Jaroslav Vlček, Prokop Miroslav Haškovec, Václav Ertl i Josef Hrabák (Vlček 1951: 51; Haškovec 1915: 24; Ertl 1919: 36; Hrabák 1941: 77). P. M. Haško-

vec autora navíc konkretizuje, měl jím být mladistvý Smil Flaška z Pardubic (Haškovec 1915: 46n.). Tento názor nebyl však z řady důvodů přijat.

Jinou otázkou zůstává rozsah monologů svářívších se stran. Podkoní promlouvá v skladbě čtyřikrát, žák pouze třikrát. Rozsah jejich monologů je následující:

- podkoní: $10 + 73 + 94 + 20 = 197$ veršů
- žák: $47 + 107 + 49 = 203$ veršů

Rozsah promluv je v podstatě shodný, šest veršů rozdílu nehraje žádnou roli. Objem monologů obou stran tak naznačuje jejich rovnovážnost až stejnost.

K šestiveršovému rozdílu třeba dodat, že se zachovaly pouze dva opisy básně a necelý prvotisk, dá se proto hypoteticky předpokládat, že prvotní rukopis měl vyrovnaný počet veršů. Hrabákova edice, z níž citujeme, vychází ostatně z rukopisu univerzitního a je doplňována verši z rukopisu muzejního.

Monology obou stran mají přitom trojčlennou stavbu – po vylíčení protivníkovy bídy následuje vždy vynášení výhod mluvčího, což se uzavírá výčtem nevýhod protivníkových. Eduard Petrů k tomu dodal, že promluvou trichotomií básník ve své době parodoval postupy scholastických disputací (Petrů 1996: 92).

Jednotlivé monology se tedy štěpí do tří partů, z nichž druhý a třetí nástupní part má vždy shodný nebo přibližně shodný počátek. Jejich verš začíná převážně partikulí *ale*, pouze v závěrečné části skladby dochází ke třem výjimkám:

76	Ale naše bydlie školnie	(žák)
99	Ale vám miesto sniedanie	
144	Ale my, panici dvořáci	(podkoní)
171	Ale vy, žáci nebožátka	
236	Ale já, když sedím s žáčky	(žák)
283	Ale vy, hubené panošky	
320	Ale jáť sě mám od toho hrdě	(podkoní)
379	Protož, hubený sagitáři	
395	Ty sě nevrovnáš žáku	(žák)
419	Protož, nebožtíku lichý	

Stejně nástupy partů rozměrnou báseň akcentují. Poprvé její syžetový rytmus zdůrazňují začátky monologů, podruhé – ne již tak zjevně – začátky monologických partů. Syžetový rytmus tohoto veršovaného díla se tak stává osnovným prvkem jeho architektoniky.

Za pozornost stojí i změna, popřípadě narušení opakujícího se *Ale* v posledních třech nástupech partů. Nejde pochopitelně o porušení dosavadní stereotypie, neboť jednotlivé nástupy jsou od sebe dostatečně vzdáleny, ale

o signál, náповěď, že se blíží vyústění, finále. Závažnou součástí každého finále jsou zvláštní práva, jež určuje završující se a vyhrocující se syžet. *Protož konec.*

Součástí architektiky je rovněž verš, kterým se zabývali Roman Jakobson a Josef Hrabák (Jakobson 1934: 445; Hrabák 1941: 68–77). Konstatovali, že verš básně je osmislabičný, což byl běžný verš staročeské mluvní poezie. Vyznačuje se dierezí před třetí slabikou, po intonační stránce je tedy asymetrický.

Skladba je dále zajímavá svým rýmem. Její tvůrce často vytvářel rýmová echa:

139	vařenie – sváření
161	ranú – v stranu
165	hlucha – u ucha
229	z očí – zatoči
261	náramně – na mně

Řadu dalších příkladů uvádí ve své monografii Josef Hrabák, který rýmová echa označuje jako homonymní rým (Hrabák 1941: 73).

Básník se dále uchyluje, i když ne často, k rýmování víceslabičných slov s máloslabičnými:

47	odpověděti – vzieti (5 : 2)
463	nelítostivě – křivě (5 : 2)

Daleko běžnější je typ 4 : 2:

35	povetšely – celý
64	neostudí – chudí

Za výraznou kvalitu považoval tento způsob rýmování Vojtěch Jirát v souvislosti s rýmovým uměním J. V. Sládka a Viktora Dyka (Jirát 1946: 152).

V podkoního promluvě na sklonku básně dochází k vystupňované argumentaci, která se projevuje opakováním identického rýmu:

451	Téhož ty také nezbudeš, po maléj chvíli katem budeš.
-----	---

A krátce nato v závěru repliky:

457	Tudy něčso psoty pozbudeš a potom oběšen budeš.
-----	--

Jan Lehár přiřadil rýmování tohoto druhu k nízkému stylu, který jako opozice k stylu vysokému parodicky proniká do podkoního vyhocené argumentace (Lehár 1983: 20).

Básník skladby nejednoukrát tíhne také k zvukomalebnosti celého verše, zejména tehdy, když k vhodně volenému rýmovému slovu zvolí obdobně výstižné slovo na začátku verše:

478 Rujtaž sě, dokud ráčita!

Tříslabičnému *ráčita* přitom odpovídá tříslabičné *Rujtaž sě*. Počáteční *Rujtaž sě* má pak výrazný ozvuk ve verši krátce předchozím:

472 Rvášta sě chvíli tak dlúhú

Začáteční *Rvášta sě* sestává opět ze tří sylab. Veršem *Rujtaž sě, dokud ráčita!* končí dějová složka skladby a následuje už pouze dvanáctiveršový odstavec s mravoučným dovětkem. Má tedy verš *Rujtaž sě, dokud ráčita!* obdobné významné postavení jako závěrečné veršové dvojice z poslední žakovy promluvy.

Podkoní a žák je parodie sporu, na čemž se shodli všichni interpreti tohoto díla. Josef Hrabák v této souvislosti dodává: „Jeho autor nechce soudit, chce jen bavit“ (Hrabák 1951: 13). Dále pak tvrdí: „Autor Podkoního se tedy vyhýbá rozřešení sporu a odvádí řeč jinam...“ (Hrabák 1951: 17). Básník naopak soudí, neboť ukazuje, že obě strany jsou na tom stejně bídne a nemají si proto co vyčítat. Jde o parodii básnického sporu, a ta obvykle nemá vítěze, neboť v ní jde o parodování a znevažování obou potenciálních vítězů. Jde o parodii sporu, nejde o směřování k nějakému jednoznačnému výsledku nebo výnosu. Básnická disputace žádá rozsudek, parodie sporu nikoliv.

Podle Eduarda Petrů je v „Podkoním a žákovi“ uplatněna metoda „parodia sacra“ (Petrů 1996: 92–93). Jde o tvrzení, jež nepřiléhá textu. Především proto, že jde o látku vysloveně světskou. Petrů svůj názor opírá o skutečnost, že autor skladby v ní paroduje scholastické myšlení a postupy. Scholastické však není vždy totožné se sakrálním a církevním.

Poněkud jiný tón vnesl do výkladu „Podkoního a žáka“ Viktor Viktora, který uvedl, že zábavnost skladby je jedním z projevů budoucí renesanční literatury (Viktora 1997: 25–30). S tímto názorem bezprostředně souvisí tvrzení Prokopa Miroslava Haškovce, že autor skladby znal francouzské a západní básnické spory, jejichž výčet podává ve svých *Proudech*. Svou studii ukončuje nadnesenými slovy: „Způsobem básnického tlumočení český veršovec konce stol. XIV., zdá se nám, podává přes staletí ruku moderním realistům“ (Haškovec 1921: 39–40). V každém případě ji podává renesančním mistrům. Sepětí skladby s renesanční slovesností se vedle uvedeného zábavnosti projevuje dvojím způsobem. Jednak smyslem pro životní realitu a vitalitu

(byť mnohdy popíranou), jednak smyslem pro tektoniku textu, který prozrazuje už raně renesanční „Rozmlouvání člověka se Smrtí“ (Všetička 1968: 198–206). A zase spor a zase hádka, bez ohledu na vládnoucí a převládající kulturní a uměleckou sféru.

(Tuto stať připisují anglistovi Ladislavu Cejpovi, který krátce před svou smrtí přednesl v Olomouci svou tezi o tom, že v „Podkoním a žákovi“ jde v druhém plánu o soudní spor mezi dvěma českými velmoži o hrad. Svoje tvrzení opíral o systém anagramů, anagramatických narážek a circumstancií. Práci tohoto druhu patrně před svým dobrovolným odchodem ze života nenapsal.)

LITERATURA

ERTL, Václav

1919 „Doslov“; in Ertl, Václav (ed.): *Podkoní a žák* (Praha: Arthur Novák)

1923 „Příspěvek k datování Podkoního a žáka“; in *Slovanský sborník věnovaný prof. Františku Pastrnkovi k sedmdesátým narozeninám* (Praha: Klub moderních filologů)

HAŠKOVEC, Prokop Miroslav

1915 „Podkoní a žák v souvislosti s literaturami západními“; *Listy filologické* 42, s. 23–50

1917 „Některá témata literatur západních v českém písemnictví“; *Listy filologické* 44, s. 252–269

1921 *Proudy* (Praha: Česká grafická unie)

HRABÁK, Josef

1941 *Smilova škola* (Praha: Jednota českých matematiků a fyziků)

1951 „Úvod“; in idem: *Staročeské satiry Smilovy školy* (Praha: Orbis)

JAKOBSON, Roman

1934 „Verš staročeský“; in *Československá vlastivěda III – Jazyk* (Praha: Sfinx)

JIRÁT, Vojtěch

1946 *O smyslu formy* (Praha: Václav Petr)

LEHÁR, Jan

1983 *Nejstarší česká epika* (Praha: Vyšehrad)

PETRŮ, Eduard

1996 *Vzdálené hlasy* (Olomouc: Votobia)

VIKTORA, Viktor

1997 „Podkoní a žák – k možnostem výkladu dalších souvislostí“; in *Sborník prací Filozoficko-Přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, řada literárněvědná* (Opava: Slezská univerzita)

VLČEK, Jaroslav

1951 *Dějiny české literatury I* (Praha: Čs. spisovatel)

VŠETIČKA, František

1968 „Kompozice staročeského Rozmlouvání člověka se Smrtí“; *Listy filologické* 91, č. 2, s.

198–206

RESUMÉ

Božena Němcova's life from three points of view (Miloš Urban, František Novotný, Lenka Lagronová)

The paper employs Aby Warburg's concept of *Nachleben* to analyse Božena Němcova's figure. It concentrates on her images created after 1989 which constitute a sign of breaking the cultural taboo. In Urban's action novel, she is demythologized in the *intermezzi* that are ostensibly unrelated to the actual plot. Novotný's figuratively and literally "undresses" the writer, whereas Lagronová demonstrates the woman's tragedy as a victim of other people's desires.

Keywords: deheroisation, "second life", cultural taboo, Božena Němcová, Miloš Urban, František Novotný, Lenka Lagronová

Dr hab. Aleksandra Pająk
Instytut Sławistyki
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Opolski
pl. Kopernika 11
45-040 Opole
apajak@uni.opole.pl
<https://orcid.org/0000-0002-6538-4848>

TRÍ POHLEDY DO ŽIVOTA BOŽENY NĚMCOVÉ (MILOŠ URBAN, FRANTIŠEK NOVOTNÝ, LENKA LAGRONOVÁ)

ALEKSANDRA PAJAK

Proč nás dílo nutí štvát se za jeho autorem? Proč ho nemůžeme nechat na pokoji? Proč nám nestačí knihy? [...] Čím to, že nás relikvie tak rozpalují? Copak dost nedůvěřujeme slovům? Myslíme si, že zbytky po něčím životě skrývají nějakou doplňující pravdu?
(Barnes 1996: 10–11)

Mezi autory žijícími a tvořícími v devatenáctém století, kteří upoutávali pozornost za svého života a po své smrti se stávali předmětem vědeckých zájmů, patří zvláštní místo Boženě Němcové. Široké penzum odborné literatury může působit dojmem, že všechno na téma jejího díla i života už bylo řečeno (srov. Kos 2008). Petr A. Bílek, jenž po Waltru Benjaminovi zopakoval myšlenku „obrazu autora“, zdůrazňuje, že v případě této spisovatelky během sto padesáti let vznikl neobyčejně bohatý a různorodý materiál tvořící tento komplex (Bílek 2006: 13). Takovéto bohatství přirozeně vyvolává potřebu jej uspořádat. Za tímto účelem by bylo možné sáhnout po ideji *Nachleben* německého historika a myslitele Aby Warburga. Obsah této myšlenky výstižně popisuje Leszek Koczanowicz, jenž píše, že pro badatele bylo klíčovou otázkou to, co zůstalo z antického dědictví a které jeho prvky se následně objevovaly v západní kultuře (Koczanowicz 2010: 216). V modifikované podobě by pojetí „druhý život“ bylo možné využít nejenom pro znázornění uměleckých postupů souvisejících s postavou Němcové, která po letech získává nové tváře a zároveň je silně mytizována.

Když na konci osmdesátých let minulého století Susanna Rothová psala dnes už klasický text *Božena Němcová jako mýtus a symbol*, pokoušela se porozumět fenoménu sakralizace jedné z největších autorek devatenáctého století. Nevěřila však tomu, že by bylo možné v tehdejší Československu její obraz, vzniklý na základě stovek knih a článků, zásadně změnit (Rothová 1992). Literární vědkyně přehlédla rozsáhlý materiál počínaje vzpomínkami Karolíny Světlé a Sofie Podlipské, my se však zaměříme jenom na vybrané zřetelce *Nachleben* Němcové, jež by bylo možné označit v tomto ohledu za milníky dvacátého století. Tento výčet může tvořit něco jako odrazový můstek pro popis různorodých uměleckých strategií často využívaných různými autory na předělu druhého a třetího milénia.

Prvním milníkem „druhého života“ Boženy Němcové ve dvacátém století by se mohlo stát období druhé světové války, kdy pravděpodobně 120. výročí autorčiných narozenin přineslo řadu textů, v nichž básníci jako Jaroslav Seifert (*Vějíř Boženy Němcové*) nebo František Halas (*Naše paní Božena Němcová*) akcentovali složitý osobní život Němcové coby předobraz osudu ná-

roda ohroženého nepříznivými vnějšími okolnostmi. Také slavná adaptace *Babičky* v režii Františka Čápa z roku 1940 měla za úkol povzbuzovat české publikum v období německé okupace (Holý 2002: 684).

Zmíněné básnické sbírky očividně nebyly první, které reflektovaly spisovatelku málem jako mučednici, neboť „právě Božena Němcová byla interpretována skrze obraz ženy-trpitelky, čímž naplnila dobová volání po ženském vzoru hodném následování“ (Vraiová 2017: 105). Tento předobraz byl už nastíněn mnohem dříve, například ve známém biografickém zpracování od Václava Tilleho (první vydání pocházelo z roku 1911, později několikrát přepracováno). Nebylo náhodou, že tato monografie byla s úspěchem vydána také v době údajného výročí a čtené z ní vyplývající inspirace lze vystopovat hlavně v Halasově sbírce (Červenka 1990: 167–168). Přímo na ni odkazují, dokonce několikrát, ve svých románech také Miloš Urban a František Novotný.

Obdobný ohlas lze vyčíst (nebo přesněji vyslyšet) v Šaldově přednášce z roku 1934, jež začínala slovy vyjadřujícími podstatu problému:

„Znáte všichni život Boženy Němcové. Nebylo bolesti, které by jí ušetřil osud. Byl to život opravdu [...] na nožích, na mučidlech. O bídu, nouzi, ústrky a zklamání všeho druhu, a což nejhorší, o mravní pokolení nebylo v něm nouze. Její utrpení má dvojí zdroj: je to jednak utrpení spisovatelky proletářky, která je odkázána na výdělek svého pera a nemůže si jím vydělati tolik, aby mohla uživit svou rodinu; a za druhé ženy tzv. emancipované, jak se tehdy říkalo.“ (Šalda 1934: 253)

Tento návrat k spisovatelčině postavě se odrazil ve 40. letech ne jenom v podobě zmíněných básnických sbírek, těžících z dřívějších zpracování. Součástí zvýšeného badatelského zájmu byla mimo jiné i 53. ročenka brněnského dobročinného komitétu Chudým dětem z roku 1941 nazvaná *Z dob Boženy Němcové*, v níž se objevily texty mapující přátelství mezi Němcovou a sestrami Rottovými (Jeleny Holečkové-Heidenreichové, Jarmily Krulišové-Maršíkové), ale také např. esejisticky laděná úvaha od Alberta Pražáka „Poslání Boženy Němcové v dějinách naší vzdělanosti“. Jana Vraiová (autorka monografie věnované Sofii Podlipské) spatřuje v této náklonnosti k postavě autorky *V zámku a podzámčí* „odraz intenzivního hledání národních ikon, které by podpořily trýzněné svědomí Čechů“ (Vraiová 2017: 105) a svůj výklad přesvědčivě zdůvodňuje i dalšími příklady také z doby poválečné.

Stejně pozoruhodná byla druhá etapa „druhého života“ Boženy Němcové, počínající po osvobození Československa od německé okupace. Během ní se autorku snažil přivlastnit komunistický režim, a to prostřednictvím řady prorežimních literátů (spisovatelů, kritiků i historiků). Za příklad může posloužit publikace Vítězslava Ržounka z roku 1951 *Božena Němcová v obrazech i dokumentech*. Tomuto textu předcházela úvod Františka Nečase s výmluvným názvem „Veliká, pravdivá umělkyně a statečná bojovnice“ (poprvé publiko-

ván v Rudém právu 5. 2. 1950). Takový přístup se opíral mimo jiné o brožuru z roku 1940 *Božena Němcová bojující*, jejíž autor Julius Fučík spisovatelku prezentoval jako avantgardní proletářku. O Němcové jako o komunistce avant la lettre psal nejednou rovněž Zdeněk Nejedlý. V jeho případě tento jev sahá svými kořeny daleko do minulosti, kdy byla oslavována dřívější výročí autorčiných narozenin. V kontextu tohoto přivlastňování autorčina odkazu Rothová neváhá použít silné pojmenování a píše doslova o znásilnění, které se stalo autorčíným posmrtným údělem (Rothová 1992: 35).

Na okraj možno poznamenat, že obdobný přivlastňovací přístup nebyl uplatňován jenom u spisovatelky Němcové, ale týkal se i celých historických období a kulturních proudů, což dlouhodobě mapuje Joanna Królak (viz Królak 2004 a Królak 2006).

My se však v tomto článku zaměříme především na třetí etapu „druhého života“ Boženy Němcové, kterou je možné lokalizovat do transformačního období po roce 1989, znamenající nový začátek nejenom ve slovanských literaturách. V této době osobnost Boženy Němcové figuruje mimo jiné v pracích autorů literatury faktu. Patří mezi ně Miroslav Ivanov nebo Helena Sobková, které přitahuje autorčin spleť životní příběh (viz Sobková 1991; Ivanov 1992). Na druhé straně, jak konstatovala Lenka Pořízková, spisovatelka se stává jedním z nejvděčnějších objektů českých mystifikací. Badatelka svůj výklad rozvíjí následovně:

„[...] objevuje se [Němcová – AP] v cimrmanovských seminářích, v Macurových mystifikačních prózách, v Urbanově *Poslední teče za Rukopisy* aj. a je velmi případné, že když se Pavel Janoušek rozhodl v dalším ze svých mystifikačních gest na českou literární ikonu zaútočit, vložil polemickou repliku do úst Němcům. Do hry tak vstoupily i ironické aluze na umělý ráz české kultury 19. století, která sama sebe utvářela jako vědomý a důsledný opak kultury německé. Typická je i samotná forma ‚znesvěcení‘, totiž tím nejprofánnějším způsobem – pornografií. [...] Samotný článek [...] je formulován jako nesouhlasná reakce na knihu německého badatele českého původu Johana Kolacka *Babička – Erstetschische erotische Prosa?* a je podepsán Mojmiřem Jahodou [...]. Kolacek podle něj ‚objevil‘ nepublikované kapitoly *Babičky*, zejména rozhovor kněžny zaháňské s babičkou o jejích erotických zážitcích z války, kdy táhla s vojskem jako markytánka. Vrcholem každé takto motivované mystifikace je identifikace čtenáře, který lpí na mytizované podobě literární historie natolik, že vystoupí veřejně proti jejímu zneuctění. V tomto případě splnila svou ‚vlasteneckou povinnost‘ předsedkyně Spolku Boženy Němcové, když intervenovala u ministra kultury, aby proti hanobení Němcové diplomaticky zasáhl.“ (Pořízková 2014: 164)

Toto období (chápáno právě jako třetí etapa *Nachleben* Němcové) charakterizuje, jak je vidět ne jenom z výše uvedeného citátu, svoboda a možnost různých často velice rozporuplných pohledů na její život. Kromě deheroizačních přístupů se uvolňuje prostor i pro nová uchopení. Jako příklad může posloužit osobnost režisérky Olgy Sommerové, dlouholeté předsedkyně Společnosti Boženy Němcové, neskrývající se se svým obdivem vůči životu a dílu autorky *Babičky*. Kromě četných interview, v nichž navazuje na ni jako na nepopíratelnou autoritu, v roce 1997 umělkyně natočila esejisticky laděný dokumentární film s názvem *Neobyčejná hvězda Božena Němcová*. Z feministického úhlu prezentuje divákům svou hrdinku a provází je jejím životem na základě obsáhlé korespondence, ale obohacuje svůj způsob vnímání a podporuje jej i názory současných literárních historiků a dalších osobností. Ve svém obdivu, dá se konstatovat, setrvává Sommerová dodnes; v roce 2017 měla v Brně premiéru komorní opera s názvem *Jsem kněžna bláznů* (libreto: Olga Sommerová, hudba: Lenka Nota Foltýnová).

V tomto kontextu nelze opomenout i to, že se v roce 2005 Božena Němcová zařadila jako jediná žena mezi desítku „největších Čechů“. V anketě, kterou prováděla mezi svými diváky veřejnoprávní televize, se umístila na desátém místě.

Z velkého množství textů podílejících se na obrazu Boženy Němcové po roce 1989 se v tomto článku omezíme jenom na tři ukázkové studie, mezi něž patří i dříve Lenkou Pořízkovou zmíněná *Poslední tečka za Rukopisy* (1998, 2005, 2017), dále *Prsten od vévodkyně* (2011) Františka Novotného a také (zatím poslední) divadelní hra Lenky Lagronové *Jako břitva /Němcová/* (2016). Ve všech pokusech o další literární zpracování podoby jedné z ikon českého národního obrození autoři vlastně potvrzují, že i přes velký časový odstup *dlouhé devatenácté století* a lidé tvořící základy kultury v této době stále přitahují pozornost a vyvolávají potřebu se s jejich odkazem vyrovnat.

Poslední tečka za Rukopisy způsobila zmatky a četná nedorozumění (jak mezi kritiky, tak i mezi čtenáři), když přepsala v rámci „nové literatury faktu“¹ dějiny vzniku českých padělků: *Rukopisu královédvorského a zelenohorského*. Její autor Urban (v prvním vydání s pseudonymním křestním jménem Josef, ve druhém už jako Miloš) se vrací k pravděpodobně nejznámější české mystifikaci a nabízí ve svém „románu z archivu“ průlomový objev: za rukopisnou záležitost nebyli zodpovědní doposud s ní spojovaní Václav Hanka a Josef Linda, ale Hanka Vierteilová a Linda Janowitzová. Pikanterii přidává fakt, že o feministickém pozadí celého záměru věděla a vlastně jej i podporovala Božena Němcová.

/1/ Většina názvů knih Miloše Urbana je rozšířena o perifrastický podtitul, jenž jako v tomto případě má za úkol pomáhat dílo zařadit do určité literární kategorie, nejednou však s mystifikačním záměrem.

V knize Františka Novotného *Prsten od věvodkyně*, hojně na Urbanovu *Poslední tečku* navazující, autor nabízí recipientovi vlastně dva příběhy: jeden současný, druhý zakotvený v polovině devatenáctého století. Jejich protagonisté jsou vzájemně rodově spříznění spolupracovníci tajných služeb. V obou partiích hraje klíčovou roli právě Němcová. A tato osobnost představuje první, ale nikoliv jediný ze společných prvků próz Miloše Urbana a Františka Novotného. Právě oněm bodům přítomným v obou textech budeme nyní věnovat pozornost.

Nelze přehlédnout, že romány Urbana a Novotného shodně tematizují rovněž i problematiku nedávné společenské transformace. Oba protagonisté, i když jsou pevně zakotveni v předlistopadové době, si celkem obstojně dokáží poradit i v polistopadových poměrech. V románu *Poslední tečka za Rukopisy* je vypravěčem Josef Urban (připomeňme, že jako autor je přítomen i na obálce prvního vydání z roku 1998), literární vědec zaměřený na dějiny písemnictví devatenáctého století a zároveň zástupce ředitele Institutu české filologie. Vypravěčem současné části prózy Novotného je zase bývalý příslušník Státní bezpečnosti – Zdeněk Milbach. Jak už bylo výše uvedeno, oba muži si v polistopadové společnosti poměrně dobře počínají, i když v jiných oblastech. Urban jako literární odborník má velikou převahu nad Milbachem, protože se skvěle vyzná jak v životopise, tak i v tvorbě Boženy Němcové. Dokonce je schopný i ironicky hodnotit všudypřítomný přístup vůči jejímu dílu, které často získává status nenáviděné povinné četby doprovázené nudným biografickým výkladem během hodin češtiny:

„Stereotypní němcovský kánon se za mých žákovských a studentských let na základních, středních a vysokých školách moc nelišil. Na všech stupních vám Němcovou přiblížili pomocí tří elementárních znaků, podle nichž si ji pamatoval i kdejaký repetent: *Babičkou*, policejní perzekucí a manželským soužením. Když jste o každém z těch tří ještě dovedli říct tři holé věty, měli jste jedničku zaručenou a zkoušku v kapse.“ (Urban 2005: 119)

Milbach se ve srovnání s Josefem Urbanem jeví jako absolutní ignorant. Když zdědí kýčovitou malbu, pod níž je skryt akt podobající se známému portrétu Němcové od Josefa V. Hellicha, nerozpozná, že jde o obraz slavné spisovatelky. Zaujme ho však prsten s karmínovým kamenem na její ruce, který funguje jako epický katalyzátor.

Další pojitko Urbanovy a Novotného prózy představují ženské protějšky jejich hlavních mužských postav. Urbanovi pomáhá vyřešit hádanku spojenou s rukopisy doktorka Marie Horáková, také odbornice na literaturu devatenáctého století, nadšená tvorbou autorky *Babičky*. Takhle ji popisuje vyprávěč a zároveň hlavní postava Urbanovy knihy:

„Ukázalo se, že mladá absolventka bohemistiky sice nemá praxi, ale může se pyšnit vynikajícími studijními výsledky, k tomu absolutoriem studia anglické literatury, v jehož rámci pobyla rok na univerzitě v Oxfordu a rok v Norwichi, a navrch anglicky napsanou disertací o Boženě Němcové, publikovanou v prestižním akademickém sborníku. Pokud si dobře vzpomínám, v duchu nových trendů literární kritiky v ní zcela neotřelým způsobem postihla projevy touhy po sociální spravedlnosti a rovnosti obou pohlaví ve spisovatelčiných prózách. Práce zaujala profesorku slavistiky na Bostonské univerzitě, která z ní tak dlouho a hojně citovala, až se psisku ujal nakladatel.“ (Urban 2005: 40–41)

A právě doktorka Horáková přišla za doktorem Urbanem s návrhem, aby se opětovně prozkoumala otázka záhadných rukopisů.

Milbachovi přibližuje spleť životní osudy Němcové Alena Michálková, knihovnice, která o slavné spisovatelce psala diplomovou práci a pro kterou Němcová zůstává nedosažitelným ideálem. Díky vědomostem získaným částečně od Aleny, částečně z půjčených knih, ale hlavně díky tomu, že Milbach (pomocí inkriminovaného prstenu z portréту) má možnost cestovat v čase, se rychle stává znalcem spisovatelčina životopisu. Jeho první výlety přece směřují do doby, kdy se Němcová narodila a kdy se řešila otázka jejího tajemného původu.

Za další pouto mezi oběma prózami lze rovněž považovat fyzickou fascinaci obou mužských hrdinů postavou české spisovatelky. Jejím vyjádřením je na jedné straně obdiv konkrétní podobizny, ale také to, že často nejsou schopni odlišit své současné partnerky od obrazu Boženy Němcové, který vyvolává i sexuální fantazie. Vyjadřuje to např. úryvek: „Proto jsem viděl na obraz a znovu jsem měl pocit, že se miluju s oběma ženami současně, že se mi v náručí chvěje jak Alena, tak Božena Němcová“ (Novotný 2011: 353).

V případě fascinace obrazem jde o varianty nejpopulárnějšího spisovatelčina portréту, jehož autorem byl malíř Josef Vojtěch Hellich. Nadšený stoupenec nového „litfaku“ je okouzlen menší obměnou, což vyjadřuje tato málem ekfrastická ukázka:

„Hellichův portrét z roku 1845, tzv. ‚s tmavým pozadím‘ mi také mnoho neříká a dávám přednost jeho variaci ‚s pozadím světlým‘. Na tmavé verzi zarazí plnost postavy, unylost pohledu a koketní gesto, s nímž si model přidržuje jupku, jako by si ji právě svlékal. Na světlejším plátně zas smetanová ramena a oblé paže plasticky vystupují ze střízlivého tmavého šatu, v němž se však postava jeví ještě subtilnější než jindy a bezděčně nabývá na křehké, zde poněkud nečekané smyslnosti. Výraz tváře není jednoznačný a mění se, hned je úzkostlivý a hned se zklidňuje. Zakryjete-li dlaní levou část, zračí se v pravém oku napětí a úzkost, zakryjete-li pravou, levé oko a koutek úst se lehounce usmí-

vají. Na tomto pozdějším plátně mám nejraději, že nezastírá ženinu drobnou, ale patrnou oční vadu, jako kdyby se malíř pozdě, ale přece rozhodl pro větší upřímnost. Jiné variace obrazu tak upřímné nejsou, jenom fotografie. Jako by se nepatřilo vyslovit pravdu, že „největší česká spisovatelka byla šilhavá“ [...] Mému milostnému vztahu Boženina šilhavost nevadí.“ (Urban 2005: 123–124, 125)

Základem kontroverzního aktu, obdivovaného Milbachem, byla naopak nejvíce známá verze portréty z roku 1845 Urbanovým vypravěčem zmíněná na začátku výše uvedené ukázky. V dané souvislosti badatelka Astrid Winter upozorňuje, že „důraz [...] neleží na reprezentativní funkci podobizny, nýbrž na individuálním výrazu portrétované osobnosti. Přesto právě biedermeierovský sloh malby eklekticky přejal v měšťanském portréty prvky klasicismu a starší typus šlechtického portréty s reprezentativní funkcí“ (Winter 2006: 276).

V podání Novotného bývalý příslušník StB poznává okolnosti vzniku této podobizny díky možností cestování časem. V části odehrávající se v devatenáctém století se vypravěčem stává vzdálený hrdinův příbuzný – Dieter Mühlbach (v sledovaném prostředí buditelů známý jako Bedřich Zvonimír Bohunický). Na pikantnosti ději přidává jeho žhavý vztah s Němcovou. Pozdější aktivity zhrzeného milence jsou důvodem jeho prohry. Kromě zraněné Milbachovy mužnosti se objevuje také nechuť ke změně a úpadku jemu známého světa. Trápený venerickou nemocí (z níž viní spisovatelku-milenku), prohlašuje: „Tady už nešlo o osobní pomstu. Měl jsem dějinnou povinnost to překazit, udělat vše proto, aby Němcová nikdy *Babičku* nedopsala a knížka nikdy nevyšla. Musel jsem to aspoň zkusit – pokusit se změnit budoucnost a přehodit výhybku dějin na jinou kolej“ (Novotný 2011: 261). Takto „dvojitě“ motivován plánuje intriku: „Hellichův portrét byl mezi pražskou vlasteneckou společností pověštný, takže největší rozruch by vyvolala jeho parafráze v Evině rouše“ (Novotný 2011: 262). Proto objednává obraz na základě daguerrotypie pořízené během bouřky, na kterou se dívala nahá Němcová. Kompromitující akt, stojící na začátku celé (rovněž současné intriky) měl původně viset na zdi jednoho z pražských nevěstinců.

Výtvarník Josef V. Hellich, odborník na sakrální malbu (Sobková 2003: 6), svým idealizovaným portrétem Němcové, jenž měl pramálo společného se skutečností, anticipoval kult, který spisovatelku provázel během části jejího života. Kunsthistorikové ovšem doplňují:

„Tím, že tuto glorifikující představu pomáhal vytvářet už za života Němcové, se stal i nechtěnou příčinou přísného posuzování i odsuzování spisovatelky jejími současníky. Její přátelé a známí, kteří ze Staňkova salonu znali oslavný a obdivovaný ‚obraz svěťice‘, nelibě nesli,

když se zpočátku nadějná česká básnířka později nechovala „svatě“ a nemínila naplňovat jejich představy o spořádaném a ctnostném životě.“ (Dörfllová – Sršeň 2006: 40)

Současní autoři se snaží o opak. Když postavu spisovatelky doslova nebo metaforicky svlékají, přispívají k tomu, aby ideál byl přinejmenším částečně zbaven úcty. V tomto kontextu lze připomenout také konstatování Lubomíra Machaly, že detabuizace sexuality ve funkci čtenářského atraktantu patří mezi základní rysy polistopadových změn (Machala 2005: 62–63). Badatel zároveň zdůrazňuje, že se tato tendence odrážela i na knižních obálkách. Což potvrzují také dotyčné tituly: na obálce prvního vydání *Poslední tečky za Rukopisy* jsou knihovnické police, naproti tomu ve druhém vydání dole na přebalu figuruje malý akt Němcové. A přebal Novotného románu jde ještě dál.

Jako další paralelu mezi prózami Miloše Urbana a Františka Novotného lze identifikovat využití dřívějších etap *Nachleben* Němcové, které je ale mnohem zřetelnější v *Poslední tečce*. U Urbana je spisovatelka hlavní postavou dvou intermezz zdánlivě nesouvisejících s hlavním dějem, které mají významuplné názvy: „Moje paní Božena Němcová“ a „Moje žena Božena Němcová“. Název prvního je téměř totožný s již dříve zmíněnou Halasovou sbírkou, přičemž v záměně přivlastňovacího zájmena (naše–moje) se projektuje snaha o privatizaci příběhu. Obě části otevírají rovněž motta pocházející z této básnické sbírky. Nejdříve je citován první verš druhé sloky básně „Umírání“: „Na každou chybu ještě naplakala / Ba ne to není věčnost Babičky / kam místo tečky ale slzu dala / ta zůstane tam navždycky.“ V dané souvislosti lze ještě zmínit, že Halas je citován i na začátku první kapitoly románu, jejíž podoba koresponduje s částmi shrnujícími nebo prezentujícími vědecký výzkum v odborných monografiích. Obdobně je pojata i poslední kapitola – původně text uvádějící disertaci věnovanou Urbanovu „objevu“ v rukopisných souvislostech.

Mýlil by se ovšem ten, kdo by očekával po Halasově mottu dojemnou a patetickou apoteózu. V prvním intermezzu se doktor Urban emotivně zpovídá ze svého vztahu ke spisovatelce a zároveň zdůrazňuje znásilnění spáchané na Němcové v době komunismu, což vlastně znamená polemiku s druhou etapou jejího *Nachleben*, jak dokládá následující kombinace citátů, v nichž je to vyjádřeno explicitně:

„Nevím, zda by tu paní mrzelo, kdyby se od cikánky na pouti dozvěděla, že ji všichni ti *fučíci, nejedlí a zápotočí* budou kádrovat a jednoho dne našiž záplatu s jejím jménem a tváří na jistou vlahku, čímž ji znechutí několika generacím čtenářů.“ (Urban 2005: 119)

Nejdřív tedy čtenář má co dělat s narážkou a slovní hříčkou. Po dvou stranách už je vypravěč doslovnější:

„Vášnivou povahu Boženy Němcové nemohli Fučík, Nejedlý a Zápotocký nechat ležet ladem. Domluvili se, pořídili si masky, večer si na ni počkali za rohem a přepadli ji. Strhali z ní šaty, zahnutým nožem jí rozpárali hrud, vyrvali srdce a naroubovali jiné – srdce zapálené komunistky. Byla to politická vražda; aspoň tak se to dneska chápe. Málokdo však ví, že pachatelé byli do oběti zamilovaní po uši. Oni sami si to však přiznat nechtěli.“ (Ibid.: 121)

Zdůrazněme, že citátů přesvědčivě prezentujících strategii komunizace jedné z nejpopulárnějších českých spisovatelek text nabízí mnohem více.

Druhé intermezzo tvoří údajně nalezený dopis Josef Němce, z něhož vyplývá, že částečně participoval na vzniku *Babičky*, především díky krkolomné argumentaci, že přispěl k dílu psychickým a fyzickým týráním své ženy. Tato část vlastně zůstává v konfesním ladění příznačném pro motiv vyrovnávající se s mýtem spisovatelky, ale zároveň je pevně zakotvena v mystifikační rovině románu. Hlas v ní získává muž po léta stojící ve stínu své manželky, v Urbanově podání si to zřetelně uvědomující. Sám sebe dokonce popisuje málo patetickými slovy: „Hulvát a surovec, říkáte o mně, hňup a rváč, co nesahal ženě ani po kotník, ale z života jí udělal peklo na zemi“ (ibid.: 170). Jestliže v prvním intermezzu – jak zdůrazňuje Joanna Czaplińska – je řeč hlavně o mýtu, jaký ze života Němcové udělala komunistická propaganda, jejímiž hlasy byli už zmiňovaní Julius Fučík, Zdeněk Nejedlý nebo Antonín Zápotocký (Czaplińska 2006: 219), ve druhém si autor hraje s maskou hrubiána, která byla spojována s Němcem především zásluhou jeho korespondence (srov. např. Pokorná 2009).

Jev přivlastňování a deformování postavy Němcové je demonstrován nejenom v oblasti literatury, ale autor jej pranýřuje rovněž na příkladu ikonografických reprezentací, jež v padesátých letech dvacátého století byly upravovány tak, aby spisovatelka působila optimisticky, tedy způsobem odpovídajícím soudobému ideologickému naladění společnosti, potažmo čtenářů. Nejlépe je to viditelné v citátu, v němž Urban dělá narážku na propagační brožuru, o níž už byla zmínka:

„Když začátkem našich 50. let sestavil jakýsi *Rzounek* publikaci *Božena Němcová v obrazech a dokumentech*, nechalo vedení příslušného nakladatelství některé podobizny v knize silně zretušovat; zjistíte to porovnáním se stejnými záběry v Tilleho životopise nebo v populárních pracích dnešních badatelů. Na jednom je fotografie, kde Němcové prosvětlili a zakulatili vyhublou tvář a projasnili zrak zastřený vleklou nemocí. Oči pak navíc nešťastně dokreslili tenkou tužkou. I podobizna na titulním listě je laboratorně „vylepšená“; je to celostránkový detail fotografie v oválném rámečku, která je dále v knize reprodukována celá. Retušovaný obrázek dělá z Němcové, vážně a životem již

poněkud skřípnuté ženy v Kristových letech, osmnáctiletou idealistku s pohledem strnule upřeným za horizont, idol mládeže budovatelské éry, nevěstku držitelů Fučíkova odznaku.“ (Urban 2005: 123)

Na tomto místě nebude od věci připomenout, že takový postup vyvolal i uměleckou reakci v podobě Kolářovy roláže Hellichova portrétu Boženy Němcové právě na konci padesátých let minulého století (Winter 2006). Souzní to alespoň částečně s hlavní Urbanovou myšlenkou ohledně Němcové, jež se zdá být následovná: jestliže si ji komunismus mohl přivlastnit a udělat z ní vlastně svou autorku, proč by ji spisovatel, jenž sám sebe popisuje jako tvůrce nového „litfaku“, nemohl zaplést do rukopisné kauzy? Staré hranice v souvislosti s tolikrát vyhlášeným koncem románu nebo autorovou smrtí však neexistují a nové v přechodném období nikdo ještě nestanovil.

Stojí za to ještě také připomenout, že část věnovaná Němcové prozrazuje silnou inspiraci Barnesovou prózou *Flaubertův papoušek* (*Flaubert's Parrot*, 1984), kterou Urban přeložil do češtiny (Fránek 2012: 272). Text anglického spisovatele je vlastně rozsáhlá esej na téma autora *Madame Bovary* a přesněji také řadou otázek, jestli jsme schopni vyjádřit se k osudu nějakého autora na základě dochované pozůstalosti, korespondence, paměti, deníků apod. V tomto kontextu význam úryvků, údajně nesouvisejících s atraktivním dějem románu věnovaných Němcové, poměrně vzrůstá. Barnesův vypravěč Geoffrey Braithwaite formuluje větu, jež by mohla být skvělým komentářem jak k Urbanovu románu *Poslední tečka za Rukopisy*, tak hlavně k románu Františka Novotného *Prsten od vévodkyně*: „Jenže který životopisec si tajně nepřeje přivlastnit a usměrnit intimní život pojednávané osobnosti?“ (Barnes 1996: 49)

Novotný již signalizovanou deheroizující tendenci absurdně umocňuje, zároveň ale navazuje na motiv komunistického přivlastňování spisovatelčina mýtu. Ve starší příběhové linii nechává zamilovat se do Němcové postavu spolupracovníka rakouské policie, v současné linii pak postavu bývalého příslušníka StB. Je tedy možné vidět i zde odkaz na druhou etapu autorčina druhého života. Jediný obraz, jaký je vyvoláván v Milbachově paměti v souvislosti s autorkou *Babičky*, je přece „česká proletářka ve vlnáku“ (Novotný 2011: 42). Tato představa pochází z filmu *Horoucí srdce*² a lze ji považovat za doklad intenzivního působení socialistického konstruktů života a osobnosti Boženy Němcové. Deheroizační postupy v Novotného textu se projevují také v četných pasážích redukcí autorku do role objektu sexuální touhy a sexuálních fantazií jak současného Milbacha, tak i Mühlbacha z devatenáctého století (srov. Paňák 2015).

Hrdina druhého intermezza Urbanovy prózy jej končí prorocky slovy: „Její hra nekončí, její hra započíná“ (Urban 2005: 173). Tohoto úkolu se ne-

/2/ Film *Horoucí srdce* (1962) režíroval Otokar Vávra, který byl společně s Františkem Pavlíčkem také spoluautorem scénáře. Hlavní roli hrála Jiřina Švorcová.

dávno ujala dramatička Lenka Lagronová, která napsala divadelní hru o Boženě Němcové na objednávku Národního divadla. Souhlasíme s tvrzením Mileny Lenderové, že divadelní inscenace mají jepičí život a mizí s derniérou (Lenderová 2013: 247), máme však k dispozici i samotný text divadelní hry – a právě jemu budou věnovány následující úvahy. Hra s názvem *Jako břitva (Němcová)* měla premiéru ve Stavovském divadle v březnu 2016 (aktuálně se nehraje) a takto byla oficiálně uvedena:

„Všichni ji znají, ale kdy jste od ní naposledy něco četli? *Femme fatale* obrozenecké společnosti, matka čtyř dětí, autorka povídek i novel, sběratelka lidové slovesnosti, žena, která překonala svou dobu. Přivlastnili si ji ideologové komunistické propagandy, vznikla o ní řada filmů i literárních děl. Dnes nás vzrušuje hlavně její osobní život. Jedna z nejuváděnějších českých dramatiček Lenka Lagronová se na Boženu Němcovou snaží nahlížet optikou dneška, jako na umělkyni mimořádnou, ale v mnoha ohledech složitou. Není to životopisná hra o mrtvé autorce. Je to příběh o někom, kdo možná žije právě tady a teď.“³

Lákadlem se pro diváky nepochybně mělo stát autorčino jméno zdůrazněné v podtitulu uzavřeném do závorek. Význam celého názvu vysvětluje dramaturg Milan Šotek, který upozorňuje, že „závorka v názvu skutečně vybízí k přímé záměně, ‚dosadte si namísto břitvy Němcovou‘ – je však podstatně vrstevnatější metaforou. Děj hry je mimo jiné vymezen přeletem komety, jež nebe rozčísne jako chirurgický nůž. Analogicky této nebeské ‚vlasatici‘ přehnal se před více než sto padesáti léty českou vlasteneckou společností Božena Němcová“ (Šotek 2006: 90).

Pro úplnost nutno dodat, že Lagronová, jak sama přiznává, s náročnou látkou bojovala čtyři roky a poslední verze hry měla číslo padesát (Lagronová 2016b: 82). Téma, jež je možno označit za klíčové – vztah mezi Němcovou a sestrami Rothovými – se objevuje teprve v deníkové poznámce ze dne 30. května 2014 (ibid.: 81).

Deník Lenky Lagronové názorně dokládá úpornost a naléhavost onoho tvůrčího zápasu. Jsme si vědomi, že i v tomto literárním žánru je možné pracovat se stylizací, ale četnost takto pojatých poznámek naznačuje velice emotivní přístup ke zpracovávané látce. Dne 21. září Lagronová poznamenává, odkazující na jména svých předchozích nebo jen plánovaných postav:

„Nebudu o ní psát! Nechci. Tak doopravdy nechci psát o Němcové. O čem? Co když to doopravdy byla jenom uříkaná ženská. Mně je to její neustálé stěžování na kdeco hrozně, ale to hrozně protivné. Takhle jste to přece chtěla! Tohle jste si vybrala! Oběť! Vaše role! Takhle jste to

/3/ <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9399?s=304> [přístup 23. 1. 2019]

potřebovala mít, Němcová! Ano, já taky pořád fňukám! Roli chudinky umím! Na takovou hru bych do divadla nešla. Jsou jiné, zajímavější ženy, Němcová. Ženy, které se rvaly. Tereza z Avily, Hillesum a nakonec i ta Gilbert je zajímavá... O těch bych měla psát. O boji, ne o fňukání!“ (Ibid.: 80)

Přes taková skeptická vyjádření Lagronová ve své hře nakonec navázala na řadu tvůrců, které inspirovala osobnost Boženy Němcové. Patří mezi ně např. dříve připomenutý Jiří Kolář, jenž v padesátých letech minulého století svou roláží protestoval proti zneužití jednostranného obrazu Boženy Němcové a „umělecky vizualizoval její ambivalentní tragický život“ (Winter 2006: 279).

Jméno slavné spisovatelky ale podněcuje i kritické reakce recenzentů. Jednu z nich můžeme nalézt ve *Tvaru*, kde Alena Zemančíková dvakrát upozorňuje na to, že se Lagronová nedrží historické skutečnosti a „nevolí tragicou notu, ale píše o Němcové tónem spíše lyrickým“ (Zemančíková 2016). Poznámka o rezignaci na historické skutečnosti se objevuje v krátkém textu dvakrát a naznačuje, že divák může být ve svých očekáváních dosti často zklamán. Odtud také asi pramenily dopisy, jejichž původci třeba namítali, že Němcová nemohla přijít na první pražský ples oblečená do modrých šatů jako ji hrající Magdaléna Borová (informace od Iva Řihy, jenž odborně konzultoval text divadelní hry a spolupracoval na její přípravě). Takové „chyby“ jsou chápány jako útok na národní svátost a dokládají, že část diváků přece jen očekávala další kanonický příběh o Němcové shodný s jejich obrazem nabytým z učebnic dějepisu nebo dějin literatury.

Dramatický text Lagronové i divadelní představení jsou rozděleny do tří částí. Pro první dva je charakteristická odlehčená nálada. Jejich obsahem je příjezd Němcové do Prahy, nástup do vlasteneckého světa „buditelů“, pro něž se stala ztělesněním snu o existenci pravé české spisovatelky. Lagronová pracuje s českými mýty a stereotypy, když zpracovává mimo jiné motiv výletu na Blaník, jehož úkolem měla být inspirace pro stvoření velkého románu (nejlépe historického). Často využívá slovní a situační komično. Jako příklad může posloužit první obraz hry, v němž vlastenci vymýšlí českou spisovatelku, a to včetně jména, jako např. Kosmová, Dalimilová, Zelenohorská, Májová (Lagronová 2016a: 103–104). Je tady hra na národ, mystifikace, historismus, skoro Macurovo *Znamení zrodu* v kostce. Divák (čtenář) se cítí jistě, protože se opírá o obecně známá fakta nebo o vlastní představy. Tyto části by se daly přirovnat rovněž k postupům, jaké nabízí recipientům tvůrci Járy Cimrmana.

Třetí část hry je mnohem bližší Macurově *Guvernantce* s jejím určením tempa, respektive pojetí *dolendo*, *sensibile*. Hrdinka pomalu mizí z okruhu zájmu milovníků probouzející se české literatury, protože nenaplnila očekávání – napsala přece jenom „pohádky z Bělidla“. Poslána jako by za trest za mužem na Slovensko, zůstává však na vlakovém nádraží, aby následně

úplně zmizela z jeviště. Ne jenom na tom konkrétním, ale především na tom literárním ji nahrazuje další hvězda (Mužákova perifráze) – Karolína Světlá.

Hru končí básnický laděný výjev, v němž alter ego hlavní hrdinky – Bára – přímo z vřesoviště vchází do moře, po němž se jí velmi často stýskalo, jak občas vyprávěla Boženě. Motiv moře a křídel se rytmicky vrací během celého představení. Oba mohou odkazovat na touhu hlavní postavy po jiném, lepším životě, než byl ten jejich.⁴

Ivo Říha upozorňuje, že právě závěrečná scéna vyvolává asociace s další velkou dámou světové literatury – Virginíí Woolfovou, viděnou očima amerického spisovatele Michaela Cunninghama v jeho knize *The Hours*, podle níž byl i natočen stejnojmenný film (Říha 2016: 17).

Ve své hře dává Lagronová některým postavám skutečná jména, a i díky tomu jsou snadno identifikovatelné (Božena, Němec, Rottová, Johana, Sofie, Mužák). Druhou skupinu postav pojmenovává jejich profese: Doktor, Nakladatel, Básník, Profesor. Jedna postava se ale často skládá z několika různých zdrojů: Básníkovi jsou propůjčeny některé charakteristické rysy Jana Nerudy, chronologicky však nesouhlasí jeho velká láska ke Světlé. Doktor je zase kombinován ze tří historických osobností: Jana Helceleta, Viléma Dušana Lamba a také Josefa Podlipského (ibid.: 12). Přesto zřetelně odkazují na konkrétní historické vzory. Využití pars pro toto vzdáleně připomíná Macurovou strategii zakrývání identity literárních hrdinů v *Gubernance*. Lagronová jako by chtěla posunout ještě hranice – spojuje ve své hře události, které se nemohly konat ve stejné době, a zdůraznit tak pocit jisté bezmoci vůči tomu, jak můžeme (re)konstruovat minulost.

Dramatička si úmyslně pohrává s historickou důvěryhodností svých postav, ale i s fakty traktovanými v učebnicích dějepisu. Zdůrazňuje tak, že se divák (čtenář) pohybuje ve světě literární fikce. Její hra tedy souzní s přesvědčením, že není možné vyprávět jeden opravdový příběh „jak to bylo doopravdy“, protože svět literárního díla je vždycky fikčním světem. Je tomu tak i v případě, kdy hrdinové mají své historické vzory.

V dané souvislosti se nabízí připomenout úvahu polského literárního vědce Michała Pawła Markovského, který fikcí rozumí nalézání, tvarování, modelování, a dokonce formování, mačkání (latinské *ingere*) celého množství pocitů, dojmů, snů, z nichž vyvstává náš život (Markowski 2014: 13). O hře Lagronové tudíž lze konstatovat, že dramatička modeluje svou hlavní hrdinku a tvoří ji z různých okamžiků jejího života. Jako by tak chtěla potvrdit, že neexistuje recept na dokonalou a věrnou podobiznu Boženy Němcové. Ta stvořená Lagronovou začíná ve druhém dějství hry krvácet z rozřezaných zápěstí, což nepochybně zdůrazňuje roli oběti, na jakou přinejmen-

/4/ Bářině postavě se rovněž dostalo kritického hodnocení. Alice Zemančíková podotýká, že bez její přítomnosti by celá hra byla v tématu Němcová smělejší (Bára je pro Boženu protějškem v četných diskuzích na téma moře, lásky a tvorby (Zemančíková 2016)).

ším v některých okamžicích svého života musela (či chtěla) přistoupit. Ale není tvůrčí práce skoro vždycky jakousi obětí, bez ohledu na to, ve kterém dějinném období žijeme? – ptá se skrze svou hru Lagronová. Ve srovnání s prózami Urbana a Novotného dramatička možná svou protagonistku nezbavuje heroické podstaty, ale spíše ji přibližuje současnému recipientovi tím, že zdůrazňuje její rozkolísanost a nutnost životní volby.

Zájem o život autorky *Babičky* očividně nevyčerpávají uvedená díla v tomto textu. V souvislosti s divadelním zpracováním stojí alespoň za zmínku další hra s názvem *Neumím jinak než láskou*, která se dodnes úspěšně hraje v dalším pražském divadle Viola (a také mimo něj) již od roku 2013. Její autor a zároveň režisér Miloš Horanský staví před diváky především drama rozehrávající se mezi trojicí hlavních protagonistů. Autorčin život je spjat „dramatickým obloukem od náznaku víceméně násilné svatební noci Boženy a Josefa Němcových až po manželovo spočinutí před umírající a modlící se ženou. Obě situace jsou evokovány sevřením paží (Aleš Procházka v úvodu Tatianu Vilhelmovu drtí křečovitě, ve finále jde však o dotyk zlomený, pozdně láskyplný“ (Kerbr 2014).

Badatelé období transformace často využívají katastrofické metafory. Halina Janaszek-Ivaničková odkazuje na amerického myslitele Samuela P. Huntingtona a píše o „lavině“, která zasáhla četné slovanské země během tzv. Podzimu národů a způsobila mimo jiné rozpad tří slovanských států, a nepřímo přivedla i krvavou válku na Balkánském poloostrově (Janaszek-Ivaničková 2005: 9). Již zmiňovaný Lubomír Machala v případě české literatury neváhá použít označení „záplava“, když zmiňuje mimořádné množství knih, které tehdy nabízel knižní trh. Jako mimořádný lze hodnotit rovněž polistopadový zájem o Boženu Němcovou, také nová doba si hodlá přivlastnit či osvojit tuto významnou osobnost české literatury. Ale zvláštnost tohoto období, jakési jeho *signum temporis*, spočívá v prolamování všelikých, tedy i kulturních tabu a mýtů spojených s velkými osobnostmi minulosti. Některé zde už byly připomenuty v souvislosti s tetralogií Vladimíra Macury *Ten, který bude* (1999). Jako další příklad může posloužit třeba kniha Michala Šandy *Dopisy Havlíčku Borovskému* (Havlíček Borovský – Šanda 2009). Při tomto experimentování s hrdiny národních dějin pak dotyčné osobnosti získávají nové rysy, nejednou na hony vzdálené od jejich kanonizované podoby.

Naše úvahy ukončíme ukázkou z již citovaného díla Juliana Barnese, která výstižně vyjadřuje podstatu věci ohledně literárních explorací minulosti: „Studujeme desítky let, a přece máme čas od času chuť zvednout ruce a prohlásit, že historie je pouze dalším literárním žánrem, autobiografií, jež se tváří jako zpráva přednesená v parlamentu“ (Barnes 1996: 112). Vztáhne-li toto konstatování k výše reflektovaným dílům tematizujícím osobnost a život Boženy Němcové, pak by ony texty, respektive různé postupy v nich uplatněné, neměly udivovat ani pobuřovat žádného z čtenářů.

LITERATURA

BARNES, Julian

1996 *Flaubertův papoušek*; přel. M. Urban (Praha: Mladá fronta)

BÍLEK, Petr A.

2006 „Obraz Boženy Němcové. Pár poznámek k jeho emblematické redukci“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 11–23

ČERVENKA, Miroslav

1990 „Naše paní Božena Němcová – František Halas“; in Červenka, Miroslav et al.: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do r. 1945* (Praha: Československý spisovatel), s. 166–168

CZAPLIŇSKA, Joanna

2006 „Gra z tekstem, gra z mitem. Podwójna mistyfikacja Miłocha Urbana (Poslední tečka za Rukopisy)“; in Kowalska-Paszt, Izabela – Kuczyńska, Marzanna – Czaplíńska, Joanna – Wątorski, Andrzej (eds.): *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich* (Szczecin: Print Group Daniel Krzanowski), s. 216–223

DÖRFLOVÁ, Yveta – SRŠEŇ, Lubomír

2006 „Autentické podobizny Boženy Němcové“; in Horký, Milan – Horký, Roman (eds.): *Božena Němcová – život, dílo, doba: sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7. – 8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové* (Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové), s. 35–65

FRÁNEK, Michal

2012 „Rukopisy dnes a kdysi. Poslední tečka za (kontra)fakty“; in Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 263–278

FUČÍK, Julius

1940 *Božena Němcová bojující* (Praha: Otto Girgal)

HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel – ŠANDA, Michal

2009 *Dopisy* (Praha: Dybbuk)

HOLÝ, Jiří

2002 „Literatura za německé okupace“; in Lehár, Jan (et al.): *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

IVANOV, Miroslav

1992 *Zahrada života paní Betty (později Boženy N.)* (Praha: Panorama)

JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina

2005 „Wstęp“; in Janaszek-Ivaničková, Halina (ed.): *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy, díl 1. Transformacja* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa), s. 7–30

KERBR, Jan

2014 „Křehká i silná mezi sebejistými“;

<https://www.divadelni-noviny.cz/neumim-jinak-nez-laskou-recenze> [přístup: 18.1.2019]

KOCZANOWICZ, Leszek

2010 „Czy kulturoznawstwo potrzebuje filozofii? Warburg i Agamben o filozofii i nauce o kulturze“; *Teksty Drugie*, č. 1–2, s. 208–217

KOS, Suzana

2008 „K současné recepci Boženy Němcové“; Gilk, Erik – Neumann, Lukáš (eds.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica Moravia 6, Studia Moravica VI, Symposiana: sborník příspěvků přednesených na třetím mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století*, s. 235–239

KRÓLAK, Joanna

2004 *Hus na trybunie. Tradycje narodowe w czeskiej powieści historycznej okresu realizmu socjalistycznego* (Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego)

2006 „Aktualizace díla Boženy Němcové v 50. letech 20. století“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 225–234

LAGRONOVÁ, Lenka

2016a *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo)

2016b „Z deníku Lenky Lagronové“; in idem: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 76–87

LENDEROVÁ, Milena

2013 *Dcera národa? Tři životy Zdeňky Havlíčkové* (Praha: Paseka)

MACHALA, Lubomír

2005 „Literatura czeska w czasie polistopadowych przemian społecznych“; přel. Andrzej Czcibor-Piotrowski; in Janaszek-Ivaničková, Halina (ed.): *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy, díl 1. Transformacja* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa), s. 61–80

MARKOWSKI, Michał Paweł

2014 *Dzień na ziemi. Proza podróżna* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)

NOVOTNÝ, František

2011 *Prsten od věvodkyně* (Brno: Zoner Press)

PAJÁK, Aleksandra

2015 „Božena Němcová i dzieje jej zmysłowego wizerunku“; *Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia*, vol. 161, s. 273–283

POKORNÁ, Magdaléna

2009 *Josef Němec. Neobyčejný muž neobyčejné ženy* (Praha: Academia)

POŘÍZKOVÁ, Lenka

2014 *Přátelský podvod: mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století* (Praha: Academia)

ROTHOVÁ, Susanna

1992 „Božena Němcová jako mýtus a symbol“; *Kritický sborník* 12, č. 1, s. 29–40

RZOUNEK, Vítězslav

1951 *Božena Němcová v obrazech a v dokumentech* (Praha: Orbis)

ŘÍHA, Ivo

2016 „...a do konce představení krvácet nepřestane“; in Lagronová, Lenka: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 8–25

SOBKOVÁ, Helena

1991 *Tajemství Barunky Panklové. Nové úvahy o narození a původu Boženy Němcové* (Praha: Horizont)

2003 *Malíř slavného portréty. Josef V. Hellich* (Praha: ARSCI)

ŠALDA, František Xaver

1934 „Básnický typ Boženy Němcové“; *Šaldův zápisník*, sv. 6 (1933–1944), č. 8/9, s. 253–261

ŠOTEK, Milan

2016 „Jako když správně vejdeš do slova“; in Lagronová, Lenka: *Jako břitva – Němcová* (Praha: Národní divadlo), s. 88–95

TILLE, Václav

1911 *Božena Němcová* (Praha: Mánes)

URBAN, Miloš

2005 *Poslední tečka za Rukopisy (nová literatura faktu)*. Vyd. 2. (Praha: Argo)

VRAJOVÁ, Jana

2017 *Umíněnkyně dobra Sofie Podlipská. Kapitola z dějin literárního midcultu 19. století* (Praha: Akropolis)

WINTER, Astrid

2006 „Dekonstrukce obrazu. Kolářova ‚roláž‘ a Hellichův portrét“; in Piorecký, Karel (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3. Božena Němcová a její Babička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 273–281

ZEMANČÍKOVÁ, Alena

2016 „Němcová v Národním“; *Tvar* 27, č. 9, s. 5

<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9399?s=304> [přístup: 1. 4. 2016]

<http://www.operadiversa.cz/opera/repertoar/jsem-knezna-blaznu/> [přístup: 18. 1. 2019]

https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-neumim-jinak-nez-laskou.A140313_151256_divadlo_ts [přístup: 18. 1. 2019]



Software is the message. Few notes on aspects of digital literature

This study is intended as an introductory study of interactive web-based Reading-book of digital literature, which will be online in the second half of 2019 on digilit.upol.cz. The study gives a comprehensive and condensed introduction into issues of digital literature. It deals with the creative and theoretical history of digital literature and proposes a commented overview of basic attributes of digital literature itself. It focuses on how software and technology are essential for the works of digital literature and what kind of unique possibilities they open for formal and content qualities of pieces of digital literature. It discusses issues of materiality, variability, interactivity and archiving of digital literature.

Keywords: digital literature, history of digital literature, aspects of digital literature, electronic literature, software, digital media

Mgr. Tomáš Franta
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
tomas.franta@upol.cz

Studie vznikla v rámci grantu IGA_FF_2018_025
(Bohemistika: moderní filologie v 21. století).

SOFTWARE JE POSELSTVÍ. NĚKOLIK POZNÁ- MEK K ASPEKTŮM DIGITÁLNÍ LITERATURY

TOMÁŠ FRANTA

KDYŽ JEDEN TERMÍN NENÍ TOTÉŽ

Se vznikem prvních osobních počítačů a později přenosných digitálních médií, jako jsou čtečky, tablety, mobily aj., se možnosti tvorby, distribuce a čtení literárních děl rozšířily. Próza a poezie od té doby není pouze záležitostí papírové formy, ale její reprezentace se přesunula též do binárního jazyka, počítačového kódu. To s sebou přineslo nové způsoby prezentování literatury, a především pak otevřelo nové možnosti experimentování s literárním médiem jako takovým. V odborné i čtenářské veřejnosti se velmi rychle uchytilo užívání pojmů elektronická literatura či digitální literatura. To je termín nepochybně správný, neboť hned od počátků nabízí jasnou distinkci a představu o tom, jakou literaturu máme na mysli – nikoliv tu, při níž si listujeme stránkami, nýbrž tu, kde text čteme ve formě různých souborů na obrazovce.

Jenže – není elektronická literatura jako elektronická literatura a není digitální literatura jako digitální literatura.¹

Teoretikové si brzy uvědomili, že nelze do „jednoho pytle“ mísit díla, která sice čteme na obrazovce, ale zároveň se svou estetikou a formou od tištěných děl příliš neliší, a díla, která přináší do literatury zcela nové atributy, v rámci tištěného média téměř nerealizovatelné – multimedialitu, interaktivitu, multisenzoričnost aj. Nastala chvíle, kdy bylo nutno v rámci digitální literatury nastavit hranici a definovat, co patří do skupiny nalevo od této hranice a co do skupiny napravo.²

Digitalizovaná literatura, prosté e-booky, literatura v interaktivním či statickém PDF formátu, zkrátka veškerá literatura, která se esteticky ničím neliší od tradiční literatury tištěné, spadá do první skupiny. Pro lepší přehlednost si tuto digitální literaturu pojmenujme jako sekundárně digitální. Je to taková literatura, která digitální médium a software ke své existenci esenciálně nepotřebuje – pouze jejich možnosti využívá ke snadnější distribuci, přenositelnosti, práci či archivaci.

Druhá skupina děl, která bude středobodem našeho zájmu v této práci, je tzv. primárně digitální či – jak ji nazývá Haylesová (2008: 3) – digitálně zro-

/1/ V rámci literární a novomediální teorie není dosud jednoznačně ustálené, zda se přiklání k termínu „elektronická literatura“ či „digitální literatura“. Proto zde řečnický uvádíme oba termíny, ale zároveň jimi myslíme totéž. Ve zbytku práce budeme pro větší přehlednost užívat již pouze pojmu „digitální literatura“ a jeho případných modifikací.

/2/ To jednak vytyčili svou definicí teoretici při založení Electronic Literature Organization (viz dále), jednak se tomu věnuje podrobněji například Katherine N. Haylesová (2018: 1–42).

zenou³ literaturou. Díla takové literatury jsou esenciálně spjata s digitálním médiem a softwarem. Jsou vytvořena (naprogramována) pomocí počítačového kódu, jsou určena primárně ke čtení na obrazovce a nejsou přenositelná na papír, aniž by přitom ztratila něco ze svých formálně-obsahových vlastností,⁴ a díky konkrétnímu digitálnímu médiu a konkrétnímu softwaru zároveň získávají specifické atributy (Engberg 2014: 139). „Díla elektronické literatury jsou obojí – psané práce ve smyslu literárním a počítačové programy, které spouštíme a kterých jsme uživatelé,“ říká Scott Rettberg (2014: 173) a naznačuje tím jak dvojakost primárně digitální literatury, tak dvojakost čtenáře těchto děl.

Mezi nejčastější rysy děl primárně digitální literatury přitom patří následující atributy:⁵

- multimediální a multisenzorická,
- interaktivní,
- performativní,
- digitální, respektive softwarová,
- modulární,
- imerzivní,
- materiální,
- podporující čtenářský individualismus.

NOVÉ A STARÉ V RÁMCI DIGITÁLNÍ LITERATURY

V teoretických počátcích zkoumání digitální literatury lze vysledovat tendence vnímat primárně digitální literaturu (ve zbytku práce již budeme používat pouze termín „digitální literatura“) jako něco zcela novátorského, netradičního a odříznutého od běhu literárních dějin. Toto optimistické prizma již v dnešní době neobstojí. Digitální literatura je pochopitelně v mnoha ohledech zcela ojedinělá, v ohledech jiných ale „pouze“ navazuje (byť v mnoha případech ne cíleně) na myšlenky a formy dřívějších literárních směrů. Prohlášení teoretika Janeze Strehovce (2012: 29), že „digitálnu

/3/ Digital born.

/4/ Výjimku v tomto ohledu tvoří jen díla napsaná pomocí neuronových sítí, která mnohdy vycházejí právě i v tištěné podobě. Tato díla se námi načrtnutému konceptu primárně digitální literatury celkově poněkud vymykají: vedle jejich přenositelnosti na papír například také neobsahují žádné interaktivní či multimediální prvky a představují většinou ryze lineární formu textu. S ohledem na to, že jejich „autorem“ je počítač, však tato díla do naší práce zařadíme také.

/5/ Podrobněji se jim budeme věnovat v dalších částech práce. Zároveň je potřeba upozornit, že ne každé dílo digitální literatury všechny tyto vlastnosti obsahuje. Digitální literatura je formálně i žánrově velmi pestrá, a každé dílo do sebe tak pojme jen ty vlastnosti, které mu umožní získat dané médium a software, s nimiž je spjata. Proto budeme dále v textu různé konkretizace těchto aspektů doplňovat v poznámkách příklady, aby bylo zřejmé, pro kterou oblast digitální literatury daný aspekt platí.

literatúru nepovažujeme za pokračovanie tradičnej formy literatúry, ale vnímame ju skôr ako vynárajúci sa potenciál, formovaný prepojením na umenie nových médií, softvér a internetovú kultúru“, tak dnes obstoí jen napúl.

K pochopení nám výrazně napomůže teorie remediace, proponovaná Jayem Davidem Bolterem a Richardem Grusinem. Tito dva významní mediální teoretici říkají, že žádné nové médium nevznikne samo o sobě, nýbrž je vždy ovlivňováno médiem starším, jehož vlastnosti přebírá, rozvíjí a reprezentuje novými způsoby. Tento proces přitom není jednosměrný a každé nové médium zároveň nutí médium starší k určité „sebereflexi“ a inovaci, aby neustrnulo (podrobněji Bolter–Grusin 2000: 44–50). Tento remediační proces přitom platí jak mezi různými uměleckými formami, tak napříč různými reprezentacemi jedné umělecké formy.

Máme-li zůstat v rovině literatury, z historického hlediska můžeme zmínit například vztah literatury, fotografie a filmu. Fotografie a film jakožto média (ve své době) nová do sebe pojala a posléze transformovala narativní složku do té doby vlastní právě literatuře – fotografie tak učinila pomocí statického, film pomocí dynamického obrazu. Literatura na tuto novou konkurenci reagovala – proti fotografii postavila realismus, proti filmu techniku básnického pásma.

Podobně to platí i u digitální literatury. Ta si sice vytváří své vlastní, esteticky ojedinělé žánrové formy (hypertextové romány, kinetickou poezii, interaktivní literární instalace, interaktivní drama, multimediální poezii, kolaborativní romány, počítačem generované texty a mnoho dalších), ale zároveň prostřednictvím remediačního procesu⁶ navazuje na literární formy starší. S trochou vědomé nadsázky a simplifikace můžeme říct, že vytváří jakési zrcadlové a modernější odrazy starších literárních forem. Tak například nelinearita hypertextových románů je patrná již v dílech Vladimíra Nabokova (*Bledý oheň*), Marca Saporty (*Composition No. 1*) či třeba v encyklopediích. Možnost promptní volby mezi dvěma a více možnostmi směřování příběhu, známé například také z hypertextových románů, byla vlastní již filmovému experimentování v rámci české nové vlny, konkrétně projektu Kinoautomat. Kinetická poezie či glitch art nachází své předobrazy ve vizuální a fonické poezii šedesátých let. Interaktivní literární instalace se blíží formám literárních happeningů. Čtenářské zapojení do děje v rámci interaktivního dramatu se blíží experimentálním formám avantgardního divadla, zapojování čtenáře do autorského, tvůrčího procesu, typické pro různá digitální kolaborativní díla, pak provoloval ve svých manifestech už Karel Teige. A konečně samotné, pro digitální literaturu charakteristické propojení textu, obrazu, animace a zvuku již ve svých dílech aplikovali, byť méně sofistikovaně, poetisté, potažmo avantgardní směry dvacátých let obecně.

/6/ V tomto případě pochopitelně pouze jednosměrného, protože nelze předpokládat, že by se formy starších a již ukončených epoch literárních směrů začaly jakkoli transformovat.

První část Strehovcovy teze o tom, že digitální literaturu „nepovažujeme za pokračování tradiční formy literatury“, se ve světle výše zmíněných příkladů zdá být lichá. Je zřejmé, že digitální literatura v mnoha případech navazuje (většinou pochopitelně nevědomky a necíleně) na koncepty starších literárních směrů a díky vyspělejším technologiím je realizuje, aktualizuje, případně vylepšuje oproti původním pokusům založeným na stejné bázi.

Druhou část Strehovcovy citace nicméně můžeme považovat za jednu ze stěžejních myšlenek pro celkovou perspektivu naší práce. Z ideje, že digitální literatura propojuje umění nových médií, software a internetovou kulturu, totiž můžeme vydedukovat dvě důležité teze:

1. Digitální literatura do sebe skutečně pojímá několik různých médií a uměleckých forem, aby vytvořila formu dosud nevyužitou. Nejedná se přitom o klasickou remediaci tak, jak jsme si ji definovali výše. Zatímco Bolterův a Grusinův koncept počítá se vzájemným působením médií v poměru 1 : 1, digitální literatura do sebe zahrnuje hned několik médií najednou. Tento proces probíhá navíc pouze jednosměrně, bez zřejmé zpětné působnosti na ona „vstřebaná“ média (snad s výjimkou klasické tištěné literatury jako takové). Proto bychom zde mohli místo remediace mluvit o apropriaci, o jakémsi „kreativním kanibalismu“, který se stává jedním z atributů digitální literatury.⁷
2. Digitální literatura obrací svou pozornost k médiu jako takovému, respektive k technologickým aspektům programovatelných funkcí. Obrací svou pozornost k hardwaru a softwaru, skrze které je dílo digitální literatury prezentováno a díky kterým získává své specifické vlastnosti. Jakkoli to může tváří v tvář „tradičnímu“ přístupu ke zkoumání literárních textů znít jako rouhání, je pravdou, že teoretici (i čtenáři) digitální literatury se spíše než o to, co jim „říká text“, zajímají o to, co jim „říká software“. Zajímá je, jakým způsobem software zpracovává text, jaké díky tomu text získává vlastnosti a jaké možnosti to otevírá směrem ke čtenáři. Zajímá je materialita díla. Digitální literatura se proto v rámci svého interdisciplinárního aspektu stává zčásti předmětem softwarových studií.⁸ Iniciátorem myšlenky, že by se měla zkoumat média samotná a jejich účinek na uživatele, a nikoliv obsah těchto médií samotný, byl Marshall McLuhan. Fakt, že softwarová studia se formovala právě na McLuhanově tezích, je

/7/ Apropiací a kreativním kanibalismem zde myslíme fakt, že digitální literatura často pracuje s nepůvodními texty a jejich kolážemi, potažmo že postupně „pojídá“ starší média a jejich vlastnosti a přiživuje se na jejich možnostech, schopnostech. V neposlední řadě se pak pod kreativní kanibalismus dá zahrnout i myšlenka, že umění se neustále pohybuje ve spirále a opakuje již jednou navržené koncepty, pouze je posouvá (např. díky technologickému pokroku jako v případě digitální literatury) dále. Pojem „kreativní kanibalismus“ zmiňuje Chris Funkhouser (2007).

/8/ V českém prostředí se jim podrobně věnuje například Jana Horáková (2014).

důvodem aluzivního názvu našeho příspěvku. McLuhanovu mantru „Medium is the message“ (Médium je poselství) jsme se s ohledem na výše uvedené zaměření digitální literatury rozhodli parafrázovat jako „Software je poselství“.⁹

K HISTORII ZKOUMÁNÍ DIGITÁLNÍ LITERATURY

Počátky digitální literatury můžeme datovat do období, kdy se do produkce uměleckých textů a literatury zapojily první algoritmy. Musíme se vrátit do let krátce po druhé světové válce, kdy technologický vývoj urychlený Enigmou a Turingovým dešifrovacím strojem dal vzniknout prvním primitivním počítačům. V padesátých a šedesátých letech jsme svědky prvních pokusů s generováním textů, ať už to byly Stracheyho generátor milostných dopisů *Loveletters* (1952), Lutzovy *Stochastische texte* (1959) či pokusy o generovanou poezii v Československu – především pokusy trojice Pala–Levý–Sus. V průběhu šedesátých a sedmdesátých let pak vznikají dvě ikonická interaktivní díla, která jako hlavní prostředek své estetické funkce využívají text, ale zároveň se vzdalují tehdejší představě o literatuře – předchůdce interaktivního dramatu chatbot *ELIZA* (1966) a předchůdce interaktivní fikce, textová počítačová hra *Collosal Cave Adventure* (1976), v níž čtenář nejenže plní roli čtenářskou, ale také se podílí na směřování příběhu a chování postavy, a to z hlediska heterodiegetického (čtenář píše příkazy jako vnější hybná síla) i homodiegetického (čtenář se cítí být přímým protagonistou děje).

Za skutečně první díla digitální literatury se nicméně všeobecně považují až první pokusy s kinetickou vizuální poezií v osmdesátých letech (*First Screening* od bpNichola či díla francouzského kolektivu *L.A.I.R.E.*), a především pak hypertextový román *Afternoon, a story* Michaela Joyce z roku 1987. Toto mnohovrstevnaté dílo vyšlo pod hlavičkou Eastgate Systems (1982), prvního nakladatelství, které se cíleně zaměřilo na vydávání elektronické literatury, a bylo napsáno v programu Storyspace – prvním komerčním autorském softwaru určeném pro psaní, editování a čtení hypertextových románů.¹⁰ Storyspace je pro vývoj digitální literatury podstatný nejen v tom, že pomocí něj byly napsána i další dvě kanonická díla – *Victory Garden* Stuarta Multhropa a *Patchwork Girl* Shelley Jacksonové –, ale zároveň proto, že hypertextová teorie položila základy současné teorie digitální literatury jako takové.

/9/ Některým by snad mohlo lépe vyhovovat obecnější „Materialita je poselství“, vezmeme-li v úvahu, že i samotný hardware hraje v realizaci digitální literatury roli.

/10/ Jedním z programátorů Storyspace je i Jay David Bolter, kterého jsme si zmiňovali již v rámci teorie remediace. Dalším softwarem pro programování hypertextové prózy pak byl HyperCard od Applu.

Ostatně například studie George P. Landowa *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1992) či teze o „nové“ podobě literatury, o tzv. ergodické literatuře,¹¹ o níž hovoří norský teoretik Espen J. Aarseth ve své knize *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1994), iniciovala počátky odborného přemýšlení o estetice digitální literatury a roli technologie v ní u výrazné skupiny autorů, kterou zmiňujeme o odstavec níže. Výraznějším pojícím prvkem těchto po různých univerzitních pracovištích (především v USA a Skandinávii) roztržštěných akademiků se v roce 1999 stalo založení Electronic Literature Organization. ELO nejenže pevně ustanovila a definovala termín elektronická literatura tak, jak jsme si jej jako „primárně digitální literaturu“ vytyčili v počátku, ale především se stará o pravidelné vydávání sborníků elektronické literatury, pořádání každoročních konferencí a celkově rozšiřování povědomí o tom, jak se literatura vyvíjí a přetrvává v proměnlivém digitálním prostředí.

Z kolektivu kolem ELO se mezi současné nejvýraznější teoretiky digitální literatury, kteří začali svá stěžejní díla publikovat krátce po začátku nového milénia, dostali například Katherine N. Haylesová,¹² Scott Rettberg,¹³ Lori Emersonová,¹⁴ Leonardo Flores, Marie-Laure Ryanová,¹⁵ Maria Engbergová, Astrid Ensslinová¹⁶ či třeba Roberto Simanowski. Díky nim je dnes digitální literatura již poměrně podrobně a z mnoha perspektiv popsanou a prozkoumanou oblastí, interdisciplinárně rozkročenou vedle literární teorie a historie také mezi novomediální a digitální studia, computer studies, game studies aj. Tuto interdisciplinárnost ostatně demonstruje i fakt, že jedněmi z nejcitovanějších odborných prací v rámci teorie digitální literatury jsou *The Language of New Media* (2001) Lva Manoviche a *Remediation. Understanding New Media* (2000) Boltera a Grusina.

O počínající tradici teoretického zkoumání digitální literatury můžeme hovořit i v česko-slovenském badatelském prostoru. Jakkoli se jedná o oblast velmi minoritní, soustavně se jí věnuje u nás Karel Piorecký¹⁷ a na Slovensku

/11/ Tento termín Aarseth osvětluje tím, že čtenáři už nestačí ke čtení pouze intuitivní „pasivní“ otáčení stránek, ale musí získat určité netriviální, technologické kompetence k tomu, aby byl schopen ovládat digitální médium, a tedy i primárně digitální literaturu čist.

/12/ *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999); *Writing Machines* (2002); *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts* (2005); *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008).

/13/ *Electronic literature* (2018), mimo jiné první předseda Electronic Literature Organization,

/14/ Autorka *Reading Writing Interfaces* (2014) a editorka významného sborníku digitální kultury *The John Hopkins Guide to Digital Media* (2014).

/15/ *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2001); *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2015).

/16/ *Small Screen Fictions* (2017); *Literary Gaming* (2014).

/17/ Svůj dlouholetý výzkum završil monografií *Česká literatura a nová média* (2016).

Zuzana Husárová a Bogumila Suwara,¹⁸ postupně se pak zapojují také doktandi. Ti všichni se přitom při své práci musejí vypořádat s na první pohled ne zcela příjemným jevem. Přestože od většího uživatelského zkomfortnění internetu na konci devadesátých let, spuštění tzv. webu 2.0 a vzniku sofistikovanějších programovacích a vektorových jazyků jako XML, DirectX, Flash, Shockwave a dalších exponenciálně narostl počet autorů vytvářejících pestrá multimediální, interaktivní díla, tuzemští autoři v tomto experimentování velkou zálibu nenalezli. Děla, která by odpovídala parametrům vytyčené digitální literatury, nalezneme v československé literatuře jen pár desítek. Česko-slovenští teoretikové digitální literatury se tak dostávají do zvláštní situace, kdy teoretizují o něčem, co je jen velmi omezeně přítomno (především pak v rámci současných trendů digitální literatury, které se v tuzemské literatuře až na výjimky neodráží). Možností, jak se s tím vypořádat, je několik (a oba zmiňovaní autoři je více či méně uplatňují):

1. Zaměřit se výhradně na česko-slovenský prostor, smířit se s omezeným výběrem děl a vztahy literatury a nových médií hledat a interpretovat i u těch děl, kde je vazba na nová média velmi zprostředkovaná, případně simulovaná.
2. Zaobírat se díly digitální literatury bez ohledu na jejich regionální původ a hledat určité souvislosti a návaznosti mezi nimi a bohatým českým literárním experimentem (především) 20. a 60. let.
3. Zaobírat se tendencemi a aktuálními trendy v digitální literatuře v mezinárodním měřítku a přibližovat ji českému akademickému prostředí bez ohledu na to, že proponovaná teorie nenachází (případně nachází jen velmi minimální) odraz v současné tuzemské praxi.

V chystané čítance budeme uplatňovat především třetí hledisko a v situacích, kdy se bude nabízet přímá analogie, občas využijeme i hlediska druhého. První hledisko necháme relativně bez povšimnutí, neboť jej velmi přesně a obsáhle zmapoval ve své monografii Karel Piorecký.

DIGITÁLNÍ LITERATURA JAKO POST-NÁRODNÍ FENOMÉN

Mnohým nepochybně na mysli vytane otázka, zdali je třetí hledisko vhodné uplatňovat. Zdali je pro českou literární teorii něčím přínosné a důležité. V odpovědi se opřeme o argumentaci na základě úvahy Leonarda Florese. Začneme však pro lepší vysvětlení u literatury tištěné.

/18/ Do oblasti digitální literatury a novomediálního umění přispěly především sborníky *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre* (2012) a *{(staré a nové) rozhrania /*interfejsy*/ [literatúry]}* (2014). Husárová je pak autorkou mnoha studií a zároveň i autorkou několika úspěšných děl digitální literatury.

Příznačným jevem tištěné literatury (a tištěných médií obecně) od počátků bylo projektování určité společenské a kulturní tradice dané země. V rámci různých literárních směrů a epoch sice neustále docházelo k určitým inspiracím a podnětům ze zahraničí, ale tento vliv nebyl nikdy natolik silný a intenzivní, aby si literární produkce konkrétní země vždy alespoň částečně nedokázala uchovat soubor určitých specifických vlastností. I proto můžeme dodnes v literární historii hovořit o systému národních literatur.

U digitální literatury je situace jiná, neboť odráží základní atributy svých nosičů – digitálních médií. Vznik nových a následně i digitálních médií urychlil jev, který na celé planetě započal již s vynálezem elektřiny a zahájením průmyslové revoluce – globalizaci. Schopnost velmi rychle překonávat čas a prostor, ruku v ruce s čím dál dominantnějším postavením anglického jazyka, nejenže propojil tisíce kilometrů vzdálené společnosti v reálném čase, ale zároveň zahájil i určitou unifikaci jejich myšlení a vnímání – ať už ve společenské, tak v estetické rovině. Na rovině estetiky, pro nás podstatné, je to primárně patrné například u hudebního i filmového umění, které s digitalizací prošlo jakýmsi spolením a je srozumitelné všem bez ohledu na původ. Ostatně fakt, že je dnes umělec chválen poklonou „ten zní světově“, a nikoliv „ten zní národně“, svědčí o tom, že digitální média nastolila určitý jednotný rámec napříč světovým uměním.

Podobně je to s digitální literaturou, byť pochopitelně s tím rozdílem, že nemá (prozatím) dopad na širší společnost, ale jen na zaujaté teoretiky a čtenáře. Digitální literatura nemá ambice vytvářet „národní digitální literaturu“, chce oslovovat bez ohledu na hranice a vytvářet jakýsi mezinárodní vlivový dialog, díky kterému se bude dařit posouvat hranice netradičního využití softwaru a digitálního média dále. Ostatně Leonardo Flores v jedné ze svých úvah říká, že závislost digitální literatury na digitálních technologiích a mezinárodních vlivech (spíše než na národní a regionální tradici) způsobuje tak výraznou změnu paradigmatu, že bychom o digitální literatuře měli mluvit pouze v rámci hlediska mezinárodního, nebo dokonce nadnárodního – post-národního¹⁹ (Flores 2017).

MATERIALITA MÉDIA JAKO VÝCHODISKO DIGITÁLNÍ LITERATURY

Za téměř sedmdesát let existence digitální literatury je možné vysledovat různé přístupy k jejímu zkoumání, interpretování a kategorizování. Ať už je to však hledisko ryze chronologické, hledisko žánrové²⁰ či hledisko ana-

/19/ Flores tuto myšlenku uvedl v reakci na příspěvek Rosamond S. Kingové, která se snažila vytyčit a definovat regionální mantinely „karibské digitální literatury“.

/20/ Tak jak jej uplatňuje například Karel Piorecký.

logické, mají jedno společné: zaujetí v technologii a jejích dopadech na výslednou podobu díla. „Když přijde na čtení digitální literatury, potřebujeme číst [...] a interpretovat nejen text, ale také to, co se stane s textem“, říká Simanowski (2009: 13). A právě toho docílíme tehdy, pokud naši pozornost obrátíme k roli a funkcím média.

V rámci digitální literatury tuto McLuhanovskou optiku začala rozvíjet teorie hypertextu, kterou na konci devadesátých let rozšířil a doplnil Espen J. Aarseth. Ten do teorie digitální literatury zavádí pojmy *kybertext* a *ergodická literatura*.²¹ Koncept ergodické literatury se vztahuje ke čtenáři a rozvíjí teorii, že ergodická literatura je taková, která vyžaduje od čtenáře netriviální čtenářské úsilí a která stojí v opozici k tradičnímu lineárnímu čtení (podrobněji např. Aarseth 1997: 1–5, 9–13). V zásadě se tedy jedná o to, že ergodická literatura je interaktivní, že umožňuje čtenáři fungovat v nadřazené roli „spolutvůrce“. U konceptu kybertextu, který staví do opozice vůči hypertextu, se pak Aarseth obrací k funkčnosti softwaru. Kybertext vnímá z hlediska mechanického, je to pro něj jakási technologická schopnost textu generovat různé varianty sebe samého na základě předchozí čtenářské aktivity, na základě čtenářových úkonů a vstupů²² (podrobněji např. Aarseth 1997: 17–23, 62–64).

V návaznosti na Aarsetha a jisté opozici k němu přichází posléze Katherine N. Haylesová s termínem technotext.²³ Haylesové u hypertextu a Aarsethova kybertextu vadí snad až přílišná materialističnost myšlení a se svým technotextem se snaží obrátit pozornost k sémantice textu, respektive k tomu, jak materialita ovlivňuje význam textu jako takového (Hayles 2002: 25–28) a jeho následnou interpretaci čtenářem (Ibid.: 33). Samotnou analýzu díla zaměřenou na vliv materiality média na význam textu pak Haylesová označuje jako mediálně-specifickou analýzu. Tato pozornost upřená k médiu se v perspektivě digitální literatury pochopitelně týká i vlivu softwaru (a hardwaru).

Akcentování vlivu média na konstituování a účinek textu je zčásti patrný i v rámci tištěné literatury, a o technotextech a mediálně-specifické analýze tedy můžeme hovořit i mimo oblast digitální literatury. Akcentace formální stránky literárního artefaktu je zřejmá u autorských knih, bibliofilii či třeba konkrétní poezie a básní-objektů. Teprve u digitální literatury je příklon k reflexi materiality média, k reflexi *technoformy*, zcela patrný.

/21/ Nutno zmínit, že Aarseth ve své teorii počítá i s tištěnou literaturou a tištěnými texty. Pro naši potřebu si však jeho teorii zjednodušíme pouze na perspektivu digitálních médií a digitálního textu.

/22/ Toho není klasický hypertext dle Aarsetha schopen, neboť jeho struktura hyperlinků vede vždy do předem daného koncového bodu.

/23/ Haylesová vztahuje tuto teorii jak na digitální, tak na tištěnou literaturu.

V rámci digitální literatury si můžeme vytyčit čtyři etapy:²⁴

1. etapu zkoumání možností počítače při zpracovávání textu pomocí algoritmů a primitivního softwaru; tzv. „éru vědeckou“, probíhající především od šedesátých do počátku osmdesátých let minulého století;
2. etapu zkoumání nelineárních a kinetických literárních forem, vznikajících za využití speciálních a složitějších softwarů; tzv. „éru hypertextu a kinetické poezie“, odehrávající se od druhé poloviny osmdesátých let do počátku milénia;
3. etapu zkoumání nových možností čtenářské interaktivity, multisenzoričnosti a čtenářského individualismu za využití webu 2.0 a digitálních médií s dotykovými obrazovkami, kamerami aj.; tzv. „éru fyzického čtení, performativity a čtenářské personalizace“, vytyčenou cirkla lety 2000–2012;
4. etapu zkoumání autorských možností a kompetencí umělé inteligence a generování textů pomocí pokročilých počítačových technologií a sofistikovaných algoritmů, tzv. „éru neuronových sítí“, probíhající od roku 2012.

Podobně jako u teorie remediace neplatí, že jedno médium je nahrazeno druhým, načež starší médium zaniká, ani u této námi vytyčené etapizace nelze hovořit o hermeticky uzavřených a ukončených etapách digitálně-literárního vývoje. Jednotlivé etapy se navzájem prostupují, zdokonalují a my takové simplifikované rozdělení užíváme především pro nastínění určitého dominantního směřování jednotlivých dekad. Zároveň nám v něm krystalizuje materialistický aspekt, který jsme si vytyčili výše.

Z výše uvedené etapizace digitální literatury je zřejmá neustálá pozornost směrem k softwaru. Snaha o hledání nových či zdokonalených postupů práce se softwarem a z toho vyplývající hledání netradičních forem čtenářského zážitku. Autoři digitální literatury do velké míry akcentují možnosti digitálních médií a institut čtenáře i autora, stejně jako text díla samotný, je pro ně často jen prostředkem k demonstraci technologického vývoje.

„Naše obvyklé chápání média je založeno na tom, že jej koncipujeme z hlediska jeho rysu předávání zprávy“, tvrdí Charvát (2017: 143). To jde ruku v ruce s McLuhanovým „médium je poselství“, neboť veskrze říká, že na člověka působí především efekt toho, jak je mu informace sdělena, než význam informace jako takové. „Zájem o účinek spíše než o význam je základní změnou, k níž v naší elektrické době došlo, neboť v účinku jde o celkovou situaci

/24/ Poněkud odlišnou, avšak v mnohém se překrývající typologii nabídl na základě kategorizace Haylesové a Funkhousera ve své přednášce na Univerzitě v Bergenu (31. 1. 2018) Leonard Flores. Dostupné z: <http://leonardoflores.net/blog/lecture-third-generation-electronic-literature/>. Podobně se k této typologii přibližuje také Pawlicka (2014), která však nebere v potaz generování uměleckých textů pomocí neuronových sítí.

a ne o jedinou rovinu pohybu informací,“ poznamenává McLuhan (2011: 40). Digitální literatura tuto tezi následuje. Jejím cílem není „jen“ předat umělecký text, jejím cílem je ohromit čtenáře způsobem, jakým mu umělecký text předá. Při čtení i interpretování digitální literatury je naše uvažování upřeno dvěma směry: buď přemýšlíme nad estetikou mechanismů díla digitální literatury, nebo se zamýšlíme nad estetikou prožitků, které nám digitální literatura nabízí (Ricardo 2009: 6). Nikdy se primárně nezamýšlíme nad textem samotným. Dokonce ani tehdy, když analyzujeme psané texty generované neuronovými sítěmi. Jakkoli u těchto svébytných „tradičních“ lineárních textů se „tradiční“ literární interpretace téměř nabízí, s vědomím, že autorem není člověk, nýbrž počítač, se uchylujeme především ke zkoumání procesu generování daného textu, zabýváme se algoritmem a úvahami nad tím, co to znamená pro autorství jako takové, než abychom text „odpoutali“ od jeho „původce“ a zkoumali jej čistě z hlediska jeho estetické funkce.

Směodatnost materiality a funkčnosti média a softwaru pro digitální literaturu, nutno podotknout, že realizovanou prostřednictvím interaktivního vztahu se čtenářem, díky kterému dílo „ožívá“ (Hayles 2002: 34), je akcentována ve všech teoretických pracích, s nimiž jsme měli možnost se seznámit. Základním paradigmatem digitální literatury je software a jeho dynamika a performativita (podrobněji k tomu viz níže). Proto platí, co jsme si zmínili v úvodu – „software je poselství“.

SPECIFIKA MÉDIA DIGITÁLNÍ LITERATURY

Prozatím jsme si vymezovali digitální literaturu vůči literatuře tištěné především na základě míry pozornosti věnované materialitě média při uvažování o dílech samotných. K jasné diferenci nicméně dojdeme také tehdy, postavíme-li proti sobě typická distribuční média těchto rozdílných forem literatury – papír na straně jedné, software a digitální médium obecně na straně druhé. V perspektivě mediálních úvah Harolda Innise a Marshalla McLuhana zjistíme, že digitální literatura převrací naruby vnímání literatury v perspektivě novomediální teorie.

Začneme McLuhanem. Jestliže Marshall McLuhan ve své esejí „Horká a chladná média“ (2011: 36) rozděloval média na chladná (vyžadující vysokou participaci uživatele) a horká (charakteristická nízkou participací a výraznou stimulací/extenzí jednoho jediného smyslu), pak tištěná literatura, respektive kniha v obecném slova smyslu, by podle něj byla, vzhledem ke své extenzi jediného smyslu – zraku, horkým médiem. Jakkoli určité napětí mezi „chladem a horkem“ probíhá i uvnitř knihy samotné (ibid.: 45) – detailní metodické vyprávění jako horký a detektivka či aforismy, zamlčující některé informace, a tím vyzývající čtenáře ke kvazi-participaci, jako chladný text –, kniha v porovnání s jinými novými médii zkrátka nebyla participující

médium. „Tištěná kniha vedla umělce k maximální redukci všech výrazových forem na jedinou popisnou a vyprávěcí rovinu tištěného slova“ (ibid.: 68).

Situace s digitální literaturou je jiná. Součástí uvažování o médiích je mimo jiné neustálé revidování a rekontextualizování chladnosti a horkosti médií. Jednotlivá média se ve srovnání s jinými médii i pod vlivem technologického a společenského pokroku na ose chladná-horká posunují a při aplikování McLuhanovy optiky na digitální literaturu je tomu stejně tak. „Elektrická média [...] nerozšiřují funkci jen jediného smyslu, jak to udělala stará média (fonetická abeceda jako extenze oka), nýbrž tvarují celý náš centrální nervový systém [...]“, píše Charvát (2017: 138). To činí i velká část děl digitální literatury. Digitální literatura je produktem jakési mediální hybridizace. Díky aspektům digitálního systému, a sice možnosti „bez větší námahy přidat nové prvky, tj. nové softwarové techniky“ (ibid.: 33), do sebe pojímá několik různých médií naráz – text, obraz, animaci, zvuk i interaktivní systémové prvky –, a tím posunuje literaturu mezi výrazně chladná, participaci vyžadující média. Zatímco tištěná literatura stimuluje zrak, digitální literatura stimuluje zrak, sluch, hmat a celkově z „pasivního“ čtenáře činí aktivní prvek díla. Jsme díky tomu svědky rozšiřování kinestetických, haptických a proprioceptivních aspektů digitální literatury, stejně jako vytváření nových typů performativity a autorsko-čtenářského kolaborování (Pawlicka 2014).

Zmiňovanou pasivitou čtenáře zde přitom myslíme vyložené problematiku fyzické (taktilní) manipulace s textem a jakési akcentace osoby čtenáře při vytváření díla, nikoliv pasivní přístup ke čtení k textu, neboť jak známo, už například Lev Manovich v „Mýtu interaktivity“ (Manovich 2001: 55–61), Stuart Hall v „Teorii kódování a dekódování“ (Hall 2005: 117–138) či Umberto Eco v *Otevřeném díle* se zabývali tím, jak čtenář aktivně vytváří individuální interpretace daného textu. Karel Piorecký při té příležitosti připomíná termín teoretika Philippa Bootze – zdvojené čtení. „Zdvojené čtení umožňuje čtenáři vnímat svoji vlastní aktivitu, své akce v textu a reakce na něj jako funkční součást díla, jinak řečeno, umožňuje mu pochopit, že jeho vlastní čtení je součástí díla“ (Piorecký 2010: 524). Čtenář si tedy díky digitálním softwarem umožněné interaktivitě a participaci plně uvědomuje svůj vliv na text nejen interpretační, ale i iniciační (tvůrčí), kdy může ovlivňovat strukturu či směřování textu.

Zatímco u média tištěné literatury je čtenář aktivní směrem do textu pouze interpretačně a pracuje s textem, který je již zafixován a nemůže jej změnit, čtenář média digitální literatury může navíc čtený text aktivně proměňovat, generovat, variovat či deformovat (někdy k tomu bývá autorem dokonce přímo vyzván).²⁵ Čtenář pracující se softwarovými možnostmi digitální literatury častokrát vytváří vlastní podobu textu, k níž už se žádný

/25/ K této oblasti se ještě podrobněji vrátíme v textu níže.

jiný čtenář nemusí propracovat.²⁶ Čtenáři tištěných knih vytvářejí nespočet svých jedinečných, osobitých interpretací z jednoho totožného textu; čtenáři digitální literatury naopak mnohdy vytvářejí své jedinečné významy z jedinečných, neopakovatelných textů. Softwarové možnosti média digitální literatury tak proměňují platné rovnice literární teorie. Zatímco u tištěných knih de facto platí: 1 text = x významů, u děl digitální literatury je to buď 1 text = 1 význam, nebo x textů = y významů.

Tato možnost vytvářet své vlastní podoby textu, slovy novomediální teorie vlastní „remixy“ textu, indikuje jeden ze základních rysů digitální literatury, a sice pomíjivost a neopakovatelnost. K této problematice, týkající se roviny textu digitální literatury, se ještě dostaneme v následující kapitole. Zůstaňme však ještě na chvíli v rovině média digitální literatury a ukažme si, jak se pomíjivost odráží v něm. Zjistíme totiž, že podobně jako se tištěná a digitální literatura proměňuje na ose chladných a horkých médií, proměňuje se i na ose těžkých a lehkých médií – v rámci teorie dalšího teoretika torontské mediální školy Harolda Innise.

Innisova teze o těžkých a lehkých médiích se týká především trvalosti daného média a jeho schopnosti uchovávat informaci. Těžká média byla pro Innise taková, která na sebe vážou čas a spojují různé věky, zajišťují existenci lidské tradice v čase. Lehká média podle něj naopak čas nevážou, ale zato mnohem snadněji umožňují manipulaci, aktualizaci, překonávají prostor, usnadňují komunikaci (Innis 1986: 5–8). Typickým těžkým médiem pro Innise byly například hliněné destičky či kámen (a architektura obecně), lehkým médiem pak papír. V době, kdy ještě neexistovala digitální média, měl v tomto nepochybně pravdu. Životnost papíru je oproti hliněným destičkám či kameni skutečně mizivá, bez uchovávání ve speciálních podmínkách s regulovanou vlhkostí a teplotou vzduchu se odhaduje na sto až dvě stě let.

Jenže – aplikujeme-li tuto teorii v perspektivě tištěné a digitální literatury, zjistíme, že podobně jako u McLuhana dochází i v tomto případě k rekontextualizaci tištěného média a jeho přesunu do jiné kategorie. Oproti digitálnímu médiu se totiž papír stává médiem těžkým. Jak jsme si uvedli, těžká média na sebe podle Innise vážou čas a spojují různé věky. To činí i papírová kniha, která, uchovávajíc skvrnu od kávy, zvlnění listu od navlhnutí, natržení stránky po nešetrném otočení či třeba tužkou podtržené věty, v sobě nese kus informace z minulosti, kterou předává současnosti i uchovává do budoucnosti. Digitální médium a software toto umožňuje pouze omezeně a pouze dočasně, kvůli možnosti rychlého a snadného přepisování navíc ani

/26/ To se týká například čtenářských trajektorií u propracovanějších hypertextových románů, interakcí s literárními instalacemi, u nichž čtenář prožívá tzv. fyzické čtení (viz dále), případně interaktivních fikcí, které se blíží počítačovým hrám – např. *Façade* (2005) A. Sterna a M. Matease. Zahrnout sem můžeme také určité komunitní typy digitální poezie, jako je Google poezie, či možnosti vytváření různých variací v rámci děl zvukové digitální poezie Marie Mencii či Jörga Piringera.

není uchovávání původní informace jejich hlavní podstatou. Jejich povahou je především být rychle dostupná, nabízet imanentní proměnlivost, možnost participace a „inherentně posil[ovat] aspekt sdílení“ (Gvoždiak 2015: 16), tedy dělat přesně to, co dělá médium dle Innise médiem lehkým.

PROBLEMATIKA ARCHIVACE DĚL DIGITÁLNÍ LITERATURY

Pokud jsme si zmínili dočasnost uchování informace u digitálních médií, je potřeba také zmínit, že v jejich krátké trvanlivosti se schovává také jeden ze základních problémů digitální literatury. I „nejodolnější“ digitální médium – CD-ROM – začíná v závislosti na způsobu archivace svůj obsah ztrácet po třech až patnácti letech, (archaické) diskety po pěti až deseti letech a hard-disky a flash disky dokonce už do pěti let (Harvey 2005: 39–42). V případě softwaru, respektive softwarové kompatibility, tedy systému pro digitální literaturu esenciálním, je tato trvanlivost mnohdy ještě kratší. Aktualizace operačních systémů i programů se odehrávají v intervalech jednoho roku i několika měsíců, přičemž není ničím neobvyklým, když dílo digitální literatury napsané a naprogramované ve starší verzi programu ztrácí po aktualizaci své funkční i formální prvky, případně se nedají v nové verzi programu vůbec spustit a otevřít.²⁷

Teoretici se postupně čím dál intenzivněji zabývají jeho řešením. Okolnosti je k tomu nutí. Jejich práce totiž stále častěji odkazují na díla, jež z důvodu softwarové aktualizace již nefungují, neexistují. A to pochopitelně jejich statě zplošťuje a budoucnost oboru činí méně zajímavou. Ostatně, ani my nejsme bohužel schopni v naší práci představit některá ikonická díla, která utvářela historii digitální literatury, neboť pro současného čtenáře již nejsou dostupná a jediný způsob, jak se s nimi seznámit, je zprostředkovaně – četbou interpretací služebně starších teoretiků, kteří měli to štěstí a dílo si stihli přečíst.

Odborníci začínají pořádat odborné konference a semináře, na nichž se snaží aktivním i potenciálním autorům digitální literatury předkládat rady, jak postupovat, aby jejich díla „přežila“ co nejdéle. Odstrašující příklady posledních let mluví za vše: ukončení vývoje a podpory prohlížeče Internet Explorer či třeba globální utlumování Flashe mělo, má a bude mít za následek konec existence desítek děl, která právě možnosti těchto programů v sobě inherentně zahrnovala/zahrnuje.

/27/ Esteticky tento problém uchopuje Deena Larsenová. Její hypertextový román *Disappearing Rain* byl původně detektivně laděným příběhem, v němž se stopy vedoucí k nalezení ztracené protagonistky skrývaly pod externími hyperlinky. S tím, jak však mnoho webových stránek v průběhu let zaniká, ztrácí se i stopy, které by čtenáře vedly k pochopení, co se s postavou stalo. S každým dalším rokem nefunkčních hyperlinků přibývá a dílo se stává čím dál více nejasné a fragmentované.

U nových děl je potřeba takovým potížím co nejlépe předejít a díla ohrožená je potřeba alespoň částečně zachránit. To jsou teze, kterými se odborníci na těchto konferencích řídí. Vědomi si problematických otázek ohledně správnosti či etičnosti takového jednání se proto snaží vytvářet tzv. surogáty – náhražky a napodobeniny technologicky mrtvých či umírajících děl. Podobně jako digitalizujeme staré, rozpadající se tisky, teoretici digitální literatury přeprogramovávají stará díla na nové platformy nebo pořizují videozáznamy jejich performance, aby je alespoň zprostředkovaně zachovali pro budoucí čtenáře a zkoumání (podrobněji viz Angello 2016: 12, 23, 36–37). Třebaže se takto navždy ztratí autenticita a často i interaktivita daných děl, mohou se stát za desítky let cennými prameny pro nová bádání. Posledním, tentokrát již neřešitelným problémem, tak zůstávají díla autorů, kteří s touto softwarovou chybovostí pracovali záměrně jako s estetickým konceptem (glitch art, error a hacking v digitální literatuře), a dodnes tedy odmítají jakékoliv „oživení“ svých děl. Bohužel se to týká i takových, o nichž se teoretikové zmiňují jako o kanonických dílech historie digitální literatury.²⁸

PERFORMATIVITA DIGITÁLNÍ LITERATURY JAKO DŮSLEDEK ODCIZENOSTI DIGITÁLNÍHO MÉDIA

Při úvahách o podstatě a materialitě digitálního média docházíme ke zjištění, že digitální médium a software se vůči dílu digitální literatury nachází v poněkud zvláštní, ambivalentní až schizofrenní pozici. Už jsme si vysvětlili, že technologie je pro díla digitální literatury esenciální a nutná, že bez uvažování o ní nemůžeme hodnotit dílo digitální literatury jako takové (viz kapitola věnující se termínům kybertext, technotext a mediálně-specifická analýza). I přes tuto symbiózu a inherentní spjatost technologie a textu jsou však digitální médium a software digitálnímu textu, který produkují, zároveň jaksi odcizeny, jsou vůči němu sterilní. Jak tuto dvojakost vysvětlit?

Demonstrujme si to opět v opozici tištěné vs. digitální médium. Tištěná kniha je statickým médiem a plní „pouze“ pasivní distribuční a zhmotňující roli. S textem je nicméně pevně spjata od samého počátku. Patří jen a pouze jemu a kdykoliv ji otevřeme, vždy nás v ní bude čekat stejný příběh. I díky tomu tištěná kniha pro čtenáře často získává symbolickou a antikvární hodnotu. Plní funkci Innisova těžkého média, jak jsme si jej definovali výše, a tím, že podléhá zubu času (uchovává indicie manipulace s knihou či indikuje zažloutnutí papíru své „stáří“) či že je častokrát „spojen[a] s nějakou významnou životní událostí [...]“, plní zároveň funkci suvenýru“ (Gvoždiak 2015: 15), vzpomínky.

/28/ Například Talana Memmota a jeho díla s názvem *Lexia to Perplexia* (2000).

Digitální médium a software tuto funkci postrádá. Antikvární hodnotu pro čtenáře získává jen stěží, neboť vše, co se v něm odehrává, je pouze dočasné. Dotyková obrazovka, počítač, projekční plátno a další digitální média využívaná digitální literaturou sice nejsou „statickým“ objektem jako knihy, ale naopak dynamickým prvkem plnícím výrazně aktivní, text oživující a interaktivizující roli, zároveň se však textu jen propůjčují. Neoddělitelnou symbiózu s dílem digitální literatury vytvářejí pouze dočasné a vzápětí mohou skrze sebe stejně (inter)aktivně a neoddělitelně prezentovat dílo zcela odlišné. Tištěné médium je artefakt, digitální médium je „pouze“ nástroj, prostředek.

Je proto nasnadě se ptát: Dá se z tohoto pocitu odcizenosti digitálního média nalézt východisko? Lze nalézt jinou přidanou hodnotu, díky níž si čtenář i ke sterilnímu digitálnímu médiu vybuduje náklonnost? „Považujeme-li [...] knihu za (potenciální) objekt touhy a uspokojení, je možné ztrátu těla kompenzovat nějakým druhem uměleckého výkonu“, myslí si Vít Gvoždiak (2015: 17). Vztaženo na digitální literaturu za tento „umělecký výkon“ můžeme považovat pro digitální literaturu typickou multisenzoričnost a pestré podoby čtenářské interaktivity. V takovém případě si hodnotový vztah k dílu digitální literatury vytváříme již nikoliv na základě antikvární hodnoty, nýbrž na základě prožitku; na základě efektu a našeho zahlcení smyslů. Použijeme-li opakovaně myšlenku McLuhana (2011: 40), platí, že „zájem o účinek spíše než o význam je základní změnou, k níž v naší elektrické době došlo [...]“.

Digitální literatura tím, jak vstupuje do nových prostředí (nejen digitálních médií, ale třeba i galerií a veřejného prostoru), a tím, jak zahrnuje vše od textu přes zvuk až po (pohyblivý) obraz, se svou podstatou blíží happeningům či interaktivnímu improvizovanému divadlu, respektive vytváří jakousi novou formu obou těchto událostí. Nejen tím, jak vtahuje čtenáře do děje, ale i tím, jak se často zaměřuje na neopakovatelnost jednoho konkrétního čtení/provedení. Digitální literatura není objekt, ale svým způsobem performance, performativní znak. Je to událost, kde je čtení-čtení nahrazeno čtením-prožíváním skrze amplifikování čtenářských možností a prostřednictvím augmentované reality – tedy různými způsoby probíhajícího splývání reálného světa/těla čtenáře s fiktivním světem / digitálním textem díla. Protože neinterpretujeme čtení, ale performativitu (Pawlicka 2014), jednou ze základních jednotek digitální literatury se stává čas a proces. Text digitální literatury se stává eventualizovaným.²⁹

„Tento důraz na dynamiku, procesualitu literárního díla v oblasti elektronické literatury odkazuje k [...] tvrzení L. Manoviche o tom, že v současné době již neanalyzujeme hotové dokumenty, díla, ale softwarové performance“, píše Jana Kostnicová (2015: 71) a my se s ní v perspektivě naší práce ztotožňujeme. Podtrhuje totiž to, co jsme si vytyčili jako základní tezi na-

/29/ Počeštění anglického pojmu *eventilized* Katherine N. Haylesové.

šeho přemýšlení o digitální literatuře: Software je poselství. Na možnostech softwaru stojí a padají veškeré, pro digitální literaturu podstatné a ojedinělé vlastnosti.

MODULARITA DIGITÁLNÍHO TEXTU JAKO PROSTŘEDEK PRO ČTENÁŘSKÝ INDIVIDUALISMUS

Ruku v ruce s performativností digitální literatury jde i jistá pomíjivost digitální literatury a s ní související čtenářský individualismus. To je dáno jednou nespornou výhodou děl digitální literatury, a sice tím, že jejich digitální text a multimediální struktura má, slovy Manoviche (2001: 51–52), modulární strukturu.

Abychom byli schopni pochopit podstatu tohoto aspektu, musíme si znovu vytyčit opozici mezi tištěným a digitálním, tentokrát mezi tištěným textem a digitálním textem. Text v tištěné knize je znak, má sémiotický charakter, neboť „zastupuje něco jiného“. Shluky arbitrárních slovních celků pro nás při čtení reprezentují nějaký příběh, fikční svět, vyvstávající z nich konkrétní představy a obrazy naší fantazie (Gvoždíak 2015: 13).

Text díla digitální literatury má také znakový charakter, avšak poněkud složitější. Má dvojí znakovost, respektive prochází dvojím znakovým procesem. Digitální text a obraz, který se čtenáři objevuje na obrazovce a pro čtenáře zastupuje něco jiného, je totiž sám zástupcem něčeho jiného – zástupcem binárního kódu, zástupcem algoritmů a počítačového jazyka. Ve své podstatě zde máme jakousi primární vrstvu jazykového kód viděného a čteného a sekundární vrstvu jazykového kódu podpovrchového, starajícího se o veškeré funkční i estetické prvky primární vrstvy digitálního textu.

O této dvojí vrstevnatosti digitálního textu hovoří již Aarseth, když zmíní termíny *texton* a *skripton* (Aarseth 1997: 62–64). Zatímco *texton* pro něj symbolizuje programovatelný kód softwaru, tedy sekundární vrstvu digitálního textu, *skripton* je to, co čte (na obrazovce) čtenář a co se na základě jeho interakce se strojem generuje na obrazovce. Velmi podobným způsobem vnímá v digitálním textu dvě vrstvy také Philippe Bootz. Sekundární vrstvu digitálního kódu pro něj představuje *text-auteur* (autorský text) – text, který sestává z dat a programu a ke kterému má přístup pouze autor díla. V opozici k *text-auteur* pak stojí *text-à-voir* (text viděný) – text, který vidí a interpretuje čtenář. Mezi těmito vrstvami pak Bootz ještě tuší jakéhosi „překladače“, proces, který pojmenovává jako *observable transient* a který zajišťuje překlad počítačového kódu do kódu pro čtenáře srozumitelného (Bootz 2005). V podstatě tím Bootz jinak pojmenovává to, co v rámci digitálních médií činí interface.³⁰ A konečně – dvojí vrstvu definuje v rámci digitálního

/30/ Podrobněji viz níže v rámci této kapitoly.

jazyka i Lev Manovich. Ve své teorii překódování zmiňuje vrstvu *počítačovou* a *kulturní*. Zatímco vrstva kulturní představuje to, co vnímá a interpretuje čtenář (příběh, zápletky atp.), vrstva počítačová reprezentuje komplex datových struktur a procesů, které „náleží do vlastní počítačové kosmogonie spíše než do lidské kultury“ (Manovich 2001: 63).

V úvodu podkapitoly zmiňovanou modularitu nacházíme právě v sekundární vrstvě počítačového kódu. Digitální text díky své modulární struktuře může obsahovat složité struktury, obsahy, kombinace textu, obrazu a zvuku, ale zároveň neustále udržovat diskrétnost těchto jednotlivých prvků. Nikdy nedopustí (z technologického úhlu pohledu) jejich „slití“ v jeden nedělitelný celek. „Tyto prvky tvoří objekty většího měřítka, ale zároveň si udržují oddělené identity. Ani kombinace objektů do ještě větších celků [tak] nevede ke ztrátě nezávislosti“, tvrdí Lev Manovich (2001: 51). To je důvod, proč jsou jednotlivé části digitálního díla jednoduše přístupné a „mohou být [jednoduše] upraveny či nahrazeny, aniž by to ovlivnilo celkovou strukturu díla“ (ibid.: 52).³¹

„Digitální text je [...] procesem, uměleckým softwarem, zážitkem [...], který od uživatele vyžaduje asociativní výběr [...] i postupy týkající se DJingové a VJingové kultury, jako např. remixování, střihání, samplování, renderování, filtrování a rekombinování“, říká při definování určitého typu čtenářské interaktivity Janez Strehovec (2012: 30). Právě tento typ interaktivity je umožněn díky modularitě sekundární vrstvy digitálního kódu. Čtenáři je povoleno zasahovat přímo do digitálního textu, vybírat si preferované varianty digitálního textu, na základě předloženého modelu vytvářet vlastní verze textu, může se spolupodílet na genezi a programování textu, pokud mu to autor díla dovolí.³² Tato tvůrčí (a mnohdy i destruktivní, záleží na naladění a cynismu čtenáře) práce s digitální literaturou přitom častokrát nenabízí možnost trvalého uložení, funguje na bázi „teď a tady“ a s vypnutím digitálního média končí i varianta díla, kterou čtenář (spolu)vytvářel. Právě tato vázanost mnoha děl na konkrétní okamžik (na konkrétní performanci, konkrétní čtenářský akt) souvisí s onou pomíjivostí digitálního textu, již jsme zmiňovali výše.

Proces personalizace a uživatelské individualizace je obecně pro oblast nových médií typický. Manovich si všímá, že rysem postindustriální

/31/ Obě citace převzaty z překladu Tomáše Dvořáka (2010: 36–37).

/32/ Díla, u kterých je toto možné, si blíže představíme v samotné čítance. Pro lepší představu si však stručně zmiňme některé z nich i zde. Tak například v online *Básni* (2011) Jonáše Grusky může čtenář libovolně přepisovat a mazat slova, která se mu generují na obrazovce, a přeměňovat tak náhodné struktury dynamického textu. Pocit autorství a spoluautorství pak čtenář prožíval také například u experimentu kolektivního autorství *Hypertext hotel* (1993) či u globálnějšího *A Million Penguins* (2007). Zmiňovaný výběr preferovaných variant digitálního textu pak čtenář prožívá u jakéhokoliv propracovanějšího hypertextového románu či například u různých děl zvukové digitální poezie, když může zapínat a vypínat různé vrstvy zvukového kódu a vytvářet tak vlastní variace (povětšinou abstraktní) fonické poezie (viz např. Maria Mercia – *Birds Singing Other Birds' Songs* (2001), které kombinuje zvukovou, kinetickou a obrazovou poezii).

společnosti je směřování k individuální objednávce, která je možná prostřednictvím již zmiňované modularity a dále automatizace³³ a variability³⁴ (Manovich 2001: 51). A Henry Jenkins proponuje, že „uživatelé si [...] domestikují moderní technologie za účelem posílení své vlastní pozice: chtějí ovlivňovat produkci obsahu a jeho cirkulaci například tím, že skrze web diskutují s producenty obsahů či vyprávějí svůj vlastní narativní příběh a mýtus o různých charakterech a postavách, jež jim byly předloženy médii jako takovými“ (Charvát 2017: 40).

Digitální literatura se delší dobu vyvíjela stran komerčního zájmu,³⁵ a tak zatímco personalizace v zábavním průmyslu, započatá vznikem grafického uživatelského rozhraní a webu 2.0, je v dnešní době řízena především ekonomickými zájmy, tvůrci digitální literatury komerční potenciál čtenářského individualismu teprve spíše objevují. Postupné pronikání komerčních záměrů do digitální literatury můžeme vysledovat například v oblasti personalizovaných příběhů dětské digitální literatury³⁶ či v při psaní kolektivních románů.³⁷

IMERZE ČTENÁŘE JAKO EXPRESE TECHNOLOGICKÝCH MOŽNOSTÍ

Snaha o co nejindividuálnější čtenářský prožitek či o umožnění co nejindividuálnějšího čtenářského aktu je jedním z nejvýraznějších atributů digitální literatury a projevuje se i na jiné rovině – nejen ve smyslu tvůrčí aktivity čte-

/33/ Na nižší úrovni ji Manovich chápe například jako schopnost generování WWW stránek po zadání určitých dat a parametrů, na vyšší úrovni pak jako činnost umělé inteligence například v rámci PC her (podrobněji Manovich 2011: 53–55).

/34/ Vlastnost nových médií spočívající ve vytváření nekonečného množství variant jednoho základu (např. personalizace úvodní mailové stránky – jiné pozadí, jiný typ a barva písma atp. (Podrobněji Manovich 2011: 56–63).

/35/ Velká část děl digitální literatury vzniklá v prvních třech etapách naší kategorizace je od počátku bezplatně dostupná na internetu, některá díla navíc vznikala v rámci univerzitních či jiných pracovišť jako experiment a neměla ambice dostat se k širšímu publiku. To se změnilo až s digitální literaturou ve smartphonech, obecně lze za první komerční úspěch označit asijský fenomén tzv. cell-phone novels.

/36/ Například české dětské nakladatelství Modrý slon nabízí tisk pohádkových knih na přání (tzv. print on demand), kdy je možné jméno hlavního hrdiny zaměnit za jméno dítěte, které je knihou obdarováno, a dějiště narativu zasadit do místa bydliště čtenáře. Ten se pak cítí být součástí příběhu, prožívá tzv. imerzi (viz v textu dále). Zahraniční ekvivalenty Modrého slona pak nabízí možnost upravit avatary postav v ilustracích tak, aby se vzhledem co nejlépe blížily čtenáři, který byl personalizovanou knihou obdarován.

/37/ Michal Fendrych (*Slib, že mě zabiješ*) či Pavel Renčín (*Labyrint*) například psali svá díla po částech na blogu a nechávali po kapitolách promlouvat čtenáře v komentářích. Na základě jejich připomínek a názorů následně upravovali děj pro další kapitoly. Michal Viewegh pak zapojil čtenáře do psaní kapitol přímo, a sice v blogovém románu *Srdce domova*. Společným prvkem všech tří pokusů je jejich „zpeněžení“. Fendrych a Renčín po dokončení románů vydali příběh v tištěné podobě, Vieweghův experiment pak byl součástí marketingové strategie serveru iDnes.cz.

náře, ale také ve smyslu čtenářské imerze.³⁸ Tu přitom umožňují především možnosti softwaru, čímž se znovu potvrzuje naše parafráze „software je poselství“, s níž v rámci celého textu pracujeme.

Již víme, že digitální literatura je ve velké míře interaktivní. Této interaktivity je docíleno díky tzv. *human-computer interface*, tedy místu (většinou obrazovce), kde „se setkávají [...] člověk a stroj,“ (Gane-Beer 2008: 55) a kde dochází k vzájemnému zpracování a zprostředkovávání vzájemných podnětů (Therrien 2014: 305).

Právě díky existenci interface a jeho „překladačským“ možnostem se můžeme bavit také o *imerzi*. Pojem imerze lze přitom chápat dvěma způsoby, ve výsledku nicméně oba znamenají totéž a směřují k témuž. Jeden doplňuje druhý.

Z mediálního hlediska je imerze chápána jako „zmizení média“. V posledních letech lze u digitálních médií, a především pak v případě 3D technologií či virtuální reality, vysledovat snahu o vytvoření „iluze bezprostřednosti“ (Thon 2014: 269), snahu o to, aby médium bylo co nejtransparentnější, upozaděné, aby uživatel média nevnímal jeho přítomnost, nýbrž jen a pouze zobrazované.

V rámci digitální literatury (a také počítačové naratologie aj.) se pak o imerzi hovoří jako o splynutí reálného světa čtenáře s fikčním světem příběhu. Jako o pocitu přítomnosti čtenáře uvnitř díla. Jako o „prožit[ku] transportování se do zpracovaného simulovaného světa [a] pocit[u] obklopení kompletně jinou realitou [...], která pohltí naši pozornost a celý náš percepční aparát“ (Murray 1997: 98).

Z toho vyplývá následující: uvažování o imerzi v rámci mediální teorie nutně směřuje k imerzi v perspektivě digitální literatury (od „zapomenutí“ média k propadnutí „fantazii“). A imerze v perspektivě digitální literatury by zase nebyla možná bez důsledků imerze tak, jak ji chápou novomediální teoretikové (tedy bez „zapomenutí“ média). V perspektivě Bolterovy a Grusinovy teorie bychom tuto strategii nazvali jako imediaci (Bolter-Grusin 2000: 21n).

Pocit splynutí reálného světa čtenáře s fikčním světem příběhu je přitom naplno možný znovu díky modularitě sekundární vrstvy digitálního textu. Digitální literatura je díky diskrétnosti jednotlivých prvků kódu schopna jednoduše a promptně zaměnit jméno postavy za reálné jméno čtenáře a učinit z něj protagonistu. Digitální literatura je schopna augmentovat reálné prostředí čtenáře do fikčního světa pomocí GPS lokátorů, a přesunout tak „děj“ příběhu přímo do čtenářova města/pokoje,³⁹ jindy pak (při tzv. inter-

/38/ Tento pojem byl původně užíván v souvislosti s problematikou virtuální reality a oboru počítačových studií obecně (např. Janet H. Murryovou, Marie-Laure Ryanovou aj.) (Thon 2014: 270), ale s ohledem na povahu (především třetí etapy) digitální literatury je relevantní i pro nás.

/39/ Tento zážitek nabízí například interaktivní mobilní novela *Breathe* (2018) od Kate Pullinger. Při zapnutém polohování čtenářova telefonu dokáže proměňovat části textu na základě místa, kde čtenář zrovna novelu čte, i času, kdy novelu čte. Adresa či místo čtenáře se tak stává místem, kde se příběh odehrává, stejně jako se mění denní doba fikčního světa podle toho, jestli čtenář čte příběh ráno či večer.

aktivních instalacích) čtenářův pohyb či jeho siluetu rovnou projektovat do kinetického textu tak, aby byl schopen s textem interagovat a měnit jeho vlastnosti a podobu.⁴⁰ Tento typ imerze bychom teoreticky mohli označit jako imerzi primární, imerzi skutečnou, kdy čtenář jakoby „prostoupí“ médiem a stane se součástí světa za ním.

V opozici vůči tomu bychom sekundární imerzi mohli označit jako jakousi „imerzi šokem“. Technologické a softwarové možnosti ze čtení digitální literatury častokrát činí, jak jsme si již několikrát zmínili, výrazně interaktivní a multisenzorickou záležitostí. Nazvěme si takové čtení jako tzv. fyzické čtení. Čtenář při něm vstřebává nejen zrakové, ale i zvukové podněty a uplatňuje množství taktilních i pohybových úkonů, což vede k tomu, že je čtenář „pohlcen“ samotným multisenzorickým zážitkem a (inter)aktivními úkony a přítomnost média samotného vnímá jako žádoucí.⁴¹ Tuto „imerzi šokem“ bychom mohli v perspektivě Boltera a Grusina označit za hypermediaci (Bolter–Grusin 2000: 31n).

Tento jev ještě více umocňuje performativitu digitální literatury, zároveň však v zárodku podporuje jeden z negativních rysů mnoha děl digitální literatury. Software umožňuje natolik akční a efektivní proces čtení, že se i samotné texty stávají pro čtenáře jen prostředkem jakési čtecí hry.

Skoro to vypadá, jako by se to jiní autoři snažili nejnovějším trendem v digitální literatuře zvrátit. Jak jsme si zmínili při kategorizování určitých epoch digitální literatury, v současnosti převládají na poli digitální literatury pokusy se zdokonalováním neuronových sítí, generujících buď smysluplné, nebo více či méně „dadaistické“ texty.⁴² Tento typ digitální literatury

/40/ Literární instalace *Text Rain* (2000) od Camille Utterbackové umožňuje čtenáři na svou vlastní siluetu, která se promítá na projekční plátno před ním, chytat déšť padajících písmen. Písmena, která se mu zachytí na pažích, hlavě či jiných částech těla, jež padajícímu dešti písmen nastavuje, pak tvoří slova či kousky vět různých básní. Screen Noaha Wardripa-Fruina pak čtenáře zasazuje do 3D prostoru virtuální reality, přičemž s VR brýlemi na očích se ocitá v obklopení textu, který se promítá na tři stěny okolo něj. Úkolem čtenáře je v tomto obklopení textu chránit text před rozpadnutím aktivními pohyby rukou a těla.

/41/ To je třeba příklad básně *Grita* (2005) latinskoamerického autora Josého Aburta. Čtenář při ní musí hlasitě křičet do mikrofonu, aby se mu zobrazila na obrazovce báseň, přičemž pokud chce báseň číst kontinuálně, nesmí svůj křik zastavit. Podobně si žádoucí přítomnost média uvědomuje čtenář díla *Between Page and Screen* (2012) autorky Amaranthy Borsukové a vývojáře Brada Bouse, při němž musí aktivně manipulovat s knihou s QR kódy a počítačem se zapnutou webkamerou.

/42/ Jako příklad můžeme uvést *Poezii umělého světa* (2016) Jiřího Materny, básnickou sbírku, jež byla vygenerována na základě sofistikované vytrénované neuronové sítě a ze slovního korpusu, pocházejícího z amatérských básní na serveru Písmák.cz. S počítačem generovanou poezií experimentoval i Google v rámci vývoje své propracované neuronové sítě *Google Brain*. Tato neuronová síť při svých pokusech s poezií reagovala na zadané parametry a doplňovala libovolný počet veršů mezi první a poslední verš, který jí byl pevně zadán vývojáři. Jak v případě Materny, tak v případě Googlu dokázaly neuronové sítě vytvořit básně, které do jisté míry nabízejí pro čtenáře jak estetickou, tak sémantickou stránku básnického textu.

Na poli prozaických pokusů můžeme připomenout ambiciózní experiment *I the Road* Rosse Goodwina. Novela byla napsána doslova „na cestě“. Počítač s neuronovou sítí ukotvený ve vozidle snímá během několik hodin trvající cesty impulsy ze svých čtyř senzorů (GPS lokátor, mikrofon, kamera

výrazně omezuje či zcela ruší onu čtenářskou interaktivitu a multisenzoričnost, a mnohem více tak přitahuje pozornost zpět k textu samotnému. Heslo „software je poselství“ zůstává, neboť zůstává i fascinace technologií. Tentokrát však není orientována na to, co umožňuje, ale na to, co produkuje. Fakt, že nejčastějším médiem, na němž je počítačem vygenerovaná literatura následně distribuována, je papír, případně statický formát .pdf a jiný, pak naznačuje pomyslné uzavření kruhu a dosud snad nejintenzivnější provázání literatury „tradiční“ tištěné s literaturou „netradiční“ digitální.

a hodiny). Na základě těchto údajů následně generoval věty, které na „konci cesty“ vyústily ve finální narativ.

LITERATURA

AARSETH, Espen J.

1997 *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)

ANGELLO, Aaron Jason

2016 *The Broken Poem: Ephemerality, Glitch, and De-Performance in Digital (And Non-Digital) Poetry* (Boulder: University of Colorado. English Graduate Theses & Dissertations)

BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard

2000 *Remediation: Understanding New Media* (London: The MIT Press)

BOOTZ, Philippe

2015 „The Problematic Of Form Transitoire Observable, A Laboratory For Emergent Programmed Art“; in *Dichtung Digital*, č. 1, <http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Bootz/index.htm> [přístup 13. 1. 2019]

BOUCHARDON, Serge

2018 *Mind the gap. 10 gaps for digital literature?*, <http://www.utc.fr/~bouchard/Bouchardon-ELO18-English.pdf> [přístup 15. 8. 2018]

DVOŘÁK, Tomáš (ed.)

2010 *Kapitoly z dějin a teorie médií* (Praha: Akademie výtvarných umění v Praze)

ENGBERG, Maria

2014 „Digital Fiction“; in Ryan, Marie-Laure – Emerson, Lori – Robertson, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 138–143

FLORES, Leonard

2017 „La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones“; in *Artelogie II*, <https://journals.openedition.org/artelogie/1590> [přístup 13. 1. 2019]

FUNKHOUSER, Chris

2007 „Le(s) Mange texte(s): Creative Cannibalism and Digital Poetry“; *epoetry2007.net*, <http://www.epoetry2007.net/english/papers/funkhouseruk.pdf> [přístup 13. 1. 2019]

GANE, Nicholas – BEER, David

2008 *New Media. The Key Concepts* (Oxford: Berg)

GVOŽDIAK, Vít

2015 „Melancholie čtení“; in Pořízková, Lenka – Navrátilová, Martina (eds.): *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015* (Olomouc: Filozofická fakulta UP), s. 13–22

HALL, Stuart – HOBSON, Dorothy – LOWE, Andrew – WILLIS, Paul (eds.)

2005 *Culture, Media, Language* (London: Taylor & Francis e-Library)

HARVEY, Ross

2005 *Preserving Digital Materials* (München: K. G. Saur)

HAYLES, N. Katherine

2002 *Writing Machines* (London: The MIT Press)

2008 *Electronic literature: new horizons for the literary* (Notre Dame: University of Notre Dam)

HORÁKOVÁ, Jana

2014 *Úvod do softwarových studií* (Brno: Masarykova univerzita), <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps14/software/web/index.html> [přístup 12. 1. 2019]

HUSÁROVÁ, Zuzana

2013 „Literature on Tablets: Poetics of Touch“; in *Studies in Foreign Language Education* 5, No. 1 (Nümbrecht: Kirsch-Verlag), s. 81–122

CHARVÁT, Martin

2017 *O nových médiích, modularitě a simulaci* (Praha: Metropolitan University Prague Press a Togga)

INNIS, Harold A.

1986 *Umpire & Communications* (Toronto: Press Porcépic)

KOSTINCOVÁ, Jana

2015 „Prostor prozkoumávat, překonávat, přetvářet. Básnické slovo ve veřejném a virtuálním prostoru“; in Pořízková, Lenka – Navrátilová, Martina (eds.): *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015* (Olomouc: Filozofická fakulta UP), s. 61–74

LANDOW, George P.

1992 *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press)

MANOVICH, Lev

2001 *The Language of New Media* (London: The MIT Press)

MURRAY, Janet H.

1997 *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: Free Press)

MCLUHAN, Marshall

2011 *Jak rozumět médiím: extenze člověka. 2., rev. vyd* (Praha: Mladá fronta)

PAWLICKA, Urszula

2014 „Towards a History of Electronic Literature“; *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16.5, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2619>

PIORECKÝ, Karel

2010 „Proměny čtenářství v procesu remediace“; *Česká literatura* 58, č. 4, s. 490–501

2016 *Česká literatura a nová média* (Praha: Academia)

RETTBERG, Scott

2014 „Electronic Literature“; in Ryan, Marie-Laure – Emerson, Lori – Robertson, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 169–174

RICARDO, Francisco J.

2009 „Juncture and Form in New Media Criticism“; in Ricardo, Francisco J. (ed.): *Literary Art in Digital Performance* (New York: The Continuum International Publishing Group Inc), s. 2–9

SIMANOWSKI, Roberto

2009 „What is and Toward What End Do We Read Digital Literature?“; in Ricardo, Francisco J. (ed.): *Literary Art in Digital Performance* (New York: The Continuum International Publishing Group Inc), s. 10–21

STREHOVEC, Janez

2012 „Digitálny literárny text v ríši nových médií: Text ako jazda“; in Suwara, Bogumila – Husárová, Zuzana: *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre* (Bratislava: SAP a Ústav svetovej literatúry SAV), s. 25–44

SUWARA, Bogumila – HUSÁROVÁ, Zuzana (eds.)

2012 *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre* (Bratislava: SAP a Ústav svetovej literatúry SAV)

2014 *{{(staré a nové) rozhrania /*interfejsy*/ [literatúry]}}* (Bratislava: SAP a Ústav svetovej literatúry SAV)

THERRIEN, Carl

2014 „Interface“; in Ryan, Marie-Laure – Emerson, Lori – Robertson, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 305–308

THON, Jan-Noël

2014 „Immersion“; in Ryan, Marie-Laure – Emerson, Lori – Robertson, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 269–272

Oldřich Králík in academic folklore and detective novels

The article is devoted to the characteristic of academic folklore as a folklore genre, supplemented by relevant examples of academic anecdotes and humorous life stories, humorous life stories concerning the personality of Professor Oldřich Králík, a literary scientist who worked in the years 1946–1975 at the Faculty of Philosophy of the Palacký University in Olomouc, Oldřich Králík as a masterpiece of Professor Ondřej Malík in the detective prose works of Václav Erben *Denár v dívčí dlani* (Denar in the Girl's Loof (1980) and *Poslední pád Mistra Materny* (The Last Fall of Actor Materna (1987), and mentioned detective novels and TV adaptation of *Denár v dívčí dlani* as a remarkable use of intertextuality and intermediality.

Keywords: academic folklore, humorous life stories,
Oldřich Králík, detective novels

prof. PhDr. Jiří Fiala, CSc.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
jiri.fiala@upol.cz

OLDŘICH KRÁLÍK V AKADEMICKÉM FOLKLORU A V DETEKTIVKÁCH

JIŘÍ FIALA

1

Vážnost akademické sféry bývá odedávna odlehčována anekdotickými příběhy, jejichž hrdinové se rekrutují z vědců a současně vysokoškolských učitelů na jedné straně a studentů/studentek na druhé straně. Tyto příběhy (z folklorně žánrového hlediska humorky, resp. memoráty) se tradují stejně jako jiné folklorní útvary z generace na generaci, občas bývají i editovány. Například roku 2011 vydal prof. Dr. paed. habil. Günter Lehmann¹ ve vydavatelství Eulenspiegel Verlag antologii německého vysokoškolského humoru nazvanou *Keiner verlässt den Saal! Uni-Anekdoten* čítající 96 stran formátu 10,3 × 15,5 cm.²

Za 69 polských zlotých lze získat již 3. vydání (ve vydavatelství POLIHYMNIA) publikace prof. dr. habil. Romana Tokarczyka³ nazvané *Antologia anekdoty akademickiej*. Prvně vyšla Tokarczykova obsáhlá antologie o 432 stranách formátu 17,6 × 25 cm, opatřená aliterovaným titulem, v roce 2006.

Pokusíme se nicméně penetrovat jiné zdroje, internet nevyjímaje, a představíme několik málo historek z vysokoškolských anekdotářů. Bylo by možné tyto anekdoty, náležející žánrově k urbánnímu neboli městskému folkloru, různě třídit, například podle jednotlivých vysokých škol a jejich fakult (ty někdy bývají uváděny jako místo, kde se tyto historky zaručeně odehrály),⁴ nebo podle vysokoškolských pedagogů, s jejichž jmény bývají tyto narativy spojovány (podobně jako v případech anekdot o proslulých umělcích či politikách); specifickým podtypem vysokoškolských anekdot jsou studentské memoráty z vysokoškolských zkoušek, vzato statisticky nejvíce frekventované. Rozhodně jsou ale zajímavější vysokoškolské anekdoty samé nežli jejich typologie.

- Tak např. na univerzitě v Mohuči (ale také v Bochumi) se koná zkouška z experimentální fyziky. Kandidát čeká za dveřmi místnosti, v níž se zkouška odehrává, profesor fyziky sedí v dotyčné místnosti u psacího

/1/ Nar. 1939, srov. „Günther Lehman“; *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. https://de.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Lehmann [přístup 9. 9. 2018].

/2/ Antologii lze zakoupit prostřednictvím internetu za 9,95 € a 3 € poštovného (nabízejí se i levnější antikvární exempláře).

/3/ Nar. 1943, srov. „Roman Tokarczyk“; *Wikipedia, Wolna encyklopedia*. https://pl.wikipedia.org/wiki/Roman_Tokarczyk [přístup 9. 9. 2018].

/4/ Zvláště frekventovány jsou anekdotické historky z lékařských fakult a fakultních nemocnic – za všechny uvedme edici Milana Slavětinského, profesora sociálního lékařství na Lékařské fakultě v Olomouci, *Olomoucký Aeskulap se usmívá* (Olomouc: Danal 2001).

stolu, slunce svítí oknem a na parapetu okna stojí láhev ze zeleného skla naplněná vodou. Profesor vezme láhev, otočí ji o 180 stupňů, načež pozve studenta ke zkoušce. Student je vyzván, aby ohmatal láhev a sdělil zkoušejícímu, na které straně je láhev teplejší. Ke studentovu velkému překvapení byla láhev teplejší na straně odvrácené od slunce. Examinátor nato požádal studenta, aby zjištěný úkaz vysvětlil, a ten začal blekotat cosi o tom, že voda působí jako čočka a soustředila světlo na opačné straně láhve – ale nato zkoušený sám o svém výkladu zapochyboval. Vzápětí se student od profesora dozvěděl, že u zkoušky propadl, neboť nedokázal přijít na to nejprostší řešení: že láhev byla před studentovým vstupem do místnosti otočena. Obdržel navíc radu, aby se při opakování zkoušky více spoléhal na svůj zdravý lidský rozum.

- Zkouškové období na lékařské fakultě. Ze zkušební místnosti vychází smutný student a vzápětí ho obklopí jeho kolegové a kolegyně.
 „Tak co, prošels?“
 „Vyletěl jsem.“
 „A proč?“
 „Ale, dostal jsem takovou pitomou otázku.“
 „Jakou otázku?“
 „Co je třeba mít, aby se mohl udělat klystýr.“
 „A cos odpověděl?“
 „Prdel.“
- Během vysokoškolského působení Alberta Einsteina byl proslulý fyzik vedením fakulty dotazován, jaké otázky předloží svým studentům při zkouškách.
 „Otázky budou stejné jako v loňském roce,“ odpověděl Einstein.
 „Ale, pane profesore, to by přece bylo pro studenty značné usnadnění zkoušek!“
 „Nic takového – otázky sice budou stejné, ale správné odpovědi jsou letos zcela odlišné, nežli tomu bylo loni.“
- Také následující historka z Jagellonské univerzity v Krakově se týká zkoušky, tentokrát z chemie. Měli se jí podrobit čtyři velmi dobří studenti, kteří při všech dosavadních zkouškách získávali nejvyšší počty bodů, a tak si se zkouškou, jež se měla konat v pondělí od osmé hodiny ranní, nedělali starosti. Rozhodli se, že stráví víkend u kolegů na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani, a opili se při společné zábavě tak, že v neděli odpoledne tvrdě usnuli a vzbudili se teprve v pondělí kolem poledne. Ke zkoušce se ovšem nestihli dostat, a tak namluvili examinatorovi, že o víkendu jeli za kolegy z poznaňské univerzity, aby si s nimi vyměnili zkušenosti a prohloubili svoje vědomosti, při zpáteční cestě au-

tomobilem píchli kolo, náhradní kolo neměli a dlouho nemohli sehnat někoho, kdo by jim pomohl. Proto přijeli do Krakova až v pondělí po poledni. Profesor vzal tuto informaci na vědomí a konstatoval: „No dobrá, tak přijďte ke zkoušce zítra ráno.“ Studenti, sami se sebou spokojení, jak se jim podařilo profesora obalamutit, ještě v noci něco nastudovali a v úterý ráno se dostavili ke zkoušce. Profesor posadil studenty po jednom do čtyř pracoven, uzamkl jejich dveře a asistenti rozdali zkoušeným písemné otázky. Celý test byl hodnocen 100 body, na první straně testu bylo zadání za 5 bodů, které všichni čtyři studenti bez námahy vyřešili. Na druhé straně testu byla jen jedna lapidární otázka za 95 bodů: „Které kolo?“

- Přednímu českému jazykovědci Bohuslavu Havránkovi, působícímu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, bylo sděleno, že jeho přednášky budou začínat o osmé hodině ranní. Učenec bryskně namítl: „V noci nepřednáším!“
- Nadměrná konzumace alkoholických nápojů jako charakteristický rys studentského života je vůbec častým námětem akademických humoresek. Stalo se, že otec jistého studenta se rozhodl zajet do univerzitního města a navštívit syna na koleji, aniž by svou návštěvu předem ohlásil, neboť usoudil, že tak svého potomka příjemně překvapí. Našel tedy jeho pokoj na koleji, klepe na dveře a táže se: „Bydlí tu Janek Kowalski?“ A rozespálý hlas zevnitř pokoje odpovídá: „Jo, polož ho před dveře!“

Z olomouckého akademického folkloru jsme zaznamenali dvě historky z „normalizačních let“:

- Profesor anorganické chemie na Přírodovědecké fakultě Univerzity Palackého Mečislav Kuraš trpěl k stáru značnou zapomnětlivostí. Stalo se, že byl pověřen zahájit celofakultní politické školení, na něž se dostavil sám ředitel Ústavu marxismu-leninismu František Lón.⁵ Profesor Kuraš ukončil svůj zahajovací projev následovně: „A vítám mezi námi sódruha profesora Františka Lóna, ředitele Ústavu marxismu...“, zaražil se a začal do mikrofону mručet: „marxismu..., marxismu..., a čeho ještě sakra, já si nemožu vzpomenót, marxismu...“ Nějaká dobrá duše mu napověděla: „leninismu“ a Kuraš zajásal: „ja, richtik, leninismu!“ Rozlíčený Lón nato požádal Celozávodní výbor KSČ, aby si Kuraše předvolal a prověřil jeho politickou uvědomělost. Stalo se a Kuraš se bránil následovně: „Sódruzi, já už mám taková sklerózo, že už ani nevím, čeho je vzorec H_2SO_4 !“

/5/ Několik studentských memorátů na téma Ústavu marxismu-leninismu na Univerzitě Palackého v Olomouci zveřejnili Měrka – Indrová 2011.

- Docent Ústavu marxismu-leninismu Univerzity Palackého v Olomouci Jiří Machalík byl postrachem olomouckých vysokoškoláků nejen svou neúprosností při zkouškách ze všech tří součástí tohoto učení, ale i svým vpravdě mefistofelským zjevem.⁶ A tak se na zdi poutního kostela (nyní baziliky) Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce objevil tento nápis: DĚKUJI TI, PANENKO MARIE SVATOKOPECKÁ, ZA TO, ŽE JSEM UDĚLALA ZKOUŠKU Z VĚDECKÉHO ATEISMU U SOUDRUHA DOCENTA MACHALÍKA!

Dosti frekventovány jsou též akademické anekdoty erotické týkající se milostných pletek studentů a studentek, ale mnohem častěji nadstandardních mezilidských vztahů vysokoškolských pedagogů s jejich posluchačkami (jiné stavovsko-genderové kombinace jsou zcela výjimečné). Jak je ve folkloristickém výzkumu náležité, uvedeme příklad z našeho sběru:

- Docent X. Y. kvačil chodbou univerzitní budovy, když ho zadržela půvabná studentka otázkou: „Jste prosím pan docent X. Y.?“ Oslovený pedagog doznal svou identitu, a studentka pokračovala: „Pane docente, vy mě budete dnes zkoušet u státnic jako člen státní zkušební komise. Říkám vám rovnou, že nic neumím, ale zato umím být vděčná.“ Nato studentka zkoprněného docenta opustila a on ji opětovně ušel až při státní zkoušce. Kupodivu přece jen studentka něco málo uměla, zkoušku absolvovala s hodnocením D, a nepovažovala proto za nutné, aby svou vděčnost docentu X. Y. jakkoli projevila.

2

Po tomto uvedení do problematiky drobných prozaických žánrů akademického folkloru přistupujeme k prezentaci anekdotických příběhů souvisejících s působením prof. PhDr. Oldřicha Králíka, DrSc., od r. 1946 docenta a od r. 1966 profesora dějin české literatury na FF UP:

- Společně s Oldřichem Králíkem nastoupil na filozofické fakultě obnovené olomoucké univerzity v roce 1946 spisovatel Jaromír John, vlastním jménem PhDr. Bohumil Markalous, od roku 1948 zdejší profesor estetiky. V době, kdy se Oldřich Králík vedle bádání o díle Petra Bezruče, Ivana Olbrachta, Karla Čapka a dalších osobností moderní české literatury začal zabývat legendistickou tvorbou vznikající v počátcích české vzdělanosti, se konalo sympozium olomouckých filologů, hojně navštívené akademickými pracovníky i studenty nejen filologických kateder.

/6/ Srov. „Jiří Machalík“; *Wikipedie, otevřená encyklopedie*. https://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Machal%C3%ADk [přístup 9. 2. 2018].

Oldřich Králík hodlal na sympoziu vystoupit s přednáškou na téma české legendistiky. Dostavil se s mohutným štosem papírů, jenž si položil na řečnický pultík umístěný na katedře. Těsně u katedry stál první z řady posluchářenských stolků, za nějž usedl profesor Bohumil Markalous. Oldřich Králík začal přednášet, přičemž obracel jednotlivé listy z onoho štosu papírů. Za necelou půlhodinu se Králíkovi posluchači zcela ztratili ve stemmatech latinských legend o sv. Václavovi, sv. Vojtěchovi či sv. Ludmile, ale disciplinovaně naslouchali dále. Když ale Králíkova přednáška trvala již hodinu a štos dosud nepoužitých papírů na pultíku jakoby neubýval, vytáhl profesor Markalous, silný kuřák, z kapsy zapalovač, natáhl ruku k pultíku, škrtl zapalovačem a Králíkovy papíry podpálil. Vylekaný přednášející usiloval plácáním holýma rukama po hořících papírech uhasit hrozící požár, čímž byla přednáška ukončena.

- Za časů vedoucí úlohy dělnické třídy a jejího předvoje – Komunistické strany Československa, jakož i Revolučního odborového hnutí (ROH), se usnesly stranické a odborové orgány na Univerzitě Palacké, že je třeba podrobit kontrole pracovní morálku zaměstnanců univerzity, zejména ale jejích učitelů a vědeckých pracovníků. Osobní odpovědnost za tyto přepadové kontroly převzal předseda celozávodní organizace ROH, jímž byl vedoucí truhlářské dílny, umístěné v někdejší hospodářském dvoře kapitulního děkanství na Václavském náměstí (nyní po rekonstrukci součásti Arcidiecézního muzea Olomouc). A tak mistr truhlář obcházel jednotlivé pracovny, až dospěl ke dveřím pracovny profesora Oldřicha Králíka v přízemí zadního traktu filozofické fakulty. Zaklepal na dveře a vstrčil hlavu do pracovny. Králík si posunul brýle na čelo a zle se podíval na rušitele – ten se vyděsil, vycouval na chodbu, zavřel dveře a pak napsal do hlášení: „Profesor Králík nic nedělal. Seděl a četl si.“
- Do semináře české literatury 20. století vstoupil Oldřich Králík s jednou knihou v ruce – románem Ivana Olbrachta *Žalář nejtemnější*. V osazenstvu semináře se kupodivu našli takoví, kteří román četli a něco si z jeho obsahu zapamatovali. Králík započal svou literární analýzu titulem románu, tedy otázkou: „Co je to vlastně, ten žalář nejtemnější?“ Jedna členka semináře se odvážila prohlásit, že hlavní postava románu, komisař Mach, byl policejním komisařem, a nechal zavírat zločince do vězení, tedy do žaláře. „Nebyl policejním komisařem,“ zavřel profesor Králík, „ale okresním komisařem, to znamená úředníkem okresního úřadu. Tak co to je, ten žalář nejtemnější?“ „Komisař Mach utrpěl na procházce zranění oka a pak oslepl, žalář nejtemnější je tedy jeho slepota!“ prohlásil další účastník semináře kategoricky, ale jeho kolegyně mu vzápětí oponovala: „Já myslím, že žalář nejtemnější je láska!“

Profesor Králík mávl opovržlivě rukou. „To sice komisař Mach tvrdí – ‚ne slepota, ne žárlivost, ale láska je žalář nejtemnější‘, ale žalářem nejtemnějším je popravdě žárlivost – vždyť Olbrachtův román je mučivě ostrý rozbor žárlivosti!“ (Králík 1937)

- Během „zlatých let šedesátých“ studoval na Filozofické fakultě UP v Olomouci anglickou a českou filologii Miloslav Kuraš, syn výše zmíněného profesora anorganické chemie Mečislava Kuraše (Severa 2013).⁷ Už jako mladík zastával postoje značně nonkonformní, a tak se přihlásil jako dobrovolník do projektu zkoumání halucinogenních účinků diethylamidu kyseliny lysergové (LSD) na lidskou psychiku, celostátně uskutečňovaného pod egidou Psychiatrického ústavu v Praze-Bohnicích. Měl literární ambice, a tak psal pod vlivem LSD básně, jež nato donesl k posouzení profesor Králíkovi. Ten je ale, aniž by do nich nahlédl, smetl rázně se stolu: „Takový Vladimír Holan žádné berličky nepotřebuje – a jaké píše básně!“
- Státní zkoušky se na olomoucké bohemistice odbyvaly v seminární posluchárně, a to tak, že v jednom koutě místnosti se zkoušel český jazyk a ve druhém koutě česká literatura. Profesor Jiří Daňhelka ověřoval znalosti jedné studentky o staré češtině, zatímco profesor Oldřich Králík se dotazoval druhé studentky na události v historii české literatury na přelomu 19. a 20. století. V jistém okamžiku zahlaholil profesor Daňhelka svým tuřím hlasem: „Představ si, Oldřichu, že tahle ženská neví vůbec nic o aoristu!“ A profesor Králík opáčil: „A představ si, Jiří, že tahle ženská nemá ani ponětí o Otokaru Březinovi!“ Obě zkoušené studentky vzápětí omdlely.

3

Metamorfóza Oldřicha Králíka v literární postavu měla svůj původ v záměru spisovatele Václava Erbena (1930–2003), jenž uplatňoval své tvůrčí aktivity zejména ve dvou literárních žánrech – detektivním a historickém románu, napsat historický román odehrávající se v 10. století, konkrétněji o sv. Radimovi, bratru sv. Vojtěcha a prvním arcibiskupovi v polském Hnězdně. V odborné literatuře věnované tomuto tématu Erben narazil na práce olomouckého literárního vědce Oldřicha Králíka. Stalo se poté – někdy v letech 1972 či 1973 –, že delegace jugoslávských spisovatelů navštívila pražské nakladatelství Mladá fronta, kde se setkala s Václavem Erbenem; jako jejich průvodkyně a tlumočnice byla angažována Vanda Košťová, toho času studentka oborů francouzská filologie a česká filologie na olomoucké filo-

/7/ Nyní známý publicista, prozaik, dramatik a překladatel Benjamin Kuras. Srov. též „Benjamin Kuras“; *Wikipedie, otevřená encyklopedie*. https://cs.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Kuras [přístup 9. 2. 2018].

zofické fakultě.⁸ Když se Erben za Králíkem do Olomouce vypravil, byl pozván do Králíkova literárního semináře, mezi jehož účastníky našel Vandu Koštovou. Známost s Vandou (nar. roku 1951, tedy o 21 let mladší) vyústila v Erbenovo čtvrté manželství, jež bylo uzavřeno 30. června 1976, 18. ledna 1980 se manželům narodil syn Michal Erben, manželství skončilo 6. června 1996 rozvodem (Blahynka 2004: 183, 185; Kovaříková 2017).

Oldřich Králík zemřel 20. srpna 1975, Václav Erben si ho však podržel v paměti, poněvadž ho vtělil do postavy profesora Ondřeje Malíka vystupující v detektivních románech *Denár v dívčí dlani*, knižně publikovaném s vročením 1980 (vyšel až v roce 1981), a *Poslední pád Mistra Materny*, vydaném knižně o sedm let později.⁹ „Jistě jednou někdo napíše tlustou monografii o tom, kdo je kdo v knihách Václava Erbena, jak, v čem a nakolik portrét vystihuje portrétovaného a jak, čím a v jaké míře se naopak od něho liší, když už se přece liší poněkud jiným jménem,“ píše Milan Blahynka v dosud nevydané monografii *Ecce Erben; Václav Erben* z roku 2004 (Blahynka 2004: 105),¹⁰ a pokračuje: „Erben rád portrétoval, uměl to a jeho *Lidská komedie* a řada dalších knih je osobitou nekonvenční *rozmarmou galerií* jeho současníků. Také si rád hrál se jmény, která někdy čtenářům napovídají, jindy nikoli a ještě jindy zavádějí. Na to si bude muset dát autor zmíněného spisu pozor, autorovi se podařilo nastražit podobnému bádání řadu min. Profesor Univerzity Palackého *Oldřich Králík*, se kterým se Erben osobně znal a s nímž si psal, objevuje se v Erbenových příbězích (zejména v *Denáru v dívčí dlani*, ale mluví se o něm i v *Posledním pádu Mistra Materny*) jako *profesor moravské provinční univerzity Ondřej Malík*, zatímco známý skutečný loutkář *Jan Malík* je zpodoběn v *Posledním pádu Mistra Materny* jako *František Třešňák*, reportér *Mladých obzorů Richard Pohan* ze *Smrti talentovaného ševce* je ovšem reportér *Mladého světa Rudolf Křestán* a jeho kolega fotoreportér *Mojmír Lucek* je samozřejmě fotoreportér *Miroslav Hucek*, spisovatel *Tomáš Coufal* z *Denáru v dívčí dlani* je spisovatel, Erbenův přítel a scénárista *Pavel Toufar*.¹¹ Někdy je však identifikace, která se nabízí, na po-

/8/ Filozofickou fakultu UP v Olomouci Vanda Koštová absolvovala v roce 1974. Posloužila jako model pro postavu Vandy Potočnickové v próze Josefa Galíka, docenta dějin české literatury 20. století na FF UP v Olomouci, *Zkouška před termínem* (Galík 1975: 12, 24): „Vanda, systemizovaná kráska skupiny, až za krkem zarudlá námahou zkoušky, položila k nohám těch tří čekajících svůj omluvný úsměv jako stavěcí pes trochu pozdě nalezenou koroptvičku [...] jakýsi černý Jugoslavec z velvyslanectví hrál v tom vyprávění hlavní roli, bezpochyby to byl ten, o němž se proslýchalo, že si ho Vanda bude na jaře brát.“ – Bratrem Vandy Koštové je olomoucký lékař Oto Košta, od listopadu 2016 do února 2017 hejtman Olomouckého kraje, od roku 2016 zastupitel Olomouckého kraje; srov. „Oto Košta“; *Wikipedie, Otevřená encyklopedie*. https://cs.wikipedia.org/wiki/Oto_Ko%C5%A1ta [přístup 9. 2. 2018]; (Kovaříková 2017).

/9/ V titulech obou románů uplatnil Václav Erben důvtipně aliteraci.

/10/ Autor tohoto příspěvku děkuje Milanu Blahynkovi za laskavé zpřístupnění této monografie.

/11/ Dodejme, že v téže próze vystupující (Erben 1992: 11 aj.) „spisovatel literatury faktu z oblasti historie, doktor Boleslav Johan“ nepochybně reflektuje spisovatele Miroslava Ivanova, jehož literární styl je zde dokonce parodován (Erben 1992: 17, 29–30), obdobně je parodován lékař, autor vědeckofantastických literárních děl a popularizátor vědy Ludvík Souček v postavě lékaře, cesto-

váženou, ztotožnění spisovatele pohádkáře *Vojtěcha Pátka z Pastviny zmizelých s Václavem Čtvrtkem* se až příliš vnucuje – a leccos důležitého nehraje.“

Pohlédneme tedy za cenu obsáhlejších citací na postavu profesora Ondřeje Malíka z Erbenových detektivek *Denár v dívčí dlani* a *Poslední pád Mistra Materny* jakožto posthumní poctu osobnosti Oldřicha Králíka.¹² V první próze se profesor Malík objevuje v polabské obci Libín ležící u soutoku řek Suriny a Labe (reálně obec Libice nad Cidlinou) poblíž lázeňského města Brody (tzn. Poděbrady) za těchto okolností (Erben 1992: 11):

Nachýlený starý muž s plátěným kabátem přes ruku se zastavil na okraji Libína u panelu, na němž byl ze skleněné mozaiky sestaven text, který kolemjdoucí stručně informoval o dějinách hradu Libín. Na konci byl letopočet hromadné vraždy vládnoucího rodu. Devět set devadesát pět. Letopočet byl sestaven z červených kamínků.

Zdálo se, že si muž roztržitě hraje s okrajem svého saka. Nebylo tomu tak. Hrabal se v kapse. Vytáhl malou lahvičku s lakem na nehty a ukryl ji v dlani. Odšrouboval zátku se štětečkem.

Rozhlédl se.

Sklonil se k panelu. Jako někdo, kdo si chce prohlédnout techniku práce toho, kdo panel zhotovil. Pak odstoupil, odfrkl a spokojeně zamrkal očima za tlustými skly brýlí.

Jeho ruce byly prázdné, sako se mu spokojeně houpalo na paži, jak vál mírný podvečerní vítr. Přehodil si je přes ramena.

Na panelu byl však letopočet záhuby panujícího rodu – 996!

Muž spokojeně přikývl, otočil se mladicky na podpatku a vešel do vsi.

Tento korektorský zákrok na informačním panelu, archeoložkou Janovskou odstraňovaný acetonem a opětovně profesorem Malíkem prováděný, je bezesporu nápaditou ilustrací úpornosti, s níž Oldřich Králík prosazoval své „demystifikace“ české literatury, třebaže byly přesvědčivě vyvráceny (mj. Felixem Vodičkou, jenž bydlel v témže pražském domě jako Václav Erben a v Erbenových prózách vystupujícím jako historik Hodička¹³). Leč pokračujme v Malíkově cestě na terén archeologického výzkumu v Libíně, kde byl právě nalezen depot – hrnec plný denárů; zde „starý pán [...] nepochybně zvědavý všetečka“ určí na první pohled, nechávaje si nicméně své zjištění pro sebe, o jaké „kulaté, temně šedé až černé, nazelenalé kulaté plíšky“ jde (Erben 1992: 12–13). Starý

vatele a spisovatele Bartoloměje Boučka. Postava archeologa Soudka má svou reálnou paralelu v archeologovi Bohumilu Soudském apod.

/12/ Epizodická postava dvaosmdesátiletého profesora filozofické fakulty olomoucké univerzity Ramlíka v obsáhlém detektivním románu *Modré stíny* (Brno: Host 2013), jehož autorem je odborný asistent této fakulty Michal Sýkora, nemá ovšem s Oldřichem Králíkem kromě synonymního příjmení nic společného.

/13/ Podle sdělení Milana Blahynky autorovi tohoto příspěvku.

pán je posléze identifikován nadstrážmistry Šibinkem a Hašákem jako Ondřej Malík, profesor na provinční univerzitě (Erben 1992: 122): „Mým oborem je literární věda, literární komparatistika, ačkoliv jsem původně klasický filolog.“ Blíže se představuje v rozhovoru s kapitánem Veřejné bezpečnosti Michalem Exnerem na palubě říční výletní lodi plující do Brodů (Erben 1992: 130):

„Tak copak jste mi chtěl, mladý muži?“

„Jsem na rozpacích,“ přiznal Exner.

„Hleďte. Nevypadáte na to.“

„Snad. Z které provinční univerzity?“

Profesor Malík jmenoval moravskou církevní metropoli.

„Obor?“

„Literární komparatistika.“

„A co právě teď srovnáváte?“

„Legends.“

„Které?“

„Ty do Kosmy.“

„Jenže,“ pravil kapitán Exner, „kdopak vám poví, co bylo opravdu napsáno do Kosmy. Vezměte si třeba takového Kristiána. Ten spor se vleče desítky let.“

„A jaký je váš názor, pane kolego?“

„Jsem pouhý diletant,“ pravil skromně kapitán Exner. „Mám jen pár přátel mezi archeology. Psal před Kosmou, to už nikdo nepopírá.“

„Jsou takové hlasy.“

„No,“ odbyl je Exner mávnutím ruky a díval se, jak se břeh zvolna vzdaluje, takže i ti dva na lavičce vypadali najednou subtilně. „To už je snad dnes jen staromilství. Spíš: kdo je Kristián, pane profesore?“

„Radim. Arcibiskup Radim.“

Exner zavrtěl hlavou: „A co Radla, výmluvný Radla, bratr...“¹⁴

„Radla je Radim.“¹⁵ Četl jste mou práci...“

„Ne, pane profesore,“ přerušil ho Exner. „Nečetl. Ale jednou se do toho pustím. Teď mám spíš jiné starosti.“

/14/ Ohledně výmluvnosti Radly kapitán Exner kupodivu předjímá Králíkovu snahu odstranit mnicha Kristiána z poselství ke sv. Vojtěchovi do Říma a pokládat Radlu za bratra knížete Boleslava II. V 15. kapitole *Života sv. Vojtěcha*, sepsaného Brunem z Querfurtu (974/5–1009), se uvádí toto: „Post populus terrae episcopum suum revocat; sancti viri papatem Radlam sapientem et – quia frater carnis domino terrae fuit – Christianum monachum virum eloquentem in hoc opus eligunt.“ (Potom lid jeho země hledí povolat svého biskupa zpět. Zvolí k tomu úkolu moudrého Radlu, vychovatele světcova, a výmluvného muže mnicha Kristiána, protože to byl pokrevný bratr pána země.) Oldřich Králík navrhl změnit Brunův text následovně: „Sancti viri papatem sapientem et Radlam, qui frater carnis domino terrae fuit, Christianum monachum, virum eloquentem, in hoc opus eligunt.“ (Zvolili k tomu úkolu moudrého vychovatele světcova a Radlu, který byl pokrevný bratr pána země, křesťanského mnicha, muže výmluvného.) (Cit. podle Ludvíkovský 1964: 140)

/15/ Králíkovo ztotožnění Radima s Radlou nebylo raně středověkou historiografií akceptováno, srov. Ludvíkovský (1964), Třeštík (1967) aj.

Čtenář jistě ocení, jak rafinovaně využívá Erben perifráze, aby se vyhnul pojmenování sídla oné provinční univerzity,¹⁶ jakož i dvojí apoziopce.¹⁷

Profesor Malík kapitánu Exnerovi sdělí (Erben 1992: 132), že se byl na odcizený depot denárů podívat a že denárů bylo „tři tisíce a možná víc“, načež dodává: „A já jsem potkal zloděje a vraha.“ Po vsunutí kapitolce pojednávající o telefonátu do restaurace Na Soutoku, Exnerův rozhovor s Malíkem pokračuje (Erben 1992: 133):

„Literární komparatistika,“ řekl kapitán Exner, „je zajímavá věda. Netušil jsem, ovšem, že se z literárních komparatistů, možná z někoho, možná někdy, stávají detektivové.“

„Jste ještě mlád,“ řekl doktor Malík. „Tak koho jsem ještě potkal, vidíte?“

„Jistě,“ souhlasil kapitán Exner, jako by říkal: poslouchat pana profesora se musí. „Co se dá dělat.“

Profesor Ondřej Malík spokojeně přimhouřil oči. Pohladil zábradlí rukama, jejichž dlaně byly široké, se silnými pevnými prsty a málo stařecky svaštělé. Poznamenal: „V mládí jsem vesloval, mladý muži. My jsme ještě sportovali pro radost. Teď je to nádeničina pro rekordy.“

„Ovšem,“ řekl Exner zdvořile.

„Vy se mnou nesouhlasíte?“

„Mě to nezajímá,“ pravil Exner se zoufalou upřímností. „Nejen teď, ale vůbec. Nikdy.“

Malík vzal na okamžik jeho ruku do své. Prohlédl hřbet i dlaň. „Intelektuál,“ prohlásil suše. „Jako doktor Kadlec.“

„Kdo?“

„Kolega na univerzitě,“ mávl rukou profesor Malík. „Třasořitka. V životě i ve vědě.“

Popis Malíkových širokých dlaní se silnými pevnými prsty, málo stařecky svaštělými, jistě může odpovídat rukám robustního Oldřicha Králíka, nevíme však nic o tom, že by kdy v mládí vesloval¹⁸ – provozoval snad jen

/16/ V roce vydání *Denáru v dívčích dlaních* (1980) byly na území České socialistické republiky pouze tři univerzity – Univerzita Karlova v Praze, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně a Univerzita Palackého v Olomouci, přičemž moravskou církevní metropolí byla (doložené od roku 1063) a nadále zůstává Olomouc.

/17/ Sv. Radim, pozdější první arcibiskup v polském Hnězdně, byl levoobočkem Slavníka, otce sv. Vojtěcha, jehož matkou, jakož i matkou čtyř Vojtěchových bratří povražděných 28. září 995 na slavníkovském hradě Libici nad Cidlinou družiníky pražského knížete Boleslava II. Přemyslovce, byla Slavníkova manželka Střezislava. Radla je zmiňován jako vychovatel sv. Vojtěcha. – Z řady tematicky relevantních prací Oldřicha Králíka lze uvést např. *Labyrint dávných dějin českých* (Praha: Vyšehrad 1970) nebo *Kosmova kronika a předchozí tradice* (Praha: Vyšehrad 1976). Z recentních prací na toto téma srov. např. Kalhous (2013). – Václav Erben rod Slavníkovců důsledně označuje perifrasticky, třebaže neadekvátně, jako „vládnoucí rod“.

/18/ Tomuto sportu i jiným sportovním disciplínám se v mládí zaníceně věnoval profesor anglistiky na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci Ladislav Cejp (tragicky zesnulý 11. září

pěší turistiku (během výletu na Svatý Kopeček u Olomouce dne 20. srpna 1975 zemřel). Za identifikaci stojí doktor Kadlec, tak bryskně profesorem Malíkem posouzený. Je velice pravděpodobné, že Václav Erben pod jménem doktora Kadlece zvětšil profesora francouzské a rumunské filologie na Filozofické fakultě UP Josefa Š. Kvapila, přezdívaného studenty kvůli jeho malému vzrůstu a rozměrným ušním boltcům „Sysel“ (zemřel 1. června 1975).¹⁹ Iniciála „Š“ v Kvapilově jméně pocházela z příjmení jeho manželky, rozené Šofferleové (v zájmu odlišení se od jiných kulturními aktivitami proslulých Kvapilů). Vědecké renomé J. Š. Kvapila značně utrpělo negativní recenzí jeho edice prvního svazku výboru z díla Julia Zeyera pod titulem *Básně* (1941).²⁰ Podstatná je však okolnost, že Erbenova čtvrtá manželka Vanda Košťová jako studentka olomoucké katedry romanistiky J. Š. Kvapila dobře znala a jistě ho Václavu Erbenovi s gustem vypodobnila.

Třetí a poslední setkání kapitána VB Michala Exnera a profesora Ondřeje Malíka se odehrává v automobilu, jímž Exner podniká s Malíkem výlet „tím krajem ke Kolínu“ a vrací se „přes Sálskou do Brodů“.²¹ Když Exner Malíka usvědčí z přepisování data 995 na informačním panelu v Libíně na rok 996 a Malík mu vyloží důvody pro svou dataci, následuje Malíkův výklad o vojtěšských legendách – parafráze argumentace Oldřicha Králíka²² (Erben 1992: 192–193):

„Podívejte,“ pokračoval profesor Malík, „dvě legendy Kanaparius²³ a Quatuor immensi, které jsou bezpečně současné – o té kvé se ještě vedou spory²⁴ – líčí zcela věrohodně události při volbě Řehoře V. za papeže, italskou cestu císaře Oty III. v létě toho roku, synodu, biskupovu

1959), s jehož osudem se Václav Erben obeznámil prostřednictvím vyprávění Milana Blahynky (sdělení Milana Blahynky).

/19/ K akademickému folkloru bezpochyby rovněž náleží studentské přezdívky vysokoškolských pedagogů a posměšná veršování na jejich adresu.

/20/ Lišková, E. (1942): „Zahájení výboru z díla J. Zeyera.“ *Slovo a slovesnost* 8, č. 2, s. 100–106.

/21/ Tj. přes město Sadská do Poděbrad (Erben 1992: 190).

/22/ Oldřich Králík předstřelil svoje názory na atribuci a filiace vojtěšských legend kromě prací uvedených v pozn. 16 v pojednáních *K počátkům literatury v přemyslovských Čechách* (Praha: Československá akademie věd 1960), *Slavnickové interludium: k česko-polským kulturním vztahům kolem roku 1000* (Ostrava: Profil 1966), *Od Radima ke Kosmovi: k nejstarším dějinám české vzdělanosti* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1968), *V přišerě české protohistorie: kus metodologie a polemiky* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1969), *Filiace vojtěšských legend* (Praha: Academia 1971) a *Nejstarší rodokmen české literatury* (Praha: Československý spisovatel 1971), jakož i v populárně vědecky koncipované publikaci *Šest legend hledá autora* (Praha: Mladá fronta 1966).

/23/ Autorem této vojtěšské legendy, označované jako *Vita prius* (*Život první*), je nejpravděpodobněji Joannes Canaparius (* 1004), mnich a později opat kláštera sv. Bonifacia a Alexia na Aventinu v Římě.

/24/ *Quatuor* [též *Quattuor*] *immensi iacet inter climata mundi* (*Do čtyř stran svět širý se rozkládá*) – incipit veršované legendy (1122 leoninských hexametrů) *Versus de passione sancti Adalberti* (*Verše o utrpení svatého Vojtěcha, biskupa a mučedníka*); český překlad latinského textu publikovaný v edici Oldřicha Králíka *Nejstarší legendy přemyslovských Čech* (Praha 1969) je dostupný na internetové adrese <http://texty.citanka.cz/prlegendy/11-13.html> [přístup 12. 2. 2018]. Podle D. Třeštíka (1967) a dalších vznikla tato legenda až na přelomu 11. a 12. století.

cestu v doprovodu lotyšského biskupa Notkera na sever. Biskupův pobyt v císařově společnosti v Mohuči, jeho cestu v listopadu a v prosinci do Francie k hrobům velkých světců, a teprve na samém sklonku roku 996, kdy se už dohodl s císařem a patrně i s mohučským arcibiskupem Willigtem, odchází biskup znovu do Čech; teprve pak se zřejmě dovídá o katastrofě svého rodu v Čechách, mění směr cesty – verše poněkud pythicky mluví o jeho tušení, že totiž mezitím došlo k vyvraždění jeho bratří. Přesně cituji: „Presulis at sancti mens prescia criminis acti / Et pugnare uolens, et tempore cedere noscens / Seuintas²⁵ gentem fraterna cede recentem / Tendit prefatum mox ad regem Boleslaum.“²⁶ Chápete?“ „Jistě,“ připustil Exner. „Úplně.“

Profesor Malík vzdychl. „Měl jsem vám to říct raději česky, ne?“

„Možná,“ souhlasil Exner. „Mám teď zahrnout doprava?“

„Ano. Můj léčebný dům je tím směrem.“

„Je to tak, pane profesore: zatím nevyšetřuju vyvraždění toho panujícího rodu na Libíně. Kdoví, zda se k tomu dostanu, je to koneckonců promlčená věc. Tisíc let. A jak pozoruju, spleťtá.“

„Temná,“ souhlasil profesor Malík. „Příteli, celé desáté století je – a to si pamatujte – temné století. Zde můžete zastavit. Děkuji vám.“

Tento doklad erudice profesora Malíka zůstává ovšem kapitánu Exnerovi, stejně tak jako čtenáři *Denáru v dívčí dlani* (není-li důkladně klasicky vzdělán) nesrozumitelný; je nezáměrným paradoxem, že se do Malíkem citovaného latinského textu vinou autorovou či editorovou vloudil nesmyslný výraz (srov. pozn. 25). Nicméně se informace získané od profesora Malíka Exnerovi velice hodí, aby konsternoval svou zasvěceností do počátků latinské vzdělanosti v Čechách archeologa doktora Sultána (Erben 1992: 232):

Doktor Sultán vyvalil oči. „Teď mi to došlo. Teď mi to všechno došlo! Přiznejte se: odkud máte tyhle vědomosti? Jste přece doktorem práv, ne, pane kolego?“

„Zajisté,“ pravil Michal Exner skromně. „Ale něco jsem si přečetl a něco mě pověděli lidi. Mimochodem, víte, že jsem dokonce slyšel

/25/ Spr. „Deuitans“.

/26/ Latinský text je převzat z edice legendy ve *Fontes rerum Bohemicarum, Tom. I – Prameny dějin českých, Díl I.* (Praha 1873), s. 330–331 (bylo by ovšem lépe zde transliterovaný text transkribovat – „u“ > „v“, tj. „uolens“ > „volens“ apod.). Zde publikovaný paralelní český překlad citovaných latinských veršů zní následovně: „Než Vojtěch v duchu svým hříšné předvídáje skutky, ač vždy hotov bojovat, přec v čas couvnouti pamětliv, vyhnul se jest lidu vraždou bratrů zbrocenému k nadřečenému ihned pospíchaje králi [tj. k Boleslavu I. Chrabrému] do Polska [...]“. V Králíkové edici *Nejstarší legendy přemyslovských Čech* (viz pozn. 24) je tato pasáž přeložena do češtiny takto: „Avšak svatý biskup ten hřích už předvídal v duchu; / byl by sic bojoval rád, než včas též dovedl couvnout. / Vyhnuv se lidu, jenž krví bratrů právě se zbrotil, / k uvedenému králi hned zamířil, Boleslavovi.“ – O itinerári biskupa sv. Vojtěcha v letech 994–996 píše Kalhous (2012: 44–47).

o tom, že Libín vůbec není bezpečně prokázán jako jediné a jediné možné místo vyvraždění biskupových bratří? Ve veršované legendě o něm, myslím v *Quatuor immensi*...

„Dost!“ vykřikl doktor Sultán. „To už je moc. Tu legendu přece napsal Kosmas. Soudí tak i doktor Dřeštík.“

„Když já nevím,“ řekl Michal Exner. „Je to na mě všechno moc složitý. Ostatně toho, který přepisuje letopočet, vám mohou vypátrat zde místní soudruzi Šibink a Hašák,“ a spiklenecky mrkl na Šibinka. „Stejně myslím, že pachatel toho brzy nechá. Nemůže se přece v tomhle kraji zdržovat věčně.“

Doktor Dragan Dřeštík („Historik. Právě raný středověk“) se připomíná v *Denáru v dívčí dlani* již v rozhovoru kapitána Exnera s archeologem Soudkem jako zastávce datace „vyvraždění panujícího rodu“ rokem 995 (Erben 1992: 188). Je to velice průhledná šifra jména a příjmení medievalisty a publicisty Dušana Třeštíka (1933–2007),²⁷ jenž se po Králíkově skonu stal Erbenovým konzultantem při přípravě románu o českém 10. století. Z tohoto románu, patrně s titulem *Mnich*, započatého 10. října 1994, však vzniklo jen sedm stran a dvojí motto: „Pamatujte, desáté století je temné století / Napomenutí Oldřicha Králíka autorovi“ – „Víme, jak lidé mysleli ve středověku. Jak v desátém století, to si představit neumíme. / Pesimistické konstatování Dušana Třeštíka k autorovi.“ (Blahynka 2004: 163–165)

Více prostoru pak Václav Erben dopřál doktoru Draganu Dřeštíkovi v detektivním románu *Poslední pád Mistra Materny* z roku 1987, přičemž je vzpomenu i profesora Ondřeje Malíka (Erben 1987: 220):

„Kdybyste byl tak laskav,“ řekl trpělivě mužský hlas, „a sdělil mi svoje jméno, případně vaše poslání nebo povolání...“

„Moje jméno,“ řekl kapitán Exner, „vám stejně nic nepoví, pane doktore Dřeštíku. Vida,“ pokračoval a mělo to být žvanivé a lehkovážné, nebyt té pozdní hodiny a toho měsíce a té hučící vody a noci, jež se zdála nekonečná, „není tomu tak dávno, pane doktore, kdy mi jeden profesor z jedné provinční univerzity prorokoval, že vás poznám.“

„Ale, ale,“ podivil se hlas. „Tak pokračujte.“

„Prostě mi prorokoval setkání s vámi.“

„A při jaké příležitosti?“

„Ale bavili jsme se o vojtěšské legendě Bruna z Querfurthu. Šlo o datum zavraždění bratří biskupa Vojtěcha, jestli to byl rok 995 nebo 996. Pan profesor Malík soudí...“

„Vím,“ přerušil ho hlas. „Přesto se však domnívám, že se profesor Ma-

/27/ Dragan i Dušan jsou mužská křestní jména srbské provenience; spojení jména Dragan a příjmení Dřeštík je navíc ozvláštněno aliterací.

lík mýlí...“

4

Tento epilog literární existence Oldřicha Králíka se bohužel vztahuje i na značnou část Králíkova literárněvědného odkazu, ale to již není předmětem našeho příspěvku. Spíše bude vhodné konstatovat, že v uvedených Erbenových detektivkách se pozoruhodně využívá inertextuality, tj. provázanosti textů tak sobě vzdálených, jakými jsou historické a literárněhistorické publikace a detektivní prózy. Vzhledem k tomu, že po Erbenově detektivním románu *Denár v dívčí dlani* sáhla v roce 2017 dramaturgie televizní stanice Prima a adaptovala ji v rámci šestidílného seriálu *Kapitán Exner* (přičemž byl děj ekranizovaných „exnerovek“ přesazen do současnosti),²⁸ došlo i na intermedialitu; roli profesora Ondřeje Malíka ztvárnil Antonín Hardt. Za všechny divácké reakce, v menšině pozitivní a převážně negativní, ocitujme razantní komentář pisatele s kryptonymem Jehan (Jehan 2017):

**** Tak jo. Dávám čtyři hvězdy. Důvody mám už zcela zhovadilé. Galerie superstárs českého (potažmo evropského) šoubuzince pokračuje. PhDr. Vondráčková²⁹ hraje PhDr. Už jen proto! :-D. Do toho svěže dle bulváru zalesbená Šantal se Šeredkou Bufonkou,³⁰ no to mě podrž, lachtane!!! Osvědčená šarže pošahaných postarších vědátorů tu je taky, arci v luxusním obsazení. Rutinér Preiss, švejkovsky brblající Kaiser (asi už nemůže mluvit normálně); a jako perla ze škeble se vyloupil dávno zapomenutý starý komouš Hardt. Kupodivu životaschopný! Inu, v předchozím díle (dílu) jsem konstatoval, že jde o panoptikum, na čemž trvám.³¹ Exner měl prima návleky a jinak zůstávám příznivcem série stále více z jakési úchylné setrvačnosti. :-D (19. 9. 2017)

/28/ „Kapitán Exner. Denár v dívčí dlani, 1. část 55 min. 2. část 55 min. Krimi, Česko, 2017. Režie: Vít Karas. Předloha: Václav Erben (kniha). Scénář: Jan Drbohlav, Daniel Severa. Kamera: Pavel Berkovič, Ferdinand Mazurek. Hudba: Ondřej Brousek. Hrají: Michal Dlouhý, Vica Kerekes, David Novotný, Jan Vondráček, Arnošt Goldflam, Lucie Vondráčková, Viktor Preiss, Oldřich Kaiser, Alena Šeredová, Chantal Poullain-Polívková, Tomáš Pavelka, Tereza Hořová, Antonín Hardt, Veronika Lapková, Martin Učík, Jan Krafka, Vít Karas.“ *Česko-Slovenská filmová databáze*. <https://www.csfd.cz/film/470220-kapitan-exner/533531-denar-v-divci-dlani-1-cast/komentare/>. [Přístup 12. 9. 2018.]

/29/ Zpěvačka a herečka Lucie Vondráčková získala v roce 2016 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze na základě obhajoby rigorózní práce *Pohádky v československé kinematografii* titul doktorka filozofie (PhDr.).

/30/ Modelka Alena Šeredová v roce 2014 ukončila své manželství s italským fotbalistou Gigi Buffonem, s nímž má dva syny.

/31/ „Kapitán Exner. Poslední pád Mistra Materny.“ *Česko-Slovenská filmová databáze*. Jehan**. <https://www.csfd.cz/film/470220-kapitan-exner/533530-posledni-pad-mistra-materny-2-cast/komentare/>. [Přístup 12. 2. 2018.]

PRAMENY

ERBEN, Václav

1992 *Denár v dívčí dlani* (Praha: Nakladatelství Svoboda)

1987 *Poslední pád Mistra Materny* (Praha: Mladá fronta)

GALÍK, Josef

1975 *Zkouška před termínem* (Ostrava: Profil)

KOVAŘÍKOVÁ, Blanka

2017 „Po stopách kapitána Exnera a jeho autora Václava Erbena“; *Právo* 27, č. 203, 1. 9., příloha Víkend, s. 17–19

JEHAN

2017 „Denár v dívčí dlani, 1. část.“ *Česko-Slovenská filmová databáze*. <https://www.csfid.cz/film/470220-kapitan-exner/533531-denar-v-divci-dlani-1-cast/komentare/>. [Přístup 12. 9. 2018]

KRÁLÍK, Oldřich

1937 „Rozbor textových změn v Olbrachtově Žaláři nejtemnějším“; *Slovo a slovesnost* 3, č. 4, s. 199

MĚRKA, Pavel – INDROVÁ, Jaroslava

2011 „Ústav marxismu-leninismu je mou celoživotní mûrou“; *Moderní dějiny*. <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/ustav-marxismu-leninismu-je-mou-celozivotni-murou/> [přístup 9. 2. 2018]

LITERATURA

BLAHYNKA, Milan

2004 *Ecce Erben; Václav Erben*. Nepublikovaná monografie

KALHOUS, David

2012 „Svědectví z první ruky? Nad ‚pramennou hodnotou‘ nejstarších vojtěšských legend“ *Historia Slavorum Occidentis* 1, č. 1–2, s. 37–58

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav

1964 „Kristián či tzv. Kristián?“; *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity E* 9 (Brno), s. 139–147

SEVERA, Jiří

2013 „Benjamin KURAS (vl. jm. Miloslav KURAŠ)“; *Spisovatelé Univerzity Palackého*. <http://spisovatele.upol.cz/spisovatele-univerzity-palackeho/> [přístup 9. 2. 2018]

TŘEŠTÍK, Dušan

1967 „Radim, Kristián, vojtěšské legendy a textologie“; *Československý časopis historický* 15, s. 691–704





varia



POZDNÍ PODĚKOVÁNÍ

MILAN BLAHYNKA

Mebyl jsem vůbec jeho věrný žák. Třebaže jsem za všechny semestry nevynechal snad ani jednu jeho předepsanou přednášku a seminář (naštěstí nekolidovaly s přednáškami a semináři nepředepsanými, kvůli nimž jsem nechodil na jiné povinné) ani jeho večery ve slavném *filologickém odboru*, v němž co čtrnáct dní referovaly o svých posledních objevech vědecké hvězdy filozofické fakulty, jichž bylo nemálo: anglisté *Ladislav Cejp* a *Jiří Levý*, klasická filoložka *Julie Nováková* a *Karel Janáček*, který cyklus filologického odboru s neuvěřitelnou znalostí a nadhledem řídil, dnes by se řeklo moderoval, germanista *Pavel Trost*, rusista *Bohuslav Ilek*, slavisté *Antonín Dostál* a *Orest Zilynskyj*, romanisté *Josef Š. Kvapil* a *Antonín Zatloukal*, budoucí slavný kunsthistorik *Rudolf Chadraba*, hispanista *Oldřich Bělič* – a z bohemistů kromě *Oldřicha Králíka* *Jaromír Bělič*, *František Kopečný*, *Jiří Daňhelka*, *Miroslav Komárek*. Z Kyjova, kde jsem maturoval a žil u rodičů a odkud bylo blíž do Brna, nešel jsem do Olomouce za *Oldřichem Králíkem*, o němž jsem ještě téměř nic nevěděl, ale za profesorem estetiky *Bohumilem Markalousem*, úžasným prozaikem *Jaromírem Johnem*, který mi před koncem druhého semestru umřel.

Myslím, že v prvním ročníku jsme *Oldřicha Králíka* neměli, nemohu si to ověřit, svůj příliš dobře uložený index nemohu momentálně najít. Zato ve třetím semestru jsme byli – jedna dívka a já – jako pouzí dva posluchači tzv. *neučitelského studia* přiřazeni ke čtveřici posluchačů stejné studijní větve ve vyšším ročníku – byli to *Jaromír Dvořák*, *Vladimír Justl*, *Jiří Opelík* a *Jiří Svoboda* – a s nimi jsme vyfasovali nejen na *novou českou literaturu* (na ni chodili i posluchači učitelského směru), ale (snad až později) i na dějiny kritiky a snad i na ediční práci – a na semináře ke všem třem přednáškám velkého *Oldřicha Králíka*, podle vizitky na dveřích jeho pracovny *docenta Masarykovy univerzity*, na níž se roku 1946 habilitoval (až do roku 1951 působil v Olomouci jako externista). Jsem si bezmála jist, že nejméně dva semestry ze čtyř, které jsem absolvoval spolu se čtveřicí dospělejších kolegů, měl jsem *Oldřicha Králíka* 12 hodin (šest hodin přednášek, šest seminářů) týdně. Fascinoval mě jeho způsob. Na rozdíl od dalších ročníků, které se dostaly do rukou méně erudovaných pedagogů, připravujících se na přednášky ve studovně, kde si vypisovali data a pasáže z *Jakubce*, *Vlčka* a *Nováka*, a přednášejících pak postupně a jen *stručně přehledně* o všech význačných vývojových etapách a jejich představitelích, *Králík* nás odkázal na vydané a v naší studovně přístupné svazky dějiny české literatury (včetně *Arna Nováka*, oficiálně zavrhaného) a po celý semestr se věnoval zevrubně vždy jednomu básníku nebo prozaikovi, konkrétně *Bezručovi*, *Olbrachtovi*, *Karlu Čapkovi*, při jejichž probírání přicházela řeč i na jejich souběžce a protichůdce; v semináři jsme po celý semestr rozebírali stejným způsobem například právě

vydaná Nezvalova *Křídla*; ta jsme pod jeho nenápadným vedením přečetli úplně jinak než soudobá oficiální kritika i ti čtenáři, kteří v něm viděli jen básníka zradivšího surrealismus.

(Poznámka stranou. Když mě Vladimír Justl nedlouho před svou smrtí spolu s profesorem Jiřím Holým vyzval, abych pro edici Nezvala v České knižnici navrhl, které sbírky je třeba zařadit, na většinu – protože oba vyškoleni Králíkem – jsme se shodli, nejvíce právě na *Křídlech*. Ale Oldřich Králík měl pochopení a nemalý obdiv, podobně jako Jiří Kuběna, i pro básnické hodnoty *Zpěvu míru*. Když ho nakladatelství, které vydávalo a na školy dodávalo povinnou školní četbu, vyzvalo, aby napsal doslov právě ke *Zpěvu míru*, vůbec ho to neuvedlo do rozpaků a doslov napsal. Vydání ve čtvrtmilionovém nákladu se však neuskutečnilo – pro Nezvalův nesouhlas s navrženou smlouvou, která ho měla odbýt paušálem daleko pod nejnižší sazbou tehdejšího honorování poezie, a to Nezval, který téměř celý život žil jen z honorářů, odmítl s tím, že by si souhlasem s vydáním v absurdně vysokém nákladu znemožnil reedice té skladby. Králíkův doslov ke *Zpěvu míru* tedy ku štěstí Králíkova odkazu nevyšel – v době odmítání Nezvalovy postsurrealistické poezie by ho měl kdekdo nespravedlivě za Králíkův škraloup. Ještě mám ten doslov – Oldřich Králík mi dal jeho průklep – schovaný.)

Ač jsem si připadal vedle silné čtveřice kolegů z vyššího ročníku v semináři jako benjamínek a příliš jsem se nechtěl předvádět, při probírání *Křidel* jsem neodolal a tu a tam uplatnil to, čím jsem se na gymnáziu spíše zesměšňoval, totiž své citování Nezvala při každé možné i nemožné příležitosti, zvláště Nezvala poetisty a autora lehčí múzy. Oldřichu Králíkovi moje propadnutí Nezvalovi neušlo. Referáty poslouchal se zavřenýma očima, takže se některé kolegyně z učitelského směru domnívaly, že při nich pospává (šeredně se mýlily, neušel mu žádný lapsus a ledabylost), ale navíc si zatraceně pamatoval, jak se kdo projevoval. Rád nás potrápil nad slovem, které věcně nebo stylisticky přesně nesedělo; dal si od posluchače/čky vyložit význam údajně jasného slova, zasmál se tvrzení, že *každý přece ví, co to slovo znamená*, a hnal nás do studovny pro příslušný svazek tehdy ještě nedokončeného *Příručního slovníku jazyka českého*, a z něho jsme si přečetli pět nebo i víc jeho dost rozdílných významů, z nichž byl pro pochopení textu klíčový jen ten, na který jsme nepomysleli. Onen skvostný devítisvazkový slovník, ne zrovna levný, jsem si po mnoha letech pořídil a často se s ním – snad ku prospěchu svých textů – radím.

Oldřich Králík, autor velké důkladné knihy o logice díla Brezinova, spisů, o němž říkával, že ho zřejmě nikdo kromě něho nedokázal celý přečíst (no, snažili jsme se), ctil osobnosti v mnohém hodně odlišné. Ne nadarmo visely nad jeho pracovním stolem tři podobizny: *Dobrovský, Šalda, Václavek*. Nezval mu rozhodně nebyl nijak blízký, však o jeho próze ve třicátých let psal velmi kriticky – poznal v něm však autentického *Básníka* (a *Básníka* stavěl podobně jako Šalda i Nezval nad pouhé *Umělce*, natož nad

literáty) a mému zaujetí pro Nezvala i pak Šaldu porozuměl; měl vedle přímo sloní paměti i velký dar empatie. A tak když se blížila doba lámání chleba, totiž volby diplomové práce, navrhl mi, abych ji napsal o *Nezvalově baladické tvorbě*. Pokusil jsem se namítnat: v *Křídlech* jsou všeho všudy jen čtyři *České balady*, to je snad na diplomku málo, knížka *52 hořkých balad* a balady v *Manoně* a v *Loretce* jsou přece balady villonské, to se mám rozepsat o *dvojích* baladách u Nezvala? Oldřich Králík se na mne podíval a počkal, než mi došlo, co nám při Wolkerovi dal pochopit; že baladu nečiní baladou jenom ponurý děj, střet s démonickou silou a tragické vyústění, jak se to učí a stále omílá, ale zázračná *proměna*. Dopřál mi, abych si konečně sám uvědomil, že *proměna* je jedním ze základních motivů Nezvalova díla; že podobně jako v *Baladě o očích topičových* se zrak nebohého Antonína proměňuje ve světlo, ve světlo žárovek se mění také fantastické pracovní nasazení v Nezvalově básni *Edison*, a co jiného než balada je i *Podivuhodný kouzelník* a jeho *transfigurace*? Obhájená diplomka se náhodou bez mé iniciativy octla v jeho rukou a vynesla mi pozvání k návštěvě, během níž si mě básník nenápadně vyzkoušel ze znalosti svého díla; asi byl spokojen, pověřil mě, abych sestavil knížečku z jeho myšlenek o poezii, a když jsem to – absolvent Králíkova školení v ediční práci – udělal výběrem *Moderní poezie*, jehož rukopis kolaudoval bez jediné připomínky nebo návrhu cokoli přidat nebo naopak pominout, dokonce mě poctil svou přízní a tím, že mi svěřil ediční práci na vydávání svého souborného Díla. Ale to patří do jiné kapitoly.

Až nyní mi dochází, že právě svým baladickým úsilím si byli Wolker, vrcholný básník české *proletářské poezie*, a *poetista* Nezval přes neslučitelnou směrovou orientaci a při jejich soutěživosti (Nezval napsal *Podivuhodného kouzelníka* v nevyhlášené soutěži se *Svatým Kopečkem*, jedinou básní, na kterou se tehdy podle jeho výroku dalo *žárlit*) natolik blízcí, že přátelství nezaniklo, ani když Jiří Wolker vystoupil z Devětsilu na protest proti jeho přechodu ke klubajícímu se už poetismu. Po jeho smrti trvalo v Nezvalovi až do jeho smrti.

Oldřich Králík neměl ve zvyku nás kazit chválou. Tak jako nás taktně upozorňoval na četné naše nedostatky, tak i taktně dovedl povzbudit. Když jsem přečetl v jeho semináři referát o jedné sestině Jaroslava Vrchlického, neměl námítky ani připomínky, i říkal jsem si, že můj referát *jakžtakž obstál*. Vladimír Justl mi pak prozradil, že se mu Králík zmínil, jak příjemně jsem ho svým referátem překvapil. Věděl, že mi to Vladimír řekne? Samozřejmě věděl.

Věděl však i o tom, že jsem jeho žák dost nevěrný. Učarovaly mi analýzy anglické a zčásti i české středověké literatury, s nimiž fakultu na *filologickém odboru* seznámil profesor Cejp. Velice zjednodušeně řečeno, Cejp objevil v anglické poezii 14. století, v Langlandovi a Chaucerovi, druhý, dnes nám nečitelný, ale ve středověku zřejmě běžný druhý významový plán, tedy jejich alegorickou povahu, kterou signalizují znamení, *signa*, anagramy, a potvrzují ji *circumstantia*, *okolnosti*. Cejp ukázal na jedné své přednášce, že *česká*

Alexandreida je kryptickým, alegorickým obrazem tažení Přemysla Otakara II. do Prus. Cejpovi vynikající kolegové včetně Oldřicha Králíka energicky této hypotéze oponovali, ale po letech její pravdivost prokázal ve svých studiích o českém výtvarném umění 14. století a zejména ve své pronikavé práci o *Dürerově Apokalypse* tehdy odborný asistent, později slavný profesor *Rudolf Chadraba*. Snad v nevysvětlitelném souznění s ním jako pomocná vědecká síla na ústavu estetiky, který Chadraba řídil po smrti profesora Markalouse (Rudolf Chadraba aplikoval Cejpovu hypotézu na výtvarné umění až později), pokusil jsem se porozhlédnout po české středověké literatuře a ve stati *Poznámky k výkladu Klaretova Enigmaticu* (vyšla ve Sborníku VŠP Olomouci, *Jazyk a literatura II*, SPeDn Praha 1955, s. 262–265) jsem navrhl nově chápat Klaretův *Hádankář* (dost nelogickou součástí naučných příruček mladé Karlovy univerzity) jako *poetiku* soudobé slovesnosti a *Novou radu* Smila Flašky z Pardubic jsem analyzoval jako konkrétní alegorii pře šlechty s Václavem IV., a tedy argumentoval pro její dataci rokem 1394.

Pronikavému duchu a odvaze *Ladislava Cejpa*, který můj článek o Klaretově *Aenigmaticu* uvítal, jsem se obdivoval do té míry, že jsem pak chodil – neanglista – na jeho semináře a osvojil si základy možností *kvantitativní analýzy* slovesných děl, kterou Cejp demonstroval na výkladu Shakespearových her. S touto metodou jsem se odvážil po letech přečíst *Žert* Milana Kundery. Toho má studie (otiskl mi ji měsíčník *Plamen*) natolik zaujala, že se na ni po mnoha letech rozpomněl v svém *Rozhovoru o umění kompozice*, v němž objasnil „matematickou strukturu“ svého románu. Na otázku Christiana Salomona, byla-li ta struktura předem promyšlena, Kundera odpověděl: „Ne. To všechno jsem objevil po vydání *Žertu* v Praze díky článku jednoho českého literárního kritika [...]. Byl to pro mne objevný text.“ Ten článek jsem (aniž jsem tušil, že se mu mnohem později dostane zmínky v Kunderově *L'art du roman*) dal, patrně ještě v rukopise a žádostiv pochvaly, Oldřichu Králíkovi. A dostalo se mi 4. 1. 1967 malé vlídné sprchy:

„Milý příteli, přečetl jsem si s potěšením Vaši studii o Kunderově próze. Dovolil jsem si navrhnout několik výrazových retuší a opravit několik překlepů.

Mám jedinou velikou námitku, ale tu mi diktuje rozdíl věkový: patří [se – vloženo red.] a sluší psát tak důkladně o mladíčcích, jako je Kundera? [...]

Z detailů bych měl pochybnosti o účelnosti aritmetiky kompoziční. Mám dojem, že jde o Cejpovo dědictví. Nemám nic proti počítání kapitol a podkapitol – ale nelíbí se mi magie s počty stránek [...]. Něco se mi smí nelíbit, ne? Ale jako celek si mi Váš Kundera moc líbí.“

Mohl napsat vlídněji a taktněji svému *nevěrnému* žáku?

Podotýkám, že Králík se s Kunderou spřátelil, když jsem je seznámil při básnickové návštěvě a večeru v Olomouci 1957. A vím, že Milan Kundera na

Oldřicha Králíka často a rád vzpomínal. Když si přečetl mou analýzu svého románu *La Lenteur* (č. *Pomalost*, Host 1996), napsal mi:

„...dostal jsem před pár dny Tvou kritiku *Pomalosti*. Udělal jsi mi velkou radost. Jsou kritiky přesné, kritiky hluboké, kritiky blbé a pak je docela zvláštní kategorie: kritiky okouzluující. Věruška tu Tvou četla asi třikrát a pořád se smála (a Ty víš, co to je Vera, veracitě, pravda!) Ano, četl jsem toho Dennona poprvé česky a v Čechách. Ale netušil jsem tehdy, že čtu jeho zpotvořenou verzi. Takle povídka by byla něco pro Králíka. Vůbec není jisté, že byl Denon opravdu jejím autor.“

Jaká škoda, že Oldřich Králík se této vzpomínky Milana Kundery (jemuž jsem se přirozeně ani slovem nezmnínal o varování, abych se o mladíčcích tak důkladně nerozpisoval...) už nedožil. Třeba by se na záhadu původně anonymně publikované povídky vrhl – a rozluštil ji.

Oldřich Králík se mnou nesouhlasil ani v názoru na úroveň Nezvalových překladů, stavěl nad ně překlady Holanovy. Ale to mu nebránilo, aby mé ženě a mně nepřinášival své knihy s laskavým věnováním a nevítal mé recenze na ně. Zastavoval se u nás na Letné po večeri, když se šel projít kolem Moravy, než zase na fakultě usedne ke stroji, jehož klapot se bude rozléhat celou budovou často až do půlnoci. Obvykle při tom poreferoval o situaci na svých *třech frontách*: slavníkovské, máchovské (případně nerudovské) a bezručovské. Jeho návštěvy u nás se opakovaly prakticky až do jeho smrti; naší Dominice (narozené 1965) nikdy nezapomněl přinést pamlsek. Mimořádně dobrý vztah bez ohledu na to, co se mu na mně nemohlo líbit a co mi nikdy nepředhazoval, vyplýval i z toho, že jeho paní Božena působila až do své předčasné smrti roku 1962 na stejné katedře neslovanských jazyků jako moje žena Eva.

Já jsem docenta a pak profesora Králíka navštěvoval obvykle na fakultě a tam jsem ho seznámil také se svým přítelem z nejbližších, s Václavem Erbenem, který pak s Králíkem konzultoval, když se rozhodl napsat velký román o desátém století (podklady k němu sbíral mnoho let a stačil napsat jen úvod), a okouzlen jeho osobností, věděním, lidskostí vsadil ho pod jménem *Malík* do svých detektivních románů *Denár v dívčí dlani* a *Poslední pád Mistra Materny*. Nemohu však nevzpomenout vlastně jediné návštěvy v bytě Oldřicha Králíka a jeho ženy v Hněvotínské ulici 18. Oldřich Králík slavil roku 1957 své padesátiny skutečně velkolepě. Říkalo se, že celý týden, jeden den s profesory, další docenty, pak s odbornými asistenty a nakonec se svými – tehdy už bývalými – posluchači z neučitelského studia. Pozval nás domů, chyběl jen – nevím už proč – Jaromír Dvořák a kolegyně z mého ročníku. Úžasné nás Králíkovi pohostili a tento vlastně *bytový seminář* se protáhl na celou noc. Snad hodinu snad dvě po půlnoci si Králík vzpomněl na posluchačku *Dídu*, krasavici – patrně ne zcela neprávem – podezřelou z toho, že ji velký svůdce žen Vladimír Justl až příliš pomohl k vynikajícímu referátu.

Docent Králík se rozhodl, že musíme Dídu jít pozdravit. A tak jsme uprostřed krátké červnové noci zvonili na Dídu, totiž na její rodiče, v jejichž vile nevisely na stěnách horší originály než obrazy Josef Čapka, Václava Špály, Emila Filly atd. A byli jsme do toho mimořádně kulturního domu mile pozváni, vařila se káva a došlo i na historii zmíněného referátu. Byli jsme už málem polomrtví, když jsme v pánské jízdě pokračovali u Králíků až do svítání a klopýtali pak domů; jenom na Oldřichu Králíkovi nebylo vůbec znát, že už má celý týden důkladných oslav za sebou.

Abych nezapomněl, Vladimír Justl tehdy uspořádal ke Králíkově padesátce rukopisný sborník našich prací. Na tom sborníku – kde je mu konec? – jsem se podílel statí o *Sedmikrásce* Jaroslava Durycha, který dlouho pracoval jako lékař ve vojenské nemocnici a jehož zahrada na olomoucké Letné sousedila se zahradou, v níž se batolila má budoucí žena Eva.

Nejlepší vzpomínku na Oldřicha Králíka jsem si přirozeně nechal na konec. Po oslavě jeho jubilea jsme se rozprchli, oženil jsem se, dal výpověď v Krajské lidové knihovně, kde jsem byl zaměstnán jako její metodik, chystal se na dvouměsíční vojenské cvičení a Oldřich Králík v gratulačním dopise ke svatbě se 8. července 1957 zmínil o možnosti, že bych mohl po vojenském cvičení nastoupit jako asistent na bohemistickou katedru. Ta možnost už v té době neexistovala, ale to Králík na prázdninách, které trávil v Chudoplesích, ještě nevěděl. A tak mi psal:

„Podle posledních Opelíkových zpráv utváří se vyhlídka na Vaši asistencuru příznivěji. Avšak mluvil jste prý nevhodným způsobem s kol. Daňhelkou. Máte před sebou habaděj času na konflikty, prozatím hleďte, abyste s lidmi vycházel co nejpokojněji. Slibuji si velice mnoho od Vašeho příchodu na naši katedru, zlobil bych se na Vás, kdyby nynější příležitost byla Vaší vinou propasena.“

Ani Opelík, ani profesor Daňhelka, tehdy tuším vedoucí katedry, ani Oldřich Králík nevěděli, proč jsem *nemohl* akceptovat lákavou nabídku místa na olomoucké bohemistice. Dosud jsem o tom nepsal, ale nemám proč to tajit. Pozval si mne tehdy docent proděkan Oldřich Bělič a řekl mi, že *téměř* nic nebrání, abych se stal asistentem, že moje články v *Hostu do domu* a v *Novém životě* mají dobrý ohlas atd., jen je tu *maličkost*. V době zostřeného boje proti náboženství jako opiu lidstva není možno přijímat nikoho, kdo se nevypořádal s náboženskou otázkou. Vědělo se, že před svatbou na olomoucké radnici jsem byl oddán u svatého Mořice, kde nám hrál na varhany už tehdy slavný jejich obnovitel *Antonín Schindler*. Vědělo se, že se občas zastavím na večerní mši u dominikánů. Nevědělo se, že už dávno nemám a vlastně nikdy jsem neměl *zážitek víry*, že jako dítě zbožné maminky, která by byla ráda, kdybych se rozhodl pro teologii, ale nikdy mi to výslovně neřekla, jsem vyrůstal v prostředí, kde téměř všichni věřili, že jsou věřící, ale že mně se víry, která je přece

milost Boží, nedostalo, že jsem zkrátka věřící ze setrvačnosti. Jenže kdybych se náboženství zřekl ve chvíli, kdy se mi to klade jako *podmínka* k nějaké kariéře, připadal bych si jako kariérista; jako padouch. Tak jsem se to odvážil říci spectabilis Běličovi, vlastně svému krajanovi z Kyjovska. Porozuměl mi a jen poznamenal, že o tom už tedy nebudeme mluvit a on o tomto důvodu mé rezignace na nabídnutou možnost nikomu neřekne. Svě slovo dodržel, nevím, jak vysvětlil prof. Daňhelkovi, že se už o asistenturu neucházím, a já nebyl s to nijak rozumně Daňhelkovu naléhání čelit. A proděkan Bělič neprozradil nic ani Oldřichu Králíkovi, který mi 26. července už z Olomouce napsal na vojenské cvičení dopis, který zde ocituju jako ukázkou nádherné Králíkovy starostlivosti o nevěrného žáka i Králíkova velkého umění ironie:

„Mluvil jsem právě s kol. Daňhelkou, opravdu si nedovedu z jeho řeči vybrat, jak to s Vaší asistenturou vypadá. A nejsem prorok, abych odhadl, co byste měl dělat. Snad by úplně postačilo, kdybyste poslal z vojny pohlednici. Ovšemže jste se s kol. Daňhelkou nepohádal, ale nemluvil jste zřejmě dost uctivě o hodnosti asistenta na VŠP,¹ když Vám jedno provizorní usnesení vyřizoval proděkan Bělič. Dobře vychovaný mladý muž musí dát najevo, že si váží a vždy nesmírně bude vážit prokázaného dobrodiní, že ocení, bude-li mu propůjčena vysoká hodnost asistenta na VŠ. Vy se zatím bratříčkujete s pochybnými básníky a nemáte dost náležité úcty k fakultní hierarchii, Musíte přece, jste-li náležitě vychovaný absolvent, omdlávat při pomýšlení, že by Vás minulo vyznamenání, spočívající ve funkci asistenta. Svět končí na fakultě a neprostírá se přece v pohádkových říších. Nejhorší asi je, že si neuvědomujete, jak zlehčujete majestát školy.“

Zmínka o *bratříčkování s pochybnými básníky* narážela na to, že jsem jako knihovník na jaře 1957 pozval do Olomouce Milana Kunderu a k nelibosti panující moci (o té nelibosti jsem neměl potuchy) uspořádal večer z jeho tehdy ještě rukopisných *Monologů*, podrobených pak i po jejich mírně cenzurovaném vydání ničující oficiální kritice. V létě 1957 už se zřejmě na fakultě vědělo, že se kamarádím s básníkem, který sice napsal vyznamenanou poému o Fučíkovi, ale octl se právě v jisté a tehdy jen dočasné nemilosti.

Až to ode mne nikdo nevyžadoval a nic mi za to nesliboval, rezignoval jsem na příslušnost k církvi; zdálo se mi nepoctivé v ní setrvávat, daru víry nemaje. Když se mne kdo po mnoha letech na tuto otázku přátelé katolíci ptali, odpovídal jsem otázkou, zda jsem si mohl říci, že od nějaké chvíle začnu věřit? Sám se *dožadovat daru* milosti Boží? Ale co vím, třeba se dostanu do nějaké životní situace, kdy se mi daru víry dostane.

/1/ V letech 1953–1958 měla Univerzita Palackého pouze fakultu lékařskou, z fakulty společenských věd a z fakulty přírodních věd byla zřízena Vysoká škola pedagogická.

Ani Milanu Kunderovi, ani Oldřichu Králíkovi jsem o historii svého jara a léta 1957 neměl důvod nic říci. Jen o Kunderově olomoucké epizodě 1957 jsem napsal do sborníku *Tisíc dní s literárním klubem Olomouc* (Olomouc 2009) vzpomínku *Jeden z pochybných básníků*.

Nebyl jsem Králíkův věrný žák, ale čím jsem starší, tím víc vím, že za většinu toho, čemu jsem se v jeho oboru naučil, vděčím jemu. Nestihl jsem mu za to, za jeho laskavost, takt, porozumění, starost a povzbuzování nikdy takto souhrnně poděkovat, snad u víře, že je na to času dost; že Oldřich Králík je v mém životě a práci podobně jako slunce a naděje napořád. A jen zlá náhoda způsobila, že jsem se dověděl o jeho předčasné smrti a pohřbu až po návratu od moře. Ale čtenáři Králíkova díla by snad mohli mít o mé skromné svědectví zájem.

HRA NA NÁSTROJ ZVANÝ KOMPROMIS

ISTVÁN VÖRÖS

1 O NĚKOLIKA MOŽNOSTECH PŘEKLÁDÁNÍ OD INTROPŘEKLADU AŽ PO EXOPŘEKLAD

„V jistém smyslu nic není nepřeložitelné, ačkoli v *jiném smyslu* přeložitelné není nic, překlad je jen jiné jméno pro nemožné“ (Derrida 1997: 93–94). Nuže, zatímco nás trvale zajímá tento *jiný smysl*,¹ budeme nuceni zabývat

/1/ Co by mohlo být vhodnější půdou pro uvažování o jiném smyslu, než jiný text. Jiný text, který je jiný než náš hlavní text, což je studie nebo přinejmenším esej. Poznámka pod čarou mřící někde jinde. Protože změnu směru objížďky našeho uvažování potřebujeme vyznačit viditelně, tedy nějak jinak. Možná to bude spíš zkratka. Proniknout po cestičce, která se pak bude klikatit mezi všemi těmi náhle tak nepřekonatelně čnějícími myšlenkovými překážkami. Co by to mělo být jiného než báseň. Která dokáže být nejen krásná. Nejen dodávat nám sílu žít. Ale dokáže nám pomoci rovněž přemýšlet. I když nám zde nejde v první řadě o chápání či psaní maďarské poezie, vydejme se na chvíli po této stopě a pokusme se větu zaznívající, vznášející se nad touto poznámkou učinit zemitější, reálnější, pochopitelnější právě v maďarské básni, přesněji tedy v jejím českém překladu. Možná že takový výklad básně není dobrý nápad, možná si děláme medvědí službu, jelikož by báseň měla vykládat nás (alespoň zčásti: nějakou myšlenku), nikoli my báseň. Běžný čtenář poezie může proti takovému to od(b)pornému pokusu o výklad básně protestovat, tím však zároveň hovor o básni, paběrkování kolem jiného smyslu neodmítá. A také ono legendární „Gondolta fene!“ čili zhruba tolik co „Houbelec tím chtěl básník říct!“, které připsal János Arany pod jedním z rozborů své básně, se tak stává něčím jiným. Tím, že básník chtěl říct houbelec? No, zřejmě ano, každopádně tedy něco jiného. Ejhle, jiný smysl. I kdyby myslel na to samé. Ale jindy a jinde by i to jinde již bylo v jiném smyslu:

ÚVOD DO JINÉHO SMYSLU

Každý text může mít jen jeden výklad,
pronesl během teoretizování nad mým obrazem
muž v praktických otázkách zběhlejší než já.
Tuto větu jsem si však nedokázal vyložit. Je to vůbec
možné? Nechápat. Nebo je jednostranný výklad nějaké
povinné minimum? No, jednostranný může být, ale musí snad
jednoznačně vykládat i texty? To jako není textu
beze smyslu? Pak není smyslu bez textu, a ke každému smyslu
patří text, tohle bych jinak nevyslovil. Snad by to bylo vlastně lepší,
kdyby tomu tak bylo. Jako takový jazykový falanster.
V takovém falansteru by to zřejmě byla radost – ne snad
žít, spíš – hovořit. A všichni by si rozuměli navzájem. Nepochopení
by jako slovo nemělo již
významu, i když by bylo ve slovníku.

Tak to by se mi hodilo, protože slovo ‚nepochopení‘, které navíc
nemá už významu, by mohlo být klíčem k vytoužené bráně
jiného smyslu. K oněm zazděným dveřím, které přesto
mají kliku a někde za nimi se ozývá i štěbetání ptáků.

Že by byl jiný smysl něco jako hlasy zvířat?
Tohleto každopádně v onom smyslu, jak my lidé
chápeme smysl, nemá významu. Není však nesmyslné.

se oním *jistým smyslem*. Jistěže, mohlo to být napsáno i opačně: „V jistém smyslu přeložitelné není nic, ačkoli v *jiném smyslu* nic není nepřeložitelné, překlad je jen jiné jméno pro nemožné.“ V jistém smyslu jsme tak Derridovu větu hned přeložili, byť pouze v rámci stejného jazyka. Jenž navíc není původním jazykem této věty. Pokud se však na ni podíváme lépe, přehozený protimluv má nutně vliv na poslední větu souvětí, musíme se tedy této jemné okolnosti nutně podvolit a změnit předchozí změnu, musíme tedy na našem nedokonalém překladu opět trochu autorsky zapřekládat (což je autopřeklad, a nikoli intropřeklad?): „V jistém smyslu přeložitelné není nic, ačkoli v *jiném smyslu* nic není nepřeložitelné, překlad je jen jiné jméno pro možné.“ Takto náš překlad definitivně převedl původní větu do jejího protikladu (co je ještě autopřeklad a co už intropřeklad?), což ostatně v případě uměleckého překladu není nikterak ojedinělou překladatelskou chybou. Systémy kladných a záporných tvrzení, které dokáží být v jednotlivých jazycích tak proměnlivé, lze překládat jen s obtížemi. Respektive snadno lze skrze zdánlivou prostotu tohoto jevu zabřednout do obtíží mimojazykových.

Pokud jsem dosud dvakrát použil samostatných pojmů autopřeklad a stejně tak intropřeklad, snad by bylo vhodné rozlišovat i další možnosti překládání:

1. překlad
2. autopřeklad
3. intropřeklad
4. suprapřeklad
5. hyperpřeklad

První znamená překladatelskou práci, respektive její výsledek, který se vyskytuje a je stejný i v hovorovém a odborném stylu. Dvojka znamená samotný pracovní postup konkrétního překladatele. V bodě tři již začínáme rozlišovat hlubší významy. Intropřeklad znamená takový překlad, který se nutně pohybuje do hloubi původního textu. Kvalitativně? Stylově? Komplexněji? Nesmíme překládat sám text, neboť potom bychom překlad dovedli k jednoznačnosti jedné velké poznámky pod čarou. Byl by snad tohle správný postup? Jednou přeložený text každopádně nebývá již tak obtížně přeložitelný jako originál. Kdysi jsem se s jedním maďarským básníkem zapletl do diskuze

Obsah té jiné krajiny začíná až někde za člověkem.
Ovšem ta krajina nevede jen ke zvířatům. Ačkoli zřejmě
tak snad promlouval svatý František ku ptactvu nebeskému.
V nás dlíci svatý František tak v jiném smyslu promlouvá
i k ptactvu hnízdícímu zase v někom jiném. Načež pak jeho svatý
František odpoví ptactvu zahnížděném v nás. To je ovšem možné
jen tehdy, pokud naši ptákové a světci vědí o sobě navzájem.

Vždyť právě to jsou metafory, ti, kdo se uvelebí v ptačích
hnízdech, pohlízejí na sebe u svatých kulatého stolu.

A právě to je jiný smysl, jen bez ptáčků a svatých.

stran srozumitelnosti Vladimíra Holana. Nechtěl dokonce uznat ani to, že jej Češi považují za nesrozumitelného. Dokázal tedy zřejmě pochopit, že může být pro Čechy obtížně srozumitelný, jemu samotnému ovšem bylo vše natolik jasné, že i sebemenší pochybnost jej dokázala pobouřit. Je-li však tomu tak, pak se zde dopustili pochybení překladatelé, kteří nedokázali z češtiny převést rozlehlý, nezbadatelný a nekonečný kosmos holanovské poezie. Tato výčitka se pochopitelně, jakožto Holanova překladatele, týká také mě.

Může se tedy stát, že překladatel nepochopí jednu významovou rovinu, respektive si jí ani nepovšimne. Tehdy vyvstává nebezpečí, že v hloubkové struktuře textu se tato vrstva ztratí a na takto ztenčené podrážce textu sklouzává čtenář někam úplně jinam, propadá se v něm, jako by krácel po nejisté půdě krasové oblasti. Přiznejme, že během překladatelské práce dochází k takovýmto krasovým jevům velice snadno. Vznikají propadání, šrapová pole, vše se posouvá k jednoznačnosti. Ovšem jednoznačná báseň není básní.

Oproti tomu si můžeme uvědomit, že mnohoznačný zákon není zákonem. To nás však již zavádí spíše k otázce právníckého jazyka, jímž se zde nyní nemá smysl hlouběji zabírat. Každopádně by však bylo záslužné prozkoumat, jak a za cenu jakých obětí je vlastně významové jednoznačnosti dosahováno. Formulaci jednotlivých otázek je třeba rozkládat na dílčí otázky, dokud se k jedné jazykové formulaci nevztahuje jediný význam (právní nařízení, případně zákaz). Tomu však brání fakt, že by takový proces vyžadoval buď nekonečné formulace, nebo užívání pouze jednoznačných slov, anebo potřebu vytvořit zcela zvláštní právní slovní zásobu, což je zřejmě nemožné. Žádoucí by byl buď zvláštní slovník, anebo zvláštní mluvnice. Úsilí o dokonalé porozumění a vyhýbání se nedorozuměním by dalo vzniknout zcela jinému, pro nás dokonale nesrozumitelnému jazyku. Vždyť kdyby každé slovo bylo jiné nebo znamenalo něco jiného, mělo pouze jediný význam, nevěděli bychom, jaké významy to jsou. Ani významový systém jednoho jazyka nelze bezprostředně použít k pochopení systému jazyka jiného. Je to jako program hlídající v počítači pravopis. Kdybychom tento text nastavili třeba na angličtinu, podtrhne prakticky všechna slova jako chybná. Avšak to, co program nepochopil, budou slova nepodtržená. Snad jsme tak o krůček blíže vysvětlení, proč je vlastně pro běžného čtenáře tak těžké chápat právní text. Takto, jsou-li výše uvedené myšlenky založeny na pravdě a právníky vede při tvorbě zákonů snaha po jazykové jednoznačnosti, pak těžkosti s jejich pochopením nezapřičinuje anomálie, nýbrž nevyhnutnost. Ale pokud jiní lidé stěží pochopí právníka (pokud zrovna hovoří jako právník), jak by bylo zároveň možné, aby také právník chápal ostatní? Ačkoli právě jimi, právní úpravou jejich životů se zabývá jeho zákonodárná činnost. Vykладаči práva fungují mezi těmito dvěma světy jako svého druhu překladatelé, jako ti, kteří styk mezi jazykem života a jazykem práva usnadňují. A na konci tohoto procesu je člověk, jehož by nebylo dobré ztotožňovat

s pasivním objektem práva. Ačkoli, pokud se začteme do starodávných právních systémů nebo se rozhlédneme po okolních kontinentech, pak ani to se nezdá být zcela nemožné. Dějiny podřízenosti právu jsou přinejmenším tak důležitým stavebním materiálem, jako dějiny lámání tohoto práva. Jedním z cílů bojů za svobodu bylo z člověka, právního objektu, učinit právní subjekt, člověka požívajícího práv. Aby byl pozeňání práva účasten každý jedinec. A z tohoto snad poněkud nečekaného náhledu teď vyplývá, že to je právě záležitost jazyka, přesněji otázka jeho vícejazyčnosti, ač mezitím stále nadbíháme jazykové jednojazyčnosti (Derrida 1997).

Zatímco jsme odbočili zdánlivě poněkud stranou, ani jsme si neuvědomili, že se tím vlastně doplnilo naše překladatelské pojmosloví o dva body:

6. infrapřeklad

7. ultrapřeklad

Nedokončili jsme však definici pojmů v bodě čtyři a pět. Čtyřka, suprapřeklad, znamená vlastně něco trochu jiného, zpřevrácení věci, nadělání nepořádku. V případě některých textů působí radost, vyvolávají-li vzrušující duchovní pochody, v nichž se lze jen obtížně orientovat. Lze si představit, že takový text, který již v originále nutně učesalo rozumové chápání, překladatel opět rozcuchá? Nebo je nemožné jej pochopit určitým způsobem a poté takto přeložit? Pochopeným dílem nazývám ony klasicizující, do čítanek zařazené texty, s jejichž tušeným nebo skutečným významem jsme obeznámeni dříve než s dílem samotným. Suprapřeklad znamená takovou překladatelskou rekonstrukci, při níž se čtenář překladu dostává blíže původnímu textu než čtenář originálu, ale pro samou tradici nevidí text. Hyperpřeklad (bod číslo 5) nastává, když překladatelská snaha do textu zabudovává neexistující významy, které jsou do originálu pouze promítnuty, je to zkrátka spravování textu.

Nebo vyspravování? Ale této hry již zanechme.

Stejně zbývá ještě mnohé dovysvětlit. Infrapřeklad (bod 6.) je založený na nepochopení, chybném překladu, svět nosočistoplen, nedostatku překladatelského fištrónu (přičemž toto *založení* spočívá právě v základní absenci nějakého základu). Dokonale pronásledovatelné. (Ale i pronásledovatele lze pronásledovat, řekněme to tedy spíše takto: praxe, jíž je třeba se vyhýbat a jejíž výsledky si žádají opravu.)

Potom tu máme sedmou varinatu překladu, ultrapřeklad. Tento pojem odkazuje na příbuznost se hyperpřekladem, nejde však o opravování, zvyšování kvality, nýbrž o změny stylistické, přeladění do jiné tóniny, což je opět velice sporné, ale podle mého mínění často správné. Překlad totiž nepromlouvá k době a kultuře originálu díla, nýbrž k době a kultuře cílového jazyka, a pokud jsou tam jiné akcenty a normy, pak je, pokud možno, třeba překládat tak, aby výsledek nepůsobil jako muzeální exponát, ale byl podobně šokující a inovační, jako byl ve své době originál. Sonet by tedy bylo popřípadě zapotřebí přeladit na avantgardní volný verš? Taková myšlenka

nejspíš vypadá jako přehánění, přesto však v sobě skrývá jistou duševní výzvu. Ostatně každý novátorský pokus se mění v náš užitek a obohacuje literaturu, především literaturu cílového jazyka.

A nyní se jako protiklad ultrapřekladu vynořuje varianta osmá:

8. endopřeklad.

Což není nic jiného než zjištění, že originál je třeba v každém ohledu uchovat, starý text je třeba překládat archaizovaně, zachovat cílovému jazyku cizí slovosled. Nejradikálnějším postupem je zprostředkování samotného hrubého překladu, potom je ovšem nevyhnutelně nutné publikovat vedle hrubého překladu i originál. Čímž je již naplňován pojem

9. exopřeklad.

Exopřeklad přechází v cílovém jazyce pouze v symbióze s endopřekladem. K tomuto radikálnímu gestu mohu v maďarské literatuře uvést jediný příklad, svazek nazvaný *Dvě stě hrubých básní* čili *Kétszáz nyers vers* (Báthori 2012). Csaba Báthori přistupuje v této knize nejkomplexněji k jedné z Rilkových básní „Archaischer Torso Apollos“ tak, že zde nejprve uvádí původní text, poté následují dva vlastní hrubé překlady z let 2009 a 2011, dále hrubé překlady Zsófie Bally a László Győriho. Z formálně věrných překladů uvádí vedle kongeniálního Árpáda Tótha práce Dezső Kosztolányiho a Dénese Farkasfalvyho. Ale to stále ještě není konec, neboť sám pořizuje ještě akusticky blízký překlad (tento postup, kdy se překladatel z akustických možností pokouší na základě stejného znění vykresat žádoucí smysl, se objevuje poměrně zřídka). Potom tuto řadu uzavírá jeden nerýmovaný překlad v jambech a jeden v poetizované próze (v níž je jeden úryvek podán dokonce ve dvou variantách). Problém, že překládání lze v určitém momentu pouze zanechat, nikoli překlad dokončit, ilustruje Báthori v tomto případě zcela radikálně a řadí za sebou alternativní postupy, endopřeklady a exopřeklady, čímž dochází dohromady ke dvanácti variacím téhož.

Akusticky věrný překlad by jistě vyžadoval název další kategorie:

10. audiopřeklad.

Ale snad by bylo vhodnější nebrat již tuto kategorii v potaz.

Spíše bych chtěl uvést příklad ultrapřekladu, který zmíněnou Rilkovu báseň přepisuje v duchu surrealismu:

REKULTIVACE DÁVNÉ SOCHY

Hlavu to chválobohu nemá,
snad byla slepcem, jehož tvář je celou,
a volnost mříží, na to místo
nejspíše bude vhodná kostka,

i tak nám z toho čouhá člověk, křídla
namísto paží dejme třeba. Něco tu přesto víří,

tak tomu třeba protičeřit, a pádu do kamene,
minulosti hrudi, slyším, jak dychtí,

jak na vzdálenost tisíciletí stále touží
uchvátit moji představivost, vstoupit
do mojí hlavy vlastním pohledem, už dost,

fúrii, jejíž pohled dosud svádí, setřást
ze sebe saze staletí, prach, v němž ses tady
až dosud válel. Zpěvracej minulost!

2 OTÁZKA TÝKAJÍCÍ SE SMYSLU PŘEKLÁDÁNÍ, ANEB POUČENÍ Z ULTRAPŘEKLADU DERRIDOVSKÉ VĚTY

Během výše uvedených hrátek s Derridovou větou (infra- či ultrapřeklad) jsme se dozvěděli něco o její nejtajemnější, a proto také kurzívou vysázené části. Překládání je v *jiném smyslu* jen jiným jménem pro nemožné. Tak to přinejmenším tvrdí Derrida. V našem ultrapřekladu se však stává jiným jménem možného. Pro lepší rozlišení použijeme systematicky kurzívy. Potom můžeme dojít k těmto tezím:

1. V *jiném smyslu* je překlad jen jiným jménem pro nemožné.
2. V *jiném smyslu* je překlad jen jiným jménem pro možné.

Ba dokonce:

V *jiném smyslu* je překlad jen jiným jménem *pro možné*.

Když to dále zjednodušíme, v *jiném smyslu*, ovšem právě proto ten „jiný smysl“ z obou stran rovnice vyškrtáme:

- 1b. *Překlad* znamená nemožnost.
- 2b. *Překlad* znamená *možnost*.

Existují i jiné možnosti, ale tohle by prozatím mohlo stačit. Pokusme se spíše dojít k závěrům z našich tezí. Protože zde se již pohybujeme na hranici chápání. A co je nesrozumitelné, to nelze ani překládat. Respektive smyslu jsme v tomto případě dosáhli svého druhu logickými, oboustrannými jazykovými překlady. „Člověk, tedy bytí, přiřazuje jedinečný smysl nikoli proto, aby je oslavil, nýbrž aby je zpracoval“ (Lévinas 1997: 55).

Oč tady vlastně jde?

Možná že *tak trochu* o něco jiného? Po tom všem, když jsme tak obšírně definovali její možnosti a nemožnosti, musíme dospět k tomu, že z hlediska překladu je otázka špatně položena. Odkazuje na možnou či nemožnou povahu překladu, a takto se mění v sebemrskáčský nástroj překladatelův. Ve virtuální důtky. Na špatnou otázku lze dát jen špatnou odpověď. A Derridův paradox odkazuje zřejmě právě k tomuto. Umělecký překlad je samozřejmě nemožný. Ale je mnohem nemožnější báseň napsat než ji přeložit. Literatura,

velká literatura svou dokonalostí vzbuzuje v člověku iluzi odvěké existence. Jak by k tomu lidé přišli, kdyby měli sami psát takové věci, jako je *Antigona*, *Hamlet* nebo *Elegie z Duina*?² Napsat je by byla mnohem větší nemožnost.

Právě proto je *překlad* synonymem nemožného.³ A jeho *možností* je překlad. *Překlad* jako nějaká metafyzická činnost – abych zde tedy podal rychlou analýzu kurzívy – je nemožný, protože každý text pohybující se ve stejné jednojazyčnosti snad existuje potud, dokud je jej možné analyzovat v mezích rozumu, a pokud tuto mez překročí, je již jedno, ve kterém jazyce mu nebudeme rozumět. Ovšem, podle mého názoru, je každé takové nerozumění nedorozuměním. Samo *pokoušení rozumět* je vlastně „neodborným“ ulpíváním na textu. Právě pro zřejmou, vědomou a patřičně prostředky užívající odbornost se může *hledat smyslu* jevit poněkud nezasvěceným.⁴ Protože chce být zasvěcen, nikoli soustředit se v první řadě na požitky z textu. „[V]šechno je čitelné (jakkoli nečitelné vyhlíží), jinak [...] v zásadě je každý text nečitelný, ač měl být čitelný sebevíc“ (Barthes 1996: 58). Hledání čitelnosti je ke skutečné radosti utváření textu spíše v protikladu. Recepce uměleckých textů by se měla zaměřit nikoli na chápání, nýbrž na estetické vnímání. A nepoučenému čtenáři by měl být v první řadě namísto vysvětlování třiben vkus.

Proč je tedy překlad *možný*? Nelze jej jenom tak provést – což ostatně víme z praxe. Paradox jeho *možnosti*: v praxi je přece denně překládáno nepřeborné množství textů a jakkoli budeme zdůrazňovat nemožnost překladu, možnost spočívá v tom, že pro díla jsou hranice jazyků překročitelné. Proto je možný. A také proto *možný*, protože díla existují nikoli v jazyce. Přinejmenším ne v jednom konkrétním, nýbrž v jinojazyčnosti jazyka (a/nebo mluvčího). *V jiném smyslu*. Nikoli v jiném světě, ve stejném světě, jehož smysl je však jiný. Má jiný smysl. Svět, nikoli dílo. Proto není třeba překládat význam. Infrapřekládat se samozřejmě nesmí. Ale pokud nabídneme dobrou a širokou cestu, smysl po ní přijde sám. Sám od sebe? Snad proto, že schůdným se stane něco, co do té doby nejenže schůdné nebylo, ale prostě vůbec neexistovalo.

/2/ Co to, nemáme snad vlastní české a maďarské specifické příklady? No ovšem, příklady maďarské: jak by mohl někdo jiný napsat něco takového jako Petőfiho *Tündérlom*, Aranyovy *Vörös Rébék*, Adyho *Párizsban járt az ősz*, nebo Ötlikovu *Skolu na hranici*? Příklady české? Co třeba *Máj*, *Noc s Hamletem*, *Příliš hlučná samota*? Švejka neuvádím, protože právě u něj nelze dost dobře pochopit, jak je možné, že takto radikálně nestrhává masku celosvětové blbosti přinejmenším každý druhý spisovatel?

/3/ Překlad, což znamená již přenesení, převedení do bytí. V podstatě tvorbu. I psaní je pouze (pouhý?) překlad. Kosztolányi říká: „Zdali je možné přeložit – z jednoho jazyka do druhého – báseň? Nelze. [...] Překládat nelze, jen přesazovat, opětovně skládat“ (KOSZTOLÁNYI 2008, 270–271.) Podle něj tedy překlad – přinejmenším v případě poezie – není překladem. Každé překládání je v podstatě psaní. Když to obrátíme – nikoli zpěvujeme – říkáme, že je každé psaní: překladem. Snad je to pravda i takto s vynecháním kurzívy.

/4/ „[...] nestačí pouze napomáhat tomu, abychom jinak mysleli, nýbrž abychom četli to, čemu již věříme jako přečtenému“ (Derrida 2000: 21).

Jak můžeme vidět, není tedy dobrou otázkou zavádějící dotazování se po možnosti. Mnohem správnější je dotazování se po smyslu. Má-li smysl překlad, pokud samo dílo nemá smysl, ale jenom jiný smysl. Prvotní význam je past, do níž se může překladatel chytit, pokud začne překládat právě tohle. Ovšem, jenže všechno ostatní zůstává nepřeložitelné.

Tohle jsme teď samozřejmě uvedli jenom kvůli paradoxu. To něco není nepřeložitelné, nýbrž nepřekládatelné, protože z jednoho jazyka do druhého se to dostává i bez překladu. „Vždy každopádně zbude něco nepřeložitelného [...] vždy existuje nějaká zdánlivě pouze nedopřeložená, tedy *nepřeloženě přenesená část*“ (Csordás 2008: 58).

Otázkou tedy je, má-li, může-li mít překlad smysl. Pokud má, pak musí být také možný. Pokud nemá, pak je nejen nemožný, ale rovněž překládání by nemělo smysl.

V jistém smyslu dáváme platnou odpověď na Schellingovu otázku vztahující se i na nás. Otázka zní takto: „Hypoteticky připustíme, že naše vědomí uzpůsobuje *realita*, a zeptejme se tedy, jaké jsou podmínky této reality?“ (Schelling 1983: 52) V případě překladu je touto podmínkou smysl. Smysl musí mít nikoli překládaný text, nýbrž pořízení překladu. A to už bývá různé. Vznikly i překlady považovatelné za zbytečné, které se minuly cílem, tedy pokud budeme považovat za cíl jejich smysl a pochopení. V někdejších socialistickém Československu byly v rámci fungující překladatelské praxe překládány české básně do slovenštiny nebo slovenské do češtiny. Cílem toho, jak mnozí zajisté mohli tušit, bylo zajistit překladatelům (kteří by jako básníci zřejmě vyžili jen obtížně) základní životní jistoty. Původní text však byl pro čtenáře v cílovém jazyce zrovna tak srozumitelný jako překlad. Cíl nebyl totožný se smyslem. Překladatelská práce nesmyslná nebyla, protože byla posvěcena cílem jiným.

3 OTÁZKA ZDOMÁCENÍ

Přeložit něco do mateřštiny je, jako by se nám někde mimo domov zalíbila nějaká věc, kterou si potom zákonně nebo nezákonně opatříme a odnese domů, abychom pro ni našli místo, třeba přímo v naší ložnici. („Nepřeložené přenese“ (Csordás 2008: 58). Překlad je svého druhu domestikace.⁵ Pokud známe jazyk, v němž se dílo zrodilo, rozumíme mu, pokud budeme velice pozorní, pak budeme mít představu také o působení jeho stylistických prvků, ovšem jen v mateřštině se můžeme pohybovat v dílech jako doma,

/5/ Což Heidegger citující Hölderlina nazývá tímto kongruentním zápisem: „...básnický přebývá člověk“ a poté to mimo jiné doplňuje takto: „Pokud ovšem podstatou básnictví v literárním je jedinečná forma bytí, jak je potom možné zakládat lidské přebývání na básnickém?“ (Heidegger 1994: 192) Přebývání zde v bytí je podobné zdomácnění. Umělecký překlad se právě tohle pokouší nalézat pro poetično.

anebo ještě jinak, pouze v mateřštině může být náš pocit domáckosti součástí umělecké tvorby.

Pozoruji, že velká část kulturního materiálu v mé hlavě je vázána na registru maďarštiny, takto, pokud například hovořím česky, určité světové literární nebo kulturní významy si prostě neuvědomuji. K tomu se nejdříve musím přepnout do maďarštiny, a tam dotazované jméno vyhledat. Je zvláštní, že tvrzení „kolik jazyků znáš, tolikrát jsi člověkem“ je natolik pravdivé, že rovněž naše vzdělanost se v různých jazycích projevuje na různé úrovni. Krom jiného se to projevuje tak, že při používání jazyka, jímž nehovoříme stoprocentně, anebo jen stoprocentně, vypadáme hloupější, než v mateřštině. Naše rozličná ega hovořící různými jazyky nejsou stejně chytrá?

Takže v případě překládání je třeba na základě rad onoho průměrně hloupého člověka, na základě jeho hrubého překladu vymyslet, čím vlastně má být ona původní (jako hloupá pravděpodobně nezamýšlená⁶) báseň. Anebo to vypadá tak, že překladatel používá síto toho hloupějšího. Nelze se tedy divit, že opravuje texty, které překládá, takto se přece snaží překonávat vlastní omezenost a hloupost. Nepřekročíme-li nikdy ani svůj vlastní stín, naši vlastní hloupost tím spíše ne. Postačí pustit se do překladu. Překladatel pro někoho jiného vytváří domáckou útulnost, sám za sebe však ze svého domova, ze svého okna strhuje starou, potrhanou záclonu: svou omezenost.

4 JE MOŽNÉ UMĚNÍ PÁRIŮ?

Když hovoříme o překladu, měli bychom bezprostředně zažívat zrození vědy, protože mluvit o tak praktické činnosti teoreticky, to je přesně okamžik přechodu k vědecké abstrakci. Jsou vědy, které to již učinily dříve, před staletími či tisíciletími, a dávno již zapomněly na problémy, na krásu i na pochybnosti vyvolávané překračováním hranic. Naproti tomu teorie překladu musí neustále klást otázky po vlastní existenci, jako to činí umělecký překlad. Každý, kdo se zabývá uměleckým překladem, se nutně ptá, je-li vůbec možný – a to už je zároveň teorie. Je však možná teorie překladu, pokud i umělecký překlad označíme za nemožný? Pokud Derridovu větu citovanou a problematizovanou v úvodu naší práce, z níž konečkonců vyplývá nemožnost překladu, vezmeme vážně, potom je i uvažování o uměleckém překladu nemožné. A o nemožné věci přece nelze teoretizovat. Takto však naše otázka, z níž se vyklubává teorie, umožňuje zničením sebe samé nejen umě-

/6/ Velkou otázkou je, jaká je cílová čtenářská skupina konkrétního díla, textu, pro koho vlastně píšeme. V případě dětské literatury je to jasné, tam se také tolik nepočítá s rozdílem v inteligenci a vkusu. Básně promlouvají k inteligentním, především citově inteligentním čtenářům, které lze samozřejmě najít ve všech společenských vrstvách. Proto, když chceme osvětlit nějaké obecné otázky překladu, hovoříme o básnickém překladu, protože překládání básní je nejtěžší částí uměleckého překladu. Nebo nejkrásnější? Ale stěžejí nejvíce probírané.

lecký překlad, ale také s ním související teoretizování. Tedy nad rámec oné derridovské věty.

Pro překladatele literatury by ostatně bylo příliš velkým luxusem neustále se dotazovat po nemožnosti vlastní činnosti. Teoretik překladu zpravidla vystačí s praktickou problematikou. V jedné eseji věnované překladu (Váradý 2003), kterou jsem si v rámci tematiky oblíbil, jsem zkrátka pro tuto práci nedokázal najít jediný citát, jediné tvrzení, které by se v patřičné míře dotýkalo zde probíraných otázek. Pro naprostou absenci teorie.

Tato práce nehovoří jen o překladatelské praxi, neříká, nakolik autor využívá svých překladatelských zkušeností, neodkazuje na ně jako na jediný ani jako na neopomenutelný zdroj. Ostatně autor nemá příliš ve zvyku odkazovat ve svých teoretických textech konkrétně na své osobní a praktické zkušenosti. Pokud však hovoříme o uměleckém překladu, praxe se vždy vyskytuje někde poblíž. Umělecký překlad je v mnoha ohledech umění interpretace. Naše práce by zřejmě neměla vůbec smysl, pokud by se i tento text sám nepokoušel být hrou na nástroji jménem kompromis. O způsobu jeho ladění jsme se již zmínili.

„Je možné umění páriů?“ – ptá se Pilinszky (idem 2006: 132) na něco poněkud jiného, nyní však vztáhněme jeho otázku na překlad. Psaní poezie je umění ušlechtilých duší, překlad uměním páriů? Připoutaných k jazyku? I největší truvaje⁷ zůstávají v jazyku, protože překladatel nepřidá k původnímu textu nic jiného, než co mu nabídne konstelace všech možností jazyka nebo variace nejlepších z nich. Pokud překládá dobře, pokud je zrovna ve formě.

Kdo překládá, ví, že překládat lze. Jinými slovy, dokáže se dopouštět oněch kompromisů, kterým se překladatel během své práce vyhnout nemůže. Ale což nemusí básníci, spisovatelé, všichni umělci stejně tak zohledňovat vlastní kompromisy? Hudební skladatel může napsat jen hudbu, kterou lze zahrát. Pokud se na klaviatuře levá ruka pohybuje někde úplně vlevo a pravá přesně na opačné straně, nelze napsat tón pro střední registr. Dramatik nemůže nechat ve stejném okamžiku hovořit dvě osoby. Román nemůže sestávat ze sta svazků, nemůže rozehrát osudy desetitisíce postav, divadelní představení nemůže trvat dva roky, po jevišti nedokáže přeplovat tanker. V maďarštině nelze použít duálu. Jazyky, jimiž se hovoří hned za humny, neznají vokální harmonii maďarštiny. Krátkosti, hutnosti čínských veršů nelze v jiných jazycích dosáhnout, protože my užíváme i slova sestávající z více slabik.⁸

/7/ Jistěže, i tohle slovo jsem mohl napsat samozřejmě jako *trouvailles*, ale nerad bych vzbuzoval dojem, že jsem svou práci nevěnoval umění páriů, že jsem se z pouhé pohodlnosti neponořil do oněch páriovských hloubek, do nichž se musí překladatel krásné literatury během své praxe nutně pohroužit. Vždyť právě tam začíná skutečné umění. A ve svém textu o tomhle v *jiném* smyslu mluví také Pilinszky.

/8/ Čínská metrika neuvádí u rozměru veršů počet slabik, ale počet slov, obojí je totiž totožné.

Veškeré umění je uměním kompromisu.⁹ Ovšem neměli bychom na ně nahlížet jen takto. Nýbrž tak, že existuje společné médium, které spojuje interprety a tvůrce, malíře, hudebního skladatele, spisovatele a tanečníka baletu. Spisovatele a překladatele. A sice, že je třeba umět zahrát na kompromis jako na nějaký hudební nástroj. Hrou na nástroj zvaný kompromis je samo umění.

(Přeložil: Tomáš Vašut)

LITERATURA

BARTHES, Roland

1996 „Az olvasásról“, in idem: *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris), s. 56–66

BÁTHORI, Csaba

2012 *Kétszáz nyers vers* (Budapest: Napkút)

CSORDÁS, Gábor

2008 „Lipcsei beszéd“, in Beke, Márton – Mészáros, Andor – Vörös, István (eds.): *Művészet-e a fordítás?* (Esztergom–Piliscsaba: Orloj könyvek), s. 58–59

DERRIDA, Jacques

1997 *A másik egynyelvűsége* (Pécs: Jelenkor)

2000 *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak* (Pécs, Jelenkor)

HEIDEGGER, Martin

1994 „...költőien lakozik az ember...“ (Budapest–Szeged: T-Twins–Pompeji)

JUNG, Csung

1984 „A versek osztályozása“, in Tökei, Ferenc: *A szépség szíve* (Budapest: Európa), s. 123–137

KOSZTOLÁNYI Dezső

2008 „Modern költők“, in Józán, Ildikó (ed.): *A műfordítás elveiről* (Budapest: Balassi), s. 269–273

LÉVINAS, Emmanuel

1997 *Nyelv és közelség* (Pécs: Tanulmány–Jelenkor)

PILINSZKY, János

2006 *Összes versei* (Budapest: Osiris)

(Csung Jung 1984: 123–127)

/9/ Co se týká překladu, vyslovuje se György Somlyó takto: „Každý básnický překlad vždy vzniká na základě nutného kompromisu a obětování „něčeho za něco““ (Somlyó 2008: 382). To však opravňuje k tomu, aby překladatelé, zejména překladatelé poezie považovali svou práci za umění. V extrémním případě by to mohli dokonce tvrdit. Uměním je každá práce, v níž její vykonavatel zná přesně nejen hranice svých možností, ale dokáže se s nimi sžít jako s nástrojem.

SCHELLING, Friedrich W. J.

1983 *A transzcendentális idealizmus rendszere* (Budapest: Gondolat)

SOMLYÓ, György

2008 „Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához”; in Józán, Ildikó (ed.): *A műfordítás elveiről* (Budapest: Balassi), s. 376–397

VÁRADY, Szabolcs

2003 „Változatok egy Larkin-versre”; in idem: *A rejtett kijárat* (Budapest: Európa), s. 381–397

ŠPORKOVÉ V NOVÉM SVĚTLE

Čapská, Veronika, *Mezi texty a textiliemi: (Swéerts-)Šporkové, textové praxe a kulturní výměna na přelomu baroka a osvícenství*. Dolní Břežany, Scriptorium 2016

JANA MÁŠOVÁ

Mezi texty a textiliemi: (Swéerts-)Šporkové, textové praxe a kulturní výměna na přelomu baroka a osvícenství (dále jen *Mezi texty a textiliemi*) je novou publikací rozšiřující šporkovská bádání a je již druhou samostatnou monografií z pera Veroniky Čapské. Nedávno jmenovaná docentka Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy v oboru Sociální a kulturní antropologie v ní volně navazuje nejen na svou první monografii *Představy společnosti a strategie sebe prezentace: Řád servitů v habsburské monarchii 1613–1780* (vycházející z autorčiny disertační práce), ale i na své další badatelské aktivity (egodokumenty raněnovověké šlechty, kulturní transfer aj.). Publikace vznikla v rámci postdoktorského projektu s finanční podporou Grantové agentury České republiky a Fakulty humanitních studií UK.

Autorka při vytváření monografie zabýváající se textovými praxemi a kulturní výměnou v prostředí (Swéerts-)Šporků pracovala s objemným korpusem různorodých textů (korespondence, preskriptivní spisy, nábožensky vzdělávací literatura aj.) a je potěšující, že se z velké části jedná o prameny, které (jak i sama Čapská zmiňuje v „Předmluvě“) představují tzv. prameny z okraje (s. 9). Zpracovává tedy prameny, jež stojí mimo hlavní pramenný zdroj šporkovského bádání, mimo jejich rodový archiv, a také na periferii zájmu badatelů. Právě díky tomu se autorka (dle našeho soudu oprávněně) domnívá, že analýza těchto textů může „výrazně posunout perspektivy, jimiž nahlížíme Swéerts-Šporky“ (ibid.). Zároveň jako obzvlášť přínosný chápeme autorčin důraz „na posun od chápání knihy jako čistě myšlenkového díla jednoho autora k jejímu komplexnějšímu pojetí a uznání kolaborativního a materiálního charakteru knižní produkce, což umožňuje docenit práci řady lidí, kteří různou měrou vstupují do procesu zrodu knihy“ (s. 11). Práce více rukou na jednom textu (ať už se jedná o autory, překladatele, mnohdy i tiskaře nebo opisovače) je u raněnovověkých děl běžná a je příhodné, že s tímto faktem autorka vědomě pracuje. Tato skutečnost tak netvoří pouze upozaděný kontext předložených interpretací textů, ale je dokonce v ohnisku interpretačních analýz autorky. Výsledky výzkumu těchto pramenů se pak autorka rozhodla přetavit v monografii, přičemž využila svého interdisciplinárního „badatelského ukotvení na pomezí historické antropologie, lingvistiky a vizuální kultury“ (s. 10).

Ústředním tématem knihy je otázka textových praxí a s nimi spjatých sociokulturních toků ve (swéerts-)šporkovském prostředí v období přechodu od barokní k osvětské společnosti. Autorka proto v „Úvodu“ vymezuje pojmy, které jsou pro publikaci klíčové, a představuje metodologické rámce,

ve kterých se bude pohybovat. Na základě tezí Rolanda Barthesa používá pojem *textová praxe*, čímž si dle vlastních slov vytváří „prostor pro komplexnější přístup k textům, jenž zahrnuje procesy vzniku, organizace a strukturování textů, různé způsoby zacházení s nimi, od případné reprodukce, konzumace, směny či prodeje až po uchovávání či destrukci“ (s. 14). Čapská také čtenáře srozumitelně seznamuje s termíny *kulturní transfer*, *kulturní výměna* a *kulturní transmise* a zároveň poukazuje na neostré hranice mezi nimi. Z konceptů, které autorka využívá při interpretacích, pak zmiňme např. teorii jednání nebo antropologii daru. Dárcovství a dárcovské vazby jsou pro Čapskou důležitým interpretačním kontextem, jenž souvisí mj. i se studiem materiality, které autorka využívá k tomu, aby představila „[s]wéerts-šporkovskou participaci na produkci textů, textilních a jiných artefaktů [...] jako komplexní kolaborativní projekty“ (s. 16). Primárním pramenem jsou pro autorku sice texty, ale zřetel je brán i na hmotné artefakty, např. na textilní výrobky, na něž odkazuje i sám název publikace.

Kapitola „(Swéerts-)šporkovské prostředí jako laboratoř textových praxí“ je krátkým vstupem, ve kterém jsou čtenáři stručně představeny textové praxe (Swéerts-)Šporků, které se ocitnou pod drobnohledem autorky. Čapská tak čtenáři přibližuje strukturu knihy i obsah jednotlivých kapitol. Také jej zpravuje o své autorské strategii vést jej po chronologické ose od „známějšího k neznámému“ (s. 20) a o cíli předkládané publikace, kterým je „postihnout fungování klíčových sociokulturních konceptů, jež se jednotlivými texty prolínají a sjednocují jazykové a mimojazykové praxe“ (s. 21). Mezi tyto koncepty na základě výsledků svých analýz Čapská řadí např. pravé křesťanství, křesťanskou ekonomii nebo řád.

Druhou nejrozsáhlejší částí publikace je kapitola věnovaná překlada-telské praxi (Swéerts-)Šporků („Překládání ve ‚věku krásných nevěrníc‘ a tradice neviditelného překladatele“). V její úvodní části autorka představuje překládání jako specializovanou textovou praxi, jejíž hlavní aktér byl v raném novověku silně upozaděn. Dále Čapská čtenáři prezentuje modely *zcizujícího* a *domestikujícího překladu*, s nimiž bude pracovat i později, když se při analýze překladů sester Šporkových bude zabývat oscilací Marie Eleonory a Anny Kateřiny mezi těmito dvěma póly. Vysvětlení pojmů pak doplňuje výkladem o vnímání překladu v historické perspektivě. Místu překládání v životě sester Šporkových a následným analýzám jejich překladů se věnuje podkapitola „Sestry Šporkovy a překladatelská praxe mezi aristokratickým habitem a askézí“. Autorka v ní nenásilně propojuje životní příběhy sester s jejich překladatelskou praxí. Rozbory překladů dokládá vhodnými pasážemi. Vzhledem k tomu, že sestry Šporkovy překládaly převážně z francouzštiny do němčiny, bylo jistě správným rozhodnutím autorky některé části textů, kterými podkládá své interpretace, přeložit do češtiny nebo dané pasáže v cizojazyčné podobě ponechat, ale pečlivě problém sledovaný na textovém materiálu popsat. V návaznosti na výše zmíněné badatelské ukotvení

autorky v oboru vizuální kultury je text doprovázen fotografiemi frontispisů některých z překladových děl sester. Popisy frontispisů autorka umně zařazuje do výkladu a jsou součástí jejich interpretací.

Nejobširněji Čapská pojednává o textové praxi objednavatelství. Uplatnění objednávaných kázání, zvláště pohřebních, v sebe prezentaci elit představuje krátký úvod, po němž následují dvě podkapitoly. V první z nich („Umírání světa v rukou kazatele nebo objednavatele? Od rétorického výkonu ke komemorativnímu tisku“) autorka rozebírá pohřební kázání jako médium, které nabízí preferované čtení, analyzuje pohřební kázání pronesená nad (Swéerts-)Šporky a jejich roli v budování paměti rodu a ve strategii rodové sebe prezentace. Na první navazuje druhá podkapitola („Duchovní biografie jako rozvinutá kázání? Zrcadlení vzor(c)ů svatosti“), jež se zabývá rozbory duchovních biografí Anny Kateřiny Swéerts-Šporkové a jejího manžela, u nichž autorka pozoruje proměny stylu rodové sebe prezentace. Za zvláště pozoruhodné pokládáme poukázání na souvislosti mezi pohřebními kázáními a oslavnými biografiemi Swéerts-Šporků a na některé hagiografické rysy těchto textů.

Jinou oblíbenou textovou praxí ve swéerts-šporkovském prostředí byl mecenát devoční literatury, kterému se věnuje kapitola „Patronace drobné devoční literatury a emocionalizovaná zbožnost“. Autorka vymezuje pro čtenáře pojem *devoční literatura* a vztahuje ho k jiným termínům popisujícím stejný okruh literatury (*Erbauungsliteratur*, *nábožensky vzdělavatelná literatura*). Následně se Čapská zabývá chápáním a rolí devoční literatury v prostředí Swéerts-Šporků a jejich rozsáhlou patronací tohoto typu literatury. Kapitola je opět doplněna o analýzu textů.

Vzhledem k množství produkce ekonomických preskriptivních textů, které navíc ve své době byly poměrně rozšířené a kolovaly v opisech, přestože nebyly určeny pro tisk, nás nepřekvapí, že autorka tomuto typu textů věnuje samostatnou kapitolu („Psaní ekonomických preskriptivních textů a hledání systému morální ekonomie“). Swéerts-šporkovské ekonomické spisy představují ukázkou přechodové literatury, kde je starý typ ekonomiky reprezentován návazností na tzv. *Hausväterliteratur* a nový trend kamerální vědou.

Shrnujícímu „Závěru“ předchází kapitola „Korespondence jako nástroj kulturní a ekonomické výměny“, která se věnuje rozboru dopisů Anny Kateřiny s řeholnicemi v tyrolském Sonnenburgu. Přestože tato korespondence je zachována jen fragmentárně a máme k dispozici dopisy jen jedné strany (tj. dopisy, které psala Anna Kateřina), dokázala i v tomto typu textu Veronika Čapská najít ony koncepty, které jsou textovému korpusu ze swéerts-šporkovského prostředí vlastní. Kromě rozboru korespondence kapitola objasňuje i společenskou úlohu epistolografie ve společenském životě šlechty. Autorka zde zmiňuje i zajímavé detaily o možnostech doručování dopisů na velké vzdálenosti. Společně s listy se do sociokulturních sítí dostávají také různé hmotné předměty (např. textilie, sošky aj.), které jsou taktéž zahrnuty

do interpretačního rámce. Výsledky analýzy přesvědčivě dokazují osvojování a kultivace textových a kulturních praxí v dlouhodobém horizontu a na velkou vzdálenost.

Vzhledem k tomu, že se až dosud korespondencí Anny Kateřiny s klášteřem v Sonnenburgu nikdo badatelsky nezabýval, rozhodla se autorka zařadit edici korespondence jako přílohu. K edici nechybí stručná ediční poznámka, která překvapí zvoleným, ne zcela běžným edičním postupem. Čapská se rozhodla (až na několik drobných edičních zásahů) použít při editování textů transliteraci, protože předpokládá, že by takto editované dosud nepříliš probádané texty mohly sloužit „jako pramen jazykovědcům či historickým sociolingvistům“ (s. 230).

Máme však za to, že soubor příloh by mohl být ku prospěchu dalším badatelům ještě více rozšířený. Je škoda, že se mezi přílohy nedostaly seznamy textů pocházejících z textové laboratoře (Swéerts-)Šporků, přestože by se vzhledem k objemu a dochování textů nemuselo jednat o seznamy konečné a úplné. Např. díla přeložená sestrami Šporkovými sice máme jmenována v kapitole o překladu, ta je však rozložena přibližně na padesáti stranách a obsahuje mnoho dalších informací. Přehledový katalog či seznam by nabídl rychlou orientaci v překladové činnosti šlechticů.

Za pozornost stojí i pozice této publikace v rámci celku sekundární literatury věnující se šporkovskému bádání. Je samozřejmým předpokladem, že se autorka v sekundární literatuře výborně orientuje a místy na ni přirozeně sama odkazuje. Svými badatelskými závěry Čapská navíc podněcuje k novým směrům bádání. Už jenom samo upření pozornosti na Swéerts-Šporky, tj. generaci dědiců v literatuře nejznámějšího Šporka, známého mecenáše Františka Antonína, či soustředění se na okrajové texty namísto vysokého vizuálního umění, které bývá s mecenátem Šporků v sekundární literatuře nejčastěji zmiňováno, přináší ony kýžené nové perspektivy nahlížení na tento rod.

Publikace *Mezi texty a textiliemi* je tak výjimečná hned v několika ohledech, a to zpracováním dosud neznámých nebo neprobádaných pramenů, spojením textové roviny s rovinou materiální a konečně širokým, interdisciplinárním pojetím, v rámci něhož Veronika Čapská došla k cílům, jež své publikaci předsevzala.

NOVÁ VÝCHODISKA LITERÁRNÍ VĚDY – NÁVRAT K ZAČÁTKŮM

Papoušek, Vladimír, *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha, Akropolis 2017

DANIELA KRÁLOVÁ

Soubor esejí *Maxwellův démon* s podtitulem *Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře* je v pořadí již sedmnáctou odbornou monografií z pera profesora Vladimíra Papouška, jenž v současné době působí při Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Svým tématem spadá do oblasti literární teorie, které se Papoušek věnuje spolu s dějinami české literatury první poloviny dvacátého století. Některé texty obsažené v tomto souboru původně vycházely samostatně časopisecky či ve sbornících.

Papouškovi v této publikaci nejde o vytvoření nového teoretického systému, jak se ostatně čtenář dozvídá hned v předmluvě s názvem *Proroci a čarodějové*, ale snaží se zodpovědět elementární otázky vážící se k samotnému konceptu literatury. Sám píše, že jeho úkolem je „[...] ozřejmit procesy, které utvářejí a proměňují slovníky, strategie a řečové akty cirkulující v dějinách“ (s. 20). Chce prozkoumat možnosti, jak se nově dívat na již dávno etablované literární pojmy, které se postupem času stávají pouhými formami bez reálných obsahů a literární vědou jsou užívány mnohdy automaticky, bez zamyšlení. Leitmotivem tohoto souboru je tak otázka, co je literatura, čím je zvláštní či proč se v souvislosti s literaturou stále hovoří o jakési vyvolenosti. Papoušek se zde navrácí k základním východiskům literární vědy. Na literaturu v návaznosti na myšlenky Johna Rogerse Searla nahlíží jako na neustálou negociaci, na vyjednávání mezi individuální a kolektivní intencionalitou. Přináší nový pohled na literární dílo, který sám zve „empirický[m] přístup[em]“ (s. 20).

Knihu tvoří deset poměrně krátkých esejí, v nichž variují témata řeči, nových slovníků či reality a její konečné neuchopitelnosti, respektive nezobrazitelnosti v literárním uměleckém díle. Autora nezajímá jejich možné metafyzické zdůvodnění, ale empirické pozorování těchto faktů a jejich vysvětlení na bázi teorie řečových aktů. Z této teorie se konkrétně zabývá tzv. ilokucními akty, tedy akty, jejichž obsahem je neověřitelné tvrzení autora, řečníka. Svým přístupem se pak vymezuje vůči strukturalistickým a formalistickým teoriím v literární vědě. Znaky mu nejsou reprezentanty realit skutečnosti, jelikož z pohledu teorie řečových aktů nelze hovořit o možném zobrazení skutečných objektů v literárním díle. Jedná se o kvazi objekty, jež jsou výsledkem konstrukce a imaginace recipienta takového textu. „Text iniciuje imaginaci, ale netvoří objekty“ (s. 23).

V první esejí s názvem „Systém kvazi objektů v literárním textu a intencionalita“ Papoušek tematizuje problematiku vztahu fikčního světa ke světu

skutečnému. Uvědomuje si délku historické diskuze o pravdivostním statutu literárních textů a způsobu, jak jsou v nich zobrazovány objekty, a patřičně ji reflektuje. Ve svém pojetí autor vychází ze závěru, že není možná přímá reprezentace objektů reálného světa v jakémkoli literárním textu. Explicitně se odvrací od strukturalistické, potažmo formalistické tradice, když píše, že v případě literárního díla je nutno hovořit o kvazi objektech, [...] abychom se vyhnuli nebezpečí domnívat se, jak je tomu v jisté tradici, že znaky reprezentují reality skutečnosti“ (ibid.). Navazuje na práci Romana Ingardena, konkrétně na jeho místa nedourčenosti a jím zformulovanou podstatu znázorňování předmětnosti v literárním díle. Ty mají charakter tzv. schematických aspektů, jež jsou doplňovány aspekty, s nimiž má zkušenost čtenář jako individuální recipient textu. Výsledná předmětnost je tak opět schematickým aspektem, nikoli věrně zobrazenou skutečností. Kvazi objektem v literárním díle je tak onen soubor aspektů specifických každému možnému čtení.

Podle autora jsou znázorněné objekty – tedy jejich schematické aspekty – součástí řečového gesta, které je vždy nutně vedeno nějakou intencí. Jejich ontologii pak vysvětluje jako průsečík individuálních a kolektivních intencí, kdy je silové pole objektu ovlivňováno „[...] rozdílnými a proměnlivými intencemi autora, čtenářů, kritiky, stejně jako svým náležením do pole literatury, ale také sounáležitostí se společenským diskurzem doby“ (s. 27). Literaturu nelze nahlížet jako stabilní systém, když se na jejím konstituování podílí tolik různých jmenovatelů, kterýžto závěr vede autora také k pochybnosti o stabilitě fikčního světa. Není tedy možné vytvořit jakýsi pevně ohraničený fikční svět, lze pouze zkoumat podstatu kvazi objektů a způsob, jakým se pohybují v rámci pravidel „dané literární hry“ (s. 27).

V druhé eseji, „Literatura jako specifický institucionální fakt“, pohlíží autor na literaturu z jiného úhlu, který jej opět dovádí k závěru, že představa jakékoli stability či systému v literatuře není možná. Odklání se od dalšího, v literární vědě zavedeného pojmu, a sice od literárnosti, která mu nestačí pro pochopení esence literárního díla. Prostým hromaděním znaků literárnosti ještě nelze bezpečně prokázat jeho přítomnost. Při hledání definice literatury, jež by byla opravdu tou jednoznačnou, je proto třeba přemýšlet o diskurzivní pozici díla v dané společenské struktuře v konkrétním časovém úseku.

Autor se zde tematicky navrácí k literatuře jako k průniku individuálních a kolektivních intencionalit. V této souvislosti se jeví být problematickým fakt, že Papoušek zcela pomíjí hierarchizaci literatury, jakousi estetickou a uměleckou hodnotu díla, s níž je podle našeho názoru nutno počítat a alespoň okrajově ji zmínit. Za literární dílo považuje takový text, který je z hlediska řečových aktů úspěšný. „Úspěšné soubory řečových aktů se stávají díly a také určují rámec herních pravidel“ (s. 43). Úspěšnost řečových aktů souvisí s přijetím či nepřijetím daného literárního díla čtenářstvem. V diachronním pohledu se tak jedná o díla, která můžeme nazvat kanonickými, ze synchronního hlediska se však situace značně komplikuje. Opět jsme tak po-

stavení před otázku, zda je literárním dílem román spadající do brakové literatury, který je z hlediska řečových aktů v synchronním řezu velice úspěšný, avšak z diachronního úhlu už to tak zřejmé není.

„Co je reprezentováno v literárním textu“ představuje další esej, v němž Papoušek pátrá v samotných základech literární vědy a ptá se, „[...] jak popsat to, co jazyk skutečně dělá“ (s. 45) v literárním uměleckém díle. Jádrem jeho východiska je snaha o vysvětlení zvláštnosti pravdivostního statutu díla, poněvadž pravdivost v literatuře spočívá v něčem jiném než v ověřitelnosti objektů a událostí. Inovativním prvkem je zde autorovo radikální odmítnutí možnosti zobrazení reálných předmětností – tedy objektů a událostí. Tímto překračuje teze J. R. Searla, který ještě předmětnosti v literárním díle chápe jako předstírané, čímž nevylučuje jejich vztažnost k reálným objektům. To, co je v literatuře reprezentováno, „[...] je řeč, řečový akt nebo soubor řečových aktů, a nikoli konkrétní entity jsoucna“ (s. 47), píše Papoušek.

V samotném závěru se autor ptá, zda vůbec existuje něco ověřitelného, ve smyslu empiricky ověřitelného, v rámci literárního díla. Touto otázkou předznamenává ráz dalších esejů, jež spojuje otázka pravdivosti a poznatelnosti literatury a literárního díla. Naznačuje autorovu skepsi z tradičně pojímané literární vědy, jeho odklon od systémovosti a metody close reading a snahu literaturu jako vědeckou disciplínu nově projednat s důrazem na její společenské ukotvení a institucionalizaci.

„Maxwellův démon (Účelnost pojmu „fikční svět“ z hlediska neopragmatické literární vědy)“ je esej, který dal jméno celému souboru. Můžeme se jen dohadovat, zda je to tím, že poskytuje patrně největší plochu k případným polemikám. Papoušek se zde pouští do přehodnocování literárněvědných kategorií, které mají v literární vědě vcelku etablované místo. Jedná se zejména o kategorii fikčního světa, již autor považuje za kategorii nepřínosnou, nadužívanou literárními vědci. Fikční svět jako účelový pojem totiž naznačuje existenci jakéhosi jasně identifikovatelného předmětu zkoumání. Jelikož autor nazírá literární dílo jako soubor ilokučních řečových aktů, jež nelze nijak systematizovat, teze o neúčelnosti fikčního světa dává v jeho přístupu smysl. Otázkou je, jakým jiným způsobem zaštitit prostor literárního díla než právě pojmem fikční svět.

Autorovi se problematickou jeví především snaha literární vědy diskriminovat literární dílo – fikci a non-fikci – vůči realitě. Takzvaná non-fikce má podle některých pojetí vyšší pravdivostní statut než díla označovaná jako fikce. Míru pravdivosti ovlivňuje výskyt jistých elementů, které jsou vlastní dobové řeči a vzbuzují tak dojem reality, ať už se jedná o aktuálnost témat či řečových figur a podobně. Hranice mezi non-fikcí a fikcí neexistuje, stejně jako neexistuje mezi literárním a neliterárním. Vše závisí na tom, jaká jsou aktuálně vymezená „[...] pravidla [...] pro hru zvanou literatura a jak v tato pravidla budou věřit ti, kdo je ustavují, tedy společenství, jež je uživatelem, spoluvůrcem a zároveň *vazalem* daného fenoménu“ (s. 57).

I v této esaji se Papoušek vrací k podstatě znázorňovaných předmětností, opět na podkladu míst nedourčenosti Romana Ingardena. Zatímco místa nedourčenosti mohou mít v literárním textu pouze reálné objekty, které jsou vyjadřovány schematickými aspekty, Papoušek upozorňuje na výskyt mnohých entit v textu, která jsou tvořena ilokučními akty vypravěče a nemohou mít schematické aspekty, poněvadž se nevztahují k reálným objektům. Zde bychom mohli namítnout, zdali Ingarden ve svém uvažování opravdu zamýšlel místa nedourčenosti jen pro předmětnosti spojené s realitou či nikoli. Citace, jež autor používá k potvrzení své teze, nevedou jednoznačně k tomuto závěru.

Poněkud nešťastnou se zdá být autorova volba úplně pominout českou literárněvědnou tradici zabývající se teorií fiktivního světa potažmo fikčních světů. Mám zde na mysli teorii Felixe Vodičky a zejména teorii Lubomíra Doležela. Oba teoretikové se zabývají problémem reference literární a mimoliterární skutečnosti. Zatímco Vodička ještě počítá se skutečností jako s jakýmsi rámcem pro onu „literární skutečnost“ (literární skutečnost je tak modelem reality), Doležel možnost mimetického čtení literatury zcela opouští. Vztah reference je v případě Doležela jasný, fikční svět referuje jen a pouze sám k sobě, k fikčnímu světu. Jeho pojetí je podobné Papouškově tvrzení, že „literární text [...] nevytváří žádný stabilní fikční svět sám o sobě ani nejsou jeho entity jednoduše převeditelné do světa reálného, není tu žádná přímá reference“ (s. 62). Pomineme-li první část autorova tvrzení, která vyplývá z jeho chápání literárního díla jako souboru řečových aktů, v druhé části lze nalézt shodné prvky s Doleželovou teorií fikčních světů. Pravděpodobné je, že se Papoušek rozhodl pominout tyto teze pro jejich původ ve strukturalismu, vhodné by však bylo, kdyby je alespoň zmínil a jakýmkoli způsobem se vůči nim vymezil.

Ve zbývajících esajích se Papoušek opakovaně vrací k problémům načrtnutým v prvních čtyřech textech souboru. „Non-fikce“ a „ne-fikce“ je studií, v níž se obšírněji věnuje komentáři literatury non-fikce jako žánru. Mapuje vznik textů tohoto typu, který dává do souvislosti s konfliktem mezi „já“ a „my“ ve dvacátém století. Dochází k závěru, že s non-fikcí nelze pracovat jako se zdrojem pravdy o skutečnosti, jak ostatně nelze ani v celé literatuře. V esajích „Metafora a dějiny“ a „Objekty a exprese“ z různých úhlů ohledává proměnu pohledu na objekty na konci devatenáctého a v prvních dvou desetiletích století dvacátého a komplikovanost identifikace objektů v literárním uměleckém díle. Pracuje zde s pojmy, jako je předporozumění, proměna slovníku literatury a jiné. V závěrečné esaji „Kam se dívá Kazimír Malevič“ se Papouškovi podařilo vytvořit multioborově zaměřenou práci. Autor vhodným způsobem propojuje poznatky moderní vědy (zejména kvantové fyziky a teorie relativity) s proměnou uměleckého slovníku, a to jak literárního, tak i malířského.

Společným jmenovatelem všech esejů je snaha vystihnout nestabilitu literárního díla a nemožnost jeho konečné poznatelnosti. Vladimír Papou-

šek chápe znaky pro objekty ve fikčním světě jako soubor „funkcí fluidních řečových aktů“ (s. 47), které jsou vzhledem k množině čtenářů absolutně nestabilní a proměnlivé, tudíž je nesmyslné uvažovat o jakýchkoli morfologických tvarech díla. Nabízí se mu tak otázka, nakolik je funkční uvažovat o ohraničených fikčních světech v literární vědě. Papoušek chce literární dílo zkoumat z pozice *distant reading*. Více než morfologie díla, na niž rezignuje, jej zajímá jeho společenská ukotvenost a pravdivost ve smyslu úspěšnosti u recipienta.

Závěrem bych ráda konstatovala, že *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty* je cenným přínosem pro současnou literární teorii. Inovativním přístupem je zde nahlíženo na literární dílo jako na průsečík individuálních a kolektivních hledisek. Za velice přínosné lze považovat Papouškovu snahu svá tvrzení podkládat konkrétními příklady z literárních textů, což přispívá k snadnějšímu porozumění jinak velmi teoreticky zaměřenému myšlení autora.

STATISTICKÉ TESTOVÁNÍ HYPOTÉZ ČESKÉHO VERŠE

Plecháč, Petr – Kolár, Robert, *Kapitoly z korpusové versologie*.
Praha, Akropolis 2017

PATRIK DUDEK

V Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR pracuje od konce roku 2012 Versologický tým reprezentovaný jmény Roberta Kolára (publikujícího donedávna pod příjmením Ibrahim), Petra Plecháče, Jakuba Říhy a Dalibora Dobiáše. Zásadní výstupy vědecké činnosti tohoto týmu jsou dlouhodobě dostupné na webu www.versologie.cz, kde se nachází velmi užitečné (a v českém kontextu dosud takřka nevídané) online nástroje pro analýzu českého verše (tj. dotazování do Korpusu českého verše Babel, Databáze českých meter, Eufonometr, databáze rýmů v české poezii 19. století s názvem Gunstick a databáze klíčových slov v české poezii 19. století jménem Hex). Všechny tyto nástroje se opírají právě o již zmíněný Korpus českého verše, který byl Versologickým týmem po značném úsilí zpracován. Tým se nicméně nezaměřuje toliko na vývoj online nástrojů, ale z jeho chvályhodné iniciativy vycházejí též tištěné knihy týkající se versologické problematiky (např. *Prozodické spisy raného obrození*, mj. sledující genezi a následný rozvoj sylabotónické versifikace v české moderní poezii). V této souvislosti je ale třeba zejména vyzdvihnout *Úvod do teorie verše* (Ibrahim, Plecháč, Říha) z roku 2013, který se po dlouhé době (od vydání stejnojmenného titulu Josefa Hrabáka z poloviny šedesátých let) pokouší zaplnit mezeru v oblasti propedeutických příruček tohoto typu. S Hrabákovou knihou samozřejmě výrazně kriticky polemizuje a napravuje chyby, kterých se v ní bylo dopuštěno (například tvrzení, že volný verš je samostatně stojící versifikací – autoři správně zdůrazňují, že volný verš je útvar, jenž pouze „parazituje“ na sylabotónickém schématu, a tento argument dále problematizují). Vizuálně i sémanticky na *Úvod do teorie verše* navazují *Kapitoly z korpusové versologie*, jež byly (stejně jako *Úvod do teorie verše*) vydány v roce 2017 v pražském nakladatelství Akropolis. Jestliže jsme o *Úvodu do teorie verše* prohlásili, že je příručkou propedeutickou, *Kapitoly z korpusové versologie* pak představují jakési tištěné uveřejnění statistických výsledků dlouhodobého zpracovávání dat z výše zmiňovaného Korpusu českého verše.

Kapitoly z korpusové versologie představují především výsledek pětiletého grantu (2011–2015) primárně zasvěceného výzkumu českého verše 19. století. Jak autoři v úvodu své knihy sami uvádějí, důvody pro výzkum právě tohoto časového údobí byly především dva: jednak skutečnost existence České elektronické knihovny (dostupné na www.ceska-poezie.cz, jež obsahuje poezii od konce 18. do zhruba první třetiny 20. století), z níž mohou při analýze pohodlně vycházet, a rovněž (musíme podotknout, že zcela průkazná) snaha

navázat na činnost dvou významných českých versologů, které lze považovat za svého druhu stálice této literárněteoretické disciplíny. Totiž Miroslava Červenku a Květu Sgallovou. Autoři upozorňují, že zde nejde o návaznost výhradně symbolickou, nýbrž jde o doplnění (a více méně na zpracovaném materiálu doloženou verifikaci) jejich díla. Základem *Kapitol z korpusové versologie* tedy je, jak lze již z názvu vytušit, několikrát zmiňovaný Korpus českého verše (lemmatizovaný; foneticky, morfologicky, metricky a stroficky anoncovaný), který museli autoři nejdříve náročně vytvořit, aby posléze mohli sklídit plody své práce ve formě důležitých výsledků založených na statistických metodách a složitě vytvořených vzorcích. Náležitě zpracovat více než dva a půl milionu veršů ovšem, přiznejme si, jaksi není v lidských silách, proto autoři vytvořili systém „Květa“ (odkazující k již zmíněné Květě Sgallové považované za průkopnici matematického přístupu k verši), jehož prostřednictvím usilují o automatickou analýzu veršů. Plecháč s Kolářem v tomto směru uvádějí, že konečné nakonfigurování systému (z nějž vzešly *Kapitoly z korpusové versologie*) zaručuje spolehlivost 95–99 % (vypořádávají se mj. též s duplicitními jednotkami – uvádí se proto vždy jen nejstarší výskyt básně, konečná data by tudíž neměla být „zkreslována“). Přesto, jak si tvůrci sami uvědomují, jde v případě Korpusu českého verše opírajícího se o Českou elektronickou knihovnu o kusý materiál, jelikož v knihovně chybí například časopisecké otisky, nezpracované rukopisy, možné básně uvedené v denících a mnohé další texty a varianty. Nutno v tomto bodě podotknout, že online nástroje na webu Versologického týmu vycházejí výhradně z textů České elektronické knihovny. Doufejme však, že dlouhodobým cílem autorů je nadále rozšiřovat Korpus českého verše o další texty, a *Kapitoly z korpusové versologie* nejsou poslední vydanou publikací tohoto typu.

Již vydaná kniha zjevně odkazuje ke dvěma skutečnostem: poslední velké práci Miroslava Červenky z roku 2006 *Kapitoly o českém verši* a korpusové lingvistice, jejíž metody jsou v rámci automatické analýzy verše užívány. Plecháč s Kolářem tak chtějí odpovědět, na základě automatické analýzy značného množství textů (která v dobách Červenkových výzkumů přirozeně nebyla možná), na zásadní otázky týkající se verše 19. století. Proklamují, že hlavním cílem knihy je „dříve vyslovené teze ověřit pomocí vhodných statistických metod a nástrojů“ (s. 12), stejně jako hledání statisticky prokazatelných tendencí českého verše zkoumaného časového období. Neusilují ovšem o to, aby se příručka stala historickou poetikou nebo nabízela interpretace jednotlivých děl (to by zřejmě bylo i nepřipustné). Básníci jsou však pro potřeby analýz poněkud násilně rozděleni do deseti konvenčně i netradičně vydělovaných škol na základě (jak se sami autoři mírně ospravedlňují) informací získaných z *Lexikonu české literatury*. U některých z nich jde o nepřirozené „škatulkování“, které je sice nezbytné pro statistické výzkumy (nelze zkoumat jednotlivé poetiky, nýbrž poetiky škol), nicméně na druhou stranu může být právě toto dělení příčinou značného „zkreslování“ konečných

výsledků. Přestože jsou si autoři této skutečnosti vědomi, nenalézají jinou možnost, jak se získanými daty pracovat. Usilují o sledování měřitelných charakteristik textů za použití statistických metod (připomeňme, že tak činili již například ruští formalisté – konkrétně autory citovaný Boris Tomaševskij), za novum však považují přechod od kvantitativního popisu jevů ke statistickému testování hypotéz verše, což je bezesporu primární (v zásadě dost možná i jedinou) snahou celého náročného projektu. V knize je často (někdy až skoro pozitivisticky) zdůrazňována snaha o jasné odpovědi na jasně formulované otázky (ty budou platné do doby, než budou někým případně opět popřeny). Versologové tedy chtějí široké vědecké obci předložit především data zpracovaná do statistik (utvářejících jistý rytmický styl, jenž do sebe absorbuje metrické, jazykové a estetické normy).

Kniha je pragmaticky členěna do pěti oddílů, následně dále rozdělených do dílčích kapitol, do jisté míry souznicích s uspořádáním *Úvodu do teorie verše*. První čtyři oddíly analyzují rytmické charakteristiky a jejich (případnou!) spojitost s básnickými školami nebo jednotlivými autory (versifikační systémy, základní sylabotónická metra a rozměry, suprasegmentální jevy ve verši, segmentální jevy a morfologická rovina ve verši – postupuje se nenásilně od hierarchicky nejvyšší roviny k hierarchicky nejnižší). Pátý oddíl usiluje o komplexní charakteristiku rytmického stylu veršovaného textu. U každého z nich je dodržována přesná struktura: je nastíněn problém, formulována hypotéza k jeho řešení, jsou stanoveny prostředky pro ověření hypotézy a následně prezentován samotný výsledek. Jak tedy ověřování nastíněných problémů probíhá?

Automatizované systémy jsou nakonfigurovány tak, aby rozpoznávaly sylabotónickou a ne-sylabotónickou versifikaci (v knize jsou často pro demonstraci funkčně použity boxploty – krabicové diagramy). Na základě této dichotomie autoři de facto potvrzují (ač se o tom nikde explicitně nezmiňují) Červenkův notoricky známý výzkum o šestero revolucích ve vývoji novočeského verše (byť je jejich teze opřena o pět „revolucí“, neboť nerozlišují mezi kosmopolitní a národní školou). Na základě statistické analýzy (s ohledem na výše zmíněné problematické dělení do básnických skupin; thámovci a puchmajerovci počínaje, Katolickou modernou a proletářskou poezií konče) tak poukazují na tendence přimykání se či opačně pojaté odklánění se od sylabotónismu v české poezii 19. století (thámovci před Dobrovského prozodickou reformou na jedné straně spektra jsou ryze ne-sylabotóničtí, autoři na počátku 20. století na straně druhé „lavírují“ mezi sylabotónismem a ne-sylabotónismem, jelikož se u nich začínají rozvíjet tendence volného verše). V případě sylabismu se autoři snaží o měření sylabické homogenity (ne všechny sylabické verše sestávají z veršů jedné slabičné délky, proto je třeba určovat odchylky sylabických délek). Z této skutečnosti tedy závěrem vyplývá, že volba versifikačního systému je v kontextu 19. století zapříčiněna generační poetikou. Skutečnost, která je tedy už u Červenky všeobecně

známá a dnes ji pokládáme za naprostou samozřejmost, je teprve nyní posvěcena komplexními statistickými výsledky.

Výzkum v oblasti metra a rozměrů v rámci sylabotónické versifikace opět jen a jen dotvrzuje teze Miroslava Červenky uveřejněné v jeho versologických pracích (viz např. *večerní škola versologie*). Zatímco v první polovině 19. století dominuje trochej, májovci směřují k jambu, a ten se stává pro druhou polovinu 19. století metrem zcela dominantním. Autoři, jak se mi to jeví, správně odkazují na asociaci těchto meter ke specifickým tématům a žánrům (pro dekadenty je např. trochej „prototypem staromilství a rytmičnou banalitou“). Určují nadále klíčová lemmata pro trochej a pro jamb,¹ postup nezbytný pro další analýzy. Na základě rozboru těchto lemmat v závěru poukazují například na zajímavou skutečnost, že čtyřstopé rozměry jsou v drtivé míře spojeny s motivy přírodními, pětistopé rozměry naopak s motivy historickými.

V oblasti suprasegmentálních jevů badatelé prozkoumávají zejména jambický incipit (polysylabický a monosylabický) a mužskou a ženskou klauzuli v poezii 19. století. V oblasti segmentální je pak sledována vokální kvantita a předložková spojení (ať už začínající na W-pozici, či na S-pozici). Jsou tak v mnoha ohledech verifikovány (s využitím metod, které nebyly v Červenkově době k dispozici) mnohé teze Sgallové a Červenky (metrická a generativní pravidla vložená do Červenkových *Kapitol o českém verši*), například že u první pozice jambu se kompenzace slabičnou délkou neobjevuje atd. Poslední oddíl se zabývá rytmičným stylem, autoři zde vytváří shlukovou analýzu vytyčenou několika parametry (až zde se vůbec poprvé Plecháč s Kolárem snaží o nápravu Červenkovy metody). Na straně 112 je pak uveden celkový výsledek provedené shlukové analýzy tří parametrů mužského jambu (za použití metody nejbližšího souseda a Wardovy metody – v české versologie dosud nepoužité!). V uvedené kapitole je otevřen též problém atribuce autorství (pro analýzu je z rozumných důvodů zvolen ženský trochej). Kniha je završena přehledem 21 testovaných hypotéz, nastíněných napříč celou publikací, které jsou potvrzeny, nebo vyvráceny. Pro příklad – na základě statistického výzkumu (s podporou automatizovaného zpracovávání textů) je potvrzeno, že v poezii preromantiků/ romantiků jsou lichoslabičné ženské klauzule častější než u ostatních škol aj. Největším úskalím celého projektu je však podle mne jistý autorský voluntarismus spojený zejména s používáním složitých vzorců, které mohou být nakonfigurovány pod vlivem jisté „podprahové“ znalosti Červenkova díla a jeho předešlých výzkumů. Z toho vyplývá také svého druhu někdy až „mechanické“ potvrzování některých Červenkových zásadních tezí.

/1/ Na straně 31 je uvedena výborně zpracovaná tabulka (ohraničená osami s rozptyly mezi tradiční – moderní a folklor – ideje, patos), která ilustrativně rozděluje rozložení rozměrů 4J, 4T, 5J, 5T.

Kapitoly z korpusové versologie jsou nepochybně zcela jiným typem versologické publikace než ty, na něž jsme byli v českém kontextu zvyklí. Přesto nevytvářejí nové postupy v pravém slova smyslu. Spíše jen odkazují na dřívější versologické problémy a výjimečně je rozpracovávají. Jsou však, jak můžeme doufat, výchozím bodem pro další otevřená bádání v oblasti českého verše.

ZPRÁVA O CENOVÉ BILANCI 2017

27. června 2018 se na půdě olomoucké filozofické fakulty sešli literární historici spolu s kritiky, aby společně diskutovali nad vybranými díly současné české literatury – těmi, jimž se dostalo některé z mnoha literárních cen, případně které v celoročním provozu více méně zapadly. Cenová bilance byla rozdělena do tří bloků, první z nich otevřel Jakub Chrobák diskuzí nad rozdílným přístupem literárních kritiků pracujících v 19. století a projekcí jimi požadovaných hodnot do současného literárního provozu.

Na Chrobáka navázal Marek Lollok s referátem věnovaným prvním dramatu Kateřiny Tučkové nazvanému *Vitka*. Po něm přednesl slovenský literární historik Igor Hochel z Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre příspěvek věnovaný novele Pavla Vilikovského *Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa*. V druhém dopoledním bloku vystoupil Erik Gilk s kritickým zhodnocením veskrze pozitivně přijímaného románového debutu *Malinka* z pera Dity Tábořské, na nějž autorka rychle navázala druhým románem, vydaným pod názvem *Běsa*. Na jeho příspěvek volně navázal Lubomír Machala s analýzou všeobecně s uznáním přijímaného debutu Lucie Faulerové *Lapači prachu*, poté následovala Stanislava Schupplerová z opavského Ústavu bohemistiky a knihovnictví s příspěvkem, v němž se pokusila pojmenovat základní čtenářské preference a kritická zhodnocení textů z okruhu literatury psané pro děti a mládež.

Odpolední blok zahájila Ivana Taranenková z Ústavu slovenskej literatúry. Přesměrovala pozornost posluchačů k dění na slovenské literární scéně a popsala některé diskutované tendence či kontroverze spojené s udělováním tamních literárních cen. Literární historik Ivo Harák představil život a dílo básníka Petra Musílka a Michal Jareš se zaměřil na Cenu Unie českých spisovatelů 2017, se zvláštním zřetelem k románu Michaela Doubka *Nepřízřůsobivost*. Témuž dílu se na závěr setkání věnoval i Jakub Vaníček, když se pokusil jeho kladné přijetí porotou interpretovat v kontextu aktivit Unie českých spisovatelů.

Ročenka se všemi prezentovanými příspěvky bude vydána v první polovině roku 2019 Vydavatelstvím FF UP.

(-red-)

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 10 (2018)
Číslo 2 – Litteraria

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jakub Vaníček (tajemník redakce)
Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Bc. Martina Víchová
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 511/10
771 48 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 511/10, 771 48 Olomouc
e-mail: jakub.vanicek01@upol.cz | tomas.franta@upol.cz

Olomouc 2018

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.