



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

SYMPOSIANA

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

BOHEMICA 4 OLOMUCENSIA

OLMOUC 2010

Obsah čísla byl vytvořen v rámci grantu *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*.
Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

OBSAH

EDITORIAL (Lenka Pořízková, Lubomír Machala)	9
DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE	
DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE (Zuzana Zemanová)	13
BILANCE A REFLEXE	
PAVEL JANOUŠEK: Krize krize aneb Bohové svržení z trůnu to nemají lehké	19
JAROSLAV MED: Literatura a demokracie	27
LUBOMÍR MACHALA: Srovnání českého a slovenského polistopadového literárního vývoje	31
ANŽELINA PENČEVOVÁ: Opovrhování spisovatelé, zavraždění kritikové, nenávidění nakladatelé, zbyteční čtenáři (Reflexe českého literárního života v české próze po roce 1989)	41
JOANNA CZAPLIŇSKA: Kam si dospěl, exulante? – Problematika prostoru v tvorbě (bývalých) českých exulantů po roce 1989	49
VLADIMÍR NOVOTNÝ: Od postexistencialismu k postmoderně. Puls polistopadové prózy	55
ERIK GILK: Historická próza – protifaktová historická fikce – historická fantasy. Situace českého historického románu po roce 1989*	62
RADIM KOPÁČ: Úsměv, nebo hrůza? Česká literární erotika 1989–2009	68
LIBOR MARTINEK: Dvě dekády demokracie a literatura českého Těšínska	72
MILENA ŠUBRTOVÁ: Obraz normalizace v polistopadové literatuře pro děti a mládež	82
JAN SCHNEIDER: Literární teorie a historie po roce 1989; Předběžný náčrt příběhu	89
ALEŠ HAMAN: K typologii polistopadové literární kritiky	98

VLADIMÍR JUST: Konec privilegia (divadlo, média, kritika)	105
EVA FORMÁNKOVÁ: Jak se v Čechách a na Slovensku divadlem vyrovnat s nedávnou historií	110

ANALÝZY A INTERPRETACE

ROMAN KANDA: Vladislav Vančura a Milan Kundera aneb Úskalí dokonalosti	121
BLANKA KOSTŘICOVÁ: Románový cyklus Jiřího Kratochvila	127
SERGEJ SKORVID: „Blábol, bábel a babylón“ Jáchyma Topola	132
IVO HARÁK: Hledání tvaru aneb Nad poezii Jiřího Kotena	140
LENKA JUNGMANNOVÁ: Dramatika Davida Drábka aneb Kritika mcdonaldizace	145

POZNÁMKY

BLANKA HEMELÍKOVÁ: Několik poznámek k dějinám české literární cenzury (reflexe bývalé cenzury v humoristických a satirických časopisech po r. 1918 a po r. 1989; na materiálu časopisu <i>Nebojsa</i> a <i>Dikobraz</i>)	151
LENKA MÜLLEROVÁ: Paratextová nakladatelská strategie na přelomu tisíciletí	160
MARTA SOUČKOVÁ: K axiologii prozaických textů s využitím češtiny (na materiálu slovenskej ponovembrovej literatúry)	167
MICHAL ČERNÍK: Vyděděná literatura	175

VARIA: VACHALIANA

VACHALIANA (Lenka Pořízková)	181
VLADIMÍR JUST: „Vysoké“ a „nízké“ u Josefa Váchala (Goethe, Bachtin a smíchové aspekty váchalovského karnevalu)	183
TOMÁŠ WINTER: Děsivá krása jarmarečních obrázků: Matějské poutě, Josef Váchal a česká avantgarda	189

FEJETON

VÍTĚZSLAV ČÍŽEK: Váchalova hvězda v Gutenbergově galaxii	197
--	-----

EXKURS

PETR TYLÍNEK: „Kterak se jistý J. V. sám objektem populáru ve Studňanech stal“	203
--	-----

ZPRÁVA

TOMÁŠ HAUSER: Popularizace Josefa Váchala na Šumavě	210
---	-----

RESUMÉ	213
--------	-----

CONTENTS

EDITORIAL (Lenka Pořízková, Lubomír Machala)	9
--	---

TWO DECADES OF DEMOCRACY

TWO DECADES OF DEMOCRACY (Zuzana Zemanová)	13
--	----

REVIEW AND REFLECTION

PAVEL JANOUŠEK: he crisis of a crisis or Gods thrown off the throne get into trouble	19
--	----

JAROSLAV MED: Literature and democracy	27
--	----

LUBOMÍR MACHALA: Comparison of Czech and Slovak post-November 1989 literary development	31
---	----

ANŽELINA PENČEVOVÁ: Despised authors, murdered critics, hated publishers, useless readers (Reflexion of the Czech literary life in the Czech prose after 1989)	41
--	----

JOANNA CZAPLIŇSKA: Where have you gone, emigrant? Phenomenon of space in prose of Czech writers in exile after 1989	49
---	----

VLADIMÍR NOVOTNÝ: From post-existentialism to postmodern – impulse of the post-November 1989 prose	55
--	----

ERIK GILK: Historical prose – contrafactual historical fiction – historical fantasy. Position of Czech historical novel after 1989	62
--	----

RADIM KOPÁČ: Erotic/pornography in the post-revolutionary Czech prose and poetry	68
--	----

LIBOR MARTINEK: Two decades of democracy and literature of the Těšín region	72
---	----

MILENA ŠUBRTOVÁ: The representation of the “normalization period” in the post-1989 literature for children and youth	82
--	----

JAN SCHNEIDER: On the literary science after 1989. Preliminary scheme of the story	89
--	----

ALEŠ HAMAN: To the post-communist literary criticism	98
VLADIMÍR JUST: The end of a privilege (theatre, media, critique)	105
EVA FORMÁNKOVÁ: How to cope with recent Czech and Slovak history via theatre?	110

ANALYSIS AND INTERPRETATIONS

ROMAN KANDA: Vladislav Vančura and Milan Kundera or Pitfall of perfection	121
BLANKA KOSTŘICOVÁ: Novel series of Jiří Kratochvíl	127
SERGEJ SKORVID: „Babble, babel and babylon“ of Jáchym Topol	132
IVO HARÁK: Looking for a shape or On poetry of Jiří Koteš	140
LENKA JUNGMANNOVÁ: Dramatical works of David Drábek or The critic of the "mcdonaldisation"	145

COMMENT

BLANKA HEMELÍKOVÁ: Thematisation of „old“ censorship in comic magazines, after 1918 and 1989	151
LENKA MÜLLEROVÁ: Paratextual publishing strategy on the turn of the millenium	160
MARTA SOUČKOVÁ: On the axiology of the prosaic texts with the use of Czech (on materials of the Slovak post-Velvet Revolution literature)	167
MICHAL ČERNÍK: Outcast Literature	175

VARIA: VACHALIANA

VACHALIANA (Lenka Pořízková)	181
VLADIMÍR JUST: „High“ and „low“ in the work of Josef Váchal (Goethe, Bachtin and laughter aspects of Váchal's carnival)	183
TOMÁŠ WINTER: Terrifying beauty of the fair pictures: Matěj's pilgrimages, Josef Váchal and Czech avantgarde	189

ESSAY

VÍTĚZSLAV ČÍŽEK: Váchal's star in the Gutenberg Galaxy	197
--	-----

EXCURSION

PETR TYLÍNEK: „How has some J. V. became an object of the popular in Studeňany“	203
---	-----

REPORT

TOMÁŠ HAUSER: Popularization of Josef Váchal on Sumava Mountains	210
--	-----

SUMMARY	213
---------	-----

EDITORIAL

LENKA POŘÍZKOVÁ, LUBOMÍR MACHALA

Poslední letošní číslo časopisu *Bohemica Olomucensia* vychází jako další díl řady *Symposiana* a soustředí příspěvky ze dvou vědeckých setkání: konference *Dvě dekády demokracie – Česká literatura 1989–2009* a kolokvia *Josef Váchal a populární umění*. Obě akce proběhly na podzim roku 2009, a to v rámci grantového projektu ESF *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*, který se na Katedře bohemistiky FF UP v Olomouci realizuje v letech 2009, a setkaly se s potěšujícím zájmem jak ze strany literárních aj. odborníků, tak místních studentů.

První ze jmenovaných událostí byla zamýšlena jako impuls k široké odborné diskusi nad právě uzavřeným dvacetiletím demokratického vývoje české literatury ve svobodných podmínkách. Fakt, že naše společnost se v podobné situaci ocitla již podruhé, vedla pořadatele v čele s doc. Machalou k myšlence komparace polistopadového období se dvěma dekádami první republiky. Ve dnech 17. a 18. listopadu 2009 se tak v prostorách Uměleckého centra UP sešlo téměř třicet odborníků, aby přednesli své příspěvky k aktuálnímu literárnímu dění posledních dvaceti let a pokusili se ho zasadit do širších souvislostí. Jednání probíhalo v tematických blocích, avšak pro potřeby časopiseckého otištění jsme příspěvky rozdělili do vhodnějších oddílů *Bilance a reflexe*, *Analýzy a interpretace* a *Poznámky*. Bohužel nám technické limity neumožňují zprostředkovat také večerní hu-

dební vystoupení Přemysla Ruta, který nad klavírem zavzpomínal na dobové a dávno zapomenuté písně.

V tomto čísle našeho časopisu otiskujeme rovněž část příspěvků z váchalovského kolokvia. Již z povahy akce nešlo jen o odborné referáty, ale mnohdy spíše o úvahy nebo informativní texty, proto jimi nahrazujeme tradiční oddíl *Varia*. Kolokvium bylo sice daleko komornějším setkáním než předchozí, ale i jemu vévodila idea uctít významné výročí, a to dokonce dvojí, totiž Váchalova narození (125 let) a úmrtí (40 let). Po slavných českých osmičkách na konci významných letopočtů se tak projednou dostala do popředí zájmu devítka, podle numerologů číslo slibující analytické schopnosti a logický úsudek, ale také duchovní reflexi. Doufáme, že texty soustředěné v tomto čísle vám budou důkazem, že olomouckým konferencím nechybělo ani jedno.

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

K výročí dvaceti let pádu totality připravila Katedra bohemistiky FF UP v Olomouci ve spolupráci s dalšími bohemistickými pracovišti dvoudenní konferenci *Dvě dekády demokracie – Česká literatura 1989-2009*. Organizačně a finančně byla akce zajištěna grantem ESF *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*. Sympozium proběhlo ve dnech 17. a 18. listopadu v prostorách Uměleckého centra UP a zazněly tu příspěvky čtyř desítek domácích i zahraničních badatelů.



Po slavnostním zahájení jako první vystoupil ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Pavel Janoušek s úvahou na téma současné krize literatury. Také další příspěvky Jaroslava Meda či bulharské bohemistky Anjeliny Penčevy byly zaměřeny spíše obecněji k reflexi polistopadového literárního života. Teprve v odpolední a večerní části prvního dne jednání se pozornost referujících přesunula ke konkrétním textům prozaickým a dramatickým. Fundované o nich promluvili například literární historik a kritik Vladimír Novotný z plzeňské univerzity, olomoucký bohemista Erik Gilk a pražský teatrolog Vladimír Just. Diskuse nad problematikou literárního vývoje posledních dvaceti let se z jednacího sálu poté plynule přesunula do přízemí Uměleckého centra, kde již byl pro všechny účastníky připraven slavnostní raut. První den konference pak zakončilo vystoupení Přemysla Ruta – komentované pásmo dobových písní s vlastním klavírním doprovodem.

Druhý den se program sympozia odehrával v reprezentativních prostorách Kaple Božího Těla. Dpolední příspěvky se zabývaly převážně poezií a její funkcí v současné české literatuře. Tematicky pestrý odpolední blok zahájila Blanka Hemelíková referátem o literární cenzuře, o esejích Milana Kundery promluvil maďarský bohemista Lászlo Kovács, češtinu ve slovenských prozaických textech analyzovala Marta Součková z Prešovské univerzity. Po závěrečném příspěvku Libora Martinka převzal slovo vedoucí Katedry bohemistiky FF UP Lubomír Machala. Zhodnotil průběh setkání a poděkoval všem referujícím i hostům za podnětné referáty a diskusní příspěvky. K úspěchu setkání lze připočíst i fakt, že navzdory státnímu svátku a řadě paralelně probíhajících akcí si cestu na bohemistickou konferenci našlo také několik desítek studentů UP.

Zuzana Zemanová



Pavel Janoušek, Jaroslav Med a Lubomír Machala v Auditoriu maximu v úvodním bloku konference



Marta Součková a Blanka Hemelíková v Kapli Božího Těla, druhý den jednání



Auditorium maximum, Umělecké centrum Univerzity Palackého



Kuloární diskuse nad kávou

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

BILANCE A REFLEXE

KRIZE KRIZE ANEB BOHOVÉ SVRŽENÍ Z TRŮNU TO NEMAJÍ LEHKÉ

PAVEL JANOUŠEK

Dovolte mi, abych začal dvojicí citací, které se mi hodí ani ne tak tím, kdo a kdy je napsal, jako spíše svým přímým – a přiznávám ahistorickým – významem, neboť naprosto stejná slova by nepochybně mohla zaznít i dnes. První myšlenku vyslovil před třiapadesáti roky Jan Grossman a zní: „Rozpomeňme se na eseje, studie a polemiky básníků předválečné avantgardy: byly nebo dodnes jsou nejen živým dokumentem, ale trvalou hodnotou v oblasti velmi speciálních otázek umělecké tvorby. V současné literatuře nemáme od mladých básníků nic, co bychom s tím mohli srovnat.“¹ Druhá myšlenka je ještě o deset let starší a jejím autorem je Miloš Dvořák: „O krizi kultury v nynější době se toho už napsalo a namluvilo tolik, že by z toho mohla málem pojit nová krize. Snášeti doklady bylo by jistě nošením dříví do lesa.“²

Grossman a Dvořák nebyli ovšem jediní, kteří o krizi v souvislosti se současnou literaturou hovořili. O šedesátých letech minulého století jsme si zvykli uvažovat jako o zlatých, nicméně Milan Suchomel svou knihu o próze tohoto období nazval *Literatura z času krize*. Obdobné lamentování bychom pak mohli slyšet také od Šaldy, Nováka, Peroutky, Čapka, Teiga či Václavka, tedy od osobností literatury let meziválečných, které se nám ze zpětného pohledu rovněž jeví jako zlatý věk. A kdybychom akceptovali také rozmanitá synonyma a opisy slova krize, pak by antologie textů běžujících nad aktuálním stavem české literatury (a devastací myšlení o ní) mohla sahát až někam do hlouby národního obrození. Obsahovala by pestrý výčet jmen a autorů nejrozumnějších generací, Havlíček by v ní byl vedle Tyla a Neruda vedle Malého, Vrchlický vedle Machara.

Je to tak. Nespokojenost s přítomnou literaturou je zjevně něco zcela normálního, je to běžná součást literárního života, a to bez ohledu na to, na jaké úrovni je samotná literární produkce. Nechci věc relativizovat, ale je patrné, že o krizi se hovoří stejně tak v obdobích stagnace, jako v obdobích razantních činů a dynamických změn. V druhém případě dokonce více a častěji, neboť slovo krize se tu stává účinnou zbraní: je gestem, jež umožňuje mluvčímu zřetelně se distancovat od pasivního přitakání danému stavu a má v sobě i patos výzvy k podstatné změně. A proto tento patos bývá nejsilnější tam, kde se soud nad přítomným může opřít nejen o negaci, ale také o jasnou vizi něčeho jiného a nového. Slovo krize pochází ze starého Řecka a dodnes nese oba významy z oněch časů. Je pro nás *soudem* či *rozsudkem*, současně ale také doufáme, že za jeho pomoci námi prožívaný literární příběh vstoupí do fáze, v níž – tak jako v klasickém dramatu – dojde ke *klíčovému střetu sil* a následně také k *zásadnímu obratu* v ději a stavu věcí.

1 Grossman, J.: O krizi v literatuře. *Nový život*, 8, 1956, č. 12, s. 1294–1302.

2 Dvořák M.: Ke kořenům kulturní krize. *Akord*, 13, 1946/47, č. 4, s. 121–126.

Je zřetelné, že je to právě tento apel na změnu, jenž aktualizuje slovo krize i dnes a ve vztahu k současné literatuře. V posledních letech se jím nejvýrazněji oháněl Štefan Švec, nejprve v časopise A2 v úvaze *Krise české literatury*³, která široce rezonovala v tisku i na internetu a vyprovokovala také následné časopisecké⁴ a novinové⁵ rozhovory. Úvahy o krizi však rovněž určily články v Tvaru Jakuba Vaníčka (*Krise? Kritika? Dějiny?*⁶) nebo Kateřiny Toškové v Hostu (*A v prachy se obrátíš! Několik povzdechů nad „technickým stavem“ současné literatury*).⁷ A pokud bychom se soustředili na články o neporozumění mezi společností a poezií, byl by jejich výčet velmi rozsáhlý. Dadaistickým dokladem pak je fakt, že komunistická strana a s ní spjatá Unie spisovatelů v měsíci, kdy oslavujeme dvacáté výročí konce její vlády, začala pořádat kurzy tvůrčího psaní, v nichž je krize současné literatury jedním z klíčových témat.⁸

Stálo by za pokus poetiku textů o literatuře, které slovem krize programově argumentují, detailněji analyzovat. Pokud bychom totiž tyto texty považovali za specifický žánr, pak bychom na základě srovnání jeho jednotlivých historických variant mohli identifikovat také myšlenkové a rétorické konstanty a figury, které jej utvářejí. Polemická a argumentační funkce takovýchto jazykových projevů totiž způsobuje, že různí mluvčí v různých dobách se stejnou razancí používají stejné či podobné odůvodnění svých postojů.

K takovým konstantám by patřily odsudky:

- a) *autorů*, kteří, a to by dělat neměli, zradili svou odpovědnost, nepíší, to co by měli, nepíší tak dobře, jak by měli, a o tom, o čem by měli; a když píší, tak jen to, co je jinde už dávno napsané,
- b) *nakladatelů*, kteří pro zisk nebo z nedostatku vkusu nevydávají to, co by měli vydávat,
- c) *čtenářů*, kteří mají nízkou úroveň, nečtou, a když čtou, tak nikoli to, co by měli,
- d) *kritiků*, kteří mají nízkou úroveň a nejsou s to poznat pravé hodnoty, jsou předpojatí, nebo naopak propagují kamarády, zkrátka nevytvářejí taková hodnotová kritéria, která by autory nutila psát to, co by měli,
- e) *knihkupců, knihovníků, sdělovacích prostředků* a dalších, kteří by se měli starat o marketing a propagaci literatury, ale kašlou na ni.

Obligatočním viníkem literární krize pak je f) *celá společnost*, chápáná zpravidla jako abstraktní výraz pro obecný nezájem a neochotu pravou literaturu podporovat – ať již administrativně, nebo finančně.

3 Švec, Š.: *Krise české literatury*. A2, 2008, č. 13.

4 Správcová, B.: Věřím, že kde je prostor, tam se nakonec bude i lítat. Rozhovor se Štefanem Švecem o krizi české literatury. *Tvar*, 2008, č. 10, s. 1 a 4.

5 Vlasák, Z.: Česká literatura je v krizi, říká kritik Štefan Švec (rozhovor) [online]. Novinky.cz, Salon, 16. srpna 2008 [citováno dne 10. 9. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/147385-ceska-literatura-je-v-krizi-rika-kritik-stefan-svec.html>>.

6 Vaníček, J.: *Krise? Kritika? Dějiny?* *Tvar*, 2009, č. 8, s. 6–7.

7 Tošková, K.: *A v prachy se obrátíš! Několik povzdechů nad „technickým stavem“ současné literatury*. Host, 2009, č. 1, s. 14–17.

8 Viz tato inzerce z Haló novin: „Nový kurz tvůrčího psaní především (ale nejen) pro mladé začínající autory pořádá Unie českých spisovatelů ve spolupráci s Klubem KSČM v budově Politických vězňů 9, Praha 1. Od listopadu 2009 do října 2010 (s přestávkou v červenci a srpnu) vždy první sobotu v měsíci od 10 hodin do 13 až 14 hodin se budou konat kurzy tvůrčího psaní zaměřené na tematické okruhy se zvýšeným důrazem na rozbor konkrétních literárních textů spojené se společnou diskusí. Z tematických okruhů uvádíme: Úpadek jazyka a jak se zobrazuje v literatuře, Vytlačí internet tištěnou knihu?, Krize literatury, krize v literatuře a další.“ ([online]. Obrys–Kmen [citováno dne 10. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.obrys-kmen.cz/index.php?rok=2009&ccis=44&ccl=01>>).

Zajímavé z této perspektivy je také tradiční hodnotové pozadí žánru lamentace: tím bývá buď přesvědčení „mladých revolucionářů“, kteří odmítají přítomnou strnulost a vyznávají „pohyb vpřed“, tedy cestu za něčím opravdu novým a jiným, nebo naopak potřeba „starých konzervativců“ odmítnout chaos přítomnosti a opřít své soudy o ztracený řád minulých jistot. A jakkoli se tato gesta jeví jako vzájemně protikladná, v praxi lze pozorovat, že se nejednou prolínají a doplňují, neboť revoluční požadavek na změnu k lepšímu se snadno spojuje s vírou, že i v minulosti tomu bylo jinak a lépe.

Stálou argumentační figurou v rámci žánru je konstatování, že *současná česká literatura je nezajímavá a nikdo ji nečte. A to ani doma, ani v cizině*, neboť jí chybí jak *velikost vlastní dílům slavných předků*, tak i kvalita tvorby *skutečně světových spisovatelů*. Povšimněme si, že pragmatický zájem posílit působivost svých soudů inspiruje v těchto případech jednotlivé mluvčí k tomu, aby spontánně a působivě porovnávali neporovnatelné: konfrontovali přítomnou realitu s nadčasovým absolutním ideálem, jemuž reálně není možné nikdy dosáhnout. Kanonizovaní předci a zahraniční spisovatelé se totiž vždy budou jevit lepší, zajímavější a kvalitnější než současní čeští pisálkové – a to už proto, že v případě velkých vzorů vždy podvědomě uvažujeme především o vrcholech, o velmi úzkém výběru toho nejlepšího, zatímco pod současnou tvorbou si naopak představujeme spíše širokou produkci, respektive její aktuální propady.

Přistoupíme-li na to, že žánr lamentací nad krizí indukce neměnné rétorické a myšlenkové funkce a figury, budeme také moci mnohem lépe uvažovat o jeho historických variantách a obdobích. Tedy o jedinečnosti konkrétních vystoupení, o tom, co jimi vlastně jejich autoři ve své době chtěli říci, co utvářelo věcné a hodnotové pozadí jejich formulací, případně jaký jejich slova měla reálný dopad. Nuže, přijmeme tuto perspektivu a obraťme k době přítomné. A pokusme se odpovědět na otázku, jak je to s naší aktuální krizí.

Prvním a nejvýraznějším rysem naší dnešní literární krize je, že *je pocíťována jako těžká a dlouhodobá*. Všichni, kteří o ní hovoří, její počátek datují již léty 1989–1990, tedy okamžikem, kdy se zrodila naše aktuální přítomnost.⁹ Na jejím začátku byla naděje, že změna politického systému smete krizi, v níž se literatura nacházela pod tlakem totalitní společnosti komunistického typu¹⁰, a vše se opět vrátí k *normálu*, jenž nastolí optimální podmínky pro rozvoj společnosti i literatury. Představa normální literární situace byla přitom většinou lidí kolem literatury spojována s rolí, kterou literatura sehrávala v letech šedesátých, případně v době meziválečné. Vzorem tak bylo jednak období svrchované politické, v němž literatura fungovala jako jedna z hlavních opozičních sil, jednak období, ve kterém se sny o příští společenské revoluci prolínaly s přítomnou revolucí uměleckou. A velikost očekávání násobil také fakt, že společenský status literatury a lidí kolem ní byl velmi vysoký i za normalizace, kdy byla aktivním účastníkem politického boje i záležitostí mravního sebepoznávání. Politrukové v ní viděli důležitý nástroj legitimizace režimu, naopak pro opoziční síly, z významné části tvořené právě spisovateli, pak bylo psaní a šíření napsaného jedinou a poslední možností, jak vyjadřovat a relativně veřejně sdělovat tabuizované názory a pocity. S pádem komunismu ovšem obě tyto funkce psaní a čtení zmizely a z literatury s velkým L se náhle a nečekaně stala *jenom literatura*.

9 Měl jsem štěstí, že jsem byl nejenom pozorovatelem této krize, ale také jejím kronikářem svého druhu. Přítomná úvaha tak myšlenkově a mnohdy i formulačně přímo navazuje na mé články publikované v devadesátých letech v Tvaru (souborně v knize *Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987–1999*. Host, Brno 2001).

10 Dokladem toho, že i předchozí stav byl výslovně reflektován jako krize, může být stať Krize kritérií, kterou Emil Lukeš napsal v květnu 1989 a vydal pár dní po listopadovém zvratu: Lukeš, E.: Krize kritérií, *Tvorba*, 1989, č. 48, s. 1 a 3.

Tedy fenomén, jenž pro většinu společnosti ztratil svůj sociální rozměr. K překvapení mnohých se navíc poměrně rychle ukázalo, že to, co je po pádu komunismu *normální*, nemusí být ještě *optimální*. Nemusí to korespondovat s iluzemi, jež jsme si o životě mimo totalitu utvořili, a už vůbec to nemusí vytvářet prostor pro kýžený rozkvět literatury – a pokud k takovému rozkvětu případně dojde a opravdu začnou vznikat zajímavá literární díla, už vůbec není jisté, že budou také zajímat potenciální čtenářskou obec a širší veřejnost.

Tím se dostávám k druhému specifickému rysu současné krize, totiž k tomu, že jde vždy o zehrání na znepodstatnění literatury, která je odsouvána na okraj společenského života. Primární příčinu krize tak lamentující vidí v adresátech, či ještě spíše v chybně fungujícím sociálním kontextu, jenž tyto adresáty utváří. Pokud se v jednotlivých úvahách ozývají výhrady i vůči autorům, a ty se ozývají, tak to lze interpretovat jako sekundární projev snahy najít chybu: nějak si vysvětlit, proč právě tato literatura nedokáže najít své čtenáře a zaujmout to místo, které by jí podle našeho přesvědčení mělo ve společnosti náležet.

Ekonomickou terminologií by snad bylo možné přítomnou krizi identifikovat jako krizi z nadvýroby. Projevilo se to již na jejím počátku, kdy knižní trh během několika měsíců zaplavily početné návraty či druhé debuty spisovatelů dříve tabuizovaných. Kouzlo dříve zakázaného, jež na sklonku roku 1989 násobilo zájem o disidentskou a emigrantskou literaturu, ovšem nevydrželo dlouho, a v důsledku nejenže nezvýšilo důvěru adresátů v literaturu, ale vedlo k jejich masivnímu odvratu od literatury. Příčiny tohoto jevu můžeme hledat jednat ve fyzické nemožnosti tuto záplavu opožděně vydaných děl v tak krátkém čase adekvátně recipovat, ale i v tom, že dynamika prudkých sociálních změn, která přítomnost rychle měnila v historii, vyvolala pocit, že boj sváděný autory těchto knih s totalitním režimem je už víceméně pasé. Zvláště když mnohé funkce, které za totality náležely literatuře, přešly zpět tam, kam patří, tj. na publicistiku. Nadprodukce tak zrodila obecně rozšířený postoj, podle kterého je současná česká literatura sice početná, nicméně to, co produkuje, je něco jiného než to, o co by spotřebitelé měli zájem.

Jestliže tento názor přitom přetrval i okamžik, kdy za současnou literaturu začala být opět považována aktuálně vznikající díla, tedy tvorba reagující už na polistopadovou realitu, bylo to dáno tím, že doba polistopadová přinesla i zásadní – byť v prvních fázích příliš nereflektované – změny hodnotové. Část z nich byla spjata s konkrétní tuzemskou kulturně-politickou situací. S hodnotovou dezorientací všech účastníků literární komunikace ve chvíli, kdy literatura ztratila svého dlouholetého nepřítele a musela si poměrně dlouho a těžce ujasňovat, o čem vlastně psát: Kdo jsme my? Kdo to jsou oni? Kdo proti komu? A s kým? A proč? – A co si s tím vším má počít literát tápající ve světě obnovujícího se tržního hospodářství a kapitalismu.

Z hlediska dlouhodobého ovšem mnohem významnější byly hodnotové posuny související s obecnější situací euro-americké civilizace ve fázi, kdy vyzývá postmoderní chaos. Zatímco v zemích na západ od nás tato situace vznikla relativně kontinuálně a poměrně dlouho trvající metamorfózou, my jsme do ní spadli během několika měsíců, aniž bychom na to byli příliš připraveni. Hovořím o situaci, k jejíž projevu patří nejen devastace slova, přesněji obecná nedůvěra v něj a v jeho schopnost pojmenovávat podstatné (té jsme si za socialismu užili až dost), ale také obecnější proměna společenského diskursu, včetně proměny priorit a rolí, které v něm sehrávají jeho aktéři, o situaci, již během minulých dvaceti let umocnil také nástup nových technologií a komunikačních kanálů, jimiž se lidé dorozumívají. Důsledkem toho všeho je, že klasická knižní komunikace a kultura, jakož i tradiční socializace jedince prostřednictvím literárních hodnot se sociálně marginalizují a stávají se něčím pro fungování společnosti nepří-

liš podstatným, či dokonce zbytným. Což se u nás například promítá i do úvah, zda literatura a literární výchova vůbec má být součástí povinné výuky či maturitní zkoušky.

Podobné názory lze číst jako signál skutečnosti, že znalost literatury přestala být součástí prestiže příslušných intelektuálních vrstev. To se projevuje také tím, že ji opustili kultivovaní snobi, pro které už není prestižní legitimací: potvrzením jejich vysoké kulturní úrovně. Není přitom ani tak podstatné, že obec adresátů současné české literatury je dosti úzká, ale o to, že se snižuje její prestiž, a to i mezi těmi, kteří by ji měli číst a znát ze své profese. Z osobní zkušenosti tak vím, že znalost současné literatury přestala být věcí podstatnou i pro studenty češtiny, jejichž narůstající počet sice odpovídá politickému zadání (vyprodukovat co nejvíc jedinců s tituly), není však vyvážen nárůstem vzdělanosti, či alespoň zachováním náročnosti. Nepřekvapí proto, že mezi studenty bohemistiky mají drtivou převahu ti, kteří se bez rozpaků přiznají, že současnou literaturu nečtou a necítí potřebu číst. Ostatně je také k tomu nic nenutí, neboť ono prý ani není co číst.

A nepřekvapí ani, když se mezi nimi náhle objeví výjimka – jedinec, který neudělá nic jiného, než že vezme vážně to, v čem je vychován, a vezme za svou tradiční tezi o významu literatury pro život Čechů i Evropanů. Takový jedinec pak přirozeně není ochoten její přítomnou marginalizaci akceptovat jako něco zcela normálního. S trochou nadsázky by snad bylo možné říci, že literáti bědující nad stavem současné literatury se cítí v pozici *andělů svržených z nebe*. Ještě cítí, že i oni, respektive jejich předchůdci kdysi byli hodně vysoko a hodně znamenali, jenže místo létání se musí brodit realitou všednosti, jež je jen taková, jaká je, a musí žít s vrstevníky, kteří už na nebe a roli andělů téměř zapomněli. Pomocí slov, jako je krize, se proto pokusí, když už ne létat, tak alespoň trochu poposkočit. „Proč tě to ale tolik vzrušuje?“, zeptala se v rozhovoru pro Tvar Božena Správcová a odpověď Štefana Švece zněla: „Protože chci létat výš. To je jediný důvod. Protože chci, abych mohl létat co nejvýš a moje děti ještě o kus nad to.“¹¹

Nezbývá než takovým jedincům držet palec. Současně si ale přiznejme, že představy českých literátů o tom, jak by se případně mohlo létat, jsou ovlivněny nejen věcnými fakty, jež potvrzují, že literatura v minulosti skutečně znamenala daleko víc, ale i našimi iluzemi o jejím reálném významu a reálném čtenářském zájmu o ni. Jestliže například dnes mnozí žehrají na to, že zájem o poezii už není takový, jaký býval, nezbyvá než opět citovat Dvořákovu nespokojenost z roku 1946: „Jedno brněnské vydavatelství, chystajíc se vydati knížku z Horovy básnické pozůstalosti, obrátilo se na všechna knihkupectví v republice (je jich asi 1700) s dotazem, kolik exemplářů by byla ochotna objednat. Výsledkem této akce byly přihlášky na 172 kusů. Podle toho by se pouhá desetina knihkupectví zajímala o jeden exemplář. Vydavatelství jistě kalkulovalo bezvadně: Josef Hora, básník nedávno zemřelý, obestřený nimbem národního umělce, básník, jemuž se dostalo nejvíce reklamní popularity – a takový byl výsledek.“¹²

S řečeným souvisí i třetí podstatná vlastnost současné krize, a to je rozčarování literátů z polistopadového nástupu literatury komerční, spolehlivě uspokojující potřebu masové populární četby. Studenti literatury sice současnou literaturu nečtou, nicméně statistiky dokládají nepravdivost tvrzení, že přestává číst celá populace. To jen naši čtenáři čtou něco jiného, než by podle intelektuálů a kritiků měli číst. Neočekávají od literatury myšlenkové výboje odpovídající euro-americkému kulturnímu kultu nového a jiného, chtějí od ní „jen“ rekreativní četbu,

11 Správcová, B.: Věřím, že kde je prostor, tam se nakonec bude i létat. Rozhovor se Štefanem Švecem o krizi české literatury. *Tvar*, 2008, č. 10, s. 1 a 4.

12 Dvořák, M.: Ke kořenům kulturní krize. *Akord*, 13, 1946/47, č. 4, s. 121–126 (viz. pozn. 2).

jež může bez rozpaků používat i tradičních osvědčených prostředků a klišé. Přijmout tuto realitu jako normální je ovšem pro ty, kteří chtějí létat výš, nesnadné, ba nemožné. Rozpor mezi projektovaným velkým uměním a konzumní četbou se tak násobí, což se projevuje nejen ve vztahu k literatuře čistě brakové, ale rovněž v rozpacích nad tvůrci, kteří sice také mají umělecké ambice, ale píší tak, že se jim čtenářsky a komerčně daří.

Čtvrtou důležitou vlastností přítomné krize je, že je *permanentní*, což znamená i to, že vše podstatné o ní bylo řečeno již před drahně léty a pevně zakořenilo v našem povědomí. Původní očekávání, že se to snad někdy změní, až *a jestli...* bylo postupně zklamáno a změnilo se v *nečekání*. Důvod je jasný: dnešní šermování slovem krize nemá totiž charakter konceptuální: kritici přítomnosti si jsou sice jisti, že současný stav je špatný, nedokážou však proti němu postavit konkrétní pozitivní program, který by se stal obecněji akceptovatelným východiskem – byť třeba jen iluzorním. Potřeba změny je všem literátům víceméně jasná, reálnou cestu, jež by znamenala změnu, však nikdo nevidí. Důsledkem je, že vše podstatné o přítomné krizi bylo řečeno a napsáno již před více než deseti-patnácti léty. Od té doby obdobné lamentace (včetně této) nemají v sobě moment nečekaného překvapení, ale vyznívají pouze jako rétorická ornamentální hra s předem danými prvky. Toho si byl ostatně vědom i Štefan Švec, a proto své soudy postmoderně relativizoval ironickým podtitulem „*Pár povrchních marketingových keců*“. Podobné kecy jsou přitom důležité pro autora, který je sám pro sebe zformuloval, ale také pro dorůstající generaci, která něco podobného čte poprvé.

Pokud jsem výše naznačil, že polistopadovou literaturu neutvářely razantní programové koncepty, neznamená to, že by pocit krize nevedl k řadě pokusů, jak se s daným stavem se ctí vyrovnat. Jejich společným jmenovatelem byla snaha najít pevný bod, o nějž by bylo možné literární výpověď hodnotově opřít. Výrazné byly tendence, které chtěly pravdu, respektive hodnotu literární výpovědi o ní odvozovat od znovuoobnovené autority Boha, spíše ojedinělé pakty, jež svého Boha hledaly například v ekologii (Urban). Někteří pak roli božského soudce, který by měl podle jasných hodnotových kritérií oddělit zrní od plev, a tím zpodstatnit literární tvorbu i komunikaci o ní, přisoudili literární kritice.

Pro většinu českých literátů se však v postmoderním chaosu bez víry mohlo jedinou jistotou stát pouze svobodné autorské Já. V případě poezie se to zdálo samozřejmé, v próze jako hlavnímu reprezentantovi toho, co si běžný čtenář představí pod literaturou, to však znamenalo zájem o takové literární formy, které přiznávaly stvořenost textu a reflektovaly samotný proces jeho vzniku jako funkce autorského subjektu.

Část spisovatelů a kritiků uvěřila v *autenticitu* deníků a korespondence, tedy těch literárních žánrů, které by měly být oproštěny od literárního předstírání, a tudíž nezprostředkovaně a krutě upřímně prezentovat autorské „Já“. Druhá část tvůrců autorské sebevyslovení naopak spojila se schopností osobitě rozehrát rozmanitou literární, fabulační a žánrovou hru, která se volně pohybuje časem i prostorem a imaginativně rozrušuje hranice mezi realitou a fantazií, životem a uměním a hledá nový rozměr slovesného umění i jazyka. A vedle těchto dvou, z mého pohledu základních trendů v české literatuře existuje i celá řada individuálních, více či méně zdařilých odpovědí na téma krize literatury a jejího vypovídání o světě.

A výsledek? Navzdory faktu, že vzniklo nemálo zajímavých a dokonce i čtených děl, v české veřejnosti nadále převažuje despekt k současné české tvorbě. Důkazem může paradoxně být i snaha jednoho z nevýraznějších současných prozaiků toto prokletí zlomit. Mám na mysli

Jáchyma Topola a jeho nedávny článek *Zlatý věk české literatury*¹³, v němž se snažil vyvrátit jednu z oblíbených lamentačních figur, totiž tvrzení, že o českou literaturu není v zahraničí zájem. Důkazem mu jsou doložitelné zahraniční úspěchy Miloše Urbana, Petry Hůlové, Patrika Ouředníka, Emila Hakla, Anny Zonové, Kateřiny Rudčenkové, Markéty Pilátové, Michala Ajvaze, Emila Hakla, Jaroslava Rudiše. Příznačné ale je, že i Topol končí tento svůj článek de facto skepticky: „...úspěch ve světě současná česká literatura nepochybně má. Jenom o tom v Čechách nikdo neví.“¹⁴

Co s tím? Zdá se, že stále více literátů přistupuje na tezi, že ztracenou harmonii mezi prestižní literární tvorbou a širokými vrstvami české společnosti už stěží půjde obnovit. V posledních letech se tak vyhraňují dva naprosto protikladné způsoby, jak se s tím vyrovnat. Naplno se střetly v polemikách, které probíhaly více než rok mezi Petrem Králem a Jiřím Trávníčkem na stránkách Hosta a Tvaru a vyvrcholily 8. dubna letošního roku jejich přímým slovním soubojem na půdě pražské filozofické fakulty. První z duelantů je příznačně básník a jeho povýtce aristokratický postoj by se dal s jistým zjednodušením označit jako odhodlání jít za svou pravdou všemu navzdory. Jestli nás čtenáři a společnost nechtějí, je to jen jejich hloupost – ostatně to budou jen oni, kdo bude ochuzen o plody ducha a odsouzen žít bez dotyků nitra a absolutna. Opravdový básník netvoří pro ně, ale pro sebe, a statečně nese svůj úděl i případné nepochopení. Druhý z duelantů je příznačně profesí literární teoretik a věnuje se v poslední době statistickým průzkumům čtení a čtenářství. Logicky proto zastává stanovisko zcela protikladné. Je přesvědčen, že moderní literatura svým způsobem zabloudila a stala se tak pro širší čtenářskou obec veličinou nepřístupnou, zbytnou. Cestu, jak toto schizma překonat, pak vidí v možnosti vzít zase adresáta, jeho zájmy a preference v úvahu a do hry. Což znamená jak návrat ke čtenářsky sdělnějším formám, tak i odhodlání jít za čtenářem i tam, kde by se mohl před dnešní podobou literatury schovat, tj. na internet: akceptujeme proto i takové literární formy, které jsou dnešnímu a budoucímu čtenáři blízké, například žánr blogového románu.

Průběh duelu prokázal, že tyto názory jsou nejen diametrálně odlišné, ale dokonce neumožňují ani skutečnou diskusi, neboť každá strana sporu mluví jiným jazykem a o něčem jiném. A každá z nich přitom v postoji té druhé vidí – dodávám reálné – nebezpečí průměrnosti. Jedni tak varují před laciným pochlebováním komerci, jež bude korumpovat duše básníků, a druzí se obávají laciného snobství a falešného sebezahledění prázdných pisálků, kteří žijí v přesvědčení o vlastní genialitě.

Řekl bych, že obě tato varování jsou na přítomném sporu to nejcennější. Neboť i do budoucna lze očekávat, že literární provoz bude v krizi, a proto bude hojně produkovat spisovatele trpící některou z popsaných vad. Nadějí literatury ovšem je, že ti opravdu dobří spisovatelé dokážou svou výpověď umístit na onu úzkou hranici mezi tvůrčí exkluzivitou a schopností oslovit širší čtenářský okruh.

13 Topol, J.: Zlatý věk české literatury. *Lidové noviny*, 7. října 2009. [online] Lidové noviny [citováno dne 10. 9. 2010] Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/zlaty-vek-ceske-literatury-dfd-/ln_noviny.asp?c=A091007_000035_ln_noviny_sko&click=233620&mes=091007_0>

14 Tamtéž.

LITERATURA

- Dvořák M.: Ke kořenům kulturní krize. *Akord*, 13, 1946/47, č. 4, s. 121–126.
- Grosman, J.: O krizi v literatuře. *Nový život*, 8, 1956, č. 12, s. 1294–1302.
- Lukeš, E.: Krize kritérií, *Tvorba*, 1989, č. 48, s. 1 a 3.
- Obrys–Kmen [citováno dne 10. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.obrys-kmen.cz/index.php?rok=2009&cis=44&cl=01>>).
- Správcová, B.: Věřím, že kde je prostor, tam se nakonec bude i lítat. Rozhovor se Štefanem Švecem o krizi české literatury. *Tvar*, 2008, č. 10, s. 1 a 4.
- Švec, Š.: Krize české literatury. *A2*, 2008, č. 13.
- Topol, J.: Zlatý věk české literatury. *Lidové noviny*, 7. října 2009.
- Tošková, K.: A v prachy se obrátíš! Několik povzdechů nad „technickým stavem“ současné literatury. *Host*, 2009, č. 1, s. 14–17.
- Vaníček, J.: Krize? Kritika? Dějiny? *Tvar*, 2009, č. 8, s. 6–7.
- Vlasák, Z.: Česká literatura je v krizi, říká kritik Štefan Švec (rozhovor) [online]. *Novinky.cz, Salon*, 16. srpna 2008 [citováno dne 10. 9. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/147385-ceska-literatura-je-v-krizi-rika-kritik-stefan-svec.html>>.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky*

LITERATURA A DEMOKRACIE

JAROSLAV MED

Od dob Platóna je v našem civilizačním okruhu přítomen jistý svár mezi aktivitou tvůrčí individuality a kolektivem, mezi svobodou jedincova činu a odpovědností vůči „polis“. Antičtí myslitelé upřednostňovali vládu „logu“, tedy rozumu, proti iracionalitě pocitů a osobních pohnutek. I když Řekové v podstatě konstituovali pojem demokracie, přesto je známa Platónova obava z „hrůzovlády davové vášně“ i jeho nedůvěra k filozoficko-umělecké jedinečnosti, narušující jednotnost obecného mínění. I přes prostor dané svobody, jak ji vymezovalo mínění obce, Epiktétos upozorňuje, že vlastní a hlavní oblastí svobody je niterná sféra vědomí, tedy vnitřní svoboda osobnosti. Aristoteles v tomto smyslu dodává, že se proces tvorby neodehrává před veřejností; právě v tomto procesu je přítomen element svobody, který je však skryt. To, co se objeví před zraky veřejnosti, není svobodný tvůrčí proces, ale tvůrčovo dílo samo. Opět je zde kladen důraz na vnitřní svobodu spolu s vědomím, že i ta nejdemokratičtější „polis“ musí stavět moc společnosti nad nevyzpytatelností jedince.

Díky Francouzské revoluci se vyhroutil protiklad: individuální svoboda kontra kolektivní vůle a zájem společnosti. V intencích proklamované rovnosti byla demokracie chápána jako nutnost a ochota občana přijmout odpovědnost za sebe i za věci obecné. Svědkové revolučních změn – Benjamin Constant a Edmund Burke – si uvědomovali, že je v takto pojaté demokracii zdůrazňována především lidovost jako normativ průměrného člověka, a nikoli lidskost, tedy humanita. Od té doby byl v evropském společensko-kulturním kontextu pojem demokracie vnímán jako určitý typ vlády vtahující do struktury vládnutí i obyčejného člověka, aniž by mělo toto vládnutí světonázorové ambice, chtělo být eticky neutrální a pouze zajišťovat fungování společnosti.

Stýkání demokratických idejí s kulturou, v našem případě s literaturou, mělo po celé 19. století velmi ambivalentní charakter. Byl zde romantický mýtus jednoty kultury a společnosti; kultura se měla stát transformační silou sjednocující společnost, v jistém smyslu chtěla být jakousi antitezí politiky, garantem demokratického vývoje směrem k osvobození člověka od všech limitujících omezení. Pod tímto zorným úhlem měla literatura demokratizovat společnost tím, že jedince neviditelnými nitkami spojovala s dalšími lidmi, a tím prodlužovala individuální existenci přesahem sounáležitosti s kolektivem. Stačí pohled na klasickou ruskou literaturu, aby bylo zřejmé, co tím mám na mysli; a nasadíme-li si Černyševského brýle, jak to s geniální ironií udělal V. Nabokov v románu *Dar*, odhaluje se nám romantičnost představy o síle a možnostech literatury při realizaci demokratických idejí.

Proti tomuto mýtu o spojení moci slova s ideou demokracie – snad nejmarkantněji jej v dějinách literatury ztělesnil V. Hugo – se od časů Ch. Baudelaira staví princip absolutizace umě-

leckého díla, jeho absolutní nezávislost na společenských podmínkách. Baudelaire ve svých denících často ironizuje pojem demokracie jako náboženství průměru a pokrok, toto zakládá všech demokratizačních procesů, označuje za „pohanství slabomyslných“. Na podporu svých úvah o demokracii jako kolébce průměrnosti rád cituje praotce demokratických idejí J. J. Rousseaua, který prohlásil: „...jak já ty knihy nenávidím“ a při četbě Hobbesova *Leviatana* Baudelaire upozorňuje na fakt, že lid netouží ani tak po svobodě jako po ochraně. V geniální zkratce Baudelaire upozorňuje také, že „modernita je pouze polovinou umění, druhá polovina je to věčné“, a dodává, že výskyt génia není matematicky závislý na společenských podmínkách. Baudelaire také v mnohém předjel vztah moderního umělce ke společnosti, když zdůrazňuje, že poezie vyžaduje naprostou oddanost, doslova otročení vlastnímu egu; básník má právo udělat to, co udělal, a v žádném případě nesmí myslet na důsledky své činnosti. Neobyčejně podnětné je také jeho upozornění na souvislosti mezi stylem a pravdou, básník musí předstoupit před soud své vlastní ideje, a nikoli před většinový soud kolektivu.

Zvláštním kulturně sociologickým faktem je poznání, že čím silnější byl ve společnosti impuls demokratických idejí, tím zřetelněji se literatura odvracela od viditelného k neviditelnému. Ne k neviditelnému založenému na náboženské víře, ale k neviditelnému zakotvenému v imanenci jako klíči k opravdovému umění, jež nemá popisovat, ale evokovat. Básníkovo slovo už nechtělo být ani v zajetí společenského apelu, ani nechtělo oslovovat lid, tento základní tmel vši demokratičnosti, ale chtělo existovat samo o sobě a posláním básníka bylo právě jím evokovat skrytou skutečnost. Tento odklon od viditelného k neviditelnému byl svou aristokratičností implicitně protidemokratický.

Překotný politicko-sociologický vývoj ve 20. století zcela proměnil paradigma vztahu mezi literaturou a ideály demokracie. Zejména dosud nikdy nevidané hrůzy první světové války a jejich dopad na všechny lidi bez výjimky učinil nicotnými mnohé z představ o výjimečné důležitosti literatury a umění. Demokratické ideje, ruku v ruce s vlnou revolučnosti, mění mapu Evropy nejen geopoliticky, ale i mentálně. Demokracie přestává být pouhým typem vlády, ale stává se způsobem pobývání ve světě, chce nastolit „dobu spolehlivých samozřejmostí“, jak definoval demokracii S. Zweig. Strukturální proměna společnosti přirozeně proměnila i literaturu, v níž začíná mít převahu funkčnost nad estetickým statutem. Literárním prostorem zní unisono jeden hlas: jde o náš svět, jemuž máme sloužit, který chceme změnit, nikoli o svět, do něhož jsme pouze vrženi. V meziválečných poměrech byla pro spisovatele skoro samozřejmá angažovanost v aktuálním politickém dění, nikoli v přijetí politických funkcí, ale v poznání, že i ideje mají své následky, že lze i pomocí básnického slova přispět k proměně skutečnosti. Demokracie získala v meziválečném období až neúměrně vysoký status, protože v sobě zahrnovala bezmála všechny hodnotové prvky života společnosti. Navzdory tomuto vysokému statusu však demokracie procházela v 30. letech, tak jako to vnímáme v zrcadle literární publicistiky, stálým sebezpytováním – od svobody projevu až k sociální otázce relativizovala mnohé z demokratických jistot. V celoevropském kontextu, ohrožovaném jak růstem totalizujících fašisticko-komunistických snah, tak frustrací z nevyřešené sociální otázky, vzrůstala jakási únava z demokracie. Tato „krize demokracie“, jak byl tento stav všeobecně nazýván, rámovaná pracemi J. O. y Gassetta, J. Bendy, rozpomínkou na Tocquevillovy analýzy americké demokracie a, asi prací nejhlubší, Husserlovou *Krizí evropských věd* kodifikovala celou řadu výhrad vůči demokracii (partikularismus, masovost kultury, kult průměrnosti apod.). V českém literárním prostoru, velmi výrazně ideově polarizovaném, se stalo uvažování o povaze a funkčnosti de-

mokracie jedním z nejfrekventovanějších témat 30. let 20. století. Kolik jen úvah věnoval tomuto tématu F. X. Šalda. Jeho heroické pojetí literární tvorby, spolu s bergsonovským úsilím o sebetvorbu každého tvůrce, vyjadřovalo jisté obavy z kvantitativního charakteru demokracie omezujícího kvalitativní růst jedinečné tvůrčí individuality. Podle Šaldy měla demokracie ztělesňovat element životní tvořivosti, zaručovat osobnostní růst a stát se duchovní silou dávající smysl člověku i národu. Jediným a základním cílem demokracie měla být podle Šaldy právě tvorba tohoto smyslu, jež se musí stát živým obsahem demokracie, tak jako je obsahem náboženství víra v Boha. Méně heroicky, ale o to intenzivněji a neúnavně propaguje liberální demokracii Karel Čapek, který se stal posléze jakýmsi zosobněním demokratického diskurzu v českém literárním prostoru. Pro Čapka byla demokracie „programem optimismu, lásky, srdečnosti a důvěry, že i když něco nestojí dobře, dá se spolupracovat k lepšímu“. Duch Lidových novin a Peroutkovy Přítomnosti vytvořily v druhé polovině 30. let, pod jistou patronací TGM, jakýsi rezervoár demokracie, s nímž se, podle slov V. Černého, identifikovala převážná většina českých slovesných tvůrců. I přes tvrdou kritiku základních vad československé demokracie, především šlo o přebujelé stranictví, razili Čapek s Peroutkou myšlenku tzv. komunikativního rozumu, kdy svobodná veřejná diskuse a mocensky nezmanipulované kolektivní rozhodnutí občanů zajišťuje legitimitu demokratických institucí; a takový stav československá demokracie podle jejich soudu zajišťovala. Tento čapkovsko-peroutkovský rezervoár demokratičnosti představoval pevnou hráz proti státobornosti komunistické avantgardní levice toužící demokracii nahradit modelem sovětské provenience. Nepodstatné byly výhrady z řad durychovských katolíků, vyčítající liberální demokracii její etickou neutralitu, nahrazující hlas svědomí veřejným míněním, i dykovské varování, že demokracie ohrožuje národ, který se dožaduje síly, zatímco demokracie mu nabízí konsensus.

Souznění české literatury s demokratickými ideály se ukázalo nesmírně silné v tragickém roce 1938, kdy byla československá demokracie ohrožena hitlerovským Německem. V tomto krizovém období se ukázala síla demokratických idejí, s nimiž se identifikovalo vše, co představovalo českou literaturu. Až v mystickém vzednutí odhodlanosti národ potvrdil svůj vztah k demokratickým idejím, jimiž v té době žila veškerá česká literatura. O to tragičtěji působí fakt, že se posléze celé půlstoletí totalit snažilo vymazat pojem demokracie z podvědomí lidí i kultury a nastolit bezčasí bez historických vazeb a dějinného vědomí, kam náležíme a kým jsme.

Uplynulo dvacet let, kdy se k nám opět vrátila demokracie, a to v takové míře, jakou dosud česká literatura nikdy nepoznala. Od počátku jsme ovšem dostatečně nevzali na vědomí, že demokracie je tím nejzazším rozmělněním onoho zesvětštělého (původně evangelijního) „ano, ano – ne, ne“, jež představuje základ svobodného kritického myšlení. Existuje však pokušení zbavit se tohoto údělu a utéci se do krajiny relativismu, k čemuž nám postmoderna otevřela dveře dokořán. Tím se stalo, že dřívější výlučnost literatury, oponující demokracii ve jménu jedinečnosti génia, byla vystřídaná jistým eklekticismem, který suverénně směšuje styly, překračuje normy a nepřisáhá na žádné krédo. Demokracie se dnes stala tak otevřenou, že je skoro nemožné odmítnout nálepku kultury jakékoli zábavě, statut literatury pak nedat jakémukoli blábolení vydávajícímu se za experiment. Žijeme v době pocitů, neexistuje žádná absolutní pravda ani krása, ale jen nekonečný proud zábavy. A demokracie, umožňující každému přístup ke kultuře, může za kulturu prohlásit vše, co vyhovuje většinovému vkusu. Jestliže po staletí vedli spisovatelé boj proti šosákovi, v současnosti se sklání před diktátem reklamy a různých mód. Už v 50. letech 20. století psala H. Arendtová: „Mnoho velkých autorů minulosti přežilo

staletí zapomenutí, ale zůstává ještě nerozhodnutou otázkou, zda budou schopni přežít zábavné zpracování toho, co chtěli říci.“

V minulém půlstoletí vedla literatura boj proti totalitě, ale likvidace despotie nezaručila autonomii úsudku a duchovního růstu, zůstalo slovo, zbavené však jakékoli vazby k transcendentálním hodnotám, k péči o duši člověka. Po staletí se literatura snažila vyslovovat to, co je v člověku nepodmíněné, chtěla upozorňovat na duchovní zkušenosti jako stálého činitele v procesu lidského existování, na místo toho jsme však svědky defenzivy literatury, jejího směřování od obecně lidského k pseudoautentičnosti životních prožitků, pocitů, deníkových aluzí a nehorázných intimít, jen proto, aby nepropadla sítem masové obliby a úspěšnosti. Našemu současníkovi dala demokracie jakýsi dálkový ovladač mnoha možností, díky němuž v životě, stejně jako u televizoru, sestavuje svůj život svobodně a bez zábran, aniž by se dal rušit nějakými tradičními hodnotami a vazbami. Tomuto člověku dala demokracie svobodu, a jak poznamenal Nietzsche, v takové míře, že se nemusí červenat sám nad sebou a může popustit uzdu všem svým vášním a pocitům a vydávat se přitom za člověka kulturního. Chce-li literatura v postmoderní podobě demokracie znovu získat předchozí zásluhy o prohlubování a kultivování lidské existence, měla by se pokusit přimět tohoto našeho současníka, aby se znovu začal červenat sám nad sebou.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky*

SROVNÁNÍ ČESKÉHO A SLOVENSKÉHO POLISTOPADOVÉHO LITERÁRNÍHO VÝVOJE*

LUBOMÍR MACHALA

Vzájemná propojení, příbuznosti a paralely mezi slovenskou a českou literaturou byly už mnohokrát identifikovány, analyzovány a interpretovány, přičemž minimálně stejně často byla registrována a zdůrazňována specifika zmíněných národních literatur, jejich dílčí odlišnosti i zásadní rozdíly. Aniž bych v tuto chvíli usiloval nacházet odpovědi a zdůvodnění, proč tomu tak bylo, pokusím se na úvod svého příspěvku formulovat, čeho hodlám dosáhnout komparací českého a slovenského polistopadového literárního vývoje: Doufám, že užitečná bude už samotná snaha zaregistrovat, co dvě dekády demokracie přinesly jak české, tak slovenské literatuře, současně ale doufám, že srovnávací pohled může rovněž prověřit dosavadní názory vztahující se k dění v polistopadové české či slovenské literatuře, případně může tyto závěry doplnit, zpřehlednit, jedním slovem zkvalitnit výsledky dosavadního bilancování na obou stranách samých. Budiž ale na úvod též zdůrazněno, že zamýšlená komparativní inventura nemůže mít vzhledem k omezenému rozsahu ani zdaleka úplný charakter.

Základní změnou přinesenou listopadem 1989, a to v české i ve slovenské společnosti a ve všech sociálních kontextech, bylo samozřejmě nastolení svobody. Svoboda slova, možnost jeho svobodného šíření vtrhla do slovenského i českého literárního prostředí a v mžiku smetla politikou navržené hráze mezi tzv. oficiálním, samizdatovým a komunikačním okruhem. Hned v tomto úhelném bodě polistopadového literárního vývoje můžeme registrovat zásadní rozdíly mezi českou a slovenskou literaturou. Ty vyplývaly v první řadě z kvantitativních faktorů: zatímco totiž slovenských novodobých literárních exulantů lze napočítat v zásadě jen několik desítek, těch českých bylo několik stovek. A třebaže i mezi slovenskými vyhnanci se vyskytovala nejedna spisovatelská osobnost (Rudolf Dilong, Jozef Cíger-Hronský, Leopold Lahola, Ladislav Mňačko či Jaroslava Blažková), tak těch českých bylo mnohem více, Ivanem Blatným počínaje, přes Egona Hostovského, Ferdinanda Peroutku, Jana Čepa, Miladu Součkovou, Ivana Diviše, Antonína Brouska, Pavla Kohouta, až po Arnošta Lustiga, Josefa Škvoreckého či Milana Kunderu.

Reintegrace exilového a samizdatového komunikačního okruhu do běžného literárního života, do národních literárních korpusů měla na Slovensku a v Česku odlišné výsledky i v kvalitativním smyslu: zatímco ve slovenské společnosti fungovaly exilové podněty po listopadu 1989 spíše v politickém a náboženském životě, tak v českém prostředí se projeví především v novém hodnotovém utřídění národní literatury.

Názorně to demonstřují osudy poezie označované jako spirituální, popř. duchovní či křesťanský orientovaná. Na Slovensku bylo zapotřebí v dané souvislosti nově se vyrovnat (edičně

* Text vznikl v rámci grantu ESF *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*, r. č.: cz.1.07/2.2.00/07.0020.

a literárněhistoricky) s fenoménem katolické moderny, která sehrávala jednu z hlavních rolí v tamní literatuře v průběhu třicátých a čtyřicátých let minulého století. Hlavní představitelé katolické moderny odešli do exilu ještě před únorem 1948, popřípadě záhy po něm (Rudolf Dilong, Karol Strmeň, Mikuláš Šprinc, Gorazd Zvonický ad.), nebo se v domácích podmínkách stáhli (byli odsunuti) do ústraní (Pavol Gašparovič Hilbina, Janko Silan, Svetoslav Veigl), což bylo zejména v případě exulantů provázáno znicotňováním jejich osobností či tvorby ve slovenském literárním životě. Změnu přinesl až listopadový společenský zlom, který umožnil publikování jejich tvorby zejm. v obsáhlých výběrech a souborech spisů (Silan: *Piesne z Važca*, 1990; *Súborné dielo Janka Silana* 1–8, 1995–1998; Dilong: *Ja, Rudolf Dilong, trubadúr*, 1992; *Literárne dielo I–III*, 2000; Zvonický: *Chcem sa ti ozvať*, 1993; *Si krajšia, moja vlasť*, 1993; Šprinc: *... za lásku sa neplatí*, 2002; *Do večna tečie moja rieka*, 2003 ad.). Paralelně se zmíněnými edičními aktivitami probíhala literárněhistorická reflexe, prověřující vedle personálního a programového vymezení dotyčného tvůrčího uskupení i samotné jeho terminologické označení a hlavně pak axiologickou klasifikaci uměleckého odkazu katolické moderny. Do tohoto procesu se zapojila řada odborníků (Bátorová, Hamada, Lauček, Melicher, Pašteka, Šmatlák, Zemanová aj.), a třebaže se například Július Pašteka pokusil vystopovat následovníky katolických modernistů v domácí poezii i po roce 1948 a v současnosti, převládl nakonec názor, že v případě odkazu katolické moderny už jde o jev antikvovaný, značně výrazově anachronický, bez potenciálu poskytovat vývojové podněty.¹ Aktuální tvůrčí rezonance poezie katolické moderny jsou opravdu ojedinělé (Štefan Sandtner), což však neznamená absolutní úhor na poli slovenské spirituálně laděné poezie. Ovšem jak v případě Milana Rúfuse (*Čítanie z údelu*, 1996; *Žalmy o nevinnej*, 1997), tak u Ericha Jakuba Grocha (*Baba Jaga: Žalospevy*, 1991; *Bratsestra*, 1992) či Rudolfa Juroleka (*Putovanie Jakuba z Rána*, 1996) jde o tvůrce zcela svébytné, solitérního založení, s originální autorskou poetikou.

Moderní česká spirituální poezie má své prameny obdobně jako slovenská zejména ve třicátých a čtyřicátých letech, jsou to však spíše zřídla individuální, napájená básnickým géniem Jakuba Demla, Jana Zahradníčka, popřípadě Bohuslava Reynka. A listopad 1989 přináší nejen rehabilitaci nebo náležité hodnotové ocenění tvorby jmenovaných poetů, patřících v letech socialistického režimu k proskribovaným tvůrcům, ale spouští skutečnou renesanci a konjunkturu duchovní či křesťansky orientované poezie. Podíleli se na ní autoři nejstarší generace (Anastáz Opasek, Zdeněk Rotrekl, Ivan Slavík, Rio Preisner, Ivan Diviš), spolu s nimi též básníci středního věku (Jiří Kuběna, Karel Křepelka, Iva Kotrlá) a v neméně míře rovněž autoři mladší a nejmladší (Roman Szpuk, Pavel Kolmačka, Pavel Petr, Martin J. Stöhr), přičemž spektrum tvůrčích rukopisů je u těchto i dosud nejmenovaných autorů velmi různorodé a pestré, v některých případech až diametrálně rozdílné (Ivan M. Jírouš × Petr Borkovec).

Jestliže se čeští literáti zkraje devadesátých let programově zříkali společenských a ideologických přesahů literární tvorby a zdůrazňovali hlavně její estetické poslání (viz zejména články a vystoupení Jiřího Kratochvíla), tak na Slovensku velmi rychle došlo k nové ideologizaci literatury, tentokrát ne na třídním, ale na národním základě (zdůrazňujeme, že jako jeden z konstitučních prvků slovenské svébytnosti byla zdůrazňována křesťanská víra). Právě v nábožensko-národních souřadnicích prošla v létě 1991 první zatěžkávací zkouškou svoboda autorské výpovědi. Mladý publicista a prozaik Martin Kasarda tehdy v Kulturním životě pub-

1 Srov. Hochel, I. – Čúzy, L. – Kákošová, Z.: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2007, s. 26, a Zajac, P.: Slovenská literatúra devadesátých let v obrysoch. *Host*, 17, 2001, č. 5, s. 83.

likoval postmoderní povídku (azda) *Posledná večera*, razantně perziflující jeden ze základních biblických příběhů. Reakce byly četné, různorodé, a některé razantnější samotného textu – například jedna z poslankyň Slovenské národní rady vyhrožovala Kasardovi soudní žalobou, případem se zabývala také bezpečnostní služba. Zanedlouho pak tehdejší předseda slovenské vlády Ján Čarnogurský odepřel Kulturnímu životu státní dotaci. Kasardův text později sice vyšel i v knižní podobě (viz prozaický cyklus *Dejiny menejcennosti*, 1994), ale zbavený hran (a do značné míry i působivosti).

V českém prostředí revokovala problematiku cenzurních zákroků edice deníkových zápisků Jana Zábrany, vydaná v roce 1992 pod názvem *Celý život 1, 2* a bez dostatečně jasného edičního vysvětlení, které ze Zábranových poznámek nebyly zveřejněny – to vyvolalo dohady, zda editoři nevzali v ochranu některé z dřívějších disidentů, fungujících po listopadu 1989 ve společensky reprezentativních rolích.

Na Slovensku a ani v Čechách či na Moravě nelze po listopadu 1989 přehlédnout poměrně rychlý pokles zájmu o tzv. disidentskou literaturu. Zatímco u českých čtenářů došlo hlavně k zahlcení množstvím tematicky příbuzných textů, které jen výjimečně disponovaly mimořádným ztvárněním, na Slovensku šlo o proces s výše zmíněným ideologickým podložím, protože národoveckou orientaci si zvolili mnozí z těch, kteří požívali výhod normalizačního režimu, a kteří dokonce neváhali koncem devadesátých let obhajovat své socialistické angažmá tvrzením, že zatímco si disidenti dobře žili ze západních peněz, oficiálně publikující autoři museli odvádět skutečnou práci.²

Pakliže tedy čeští spisovatelé během devadesátých let většinou dobrovolně rezignovali na případné politické rezonance svých děl a z této „pasti estetismu“³ se vymanili až na přelomu století (viz knihy M. Urbana, M. Viewegha, P. Verneru ad.), pak ti slovenští autoři, kteří se nehodlali smířit s novým zglajchšaltováním literatury a kultury, tentokrát v národoveckém duchu, zaujímali vůči společenskému dění mnohem aktivnější postoj, komentovali a kritizovali ho ať už v esejích, nebo v beletristických textech se silným satirickým až sarkastickým nábojem. Jako ilustrativní příklady lze uvést cyklus *Skazek o Vladovi* od Petra Pišťanka (1995–2002), kvaziučebnici Igora Otčenáše *Keby. Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska* (1998), popřípadě prózu Pavla Hruze *Hore pupkom, pupkom sveta* (1998) a koneckonců i *Prvú a Druhú knihu o cintoríne* (2000) sepsané Samko Tálem čili Danielou Kapitáňovou. Takto subverzivní a ironický přístup k národním a literárním mýtům, který na Slovensku vskutku není výjimečný,⁴ nalezneme v české literatuře pouze ojediněle například u Miloše Urbana (*Poslední tečka za Rukopisy*, 1998; *Pole a palisáda*, 2006) nebo Zdeňka Vlka (*Přítel žebu*, 1999).

V reflexích české polistopadové prózy bývá jako základní rys velmi často uváděna existence dvou tvůrčích linií, dvou autorských strategií. Tě, jež byla vnímána jako odkaz neoficiálních komunikačních okruhů, dominovala snaha o bezprostřední, nijak nestylizované, až krutě otevřené výpovědi o vlastních prožitcích, čemuž vyhovovala především deníková nebo memoárová forma. Literární kvality těchto textů byly odvozovány od jejich autenticity (vnitřní pravdivosti výpovědi). Ve druhé linii rezonovaly principy postmodernistického psaní (nejednou i bezděčně), díla vyrůstala z fabulačních a žánrových her, nezávazného pohybu v prostoru a čase,

2 Srov. Zajac, P.: Slovenská literatúra devadesátých let v obrysoch. *Host*, 2001, č. 5, s. 79.

3 Balašík, M.: Literatura a politika (poznámky k tématu). *Dokořán*, 2002, č. 22, s. 26.

4 V dané souvislosti možno připomenout ještě kolektivní autorský produkt původně časopisecky publikovaných pseudošpionážních próz a komiksu Roger Kroviak (knižně 2002), popřípadě román Viliama Klimáčka *Náda má čas* (2002).

oscilování mezi skutečností a fantazií, autoři v nich nešetřili ironií ani obrazností. Dobově příznačné bylo, že zmíněné linie nepovažovali za opozitní, vzájemně konfliktní ani tak samotní autoři, jako spíš jejich vykladači a posuzovatelé. Zastánci autenticitního psaní se zaštiťovali myšlenkami Jana Lopatky a soustředili se kolem *Revolver Revue* (respektive *Kritické Přílohy Revolver Revue*), jejich oponenti zveřejňovali své názory, mnohdy za pomoci hravých mystifikací, hlavně v časopise *Tvar*. Urputnost těchto sporů časem vyvanula, nicméně obě výše zmíněné linie v české próze koexistují dál a žánr literárního deníku je velmi frekventovaný i po roce 2000, jak dokládají například knihy Terezy Brdečkové, Jaroslava Formánka, Tobiáše Jirouse, Evy Kantůrkové, Ludvíka Vaculíka, ale také Michala Viewegha, který svůj *Báječný rok (deník 2005)* (2006) pojal mimojiné jako vyrovnání se s žánrem, vůči němuž byl dlouhodobě skeptický.

Také ve slovenských podmínkách přesahují autenticitní výpovědi ze samizdatového a exilového komunikačního okruhu do polistopadové literatury, ale opět jde o proces menší intenzity i extenzity nežli v české literatuře, nedochází ani k tak masivnímu přenášení deníkových či memoárových prvků a postupů do jiných žánrových forem. Na Slovensku totiž nenašla autenticitní tvorba tak výraznou podporu mezi kritiky, teoretiky ani mezi redaktory a svou roli nepochybně sehrál také fakt, že ačkoliv nejvýraznější osobnost slovenského disentu Dominik Tatarka po sobě zanechal takřka záplavu deníkových poznámek, komentářů, úvah atp., které označoval jako „písačky“, tak nelze přehlédnout, že jde vlastně o autorský polotovar, jehož komplexnější editorské zpracování a případnou výraznější percepční rezonanci dosud neumožnil rozporuplný přístup dědiců ke spisovatelově odkazu. Vedle dalších autorů z disentu a exilu, reprezentujících alespoň některými svými texty autenticitní tvorbu, jako jsou např. Jaroslava Blažková, Ivan Kadlecík, Albert Marenčin, Hana Ponická, Pavol Štrauss, na sebe nejvíce upozornil svými autobiografickými texty Martin M. Šimečka, který po „samizdatové“ novelistické trilogii *Džin* (1990) vydal v roce 1997 sebevýchovný román *Zájem*, tematizující postupné akceptování života v jeho neideálnosti. A protože se tak děje váhavě, s mnohými okolky a výhradami, označuje toto dílo Valér Mikula za román zhnusování života, za román životní anorexie.⁵

Ve slovenské próze devadesátých let dvacátého století se tedy nehovoří o opozici autenticitní a imaginativní linie, ale zmiňována je linie reflektující konflikty jedince a totality (singulárního a kolektivistického vědomí) a linie ironiků, která vlastně pokračuje ve využívání postmodernistických prostředků a postupů.

Zde je možno zaregistrovat další rozdíl mezi slovenským a českým vývojem. Zatímco v české literatuře se před listopadem 1989 literární postmodernismus uplatňoval s výjimkou exilového komunikačního okruhu jen obtížně, což ve zkratce ilustruje třeba prvotní samizdatové odmítnutí *Medvědího románu* Jiřího Kratochvila, tak na Slovensku prostřednictvím děl Pavla Vilikovského, Dušana Mitany, Martina Bútory, ale i Štefana Moravčíka postmodernismus zcela udomácnil už v průběhu osmdesátých let také v oficiálně vydávané literatuře, čemuž odpovídala též četnost a kvalita teoretické reflexe zmíněného fenoménu. Zatímco ambivalentní přístup českých literátů k postmodernismu se projevoval rovněž po listopadu 1989, tentokrát v rozpacích, které provázelo uplatňování tohoto označení na konkrétní díla (k postmodernismu se v českém prostředí otevřeně hlásil snad pouze Jiří Kratochvil), tak na Slovensku lze právem hovořit o polistopadovém postmodernistickém rozmachu, který přinesl pozoruhodné výsledky, a to jak v dílech právě zmíněných autorů Pavla Vilikovského a Dušana Mitany,

5 Srov. Mikula, V.: *Od baroka k postmoderne*. L. C. A., Levice 1997, s.131.

ale také v prózách Pavla Hruze, Petra Pišťanka, Igora Otčenáše, Dušana Taragela, Martina Kasardy, Jany Juránové ad.

Mezní uplatnění jednoho z tvůrčích principů postmoderny, a sice intertextuální výstavby výpovědi, sehrálo důležitou roli při genezi dalších jevů a trendů příznačných pro slovenskou polistopadovou literaturu. Peter Macsovszky roku 1994 předložil ve svém knižním debutu *Strach z utópie* jako básně komponované výstřižky z odborné, ale také pseudovědecké literatury. Macsovszky i další svá díla pojímá jako literární laboratoře a o svých básních hovoří jako o sterilech, místo slok texty strukturuje do paragrafů, přičemž se úzkostlivě vyhýbá pasti významu a zdůrazňuje procesuálnost i nelineárnost myšlení.

Macsovszky bývá řazen do tzv. text generation (termín Jaroslava Šranka), jejíž další představitelé (Michal Habaj, Peter Šulej, Martin Solotruk, Andrej Hablák ad.) variovali a rozvíjeli ve slovenském prostředí také podněty kyberpunku. Jejich texty v sobě v různých poměrech pojí prvky popkultury (zejm. sci-fi a hororů), obdivu i obav z možností moderních (zvláště elektronických) technologií a jsou v nich aplikovány matematicko-technicistní postupy (algoritmizace, kombinace, permutace, variace...). Už jmenování i dosud nejmenování příslušníci text generation stojí také za kolektivním básnickým projektem pojmenovaným *Hmlovina* (1999), který podepsali jako Generátor X a v němž s provokující nadsázkou koncentrovali programové prvky a postupy kyberpunkové poezie.

Ozvěny počínání slovenského průkopníka desémantizace Petra Macsovszkého lze identifikovat také v *Tekutých povídkách* sepsaných autorem uvádějícím svá literární díla pouze pod vlastním příjmením Balla. Tento prozaik (podobně jako třeba Tomáš Horváth) ostentativně rezignuje na možnost přinést vlastní originální výpověď a zmíněné *Tekuté povídky*, publikované v knize *Unglik* (2003), skládá z vět excerpovaných z konkrétních děl různých autorů.

Toto odosobnění výpovědi, aplikování „cizího hlasu“, je jedním ze základních znaků poetiky coolness, kterou v českém (podobně jako v domovském anglickém) prostředí najdeme spíše v dramatické a divadelní tvorbě. To na Slovensku koneckonců také, ale rovněž texty řady mladých slovenských prozaiků se vyznačují opuštěním reálného světa a referenciality, hromaděním drastických, do krutosti anebo grotesknosti vystupňovaných situací a lhostejností a indiferencí postav nebo vypravěčů vůči těmto scénám. Tyto rysy identifikovala německá bohemistka a slovakistka Ute Rasslofová v knihách už zmíněného Bally (*Leptokaria*, 1996, *Outsideria*, 1997; *Gravidita*, 2000 aj.), Tomáše Horvátha (mj. *Niekoľko náhlych konfigurácií*, 1997; *Zverstvo*, 2000; *Antikvariát*, 2004), Michala Hvoreckého (zejm. *Silný pocit čistoty*, 1998) a vyskytují se také v prózách dalších autorů (například Marka Vadase či Romana Erdélyie). Marta Součková poukazuje hlavně na extrémní intertextualitu a zašifrovanost výpovědi těchto tvůrců, hraničící někdy s až ostentativní nekomunikativností. Peter Zajac zase v jejich případě akcentuje gesto extrémní osamělosti, odvolává se na Ballovo konstatování „už jeden je navíc“. Zajac také u vyznavačů poetiky coolness podtrhává zvláštní napětí mezi chladem a vroucností, cynickou distancí, provokací, blasfemií na jedné straně a jakousi naivní upřímností na straně druhé. Současné připomíná také teze Wolfganga Welsche o anestetickém umění konce dvacátého století.⁶

Čtenářsky úspěšné knihy Michala Hvoreckého (kromě již zmíněné prvotiny též *Lovci Ľ zbe-rači*, 2001; *Posledný hit*, 2003; *Plyš*, 2005; *Eskorta*, 2007) bývají slovenskou kritikou řazeny mezi

6 Srov. Zajac, P.: Slovenská literatura devadesátých let v obrysech. *Host*, 17, 2001, č. 5, s. 86; u Macsovszkého příznačně přetavené v anerotiku, respektive anerotismus. (Srov. Šrank, J.: Kapitolka z kapsního průvodce slovenskou poezií. *Host*, 17, 2001, č. 5, s. 66.)

tzv. trendy-literaturu, která se pokouší poskytovat zábavu i umění v jednom, nerozpakuje se těžít z repertoáru popkultury (jednoznačná stratifikace postav, atraktivní témata, dominance děje), zároveň se od masové literatury distancuje, její autoři dávají najevo vlastní sečtělост, texty prosycují aluzemi, typický je pro ně ironický odstup, společenský kriticismus, za protagonistu často volí rebela vůči celému světu. Vedle uvedených děl Hvoreckého bývají do trendy literatury řazeny rovněž prózy Petra Bilého, Vladimíra Haratíka, Petra Krištúfka, Maxima M. Matkina, Evy Urbaníkové, ale také dosud poslední román Dušana Mitany nazvaný *Zjavenie* (2005). Odborné přijetí těchto snah o spojení tzv. vysokého umění a populáru je rozporuplné, část kritiků se domnívá, že většina z knih uvedených autorů oddechovou lekturu nepřesahují.⁷

S podobným tvůrčím konceptem do české literatury vstoupil počátkem devadesátých let rovněž Michal Viewegh. V jeho případě počáteční shodně pozitivní až nadšené přijetí čtenáři i kritiky s pravidelně přibývajícím díly vystřídalo u některých kritiků téměř štítlivé odmítání. To se pak neobešlo bez takřka obsesivních reakcí autorových. Dlouhodobě a ne vždy korektně vedený „spor o Viewegha“ ovšem neodradil jiné české autory mladší a střední generace od toho, aby se pokoušeli psát a vydávat, pomůžeme-li si terminologií slovenských kolegů, trendy-literaturu. Touto cestou se postupně vydali například Jan Jandourek, Petr Ulrych, Martin Komárek, Svatava Antošová, ale koneckonců to platí také o tvorbě Miloše Urbana.

Michal Viewegh se programově pokoušel „povyšit“ i ty nejzprofanovanější žánry, jak asi nejnázorněji dokládá jeho *Román pro ženy* (2001). Ale ani Vieweghův nejzavilejší kritik by zřejmě jeho knihy nezařadil mezi to pravé komerční čtivo, jehož rozmach patří k dalším základním znakům polistopadového literárního vývoje v Česku i na Slovensku. Tam i tam pak stěžejní položku komerčního čtiva představuje čtení pro ženy, na jehož rozmnožování se ze slovenských autorek podílejí například Anna Adamová, Helena Boková, Mária Ďuranová, Marta Fartelová, Katarína Gillerová, Mária Hamzová, Jana Chmelová, Táňa Keleová-Vasilková, Katarína Machová, Petra Nagyová-Džerengová, Jarmila Repovská aj. Výčet jejich českých kolegů může být také poměrně rozsáhlý: Zdenka Hamerová, Lenka Lanczová, Simona Monyová, Světlana Nálepková, Barbora Nesvadbová, Radka Štefaňáková, v hodnotovém měřítku pak o nějaký ten stupeň výše stojí prózy Jany Bryndové, Ireny Obermannové, Haliny Pawlowské, Lenky Procházkové ad.

Ženský svět reflektují a tematizují, ovšem mnohdy s dosti odlišnými premisami, akcenty, cíli a přístupy, také představitelé (většinou však jde o představitelky) literárního feminismu. V českém prostředí se nedlouho po listopadu 1989 přihlásily o slovo tzv. bojové feministky, k nimž patřily například Carola Biedermannová nebo Eva Hauserová, které ve svých až pamfletických textech přisuzovaly veškeré zlo v lidské společnosti mužům. Umělecky mnohem přesvědčivější díla rezonující s feministickými názory na postavení ženy ve společnosti, rodině i milostném vztahu čtenářům předložila zejména Alexandra Berková (*Temná láska*, 2000), ale podobně laděná díla bychom našli také u Daniely Hodrové, Terezy Boučkové, Věry Noskové či Aleny Müllerové. Vůbec lze konstatovat, že poslední dobou přibývá v české literatuře osobitých tvůrčích výpovědí o ženském údělu a potýkání se s ním – tady mám na mysli knihy Zuzany Brabcové, Ireny Douskové, Báry Gregorové, Jakuby Katalpy, Petry Soukupové, ale také některé z próz Petry Hůlové.

7 Srov. Barborík, V.: Slovenská próza v roku 2005: produkcia – tendencie – diela. In: *Literárnokritická reflexia slovenskej literatury 2006*, Ars Poetica – Ústav slovenskej literatury SAV, Bratislava 2007, s. 15–17, a Součková, M.: K různým podobám a (z)javom slovenskej prózy po roku 1989. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia III*. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Prešov, 2009, s. 33.

Slovenský feminismus reprezentuje především redaktorský a přispěvatelský okruh časopisu a nakladatelství Aspekt, do něhož náleží kromě jiných Jana Cviková či Jana Juráňová, autorka patrně nejrespektovanějších slovenských feministických próz (viz *Siete*, 1996; *Utrpenie starého kocúra*, 2000; *Žila som s Hviezdoslavom*, 2008). Juráňová, ale i další feministicky orientované autorky, jako třeba Uršula Kovalyk nebo Inge Hrubaničová, s oblibou vedou polemický dialog s díly mužských literárních velikánů, respektive zpochybňují jejich obecně zažité podobizny. A opět: onen tvůrčí diskurs věnovaný ženské problematice a vytvářený hlavně spisovatelkami je mnohem širší, než aby se dal spoutat feministickými tezemi, nicméně některé z nich zaznívají rovněž v tvorbě Jany Beňové, Jany Bodnárové, Ireny Brežné, Zuzany Cigánové, Moniky Kompaníkové, Danky Zavadové, Světlany Žuchové ad.

Jestliže literární feminismus možno považovat ve slovenské i české literatuře za fenomén ryze polistopadový, tak historické prózy patří v obou literaturách k tradičním komponentům literárního života a sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století byla v tomto směru štedrá nejen kvantitativně. Během následující dekády byl v českém prostředí opakovaně publikován názor, že historická próza prochází útlumovou fází.⁸ Platnost tohoto mínění ovšem lze problematizovat mj. poukazem na netuctové historické prózy Josefa Škvoreckého, který nezůstal u ojedinelého tvůrčího výletu do minulosti (viz stylizovaná biografie Antonína Dvořáka *Scherzo capriccioso aneb Veselý sen o Dvořákovi*, poprvé vydanou v Torontu 1984 a v Praze pak roku 1991), ale svou vypravěčskou suverenitu a vynalézavost potvrdil i za hranicemi autopsie a současnosti opakovaně, a to románovou rekonstrukcí osudů českých přistěhovalců zapojených do občanské války Severu proti Jihu *Nevěsta z Texasu* (1992 Toronto, 1993) a hlavně pak *Nevysvětlitelným příběhem aneb Vyprávěním Questa Firma Sicula* (1998), v němž dílo a životní osudy Publia Ovidia Nasa, ale také E. A. Poea využil s postmoderní hravostí k sugestivní demonstraci mocenské zvůle uplatňované vůči umělcům a k varování před manipulačním potenciálem slova. Postmoderně je laděna rovněž obrozenecká tetralogie Vladimíra Macury *Ten, který bude* (1999). Její jednotlivé díly vycházely nejprve samostatně a byly koncipovány v žánrech příznačných pro obrozenou dobu: *Informátor* (1992) jako novela, *Komandant* (1994) se skládá ze živých obrazů, *Guvernánka* (1998) má podobu elegie, *Medikus* (jen ve společném vydání 1999) zase pamětí. V tvorbě existenciálních do minulých časů situovaných variací lidského utrpení pokračoval Vladimír Körner (*Psí kůže – Hunclader*, 1991; *Smrt svatého Vojtěcha*, 1993; *Oklamaný – Der Betrogene*, 1994), ale objevily se i nové autorské osobnosti, jež pro svá díla hledaly inspiraci v historii. Platí to o Maxi Marysko (*Cesta růžových kurýrů, Milý Danieli...*, obojí 1993; *Císařský lov*, 1994), Václavu Vokolkovi (*Cesta do pekel*, 1999), ale také třeba o Miloši Urbanovi (*Pole a palisáda*, 2006), byť většina jeho próz je rozkročena mezi přítomností a minulostí (*Poslední tečka za Rukopisy*, 1998; *Sedmikostelí*, 1999; *Hastrman*, 2001; *Stín katedrál*, 2003, aj.). Obdobně koncipovala svá díla i řada dalších spisovatelů a spisovatelek, vazby a vztahy mezi dřívějškem a dneškem byly tematizovány především v prózách vycházejících z modelu rodových ság, který se ukázal být v české polistopadové literatuře mimořádně produktivní, ať už k němu tvůrci přistupovali experimentálně (Jiří Drašnar: *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, 1996; Jan Vrak: *Obyčejné věci*, 1998), nebo víceméně tradičně (Josef Jedlička: *Krev není voda*, 1991; Zdeněk Šmíd: *Cejch*, 1992; Eda Kri-

8 Srov. Haman, A.: Próza 1995. In: *Český literární almanach 1996*. Nakl. Dagmar Šmolíková a nakl. Litera, Praha 1996, s. 47–49, a Dokoupil, B.: Historická próza v roce nula. In: *Česká a slovenská literatura dnes. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16.–18. 9. 1996)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita, Praha – Opava 1997, s. 68–70.

seová: *Kočičí životy*, 1997; Jana Červenková: *Kurz potápění*, 1998; Stanislav Komárek: *Černý domeček*, 2004, aj.). V poslední době pak vzbudily pozornost historické prózy Jana Zenkla *Munkdorf* (2006), popřípadě Pavla Brycze *Svatý démon* (2009).

Jak vypadá útlumová fáze historické prózy doopravdy a nezpochybnitelně, ilustrují její osudy po listopadu 1989 ve slovenském prostředí. Bilanční přehledy se zmiňují snad pouze o románu *Esterházyho lokaj* (2000), který jeho autor Dušan Šimko situoval do Uher za vlády Marie Terezie a v němž s faktografickou přesností a s pomocí promyšlené aplikace časové i dějové diskontinuity vystihl atmosféru období dozívajícího baroka a nastupujícího osvícenství.

V českém, ale také ve slovenském umění a kultuře dlouhodobě sehrává zásadní a všestranně inspirativní roli surrealismus, třebaže jeho působení vlastně téměř od počátku komplikovala politika. Vždyť původní Skupinu surrealistů v ČSR rozpustil na konci třicátých let její hlavní tvůrčí představitel Vítězslav Nezval jako výraz nesouhlasu s kritickým postojem, jež zaujali ostatní členové skupiny (Jindřich Štýrský, Karel Teige, Toyen aj.) vůči tehdejšímu vykonstruovaným soudním procesům v Sovětském svazu. V souvislosti s hlavním tématem tohoto příspěvku ovšem ještě připomínám, že to byl právě Vítězslav Nezval, jenž svým osobním angažmá spolupodnítl zájem slovenských autorů jako např. Rudolfa Fabryho, Pavla Bunčáka, Vladimíra Reisela, Štefana Žáryho ad. o surrealismus – ten na Slovensku posléze zdomácněl jako nadrealismus.

Německý protektorát v Čechách a na Moravě ani ľudácký režim na Slovensku surrealismu nijak zvlášť nepřál, krátký čas poválečné publikační svobody využila v českých zemích tzv. druhá generace surrealistů (skupina Ra, spořilovští surrealisté) k alespoň částečnému zveřejnění svých aktivit, slovenští nadrealisté pak publikovali díla napsaná během válečných let. A zatímco po únorovém převratu většina nadrealistů splývá se socialisticky orientovanou tvorbou, český surrealismus a jeho noví protagonisté (Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček) volí pro šíření svých artefaktů neoficiální cesty (viz mj. samizdatové sborníkové řady *Znamení zvěrokruhu 1–10* a *Objekt 1–5*). Celková liberalizace poměrů v šedesátých letech pak přispěla k tomu, že kolem Effenbergera konstituovaná Surrealistická skupina v Československu, jejímž členem byl také slovenský filmař a spisovatel Albert Marenčin, vydává v roce 1969 první číslo časopisu Analogon, které se v důsledku nástupu tzv. politické normalizace stalo na dlouhou dobu zase poslední oficiální surrealistickou prezentací.

Právě obnovení vydávání Analogonu, této revue pro surrealismus, psychoanalýzu, antropologii a příčné vědy v roce 1990⁹ zahajuje v Česku další surrealistickou konjunkturu, na níž se podílejí kromě jiných František Dryje (*Požíraný druh*, 1994; *Muchomůr – génius noci*, 1997; *Mrdat*, 1998), Josef Janda (*Tapír a pušku*, 1994) a hlavně Alena Nádvořníková, která se díky sbírkám *Praha, Pařížská* (1994), *Uvnitř hlasů*, (1995), *Sopky a tratě* (2006) aj. přiřadila k básnickým osobnostem respektovaným i mimo surrealistický okruh. K surrealismu se v českém prostředí hlásí ovšem ještě i mladší tvůrci, narození kolem roku 1970 (Jakub Effenberger, David Jařab, Tomáš Přidal, Bruno Solařík, Ivan Telerovský aj.), kteří se soustředili ve Skupině A. I. V. a nedlouho vydávali časopis Intervence – ten nakonec splynul s Analogonem. Časem začalo toto seskupení (respektive někteří jeho členové) preferovat především možnosti dramatického a divadelního vyjadřování – viz cyklus představení *Penězokazi* uváděný v letech 1992–1996 v HaDivadle, popř. následující *Revizi století* (1996) prezentovanou tamtéž.

Pro surrealisty je od francouzských počátků typické sdružování do skupin, tvůrčích kolektivů, definovaných a svazovaných nejrůznějšími pravidly. Nicméně vyskytují se i surrealističtí solitéři,

9 Do konce roku 2009 vyšlo bezmála šedesát čísel Analogonu.

jak v českém prostředí dokládají Pavel Řezníček (*Kráter Resnik a jiné básně*, 1990; *Tabákové vejce*, 1992; *Plovací sval*, 1995), Karel Šebek (*Ruce vzhluru*, 1990; *Dívej se do tmy, je tak barevná*, 1996) či Jaromír Typlt (*Koncerto grosso*, 1990; *Oči pro plášt*, 1994; *Ztracené peklo*, 1994 ad.).

Ještě v době formování Effenbergrovy Surrealistické skupiny, tedy v šedesátých letech, se z tehdejšího surrealistického okruhu vyčlenili Petr Král nebo Stanislav Dvorský, již bývají později označováni za postsurrealisty a jejichž básnická tvorba, vstoupivší do literárního dění naplno až po listopadu 1989, se stala velmi váženou a oceňovanou. Jejím základním zdrojem sice zůstává sen, ale už ne jako košaté rozvíjení skutečna, prostředník spojující nespojitelné a umožňující překračování reálného v ireálné, ale fungující spíš jako niterná doména člověka, privátní vlastnictví. Postsurrealisté také na rozdíl od avantgardního surrealismu jsou ochotni reflektovat historii, karikující přitom bizarní podoby nacionalistických či jiných kultů, akcentující jejich povrchnost, a to s využitím depatetizace, ironie, grotesky (Král: *Tyršovské přehánky*, 1994). Stále zřetelnější se stává rovněž symbióza postsurrealismu s absurdní a existenciální literaturou (Dvorský: *Zborcené plochy*, 1996; *Dobyvatelé a pařezy*, 2005; *Oblast ticha*, 2006).

Revitalizaci surrealismu lze v šedesátých letech zaznamenat i u slovenských nadrealistů, kteří oprašují autorskou metodu svého mládí v nových sbírkách (Fabry: *Každý sa raz vráti*, 1964; *Nad hviezdami smrti vánok*: 1969; Žáry: *Pút' za kolibříkom*, 1966), někdy dokonce vydávají dosud nepublikované juvenilie (Reisel: *Temná Venuša*, 1967). Ale po listopadu 1989 lze surrealistické stopy ve slovenské literatuře vysledovat jen obtížně. Albert Marenčin sice konečně plnohodnotně vydává básnickou sbírku *Okamih pravdy* (1994, jako bibliofilie 1971), ale poté už následují pouze jeho vzpomínková kniha *Ako som sa stretol s niekoľkými pozoruhodnými ľuďmi* (1993) a esejistické soubory *Nikdy a Návraty na Muráň* (obojí 1996). Statut jediného aktuálně básnického slovenského surrealisty tak připadl Ivanu Mojíkovi, který s oblibou využíval i grafické ozvláštnění poetických výpovědí, tvořil obrazné básně. Tyto kaligramy obsahují např. sbírky *Popoludnie v štvrtom rozmere* (1991) nebo *Tekuté oči* (1999). V knize *Obrana jazvy / Básne – texty – obrazy* (1999) Mojík dokonce své básnické či prozaické texty doprovodil vlastními výtvarnými kolážemi.

Mojíkova závěrečná tvůrčí etapa se ukázala mimořádně plodnou. Vedle sbírek *Divé stromy neplačí* (2000), *Zlodej prs* (2001), *Hra v kocky / Automatické texty* (2002), *Žena v tvare konvalinky* (2006), *Menuet s neviditeľným starcom* (2007) vydal též svůj vrcholný opus *Slepec a labuť* (2003), podnícený manželčinou smrtí a plný lidských citů, vášní i smutků a hlavně existenciální úzkosti.

Před samotným závěrem komparativního bilancování polistopadových proměn, výsledků a dění ve slovenské a české literatuře si dovoluji ještě malou, poněkud odlehčující vsuvku, která ale také vychází z tehdejších poměrů, respektive je zrcadlí: Změna společenské situace totiž možná inspirovala některé z literátů ke změně pohlaví, tedy přesněji formulováno Peter Macsovszky podepsal sbírku *Súmrak cudnosti* (1996) jako Petra Malúchová, Michal Habaj pak publikoval *Pas de deux* (2003) skryt za Annou Sněginou. Opačná procedura, tedy užití mužského jména autorkou byla prokázána u Daniely Kapitáňové, která svůj knižní debut *Prvá a Druhá kniha o cintoríne* vydala jako Samko Tále. Prozaické bestsellery jménem Maxim M. Matkin pak pravděpodobně podepisuje režisérka Eva Borušovičová. V české literatuře vcelku pochopitelně užil gynonym Zuna Cordatová pro sbírku provokativních erotických veršů *Pták Brunát* (2000) křesťanský a přírodní lyrik Roman Szpuk a tento jeho krok zůstal několik let neodhalen, až se k němu sám autor přiznal. Trik Jana Cempírka, který svou prózu *Bílejší kůň, žlutější drak*, získavší v roce 2009 Cenu Knižního klubu, vydával za dílo mladičké

česky píšící Vietnamky Lan Pham Thi, byl díky publicistovi Zdenku Pavelkovi prohlédnut po několika měsících.

Ted' už skutečně pár závěrečných slov: Během dvou demokratických dekad se sice některé děje, události a situace v české i slovenské literatuře odehrály obdobně, ale více jevů a trendů je na obou stranách specifických, vzájemně odlišných. Jedno ovšem mají společné nezpochybnitelně. A sice fakt, že polistopadových dvacet let a možnosti jimi nabídnuté slovenská ani česká literatura vůbec nepromarnily. Snad již někdy prošly plodnějšími obdobími (šedesátá léta dvacátého století, meziválečný čas), ale v tom bez nadsázky obrovském kvantu knih vydaných po listopadu 1989 v Česku i na Slovensku si jistě má co vybrat i nejnáročnější čtenář, a to jak domácí, tak zahraniční. A malé doporučení těm českým i slovenským: nebudete litovat, využijete-li oné jedinečné příležitosti cítit se jako doma též v literatuře psané v jazyce jiném, než mateřském.

LITERATURA

- Balaščík, M.: Literatura a politika (poznámky k tématu). *Dokořán*, 2002, č. 22, s. 25–27.
- Barborík, V.: Slovenská próza v roku 2005: produkcia – tendencie – diela. In: *Literárnokritická reflexia slovenskej literatury 2006*, Ars Poetica – Ústav slovenskej literatury SAV, Bratislava 2007, s. 9–24.
- Dokoupil, B.: Historická próza v roce nula. In: *Česká a slovenská literatura dnes. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16.–18. 9. 1996)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita, Praha – Opava 1997, s. 68–70.
- Haman, A.: Próza 1995. In: *Český literární almanach 1996*. Nakl. Dagmar Šmolíková a nakl. Litera, Praha 1996, s. 47–49.
- Hochel, I. – Čúzy, L. – Kákošová, Z.: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2007.
- Mikula, V.: *Od baroka k postmoderne*. L. C. A., Levice 1997.
- Rasslofová, U.: Poetika coolness (Mladá slovenská próza po roku 1989). *RAK*, 4, 1999, č. 5, s. 24–32.
- Součková, M.: Ku komunikativnosti prozaického textu v slovenskej literatúre 90. rokov. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia*. Náuka, Prešov, 2004, s. 22–31.
- Součková, M.: K rôznym podobám a (z)javom slovenskej prózy po roku 1989. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia III*. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Prešov, 2009, s. 24–41.
- Šrank, J.: Poéme fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). *Romboid*, 35, 2000, č. 6, s. 19–30.
- Šrank, J.: Kapitolka z kapesního průvodce slovenskou poezií. *Host*, 2001, č. 5, s. 65–66.
- Šrank, J.: Slovenská spojka / Nové mená v súčasnej slovenskej poézii. *Aluze*, 2001, č. 1, s. 6–25.
- Zajac, P.: Slovenská literatura devadesátých let v obrysech. *Host*, 2001, č. 5, s. 79–86.

OPOVHRHOVANÍ SPISOVATELÉ, ZAVRAŽDĚNÍ KRITIKOVÉ, NENÁVIDĚNÍ NAKLADATELÉ, ZBYTEČNÍ ČTENÁŘI (REFLEXE ČESKÉHO LITERÁRNÍHO ŽIVOTA V ČESKÉ PRÓZE PO ROCE 1989)

ANŽELINA PENČEVOVÁ

„Hrobník byl nejmenovaný literát, který zrovna pohrbíval nejmenovaný literární časopis Iniciály. Jednou se mi v rozechvělosti svěřil, že umí psát. Každý měl nějaký problém.“

B. Vaněk-Úvalský, *Poslední bourbon*

„ – Copak máme, pravil knihkupec v prvním knihkupectví, kam jsem vkročil.
– Poezijeku, řekl jsem.
– Ven, řekl knihkupec.“

B. Vaněk-Úvalský, *Poslední bourbon*

„Tak masový vrah to zrovna není, ale žádná nula také ne. Je to spisovatel.“

Igor Indruch, *Mozkodlab*

Tento text se pozastaví nad jedním zajímavým fenoménem charakteristickým pro českou „posametovou“ prózu.

Jde o to, že je v prozaické produkci v Česku od r. 1995 doposud odpozorovatelná a už nikoli nepočetná skupina děl, ve kterých je centrálním tématem, nebo přinejmenším jedním z centrálních témat, literární instituce nebo instituce literatury a epické, někdy však i značně komické konflikty a zápasy „řadového“ spisovatele s ní. Tj. jde o jisté hypertrofické zaobírání se české literatury jí samotnou a také strukturami, figurami, jevy a (některými) osobnostmi, které ji doprovázejí. Lze usoudit, že se v nejnovější české próze vytvořil nový žánr, nebo aspoň dost průbojný tematický okruh textů, který se navíc sebeiniciuje – texty z dotyčného okruhu se často rodí jeden z druhého, vstupují v dialogy a spory, vystupují ve vztahu vzájemné hry, novější texty komentují ty předchozí, autoři některých textů se stávají hrdiny nových textů, ovšem s nezbytnou změnou perspektivy. V některých dílech se tematizace literárního dění v Česku obrací málem v „podšívku“ literární kritiky, nebo v její korektiv. Zde nebude nahlížen ani komentován

„skutečný“ literární život v České republice, nýbrž pouze jeho ztvárnění v textech české prózy (s předsláním, že zdaleka nepokládám toto ztvárnění za objektivní a pravdivé; naopak – pokládám je za spíše přepjaté, vysoce subjektivní a jednostranné, nicméně za příznačné, a to právě touto jeho povahou). Nebudu se zabývat ani jinak velmi závažným tématem spisovatelství a autorství „vůbec“, odtržené od konkrétního dění literatury v konkrétní historické chvíli, a postmoderními způsoby jeho tematizace a romanizace.

Pokusím se vytyčit nejobecnější charakteristické rysy výstavby analyzovaných textů, které se rýsují při jejich srovnání. Hlavní postavou je obyčejně spisovatel s víceméně autobiografickými rysy a preferovaným syžetem pak jeho křížová cesta, již absolvuje, než uspěje (nebo neuspěje) vydat, propagovat a distribuovat své dílo, a získat si tak místo mezi obecně známými („slavnými“) spisovateli. (Specifickou variantu tvoří většina románů Michala Viewegha, který hájí svůj už získaný úspěch u čtenářů a svou objevnou tvůrčí metodu před nepříznivě naladěnými literárními kritiky.) Během této křížové cesty, která někdy připomíná kalvárii, někdy zase komické bloudění labyrintem se zrcadlovými zdmi nebo lesem bez konce, se kolem spisovatelovy postavy objevuje a prochází mnoho představitelů spisovatelského, kritického a nakladatelského cechu. Obyčejně jde o ne příliš zamaskované přímé projekce reálných osob nebo o jejich groteskní karikatury. Je však příznačné, že ironie, parodičnost, sarkasmus a karikaturnost jsou zaměřené i na samotné autory předmětných textů, kteří předvádějí sebe samé buď jako bohémy-klauny, smutně-směšné ve své póze „nepochopených“, anebo jako bezohledné konjunkturální hráče, či jako katastrofické smolaře hotové spolknout jakékoliv kompromisy a ponížení. Často se autoironie týká i autorovy nesnášenlivosti vůči kritikům nebo vůči jiným, obzvláště vůči těm úspěšnějším kolegům. Lze již například uspořádat celou antologii z románů jiných autorů, ve kterých je literární postavou, evidentně nebo (mírně) skrytě, úspěšný Viewegh.

Jinou frekventovanou postavou románů z citovaného okruhu je nakladatel či vydavatel, obvykle prezentovaný jako naprosto nesmyslná, nekompetentní, ale zároveň ve své moci nedosažitelná figura. Není slitování ani s distributory a majiteli knihkupectví, jejichž vztahy s autory jsou připodobněny k nekončící hře na kočku a na myš. Totéž se týká i postavy sponzora.

Zvláštní pozornosti si v románech sledovaného okruhu vyžaduje obraz literárního kritika. Zde je nejpůsobivějším modelem ten, který vytvořil Michal Viewegh v části svých próz, počínaje románem *Výchova dívek v Čechách*. Viewegh zahajuje otevřenou válku s kritikou přímo v textové tkáni svých knih. Válka se vede především na obhajobu jeho spisovatelské metody a díky ní se druhotně rodí ještě neotřelejší narativní strategie. Tyto principy jsou samozřejmě velmi dobře známy přítomnému obecenstvu, proto se teď jimi nebudu zabírat, zmíním jen známou scénu z románu *Zapisovatelé otcovský lásky*. Provokativní autostylizace spisovatele neustále štvaného kritiky tu dosahuje svého vrcholu – postava je individuem s těžkou psychickou odchylkou, která prý spočívá v jeho nepřekonatelné touze psát, tj. v jeho samotném „spisovatelství“. Jednoho dne zavraždí spisovatel dotěrného kritika, který pronikne k němu domů, a zahrabe ho do hromady uhlí ve sklepě. Dost příznačné je, že si kritikovy smrti nikdo ani nevšimá, zřejmě nikomu nechybí, metaforický zločin zůstává utajen.

Jako nápadný společný jmenovatel předmětných románů se rýsuje totální vzájemný negativismus, týkající se všech úrovní a prvků složité struktury literární instituce, bez náznaku připouštění jakékoliv smysluplnosti nebo účelnosti kteréhokoliv z těchto prvků, bez nejmenší snahy vnímat tyto prvky jako to, co ve skutečnosti jsou – například nakladatelskou činnost jako tržní mechanismus, tj. byznys.

Pozoruhodné je dále to, že je postava čtenáře při všech těchto románových vášních téměř naprosto opomíjena. Autoři (reálný autor textu, jeho autobiografická stylizace nebo zcela fikční románový autor) sice tradičně často oslovují čtenáře, komunikují s ním, vtahují jej do „kuchyně“ zrodu textu, „vnější“, reálný čtenář však málem zcela chybí ve schématu literárního procesu, jehož primárním prvkem by měl být, obzvláště v podmínkách tržního hospodářství. Pokud je v textech přítomen, tak pouze periferně, jako spisovateli nepřející, nepředvídatelný, imaginární živel, na který není žádné spolehnutí a jehož vkus se řídí nevyzpytatelnými náhodami či vlivy. Málokdy zazní přiznání jako v příběhu Mozkodlaba ze stejnojmenného románu I. Indrucha: „Bez čtenářů je ze mne mrtvola.“¹ Pro typického autora v roli postavy je – u probíraných próz – kterýkoliv z ostatních článků řetězce nesrovnatelně důležitější než čtenář; pokud se s čtenáři vůbec počítá, jsou nahlíženi nikoli jako duchovní činitelé, jako recipienti určující směry, kterými se ubírá literatura, nýbrž jako nezbytné zlo, pouhý mechanický počet, na kterém bohužel závisí distribuce, respektive odměna pišícího, nebo v nejlepším případě jako nechápalí primitivové, kteří nedovedou skutečný talent rozeznat, natož pak ocenit. Nuže, snad se nemůžeme této vizi ani divit, když je zpravidla velký úspěch spisovatele u čtenářů pro kritiky hříchem nebo důkazem méněcennosti.

Jako hlavní ilustraci analyzovaného syžetového proudu bych uvedla román Martina Daneše *Jak se nestát spisovatelem*, který je, jak vidno i z jeho titulu, jednoznačným příkladem tématu, které nás zajímá. Syžet se vlastně zcela vyčerpává popisem zápasu literárních institucí a spisovatele odsouzeného k prohře (na začátku románu připomínajícího Dona Quijota, ke konci spíše Sancha Panzu). Autobiografičnost hlavní postavy je evidentní (ostatně i „náповěd“ je hojně, třeba názvů Danešových autentických knih). Parodičnost je naprosto kosmetická, čtenář rozeznává účinkující postavy a různé realie bez sebemenšího úsilí: nakladatele Měděného, spisovatelku Nezasnoubenou, kritiky Peníze a Holomka, Václava Klause pod jménem Přemysl Krása, časopis Despekt atd. Viewegh (na kterého odkazuje už titul románu) vystupuje s příjmením Xylofon, ale mimo životopisná fakta je zpodoběn i vizuálně – nakreslen v karikatuře na obálce, a aby nezbylo žádných pochybností, je připomenuta i jeho „nahá“ fotka pro kalendář nakladatelství Petrov.

Kafkovský labyrint, do kterého se dostává hrdina románu Záruba, postupně proměňuje jeho psychiku. Jestli se původně „od dob, kam mu paměť sahala, cítil předurčen ke spisovatelství“² (zároveň ironicky přiznává sám před sebou, že ho k tomuto zaměstnání láká myšlenka, že je spojeno s „vysedáváním doma, psaním a pohodlným životem“³), postupně je jeho impuls „psát a sdělit něco“ zcela potlačen, radost ze psaní také mizí a Záruba začíná žít pouze pro svou utkvělou představu: prosadit knihu všemi možnými prostředky. Časem přechází tato představa v mánie a dokonce v paranoii. Hrdina románu začíná snít byt i o záporné recenzi, sám píše recenze na své vlastní knihy, sáhá po hazardérských lžích a falzifikacích, nakonec zmlátí známého literárního kritika, čímž kopíruje skutečnou příhodu s M. Vieweghem, jen aby se i o něm začalo mluvit a psát – nic podobného se však nestane, epizoda má spíše čechovovské směšně-malicherné vyústění. Záruba touží náruživě po tom, být divokým zvířetem, štvaným a obšťelovaným kritiky, jak je tomu s už slavnými spisovateli. Začíná měřit čas etapami přibližování se napsané knihy ke kýženému, ale stále chybějícímu čtenáři. Čtenáři jsou ostatně podáni jako podivná individua, která knihy zásadně nekupují, natož aby je četla, nakladatelé

1 Indruch, I.: *Mozkodlab. Fifičkovská variace*. Lanškroun 1999, s. 104.

2 Daneš, M.: *Jak se nestat spisovatelem*. Praha 2002, s. 20.

3 Tamtéž, s. 22.

jako vyložení podvodníci, kritikové jako klika, která se proti chudému pisálkovi spikla, a „knihkupci jsou fakt nějaký divný“⁴. Po nesčetných marných pokusech se Záruba octne na druhé straně barikády tím, že když mu koneckonců román nikdo nechce vydat, založí vlastní nakladatelství. Doslova ihned se jeho perspektiva obrací o 180 stupňů: „Dokud to Richard Záruba nezakusil na vlastní kůži, nikdy by býval neřekl, jaká je vydávání knih *fůška*.“⁵; „Už napsat to je práce (...), to ale není nic v porovnání s tím, co přijde potom!“⁶; „Psaní knih není žádná prdel!“⁷ V této nové optice se autoři knih proměňují v nehorázné, dotěrné a komické figurky s neúměrnými pretenzemi a bez špetky talentu. Potom okusí Záruba i redaktorské řemeslo, přičemž nabývá přesvědčení, že je takový redaktor zcela zbytečný a škodlivý. Ke konci románu se náhodným rozmarem osudu před naším hrdinou otevírá perspektiva zaujmout osvobozené místo literárního kritika v centrálních novinách a vyplývá najevo, že jej peripetie konfliktů s literárními institucemi nenávratně proměnily: „Zasnil se. (Zesnulý redaktor) Chlubna dlouhá léta ochotně propagoval díla kulturních elit všech režimů, jimž sloužil, a úspěšně zadupával do země každého, kdo k nim nepříslušel. Podobná role – hlavně to zadupávání – najednou velmi lálala i Richarda. Rozkošnický se opájel představou, že pokud na tu židli usedne, spočítá to všem, kdo se odkudsi zespoda pokoušejí proniknout mezi domácí literáty: bude je prostě ignorovat. ... Nová mise by jej určitě uspokojila do té míry, že by se už nemusel namáhat s dokončováním rozepsaného románu.“⁸ Tato finální slova ilustrují neblahé tušení jak autorů, tak i některých pozorovatelů, že jsou (a to snad nejen v poslední dekádě) literární instituce důležitější než samotná literatura, dokonce že by se snad tyto instituce už pomalu mohly klidně bez literatury obejít.

Poněkud (ale jen poněkud) odlišný je obraz literárního života v románu Jana Jandourka *Škvár*. Už první řádky knihy popisují parodicky rozhořčení mladého spisovatele, autora „dvou vydaných neoexistencialistických románů“⁹ nad tím, že jistá dáma v knihkupectví odložila výtisk jeho prvního románu „po třech vteřinách“¹⁰. Napadne ho myšlenka napsat škvár s pracovním názvem *Škvár*. Text tohoto románu je součástí textu „základního“ románu. Nemalou část „vnějšího“ textu tvoří líčení, jak se Kamil usilovně snaží odolat „pokušení pustit se přece jenom do umění“, avšak „Je odhodlán. Když sračku, tak sračku.“¹¹ Nakonec Kamil skutečně svým škvárem, vydaným pod názvem *Zámek* pomalé smrti, kde „není ani jediná myšlenka“¹², získá vysněnou prodejnost, a tím i slušné honoráře. Kamilova postava je též značně autobiografická, ale zároveň i zobecňující; jsou jisté známky, že je do této postavy integrován Viewegh, přestože vystupuje na románových stránkách i samostatně pod příjmením Vrána (viz např. citát „Kamil věděl, že je cynický a cynicky psal“¹³); psaný *Škvár*/škvár připomíná zase parodii některých postupů Miloše Urbana.

Dále je v románu šťavnatě vylíčen celý zvěřinec nebo panoptikum české literární přítomnosti. V jeho popisu je Jandourek dokonce drastičtější než Daneš. Distributoři jsou zloději

4 Daneš, M.: *Jak se nestat spisovatelem*. Praha 2002, s. 11.

5 Tamtéž, s. 31.

6 Tamtéž, s. 50.

7 Tamtéž, s. 52.

8 Tamtéž, s. 163.

9 Jandourek, J.: *Škvár*. Praha 1999, s. 8.

10 Tamtéž, s. 7.

11 Tamtéž, s. 22.

12 Tamtéž, s. 218.

13 Tamtéž, s. 65.

„tyjící z upířských rabatů“¹⁴, knihkupci „úzkostliví, analfabetičtí a lakotní“¹⁵ tupci, „kteří sabotují jeho (Kamilovu) cestu na výsluní“¹⁶, kritici z kulturních rubrik pitomci, kteří „mnoha lidem polezou krkem už jenom na základě své profese“¹⁷, čtenáři, přinejmenším čtenáři nakladatelství Ivo Železný „nebo nějakého podobného podniku“¹⁸ nesmějí být rušeni žádným „uměním“. Podobně jako obraz autora je tu i působivý obraz „mladého nadějného kritika“¹⁹, který je zároveň projekcí celého cechu i konkrétního jeho představitele, který ze sebe vyprodukoval „homo religiosus“ a konvertuje mezi různými náboženstvími a uměleckými koncepcemi podle toho, odkud plynou větší granty. Jako u jiných autorů jsou i u Jandourka kritici vůbec tím neškodlivějším zdrojem zla v literárním světě. Když uvažuje nad úpěnlivým očekáváním Zjevení, „označovaného jako *Velký román devadesátých let*“, Kamil nechápe „proč po mesiášském díle volají i literární kritici, o kterých je známo, že v zárodku udusí všechno, co napíše někdo nový, a nekriticky vychválí každou blbost, kterou napsal někdo ze zasloužilců.“²⁰ Nejsou ovšem ušetřeni ani samotní spisovatelé, pro něž jsou hlavním lákadlem peníze, v nejlepším případě pak literární a světská sláva: „Kamilovy důvody pro psaní se daly shrnout docela přehledně: sláva u žen a snad i mužů, peníze, příjemná forma osobní terapie, vyplnění volného času a krátkodobý pocit smyslu života.“²¹ Navíc nikdo z nich nepochybuje o své vlastní genialitě: „Kamil byl přesvědčen, že patří k těm nejlepším českým autorům, jaké země po epochálních listopadových událostech nosila. V zásadě měl pravdu, jenomže ji znal pouze on a několik věrných.“²² Literární procesy jsou zbaveny jakékoliv kloudné logiky: „... bestseller se jím stává pomocí síly zvané *vis major*.“²³ Sobě vlastním způsobem, tj. prostinkými slovy a bez žádných cavyků, líčí Jandourek i situaci kolem udílení literárních cen: „Všichni rozumní lidé vědí, že literární ceny nemají s uměním mnoho společného, že se o ně vedou tvrdé záku- lisní boje, protože jde o peníze pro autory a reklamu pro nakladatelství.“²⁴ I přes toto vědomí však Kamil po literární ceně touží, je pro něho důležitá „svým mimoliterárním významem“²⁵. Stejně tak se touží vetřít do některého z „obskurních spisovatelských spolků, jejichž členové si připadali jako svědomí národa a norimberský trychtýř veškerého vědění“²⁶, do „pražských samizdatových, katolických, evangelických, disidentských atd. kruhů. Kdo se chytil tam, měl to teď dobře, byl za vodou. Pochválili si mezi sebou všechno.“²⁷

Na závěr knihy však přece jen zableskne pověstný „paprsek světla“. Nabytý za cenu nikoli nevinného tvůrčího a lidského kompromisu úspěch nenese Kamilovi vytoužené zadostiučinění; přinese mu jej však obraz mladé dívky, která zaníceně čte útlu knížku na autobusové stanici a nevšímá si padajícího deště – živý důkaz, že „ta pravá literatura“ má stále ještě důvod existovat a nesplynout s totálním škvárem.

14 Jandourek, J.: *Škvár*. Praha 1999, s. 219.

15 Tamtéž, s. 219.

16 Tamtéž, s. 178.

17 Jandourek, J.: *Škvár*. Praha 1999, s. 84.

18 Tamtéž, s. 55.

19 Tamtéž, s. 78 aj.

20 Tamtéž, s. 184.

21 Tamtéž, s. 101.

22 Tamtéž, s. 68.

23 Tamtéž, s. 86.

24 Tamtéž, s. 98.

25 Tamtéž, s. 98.

26 Tamtéž, s. 99.

27 Tamtéž, s. 111.

Další vhodnou ukázkou je román *Poslední bourbon* Bohuslava Vaňka-Úvalského. Zde vystupuje účastník literárního života navíc pod svým vlastním jménem, a to zároveň jako spisovatel a nakladatel, který „právě krachuje“²⁸. I přes nesmírně vtipný bohémský nadhled není popisovaná situace, která je i zde kostrou syžetu, utěšenější: „Aby si autor udělal jméno, musel ho někdo vydat. Jenže aby ho někdo vydal, musel mít jméno. Byla to typická malá česká smyčka.“²⁹ Úvalský vidí sám sebe jako „obchodníka s nechtěnostmi“³⁰, ubohou postavíčku, která jako Komenského poutník (a se stejným úspěchem) obíhá s „klaunskou krosnou“ na zádech nepřátelsky naladěná knihupectví, která si svou absurdností a ničemností v ničem nezadají s *Labyrintem světa*.

Ukazuje se, že prostředí autorů poezie, distributorů a knihkupců skýtá materiál pro nespočet humorných situací, ať se špetkou smutku. Obzvlášť komická jsou pravidelná setkání Úvalského coby distributora knih vlastního nakladatelství s knihkupci, které se snaží „ukecat“, ale nanejvýš je rozpláče nebo je nelítostně vyhnán z jejich prostorů. Nakonec, aby prodal básnickou sbírku neuznaného génia Szpuzvy, sáhne Úvalský napůl žertovně po podvodu. Vnutí mladé prodavačce, že je to vlastně dílo tzv. Vivíka (Viewegha), do kterého slavný spisovatel vylil své vlastní nitro. Z nevinného žertu se však rozvine groteskní situace, která se účastníkům nakonec vymkne z rukou, oťrese celou literární obcí a vyvrcholí tím, že Vivík dostane za inkriminovanou sbírku prestižní literární cenu.

V ilustracích lze ještě dlouze pokračovat, ale i tyto ukázky jsou, věřím, dostatečným důkazem o existenci analyzovaného jevu. Pokusím se na závěr, ač všeobecně, nastínit možné příčiny jeho vzniku. Ovšem, ústřední místo mezi nimi zaujímá globální transformace společnosti v roce 1989. Zřejmě jednou ze sfér, kde změny zasáhly nejbolestivěji, byla kultura a literatura. Na jedné straně tu míním tržní a hospodářské aspekty tvoření, vydávání a akceptování literárních děl, na druhé straně sociologické a psychologické aspekty nové situace literatury, jejich tvůrců, prodávajících a konzumentů. Dovolila bych si zobecnit, že s výjimkou obou dekad, které jsou předmětem dnešní konference, lze předvést veškeré dějiny české literatury jako funkci různých ideologických a politických procesů a vlivů – ovšem s tím, že je náboženství pokládáno za specifický druh ideologie. S odtržením drtivé většiny české literární produkce od diskursu politiky a ideologie (pomineme-li nezbytné období nových vydání „zakázaných knih“ a nové texty přehodnocující události z totalitní doby) nastala traumatická změna ve statutu české literatury – ztráta její společenské funkce a jejího společenského významu, tj. charakteristik, které ji doprovázely více než 10 staletí, a proto byly inerčně pokládány za imanentní a potřebné. Jak konstatoval výstižně Jiří Holý, do r. 1989 v České republice nahrazovali spisovatelé a jejich slovo v mnoha případech občanský život, literatura měla politické a etické dimenze³¹; po Listopadu však byly tyto funkce literatury převzaty příslušnými institucemi svobodné občanské společnosti. V důsledku toho dnes, slovy P. Janouška, vegetuje literatura na periférii veřejného zájmu, podobná koníčkům jako je pěstování rostlin a sbírání pivních tácků³². Možná právě tato „sladká“, „narkotická“ zatíženost minulostí vysvětluje, proč dlouhá léta po Listopadu běžela v Česku debata, zda je vůbec možná literatura bez veřejného závazku,

28 Vaněk-Úvalský, B.: *Poslední bourbon*. Brno 2000, s. 12.

29 Vaněk-Úvalský, B.: *Poslední bourbon*. Brno 2000, s. 17.

30 Tamtéž, s. 15.

31 Viz Lehár, J. – Stich, A. – Janáčková, J. – Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 1998, s. 921.

32 Janoušek, P.: Proměny literární atmosféry v době polistopadové aneb Kusejr. In: *Česká a slovenská literatura dnes*. Praha – Opava 1997, s. 18.

a pokud je možná, zda je neangažovaná literatura tou „lepší“ literaturou. Zrodil se dokonce fenomén (značně zastoupený i v Bulharsku), že se jistí spisovatelé a kritici nechtějí osvobodit od své angažovanosti, a tak když „nová“ literatura takovému postoji nepřije, přesměrují svou verbální aktivnost k poli politologie a sociologie.

Na tomto pozadí není překvapivá snaha všech účastníků českého literárního dění vrátit své aktivitě veřejný význam a tíhu. Tím si snad vysvětlíme to, že se téměř všechny institucionální struktury české literatury a kolem ní brzy po počátečním šoku vzchopily. Byly obnoveny literární ceny, literární tisk a profesní organizace, které občas a v něčem začaly podezřele napodobovat své totalitní předchůdce. Někdejší sociální a materiální privilegia byla dost úspěšně nahrazena evropskými granty. Vzchopily se i dočasně ohromené a ochromené nástroje vydávání a distribuce knih a navíc byly jejich možnosti, stejně jako možnosti samotných spisovatelů, znásobeny možnostmi elektronických médií. Podobně jako v ekonomice se i v oblasti duchovna, respektive v oblasti literárnosti, uvolnil jistý prostor a stejně jako v ekonomice normálně začal zápas o jeho obsazení, občas dost nelitostný a vedený všemi prostředky.

Po této retrospekci by se snad dalo očekávat, že autory vymezeného tematického okruhu práz budou především lidé upadlí do nemilosti a neschopní se přizpůsobit novým podmínkám, bývalé „hvězdy“ oficiální socialistické literatury. Ve skutečnosti se mezi nimi snad jako jediný věnuje našemu tématu Zdeněk Zapletal ve svém autobiografickém románu *Born in ČSR*, ale právě Zapletal je jedním z mála čtených a oblíbených prozaiků z 80. let, kteří, ač nezůstali na vrcholu popularity, píšou nadále a mají své čtenářské publikum. Naopak, „preferenčními“ autory našeho „žánru“ jsou jedni z nejúspěšnějších českých spisovatelů. Téměř všichni zazářili jasně na literárním nebi během období 1995–2000, tj. právě v letech bouřlivých literárně-institucionálních vztahů, které sami sarkasticky ironizují: Michal Viewegh, Jan Jandourek, Bohuslav Vaněk-Úvalský... Jak bychom mohli tento paradox vysvětlit?

Ukazuje se, že dotyčné údajně hermetické, vnitřně literární téma je vlastně dosti atraktivní beletristicky. Krizová a přechodná situace české literatury a českého spisovatele v sobě skrývá netušenou dramatičnost. Její popis nabízí zajímavé možnosti pro umné a efektní literární hry. Hra mezi textem a mimotextovými institucemi, kterými se text zaobírá, se začíná pohybovat v kruzích a spirálách, někdy se texty dostávají i do vztahů se státními úřady (např. známý komentář V. Klause, že je „pán Viewegh cynik, který je schopen pro podporu prodeje své knihy udělat vše. Obdivuji někoho, kdo umí takto veřejně lhát. Nebo je to nemoc, to nevím.“). Zde se nabízí srovnání s bulharskými válkami mezi spisovatelem a kritikem z prvních dekád 20. století, které však zůstaly tam, kde je jejich pravé místo – v kronikách, memoárech, ve městském folkloru. Na rozdíl od tohoto obrazu se v polistopadovém Česku dotyčné kolize suverénně zabydlují v uměleckých textech a přivlastňují si je, přivlastňují si vlastně nemalou část území současné české prózy. „Vinu“ na tom má snad i absence „velkých“ sociálních témat. Na závodní literární dráhu vstoupilo mnoho spisovatelů bez velkých životních zkušeností, v řadě případů i bez schopnosti literární fikcionalita, kteří právě z tohoto důvodu začali skládat prózy z „čtverečků“ svých vlastních biografemů, které zase, zcela logicky, vycházejí výhradně ze spisovatelských peripetií autorů, tj. z tzv. literárního života.

Ovšem, typ prózy, který zde byl popsán a demonstrován, lze vystopovat (ačkoliv možná ne v až tak vytríbené podobě) nejen v rámci poslední dekády české literatury. Podobné texty se vyskytovaly i předtím, jak v oficiální, tak v neoficiální literatuře. Zmíňme namátkou třeba *Lviče* J. Škvoreckého, *Občana Monte Christa* Vl. Macury, *Kravex* 5 J. Křesadla, ba i některé z morytátů B. Hrabala. Koneckonců je egocentričnost, Já-centričnost vlastní spisovatelům od-

jakživa. Přesto je, zdá se, viditelně exponována v posttotalitní české próze. Možná že je to tím, že se „svobodná“ česká literatura v zhuštěných termínech vyrovnává s prózou světovou, kde už dávno, podle známého výroku Michela Foucaulta, opěvujeme více život autorů než život postav. Anebo už se vyrovnala – svědčí o tom skutečnost, že intenzita výskytu zde nastíněného subžánru už několik let citelně klesá. Jakoby se téma vyčerpalo, anebo se tematizovaný předmět pozměnil? Dokonce „zuřivý“ Viewegh polevil ve své textové válce s kritiky – třeba Lumír z *Lekce tvůrčího psaní* (2005) je podán se shovívavou přátelskou ironií. Možná je to jeden ze znaků, že se polistopadový chaos už uspořádal a že je tzv. přechod v literatuře ukončen. Přesto model skýtá doposud nevyužité možnosti, například takové syžety: „Autor zabije jiného autora“, nebo „Kritici zabijí autora, protože je zesměšnil“.

LITERATURA

- Daneš, M.: *Jak se nestat spisovatelem*. Praha 2002
Indruch, I.: *Mozkodlab. Fífkovská variace*. Lanškroun 1999
Jandourek, J.: *Škvár*. Praha 1999
Janoušek, P.: *Česká a slovenská literatura dnes*. Praha – Opava 1997
Lehár, J. – Stich, A. – Janáčková, J. – Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 1998
Vaněk-Úvalský, B.: *Poslední bourbon*. Brno 2000

*Jihozápadní univerzita Neofita Rislkého,
Blagoevgrad, Bulharsko*

KAM JSI DOSPĚL, EXULANTE? – PROBLEMATIKA PROSTORU V TVORBĚ (BÝVALÝCH) ČESKÝCH EXULANTŮ PO ROCE 1989

JOANNA CZAPLIŇSKA

Česká literatura v exilu po roce 1968 byla opakem, ale i odrazem toho, co se odehrávalo doma. Zatímco v Československu období tzv. normalizace vládl, řečeno slovy Heinricha Bölla, kulturní hřbitov a spisovatelé v likvidaci se pokoušeli zachovat svou identitu spisovatele, vznikající exilová nakladatelství publikovala díla nejen zavedených autorů, ale představovala i nová jména. Nebyla to situace přirozená, absence „normálního“ literárního života v exilových komunitách našla svou reflexi v mnoha úvahách, nicméně skutečnost, že v 70. a 80. letech v exilových nakladatelstvích vyšlo kolem 2800 titulů, dokazuje aktivitu českých spisovatelů v cizině. Přirozené proto je, že i po roce 1989 velká jejich část v tvorbě pokračuje.

Svůj příspěvek jsem původně plánovala jako víceméně mapování polistopadové tvorby spisovatelů označovaných pojmem „exiloví“, tj. těch, kteří v cizině debutovali, nebo tam vznikla většina jejich tvorby. Ovšem když jsem začala na policích a v hlavě tato díla třídit, ukázalo se, že během posledních dvaceti let oni exiloví spisovatelé vyprodukovali takovou spoustu textů, že se rozhodně do rámce běžného konferenčního příspěvku nevejdou – anebo by se staly pouhým výčtem jmen a titulů. Jen namátkou – ze starší generace, tj. těch, kteří odcházeli do ciziny jako vyhraněné tvůrčí osobnosti, to jsou Josef Škvorecký, Milan Kundera, Věra Linhartová, Jiří Gruša, Pavel Kohout, z „mladší“, to jest té, která v cizině teprve začínala, Jaroslav Vejvoda, Jan Novák, Jan Pelc, Vlastimil Třešňák, Ivan Binar. Musela jsem proto omezit svůj původní záměr a rozhodla jsem se soustředit na kategorie, které jsou těsně spojené jak s exulantem, tak emigrantem.

Konec totality a možnost návratu do svobodné vlasti pro dosavadní exulanty jen zdánlivě znamenaly dlouho očekávaný okamžik. Jaroslav Vejvoda v rozhovoru pro Lidové noviny v roce 1991 řekl: „Čtyřicet let byl právem rozlišován rozdíl mezi politickým exilem a ekonomickou emigrací. Od listopadu 89 jsme emigranti všichni a pro mnohé není snadné vyrovnat se s novou situací. Vznikají nové problémy, nová lidská rozhodnutí.“¹ Emigranti, kteří se již zabydlili v nových vlastech, našli dobré zaměstnání, založili rodiny, postavili domy a spláceli půjčky, se podruhé ve svých životech octli v situaci, kdy museli k domovu zaujmout nějaký postoj, rozhodnout, zda se vrátit – nebo alespoň podívat – anebo předstírat, že se nic nestalo – což je možností méně pravděpodobnou.

K determinantům poetiky exilové literatury totiž patří změna v kategoriích času a prostoru. V esejí Jerzyho Wittlina *Lesk a bída vyhnanství* (napsané sice v roce 1957, ale stále aktuální) tento válečný polský exulant tvrdí, že na jedné straně je exil skvělou živnou půdou pro vzpo-

1 Vejvoda, J.: Lidé jako ryby a ptáci. S Jaroslavem Vejvodou o emigraci, knihách a morálce hovořil Jiří Rulík. *Lidové noviny*, 15. 5. 1991, s. 8.

mínání na podřadné věci a události, které jsou exulantem viděny ve falešném světle, neboť jsou zkresleny nostalgií. Na druhé straně však bývá „školou jasného a pronikavého pohledu na svět“², umožňuje distancovat se vůči plynoucímu času a probíhajícím změnám. Podle Wittlina má exulant lepší pozorovací schopnosti a hlouběji vidí do světa, který jej obklopuje, díky „nadhistorické“ perspektivě. Tento odstup také znamená možnost psát o historii své vlasti z jiného hlediska, obohaceného jak přístupem k jiným zdrojům informace než oficiálním, tak vlastními zážitky ze života v demokratické společnosti.

V exilu se mění také prostorový obraz světa. Dosavadní, „bezpečný“ prostor vlasti se najednou v důsledku rošády nachází za železnou oponou a mění se exulantova optika. „Svět se vždy ukazuje jako rozdělený. Dělí se na Zde a Tam, mezi nimiž je ostrá hranice,“³ tvrdí polský badatel Eugeniusz Czaplewicz. Vlast přestává být *Zde*, nahrazuje ji dosud cizí prostor ciziny. Czaplewicz pokračuje: „Zde zpravidla bývá: náhodné, pohyblivé a proměnné“⁴ a podle Zygmunta Baumana bych připojila – i „tekuté“. Naproti tomu domov se najednou nachází Tam: „Tam je stále a nehybné, ale také přesně vymezené, konkrétní a k nezastoupení. (...) Jeho přítomnost je mnohem nutnější než Zde. Tvoří základ a zároveň příznačný vrchol prostorového světa exilové literatury. Do velké míry přidává prostoru „emigrační“ rys, a zároveň tvoří centrum, kolem něhož se točí veškerá možná Zde a také i veškeré klíčové problémy exilové literatury, jak prostorové, tak mimoprostorové – časové, antropologické, sociologické apod.“⁵

Exiloví spisovatelé k prostoru zaujímali různé postoje – jedni tematizovali *Zde*, jako již zmíněný Jaroslav Vejvoda, který život exulanta učinil hlavním námětem své tvorby, jiní – jako např. Sylvie Richterová – se obraceli k *Tam*, aby si připomínali své kořeny, a tím i potvrzovali vlastní identitu. Rok 1989 učinil zásadní zásah do tohoto pro mnohé sice traumatického, ale přece jen už po mnoha letech v cizině vžitého rozdělení.

Skutečnost, že v tvorbě exilových spisovatelů najdeme kritiku totalitní moci vyjádřenou jak přímo, tak alegoricky, nijak neudivuje. O potřebě, nebo dokonce nutnosti sdělování pravdy o životě v komunismu hovořili jak politikové, tak samotní spisovatelé. Ovšem po roce 1989 by se mohlo zdát, že se téma vlasti z tvorby dosavadních exulantů – nyní emigrantů – buď vytratí, anebo dřívější kritiku vystřídá nadšení z demokratických změn a domácí skutečnosti vůbec. Opak je pravdou. Autoři se stejnou neúprosností, s jakou dříve útočili na komunismus, nyní pozorují svůj měnící se domov. Jak časová perspektiva, tak přesvědčení, že život v rozvinutých zemích jim dávají nejen nadhled, ale i povinnost se zapojit, byť jen literární tvorbou, do procesu demokratických změn. Dosti rozhořčenými slovy toto přesvědčení vysvětlil Jan Drábek, žijící v exilu od útlého dětství:

„A jako většina emigrantů žijících v západních zemích (a já jsem v nich nejen po léta žil, ale také vystudoval) zcela jinak reaguji na nespravedlnost, ponižování a, řekněme si to otevřeně, na oblbování lidí. Ne proto, že jsem lepší nebo chytřejší. To vůbec ne. Ale jako každý z nás, aniž by si to příliš uvědomoval, se přizpůsobuji svému okolí.

V komunismu žil jsem sakumprásk jeden týden svého života. Když jsme odešli, tak jsem nejdříve poznal válkou zpustošenou západní Evropu. Nakonec jsem zakotvil v Americe, kde jsem procestoval Spojené státy od kanadských hranic až po Floridu. Na

2 Wittlin, J.: Blaski i nędze wygnania. In: *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paris 1963, s. 149.

3 Czaplewicz, E.: Poetyka literatury emigracyjnej. *Poezja*, 1987, č. 4–5, s. 74.

4 Tamtéž, s. 74.

5 Tamtéž, s. 75.

některých místech jsem i delší dobu žil. (...) v té době se moji současníci doma zpravili dostali nejvýše do Krkonoš, odkud jim bylo občas povoleno letmo nahlédnout do sousedního Polska.“⁶

Demokratické proměny pozorované očima těch, kteří demokracii poznali nejen z učebnic, se tak octly ve středu pozornosti spisovatelů jako Josef Škvorecký (*Dvě vraždy v mém dvojím životě*), Stanislav Moc (*Upadlí vlastenci aneb český wake*) nebo Martin Harníček (*Sametový geroj*), pozastavím se však nad tvorbou dalších: Jana Nováka, Jana Křesadla, Jana Pelce a Lubomíra Martínka.

Projevem nespokojenosti Jana Křesadla se změnami ve vlasti po roce 1989 je román *Dům*, s významným podtitulem *Mravoučná bajka*. Autor v něm využil klasický žánr, pěstovaný zvláště v antice, středověku a klasicismu, totiž zvířecí bajku, v níž představená zvířata vystupují jako masky určitých lidských typů, a vztahy mezi nimi jsou analogií sociálních vztahů a institucí. Děj románu se odehrává na začátku 90. let 20. století a popisuje návštěvu manželů ptáků – Petáků – kteří kdysi emigrovali. Peták a jeho manželka Petarda se vrací do domu, v němž před odchodem z vlasti žili, a stávají se svědky a účastníky mnohých událostí doprovázejících právě probíhající změny. Ve své próze autor postavil dvojí alegorii: hlavní protagonisté románu jsou reprezentanty hlavních společenských vrstev a životních postojů a zároveň situace, vládoucí v titulním domě, je analogií situace v Československu ze začátku 90. let.

Autor kritizuje všechno a všechny, jak ty, kteří se přizpůsobují tržní ekonomice, tak ty, kteří touží po dávné, „lepší“ době. Vidí, jak demokracie zůstává jen abstraktním pojmem a v zemi vládne korupce, vydírání, právo džungle, podle něhož vyhrává mazanost a bezohlednost.

Zklamání domácí skutečností Peták komentuje:

„Tak já nevím, řekl Peták Petardě, ale ňák mě to tady furt víc a víc sere. Když jsme sem přiletěli, tak sem byl nadšený, teď ale vidím, že to tady stojí vlastně za exkrement.“⁷

Návrat do dlouhou dobu nedosažitelné vlasti se stal místo radosti dalším traumatem. Dům jako útočiště se stal ikonou, která může existovat jen ve snech a v představivosti, jelikož jeho skutečná podoba a povaha se nejen liší od obrazů vyvezených ve vzpomínkách, ale i od očekávání, která si vytvořili exulanti. Zklamání přivádí hrdinu dokonce k sebevraždným myšlenkám, ale je i není schopen je uskutečnit, neboť:

„Poletím na sever, kde vím, že jsou vysoké pece, a tam se do jedné z nich vrhnu jako Empedoklés z Akragantu do jícnu Etny. (...) Když však dorazil nad kýžené město, viděl, že pece jsou vyhaslé, že nikde železo netaví. – Byl to další důsledek pádu strogolovského panství a s ním i důrazu na zbrojení, a tudíž na ocel. Peták se posadil na okraj jedné ze studených pecí, z nichž dýchala melancholie uplývání a rozkladu, a tupě hleděl dovnitř“⁸.

Petákovi se tak rozhodnou odejít podruhé, tentokrát ovšem ne do neznámého *Tam*, ale zpět do již zabydleného *Zde*.

Nejinak je tomu v románu Jana Pelce *...a výstupy do údolí*. Stejně jako exiloví spisovatelé tematizovali trauma odchodu do ciziny, Pelc – bývalý exulant – tematizuje trauma návratu.

6 Drábek, J.: *Hledání štěstí u cizáků*. Mladá fronta, Praha 2005, s. 6–7.

7 Křesadlo, J.: *Dům. Mravoučná bajka*. Votobia, Olomouc 1998, s. 76.

8 Tamtéž, s. 129.

Román je pokračováním Pelcovy prvotiny ...*a bude hůř* se stejným hrdinou – Olinem, který se na začátku 90. let pokouší v Praze investovat. Česká realita nadšení ale i chaosu přivádí hrdinu na horskou dráhu, která ho veze z Prahy do Paříže a zpět. Olin totiž doufá, že bude schopen žít „po kouskách” *Zde a Tam*, v obou vlastech, zrušit ono vynucené prostorové rozdělení.

Autor popsal nepříliš příjemnou skutečnost Československa začátku 90. let, kdy život byl organizován honičkou za úspěchem a soukromým podnikáním zřizovaným skrze úplatky. Ovšem Pelcův kritický pohled je záminkou k prezentaci emigranta, který se po návratu ocitá ve vzduchoprázdnu, v němž nepatří ani *Sem*, ani *Tam*. Otevřený prostor, v němž mizí původní exulantské rozdělení, nenese svobodu, Pelc zde s kategorií prostoru exulanta velice zajímavě operuje. V knize ...*a bude hůř*, respektive v její poslední části *Děti cest*, v níž Olin utíká na Západ a začíná vychutnávat kouzlo svobodného života, je nové *Zde*, čili cizina, otevřená, nadějná a dobrá, *Tam* – vlast – je, stejně jako v úvahách Czaplewicze, uzavřená, ale také hrdinou zavvržená, odmítnutá, nechťená – prostě zlá. V knize ...*a výstupy do údolí* se z *Tam* opět stává *Zde*. Ovšem v osudech Olina se Čechy stávají klecí, jsou uzavřené a beznadějně – to jest zlé. Ačkoliv román nevyniká spontaneitou příznačnou pro první Pelcovu prózu, snadno zde najdeme původní rysy hrdiny Pelcovy prvotiny – Olina, který se nakonec vrací tam, odkud přišel – do světa lumpů a alkoholiků. Autor přitom rámuje oba romány ve finálním odstavci – v první knize vyjadřují poslední věty rozhodnutí hrdiny žít svobodně, bez omezení, která by na něj kladla jakákoliv společnost, prostor je pro něj otevřený, skýtající nespočetné možnosti. Potvrzením „zla“, skrývajících se v staré vlasti, je poslední odstavec ...*a výstupy do údolí*:

„Koupil jsem si flašku vodky a sedl si k řece. Čumím na Rudolfinum a vím, že jsem prohrál. Strašně prohrál. Všechny ty sny, se kterými jsem odcházel a pak se vracel, zmizely jako sníh. Měl bych znovu někam emigrovat. Najít si nějakou malou zašitou zemi, znovu se učít jazyk a zapomenout. Ale nemůžu, už jsem na to starý. Už na to nemám, postavit se na vlastní nohy. Všechno je v prdeli.“⁹

Věrný své poetice zůstává Lubomír Martínek, pro nějž je odchod z vlasti začátkem nekončící cesty, kde již neexistuje centrum, ale jen otevřený prostor, v němž i vlast je vnímána jen jako jedna z možných destinací. Martínek od své prvotiny *Představení* volí za hrdiny outsidersy, lidi ani ne vykořeněné, ale schválně nezakořeněné. Zdeněk Hrbata ony cesty charakterizuje slovy:

„Ono ‚nepatřit nikam‘ cizince (...) nejenže vylučuje ideje a idealizace různého druhu (cestovatelské, turistické, osobní), ale vzhledem k existenci na cestách, kdy poutník srůstá s cizincem, umožňuje vidět svět obecně jako umírající prostor každodennosti zbavené smyslu a v daném časoprostoru obestírané stejností. Cesty u Martínka vždy a všude odhalují banalitu a jednotvárnost a posléze se samy mohou ukazovat jen jako prozaické, příliš dlouho trvající ‚bloudění zaprášeným putováním‘. Důsledkem je však pouze jedno: přesun ‚do nových přítomností‘, v nichž se na cestách světa, jak můžeme tušit, znovu prosazuje esenciální cizinec, odmítající pojmy exulant, emigrant, vystěhovalec, vědoucí i přežívající tím, že jím prostoupila zkušenost relativity.“¹⁰

Martínek mnohokrát, zvláště ve svých esejích, zdůrazňoval svůj vlažný vztah k vlasti. Pozastavme se však nad úryvkem, v němž je patrné, co umožňuje odstup emigranta, nebo spíše

9 Pelc, J.: ...*a výstupy do údolí*. Maťa, Praha 2001, s. 142–143.

10 Hrbata, Z.: Cesty. In: *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Univerzita Karlova, Praha 2001, s. 49–50.

cizince – jak sebe samotný autor pojmenovává – když se vlast stává opravdu vzdáleným prostorem, jež lze z ptáčích perspektiv pozorovat jako celek:

„Omezené území (České republiky – pozn. J. C.) má přednost také v tom, že se do něj prostě mnoho věcí nevejde. Málo místa je zde i pro svatost, světoborná řešení, velkolepé plány na záchranu lidstva, což jistě není bez půvabu. Zvláštností českého prostoru je, že není stabilní. Zatímco Norsko nebo Řecko jsou polohou vymezeny téměř jednoznačně, Bohemie jako by po mapě putovala. Jednou je blíž severu s jeho mlhami, lyričností, zasmušilostí, podruhé se přibližuje jižní barevnosti, smyslnosti a požitkářství. V jiných obdobích se zase přiklání k západní agresivitě nebo východním chandrám“¹¹.

Ještě jinou strategii volí pro postavy svého zatím posledního beletristického díla Milan Kundera. Pro hrdiny románu *L'ignorance*, Josefa a Irenu, je návrat do vlasti „spíše zatížením“¹² a vyhověním přání jiných než jejich vlastní touhou. Pro Irenu již čeština, kterou slyší na ulici, není její mateřská, ale cizí řeč. Je řečí nejen jiného prostoru, ale i jiného času, který se dokončil, uzavřel, existuje jen v paměti. Vědomí uzavřenosti doby, spojené s pojmem „vlast“ nebo „domov“, se u emigrantů ještě prohlubuje. Svatava Urbanová zdůrazňuje sémantické rozdíly v obou pojmech – „vlast“ obsahuje v sobě hrdost, zatímco „domov“ touhu¹³. Pro oba Kunderovy hrdiny – a i pro mnoho skutečných exulantů – se domovem stala země, do níž odjeli nebo v které se zabydli, zatímco „vlast“ se dostala do mytické dimenze. Země, do níž se mohou vrátit, je v jiném časoprostoru než ta, kterou opouštěli. Napětí, vznikající na linii představa a realita ústí do zklamání, pocitu odcizení nebo dezorientace. Ovšem Józef Zarek připomíná, že se Kundera ve svém románu hlásí ke koncepci Maxe Picarda obsažené v *Člověku na útěku* a tvrdí, že spisovatel posouvá své vyprávění do univerzálna: „Kundera považuje svou historii o exilu za metaforu současnosti. Každý člověk, pokud si chce vystavět vlastní osobnost, musí utíkat. Nikdo si nepřeje svůj příchod na svět, rodíme se v místě, které jsme si nezvolili, v rodině, na jejíž volbu také nemáme vliv. To všechno jsme dostali. Pokud chceme být sebou, a nejen součástí dané společnosti, opouštíme to místo a vnucené nám podmínky. Dospívání je proces odmítání polotovarů. To je důsledek tohoto útěku. Vlastně každý z nás žije během útěku od něčeho k něčemu – přesvědčuje nás Milan Kundera“¹⁴. Asi to je nejdůležitější – exulanti přišli o vlast, ale našli sebe, oproštění od kolektivního myšlení se jinak dívají na sebe i na dřívější domov, který „nedává do pohybu žádné citlivé struny, nevynucuje žádné pozitivní emoce a dojetí. Dívají se chladně na rodinu a známé“¹⁵.

Vztah domov/vlast versus cizina je vždy střetem nostalgických představ o Arkádii dětství se skutečností. Schopnost vyostřeného pozorování vede k pojmání vlasti jako objektu, jenž je zkoumán téměř vědecky, bez emocí, a může připomínat pitvu mrtvého preparátu, s nímž patologa nespojuje žádné vztahy. Zdá se, že takový odstup si každý emigrant či exulant dělá jednou pro vždy a je patrný i v tvorbě bývalého exulanta, nyní sice zase žijícího ve své rodné zemi, Stanislava Komárka, a lze jej najít i v tvorbě Patrika Ouředníka, který ve své *Europeané* vzlétl nejen nad vlast, ale i nad celý kontinent.

11 Martinek, L.: Homo bohemicus. In: *Mimochodem*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 162.

12 Urbanová, S.: Těšknota jako paměť ojczyzny (recepce twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej auge, krytyce literackiej i publicystyce. *Bohemistyka*, 2002, č. 1, s. 9.

13 Tamtéž., s. 14.

14 Zarek, J.: Dylematy Kundery. Wywiad Łukasza Grzesiczaka z dr hab. Józefem Zarkiem. *Dziennik Zachodni*, 2009, č. 81, s. 17.

15 Gizella, J.: Lekcja psychologii profesora Kundery. *Przegląd Polski*, 28. 11. 2003. s. 9.

Pokusme se proto o shrnutí problému prostoru v tvorbě bývalých exulantů, nyní emigrantů, obyvatel České republiky a jiných zemí, jež jim kdysi poskytl útočiště. Před odchodem byl domov uzavřeným, ale bezpečným prostorem vymezujícím jistoty a identitu jedince, kolem tohoto kruhu se rozprostírala nekonečná cizina (s důrazem na sémantické pole tohoto slova). Po odchodu zůstal domov uzavřeným kruhem, ale nyní již nedostupným, kruhem nedosažitelným, který stojí mimo smyslové poznání a jenž se posunul do abstraktní a emocionální roviny. Když se objevuje možnost návratu a mizí dosavadní překážky znemožňující život v obou prostorech, kruh vlasti paradoxně zůstává uzavřený, a to nejen v prostorové, ale i časoprostorové dimenzi, což bolestně zažívají hrdinové citovaných próz. Rčení „Nelze dvakrát vstoupit do téže řeky“ v případě exulantů nabývá nového významu.

Na závěr si vypomůžu citátem Jana Nováka, který se ve své polovzpomínkové, poloreportážní knize *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové a básníci v kratoučké eseji Teorie druhého já* svěřil: „Co je potřeba k druhému já? Cesta. A co je potřeba k tomu, aby se druhé já stalo tím prvním? Změnit jazyk snů. A co je potřeba k tomu, aby to první já vydrželo? Vědomí, že jednou tím pravým já už bylo. A co je potřeba k tomu, aby se první já zase stalo tím pravým? Cesta zpátky“¹⁶.

LITERATURA

- Czaplejewicz, E.: Poetyka literatury emigracyjnej. *Poezja*, 1987, č. 4–5, s. 74.
Drábek, J.: *Hledání štěstí u cizáků*. Mladá fronta, Praha 2005.
Gizella, J.: Lekcja psychologii profesora Kundery. *Przegląd Polski*, 28. 11. 2003. s. 9.
Hrbata, Z.: Cesty. In: *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Univerzita Karlova, Praha 2001.
Křesadlo, J.: *Dům. Mravoučná bajka*. Votobia, Olomouc 1998.
Martínek, L.: Homo bohemicus. In: *Mimochodem*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000.
Novák, J.: *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové a básníci*. Torst, Praha 1997.
Pelc, J.: ...a výstupy do údolí. Maťa, Praha 2001.
Urbanová, S.: Těšknota jako paměť ojczyzny (recepce twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej auge, krytyce literackiej i publicystyce. *Bohemistyka*, 2002, č. 1.
Vejvoda, J.: Lidé jako ryby a ptáci. S Jaroslavem Vejvodou o emigraci, knihách a morálce hovořil Jiří Rulf. *Lidové noviny*, 15. 5. 1991, s. 8.
Wittlin, J.: Blaski i nędze wygnania. In: *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paris 1963.
Zarek, J.: Dylematy Kundery. Wywiad Łukasza Grzesiczaka z dr hab. Józefem Zarkiem. *Dziennik Zachodni*, 2009, č. 81, s. 17.

Opolská univerzita, Opole

16 Novák, J.: *Komouši, grázlové, cikáni, fízlové a básníci*. Torst, Praha 1997, s. 108.

OD POSTEXISTENCIALISMU K POSTMODERNĚ. PULS POLISTOPADOVÉ PRÓZY

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Dvě dekády demokracie čili demokratického dění v české polistopadové společnosti – především z pohledu krásného písemnictví a literárního života a s přihlédnutím k tendencím tuzemské prózy v období 1989–2009 – jsou hned na počátku tohoto období charakterizovány zřejmě ze všeho nejvíce několikaletým splácením edičních dluhů neboli napravováním kulturněhistorických křivd minulosti. Netřeba podrobněji připomínat, že bezprostředně po roce 1989 nastává velký nakladatelský boom či obrazně řečeno přímo příliv nejrozličnějších knih zakázaných a zapovězených – téměř paralelně však přichází i postupný odliv čtenářského zájmu. Jak se ukázalo, ani prohibitní Bohumil Hrabal, ani prohibitní Milan Kundera, jehož knihy v českých zemích vycházejí s neúměrným zpožděním, se nikdy nedočkali tak vysokého nákladu, jaký měla v listopadových dnech 1989 například próza Ivana Klímy *Láska a smetl*.¹

Prozaické, básnické i dramatické tituly, které se rokem 1990 počínaje zprvu překotně, poté stále pozvolněji objevovaly v našich knihkupectvích, byly přitom mnohokrát napsány již mnohem dříve, a rovněž z tohoto důvodu se povětšinou opíraly o starší poetiku a estetiku. V celé řadě tehdy vydaných výrazných knih zřetelně dominovala tematická osa společenské deziluze v podání, jaké známe už z šedesátých let, z času *sixties*. Významnou roli měly podněty literárního undergroundu, převážně zformované ještě v sedmdesátých letech minulého věku, neméně samozřejmé bylo též úsilí umělecky se vyrovnávat s tendencemi moderní evropské či vůbec novodobé literatury. Takové knihy jako například Grušův *Dotazník*, Klimentova *Nuda v Čechách*, Peckova *Pasáž* nebo Sidonův *Boží osten*, vesměs napsané po roce 1969, vynalézavě reflektovaly proměny poetiky poválečné prózy mimo primární mimetické zacílení.

Tyto příklady nové poetiky nebo modifikované narativní půdorysy takto laděných románů a povídek na přelomu desetiletí i z mimoliterárních důvodů jako by transmutovaly do zcela nesusměřitelné atmosféry domácí literární kultury, která panovala v letech devadesátých a zčásti i na počátku třetího tisíciletí. Polistopadové ovzduší nebylo srovnatelné ani s obdobím po tzv. Antichartě, ani s vřením na konci osmdesátých let, kdy sílilo (byť takříkajíc „mimo protokol“) volání po dialogu, resp. po takřčeném triologu a kdy se objevovaly výzvy po zavedení nějakých průkopnických průchozích můstků v meandrech tehdejší české literární tvorby. V souladu s terminologií Hanse Roberta Jausse můžeme tehdejší léta charakterizovat jako období mimořádně intenzivního čtenářského očekávání: podle německého badatele totiž dílo nelze uzavřít

1 Tato próza Ivana Klímy představovala průlom v předlistopadové tzv. kulturní politice: v rámci volání po společenském dialogu měly být vydány některé knihy autorů disidentů; uvažovalo se také o vydání titulů spisovatelů z exilu, například Josefa Škvoreckého nebo právě Milana Kundery.

pouze do období, kdy vzniklo, protože může výrazně ovlivňovat i pozdější generace čtenářů a tímto způsobem formativně působit na dějiny.²

Kdyby ale literární historik pojal úmysl pokusit se na začátku třetího tisíciletí o vývojovou typologii české prózy uplynulého dvacetiletí, musel by vzít ohled nejméně na dvě velice směrodatné skutečnosti. Především by zorné pole jeho typologické interpretace neúprosňe poznamenal značně malý časový odstup od analyzovaného údobí, který jakoukoli vývojovou skicu, ne-li přímo znemožňuje, dozajista ale z mnoha příčin vehementně zpochybňuje její koordináty – a z tohoto důvodu můžeme konstatovat, že pro takovou objektivní nebo objektivisticky koncipovanou typologickou úvahu ještě nenastal vhodný badatelský čas. I v pohledech na uplynulé údobí nápadně převažuje ricoeurovský čas vyprávění nad gadamerovským rozlišováním a ztotožňováním horizontů, v daném případě i horizontů demokracie. Stále jako by příjemci literárního textu měli před očima jaussovský „horizont očekávání“, který se ale vztahuje i k společenským a „existenciálním“ možnostem literárního díla.³

Další závažnou překážku podobně svůdných typologických meditací lze spatřovat v tom, že v průběhu polistopadového hektického vydávání prozaických knížek – napsaných vesměs s různou motivací tvůrčí geneze a i s odlišnou chronologií vlastního vzniku – jako kdyby docházelo k paralelnímu vstupování dvou uměleckých a filozofických směrů do naší literární kultury. Nejenom jako svěbytný slovesný relikv zvláště let šedesátých se v české próze znovu vzmáhá ve velkém stylovém rozpětí existencialistická problematika a zejména poetika, kterou na počátku devadesátých let minulého věku můžeme označit již jako postexistencialistickou, v souzvuuku s autorskými naturely inspirativně navazujícími na estetické vzory takto myšlenkově temperovaných knih napsaných a vydaných o dvě dekády dříve – a zároveň do naší prozaické produkce vstupuje, dlouho jakoby terminologicky bezmála bezejmenně, poetika a estetika postmoderní či postmodernistická. Tato koexistence dvou různých směrů neboli takto nekonfliktní střetávání se dvou souběžně působících poetik zároveň představuje mnohem větší impuls pro reflexi literárněkritickou než pro literárněhistorické bádání o polistopadové situaci.⁴

S přihlédnutím k těmto vývojovým souvislostem bychom proto mohli přijít s hypotézou, že dovršené dvě dekády české prózy probíhají jakoby ve znamení rozmanitých, navenek nezávazných a převážně proměnlivých paralelismů, ať v případě jednotlivých prozaických knížek, anebo v autorských tvůrčích naturelech, v jejich „fikčních světech“, řečeno populární nynější terminologií. Zároveň se zdá, že uvedené stylové či směrové paralelismy jako celek vytvářejí či spoluvytvářejí dominantní estetický reliéf, který vtiskuje své mozaikové obrysy české prozaické krajině. Máme-li se těmito paralelismy zevrubněji zabývat, mnohem víc než o to, abychom zkusili předložit výběr kritických minimedailonků, týkajících se více či méně výrazných literárních tvůrců, které by pravděpodobně v úhrnu zprostředkovávaly povědomí o několikage-nerační sumě autorských vyznání, záleží na co nejvýstižnějším pojmenování některých výrazových tendencí v české krásné próze a na upozornění na emblematické projevy různorodého generačního zření v české krásné próze.

2 Srov. Newton, K. M.: *Jak interpretovat text*. Přel. Milan Orálek. Olomouc 2008, s. 170.

3 Srov. Jauss, H. R.: *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přel. Ivana Vízdalová. Brno 2001.

4 Jako zavádějící bychom mohli posoudit tvrzení autorů nejnovějších českých literárních dějin, že se prosazovaly postupy, „které v české literatuře devadesátých let dostaly označení ‚postmoderní‘ a byly spojovány mimo jiné s tvorbou Umberta Eka či J. L. Borgese“. Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. IV, 1969–1989. Praha 2008, s. 545. Postmodernista Borges?

Do široké palety tohoto soudobého a nejednou značně rozdílného generačního zření, neboli do spektra dominantních autorských rukopisů zformovaných během posledních dvou desetiletí, můžeme začlenit celou plejádu starších a mladších prozaiků, tedy v českém kontextu především těch literátů, jejichž výrazové těžiště tkví v próze, byť někteří z nich píšou souběžně i poezii. Mnozí se jako umělci konstituovali v dramatickém estetickém kontextu poválečného období a osou jejich tvorby jsou zejména existenciální problémy. Tito spisovatelé ve svém díle svébytně reflektují soudobou lidskou situaci a v dnešním literárním světě často naplňují výraznou iniciační roli, ať už má jejich filozofie tvorby především tragigroteskní charakter, někdy ovlivněný poválečným surrealismem (Milan Nápravník a zejména Pavel Řezníček), anebo se zřetelně opírají o filozofickou a etickou existenciálu jako o průsečík soudobých mravních krizových lidských stavů.

K takto existencialisticky orientovaným současným prozaikům, pišicím a publikujícím ve směřování až v polistopadových „dvou dekadách demokracie“, patří například Jiří Kratochvil, Pavel Rejchrt, Michal Ajvaz, Ivan Matoušek, Milan Exner, Lubomír Martínek a četní další, omezíme-li se v tomto výčtu na některé spisovatele takřkajíc pokročile středogenerační. Zvláštní postavení si v tomto kontextu někdy získávají o něco starší opoždění debutanti, z nichž je zřejmě nejznámější Edgar Dutka, jehož rané pokusy ze šedesátých let se dočkaly uveřejnění (jistěže s pozdějšími autorskými úpravami) až po roce 2000. Spisovatele reprezentující v tomto filozofickém zacílení pokolení Kratochvilovo či Rejchrtovo můžeme posléze s nezbytnou mírou kritické nadsázky stejně jako názorové tolerance označit za postexistencialisty nebo za existencialisty *sui generis* – s konstatováním, že jejich nazírání světa přetrvává také v dílech jiných, tj. i mladších prozaiků, třebaže určující existencialistický koncept nabývá v jejich textech mnohdy charakteru svérázné stylové, tematické či žánrové aluze.

Zvláště v případě mladších literátů se mnohokrát setkáváme s evidentními uměleckými interprety filozofie a estetiky postmodernismu v nové české literatuře, tj. se spisovateli, kteří reagují na tzv. postmoderní situaci české společnosti nejenom v polistopadových, ale i v následujících letech. Bezmála před sto lety Arne Novák (když posuzoval vrcholný román Františka Xavera Svobody *Vlna za vlnou se valí*) vytyčil jako hodnotící kritérium míru toho, nakolik se spisovatel ve svém díle zahleděl „hluboko do společenské mravnosti se smyslem pro jevy typicky české“ – a pokud takto zformulované badatelovo kritérium vztáhneme i na novější část naší polistopadové prózy, zjistíme, že způsob tohoto zahledění podobně jako vlastní smysl pro naše kulturní, historická i mentální bohemika je víceméně dán – nejpřesvědčivěji v kontextu postmoderní tvorby – třeba i tím, do jaké míry jednotliví tvůrci inklinují k pólu „konstrukce“, přihlídneme-li též k psychologii jejich tvůrčího úsilí, tj. k apollinskému řádu, k vědomí či poznání smyslu věcí i slov, anebo zda naopak směřují k opačnému pólu „dekonstrukce“, rozuměj dekonstrukce nikoli striktně derridovské, nýbrž postaru, poklasickou dionýské. Tímto rozlišením lze také alespoň exemplárně vymezit vztah konkrétních autorů k poetice a estetice postmoderny, která má v české próze podle našeho názoru obzvláště na rozhraní tisíciletí vskutku dominantní postavení.

Můžeme tudíž konstatovat, že leckteré podmanivé a hlubokomyslné, leč také málo kompatibilní kontemplace o nekonečné flexibilitě ještě nekonečnějšího počtu autorských fikčních světů se zpravidla dají – což dozajista platí *cum grano salis* – nahradit modelovým, ale i zcela konkrétním rozčleněním jednotlivých prozaiků podle toho, zda tíhnou převážně k určitému vyzdvihování, případně segmentování tříště či množiny soudobého světa, respektive postmoderní society, nějaké globalizační domény, anebo mají blízko spíše k elementům řádů a kon-

struktivních faktorů či fenoménů, rozpoznávaných v téže tříšti či množině světa. Nebývá to pochopitelně nikdy takto jednoduše bipolární anebo přímočaře černobílé, máme však na mysli především cíle autorského směřování, o zacílení jejich tvůrčí inklinace. Koneckonců i v literární současnosti se nejednou pohybujeme na tradičním rozcestí spisovatelské epiky: vždyť už Daniela Hodrová ve svém *Románu zasvěcení* výstižně charakterizovala dvě alternativy temperování prozaického vyprávění, a to jednou u textů blížících se k románu empirickému, podruhé u textů majících blízko k románu iniciačnímu, idealistickému nebo ideogramovému.⁵

Tendence k reflektování tříště světa, jeho empirického obrazu, neboli scénérie světa vnímaného jako dějiště permanentního chaosu, a prostřednictvím reflexe tohoto druhu docházející k stvrzení daného ne-řádu, chaosu jako jediného možného způsobu přežití, jsou příznačné pro vícero prozaiků, kteří vstoupili do sféry naší literární kultury v polistopadovém období. Analogický estetický postoj je typický kupříkladu i pro neprávem opomíjeného Hnáta Daňka a později se neméně výrazně projevuje u Emila Hakla – s tím rozdílem, že inspirativní prozaické experimenty Daňkovy (zejména jeho kniha *Až budeme velcí*) vznikly ještě za předlistopadových časů a publikovány byly se zpožděním, zatímco prózy jeho vrstevníka Hakla byly sepsány i vydány teprve na samém počátku třetího tisíciletí, především jeho povídkový soubor *Konec světa*, jímž Hekl vstoupil do kontextu české prózy. Daněk a Hekl však nejsou jediní postmoderní „chaotikové“ v naší próze: podobným reprezentantem literární dekonstrukce postmoderního ražení je v této generační vlně i z undergroundu vzešlý Jáchym Topol (*Sestra, Klokotat dehet* aj.), tíhnoucí k apokalyptickému horizontu světa, ale svým způsobem, v jiné styllové rovině písíci, také Iva Pekárková, akcentující ve svých sociálních psychodramatech lokalizovaných zpravidla do cizozemského prostředí v první řadě brutální realie společenského dění i psychologických modelů (*Můj I. Q.*).

Nepřímou polemiku s postmoderně generačními obrazy tříště a množin chaotického světa představují ale i někteří jiní autoři z tohoto pokolení usilující na rozdíl od Topola nebo Hakla zejména o hledání řádu v chaosu. Chtějí tohoto účínu docílit buď důrazem na fiktivnost svého vyprávění, anebo svou rámcovou vypravěčskou orientací právě na parametry zmíněné „společenské mravnosti“, tj. na konfrontaci s ní spjatých idejí a ideálů mravnosti s problémy spojovanými především s každodenností, s naším tuzemským konkrétním časoprostorem. Tuto estetickou a morální pozici v novodobé prozaické produkci zastupuje ve svém generačním okruhu například Jan Balabán (mj. v románu *Kudy šel anděl* nebo v povídkové sbírce *Možná že odcházíme*) – a jak se zdá, takto postulovaný syntetizující pohled na svět „tady“ a „ted“ v posledních letech výrazně posílil, zvláště mezi některými Balabánovými generačními soupečníky. Analogické zdůraznění „konstruktivního“ prozaického záměru je průkazné například v na první pohled tolik nesteriorodých knížkách z pera Milana Fibigera (*Aussiger, Anděl odešel*), Anny Zonové (zejména v próze *Červené botičky*), Jana Majchera (*Zbytkov*) nebo Petra Pazdery Payna (*Zvěsti, Lyonský omnibus*), vesměs vydaných na začátku tisíciletí – a k autorům daného naturelu lze nověji přiřadit kupříkladu i Tomáše Zmeškala (*Milostný dopis klínovým písmem*).

Za nejvýraznější uměleckou osobnost tohoto typu prozaického směřování můžeme považovat písíciho filozofa přírodních věd Stanislava Komárka, z jehož postmoderních románů připomeňme alespoň *Opšltisovu nadaci* a *Mandaríny*. Tendence literárně zformulovat rámcové kontury zdánlivě nezjevného řádu ve zjevném „neřádu“ světa, polarizace definování

5 Srov. Hodrová, D.: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

konkrétního ideálu versus ještě konkrétnější životní empirie, to vše bývá v „antichaotických“ knihách prozaiků čtyřicátníků i starších autorů – ve vrcholné podobě zejména v románové trilogii uvedeného Stanislava Komárka – spojováno se záměrným ponorem do společenské mravnosti, arciže ovšem v duchu klasických slov Arna Nováka „se smyslem pro jevy typicky české“. Pravděpodobně rovněž proto opakující se reflexe „chaosu“ získává v jejich prózách evidentní duchovní stigma. Nicméně v obou seskupeních autorů této části střední generace je obraz chaosu pokaždé myšlenkově i esteticky určující: právě ten se pokaždé stává dominantou jejich vyprávění, případně může být i předmětem sváru, rozličný je pouze estetický modus, s nímž jednotliví prozaikové důraz na „čas vyprávění“ ve svých textech uplatňují.

Ve srovnání s tvorbou uvedených (a dalších) autorů, které charakterizujeme s určitou mírou volnosti jako „chaotické“, velice protichůdné až navenek nesouměřitelné, jsou vypravěčské přístupy dominující v jiné, odlišné generační vlně české prózy. Pro tyto tvůrčí varianty je symptomatické především úsilí o svébytnost autorského naturelu, jistěže svébytnost postulovaná v postmoderním duchu a s postmoderní dikcí, jakož i důraz na nemálo artificální „svět o sobě“, neboli na skutečně fiktivní fikční světy. Proto tito literáti tak často využívají nejrozumnějších prostředků literární stylizace, vesměs spjatých s poetikou soudobé postmoderní evropské prózy. Takto stylizovaně koncipovaná může být rovněž vypravěčská orientace na z odpovědný typ vyprávění, event. naopak na tzv. autentický způsob líčení; nejednou také může jít o stylizaci expresivního dokumentu (někdy se jím próza dokonce skutečně stává, máme-li připomenout například sedmibolestné, posmrtně vydané texty Václava Ryčla). U autorů tohoto inklinování však převládá určitá modelovost, stylizace radosti z vyprávění, ze hry na narativitu, nebo i potěšení z vlastního vyprávění o herním principu vyprávění. Z povahy autorova uměleckého naturelu, zvláště z osobitosti estetické invence pak vyplývá i jeho postupná identifikace s postmoderním manýrismem *sui generis*.

Literárními mluvčími tohoto specifického postlistopadového postmoderního manýrismu byl zvláště na počátku první polistopadové dekády nyní již nepublikující Václav Kahuda (*Houština, Technologie dubnového večera*), který se ovšem zprvu zformoval jako pokračovatel estetiky protestu, dominujícího v literárním undergroundu – a především jeho vrstevník Miloš Urban (*Hastrman, Mrtvý holky*, nejnověji *Lord Mord...*), ryzí postmoderní vypravěč, který brilantně ovládá spektrum nejrozumnějších žánrových postupů a využívá své manýristické dovednosti rovněž k mistrovským persiflážím a zakamufovaným parodiím. Spisovatelé jako Kahuda nebo Urban spřízněně vnímají svět jako chaos, charakterizují ho jako učiněnou „houštinu“, neboli jako ryzí ne-řád, nicméně se před filozofií životního i společenského chaosu oba brání především uvedeným manýristickým prozaickým gestem – jistěže postmoderním gestem. Podobný charakter mají i postmoderní knihy Michala Šandy, autora opírajícího se v první řadě o nepřeborné umění hravé fikce a zaměřujícího se v prozaických příbězích i v kratších textech především na vypravěčskou hru s lexikou a jejími významy (*Sudamerická romance, Kecanice*). Předem stanovené estetické roviny vyprávění však Šanda s oblibou relativizuje zejména svým bytostným, postmoderně motivovaným sklonem k parodizující a především humorně mystifikační recesi, jakož i nápaditou naivistickou stylizací.⁶

Podobně „manýristicky“ charakter mají také knihy Jana Vraha, experimentujícího s velkým rozpětím žánrových rovin, případně i s určitými slangovými manýry (především v próze

6 Parafrázuji zde soud Radima Kopáče vyslovený v souhrnném hodnocení Šandova literárního díla (Kopáč, R.: V hloubi duše staromódní konzervativce. In: R. K.: *Hvizd žlutého inkoustu (a facka). Texty k nové české literatuře na přelomu tisíciletí*. Praha 2003, s. 106.).

Obyčejné věci), z prvních let třetího tisíciletí by se nemělo zapomenout na výrazný postmoderní román Romana Ludvy *Jezdci pod slunečníkem*, na povídkové práce Karla Kuny nebo na prózy Bohuslava Vaňka-Úvalského, inklinujícího ke groteskní mozaice kulturních faktorů a fenoménů minulosti (*Brambora byla pomeranč mého dětství*) nebo k tragigroteskním vizím postmoderního světa zbaveného kultury (*Zabriscky*). Svět chaosu čili chaotický svět se zde stává objektem literární stylizace, jejímž měřítkem je taktéž „manýristické“ pojetí estetické krásy, případně podobně estetizované ošklivosti. Srovnatelně stylizovaný koncept mají i některé knihy Pavla Brycze, postmoderního epika poučeného postupy z analogicky zacílených textů soudobé evropské a světové literatury (*Patriarchátu dávno zašla sláva, Svátý démon*). Z novějších autorů mají k této nadvládě postupu, jež lze nazvat stylizace pro stylizaci – včetně určité záliby v parodii a persifláži – velice blízko kupříkladu Marek Příbil v kunderovském pastiši *Pavouk* nebo jiný kunderovský následovník David Zábranský, zvláště v postmoderním románu *Sternův způsob milovat*.

Zároveň však zřejmě platí, že literární tvorba mladší či nejmladší prozaické generace jako celek představuje filozofický i umělecký dialog s některými postuláty postmoderní stylizace, dominujícími v knihách jejich starších vrstevníků. Přitom se ale v nejvýraznějších prozaických knížkách novějších prozaiků stále víc a na celou řadu narativních způsobů zrcadlí jednak svébytný a sofistický návrat k existenciální problematice „chaotiků“ a „antichaotiků“, poznamenávající i vrcholnou knižní produkci z „dvou dekad demokracie“ – a kromě toho mají literáti tohoto zaměření zřetelný smysl pro konkrétní dimenze problematiky „společenské mravnosti“, stejně jako vykazují podobný cit pro Arnem Novákem kdysi, na začátku 20. století, vyzdvihované „jevy typicky české“. Nikoli však provinční, nikoli regionalistické. Pro základní vypravěčskou metodu těchto literátů se zdá být – v dané vývojové etapě české prózy – příznačné především tíhnutí k fenomenologickému uchopení nebo vnímání nejenom světa v jeho dějinné každodennosti, ale i vlastní geneze a modelování prozaického artefaktu, mnohdy sestávajícího z mozaiky nejrozličnějších, mnohotvárných fenoménů – někdy citových, resp. morálních, jindy spíše mytických, případně dokonce mytizujících, resp. stylizovaně mytizujících.⁷

Tendence až k přímočaře fenomenologickému pojmenování chaosu všehomíra i hledání způsobu, jak se s ním vyrovnávat, tvoří podstatné průvodní znaky při interpretaci mnoha raných prozaických knížek autorů nového a novějšího pokolení, k nimž můžeme počítat kupříkladu Jaroslava Rudiše (*Nebe pod Berlínem*), Patrika Linharta (*Měsíční povídky – Opárno*); patří sem i stylově jinak laděné analytické milostné příběhy Kateřiny Rudčenkové (*Noci noci*) nebo psychologické miniatury Josefa Straky (mj. *Město Mons*). V některých případech se důraz na vnější dokumentárnost vyprávění prolíná s nápadně provokativní stylizovaností vlastního vyprávění. Právě jako svědectví o možné spřízněnosti různých vypravěčských postupů mohou vypovídat či oslovovat čtenářskou obec natolik nestejnorodé knihy jako prózy Petry Hůlové (*Cirkus Les memoires, Umělohmotný třípokoř*), Natálie Kocábové (*Monarcha Absint*) nebo neprávem pozapomenutý debut Tomáše Kolského (*Ruthie a barevnost světa*), situovaný do izraelské každodennosti na rozhraní života, smrti a naděje. Poněkud odlišně se zmíněná fenomenologičnost nazírání života a umění projevuje v knihách exponovaně nebo expresivně reagujících na chaos světa v minulosti i přítomnosti, například v nejnovějších prózách nedávných debutantek Markéty Pilátové (*Má nejmilejší kniha*) nebo pseudonymní Jakuby Katalpy

7 Některé pasáže tohoto pojednání byly v přepracované podobě převzaty z mé studie uveřejněné v prvních letech třetího tisíciletí ve Welesu (Novotný, V.: *Vlna za vlnou se valí. K typologickým tendencím v novější próze*. Weles 2004, č. 20, s. 72–79.).

(*Hořké moře*), originálně využívajících podnětů magického realismu nebo fenomenologických poznatků o prapůvodu lidské psychologie.

Základní vývojové a stylové tendence se v nové české próze pochopitelně v dílčích aspektech permanentně obměňují, ke změnám dochází též v rámci jednotlivých autorských natutelů, soudobé tuzemské krásné písemnictví – reflektuje ovšem toliko prozaickou produkci – však nepředstavuje nějakou neflexibilní, soustřednou triádu autorských pokolení, doplněnou o zaznamenáníhodné umělecké výtvořy spisovatelů starších, spojovaných obvykle víc s předlistopadovými dekádami: literární současnost představuje velice různorodý amalgám nejrnějších stylových kadlubů. Nicméně hypotetické rozvrstvení tři pokolení českých prozaiků, typologicky tíhnoucích ke třem různorodým narativním generačním ohniskům, může přispět k orientaci v literárním dění i v literární produkci z „dvou dekad demokracie“, tj. v období, v němž se někdy spatřuje toliko estetický chaos a filozofický ne-řád víc než cokoli jiného. Zejména polistopadová dominantní postmoderní situace však kontext české prózy ovlivňuje nejvýraznějším způsobem, zvláště v možnosti vytvářet zcela nová nebo nově stylizovaná vypravěčská paradigmatata a inklinovat k systematické subjektivizaci a autorskému modelování vlastního vyprávění.⁸

Směrodatné vývojové komponenty zvláště v prozaické produkci můžeme z těchto důvodů shledávat především v nepřetržitém prolínání existencialistických reziduí, postmoderních parametrů a stále víc se prosazující fenomenologické hierarchie. V tomto filozofickém a stylovém prolínání pravděpodobně tkví i životadárny puls polistopadové prózy.

LITERATURA

Hodrová, D.: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*. IV, 1969–1989. Praha 2008, s. 545.

Jauss, H. R.: *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepci estetiky*. Přel. Ivana Vízdalová. Brno 2001.

Kopáč, R.: *Hvizd žlutého inkoustu (a facka). Texty k nové české literatuře na přelomu tisíciletí*. Praha 2003.

Newton, K. M.: *Jak interpretovat text*. Přel. Milan Orálek. Olomouc 2008, s. 170.

Novotný, V.: *Vlna za vlnou se valí. K typologickým tendencím v novější próze*. Weles 2004, č. 20, s. 72–79.

Szahaj, A.: Co to jest postmodernizmus? In: *Postmodernizmus*. Kraków 2003, s. 43.

*Katedra literární kultury a slavistiky
Filozofická fakulta Univerzity Pardubice*

⁸ Srov. Szahaj, A.: Co to jest postmodernizmus? In: *Postmodernizmus*. Kraków 2003, s. 43.

HISTORICKÁ PRÓZA – PROTIFAKTOVÁ HISTORICKÁ FIKCE – HISTORICKÁ FANTASY. SITUACE ČEKÉHO HISTORICKÉHO ROMÁNU PO ROCE 1989*

ERIK GILK

Následující příspěvek si neklade nejmenší nároky na objektivnost, jedná se o krátkou úvahu nad současnou situací české historické prózy, popř. o nastínění potenciálních impulzů pro její další existenci.

Konstatoval a doložil-li Blahoslav Dokoupil, že vývoj historické prózy v české literatuře doprovázejí střídavá období přílivů a odlivů, způsobených neobyčejnou citlivostí žánru ke společenským změnám,¹ pak polistopadové období můžeme v tomto smyslu charakterizovat jednoznačně jako odliv, pokles zájmu ze strany autorů i čtenářů.² V druhé polovině devadesátých let tuto skutečnost ostatně zaznamenali jak sám Dokoupil,³ tak rovněž Aleš Haman.⁴ Než se pokusíme zodpovědět, zda a do jaké míry slova o útlumu domácí historické prózy platí i pro poslední dekádu, pojmenujme nejprve příčiny této sestupné fáze.

1. Ten nejpatrnější důvod vyplyne přirozeně ze srovnání se situací historické prózy za normalizace. V oficiálně vydávané literatuře sedmdesátých a osmdesátých let patřil historický román k žánrům nejoblíbenějším. Historie byla předním „únikovým“ tématem, které autorům umožňovalo vyjadřovat se k současnosti prostřednictvím alegorie či paralely a do konkrétní historické skutečnosti s oblibou zašifrovali svoji kritiku tehdejší společenské a politické situace. S postupující normalizací se také autoři mohli víc a víc spoléhat na čtenáře, kteří se již naučili číst mezi řádky a dekódovat implicitní sdělení jim nečinilo větší problémy. Po pádu železné opony přirozeně padla nutnost vyjadřovat se k soudobé společnosti oklikou, v demokratické a kulturně svobodné společnosti mohli a mohou autoři psát bez cenzurou vynucených jinotajů. Tato skutečnost je dle našeho názoru dobře známá a není třeba ji dále analyzovat či dokazovat výše řečené.

* Text byl vytvořen v rámci grantu ESF *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*, r. č.: cz.1.07/2.2.00/07.0020.

1 Dokoupil, B.: *Český historický román 1945–1965*. ČS, Praha 1987, s. 6.

2 Mezi historickou prózu vzniklou po pádu železné opony přitom nezařazujeme texty zabývající se problematikou druhé světové války, následným odsunem Němců z pohraničí a sudetskou tematikou. Přestože takových děl bylo publikováno značné množství, nelze je považovat za historické, neboť nejeden autor zobrazované období prožil (byť jako malé dítě, např. Vladimír Körner), má s ním osobní, přímou zkušenost, a jde tedy o dobu, která ještě není „historicky dostatečně vzdálená“.

3 Dokoupil, B.: Historická próza v roce nula. In: *Česká a slovenská literatura dnes*. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16.–18. 9. 1996). Slezská univerzita – ÚČL AV, Praha – Opava 1997, s. 68–70.

4 Haman, A.: Próza 1995. In: *Český literární almanach 1996*. Nakladatelství Dagmar Šmolíková a Litera, Praha 1996, s. 47–49.

2. Druhá skupina příčin není dána jednoduše vnitřním žánrovým vývojem historické prózy, ale novou – a hned trojí – konkurencí, která jí vyrostla (a mohla se objevit až) po listopadu 1989.

2A. Na prvním místě je třeba zmínit fenomén poměrně známý, a sice obrovskou vlnu zájmu o **autenticitní literaturu**, tedy o deníky a paměti velmi širokého spektra. Po půlstoletí jediného (nejprve nacisty, posléze komunisty) povoleného výkladu dějin měli čtenáři eminentní zájem poznat intimní a soukromé příběhy osobností, jež byly v nemilosti režimu a nabízely jiný, alternativní výklad, pohled z druhé strany. Skutečné lidské osudy se ukázaly zajímavější a mnohdy i neuvěřitelnější než vyprávěné příběhy fiktivních a náhle lidsky i dobově vzdálených historických postav. Problematikou vzepětí tohoto žánru opět není možné zabývat se v rámci tohoto příspěvku, ostatně to ani není jeho předmětem. Šlo nám výhradně o upozornění na tento jev a jeho důsledky pro historickou prózu.

Ve dvou následujících případech již budeme ilustrativnější:

2B. Značné množství **historiografické odborné produkce**, jímž je knižní trh doslova zaplaven. Tato chvályhodná skutečnost zcela prokazatelně odlévá zájem spíše laických čtenářů o historickou prózu, kteří se z ní chtějí především poučit a načerpat historické znalosti. Opět můžeme poukázat na diametrálně odlišnou situaci historiografické literatury v předchozím dvacetiletí, kdy dialektický materialismus potíral jakoukoliv jinou možnost dějinného výkladu. Konkrétním příkladem budiž problematika českého knížecího a posléze královského rodu Přemyslovců, o nichž si běžný čtenář před rokem 1989 mohl přecíst jen z několikrát vydané publikace Zdeňka Fialy *Přemyslovské Čechy* (1965) a na konci osmdesátých let též knihu *Století posledních Přemyslovců* (1986) od Josefa Žemličky. Dvacet let po sametové revoluci se to přemyslovskou literaturou na knižních pultech jen hemží, a nejde zdaleka jen o přehledové či encyklopedické publikace završené vskutku reprezentativním kolektivním dílem *Přemyslovci. Budování českého státu* (Praha, NLN 2009). Téměř každý z panovníků se těší své vlastní knižní studii; monografie byla již věnována dokonce kratičké, avšak osudové vládě Václava III. (Maráz, Karel: *Václav III.* České Budějovice, Veduta 2007), nedávno byla vydána knížka o druhém přemyslovském králi Vladislavu II. (Mašek, Michal – Sommer, Petr – Žemlička, Josef a kol.: *Vladislav II.* Praha, NLN 2009). Přípravuje se již druhá knižní monografie o Václavu II. (Jan, Libor: *Král na stříbrném trůnu*. Uvedena v edičním plánu nakladatelství Argo) následující nedlouho po první obdobně zaměřené publikaci (Charvátová, Kateřina: *Václav II.* Praha, Vyšehrad 2007). Je zřetelné, že situace před rokem 1989 a po něm je nesrovnatelná a zvláště poslední případ mluví za mnohé, neboť autorem jediné knihy o Václavu II. byl až do začátku devadesátých let Oldřich Daněk. Jeho román *Král bez přílby* (1971) je přirozeně fikční narativ a nelze jej srovnávat s odbornými historickými publikacemi, avšak obecně lze říci, že historická próza před rokem 1989 v nejednom ohledu zastupovala absenci či nedostatek tehdejší historiografické produkce.

2C. Zcela nová konkurence historickému románu vznikla v případě tzv. **historické fantasy**, která patří do oblasti fantastické literatury a je subžánrem fantasy. Na rozdíl od klasické fantasy meče a magie (J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, U. Le Guinová) nekonstruuje autoři celé alternativní světy, ale zasazují svoje příběhy do skutečné historie, již pouze mírně obměňují, modifikují, či vysvětlují dějinné příčiny pomocí nadpřirozených prostředků. Jako

ilustraci lze uvést husitskou trilogii u nás velmi populárního polského prozaika Andrzeje Sapkowského, sestávající z částí *Narrenturm* (2002; č. 2003), *Boží bojovníci* (2004; č. 2006) a *Lex perpetua* (2006; č. 2008). Jejím protagonistou je mladý slezský šlechtic Reinmar z Bělavy, který u sebe objeví magické schopnosti a jejich prostřednictvím několikrát zachrání svůj život a zasáhne do válečného dění. Vzhledem k tomu, že záměrem historické fantasy je podat fantastický dějinný obraz pokud možná věrohodně, jsou její představitelé velmi dobře obeznámeni s dějinami daného období; časté používání autentických detailů svědčí nejednou o velmi pečlivé odborné přípravě, již se příliš neliší od autorů běžné historické prózy. U nás píšou historickou fantasy již starší autoři (František Novotný, Jaroslav Mostecký), o značné oblibě žánru svědčí dvě tematicky zaměřené antologie vydané v poslední době (Müller, Ondřej (ed.): *Imperium Bohemorum*. Praha, Albatros 2007; Jireš, Ondřej (ed.): *Memento mori*. Praha, Triton 2009).

Při zpětném ohlédnutí za dvěma dekádami demokracie, a především za tou druhou, nelze přehlédnout, že tradiční historická próza buď zcela stagnuje, anebo se transformuje do zatím těžko popsatelné podoby, možná sublimuje do zcela nového žánru. Vladimír Körner sice ve své tvorbě kontinuálně pokračuje, avšak je vysoce pravděpodobné, že k žádné výrazné obměně jeho autorské poetiky, a tedy ani k oživení žánru nedojde. Beletristická tvorba snad jediného autora, kterému se podařilo posunout hranice žánru a jehož tetralogie *Ten, který bude* (1999) je všeobecně uznávána, tedy Vladimíra Macury, se bohužel předčasně uzavřela. Po roce 2000 sice vzniklo několik pozoruhodných textů historické prózy, ale většinou šlo o jediný autorský počín: ať už experiment znalce dané doby na hranici literatury faktu – Josef Žemlička: *Zpověď Kukaty aneb Chmurný příběh z dob, kdy v Čechách vládli Přemyslovci* (2003) –, kompozičně i stylově velmi dobře zvládnutý román *Hvězda kruhu knížat* (2003) německého lékaře Aleše Novotného, který se musel z profesních důvodů odmlčet, či nepříliš úspěšný pokus scenáristy Václava Křístka literárně zpracovat mládí rybníkáře Jakuba Krčina z Jelčan, jenž nese název *Cesta na poledne* (2004).

Pomineme-li poněkud účelově poslední prózu Miloše Urbana *Lord Mord* (2008), autorův první skutečně historický román, pak jediný text, který značně oživil dosavadní tradici historické prózy, představuje prozaický debut Jana Zenkla *Munkdorf* (2006). Aby se nám podařilo co nejlépe ozřejmit jeho žánrový přínos, musíme nyní učinit malý exkurz do teorie fikčních světů a nejnovějších trendů současné historiografie. Způsob, jakým Zenkl popisuje cestu českých stavů k osudné bitvě na Bílé hoře, nás opravňuje označit jej za protifaktovou historickou fikci, tedy druh protifaktového narativu minulosti, jehož svět není modelem minulosti, ale produktem tvůrčí imaginace, parafrázujeme-li slova Lubomíra Doležela z jeho poslední studie *Fikce a historie v období postmoderny* (2008). Doležel v ní, stejně jako v předchozí knize *Heterocosmica* (anglický originál 1998, česky 2003), varuje před stíráním rozdílů mezi historiografickými knihami a historickými fikcemi, jež jsou v poslední době zastřešovány pod jediný termín historický narativ. Stejně jako Paul Ricoeur či Aleš Haman tím reaguje na postmoderní skepsi k poznání dějin, podle níž je téměř nulová šance na to, že historie bude obohacena o nějaký zásadně nový poznatek, kupříkladu archeologický nález. Historikovi tak při vědomí neubývajících množství tzv. bílých míst v dějinách nezbyvá, než minulost nově interpretovat, vyložit či vyprávět. Je sice pravda, že při tomto obnažení vlastní práce historiografa, který spíše konstruuje nežli re-konstruuje dějiny, se jeho metoda blíží postupu autora

historické fikce,⁵ ale základní rozdíly zůstávají. Jedním z nich je neúplnost: zatímco u fikčního narativu mají mezery ontologický charakter, u narativu historického jsou to mezery epistemické.

K určitému sblížení historické prózy a historiografických studií došlo pod vlivem poměrně bouřlivého rozvoje konceptu kontrafaktuálních, virtuálních či alternativních dějin. Historické tabu „Co kdyby...“ totiž nedávno padlo a i erudovaní a uznávaní historikové se zabývají alternativní verzí dějin. Většinou takto ztvárňují krátké epizody následující po významném dějinném zvratu, většinou politické nebo vojenské události, jež se mohla odehrát jinak. Například: Co by se stalo, kdyby Ludvík Jagellonský nepadl v bitvě u Moháče? Co by se stalo, kdyby se Československo na podzim 1938 rozhodlo k válce s Hitlerem?; abychom uvedli několik příkladů z českých dějin. Podle předního hlasatele kontrafaktuálních dějin, do češtiny hojně překládaného amerického historika Nialla Fergusona, je ovšem takový uzlový bod vybírán velmi pečlivě, s ohledem na velkou pravděpodobnost alternativního vývoje: „Abychom pochopili, jak tomu opravdu bylo, potřebujeme vědět, *k čemu sice ve skutečnosti nedošlo* [kurzíva N. F.], k čemu však podle mínění současníků mohlo dojít.“⁶ Pro historika je tedy důležitý vysoký stupeň plauzibility zkoumané události (kupř. nebude domýšlet kondicionál: „Kdyby měl Přemysl Otakar II. v bitvě na Moravském poli k dispozici několik kulometů...“; zatímco otázka „Kdyby měl Adolf Hitler k dispozici atomovou bombu...“ se již zdá plně legitimní). Přestože koncept kontrafaktuálních dějin je stále v plenkách a bude nejspíš chvíli trvat, než si najde cestu i do naší poměrně konzervativní akademické historiografie, byl na ní učiněn již první krůček.

Je jím knižní titul *Co kdyby to dopadlo jinak? Křížovatky českých dějin* (Praha, Dokořán 2007), jež tvoří nerozsáhlé příspěvky českých historiků a publicistů pojednávající o možných variantách českých dějin. Kupříkladu Petr Placák se – jak jinak, známe-li jeho recesistický i vážně míněný royalismus – zabývá alternativou, jaké důsledky by měla skutečnost, kdyby v roce 1918 bylo Československo vyhlášeno královstvím. Jiný příspěvatel, přední historik devatenáctého století Jiří Rak, se v předmluvě prezentuje jako jednoznačný zastánce alternativních dějin a nachází prvky kontrafaktuálního uvažování například v historiografickém díle Františka Palackého nebo Josefa Pekaře. Mimo jiné konstatuje: „Odpověď na otázku ‚co by, kdyby...‘ je však implicitně obsažena v každém historickém hodnocení. Historikové si s neuvědomělou oblibou představují možný alternativní vývoj. Většina z nich občas zatouží alespoň ‚virtuálně‘ změnit chod dějin a obrátit jej směrem, který považují ze lepší. Obvykle se toto pokušení projeví povzdechem, jak růžové perspektivy by se před národem (státem, společenskou vrstvou apod.) otevřely, kdyby tenkrát naše strana zvítězila v rozhodné bitvě, významná osobnost nezemřela předčasně atd. Potom se samozřejmě vědec ukázní a vrátí se ke svým pramenům.“⁷

Na základě předchozích úvah i existujících fikčních textů nyní vytyčíme dva svébytné postupy, dvě umělecké metody, které by mohly – a jen čas ukáže životaschopnost tohoto návrhu – revitalizovat českou historickou prózu.

5 Můžeme upozornit na monografii brněnského historika (a bohemisty) Milana Řepy *Poetika českého dějepisce* (Host, Brno 2006), která dnes již klasické historické studie a syntézy (kupř. Františka Palackého, Josefa Pekaře či Josefa Šusty) zkoumá jako texty umělecké, a nikoliv odborné. Zabývá se tedy jejich stylem, strategií vyprávění, kompozičními postupy, klasifikuje obrazná pojmenování, figury atp.

6 Ferguson, N. a kol.: *Virtuální dějiny. Historické alternativy*. Dokořán, Praha 2001, s. 75.

7 Rak, J.: V historii neexistují žádná ‚kdyby‘! In: *Co kdyby to dopadlo jinak? Křížovatky českých dějin*. Dokořán, Praha 2007, s. 13.

A. Při vši rozdílnosti mezi fikčními a historickými světy konstruovat *alternativní vizi dějin*, následující po násilně pozmeněném průběhu významné historické události. Právě v těchto textech se nejvíce obnažuje diference mezi reálnou historickou postavou a její fikční verzí u konkrétního autora. V české literatuře není takových příkladů mnoho, snad nejvýraznějším, byť umělecky problematickým je poslední román Josefa Nesvadby *Peklo Beneš* (2002). Titulnímu prezidentovi se v něm podaří zabránit Mnichovské dohodě a následně je Československo prohlášeno neutrálním státem. Od tohoto momentu se odvíjí nepřehledný řetěz nejrůznějších událostí, intrik, dějových zvratů, špionáží atp., které z alternativní podoby dějin vytvářejí nekontrolovatelný chaos.

B. Akceptovat podněty historické fantasy a umělecky ztvárnit *alternativní verzi dějin*, naznačit prostřednictvím záměrně fiktivních instrumentů příčiny významné historické události, jak to činí Zenkl. Jeho román svébytně variuje téma tajného spolku, jehož jedinci jsou vykonavatelé nejvýznamnějších historických činů a ovládají chod světových dějin, aniž by jejich jméno kolikrát bylo známo. Jednoho z nich představuje právě titulní šlechtic Munkdorf, jenž se jako poručík armády sedmíhradského vévody Gabriela Bethlena vlastně náhodou, prostřednictvím tureckého zajatce, stane novicem Alexandrova bratrstva. Každý z jeho devíti členů totiž musí před svou smrtí tajemství včetně amuletu předat svému následníkovi, ať už je jím kdokoliv. Ten je potom zavázán vykonat cestu do zapadlé vsi ve švýcarských Alpách a najít kostel, jehož děkan je zároveň strážcem mystických svítek. Z pergamenů skrývajících budoucnost všech příštích dějů vyčte adept svůj historický čin, k jehož vykonání je tímto zasvěcením zavázán. Munkdorfův text zní takto:

„Až vzdorokrál [= Fridrich Falcký] v zemi mezi horami
chopí se žezla i meče již chystaného,
pomni, že musí koruny opět pozbyt,
až svede svůj boj s králem jihu [= Ferdinand II., Štýrský vévoda].“

Jistěže v březnu 1612 nemůže ještě Munkdorf ani v nejmenším tušit, kdo má být oním vzdorokrálem a jak by mohl přispět k jeho porážce. Protagonista až do poslední chvíle neví, jak dostát svému úkolu, a dokonce se pokusí zastřelit vůdce Fridrichových vojsk Anhalta, neboť jeho smrt považuje za jedinou schůdnou cestu k jeho naplnění. Ovšem čirá náhoda – stejná jako v případě jeho členství v Bratrstvu – seběhnuvší se těsně před bitvou mu umožní vykonat jeho dějinné poslání, aniž by se musel snažit upravit si historii násilným činem, při němž by nejspíš utrpěla jeho anonymita.

V popisných pasážích se zřetelně ukazuje autorova akribie a znalost historických reálií, které jsou podány natolik autenticky, že lze téměř uvěřit jeho variantě neúspěchu bitvy na Bílé hoře. Základní románové ingredience fikci a realitu zkrátka autor namíchal tak vyváženě, že jsou od sebe jen stěží oddělitelné. Tento atribut jistě zůstane základem úspěchu každého historického románu, ať už se jeho cesty budou ubírat jakýmkoliv směrem.

LITERATURA:

- Dokoupil, B.: *Český historický román 1945–1965*. ČS, Praha 1987.
- Dokoupil, B.: Historická próza v roce nula. In: *Česká a slovenská literatura dnes. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16.–18. 9. 1996)*. Slezská univerzita – ÚČL AV, Praha–Opava 1997, s. 68–70.
- Doležel, L.: *Heterocosmica*. Academia, Praha 2003.
- Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.
- Ferguson, N. a kol.: *Virtuální dějiny. Historické alternativy*. Dokořán, Praha 2001.
- Haman, A.: Próza 1995. In: *Český literární almanach 1996*. Nakladatelství Dagmar Šmolíková a Litera, Praha 1996, s. 47–49.
- Iggers, G. G.: *Dějepisectví ve 20. století*. NLN, Praha 2002.
- Machala, L.: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Brána – Knižní klub, Praha 2001.
- Řepa, M.: *Poetika českého dějepisectví*. Host, Brno 2006.
- Sládek, O.: O historiografii a fikci: Událost, vyprávění a alternativní historie. In: *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Eds. Bláhová, K. – Sládek, O. Academia, Praha 2008, s. 134–155.

*Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci*

ÚSMĚV, NEBO HRŮZA?

ČESKÁ LITERÁRNÍ EROTIKA 1989–2009

RADIM KOPÁČ

Co chceš? Lásku!

Jiří Dynka: *Líviový lenkový*

Můžeme hovořit o tradici české literární erotiky? Existuje v dějinách moderního českého písemnictví, tedy od národního obrození po dnešek, nějaká vývojová kontinuita, pokud jde o texty s erotickou motivikou nebo rovnou na erotické téma?

Odpověď je tristní i příznačná: Teprve dvacetiletí 1989–2009 nabídlo zdejšímu literárnímu erotismu skutečně svobodný, otevřený prostor k realizaci, nelimitovaný ani národněobrozenskou ideologií, ani prvorepublikovou následnou cenzurou, ani autocenzurou, kterou si drze vymíňovala diktatura komunismu. Poslední dvě dekády daly autorům konečně možnost psát texty, které nemusejí plnit žádnou funkci substituční, čili mluvit za obecně danou myšlenku nebo úzkostlivě sledovat mocenské nároky na mravní a morální kvality občanů. Zbyla funkce jediná, a sice sublimační, vznešeně řečeno estetická. Situace se na kraji porevolučního dvacetiletí zpřehlednila, protože poprvé dosáhla normálu. Nad různorodými autorskými výstupy, které se v letech 1989–2009 dostaly do oběhu, tak můžeme klást rozlišující otázky: Co definuje erotickou literaturu? V čem je jiná než pornografické spisy? Co vypovídá literární erotika o tom, kdo ji píše? A o tom, kdo ji čte? Otázky tím naléhavější, že literární věda a historie se vesměs před erotikou stydí, a tak ji raději cudně ignorují, a literární kritika na ni pohlíží většinou skrze prsty.

Definice erotické, potažmo pornografické literatury se proměňovala v závislosti na roli, jaká byla v různých etapách novodobých českých dějin přisuzována kultuře a umění. Byl-li národ, respektive stát nezralý, a tedy slabý a nejistý, vydržoval si kulturu a umění jako služku, která ochotně podporovala jeho obecný ideál i konkrétní záměry. A protože erotika, a nejen v literatuře, má a vždycky měla subverzivní, nikoli konstituující potenciál, neboť odlévá krev z mozku do jiných orgánů, bylo třeba ji v těchto etapách marginalizovat, potlačit, učinit ji neviditelnou. Česká literatura 19. století je desexualizovaná právě proto, že musela sloužit myšlence obrozujícího se národa, musela jednotně podporovat jeho emancipační snahy; byla jí předepsána kultivace ducha, a ne rozptylování se libidem. Podobně byla erotika nekompatibilní s vizí, kterou sledoval komunistický režim v letech 1948–89: jeho samozvané autority zakázaly individuální slast a místo ní ordinovaly kolektivní práci na šťastných zítřcích a totální zvnějšnění a zprůhlednění intimního prostoru člověka.

Zatímco epocha národního obrození a čtyři dekády komunistické totality držely umění a kulturu ve stavu nereflektované infantilnosti, čas první republiky a především dvacetiletí 1989–2009

znamenaají pro dějiny českého erotického písemnictví věk dospělosti. První republika se sice nebyla schopna obejít bez zbraně následné cenzury, jak svědčí trapný případ se začernováním vybraných pasáží v překladu *Zpěvů Maldororových* v roce 1929, ale zároveň povolovala editovat soukromé tisky pro okruh subskribentů. Takto se k vybranému čtenáři, zejména zkraje 30. let, dostala vrcholná čísla meziválečné literární erotiky, prózy J. Štyrského (*Emilie přichází ke mně ve snu*), V. Nezvala (*Sexuální nocturno*), básně F. Halase (*Thyrsos*), později J. Koláře (*S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*) a tři ročníky Erotické revue, redigované rovněž Štyrským.

Listopad 1989 otevřel české literární erotice rázem troje dveře. V následujících letech byly reeditovány a zpřístupněny čtenářům i mimo původní omezenou subskribentskou obec četné prvorepublikové soukromé tisky (vedle reprintů z umělecké dílny J. Štyrského to byl především monumentální sběr erotického folkloru K. J. Obrátla *Kryptadia*). Dále na světlo vystoupily rukopisy, o nichž kromě autorů věděl jen nejužší kruh spiklenců a které pro svůj ideologicky neřaděný, autentický důraz na erotismus někdy přiváděly do rozpaků i pořadatele jejich posmrtných titulů; máme na mysli žánrově různorodá a většinou surrealistickou imaginací živená díla Z. Havlíčka, K. Hynka, V. Effenbergera, J. Krejcarové, E. Bondyho, ale také šifrované pasáže Máchova deníku z podzimu 1835 nebo necenzurovanou verzi souboru „písní krátkých“ Jana Jeníka z Bratřic. A konečně byly publikovány texty zcela nové, vznikající v euforii ze znovunabyté možnosti reflektovat přirozenou alianci ducha s tělem, z nadšeného ohledávání osvobozené sexuální touhy.

Dříve vytěšňované téma se ve svobodném prostoru zabydlelo velmi rychle: takové množství erotické prózy a poezie, jaké bylo vyprodukováno a zveřejněno knižně nebo časopisecky v porevolučním dvacetiletí, nevzniklo za předchozích dvě stě let české literatury. Kvantita ovšem nezakládá kvalitu, nerozlišuje mezi konzumním pornografickým čtivem a citlivým vplétáním erotické motiviky do veršů, povídek, novel nebo románu, mezi banalitou deskripce a jedinečným viděním pohlavních vztahů. V letech 2005 a 2006 vyšly čtyři publikace čítankového charakteru, které se snaží – v různé míře a různým způsobem – porevoluční úrodu na poli literárního erotismu přehlédnout a bilancovat. Výpovědní hodnotu mají už samotné jejich názvy: *Schůzky s erotikou* (Listen, 2005) asociují milostnou předeheru, *Divoká jízda* (Knižní klub, 2006) a *Jezdec na delfině* (Concordia, 2005) tematizují samotný akt a titul *S tebou sám* (Dauphin, 2005) odkazuje k vlně postkoitálního smutku, k reflektované samotě a marnosti.

Zatímco *Schůzky s erotikou* a *Divoká jízda*, jejichž žánrem je drobná próza či povídka, byly realizovány jako zakázkové tituly, antologie *Jezdec na delfině* a *S tebou sám* prozkoumávají hotový terén, čili probírají se prozaickými a zejména básnickými texty, které vznikly a byly publikovány po roce 1989. Takové rozlišení je zřejmě jedním z klíčových, protože intimní prostor jedince, který je definovaný mimo jiné vztahem k vlastní sexualitě, je posvátným územím – a badatelské expedice na této půdě by měly podléhat pouze vnitřní nutnosti autora, jeho tvůrčí spontaneitě, a nikoli vnějším záměrům nakladatele, který stanoví téma, žánr, rozsah a datum odevzdání příspěvku. Protože erotické písemnictví je projekční plochou citlivější než jiné: právě texty, v nichž jsou tematizovány erotika a sex a způsob, jakým se tak děje, čili míra stylizace, zakládají čtenářovu důvěru v autora. Pokud je básník nebo prozaik schopen ve svém díle přijmout vlastní pohlavní pud, který je stejně samozřejmý a nepotlačitelný jako potřeba spánku, jídla a bezpečí, a pokud je schopen s ním kreativně pracovat, je to pro čtenáře signál textové relevance, autorské zralosti.

Schůzky s erotikou a *Divoká jízda* zpracovávají sexuální a erotické prvky vesměs jako atraktivní motivickou, někdy jen pouhou lexikální výztuž či výzdobu příběhových linií jednotlivých próz, jen zřídka kdy prorůstají celým jejich tělem, aby sehrály úlohu pentimenta – jakéhosi textového podkresu, setrvalé možnosti, latence. Nikoli náhodou hodnotí pořadatel souboru *Divoká jízda* Ivan Adamovič ve svém prologu porevoluční literární erotiku slovy: „...tu infantilní, jindy groteskní či tragická. Vášně a smyslnosti poskrovnou. Namísto toho samé směšné lásky a kroniky ukájení.“¹ V té citaci stojí za podtržení, jaké hodnoty považuje Adamovič za nesourodé, ba neslučitelné s erotickou literaturou: jako nežádoucí průvodce „vášně“ a „smyslnosti“ jmenuje „infantilitu“, „grotesku“ a „tragédii“. Jinými slovy: kulturními nánosy nezdegenerované vidění, komický náboj a existenciální rozměr textu. Neměla by ale erotická literatura – a ty zdařilejší příspěvky v čítance *Divoká jízda* to potvrzují – být konglomerátem právě těchto prvků: autorské schopnosti prožít a vyslovit po svém věčné téma lásky a sexu, a to při vědomí tragikomického rozměru jak zpracovaného tématu, tak samotného autorského subjektu? Navrhuje-li Adamovič jako „bezpečnou ochranu“ všech zařazených příspěvků před nástrahami pornografického braku „literární kvalitu“,² zdá se, že ji představují v první řadě ty ingredience, které by rád v erotické literatuře potlačil.

Z kraje roku 1933 uvažoval nad stejným tématem Jindřich Štyrský, a to v letáku, kterým anoncoval soukromý tisk svého díla Emilie přichází ke mně ve snu: „Sestrou erotiky je bezděčný úsměv, pocit komiky nebo záchvěv hrůzy. Sestrou pornografie je však vždy jen stud, pocit hanby a znechucení.“³ Méně obraznou řečí pověděl totéž na konci roku 1969 Jiří Gruša, když byl donucen bránit osmou kapitolu své prózy *Mimner aneb Hra o smrděocha*, otištěnou ve třiatřicátém čísle Sešitů pro literaturu a diskusi, a to právě před nařčením z pornografické nemravnosti: „Erotickou literaturou se obvykle myslí písemnictví, které silně zdůrazňuje milostný akt a vůbec pohlavní vztahy. Erotická literatura se tím odlišuje [...] od pornografie, pro niž se považuje za charakteristické ono ulpění na pouhém popisu sexuálních procesů, jímž se má dosáhnout sexuálního vzrušení.“⁴

Štyrský i Gruša sledují ve svých postřezích především jádro textu, onu zmíněnou erotickou latenci, která by měla číhat ve stínu každé věty a hypnotizovat čtenáře svými neviditelnými očima. Forma, tedy výraz a jeho kultura, ustupují stranou, čímž se otvírá prostor zrovnoprávnění erotické literatury umělé a erotického či eroticko-skatologického folkloru, zejména písně, básně i různých podob prozaického písmáctví. V publikaci *Jezdec na delfíně* je položený důraz především na toto postmoderní setkání různých stylistických pater, na srážku naivního či naivistického rýmování a parnasistní stylizace. A ještě na jeden moment se tato antologie zaměřuje, a sice na konfrontaci mužského a ženského rukopisu. Z textů více než šesti desítek autorů otištěných v *Jezdci na delfíně* (ale také z osmnácti povídek *Divoké jízdy*) je patrné, že muž preferuje cíl, tedy milostný akt a jeho završení, a jako nástroje užívá dějové vyprávění, zatímco ženskou strategií jsou náladové evokace, obraznost a metaforika a jejím cílem je samotná cesta, kterou lze prodlžovat a zintenzivňovat digresemi. Ale nejde o pravidlo, notabene mimo heterosexuální diskurz, jak v *Jezdci na delfíně* dosvědčují texty S. Antošové nebo P. Petra a v *Divoké jízdě* příspěvek P. Hrbáče.

1 Adamovič, I.: Předehra. In: Týž (ed.): *Divoká jízda*. Knižní klub, Praha 2006, s. 3.

2 Tamtéž.

3 Citováno podle Šrp, K.: Erotická revue a Edice 69. Doslov. In: *Erotická revue III*. Torst, Praha 2001, s. 141.

4 Gruša, J.: Místo doslovu. In: Týž: *Mimner aneb Hra o smrděocha*. Odeon, Praha 1991, s. 130.

Když už jsme začali s vyvoláváním jmen, je třeba zopakovat výše řečené: Kvantita, natož atraktivní mediální mýtus,⁵ nezakládá kvalitu. V porevoluční české literární erotice sice najdeme výjimečné autory, resp. jejich konkrétní texty, a to práce J. H. Krchovského, T. Míky, M. Unterwassera (alias M. Urbana), J. Katalpy, H. Lundiakové, H. Pachtové, K. Rudčenkové, M. Šťastné – ale nikoli díla souměřitelná se Štyrským, Nezvalet, Halasem nebo později Krejcarovou, Bondym, Effenbergerem, Havlíčkem a Hynkem. Proměnil se společensko-kulturní kontext, erotika se transformovala z neopakovatelného intimního tajemství v jednu ze snadno reprodukovatelných a dostupných položek v rejstříku ekonomického liberalismu. Posvátné zmizelo a vystřídalo je profánní. Místo *Sexuálního nocturna* a *Erotické revue* zaujaly *Knih o kundě* a *Knih o čuráku*.

A co s tím čtenář? Přes veškeré výhrady má stále jedinečnou možnost posloužit si erotickou literaturou jako zrcadlem. Někdo svůj odraz přijme, jiný se jej zhrozí. Jako jistá recenzentka, v níž antologie *Jezdec na delfíně* spustila vodopád radikálních odsudků, mezi nimiž nechyběly výrazy „šokuje odporným příběhem zneužití“, „postava vypravěče [...] nemá ani jednu autorovu sympatii“, „perverzně souloží s bezbrannou obětí“, „sprosté znásilnění“, „úpadkové a špatně napsané dílo“, „sprostý, nenávidný, negativistický, perverzní“, „málo povzbudivé, děsuplné a truchlivé čtení“.⁶ Nad takovými a podobnými reflexemi, respektive sebereflexemi má člověk dojem, jako by se propadl časem do roku 1954, kdy Hlavní správa tiskového dohledu uvrhla erotickou, potažmo pornografickou literaturu do klatby jako jeden ze čtrnácti typů „nepřátelského, závadného, zastaralého a nežádoucího“ písemnictví a odsoudila ji jako „mravně zvrhlou, kdež líčení přesahuje v míře nemorálnosti naturalismus“.⁷

K tomu ocitujeme znovu Jiřího Grušu z jeho „mimnerovské“ obhajoby: „...obscenita, jak už na začátku tohoto [20.] století zjistil Švýcar H. Rorschach svými testy, je vlastnost lidí, kteří ji cítí, nikoli vlastnost tkvící v ‚závadném‘ předmětu.“⁸ Erotickou literaturu jakous takous máme. Teď ještě aby jí dorostli citliví a chápaví čtenáři.

LITERATURA

Adamovič, Ivan (ed.): *Divoká jízda. 18 erotických povídek*. Knižní klub, Praha 2006.

Dočekal, Boris (ed.): *Schůzky s erotikou*. Listen, Jihlava 2005.

Horák, Ondřej – Dauphin (eds.): *S tebou sám. Antologie současné české milostné poezie*. Dauphin, Praha 2005.

Kopáč, Radim – Nejedlý, Jan (eds.): *Jezdec na delfíně. Antologie české erotické literatury 1990–2005*. Concordia, Praha 2005.

Kopáč, Radim – Schwarz, Josef: *Zůstaňtež tudíž tajemstvím...* Artes Liberales, Praha 2010.

Autor (1976) je literární a výtvarný kritik a editor, aktuálně zaměstnanec Ministerstva kultury ČR.

5 Máme na mysli knihu *Povídky o manželství a o sexu* Michala Viewegha (Petrov, Brno 1999), ale i pozdní román Ludvíka Vaculíka *Loučení k panně* (Atlantis, Brno 2002).

6 Zemančíková, Alena: Ženy píší daleko erotičtěji než muži. In *Literární noviny*, 2006, č. 5 (30. 1.), s. 11.

7 Citováno podle Šámal, P.: *Soustružníci lidských duší*. Academia, Praha 2009, s. 221.

8 Viz pozn. č. 4.

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE A LITERATURA ČESKÉHO TĚŠÍNSKA

LIBOR MARTINEK

Období intenzivních společenských přeměn a společenského pohybu vyzývá společnost k přehodnocování vztahu k etnickému principu. Demokratizační procesy jsou u nás i v zemích východní a jižní Evropy zjevně provázeny výraznými pohyby v etnické sféře i s tím souvisejícími aktivitami v interetnické oblasti. Nové politické poměry a vývoj k demokratickému státnímu zřízení oživil některé otázky týkající se řešení národnostní problematiky Československa po jeho rozpadu, které buď mají své kořeny v etnické sféře, nebo se do ní promítají – uspořádání státu, funkce a místo regionů v něm, otázky menšinových práv, organizací, možnosti jejich rozvoje, procesy asimilace a jejich interpretace. Působí zde hloubka tradic národně kulturního života v regionu, trvání a intenzita interetnických či intraetnických vazeb, dosažený stupeň vzdělání i jazyk školního vzdělávání, úroveň a podoba národně-politického života. Národnostní problematika je komplikovaná a souvisí s celkovým vývojem společnosti i jejích jednotlivých skupin. Navíc ji část společnosti přijímá velmi vážně, nezřídka výrazně emocionálně, část dokonce i opačně, v některých momentech interetnického soužití dokonce s humorem. Výzkum problematiky je nutně interdisciplinární, metodologicky spadá do sféry literární historie, přihlíží k podnětům z literární sociologie (například v oblasti výzkumu literárního života a literární kultury, které jsou její součástí), etnologie a kulturní antropologie.

Jevy interetnického soužití a jejich povaha jsou předmětem úvah a seriózních výzkumů polských i českých odborníků zaměřujících se i na jiné oblasti menšinového života (školskou, národně-organizační, národně-reprezentativní) a směřujících k hodnocení současného a minulého stavu vzájemných vztahů, na objasnění zdrojů napětí, které vedly nebo vedou k vyhrocování vztahů, na určení, kdy jde o uplatnění starších stereotypů, kdy o problémy nově vzniklé jako důsledek jejich nedostatečného řešení. Jsou to otázky vnímání a tolerance vzájemného soužití, menšinových práv a představ o povinnostech státu na tomto poli, vztahu státní, národní a regionální sounáležitosti. S tím souvisí i zkoumání relace národní (etnické) sebeidentifikace na jedné straně a pocitu sounáležitosti s konkrétním státním útvarem, určení vlasti a ztotožnění se s ní na straně druhé. Tyto aspekty jsou „úzce spojeny se sférou národního vědomí, s chápáním etnické příslušnosti jako fenoménu hodnotové orientace i kritéria vytváření vzájemných vztahů“.¹

Literární život spisovatelů českého Těšínska v České republice se tradičně jeví jako poměrně bohatý. Patří k němu instituce a osoby i společenské jevy vzájemně propojené vazbami a představující podmínky, podloží a rámec fungování literatury v komunikaci chápané jako

1 Sokolová, G.: Interetnické vztahy v národnostně smíšených oblastech ČR – připravovaný výzkum. In: *Slezský sborník*. Slezský ústav SZM, Opava 1995, č. 1–2, s. 8.

transfer hodnot, tedy tvorba, uchovávání a rozmnožování děl, oběh, rozšiřování a recepce spolu s formulováním a vyjadřováním hodnocení. Tyto otázky jsou ostatně podrobně popsány v odborné literatuře, proto se jimi nebudeme podrobněji zabývat.² Pojem „literární život“ nebývá zcela přesně definován, ale i k tomu existuje dnes dostatek literatury.³ Shodně s Krzysztosem Dmitrukiem rozumíme pod pojmem „literární život“ soubor funkcí literatury spolu s institucemi, které o ně pečují.⁴

Polská literatura českého Těšínska zůstávala dlouho pod vlivem folklorismu, jak ho reprezentoval jablunkovský tkadlec Adam Sikora (1819–1871), a programového regionalismu. Ani vystoupení Pawła Kubisze se sbírkou *Przednówek* (1937), ani jeho publicistická činnost neznamenaly víc než dovršení regionalistické etapy polského menšinového písemnictví Těšínska.⁵ Poválečná polská menšinová literatura v krátkém období 1945–1948 se již nestačila otevřít novým myšlenkovým a uměleckým polským i evropským proudům, setrvala na předválečných pozicích formulovaných Slezským literárně-uměleckým svazem, převzatých do programu Literárně-umělecké sekce PZKO v r. 1947.⁶

Mnohé si bylo možno slibovat od rozvíjejícího se talentu bytostného lyrika Henryka Jasiczka (1919–1976), který do poválečné poezie Těšínska vnesl mladopolské (pozdněstaffovské) tóny sbírkou *Rozmowy z ciszą* (1948), ale Jasiczek jako spisovatel značně angažovaný kulturně-politicky dal svůj talent do služeb budování socialistické kultury a ve sbírkách *Pochwała życia* (1952) a *Gwiazdy nad Beskidem* (1958), které pro další vývoj těšínského písemnictví představovaly příklad směřování folklorních tradic s budovatelskou poezií, akceptoval normy estetiky socialistického realismu. Vezmeme-li v úvahu pouze knižní soubory, pak Jasiczekova poezie z hlediska autorova vývoje kvalitativně kulminuje v 60.–70. letech 20. století. Období relativního uvolnění v kultuře vystřídá po roce 1968 doba tzv. normalizace a tehdy dochází ke změnám v Jasiczkově světonázorové orientaci, které vyvolal blížící se tragický závěr jeho života.⁷ Svědčí o tom soubory dochované v rukopisech a zčásti vydané až posmrtně, ale také dosud nevydané rukopisné paměti.⁸

Kromě Jasiczka podléhali dobovým schematizujícím normám ve své poezii básníci Józef Krzywoń a Gustaw Przeczek, v próze Anna Zawadzka, čímž se paradoxně lokální písemnictví přibližuje k vývoji jak v polské národní literatuře, tak paralelně i v literatuře české a literatuře dalších zemí tzv. socialistického tábora v období 50. let. Do národní ani do regionální literatury tato díla nevnašejí žádné podstatné umělecké hodnoty.

2 Maciejewski, J.: Publiczność literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego. In: *Publiczność literacka*. Red. Stefan Żółkiewski a Maryla Hopfinger. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 121–151.

3 Dmitruk, K.: Wstęp. In: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 13–14.

4 Tamtéž, s. 15–16.

5 Martinek, L.: Paweł Kubisz kontra Petr Bezruč. K některým aspektům literárního života polské národnostní menšiny v meziválečném období. In: *Setkání s druhým*. Sborník příspěvků z VI. literární laboratoře konané v Hradci Králové 25.–26. 1. 2006. Gaudeamus, Hradec Králové 2006, s. 54–70.

6 Martinek, L.: Česká literatura na stránkách přílohy Glosu Ludu Szyndzioly. In: *Otázky českého kánonu*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Red. Stanislava Fedrová. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 183–192.

7 Martinek, L.: Problematika života a díla Henryka Jasiczka. In: *Návraty k velkým*. Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy 14.–15. 9. 1999. ÚČL AV ČR – SU Opava – SZM, Praha – Opava 2000, s. 151–162.

8 Martinek, L.: Od socialistického realismu k existencialismu. Úvahy nad dílem Henryka Jasiczka. In: *Realizmus a antirealizmus v literatúre*. CD-ROM. KCJ PF UKF, Nitra 2004.

Koncem padesátých let se o slovo začíná hlásit generace almanachu *Pierwszy lot* (1959), která kriticky zhodnocuje tehdejší kulturně-společenskou situaci polské menšiny i své předchůdce. Jasieczkova poezie je tímto pokolením vnímána v kontextu lokálního písemnictví již nikoli jako avantgardní, ale jako málo současná, dokonce překonaná (v polské kritice se pro ni ujal termín básnická „ariergarda“).⁹ Za své vzory si bere z polské literatury tvorbu autorů soustředěných kolem časopisu *Współczesność*, vesměs debutujících po roce 1956, z hlediska poetiky je autorům Prvního rozletu blízká tzv. lingvistická poezie, podněty čerpají i z moderní světové literatury.

V posledních zhruba patnácti letech se však projevuje větší prohloubení vazeb na české kulturní prostředí, u nejmladší spisovatelské generace je patrný asimilační aspekt, její tvorbu v národním jazyce ovlivňují jiné mimoestetické důvody.

Vazba k mateřskému národu se v kulturním životě národnostních menšin po sametové revoluci přes asimilační i akulturační trendy prohlubuje, u polských spisovatelů z českého Těšínska byla patrná již před rokem 1990, a to z příčin národnostních a politických. Občan komunistického státu žil ve společnosti centrálně řízené a kontrolované, v níž nebylo dopřáváno sluchu lokálním kulturním iniciativám, specifickým kulturním potřebám různých etnik. Za pozitivní a progresivní proces bylo vydáváno oslabování identity národů a národností. Návrat k demokratickému systému se projevil oživením zájmu polské národnostní menšiny v České republice o spravedlivé postavení ve společnosti, o náležité zhodnocení dosavadního vývoje i o nástin vývojových perspektiv. Docházelo k přeměně nebo k obnově společenských a společensko-politických organizací zaměřených na obranu práv národnostních menšin, jejichž činnost byla dlouho zakazována, omezována, případně odváděna do oblasti národopisné a kulturní činnosti. Náhlá ztráta dosavadních jistot, byť poskytovaných totalitním státem (podmíněných „internacionalisticky“ a značně omezených), a přechod na podmínky tržního hospodářství s sebou nesou jevy, jež mohou být etnickou menšinou vnímány s pocitem ohrožení, neboť mechanismy obrany menšinových zájmů i uspokojování oprávněných požadavků menšiny se ve společnosti teprve tvoří. Společensko-organizační aktivita polských spisovatelů českého Těšínska před rokem 1989 byla skutečnou avantgardou v úsilí o uspokojení kulturních potřeb a nároků polské národnostní menšiny. Ve snaze o zajištění normálních podmínek pro rozvoj polské slovesnosti se kromě práce v literární oblasti autoři ujali i aktivit na poli společensko-kulturním. Umělecko-literární sekce Polského svazu kulturně-osvětového (PZKO) organizovala v poválečném období literární soutěže a semináře, jejichž programem byla literární setkání s účastí významných spisovatelů, literárních historiků a kritiků z Polska. Po odeznění stalinské kulturní politiky v umění se polští autoři českého Těšínska od 60. let 20. století zúčastňovali literárních seminářů a soutěží v Polsku a řada z nich získala ocenění. Stále častěji byly navazovány osobní kontakty s významnými polskými spisovateli, kteří přijížděli na autorská setkání na české Těšínsko. V 70. letech se navzdory politickému okleštění kulturní činnosti na českém Těšínsku podařilo rozvinout v základních oblastech literární život, i když členové nových tvůrčích generací byli neustále vystaveni represi.

Tvůrčí a humanitní inteligence polské národnostní menšiny sehrála v minulosti a sehrává i dnes důležitou a nezastupitelnou úlohu při vlastním etnokulturním rozvoji. Do doby kulturní transformace po r. 1989 se její historické poslání spojovalo s pěstováním národně-osvobozenckých, demokratických a buditeľských snah. Inteligence ztrácí v postmoderně svůj společen-

9 Martinek, L.: Problematika života a díla Henryka Jasieczka, *Těšínsko*, 1999, č. 3, s. 16–23.

ský statut a spolu s tím i svou kulturní a společenskou prestiž. Její úlohu dnes přebírají média, často s pochybným výsledkem. Mladší vrstvu polské inteligence charakterizuje spíše důraz na individualitu jako projev distance od skupinového života národnostní menšiny, jejího (sebe) vědomí, standardizovaných postojů apod.¹⁰ Outsiderské postoje mladých polských menšinových autorů v 80. a 90. letech 20. století jsou paralelou podobných postojů mladé inteligence v Polsku. V poezii Jacka Sikory lze z hlediska tematiky najít styčné body s mladou polskou poezií. „V jeho básních je onen egocentrický hrdina zároveň reprezentantem ztracené, frustrované společnosti.“¹¹

Politické a ekonomické změny v období transformace společnosti po roce 1990 vyvolávají pohyby i uvnitř literárního života polské národnostní menšiny, k nimž zaujímají instituce kulturního a literárního života postoj a na něj tak či onak reagují. V ediční sféře na území České republiky například přibývá po roce 1990 počet publikací polských autorů českého Těšínska.

Nárůst počtu publikací polských menšinových autorů na území České republiky, ale i na území Polska, je dán pádem ideologických bariér, rozbitím ideologického centra, likvidací cenzury, volným trhem. Vzrůst zájmu nakladatelů o beletristickou tvorbu polských spisovatelů českého Těšínska je většinou dán tržní hodnotou jejich literárních děl, již méně je určován uměleckým a světonázorovým pluralismem a kritikou totalitárního myšlení, to na straně jedné; na straně druhé, jde-li o „menšinovou“ literaturu, roli sehrává i důraz na etnocentrismus a obrana národnostních zájmů. V případech nebeletristických publikací jinými faktory (prodejností). Se zánikem ostravského nakladatelství Profil a jeho polské edice se mění i žánrová skladba publikovaných děl. Větší prostor dostává memoárová literatura i publikace ryze komerčního charakteru (kuchařky, turističtí průvodci atp.). Dosud se nepodařilo vytvořit reprezentativní literární kánon, jenž by nebyl v příkrém rozporu s představou místních elit (spisovatelů, novinářů a publicistů) a recepčními preferencemi čtenářů.¹² Polygrafická úroveň polských knih a časopisů je velmi problematická, nemá často dobrou kvalitu, ať již v minulosti, nebo po roce 1990, kdy polští spisovatelé nalézají vydavatele v soukromých vydavatelstvích v České republice i v Polsku. V r. 2002 dokonce ukončilo svou existenci nakladatelství OLZA, přetrvalo jediné polské knihkupectví v Českém Těšíně na Čapkově ulici. Další vývoj ediční činnosti polské menšiny nelze zatím odhadnout.

Ediční činnost v polském jazyce na českém Těšínsku má svou tradici založenou již v meziválečném období. Polská vydavatelská produkce měla tehdy podobu literárních děl, jubilejních a příležitostných publikací, tištěných zpráv, školních příruček, časopisů a kalendářů. Po válce se vlivem vnějších okolností podstatně zmenšila produkce polských časopisů a kalendářů, naopak vzrostl podíl populárně-vědeckých a literárních publikací.

Následkem postupných změn v národnostní struktuře na českém Těšínsku vychází ke konci 20. století více česko-polských/polsko-českých literárních děl. Místo cenzury a jiných překážek se objevil problém finanční – omezení státních dotací pro národnostní menšiny. Pozitivní proces decentralizace moci produkuje však i krizi institucionálního zázemí polské národnostní

10 Martinek, L.: Literatura polska na drodze do postmodernizmu? Wokół twórczości Renaty Putzlacher i Bogdana Trojaka. In: *Multikulturalitás, nemzetiség, kisebbség Magyarországon és Lengyelországon – Wielokulturowość, tożsamość narodowa, mniejszości na Węgrzech i w Polsce*. Red. Éva Fórián. Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézet Lengyel Nyelv és Irodalom Tanszék, Debrecen 2004, s. 289–298.

11 Bonowicz, W.: Současná polská a mladá literatura na Zálžlí, *Alternativa nova*, 1997, č. 9, s. 456 [přel. L. Martinek].

12 Martinek, L.: Problémy literárního kánonu polské literatury českého Těšínska, *XLinguae.eu. A Trimestral European Scientific Language Review*, Nitra, 2009, č. 1, s. 33–36.

menšiny v období transformace. Funkční polycentrický model kultury v České republice vzniká jen velmi pomalu. „Palčivým problémem polské menšiny jsou finance. Státní dotace na podporu činnosti polských organizací sice dosud existují, ale jejich objem rok od roku klesá. Protože majetek předválečných právnických osob (polských stejně jako českých) nebyl dosud vrácen, disponují Poláci v ČR jen několika objekty, jako je např. Polský dům v Ostravě (...) a hotel Piast v Českém Těšíně, který odkoupilo PZKO za peníze z daru polského státu. V celém regionu se však rozvíjí soukromé podnikání, ve kterém jsou poměrně úspěšní podnikatelé polské národnosti. Využívají zejména svých kontaktů s Polskem, kde soukromý sektor nebyl nikdy zcela potlačen. Vzhledem k tomu, že teprve začínají, nemohou podstatným způsobem přispět k financování polské kultury, školství, tisku, sportu apod.“¹³ Hotel Piast, z jehož provozu mohly plynout do pokladny PZKO nemalé prostředky, dostal se do vleklých ekonomických potíží.¹⁴

Vazba autorů českého Těšínska k určitému kulturnímu a politickému centru, jímž nemusela být pouze Praha, ale mohla jím být i Varšava, popřípadě se tímto „centrem“ mohla z různých příčin a po různou dobu stát i jiná česká nebo polská města, se v průběhu času vyvíjela a měnila v závislosti na politických, ideologických a kulturních proměnách v polské menšinové, polské národní i české majoritní společnosti. Tyto vztahy je třeba zkoumat vždy *ad hoc*. Obecnou tendenci polské menšinové kultury od 20. let 20. století přetrvávající až do dnešních dnů je snaha o integraci do polské národní kultury. Po roce 1990 lze sledovat snahu o výraznější integraci střední a mladší generace polských autorů českého Těšínska do české kultury. Střední a nejmladší generace polských spisovatelů z českého Těšínska nyní často a úspěšně píše česky. Týká se to především Lecha Przewczka, Bogdana Trojaka, Darka Jedzoka, Leny Pešák, Mariana Palowského a některých dalších zjevně bilingvních autorů; dříve psal polsky uměleckou literární tvorbu a česky publicistiku Henryk Jasiczek, totéž lze dnes říci o Renatě Putzlacher.¹⁵

Tvorba spisovatelů českého Těšínska sice vzniká na okraji polského i českého literárního života, mimo kulturní centra, avšak svými nejlepšími výkony přesvědčuje o tom, že na periferii mohou vznikat díla svěbytné umělecké hodnoty.¹⁶ Polská kultura a literatura českého Těšínska je schopna vyzářovat energii a působit na kulturní centra (na polské straně to byly v minulosti spíše Katowice a Opolí než Krakov – ten v současnosti nabývá významu zejména pro ty těšínské spisovatele, kteří studovali na Jagellonské univerzitě –, na české straně nepochybně Ostrava, ale i Opava či Frýdek-Místek). Jde zde o problematiku vztahu lokálního a globálního či periferního a centrálního jednak z hlediska vnějšího (kulturně-geografického) nebo sociálně reprezentativního (proměny společenských vrstev jako nositelů kulturní komunikace), jednak z hlediska vnitřního, tzn. z hlediska pohybu ve strukturním modelu umění jakožto systému druhů a strukturním modelu žánrů a modů uměleckého projevu v jednotlivých druzích.¹⁷

13 Zahradnik, S.: Nástin historického vývoje. In: Karol Daniel Kadłubiec et al. *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*. FF OU, Zahradnik Stanisław, 1997, Nástin historického vývoje. In: Karol Daniel Kadłubiec et al. *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*. Ostrava, FF OU 1997, s. 34.

14 Badetko, A.: Wstyd z Piastem w herbie, *Śląsk*, 2003, č. 11, s. 12–15.

15 Martinek, L.: Problematyka tożsamości w życiu i twórczości Renaty Putzlacher. In: *Kanon i obrzeża*. Red. Tatiana Czarska a Inga Iwasiów. Universitas, Kraków 2005, s. 319–330.

16 Martinek, L.: *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920*. Slezská univerzita, Opava 2006.

17 Haman, A.: Centrum a periférie v proměnách literární struktury. In: Týž, *Literatura v průsečíku pohledů. Teorie – historie – kritika*. Ars, Praha 2003, s. 85–95.

Rozpad centralistického modelu kultury v České republice umožňuje vzrůst významu lokálních středisek a hlavně tvorby. Namísto centra se do popředí dostává pohraničí (periferie) a lze očekávat ožívování etnických hodnot, avšak strukturovaných jinak, než tomu bylo dosud.

Novinář Kazimierz Kaszper při hodnocení vývoje literárního života polské menšiny českého Těšínska po roce 1945 uvádí, že v 90. letech 20. století se kulturní dostředivé tendence změnily na odstředivé. Idea regionálního společenství, která dříve integrovala polský menšinový národnostní život, byla nahrazena myšlenkou evropského a obecně lidského společenství.¹⁸

Tvůrčí práce polských spisovatelů na průsečíku několika kultur vede u autorů s vyššími uměleckými ambicemi k obohacení jejich tvorby.¹⁹

Kultura národnostních menšin a etnických skupin má některé zvláštnosti vyplývající z jejího postavení v jinonárodním sociokulturním prostředí. Jsou to: a) zesílený vztah ke kultuře vlastního národa, jehož jazykem se mluví a kterou se snaží rozvíjet ve svém prostředí, b) vztah menšinové kultury ke kulturní tradici mateřské země a c) vztah ke kultuře národa své „druhé vlasti“. Tento trojí vzájemně se prostupující vztah se dá nazvat trojkontextovostí; v polské literatuře na českém Těšínsku se výrazně projevuje zvláště v umělecké tvorbě představitelů národnostních menšin a etnických skupin a v její poetice, která je odlišná od poetiky literatury země předků i od poetiky i tematiky literatury jejich druhé vlasti (v úvahu je nutno brát také epigonské jevy, kdy se podněty z národní nebo cizí literatury mechanicky přenášejí do mateřského prostředí). Zároveň je jiná než poetika exilové či emigrantské literatury. Odlišnost vyplývá z funkce textu a z toho, ke komu se text obrací. Tvůrce, který vstřebal jak původní literaturu mateřské země, tak také literaturu národnostní menšiny, jejímž je příslušníkem, ale i podněty z literatury druhé vlasti, zpravidla adresuje text svého díla čtenářům všech tří potenciálních recipientských obcí.²⁰

Komplex provincionalismu kulturního života polské menšiny českého Těšínska, jeho malosti a nedocenění v polské i české národní kultuře je od 90. let 20. století překonáván propojením národnostního diskursu s postmodernou nebo jeho zapojením do sféry činností přesahujících dosud úzce vymezené etnické horizonty.²¹

Poměrně bohatá kulturně-společenská aktivita polských spisovatelů českého Těšínska nabývá úlohy zprostředkovatele kulturních hodnot jak pro polské, tak pro české obyvatelstvo.

Tvůrčí středisko polských spisovatelů z českého Těšínska významně prohloubilo možnosti poznání české literatury v Polsku díky četným překladům tvorby českých i slovenských autorů. Snahu o zprostředkování uměleckých hodnot polské menšiny polskému národnímu publiku charakterizuje vystupování polských umělců (spisovatelů, výtvarníků, herců, hudebníků atd.) v Polsku. Díky bilingvismu menšinových polských spisovatelů, kteří se věnují i překládání do češtiny, mohou se naopak čeští čtenáři seznámit s novými trendy v polské literatuře především menšinové, ale nejen v ní. Překladatelská aktivita polských spisovatelů českého Těšínska má dlouhou tradici a vyplývá z jedné z významných rolí menšinových spisovatelů.

18 Kaszper, K.: *Życie literackie na Zaolziu 1945–1997*. In: *Jan Pyszko, Kawiaranka pod Pegazem 1989–2002*. Red. Jan Pyszko, Kazimierz Kaszper. Oficyna Literacka Kawiarenki „Pod Pegazem“ PZKO Jabłonków, Jablunkov 2003, s. 96.

19 Martinek, L.: *Polská literatura českého Těšínska jako literatura regionální a její pozice na styku kultur*, *Dokořán*, 2008, č. 47, s. 17–22.

20 Dorovský, I.: *Kultura národnostních menšin a etnických skupin v Evropě*. In: *Slezský sborník*. Slezský ústav SZM, Opava 1995, č. 1–2, s. 21.

21 Martinek, L.: *Postmoderní tendence v polské literatuře z Českého Těšínska*. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Sborník z mezinárodní konference Opava 11.–12. září 2002. Slezská univerzita, Opava 2003, s. 203–210.

V souvislosti se zánikem cenzury, obnovenou pluralitou politického vědomí a ideologických diskursů se objevují texty, které za doby totalitního režimu nemohly být oficiálně zveřejněny. Kromě „vymetání šuplíků“ jako obecného jevu literárního provozu po roce 1990 se nám dostaly do rukou i rukopisné paměti, které nevyšly dosud tiskem a jejich recepce byla omezena jen na nejbližší rodinný kruh. Máme na mysli zejména paměti a deníkové zápisky Henryka Jasiczka z první poloviny 70. let, v nichž je autorova identita nazírána jako proměnlivé vědění o sobě samém. Identita osoby není objevována, ale konstituována dynamickým procesem produkce vědění.²²

Západní kulturní reprezentace lidských bytostí stanovuje, že osoby mají centrum nebo jádro, které lze poznat ve formě identity dané osoby – identita je chápána jako symbolické vyjádření jádra individuálního bytí. Podle Derridy západní kultura vždy neutralizovala strukturalitu struktury, nahodilou dynamiku jazyka a bytí, připisovala jí střed, který se dynamice vymyká.²³ Můžeme rozlišovat mezi dvěma konceptuálními formami středu osobnosti: a) mezi ideou vnitřního světa osoby a b) ideou externě daného osudu osoby. Sebe-identita je utvářena schopností lidských bytostí podělit se o vyprávění, které buduje konzistentní biografickou návaznost a soudržnost. Vytváření takového příběhu sebe-identity integruje zkušenosti z minulosti, přítomnosti a z představ o budoucnosti.²⁴ Tento způsob jednání je podmíněn intersubjektivní interpretací osobnosti a má sociální a kulturní důsledky, které stimulují reflexivitu. Otázky typu „kdo jsem“ a „kým jsem“ nejsou oddělitelné od otázek „jak jednat“ a „co dělat“. Sebe-identita proto nemůže být redukována na to, co si určitá lidská bytost o sobě myslí, ale je konstruována uskutečňováním dalších forem jednání, jako je mluvení, psaní a různé jiné praxe životního stylu. Zkušenosti, v kterých se člověk jeví jako pouhá hříčka osudu, musíme považovat za stejně reálné jako zážitky, díky nimž se člověk projevuje jako nenahraditelný jedinec s vnitřním světem, svobodnou vůlí a odpovědností. Podobně musíme umět zacházet s důsledky interpretací založených na vědění, které popisuje sebe sama i druhé jako pouhé loutky aranžované vnější neodolatelou silou. Avšak ani vědění soustředěné kolem ideje autentického vnitřního světa, ani vědění koncentrované okolo vnějškově daného osudu nemá být pojímáno jako ideologie ustavující klamnou identitu ve smyslu falešného vědomí. S oběma je nutno zacházet jako s formami vědění o druhých a o nás samých, které ustavuje zkušenosti a praktiky zcela reálné ve svých důsledcích.

V období rychlých kulturních změn dochází k transformaci tradiční institucionální struktury kultury, vnější reality. Dochází k rozporu mezi soudržným systémem znalostí, mravních postojů, ideálů a víry jedince (jeho kognitivním modelem) a skutečností objektivní reality. Dochází k rozbití původního systému kognitivních map, může nastat dezintegrace osobnosti. Kulturní kontakt se stává příčinou střetu na úrovni individuální, skupinové (subkulturní) nebo celé kultury. V současnosti se člověk ocitá v multikulturním světě a měl by být na takové střety připraven, což předpokládá podle Anthonyho Giddense vytvoření takových mechanismů na individuální úrovni, které dovolují snížit úroveň nesouladu a obnovit rovnováhu mezi novými

22 Hall, S.: The Question of Cultural Identity. In: *Modernity and Its Futures*. S. Hall, D. Held, T. McGrew (eds.). Polity, Cambridge 1993, s. 274–316; Hall S.: The Work of Representation. In: *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (ed.). Sage, London 1997, s. 13–64.

23 Derrida, J.: *Writing and Difference*. Routledge, London 1978.

24 Giddens, A.: *Modernity and Self-identity*. Polity, Cambridge 1991.

informacemi a původním kognitivním modelem do té míry, aby percepce skutečnosti a reálné postoje jedince opět dosáhly soudržnosti a vytvořily celek.²⁵

Rozsah identifikace jedince s některou kulturou je různý a závislý na psychosociálních vlastnostech jedince, na historické povaze dané kultury, stupni její otevřenosti nebo uzavřenosti. Multikulturalita do jisté míry komplikuje otázku individuální identity ve dvou rovinách: 1) z hlediska formování kulturní identity v situaci střetu kultur a hodnotové rozmanitosti; 2) z pohledu udržení kulturní identity osobnosti v situaci akulturačních procesů.²⁶ Otázky národní identifikace si z hlediska multikulturalismu kladou ve vztahu k českému Těšínsku i čeští a polští badatelé.

Kulturní aktivita příslušníků národnostních menšin a etnických skupin není „ještě všude dostatečně zhodnocena, třebaže výrazně přispívala a přispívá k vzájemnému poznávání a sblížování národů a jejich kulturního dědictví.“²⁷

LITERATURA

- Badetko, A.: Wstyd z Piastem w herbie, *Śląsk*, 2003, č. 11, s. 12–15.
- Bonowicz, W.: Současná polská a mladá literatura na Záolží, *Alternativa nova*, 1997, č. 9, s. 456 [přel. L. Martinek].
- Derrida, J.: *Writting and Diférence*. Routledge, London 1978.
- Dmitruk, K.: Wstęp. In: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 13–14.
- Dorovský, I.: Kultura národnostních menšin a etnických skupin v Evropě. In: *Slezský sborník*. Slezský ústav SZM, Opava 1995, č. 1–2, s. 15–25.
- Giddens, A.: *Modernity and Self-identity*. Polity, Cambridge 1991.
- Giddens, A.: *Důsledky modernity*. Přel. Karel Müller. Sociologické nakladatelství, Praha 1998.
- Hall, S.: The Question of Cultural Identity. In: *Modernity and Its Futures*. S. Hall, D. Held, T. McGrew (eds.). Polity, Cambridge 1993, s. 274–316.
- Hall S.: The Work of Representation. In: *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (ed.). Sage, London 1997, s. 13–64.
- Haman, A.: Centrum a periferie v proměnách literární struktury. In: *Týž, Literatura v průsečíku pohledů. Teorie – historie – kritika*. Arsci, Praha 2003, s. 85–95.
- Kaszper, K.: Życie literackie na Zaolziu 1945–1997. In: *Jan Pyszko, Kawiarenka pod Pegazem 1989–2002*. Red. Jan Pyszko, Kazimierz Kaszper. Oficyna Literacka Kawiarenki „Pod Pegazem“ PZKO Jabłonków, Jablunkov 2003, s. 91–96.
- Legowicz, H.: Wydawnictwa Zaolziańskie po roku 1990. In: *Watra*. Red. Edmund Rosner. Urząd Wojewódzki w Bielsku-Białej – Uniwersytet Śląski – Filia w Cieszynie, Bielsko-Biała – Cieszyn 1997, s. 103–115.

25 Giddens, A.: *Důsledky modernity*. Přel. Karel Müller. Sociologické nakladatelství, Praha 1998.

26 Linton, R.: *The Study of Man*. D. Appleton-Century Co, New York 1936; Linton, R.: *The Tree of Culture. A Vintage Book*. Random House, New York 1955.

27 Dorovský, I.: Kultura národnostních menšin a etnických skupin v Evropě. In: *Slezský sborník*. Slezský ústav SZM, Opava 1995, č. 1–2, s. 21.

- Linton, R.: *The Study of Man*. D. Appleton-Century Co, New York 1936.
- Linton, R.: *The Tree of Culture. A Vintage Book*. Random House, New York 1955.
- Maciejewski, J.: Publiczność literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego. In: *Publiczność literacka*. Red. Stefan Żółkiewski a Maryla Hopfinger. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 121–151.
- Martinek, L.: Česká literatura na stránkách přílohy Głosu Ludu Szyndzioly. In: *Otázky českého kánonu*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Red. Stanislava Fedrová. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 183–192.
- Martinek L.: *Identita v literatuře českého Těšínska. Vybrané problémy*. Slezská univerzita, Opava 2009.
- Martinek, L.: K pojmům centrum a periferie z hlediska sémiotiky. In: *Sborník prací FPF SU v Opavě, řada jazykovědná, D 1*. Slezská univerzita, Opava 2001, s. 190–193.
- Martinek, L.: Literatura polska na drodze do postmodernizmu? Wokół twórczości Renaty Putzlacher i Bogdana Trojaka. In: *Multikulturalitás, nemzeti identitás, kisebbségek Magyarországon és Lengyelországon – Wielokulturowość, tożsamość narodowa, mniejszości na Węgrzech i w Polsce*. Red. Éva Fórián. Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézet Lengyel Nyelv és Irodalom Tanszék, Debrecen 2004, s. 289–298.
- Martinek, L.: Od socialistického realismu k existencialismu. Úvahy nad dílem Henryka Jasiczka. In: *Realismus a antirealismus v literatuře*. CD-ROM. KCJ PF UKF, Nitra 2004.
- Martinek, L.: Paweł Kubisz kontra Petr Bezruč. K některým aspektům literárního života polské národnostní menšiny v meziválečném období. In: *Setkání s druhým*. Sborník příspěvků z VI. literární laboratoře konané v Hradci Králové 25.–26. 1. 2006. Gaudeamus, Hradec Králové 2006, s. 54–70.
- Martinek, L.: Polská literatura českého Těšínska jako literatura regionální a její pozice na styku kultur, *Dokořán*, 2008, č. 47, s. 17–22.
- Martinek, L.: *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920*. Slezská univerzita, Opava 2006.
- Martinek, L.: Postmoderní tendence v polské literatuře z Českého Těšínska. In: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Sborník z mezinárodní konference Opava 11.–12. září 2002. Slezská univerzita, Opava 2003, s. 203–210.
- Martinek, L.: Problematyka tożsamości w życiu i twórczości Renaty Putzlacher. In: *Kanon i obrzeża*. Red. Tatiana Czerska a Inga Iwasiów. Universitas, Kraków 2005, s. 319–330.
- Martinek, L.: Problematika života a díla Henryka Jasiczka, *Těšínsko*, 1999, č. 3, s. 16–23.
- Martinek, L.: Problematika života a díla Henryka Jasiczka. In: *Návraty k velkým*. Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy 14.–15. 9. 1999. ÚČL AV ČR – SU Opava – SZM, Praha – Opava 2000, s. 151–162.
- Martinek, L.: Problémy literárního kánonu polské literatury českého Těšínska, *XLinguae.eu. A Trimestral European Scientific Language Review*, Nitra, 2009, č. 1, s. 33–36.
- Sikora W.: Życie literacko-artystyczne na Zaolziu. In: *Polacy na Zaolziu – Poláci na Těšínsku 1920–2000*. Red. Józef Szymeczek. Kongres Polaków w RC, Český Těšín 2002, s. 129–140.
- Sokolová, G.: Interetnické vztahy v národnostně smíšených oblastech ČR – připravovaný výzkum. In: *Slezský sborník*. Slezský ústav SZM, Opava 1995, č. 1–2, s. 8.
- Tarajto-Lipowska, Z.: Powieść Anny Zawadzkiej „Ku nowym dniom” jako proza feministyczna. In: *Současné kontakty české a polské literatury – Współczesne kontakty literatury czeskiej i polskiej*. Red. Libor Martinek. Slezská univerzita, Opava 2001, s. 45–51.

Zahradnik, S.: Nástin historického vývoje. In: Karol Daniel Kadłubiec et al. *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*. FF OU, Zahradnik Stanisław, 1997, Nástin historického vývoje. In: Karol Daniel Kadłubiec et al. *Polská národní menšina na Těšínsku v České republice (1920–1995)*. Ostrava: FF OU 1997, s. 34.

Ústav bohemistiky a knihovnictví

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

OBRAZ NORMALIZACE V POLISTOPADOVÉ LITERATUŘE PRO DĚTI A MLÁDEŽ*

MILENA ŠUBRTOVÁ

Změna společenské a politické situace po roce 1989 přinesla velká očekávání i v oblasti tvorby pro děti a mládež, od níž jsme si slibovali tvořivou pluralitu, tematickou a myšlenkovou otevřenost, překonání zastírané ideologizace a zaplnění proluk na její žánrové mapě. V této souvislosti by se dalo předpokládat, že vysoce aktuálním tématem literatury pro děti a mládež se stane mimo jiné otázka nedávné národní minulosti, která bude konečně moci být traktována bez politizace a bez oficializované interpretační instrukce. Bezprostředně po roce 1989 se ovšem pozornost upínala spíše k problematice vývoje a třibení hodnotových kritérií, a to i v souvislosti s demonopolizací nakladatelského podnikání.

V následujících letech, pokud jde o literaturu tematicky obrácenou k národní minulosti, se autoři vyrovnávali především s historickým úsekem německé okupace a perzekuční atmosféry padesátých let 20. století. Vzhledem k tomu, že druhá světová válka a fašistická okupace patřily v dětské literatuře po roce 1945 k frekventovaným tématům, podporovaným i vypisováním nakladatelských soutěží, které ještě více přispívaly k jeho ideologizaci, nelze se divit, že řada autorů, pro něž druhá světová válka a holocaust představovaly bolestnou životní zkušenost, se k nim vyjadřuje až nyní, v podmínkách svobodné společnosti.¹ Padesátá léta 20. století nebyla do té doby v dětské literatuře zachycena coby uzavřená historická etapa, takže jejich ztvárnění v polistopadové literatuře představovalo nový fenomén. Pod názvem *Od školy se práší* (1993) vyšla knížka Blanky Kubešové, vydaná poprvé v roce 1987 v nakladatelství Sixty-Eight Publishers pod názvem *Deník Leošky Kutheilové*, Jindřiška Ptáčková publikovala prózu *Raduji se ze života, ale většinou ne* (1995) a Karel Hviždala vydal útluu prózu *Fialové ježci* (1992). Příznačné je, že tyto texty spojují obdobná východiska i vypravěčská strategie. Vznikaly spíše jako bilanční reflexe vlastních dětských zážitků než jako pokus autorů systematicky uchopit toto období a s výjimkou Hviždalova textu, vydaného nakladatelstvím Albatros, představovaly pouze možnou neintencionální četbu dětí a mládeže. Do jejich stylistického i myšlenkového plánu, který byl postaven na bezprostřednosti dětské naivní výpovědi, pronikal aspekt dospělého prostřednictvím dětských pozorování, doslovné či zkomolené reprodukce dobové propagandy a tisku. Růžena Hamanová vyzdvihuje tento přístup Kubešové a Ptáčkové k tématu a formě jeho uměleckého ztvárnění „jako jediný přijatelný, pokud se autorky nechtěly snížit

* Studie vznikla jako součást projektu GAČR 405/09/0938.

1 Například Hana Bořkovicová, v románu pro mládež *Zakázané holky* (1995) a později v románu adresovaném dospělým recipientům *Soukromý rozhovor*.

k mentorování, poučování současného dětského čtenáře a k zjednodušujícímu zaměňování bývalých kladných znamének za záporná a naopak.“²

Dvacetiletí, které uplynulo od listopadových událostí z roku 1989, představuje již dostatečný časový odstup na to, aby i doba normalizace, již mají v živé paměti svých osobních dějin prarodiče a rodiče dnešních dětí, byla v prostoru literatury pro děti a mládež objektivně zpracována. Ale je to možná paradoxně právě osobní zkušenost propojená s pocitem určitého osobního selhání či fakt, že období normalizace je ve vztahu k dramatickým událostem válečných konfliktů či krvavých represí z 50. let chápáno jako doba relativního klidu, které způsobují, že v literatuře pro děti a mládež zůstává normalizace stále opomíjeným tématem.

Silná prozaická výpověď o normalizační době stále schází a pro představu nedospělých recipientů nelze mnohdy využít ani autentických textů z onoho období, které mohly – provázeny předmluvou či doslovem s recepční instrukcí – alespoň dílčím způsobem suplovat tento nedostatek. Počátkem 90. let totiž docházelo k úpravám a revizím textů jak v reedicích, tak v případě prvního vydání zadaného do tisku ještě před rokem 1989. Většina těchto úprav měla společného jmenovatele – snahu odstranit anachronismy (v textech pro děti kupříkladu oslovení „soudružko učitelko“), které mohly vyvolat podrážděnou reakci ani ne tak dětských adresátů, jako spíše dospělých zprostředkovatelů textu či knihy.

Honzíkova cesta Bohumila Říhy byla například necitlivě upravena tak, aby z ní vymizely veškeré zmínky o družstevním hospodaření. Za těmito změnami stála dědička autorských práv, dcera Bohumila Říhy, která takto revidovanou knížku vydala bez jakékoli ediční poznámky v nakladatelství Axióma.

Eliška Horelová publikovala v roce 1992 třetí díl volné trilogie o Tománkovi *Tománek ve škole*. Podle vlastní poznámky v závěru textu dokončila prózu v srpnu roku 1988, přesto v něm nalezneme nesrovnalosti, které tuto skutečnost buď vyvracejí, nebo vypovídají o dodatečných redakčních zásazích: nesoulad textu s ilustracemi; křečovitá epizoda, v níž dívka líčí bývalé učitelce z mateřské školy, jak o prázdninách s babičkou donesla kytičku na hrob „Tomáše Garrigue Masaryka, který byl náš nejlepší prezident.“³

Svědky obdobných úprav textů jsme i dnes v případě reedicí textů z předlistopadového období. V šestém vydání dvoudílného románu *Kluci, holky a Stodůlky* Evy Bernardinové, které připravilo nakladatelství Albatros v roce 1990, jsou odstraněny pouze formální anachronismy. Poslední edice (v pořadí 7. vydání) z nakladatelství Olympia z roku 2000 však spolu s nimi mechanicky vypustila i důležitý motiv díla – stranickou příslušnost a funkci otce Voříška. Nejenže se tak v textu objevují naprosto nesmyslné pasáže⁴, ale do značné míry se mění charakteristika literární postavy i vztahové pole kolem ní. Tyto zásahy provedlo nakladatelství „za neradostné účasti“ autorky, která ke změnám v textu dodává: „Dotyčná partie prý vadila už před rokem 1989, stejně jako zmínka o Masarykovi prý zkreslovala stranické zásluhy. Po roce 1989 mi bylo přímo řečeno, že bych veškeré zmínky o politické orientaci pana Voříška musela vyškrtnout, což jsem odmítla. Když mi v roce 2000 nakl. Olympia nabídlo znovuvydání *Stodůlek*

2 Viz Hamanová, R: Téma německé okupace a 50. let v současné próze pro děti a mládež. In: *Současnost literatury pro děti a mládež II*. Technická univerzita, Liberec 1998, s. 36.

3 Viz Horelová, E. *Tománek ve škole*. Albatros, Praha 1992, s. 38.

4 V původní verzi se chlapecký hrdina ptá svého otce, funkcionáře KSČ: „Tati, podle čeho se pozná komunist, když nemluví do televize?“, zatímco cílený dotaz dětského protagonisty, který si potřebuje vyjasnit vlastní otázky v konfrontaci s oficiální propagandou, se v upraveném textu mění na absurdní otázku: „Tati – podle čeho se pozná, že je někdo dobron, když nemluví do televize?“.

bez jakýchkoli úprav, souhlasila jsem. Později jsem byla přesvědčována, že dotyčné partie jsou politicky neúnosné v době, kdy „politické preference komunistů stoupají.“ Změny tedy nevyšly z mé iniciativy, ale ani redakce je neprovedla bez mého vědomí.⁵

K ojedinělým pokusům vyrovnat se v dětské literatuře s nedávnou minulostí patří uměleckonaučná autorská knížka *Dějiny českého udatného národa a pár bezvýznamných světových událostí* (2003) Lucie Seifertové a obrázková knížka *Zed'* (2007) od Petra Sise.

Lucie Seifertová zvolila netradiční formát obřího oboustranného leporela, v němž současným dějinám věnovala dvě poslední dvoustrany Komunisté, Cesta ke svobodě. Vedle rekapitulace základních historických fakt klade i postřehy z každodenního života tehdejší společnosti, lapidárně zachycené ve výjevech komiksového střihu. Všírá si úniku lidí do vlastního soukromí, jejich seberealizace v chalupaření či sportovních aktivitách, kutilství coby fenoménu vynuceného selhávajícím trhem atd. Pracuje přitom s karikaturní nadsázkou, která však mnohdy otupuje hroty zobrazované skutečnosti a činí ji téměř neškodně úsměvnou (viz například ilustraci udavače). Podobné odlehčující prostředky důsledně uplatňuje ve výtvarné i textové rovině celé knihy, ostatně sebeironickou reflexi prozrazuje již samotný název knihy.

Sisova *Zed'* vyšla v anglickém originále nejdříve v Americe roku 2007, téhož roku se dočkala i českého vydání, rozšířeného o autorovy deníkové pasáže. Sís v předmluvě odkrývá motivaci k vytvoření knihy vlastním rodičovským impulzem a prozrazuje jednoznačnou osvětovou intenci: „Rozhodl jsem se, že svým dětem musím vysvětlit, odkud jsem vlastně přišel. Pokusit se jim vyprávět o absurditě režimu, v němž jsem vyrůstal. Je to nesmělá snaha, jak dnes dětem přiblížit dobu, která je tak daleko, že je už vlastně nezajímá.“⁶

Obraz někdejšího Československa po roce 1948 nastiňuje za pomoci jednoduché, leč působivé barevné i tvarové symboliky. Černobílým výjevům ze života společnosti i soukromého dodává zvláštní akcent červený detail, zvýrazňující emblémy komunistické moci (vlajky, pionýrské šátky, pěticípé hvězdy, rudé pásy milicionářů), představitelé státní a stranické moci jsou zobrazováni s obličejem stylizovaným do podoby prasečí hlavy. Pestré barvy jsou vyhrazeny pouze bezbřehé fantazii, snění a světu na západ od železné opony. Celostránkové ilustrace s nápaditými detaily se střídají s téměř komiksovými sekvencemi a textová část se štěpí na dvě pásma. První tvoří komentář k ilustracím, který v lakonických glosách rekapituluje historická fakta i kulturně-sociální dobový kontext, druhá linie rozvíjí příběh chlapce, jenž „pomalu si začal klást otázky“ a svoji vnitřní integritu si uchránil alespoň tím, že „tajně maloval to, co chtěl“. Deníkové pasáže se vyznačují dětskou perspektivou, která umožňuje vyslovovat nekompromisní soudy se zdrcující upřímností, ovšem na některých místech je evidentní autorova instruktážní snaha. Obraz normalizace skládá Sís jako mozaiku z drobných střípků a završuje jej v poněkud zjednodušujícím, didaktizujícím vyústění, kdy proti sobě v binární opozici staví atributy připisované západnímu a východnímu světu, protnutému zdi – železnou oponou. Pád této zdi 9. listopadu 1989 představuje svobodný život pro Evropu, Sís však varuje před nebezpečím podobných rozdělovacích zdí, „symbolických, ideologických i skutečných“, na celém světě.

Svědectví o normalizační době nemůže poskytnout ani kvantitativně chudá linie exilové a samizdatové tvorby pro děti a mládež. Na pozadí normalizačního útisku se odehrává román s dívčí hrdinkou *Čas tajných přání* (německy 1987, česky 1992) Ivy Procházkové, za který

5 Citováno z korespondence autorky příspěvku s Evou Bernardinovou, uloženo v SA Mileny Šubrtové.

6 Sís, P.: *Zed'* (předmluva). Labyrint, Praha 2007.

získala v Německu roku 1988 Deutsche Jugendbuchpreis. Dospívající Kapka procítá z dětských iluzí ve chvíli, kdy je její otec sochař konfrontován s režimem. Očistnou sílu, z níž čerpá i dětská hrdinka, představuje přátelská solidarita. Procházková text nezatěžuje historickými souvislostmi, zlo je představováno mocenskými strukturami, skrytými pod anonymním „Oni“ a postavou udavačské domovnice, zobrazené v téměř archetypálním stereotypu čarodějnice. Autorka román psala německy v emigraci a promítla se do něj její dvojdomost – situovala jej sice do malebného malostranského prostoru, ovšem jinak jej neprotkala žádnými orientačními kontextovými detaily, které by ztížily recepci německým čtenářům.

Obdobně se v prvním plánu k německým dětským adresátům obrací pohádkový soubor *Uzel pohádek*, který byl poprvé vydán v Mnichově roku 1978. Pod názvem, který je aluzí na Čapkovu *Náš pohádek*, se skrývá antologie pohádkových textů. Jejich autoři (Ivan Klíma, Václav Havel, Jan Trefulka, Karel Sidon, Alexandr Kliment, Pavel Kohout, Zdeněk Pocho, Ludvík Vaculík, Jan Vladislav, Jan Werich, Jan Skácel) jimi vstoupili na půdu dětské literatury, někteří pouze jednorázově, spojení spíše vnějšími okolnostmi než svojí poetikou či jednotlivými tématy. Některé z pohádkových textů perzekvovaných autorů odkazují k absurditě totalitního režimu (například *Pižďuchové* Václava Havla, *O třech pachatelích* Ludvíka Vaculíka), jejich interpretace v souladu s pohádkovým žánrem ovšem není vázána na konkrétní historicko-geografický kontext. Nejvýmluvněji tak o době normalizace vypovídá původní předmluva Ivana Klímy a její dodatek pro české vydání v roce 1991.

Jediným prozaickým titulem intencionální povahy, v němž by mohl současný dětský čtenář nalézt historicky věrný obraz normalizačního dvacetiletí, tak zůstává román Jiřího Stránského *Perlorodky*. Ani v jeho případě však nejde o cílenou reflexi minulosti, nýbrž o vydání rukopisu ze 70. let 20. století. Roku 2005 vyšel zaštitěný pochvalným doslovem Daniely Fischerové v nakladatelství Meander a autor za něj obdržel ocenění Zlatá stuha v kategorii beletrie pro mládež. Stránský patří k těm autorům, kteří celoživotně zpracovávají témata, jež se niterně dotýkají autorů samých. Náměty k prozaické a scénaristické tvorbě čerpal z vlastních zážitků a zkušeností i z rozmanitých lidských osudů, které poznal během pobytu ve vězeních a pracovních táborech (viz například povídkový soubor *Štěstí, Tichá pošta*; romány *Zdivočelá země* a *Aukce*, které se staly předlohou pro televizní seriál). Jeho vyprávění se přelévají jedno do druhého, tenký pramínek se rozvodňuje v široký proud, tu a tam si epizoda nebo postava vytvoří své vlastní koryto a tok vyprávění do něj přeskočí. Stránský se sám zmiňuje o „přetlaku z těch vyslechnutých a zažitých příběhů“.⁷ Silná koncentrovanost vypjatých životních peripetií, do nichž se jeho hrdinové – většinou muklové spjatí pocitem doživotního solidárního společenství – dostávají, problematizuje mnohdy literární výraz. „Stránský má postřeh pro paradoxní situace a exkluzivní životní epizody,“ uvádí Aleš Haman v recenzi povídkového souboru *Tichá pošta*, „ale jeho filmové cítění ho někdy odvádí od tvárných možností, jaké zvolený motivický okruh nabízí. Náměty, z nichž by jiný vytěžil obsáhlou skladbu, jsou u něho zhuštěny do prostých vyprávění, za nimiž můžeme jen tušit složitost osudů.“⁸ Obdobné rysy nalézáme i u románu, který Stránský adresoval dětem a mládeži.

Životní příběhy lidí, kteří se dokázali vzepřít totalitě, mohou působit jako mravní korektiv i dnes a Stránský usiluje o to, aby nedávná minulost neupadla v zapomnění. Zůstává otázkou, nakolik je obrana proti hrozbě ztráty historické paměti vědomou součástí autorské strategie.

7 Lukeš, J. *Srdcerváč*. Hejkal, Havlíčkův Brod 2005, s. 11.

8 Viz *Lidové noviny* 18. 11. 2004.

I geneze děl pro děti a mládež byla u Stránského nedílně spjata s vězeňským pobytem. Aby během této doby (14 měsíců pobytu ve vazbě v Ruzyni od prosince 1973 a následné věznění na Borech do podmíněčného propuštění v prosinci 1975) neztratil kontakt se svými dětmi, posílal jim pravidelně v dopisech pohádky a román na pokračování. Pro dceru Kláru tak vznikaly „povídačky“, v nichž se stylizoval do role námořního kapitána, který se s dcerou dělí o svoje úvahy a zážitky z exotické plavby. Knižního vydání se dočkaly až několik desetiletí po svém vzniku: *Povídačky pro Klárku* (1996), *Povídačky pro moje slunce* (2002). Synovi adresoval chlapecký román, o jehož vzniku uvádí: „S Martinem to bylo lehčí: když mě zavřeli, bylo mu přes dvanáct, už byl sebevědomější a jako kluk odolnější, takže jemu jsem vymýšlel příběh o stejném starém chlapci, který se pro něj jmenoval Nejkrásnější toulka, můj pracovní název zněl Trubadúr. Později chtěl tu látku zfilmovat nebožtík Ota Koval pod názvem *Perlorodky*, točit se mělo v Horažďovicích. Jeho hrdiny jsou děti z děcáku, bratr a sestra. Kluka si k sobě vezme dospělý chlap, právě Horažďovičák, povoláním geolog, pak si najde ženskou a nakonec se kvůli oběma dětem vezmou. A jako epizoda je do příběhu z tehdejší současnosti vloženo v podobě skautské legendy vyprávění o válce Severu proti Jihu, v němž chlapec hledá svého ztraceného otce.“⁹ Kompozice románu pochopitelně podléhala mimoliterárním tlakům (výsada odeslat dopis byla vázána na splnění pracovní normy, délka dopisu limitována čtyřmi stránkami, nutnost počítat s možnou cenzurou). I k tomuto textu se Stránský po třiceti letech vrátil, aby dnešním dětem zprostředkoval zkušenost s neustálým balancováním mezi pravdou a nutností lhát. V předmluvě se přitom svěřuje s vlastními pochybnostmi, zda text bude srozumitelný i pro dnešní dětské čtenáře.

Metaforický název *Perlorodky* odkazuje ke staré říční škebli a zrnku písku, z něhož se za příznivých okolností může vyklubat perla. Sirotek Ivan uprchne z dětského domova, aby si splnil svůj sen o poklidném životě s babičkou a mladší sestrou Ingrid, která je umístěna do jiného ústavu. Útěk se zdaří, leč chlapec ztrácí cíl, neboť netušil, že babička dávno zemřela. Na dosud neradostné životní pouti ho nečekaně potká štěstí – při autostopu poznává třiačtyřicetiletého Vojtu, kterému není chlapcův další osud lhostejný a spontánně se ho ujme. S Vojtou se Ivan dostává nejen do rodinného mikroprostoru (Ivanovu babičku nahradí Vojtova maminka – Babi – a ožívá rovněž naděje na společný život se sestřičkou), nýbrž i do širšího společenství bývalých skautů a jejich dětí. Osudy těchto dospělých mají řadu společných rysů. Odmítnutí sovětské okupace ukončilo jejich pracovní kariéry, ale mnohým paradoxně umožnilo svobodnější a šťastnější život. Babi, Vojta a jejich přátelé si dokáží uchovat hrdost i v pokřivených společenských vztazích a nezištná pomoc druhým je pro ně naprosto přirozená. Vychovatelka Kristýna dokonce uzavře formální sňatek s Vojtou, vedena intuitivně snahou pomoci sourozencům uniknout z dětských domovů. Vojta posléze odnese svůj střet s umíněnou byrokracií a nenávislným režimem, který v románu ztělesňuje ředitelka dětského domova, uvězněním.

Text je stylizován jako přepis audiozáznamu, který pořídil Ivan rok po svém útěku z dětského domova. Vyprávění je tedy rekonstrukcí s časovým odstupem a dětský vypravěč svůj akt narace průběžně komentuje, upozorňuje na elipsy a digrese, chvílemi prosakují obavy, zda ho nezradí paměť. S dětskou přímočarostí vyslovuje soudy, které svou jistotou působí až mrazivě přesně: „Komunisti mučili jeptišky a kněze rádi, protože učili lidi věřit v Pána boha, jenže komunisti chtěli, aby se věřilo v Lenina.“¹⁰ Zkušenost dítěte s totalitním režimem je zachycena

9 Lukeš, J. *Srdcerváč*.: Hejkal, Havlíčkův Brod 2005, s. 129.

10 Stránský, J.: *Perlorodky*. Meandr, Praha 2005, s. 12.

v reflexích, jež prozrazují, že dvanáctiletý hrdina již nevěří v abstraktní zlo a dobře si uvědomuje osobní zodpovědnost za morální stav společnosti: „Když pozdějš přestal partaji šéfovat Dubček a vzal to za něj Husák, věděli jsme, že to je v pytlí především proto, že jsme Žižkovi zas museli skandovat, že náš nejlepší přítel je Sovětský svaz.“¹¹

Zrůdnost normalizačního režimu je odkrývána v jakoby bezděčných detailech: konfrontace uniformní šedi normalizační panelákové architektury s historickými památkami či vlastnoručně vybudovanými útočišti (například skautská klubovna Rotunda, Vojtův střešní příbytek). Současnému dětskému recipientovi při orientaci v některých reáliích příběhu výrazně napomáhá právě volba vypravěče, jehož kompetence je limitována tím, že sám vyrůstal v jisté odtrženosti a sociální izolaci dětského domova. Ivanovým průvodcem po nově objevovaných životních dimenzích a hodnotách je Vojta. Prostřednictvím Vojtovy postavy se do textu dostává v tomto případě důležitý korektiv dospělého pohledu, ale v ideově-tematické rovině také příběh člověka, který uprostřed normalizační mašinérie dokázal najít svůj vlastní životní prostor, aniž by musel rezignovat na své ideály.

Ivan nasbíral hodně smutných životních zkušeností; již ví, že „za každou vteřinu štěstí se platí hodinami smutku a sloveso těšit se do děcáků nepatří.“¹² Vynořuje se paralela mezi dětským domovem a vězením. Oba tyto prostory charakterizuje atmosféra šikany, zákazů, omezování svobody, ztráta soukromí, která může vyústit až ve ztrátu identity. Vytvářením negativ jsou pak pevně přátelské svazky, které v jinak dusivém prostředí mají povzbudivou moc. Situování části děje do prostředí skrytého skautského oddílu tedy není náhodné:¹³ „I proto se příběh pro mého syna odehrával mezi těmi, kteří – se skautským slibem v srdci – utvořili společenství, v němž se jim lépe dýchalo a lépe bránilo proti těm, kdo vymývali hlavy i malým dětem, aby přijímaly nenávist ke všemu, co nenáviděla komunistická strana: ke svobodě nejen si myslet, ale i říct, co si myslím, k radosti z dobrého díla i skutku, k pravdě, ať je jakákoliv, k bratrství se všemi lidmi dobré vůle – prostě ke všemu, co obsahuje skautský slib.“¹⁴ Skauti představují přirozenou morální autoritu: „Víš, proč komunisti nesnášej skauty? Protože učeť děti dodržovat skautskej zákon. Nelhat. Držet slovo. Pomáhat slabším. Přesně všechno, co komunisti tak nenáviděj. I teď za to lidi zavíraj! A dřív i popravovali!“¹⁵ Svoboda je nejvyšší hodnotou a je to právě touha po svobodě, která sblížuje sirotka na útěku s dospělým mužem. Oba pro svobodu již obětovali vlastní pohodlí a nechtějí se stát součástí systému, který právo na svobodný život upírá. Cesta k vytoužené svobodě by však nebyla otevřená bez solidarity a přátelské pomoci, kterou protagonisté přijímají i nezištně poskytují.

Helena Vypelová se ve své recenzi staví skepticky ke kompozici románu, kde „tematizování politické situace sedmdesátých let totiž určuje póly hodnotového spektra fikčního světa příběhu a odsunuje na okraj – pro dětského čtenáře myslím zábavnější – líčení chlapeckých dobrodružství, která vypravěč Ivan zažívá ve společenství skautů (v klubovně, na táboře, u ohníčku s kytarou).“¹⁶ Je pravda, že kompozice románu se na první pohled vyznačuje určitou

11 Stránský, J.: *Perlorodky*. Meandr, Praha 2005, s. 32.

12 Tamtéž, s. 123.

13 Stránský prošel legendárním oddílem vodních skautů („vodní pětkou“), který vedl spisovatel Jaroslav Novák. Sám vzdal skautingu hold rovněž spoluprací na námětu a scénáři dokumentu *Tábor Černého delfína* (1966), který byl kronikářským záznamem prázdninového tábora turistického oddílu, jenž navazoval na někdejší skautskou *Dvojku* Jaroslava Foglara.

14 Tamtéž, s. 9.

15 Tamtéž, s. 80.

16 Vypelová, H.: Pohádkové adopce. *Tvar*, 2006, č. 8, s. 21.

nevyvážeností. Přijmeme-li však zvolenou vypravěčskou situaci (nekompetentní dětský vypravěč, zaklínající se možnými výpadky paměti), může nám právě ona nedokonalá kompozice poskytnout další interpretační klíč. Skauting není u Stránského chlapecké prázdninové dobrodružství, nýbrž celoživotní mravní závazek.

Ačkoli lze románu vyčíst nedostatky (například nepravděpodobnost zápletky, zjednodušení psychologie dospělých postav, které se ve fabulačně bohatém řetězci stávají spíše figurkami; postava Vojty Rampacha pak přímo indikátorem vymezujícím hranici mezi dobrem a zlem), nijak neoslabují jeho přesvědčivost, jež se zakládá právě na etickém poselství. Stránský dokáže předestřít nelichotivý obraz normalizační minulosti bez schémat, bez idealizace a – co je nejdůležitější – bez nenávisti. K *Perlorodkám* lze v plné šíři vztáhnout autorovo krédo: „Má bohatá životní zkušenost s krutostí a ponižováním podtrhla a sečetla všechno, co jsem kdy potřeboval, abych se ubránil, a tady je výčet: Nejen víra, naděje a láska, ale jistota, že jimi jsem napojen bez ohledu na vzdálenost, která nás dělí, na všechny, co jsou součástí mého srdce, mé duše. Schopnost vžít se do bolesti jiných a snažit se jí alespoň část od nich odejmout, neboť i tak vzniká prostor pro radost. Laskavost – bez ohledu na nelaskavost, již jsme obklopeni. Nadhled. Vědomí, že je nedozírná škoda každého dobrého slova, jež nebylo řečeno. Schopnost vyškrtat – v tom nezávistném obklopení – ty problémy, které jako problémy jenom vypadají.“¹⁷ Jan Lukeš v souvislosti s povídkami Stránského z vězeňského prostředí konstatoval, že „směřují, zdá se, obecně k výrazu jakési jednoduché osobní filozofie životního optimismu a zabydlenosti, která se stejně snadno dokáže inspirovat i látkami zcela odlehlými.“¹⁸ Obdobně v *Perlorodkách* dominuje optimistický tón, jímž autor vyvažuje hrdinovu počáteční outsiderskou životní pozici, na níž demonstruje společenskou zvláštnost. Román *Perlorodky* je v tomto smyslu první vlašťovkou signalizující cestu, jak se i ve sféře literatury pro děti a mládež vyrovnat s citlivými otázkami národní minulosti.

LITERATURA:

Hamanová, R: Téma německé okupace a 50. let v současné próze pro děti a mládež. In:

Současnost literatury pro děti a mládež II. Technická univerzita, Liberec 1998.

Horelová, E. *Tománek ve škole*. Albatros, Praha 1992.

Lukeš, J. *Srdcerváč*. Hejkal, Havlíčkův Brod 2005.

Sís, P.: *Zed'* (předmluva). Labyrint, Praha 2007.

Stránský, J.: *Perlorodky*. Meandr, Praha 2005.

Vypelková, H.: Pohádkové adopce. *Tvar*, 2006, č. 8, s. 21.

Katedra české literatury

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně

17 Z předmluvy ke knize Gráfová, A.: *Pohlednice z minulého století*. Garamond, Praha 2001.

18 Lukeš, J.: *Stalinské spirituály*. Čs. spisovatel, Praha 1995, s. 123.

LITERÁRNÍ TEORIE A HISTORIE PO ROCE 1989; PŘEDBĚŽNÝ NÁČRT PŘÍBĚHU*

JAN SCHNEIDER

0. Příběh české literatury, který psali literární badatelé v letech 1948–1989, se vyznačoval mj. tím, že byl – řečeno Gennetovým žargonem, a tedy v souladu s pojetím dějin jako narativu – plný paralipsí, tedy míst (událostí a jejich protagonistů), která měla zůstat záměrně zamlčena. Taková byla mocenská strategie oficiálního marxistického diskursu. Nutno poznamenat, že zachycení osudů literatury představovalo v té době víceméně podružnou a podpůrnou linii parazitující na velkém vyprávění společenském, za jehož pointu byla vytyčena beztrždní, komunistická společnost. To ovšem určovalo, co z literárního dění má být považováno za nosné, kdo je hrdina a kdo padouch, tedy oponent, kdo pomocník. Autorita takového příběhu, neboť byla prosazována institucionálně, měla být absolutní. Přesto řada čtenářů tento příběh nebrala zcela vážně a byla období, zejména šedesátá léta, kdy epizodicky a zároveň v relativně marginálních rolích promlouvali i jiní vypravěči, kteří utilitární přímočarost oficiálního příběhu zpochybňovali. Ti však byli s příchodem normalizace umlčeni a z oficiálního příběhu vyloučeni, což jim paradoxně umožnilo, aby mohli vyprávět příběhy alternativní. Handicapem takového počínání však bylo, že jejich vyprávění bylo režimem sankcionováno, že nesmělo být prezentováno veřejně, nahlas, že pronásledováni byli jak jeho vypravěči, tak jeho čtenáři, a zavrhováni jeho hrdinové. Tento příběh byl odsouzen k tomu, aby koloval v jiném komunikačním okruhu, jak se dnes tato vyprávěcí situace poněkud eufemisticky označuje. Je příznačné, že navenek nebyli protagonisté tohoto alternativního příběhu postupem času už ani veřejně odsuzováni a napadáni jako oponenti, tedy padouši (k tomu byli povoláni pouze ti nejvyšší ve „vypravěčské hierarchii“ někdejšího diskursu, jako např. Vítězslav Ržounek),¹ nýbrž byli zamlčováni, aby byli zapomenuti.

1. V roce 1989 se hlavní velké vyprávění, i když fungovalo v podstatě jako nedotknutelný mýtus, a jako takové bylo institucionálně neustále stvrzováno, najednou přetrhlo, jeho institucionální vypravěč totálně zkolaboval. Najednou se hlásí o slovo více vypravěčů, každý má své preference, vyzdvihuje jiné existenty než předchozí vyprávění, fokalizuje jiné aktéry, přičemž jeden aktér může u různých vypravěčů hrát roli různých aktantů (a naopak). Vyprávění přestává být jednohlasé, stává se různorečím, jedna perspektiva je nahrazena polyperspektivitou, pluralizuje se. Dříve marginální se přesunuje do centra, před několika měsíci subverzivní se stává konstruktivním. Z někdejšího přehledného, jasně strukturovaného příběhu vzniká na

* Text vznikl v rámci grantu ESF *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*, r. č.: cz.1.07/2.2.00/07.0020.

1 Např. ve svém *Nástinu poválečné české literatury: 1945–1980* (1984), ale i zde dominuje spíše strategie znevýznamňování mnohých aktérů soudobé české literatury.

první pohled chaos, který je však chápán, jak potvrzuje (byť s jistou hořkostí, neboť s vědomím společenské marginalizace literatury) ve svém esejí *Obnovení chaosu v české literatuře* Jiří Kratochvíl,² jako pozitivní. Literatura se podle něj konečně zbavila všech mimoliterárních, společenských úkolů, které plnila od dob národního obrození, a dostala šanci být sama sebou. Chaos je situací nového začátku.

Pro pluralizaci a polyperspektivizaci literárního příběhu (paralelně s příběhem společenským), k níž po roce 1989 došlo, musely být vytvořeny institucionální podmínky. Na akademická pracoviště se vrátili druhdy vyhoštění vědci, naopak funkcí jsou zbaveni nositelé normalizace. Radikální personální změny byly provedeny na Ústavu pro českou literaturu tehdejší Československé akademie věd, zejména však na Katedře české literatury FF UK (dnes Ústavu české literatury a literární vědy), která byla za Ržounkova působení centrem normalizace literárněvědné bohemistiky. Záhy došlo i k obměně redakční rady časopisu *Česká literatura*. Velmi důležitým faktorem bylo, že se poměrně rychle rozšiřovaly publikační možnosti pro literární historiky a teoretiky: obnoveny byly *Literární noviny*, někdejší příloha časopisu *Kmen* se transformovala s novou redakcí v *Tvar*, ze samizdatu přešly na „oficiální vydavatelskou bázi“ např. *Kritický sborník* (který vycházel v letech 1990–2001) nebo *Revolver revue* se svou *Kritickou přílohou*, v roce 1991 byly založeny i nové časopisy jako *Svět literatury* nebo *Litteraria pragensia*, které se začaly věnovat literární problematice v širších kontextech. Literární kultura hraje významnou roli i v dalších časopisech nejrozumnější ideové orientace, jako např. v *Souvislostech* (*Revue pro křesťanskou kulturu*), v revui *Prostor* atd.

Pro literárněhistorickou a ediční práci měl pak zásadní význam vznik *České knihovny* v roce 1996, k jejímž hlavním iniciátorům patřil Květoslav Chvatík, který se po roce 1989 jako celá řada dalších exulantů velmi aktivně začlenil do českého literárního života, ač žil stále v zahraničí (Německo, Švýcarsko). Projekt měl v novém společenském a kulturním kontextu navázat na tradice edic jako Národní klenotnice, později pak Národní knihovna nebo Slunovrat, a přinést soubor děl, která tvoří zásadní pilíře české literatury od počátků po současnost.

Prvním aktuálním úkolem vypravěčů literárního příběhu, literárních historiků a kritiků se po roce 1989 stalo právě odstraňování oněch paralipsí týkajících se na prvním místě předchozího normalizačního období, které po sobě zanechal někdejší Velký vypravěč. A tak prudkou vlnu vydávání dříve zakázaných autorů doprovázela vlna literárněhistorických analepsí, které měly komplementivní funkci. Na počátku stály především věcně informativní přehledy. První platformou pro prezentaci těchto komplementivních analepsí představoval denní tisk, konkrétně pak obnovené *Lidové noviny*. Právě zde byla v letech 1990–1991 otiskována slovníková *Abeceda zapovězených* se 75 medailony (počínaje Ludvíkem Aškenazym a konče Janem Zahradníčkem), jejímž autorem byl literární historik a kritik Vladimír Novotný.

Akutní potřebu základních informací o dříve umlčované literatuře měly saturovat i oficiální reedice prací dříve samizdatových, jako např. v roce 1991 *Slovník zakázaných autorů* Jiřího Brabce, Jana Lopatky, Jiřího Gruši, Petra Kabeše a Igora Hájka (původně v edici Petlice, 1978; později vydáno i v Sixty-Eight Publishers, 1982). Nutnost alespoň předběžně zkompletovat informace o minulém dvacetiletí vedla k prvnímu zmapování dříve zakázané literatury v olomoucké příručce *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu* (1991). Její autoři chtěli podat nejen věcné informace o jejich protagonistech, ale přinejmenším alespoň v hrubých rysech naznačit základní linie příběhu zapovězené literatury. Od informací se postupně stále více

2 Kratochvíl, J.: Obnovení chaosu v české literatuře. *Literární noviny*, 47, 1992, s. 5..

precházelo k interpretacím (a často i reinterpretacím) jednotlivých významných děl. Zde už zároveň dochází k integraci všech tří proudů české literatury – oficiální, exilové a samizdatové – do jednoho literárního prostoru, zatím však ještě bez zachycení složité komplexnosti „různých dějových linií“, bez příběhu. Dokládá to *Slovník českého románu 1945–1991* (1992), později rozšířený na *Slovník české prózy 1945–1994* (1995), který jako kolektivní práce vznikl na brněnském pracovišti Ústavu pro českou literaturu pod vedením Blahoslava Dokoupila a Miroslava Zelinského a který byl podobně jako olomoucká práce dílem tehdy mladší badatelské generace. Vysloveně interpretační charakter měla i práce pražského kolektivu autorů *Český Parnas: literatura 1970–1990*, připravená pod vedením Jiřího Holého.

2. Od počátku 90. let se rovněž velmi silně projevuje zájem i o jinou oblast literárního příběhu, která byla zejména v předchozím dvacetiletí marginalizována, ne-li přímo zavržována, o literární teorii. Teoretická větev literárního příběhu má v určitém smyslu metanarativní charakter. Bylo fatální, že po dvacet let byla česká literární věda zcela izolována od literární vědy západní. Jestliže v šedesátých letech zejména v edici Dílna, kterou vydávalo nakladatelství Československý spisovatel, vycházely překlady alespoň některých významných prací z oblasti teorie a metodologie (jako např. Staigrovy *Základní pojmy poetiky*), pak po roce 1970 (edice byla bez náhrady zrušena) nevyšlo vůbec nic. Až na samotném konci 80. let se v Odeonu podařilo vydat knihu *Teorie vyprávění* od Franze K. Stanzela, a to bylo vše.³ Absenci překladové teoretické literatury mělo alespoň částečně zmírnit vydání *Průvodce po světové literární teorii* (1988), které bylo přes veškerou informativní hodnotu přece jen do určité míry poznamenáno marxizujícím diskursem – výběrem protagonistů i výkladem. Pro literární teorii v 90. letech bylo tedy obnovení kontaktů se zahraničím prostřednictvím překladů zásadní teoretické (samozřejmě také estetické a filozofické) literatury stejně důležité jako návrat české teorie ze samizdatu a bytových seminářů do veřejného prostoru.

V prvních letech po listopadu 1989 se jeví jako centrální linie literární teorie **strukturalismus**. Zájem strukturalistů o otázku „jak“ (na rozdíl od marxistického preferování otázek „co“ a „proč“) s důrazem na imanenci literární řady (přestože usiloval stále více i o vřazování literatury do společenského kontextu) byl v padesátých a pak i sedmdesátých letech nutně nevítaný a nežádoucí a vedl k obviňování z formalismu; naproti tomu v průběhu let šedesátých si u nás vydobyl pozici vůdčí metodologie. K rehabilitaci strukturalismu po listopadu 1989 přispělo obnovení Pražského lingvistického kroužku, vědeckého společenství, které mělo v meziválečném období mezinárodní věhlas. Publikovat a/nebo také pedagogicky působit začala na českých univerzitách celá řada teoretiků hlásících se ke strukturalismu, kteří byli za normalizace exkomunikováni do kotelen, archivů či do exilu, jako např. Miroslav Červenka (v letech 1997–2000 byl vedoucím Ústavu české literatury a literární vědy a v letech 1990–2002 šéfredaktorem časopisu *Česká literatura*), Lubomír Doležel, Miroslav Procházka, Milan Jankovič, Květoslav Chvatík, Mojmír Grygar, ale také např. z mladších Sylvie Richterová a další se strukturalismem volněji spříznění badatelé jako např. Zdeněk Kožmín, Aleš Haman nebo Mojmír Otruba. Oficiálně jsou vydávány především práce, které vznikaly v předchozím dvacetiletí, ale postupem času i práce nové, práce teoretické i práce aplikující strukturalismus při analýze konkrétních literárních děl.⁴ Strukturalisté získali v teoretickém diskursu 90. let

3 V tom byla situace v tehdejší Československu naprosto odlišná od situace v Polsku, kde překlady západní filozofické i literárněteoretické literatury vycházely běžně a pro českého čtenáře představovaly možnost kontaktu s aktuálním děním v oboru.

4 Jmenujme namátkou Červenkovy práce *Významová stavba literárního díla* (1992) nebo *Z večerní školy versologie*, které se rozrostly na 3 svazky (1991, 1995, 1999), *Dějiny českého volného verše* (2001), *Fikční světy lyriky* (2003),

určitou dominanci, situace však byla přece jen jiná než v letech šedesátých, kdy strukturalismus ovládl značnou část literárněteoretického diskursu nejen u nás, ale i ve světě (vznik a působení francouzského strukturalismu). Někdejší žáci i další následovníci Jana Mukařovského se však na počátku 90. let vrátili do situace, která pro strukturalismus nebyla příznivá. Literárněvědný diskurs byl ve znamení poststrukturalismu, který strukturalistická východiska odmítal jako metafyzická. Zájem o soustředěné zkoumání (jazykové) podstaty literatury a literárního díla byl nahrazen zájmem o literaturu v souřadnicích kultury, tedy často ideologie a politiky. K tomu je nutno ještě přičíst, že rovněž někteří někdejší protagonisté strukturalismu své postoje již před lety zavrhlí (např. Tzvetan Todorov či Roland Barthes). Přestože se domácí strukturalismus od strukturalismu francouzského do jisté míry distancoval, ani domácí situace pro něj nebyla ideální. To mělo své specifické historické důvody. V šedesátých letech, kdy se strukturalismus pozvolna vracel do literárněvědného provozu, byla patrná snaha určité části jeho teoretiků vymanit se z literární imanence a zahrnout do svého zkoumání i problémy sociologické, antropologické či filozofické, a to jednak v návaznosti na vývoj Mukařovského myšlení ve třicátých a čtyřicátých letech, jednak ve snaze učinit strukturalismus kompatibilní s marxismem (což jistě přispělo k legitimizaci jeho tehdejšího návratu), třebaže šlo do značné míry o vytvoření neideologické, vědecké alternativy k ideologickému marxismu.

Je paradoxní, že v sedmdesátých letech se pak tato snaha o marxizaci stala naopak přítěžící okolností, neboť v příběhu neostalinských normalizátorů se strukturalisté rázem stali nepřítelem o to nebezpečnějším, neboť nepřítelem vnitřním. V devadesátých letech se pak někdejší „kompromisy“ s marxismem staly novou přítěží. Přispěl k tomu i fakt (který v 60. a 70. letech nehrál významnější roli), že řada strukturalistů se v padesátých letech nadchla pro nový (komunistický) režim a začínala na pozicích stalinských agitátorů. Negativním příkladem se stal sám Jan Mukařovský. K zásadním „hříchům“ jeho minulosti patřilo nejen neblaze proslulé odvolání strukturalismu, ale především jeho politické postoje a praktické působení ve funkci prorektora a později rektora UK v letech 1948–1953. K odmítání strukturalismu u části literárněvědné veřejnosti po listopadu 1989 přispěl i zásadní negativní postoj vůči „formalismu-strukturalismu“ ze strany Václava Černého,⁵ který i po své smrti působil jako zásadní morální autorita. Jeho výtky vůči strukturalismu byly na jedné straně metodologické: strukturalismus se podle něj příliš zaměřoval na výraz a opomíjel obsah a význam a s ním pak zejména autorskou osobnost, v kritickém aktu pak i hodnotu literárního díla. Na straně druhé Černého odmítnutí strukturalismu bylo motivováno právě společenskými postoji Jana Mukařovského. Sebekritická reflexe (tedy vlastně z pozice homodiegetického vypravěče) se objevuje i v řadách strukturalistických, konkrétně u Miroslava Červenky, který s ní vystoupil v roce 1991 na konferenci ke stému výročí narození Jana Mukařovského. Svou analýzu poválečného vývoje myšlení Jana Mukařovského Červenka pointoval varováním před nebezpečím „ideologie strukturalismu“.⁶ Ke kritizovaným aspektům strukturalismu patřilo rovněž jeho spojení s avantgardou a jejím radikálním diskursem, protože podle některých vlastně s komunistickou ideologií: zde se stal terčem kritiky zejména Roman Jakobson (viz studie Jindřicha Tomana otištěná v *Kritickém*

Chvatíkovy práce *Melancholie a vzdor* (1992), *Strukturalní estetika* (1994, 2001), *Člověk a struktury* (1996), Doležalovu naratologickou práci *Narativní způsoby v české literatuře* (1993) nebo soubory studií Sylvie Richterové *Slova a ticho* (1991) či *Ticho a smích* (1997).

5 Černý, V.: Moje poznámky k formalismu-strukturalismu. *Kritický sborník*, 3, 1993, s. 54–70.

6 Červenka, M.: Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem. *Tvar*, 36, 1991, s. 5.

sborníku⁷). Tomanova kritika (na rozdíl od Červenkovy) však byla vedena z pozice heterodiegetického vypravěče. Na slepé skvrny, zejména co se interpretace, osobního, prožitého styku interpreta s literárním dílem týče, poukazovali i jiní. Jako kritik zevnitř, jakýsi periferní homodiegetický vypravěč, vystoupil Zdeněk Kožmín – což se projevilo mj. v jeho kritice Chvatíkovy monografie o Milanu Kunderovi.⁸ Jiným problémem byl v 90. letech poměrně negativní postoj některých strukturalistů právě vůči poststrukturalistickým směrům (např. ostré odmítnutí dekonstrukce Lubomírem Doleželem či Alešem Hamanem), kdežto teoretikové, či spíše metateoretikové, kteří byli vůči strukturalismu v pozici heterogenního vypravěče, jako např. Martin Procházka nebo Miroslav Petříček, viděli mezi českým strukturalistickým myšlením a dekonstrukcí jistě pozitivně hodnocené afinity.⁹

Nejvýrazněji se po roce 1989 projevil strukturalistický vliv v zesíleném zájmu o poetiku literárního díla obecně (viz soubory ...*na okraji chaosu*, 2001; *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, 2002; *Na cestě ke smyslu*, 2005), zejména pak o naratologii a teorii fikčních světů (právě fikčnost se po literárnosti stala klíčovým pojmem strukturalismu). Zásahu na tom má na prvním místě Lubomír Doležel, a to nejen díky svým pracím *Narativní způsoby v české literatuře* (1973, upravené české vydání 1993) a zejména *Heterocosmica: fikce a možné světy* (1998, česky 2003). Část mladé teoretické generace získal pro naratologii a teorii fikčních světů při svých návratech do Československa a České republiky i svým pedagogickým působením a přednáškovou činností. Obě disciplíny se vlastně staly centrem teoretického diskursu. Dokládají to práce Alice Jedličkové (*Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy*, 1993) nebo dále Tomáše Kubíčka (*Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*, 2001; *Vyprávěči: kategorie narativní analýzy*, 2006) či Bohumila Fořta (*Úvod do sémantiky fikčních světů*, 2005); třebaže už v nových poklasických, tj. poststrukturalistických souřadnicích, a to zejména po roce 2000. Že se naratologie stala interdisciplinární platformou, kterou zdaleka nezačíná pouze umělecká próza, ale vyprávění ve všech možných formách výskytu, ukázalo v českém prostředí kolokvium *Vyprávění v kontextu*, které se konalo v únoru 2008 v Praze a z něhož vyšel i stejnojmenný sborník. V posledních letech s tím pak souvisí silící zájem o problematiku intermediality, v kontextu myšlení o literatuře tedy zkoumání vztahů literatury k jiným médiím.¹⁰

Celá řada teoretiků, kteří nějak se strukturalismem pracovali, si však byla vědoma jeho jistých mezí, proto se snažila rozšířit metodologickou základnu. Týká se to nejen již uvedeného Zdeňka Kožmína, jehož centrálním tématem prací je problematika interpretace (proto je u něj strukturalistické východisko nutně zpochybňováno a rozpouštěno v existenciálním střetu s básnickým dílem (mj. *Studie a kritiky*, 1995; *Modely interpretace*, 2001; *Existencialita*, 2003), ale i Aleše Hamana, který se pokouší „humanizovat“ strukturalismus filozofií Paula Ricoeura. Právě u něj můžeme nalézt jisté smíření strukturalismu s fenomenologií, hermeneutikou a existencialismem (mj. *Východiska a výhledy*, 2002; *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*, 2003). Další významný teoretik, který zásadním hlasem přispěl do metodologické

7 Toman, J.: Rétorika modernismu: Pražský lingvistický kroužek v kontextu dobových ideálů vědy a společnosti. *Kritický sborník*, 1, 1994, s. 25–31.

8 Kožmín, Z.: Vykřičníky i otazníky. *Literární noviny*, 36, 1994, s. 6.

9 Srovnej např. Petříček, M.: Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu. *Česká literatura*, 5, 1991, s. 385–391; nebo Procházka, M.: Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii. *Česká literatura*, 6, 1991, s. 481–494.

10 Dokladem takového zájmu je např. konference o intermedialitě uspořádaná v Olomouci v listopadu 2007, z níž vzešel sborník *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk* (2008), či publikace *Vybrané kapitoly z intermediality* (2008).

diskuse po roce 1989, byl Zdeněk Mathauser. I on – podobně jako Kožmín a Haman – patřil ke generaci, která se myšlenkově profilovala už v 60. letech. Mathauser, jehož práce nejvíce zasahují až do filozofie, hledal možnosti reflexe literatury v dialogu mezi fenomenologií, hermeneutikou, strukturalismem a sémiotikou (z jeho prací jmenujme alespoň soubory studií *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, 1989; *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie*, 1994; *Mezi filozofií a poezií. K sémiotice a hermeneutice*, 1995; nebo práci *Estetika racionálního zrání*, 1999).

Ke generaci, která myšlenkově zrála v 60. letech a po roce 1970 byla umlčena, patřil i Přemysl Blažíček. Blažíček se nicméně nestal protagonistou strukturalistických událostí, jemu šlo více než o hledání zdrojů významu v literárním díle, které stojí v zadání strukturalistického úkolu, o samotný význam a jeho textové dobývání. Dokládají to jeho interpretační práce *Haškovův Švejk* (1991) nebo soubor statí *Kritika a interpretace* (2002).

Mladší generace, která zahájila svou publikační činnost vlastně až na přelomu 60. a 70. let, se strukturalismu vyhnula, byť některé jeho aspekty jí byly blízké. Vladimír Macura, od ledna 1993 ředitel Ústavu pro českou literaturu, více pracoval s poznatky kulturní sémiotiky Jurije Lotmana, které využil už v souboru studií o národním obrození *Znamení zrodu* z roku 1983 a dále aplikoval i v letech 90., např. v souborech *Šťastný věk. Sémiotické studie* (1992) nebo *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (1993). Daniela Hodrová naproti tomu preferovala bachtinovský přístup k literatuře, významné místo v její historicko-teoretické činnosti hrají práce o románu (např. *Hledání románu*, 1989; *Román zasvěcení*, 1993) nebo práce topologické (*Místa s tajemstvím*, 1994).

Nový podnět k úvahám o významu literární teorie pro myšlení o literatuře v novém miléniu pak dala kniha Petra A. Bílka *Hledání jazyka interpretace* (2003), do jisté míry rozevírající sevření domácí strukturalistické tradice a objevující pro český teoretický kontext další přístupy (ne že by nebyly známy, ale vzhledem k autoritě strukturalismu zůstávaly poněkud na okraji zájmu). Pluralizace literárněteoretického myšlení s sebou přinesla v posledních letech průniky celé řady dalších přístupů či objevení dalších témat, jako např. tematologie, genderových studií, problematiky čtenáře a čtenářství atp.

3. Vraťme se ještě jednou k literární historii. Je samozřejmé, že prvotní potřeba zmapovat a zaznamenat protagonisty zamlžovaného příběhu české literatury na přelomu tisíciletí pomínila a nastal čas k hlubším literárněhistorickým analýzám a interpretacím, k ještě vzdálenějším externím analepsím (vzhledem k příběhu psaní o literatuře po roce 1948). Jde především o katolickou literaturu, která neměla možnost být v šedesátých letech zdaleka plně rehabilitována. Zde má na jedné straně obrovskou zásluhu na jejím poznání Jaroslav Med, na straně druhé jejím nejrazantnějším stoupencem z řad mladé generace se stal Martin C. Putna. Znovuobjevovány a rehabilitovány byly některé potlačované skupiny či směry (poválečný surrealismus nebo underground), solitérní osobnosti jako např. Ladislav Klíma, Richard Werner, Josef Váchal či Milada Součková. Vznikají (nebo jsou nově vydávány) monografické práce o Milanu Kunderovi, Josefu Škvoreckém, Arnoštu Lustigovi. Analepse však nejen doplňují neznámé, zamlčované, ale mohou být i tzv. repetitivní, vracejí se k událostem, které již byly vyprávěny, ale ukazují je v novém světle, nebo je dokonce přepisují: tak jsou demytizovány některé klíčové postavy marxistického příběhu o literatuře, jako např. Julius Fučík, nebo část generace 70. a 80. let, která tvořila oficiální literaturu, znovu se vracejí spory o avantgardu (naposledy objevné práce Josefa Vojvodíka), opětovně se aktualizuje výklad baroka nebo národního obrození. Takové práce se občas nevyhnou ani ostře ideologickým postojům (jako např. soubor

studií Petra Steinera *Lustrování literatury*, 2002 – příznačné je v této souvislosti např. odmítání Milana Kundery), a tím se výrazně odlišují od příběhů vyprávěných ze strukturalistických pozic, v nichž hrdinou je text s dominantní estetickou funkcí.

Vzhledem k charakteru organizace literárního provozu (obecněji však i vědeckého života u nás) zůstává i po roce 1989 hlavním vypravěčem příběhu české literatury Ústav pro českou literaturu. Jeho lexikografická činnost se zasloužila o nejdůkladnější zpracování existentů – abychom použili pojmu Seymoura Chatmana – tohoto příběhu: *Lexikon české literatury*, který začal vycházet ještě před listopadem (a vzhledem k charakteru projektu patří k tomu nejserióznějšímu) a jehož hlavním garantem se po Vladimíru Forstovi stali Jiří Opelík a po něm Luboš Merhaut, přinesl informace o české literatuře od jejích počátků až po rok 1945. Na *Lexikon* pak navázal *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (1995, 1998), který připravil kolektiv autorů pod vedením Pavla Janouška.¹¹

Existenty příběhu české literatury však bylo třeba nejen zaznamenat, ale rovněž utřídit do vzájemných souvislostí – bylo potřeba sepsat nový, komplexní příběh české literatury (který by ony analeptické doplňky a revize zahrnul). To podnítilo vznik různých literárněhistorických prací syntetického charakteru, jako např. *Panorama české literatury* (1994, elektronická verze *Panoramaty* z roku 2008 je radikálně přepracovaná) nebo *Česká literatura od počátků k dnešku* Jana Lehára, Alexandra Sticha, Jaroslavy Janáčkové a Jiřího Holého, (1998). Vedle toho vznikají i práce více či méně dílčího charakteru, které však přinášejí nový pohled na určitý časový výsek nebo určitý literární druh (např. práce Zdeňka Kožmína a Jiřího Trávníčka o lyrice od 40. let po současnost *Na tvrdém loži z psího vína*, 1998). Postupem času nazrává i čas pro první literárněhistorické zpracování literatury nejnovější (např. Lubomír Machala: *Literární bludiště. Balance polistopadové prózy*, 2001).

Aktuální potřeba zachytit celý příběh literatury, který by zohledňoval dříve zamlčované nebo tendenčně vyprávěné literární události, zastíňovala otázky hlubšího, metodologického charakteru, které při jeho vyprávění vyvstávají. Teprve v novém miléniu se stal způsob psaní (českých) dějin literatury předmětem diskusí (např. kolokvium *Hledání literárních dějin*), které vyvrcholily v souvislosti s přípravou dalšího komplexního literárněhistorického vyprávění, čtyřdílných *Dějín české literatury 1945–1989* (vydaných v letech 2007 a 2008). Formulaci, která představuje jisté vyhocené (a také mimořádně zjednodušené) shrnutí kritických postojů vůči dosavadní podobě literární historiografie, si můžeme vypůjčit od recenzentky práce Vladimíra Papouška a Dalibora Turečka *Hledání literárních dějin* (2005): „Naše myšlení literárních dějin, pozitivistické v představě lineárního pokroku, romantické v zaměření na autorskou osobnost, samoučelné a imanentistické v mnoha ohledech (ve školních učebnicích i pojednáních akademických), se před sto lety zaseklo jako ohraná deska.“¹² Recenzentka byla s věcí hotova velmi rychle, úvahy o potřebě problematizovat dosavadní psaní o literatuře, jak je formulovali Dalibor Tureček a Vladimír Papoušek, nutně stojí na mnohem serióznějších základech, neboť vyplývají z vlastní bohaté literárněhistorické činnosti.

11 Na internetu (na adrese <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>) je v současné době k dispozici *Slovník české literatury po roce 1945*, který vychází jednak z uvedeného *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945*, jednak ze *Slovníku českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000* (2002).

12 Kuzmíčová, A.: O smysl českých literárních dějin. *Tvar*, 15, 2005, s. 21.

Papouškovým východiskem je triáda pojmů (kuhnovské) paradigma, (předfoucaultovský) diskurz a epistémé¹³, s jejichž pomocí vytvořil nástroje pro zachycení „procesu poruch a nehomogenit“, který podle něj způsobuje, že místo o literárním vývoji by se mělo hovořit o proměně. Tureček připomíná nutnost vidět pulsační charakter dějin (pojem Petera Zajace¹⁴), který má liberálně viděné dějiny nahradit „představou pulsačního, synoptického charakteru s dynamikou, která se koncentruje do uzlových bodů.“¹⁵ Tureček požaduje, aby dějiny byly chápány jako pluralitní, charakterizované „nejistou rovnováhou“ (opět podle Zajace). Žádá, aby nebyly postaveny na předem vymezeném kánonu, aby si všímaly i pozadí populární literatury, zdůrazňuje potřebu komparativního přístupu a ukazuje i možnosti aplikace teorie fikčních světů.¹⁶

V diskusi kolem *Dějin* se teoretikové předháněli v tom, jak dnes, po Lyotardově vyhlášení konce velkých příběhů, dějiny vlastně napsat nelze, což vedlo k ostrým diskusím s praktiky¹⁷, kteří se literární historiografii věnují. Tady se ukázalo, že teoretikové s historiky často žijí vedle sebe, aniž by se navzájem vnímali a byli ochotni od druhé strany přijímat podněty, že mluví často neslučitelnými žargony.

4. Použil jsem pro své opoznámkování literárněvědného myšlení po roce 1989 metafory příběhu, a tudíž i naratologické terminologie: vždyť naratologové, postklasičtí, konkrétně ti kognitivně orientovaní, spatřují v příběhu základní způsob našeho poznávání světa. Metafora příběhu je zde však spíše jistou didaktickou pomůckou a rozhodně nemá ztělesňovat onu jednoduchou teleologickou lineárnost příběhu, již před lety prosazovali marxisté a proti níž brojí budějovičtí badatelé Tureček a Papoušek. Naopak, měla naznačit, že literární dění (ve smyslu Wolfa Schmidta – jako neohraničitelná a nekonečně členitelná a konkretizovatelná totalita, materiál ve formalistickém významu¹⁸) může být a také je zachyceno (rozčleněno, aktualizováno selekcí postav, situací a dějů) do více různých příběhů, mj. podle toho, s kterým diskursem je spjato. A tato metafora rovněž ospravedlňuje, že jsem u některých aktérů (zde vlastně vyprávěčů příběhů či metapříběhů) nebo dějových linií spočinul déle, zatímco jiné jsem stručně odbyl a nemálo z nich zůstalo v elipsách, které tento příběh nutně obsahuje. Koneckonců je to příběh-nepříběh, protože postrádá to, co má mít každý jeho *plot*, nebo řečeno aristotelovsky *mythos*: konec. A tak opouštíme protagonisty, aniž bychom mohli vědět, jak to s nimi dopadne.

13 Papoušek, V.: Epistémé, diskurz, paradigma a literární dějiny. In: *Hledání literárních dějin v diskusi. Záznám diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22. a 23. září 2005 v Českých Budějovicích*. Ed. Jan Wiendl. Paseka – Ústav české literatury a literární vědy FF UK, Praha – Litomyšl 2006. s. 12–24.

14 Zajac, P.: Existuje cosi ako pulzačné dejiny literatúry? *Slovenská literatúra*, 6, 1993, s. 417–424.

15 Viz Tureček, D.: Čtyři otázky metodologie literárních dějin. In: *Hledání literárních dějin v diskusi. Záznám diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22. a 23. září 2005 v Českých Budějovicích*. Ed. Jan Wiendl. Paseka – Ústav české literatury a literární vědy FF UK, Praha – Litomyšl 2006. s. 53–64.

16 Tureček, D.: Teorie fikčních světů a dějiny literatury. *Česká literatura*, 1, 2006, s. 1–13.

17 Skepsi vůči planému teoretizování neskrýval např. Pavel Janoušek, který byl jako vedoucí kolektivu *Dějin české literatury po roce 1945* postaven před výzvu dějiny napsat: své názory formuloval na kolokviu O psaní dějin, které se uskutečnilo v roce 2006 v Praze (Ztráty a nálezy. Glosy ke krizi současného českého myšlení o literární historii. In: *O psaní dějin: Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Ed. Kateřina Bláhová, Ondřej Sládek. Academia, Praha 2007, s. 41–55).

18 Schmid, W.: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004.

LITERATURA:

- Černý, V.: Moje poznámky k formalismu-strukturalismu. *Kritický sborník*, 3, 1993, s. 54–70.
- Červenka, M.: Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem. *Tvar*, 36, 1991, s. 1, 4–5.
- Hledání literárních dějin v diskusi. Záznam diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22. a 23. září 2005 v Českých Budějovicích. Ed. Jan Wiendl. Paseka – Ústav české literatury a literární vědy FF UK, Praha – Litomyšl 2006.
- Janoušek, P.: Ztráty a nálezy. Glosy ke krizi současného českého myšlení o literární historii. In: *O psaní dějin: Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Ed. Kateřina Bláhová, Ondřej Sládek. Academia, Praha 2007, s. 41–55.
- Kožmín, Z.: Vykřičníky i otazníky. *Literární noviny*, 36, 1994, s. 6.
- Kuzmičová, A.: O smysl českých literárních dějin. *Tvar*, 15, 2005, s. 21.
- Papoušek, V. – Tureček, D.: *Hledání literárních dějin*. Paseka, Praha – Litomyšl 2005.
- Petříček, M.: Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu. *Česká literatura*, 5, 1991, s. 385–391.
- Procházka, M.: Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii. *Česká literatura*, 6, 1991, s. 481–494.
- Rzounek, V.: *Nástin poválečné české literatury: 1945–1980*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- Schmid, W.: *Narativní transformace: dění — příběh — vyprávění — prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004.
- Toman, J.: Rétorika modernismu: Pražský lingvistický kroužek v kontextu dobových ideálů vědy a společnosti. *Kritický sborník*, 1, 1994, s. 25–31.
- Tureček, D.: Teorie fikčních světů a dějiny literatury. *Česká literatura*, 1, 2006, s. 1–13.
- Zajac, P.: Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry? *Slovenská literatúra*, 6, 1993, s. 417–424.

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

K TYPOLOGII POLISTOPADOVÉ LITERÁRNÍ KRITIKY

ALEŠ HAMAN

Po listopadovém pádu režimu se naše literární kritika dostala do nové situace. Možnost svobodného projevu přinesla na jedné straně zmnožení příležitostí k vlastnímu projevu bez nutnosti ohlížet se jak na omezené samizdatové publikační možnosti, tak na cenzurní tlaky v tiskových tribunách oficiálně vycházejících. Také předmět kritické aktivity, literární dílo, se zásadně změnil: nejenže se na veřejnosti objevily práce z minulého období, jejichž publikace byla do té doby znemožňována, nýbrž rychle začala narůstat produkce nových děl. To vytvářelo především pro širší čtenářskou veřejnost nepřehlednou situaci jednak proto, že se komplikovaly způsoby uměleckého projevu, do nichž v posledním desetiletí minulého století u nás stále silněji pronikaly vlivy postmoderních názorů narušující navyklé způsoby vnímání uměleckých děl, jednak proto, že znovuobjevená svoboda projevu s sebou přinášela i sklony k anarchizujícím tendencím v umění, jakési opojení svobodou, jež ústilo do představy, že „všechno je možné“, že padly všechny tradiční i konvenční meze a hranice spoutávající tvůrčí snahy.

Pro literární kritiku tím vznikly potíže, protože bylo třeba hledat nové pohledy na tuto tvorbu i nová měřítka, s nimiž k ní bylo možné vůbec přistupovat, aby se dalo dospět ke kritickému soudu. Situace byla tím složitější, že nové podmínky vytvořily předpoklady pro setkávání a střetávání kritických osobností různého věku, zkušeností, zaměření i vkusu. Setkávali se tu kritikové exiloví a samizdatoví i kritici, kteří měli možnost publikovat v povolených tiskovinách. Uvolnění publikačních možností vyvedlo ze samizdatové klauzury mnohé z kritiků, kterým bylo v době normalizace znemožněno oficiálně vystoupit na veřejnosti. Znovu se pod kritickými statěmi objevila jména jako Josef Vohryzek, Jan Lopatka a četná další známá jména jen těm, kdo měli přístup k samizdatovým textům nebo k exilovým časopisům.

Kromě toho vstoupili do světa literární kritiky i další názorově víceméně nonkonformní autoři, zejména z mladších ročníků, kteří se mohli sporadicky veřejně prosazovat například v denním tisku již v době normalizace (Lukeš, Macura, Janoušek, Novotný ad.). Další „vrstvu“ představovali pak od druhé poloviny 80. let a v průběhu posledního desetiletí 20. století ti z (tehdy) mladých kritiků, které by bylo možné označit etiketou „homo novus“ – M. C. Putna, M. Špirit, P. A. Bílek aj. Od počátku nového tisíciletí k nim přibyla i plejáda dalších kritických noviců a novicek, uplatňujících se v kulturních a literárních časopisech, jimž se podařilo přežít nápor nové, kapitalistické ekonomiky. Někteří z nich byli nebo jsou spojováni s určitými kulturními a literárními časopisy, které vznikaly, měnily se a zanikaly v průběhu dvacetiletí (Analogon, Iniciály, Host, Literární noviny, Tvar, A2, příloha Lidových novin Národní 9, příloha deníku Právo Salon, Souvislosti, Weles a další, nemluvě o časopisech internetových).

Vznikla tak pestrá směsice názorů a konceptů reagujících na proměny uměleckého literárního projevu; v této směsici se prolínaly a protínaly různé směry uvažování o literatuře, jejím postavení ve společnosti, významu a funkci. To s sebou ovšem neslo i rozvolnění a znejasnění kritických měřítek, s nimiž jednotliví aktéři pohlíželi na předmět svých soudů, na literaturu. Na to poukazovali někteří kritici v souhrnných článcích, jako byly například úvahy P. Janouška retrospektivně publikované v knize *Time-out* (2001). V průběhu dvaceti let, která nás dělí od společenského zlomu, ovšem řady kritiků také prořídly, což se neblaze projevilo i na úbytku osobností, jež mohly na literárněkritické myšlení u nás v daném období podnětně působit. V roce 1993 tragicky odešel Jan Lopatka, o pět let později ho následoval Josef Vohryzek; v prvním desetiletí nového tisíciletí ztratila česká kritika Přemysla Blažíčka, Zdeňka Kožmína a Jiřího Cieslara, abych zůstal jen u těch nejvýznamnějších.

Samo střídání generací ovšem není zárukou myšlenkové produktivity a podnětnosti kritické činnosti. O tyto kvality musí kritika neustále zápasit se stereotypy a konvencemi své profese, oponovat pragmatizaci vztahu ke kultuře a k literatuře a komercializačním tlakům na literární produkci i vyrovnávat se s podněty, které přináší sama tvorba s přílivem nových myšlenek a názorů přicházejících z okolního světa. V první polovině 90. let je přinesla především vlna postmoderny, která se sice u nás v tvorbě umělců spontánně projevila již dříve, ale v podmínkách tzv. normalizace nebylo možné ji otevřeně reflektovat. K tomu došlo až po uvolnění poměrů, kdy se promítla jak v literární praxi samé (rozvolnění románové stavby, překračování rámců literárních druhů, nástup internetových forem atd.), tak v její kritické reflexi.

Příznačně se vynořily také první otevřeně negativní kritické reakce na postmoderní literární tvorbu, které zřetelně vyjevily rozdíly mezi názory konzervativními a liberálními (polemika Balajka – Červenka, Kratochvíl, v níž prvně uvedený kritik prohlásil postmoderní texty za „blábol“ a literární teoretik a vědec spolu s prozaikem proti němu obhajovali právo umělce na hledání nových postupů); musím přiznat, že také já jsem svým způsobem do těchto polemik vstoupil; na některé, podle mého názoru poněkud křečovitě snahy de(kon)struovat román, jaké prosazoval kromě dalších právě brněnský autor Jiří Kratochvíl (je ovšem třeba uznat, že jeho próza *Medvědí román* byla ještě hluboko v době nesvobody jednou z prvních vlašovek postmoderny), jsem reagoval v kritice jeho románů z 90. let (například *Avion* nebo *Noční tango*) i později v recenzi knižního vydání spisovatelových úvah o literatuře. Příznačným rysem doby byla individuální názorová atomizace, odpor ke kolektivním kritickým programům.

Kritické hlasy (byť někdy rozpačité) se ozvaly ve druhé polovině 90. let také v souvislosti se snahami uplatňovat i v literární kritice (a především v teorii, jež tvoří její pozadí) postupy dekonstrukce, přicházející k nám nikoliv ze země původu, z Francie, nýbrž z USA. Tam literární věda a kritika pociťující únavu z New Criticismu přijala tento filozofický směr a jeho aplikaci na literaturu s nadšením, které sdíleli i někteří teoretici a kritici u nás – například filozof Miroslav Petříček a literární teoretici a kritici jako Zdeněk Kožmín či Petr A. Bílek (ten za studijního pobytu v USA získal bezprostřední zkušenost s tímto myšlenkovým směrem). Ani dekonstruktivismus však neunikl výhradám u kritiků domácích (Haman) i žijících v zahraničí (Doležel), kteří v něm tušili nebezpečí názorového anarchismu.

Tento směr myšlení přinesl spolu s dalšími změnami způsobenými filozofickým „obratem k jazyku“ také významnou změnu paradigmatu literární kritiky. Jedním z příznačných rysů tohoto způsobu uvažování se totiž stala destabilizace předmětu kritiky, tj. literárního díla; objektivita kritického soudu byla zpochybněna, neboť byla chápána jako čtenářský konstrukt. Zřetelně to vyplynulo z vyjádření P. A. Bílka, které se sice týkalo literárněvědné metodologie,

nicméně ovlivnilo i kritické myšlení: „Literárně metodologické bádání posledních desetiletí původní představu určité substanciální, a tudíž objektivně a pozitivně vymezitelné kvality slova, textu a ‚sdělení‘ podstatně zproblematizovalo. Namísto substance se podnětně prosazuje představa určitého konstruktů.“ To mělo dvojí důsledek: byla nejen vyloučena představa autorského záměru, nýbrž i existence významové dominanty textu – to umožnilo s jeho významovým vyzněním volně nakládat, zaměřit se například na okrajové jevy unikající pozornosti tradiční kritiky; byly však zřejasně i samotné hranice textu. To kupříkladu naznačily myšlenky Daniely Hodrové v úvodní kapitole prvního ze tří svazků monumentální domácí teoretické reflexe literatury nazvané *Na okraji chaosu*.

Pro literární kritiku u nás, a nejen u nás, mělo toto pojetí související s tzv. „lingvistickým obratem“ ve filozofii významné důsledky. K vnějším podnětům přispívajícím ke změně názorů na literaturu i kritiku u nás patřily ovšem také myšlenky jiných poststrukturalistů, například M. Foucaulta, z amerických zdrojů pak S. Greenblatta, hlasatele „nového historismu“, nebo Derridových následovníků v USA P. de Mana či J. H. Millera ad. O rozšíření obzorů našich literárních teoretiků i kritiků se od 90. let stará zejména brněnské nakladatelství Host edicemi Strukturalistická a Teoretická knihovna přinášející překlady významných představitelů soudobé literární teorie, zejména z anglosaské oblasti, v níž literární kritika splývá s interpretačním diskurzem.

Jedním z nich je také americký literární teoretik a kritik Richard Schusterman, stoupenec analytické a pragmatické filozofie. Ten v knize *The Object of Literary Criticism* (pojem „literary criticism“ je ovšem třeba chápat širě než jako pouhou literární kritiku, v anglosaské terminologii znamená literární vědu jako takovou) hovoří o trojím způsobu přístupu k interpretaci literárního díla: *deskriptivním* – zahrnuje do něho i přístup impresionistický, interpretující osobní význam díla, jaký má pro interpreta, *preskriptivním* (určujícím, respektive doporučujícím, z jakého hlediska by dílo mělo být nahlíženo, na základě kritikovy volby) a *performativním*. Ten podle amerického kritika vychází z přesvědčení, že dílo (text) „neříká vše“, nýbrž vyžaduje aktivní tvořivou spoluúčast kritikovu (interpretovu) doplňující „mezery“ v díle, respektive to, co v něm zůstalo nevysloveno, zamlčeno. To je přístup odpovídající jak derridovskému dekonstruktivismu, tak na názorech Wittgensteinových založené teorii diskurzů, vytvořené M. Foucaultem; zjednodušeně řečeno je to interpretace, která „domýšlí“ významové možnosti textu v diskursivním kontextu bez ohledu nejen na autorský záměr, nýbrž i na to, co U. Eco charakterizuje poněkud antropomorficky jako „intentio operis“ – Mukařovský by místo autorského záměru patrně hovořil o „sémantickém gestu“. Ve spojení s kritickým hodnocením lze pak hovořit o trojím možném přístupu: hodnotově popisném, normativně navrhujícím a tvořivě kreativním (interpret vlastně „dotváří“ hodnotu díla svou aktivitou).

Dá se říci, že v naší polistopadové kritice se můžeme setkat se všemi třemi typy těchto kritických přístupů; jde o to, jak se který z nich v dané situaci uplatňuje. Slabší pozici, jako ostatně v moderní době vůbec, má patrně typ preskriptivní (normativní), jenž se v našich předlistopadových podmínkách zdiskreditoval zjevnou kolaborací s ideologií panujícího režimu. Dnes by se ke stoupenům preskriptivismu dali počítat snad někteří představitelé kritiky, kterou bychom mohli nazvat katolickou či přesněji spirituální. Její měřítko vyplývá z představy o existenci absolutních (nadčasových) hodnot určujících povahu života vůbec, a tedy i umění; ty poskytují umělci i vykladači předpoklady k zápasu s obecnou relativizací, která podle nich hrozí v konečném důsledku vyústit v nihilismus. U nás tento typ uvedený výše v polistopadovém období reprezentuje ze starší kritické generace vedle Mojžíra Trávníčka zejména Jaroslav Med; mezi mladšími se kromě vyhraněné postavy Martina C. Putny, respektive jeho nástupců

v revue Souvislosti, dále I. Haráka či J. Zizlera jeví například jako typ spirituálního kritika Jan Štolba, který se ve svých analýzách nesnaží prosazovat duchovní hodnoty, jež zastává, s elánem bojovníka rázně oddělujícího zrna od plev, nýbrž jde mu o citlivé pochopení rozmanitosti a odstíněnosti duchovních hodnot v uměleckém projevu.

S nástupem kritiků shromážděných kolem Kritické přílohy Revolver revue (Hybler, Pokorná, Pečinková, Špirit, posléze Vajchr ad.) začal ustupovat do pozadí typ kritiky výkladově deskriptivní, usilující respektovat dílo jako určitý estetický předmět, jehož jednotlivé složky nesou tvarovou (poetickou) funkci, která jim dodává estetickou kvalitu. Popisně výkladová analýza měla zjišťovat v díle jeho stylové rysy, žánrové rámce atd., aby dospěla k poznatku o estetických kvalitách díla vyplývajícím z pochopení principu jeho výstavby. Samo poznání estetických kvalit díla ovšem ještě nemusí nic vypovídat o jeho umělecké hodnotě – i když může mít estetické kvality, ale nemůže být umělecky hodnotný, pokud postrádá originalitu, organičnost a invenčnost (Beardsley hovoří o jednotě, komplexnosti a intenzitě, Goodman o symboličnosti, autentičnosti a kognitivnosti).

K ústupu deskriptivismu došlo tehdy, když byl ze strany stoupenců performativní, kreativní kritiky diskvalifikován jako pouhé publicistické recenzentství, popisně zdvojující, respektive pasivně reprodukuující literární dílo, existující jako předmět analýzy vytvořený před kritikou. Proti tomu byla vyzdvížena tvůrčí aktivita kritika, vykladače interpretačně „domýšlejícího“, „dotvářejícího“, významově konstruujícího dílo z textu. Kritika popisného přístupu však přehlížela právě analytickou stránku popisu díla jako estetického objektu hledající podklady pro estetický soud v díle samém.

Ke konzervativním deskriptivistům „recenzentům“ mohou být v polistopadové kritice počítáni příslušníci starší generace (Jungmann, ale třeba také Fidelius, pro něhož byla zárukou kritické objektivity analýza jazyka), dále ti, kteří se vyučili na strukturalismu či na fenomenologii, jako byl Kožmín (byť ten prokázal velké pochopení pro dekonstrukci), jako je dnes Chvatík nebo já (Blažíčka, který dokázal překročit meze popisnosti k performativismu díky svému citlivému skepticismu vůči uznávaným a kanonizovaným hodnotám, je rovněž třeba vyjmout), ale také celá řada dalších, včetně kritiků středního věku, jako je Vladimír Novotný (občas pro svou veleplodnost neprávem podceňovaný), či mladší kritici působící v časopisech a denících (Peñas, Mandys, Chuchma ad.) i plejáda dalších, rekrutujících se většinou z vysokoškolských studentů humanitních oborů, zvláště bohemistiky, vyzbrojených v různé míře aktuálními teoriemi, od kulturních studií po feminismus, kteří tvoří současnou základnu recenzentů v literárních časopisech.

Vzniklo tak v posledním dvacetiletí dvojí pojetí kritiky – na jedné straně kritika užívající tradičních interpretačních postupů vycházejících z popisu díla, na druhé straně kritika, pro níž text je východiskem k domýšlení jeho možného smyslu nezávislého na záměru tvůrce, a někdy dokonce i nezávislého na slovních významech sdělovaných textem samým. Kreativní kritika (jak bychom ji mohli také nazývat) nabyla ovšem u nás, v návaznosti na kritické postoje a názory Jana Lopatky z 60. let minulého století, z valné části povahy subverzivní. Zaměřuje se především na odhalování a podkopávání klamných jistot, na podvracení (převážně ideologických) předsudků a klamů, jimž podléhá nejen autor, nýbrž i čtenář. Nekompromisností, zacházející ve své příkrosti někdy do krajnosti například ve vztahu k „zavedeným“ autorům (Lustig, Skácel, Diviš) i ke konkurenčním časopisům, se stala předmětem polemik a kritik charakterizujících ji posléze až jako sektářskou.

Za významnou osobnost kreativní kritiky můžeme dnes považovat filozofa Zdeňka Vašíčka, jenž v zásadním článku (příznačně napsaném in memoriam Jana Lopatky) nazvaném *Místo pro kritiku* podal své pojetí vývoje literární kritiky od klasicismu až po dnešek. Rozlišil v něm kritiku vykladačskou (tou rozumí kritiku hermeneutickou, za jejíhož současného představitele považuje P. Ricoeura), která se „zaměřuje na jedno dílo, nejvýš na jednu epochu a vykládá je zevnitř“. Derridovu dekonstrukci přitom pokládá za „jakousi negativní interpretaci, zaměřující se na nedůslednosti, kontradikce a opozice v textu“. (Derrida ovšem opozice hierarchizující její jednotlivé členy rozkládá a dovádí do neřešitelnosti.) Dějiny literatury se pro Vašíčka stávají z hlediska hermeneutiky vlastně souborem jednotlivých kritických výkladů.

Proti tomu kritika analytická (formalistická), v níž Vašíček spatřuje opozici vůči kritice hermeneutické, směřuje k literatuře jako celku chápanému jako volná kombinace struktur (tu autor zřejmě měl na mysli koncept strukturalistický). Je charakteristická pro teoretické názory francouzských autorů 60. let ze skupiny Tel Quel či pro J. F. Lyotarda, v nichž Vašíček spatřoval rysy odpoutávající kritiku od díla a zaměřující ji na představu textu utvářeného čtenářem. Tu lze sledovat zárodky kreativní kritiky, jakou posléze rozvinuli Vašíčkovi (a Lopatkoví) stoupenci zejména na stránkách Kritické přílohy Revolver revue. Ti ovšem chápali kreativní kritiku nikoli jako přísně sémiotickou záležitost, nýbrž jako kritiku mířící v Šaldově duchu k esejistice. V roce 1993, kdy psal svůj článek, pohlížel Vašíček na názory francouzských sémiotiků s kritickým odstupem. Důraz na nonkonformní osobní nasazení kritikovo, vyslovený například v článcích *Postoj Tváře* nebo *Weinerova diagnóza neosobnosti*, však jeho pojetí kritiky nakonec přiblížil kreativní subverzivnosti.

Vašíček v článku *Místo pro kritiku* dospěl k názoru, že literárněteoretické směřování posledních desetiletí 20. století povede nakonec k neutralizaci hodnot: „Neutralizované dílo zbavené hodnot si žádá neutralizovaného člověka – autora, čtenáře, kritika. Takový přístup vytváří pro kritiku novou roli, roli experta, neutrálního vnímatele, jakéhosi kuriózního 'bodu omega' literatury. Ten se ve svém zkoumání zastavuje v okamžiku, kdy dílo, jeho složky či vztahy děl vyvolávají očekávání, napětí, libost, pohnutí, katarzi (podle Romana Jakobsona nutné podmínky každé krásy), spokojí se s tím, že postuluje 'estetickou funkci', jakýsi neviditelný umělecký flogiston.“ To mění kritika ve vysoce kvalifikovaného experta: „Počet expertů převyšuje, dnes už jistě, počet autorů.“ Vašíčkův článek ovšem v době, kdy ho psal, mířil proti takovému expertnímu odosobnění, proti vyprázdnění hodnotového vědomí kritika i čtenáře. Takřka prorocky v něm zazněla myšlenka, že na základě těchto názorů „kritika ... spíše předvádí svou představu ne už o díle, ale o textu závislém na 'novém' čtenáři“ (tato slova by se dala dobře aplikovat na Barthesův kritický hédonismus vyžívající se v rozkoši z textu, jehož významy lze svobodně volit na základě různých kódovacích hledisek). Tady se otvírala cesta ke kritické esejistice překračující záměry autora i sémantické gesto díla.

Filozof, který inklinoval spíše k hermeneutickému způsobu interpretace, ovšem nepřímou postihl důsledky dekonstruktivistického rozkladu jazykového znaku, oddělení složky sémantické (označovaného) od složky výrazové (označujícího), které uvolnilo cestu interpretační libovůli na jedné straně a narcistní privatizaci čtenářova vztahu k literárnímu textu na straně druhé. Čtenář, jež podle názoru P. A. Bílka nezajímá intence tvůrčího subjektu, nýbrž pouze text, by měl k němu přistupovat na základě potřeby „nacházení sama sebe, odpovědi na otázku, kdo jsem a jak žiju“. Pokud by však čtenář nenacházel v textu nic než sebe sama, nelišil by se způsob jeho kontaktu s uměleckým dílem příliš od pohledu do zrcadla.

Problém je v tom, že specifickou povahu recepce uměleckého díla by bylo spíše možné vystihnout tak, že čtenář–vnímátel si neuvědomuje text pouze v jeho sémiotické vícestupňovosti a intertextuální provázanosti, jak se jeví současným názorům našich literárních teoretiků a kritiků; jde mu spíše o to přijmout kvalitativní svět díla za svůj (nebo jej odmítnout), vstoupit do něho jako do světa stvořeného (ztvárněného), v němž může pochopit sebe sama v *jiném*, *jež je mu blízké* (nebo se od něho distancovat jako od něčeho, co je mu cizí).

Sklon k expertnosti kritického přístupu skrytý v poststrukturalistických názorech se promítl na sklonku 90. let v jisté aristokratizaci kritiky (přesněji té její části, která ať již oprávněně či s přehnanou suverenitou aspirovala u nás na vůdčí postavení rozhodčích o kvalitě tvorby). Tuto změnu konstatoval soustavný komentátor stavu naší současné kritiky Janoušek v článku *Nečekání aneb Kritické bujení* (1999). Povznesení kritika na znalce, jenž nejen dokáže kreativně „domýšlet“ text, nýbrž i odhalovat jeho mnohostrannou intertextuální aluzivnost, s sebou neslo ovšem skryté nebezpečí – totiž nebezpečí postoje, do něhož se postupně mísí rysy selektivně moralizující, tzn. rysy kritického kazatelství. Kreativní kritika začala uznávat za hodné pozornosti pouze texty, které podle nich splňovaly nároky nejen estetické, nýbrž i mravní. Do kritických soudů pronikly znovu postuláty hlášené Lopatkou v 60. letech. Byly to požadavky umělecké poctivosti, charakternosti, kladené na text a spolu s tím i na umělce; ty nabyly především podoby odporu ke kýči.

Za kýčovitost, uměleckou podbíživost, za podléhání komercializaci byla však často zaměňována popularita. Problém popularity, čtenářské přístupnosti se stal v průběhu první dekády nového tisíciletí předmětem polemik; na jedné straně stál J. Trávníček jako pragmatický zastánce (klasické a převážně tzv. realistické) literatury, která je „prakticky čtena“, na rozdíl od děl, která jsou pouze kulturně uznávána, ale zůstávají pro svou čtenářskou náročnost nečtena (např. Joyce či Proust). S ním polemizovali zastánci literatury jako zprostředkovatelky hodnot přesahujících praxi a obzory běžných čtenářů (Haman, P. Král). Aktualizace této problematiky v kritice vedla k nebezpečnému zjednodušení v tom, že hranice mezi kýčem a uměním se (přinejmenším pro kreativní kritiku) znejasnila. Do jámy kýče byla odsouzena padnout i díla, která pouze chtěla nabídnout čtenářům možnost snadnějšího vstupu do svého světa, aniž by po nich požadovala předchozí vědomosti umožňující jim vychutnávat rafinované rozkoše při významovém dotváření textu či při shledávání nejrůznějších mezitextových narážek.

S beztvorou masou konvenční a komerční produkce začala pak splývat i díla reprezentující v naší literatuře tzv. střední proud, nepostrádající uměleckou hodnotu, například některé prózy Brdečkové, Pekárkové, Zonové nebo některé práce Haklovy, Bryczovy, Hájíčkovy, Šabachovy ad. Na druhé straně občas tyto práce zůstávají zastíněny kuriozitami, které se okázale hlásí o pozornost svou provokativní extravagancí, aniž by přitom vždy přesvědčivě prokázaly svou uměleckou oprávněnost (Katalpa, Kocábová, T. Jirous). Jiným případem, kde hodnota je znejasňována, jsou čtenářsky oblíbená díla, která staví svou popularitu na marketingové dovednosti (Viewegh). I tyto jevy přispěly při masivním nárůstu knižní produkce k znejistění měřítek a ke snížení hodnotově diferenciativní schopnosti kritiky; to ji posouvá směrem k naivnímu recenzentství, jež se spokojuje s pouhým povrchním zprostředkováním informací o knihách, které postrádá hlubší analýzu.

V důsledku těchto změn pozbývá literární kritika v druhé dekádě své polistopadové existence a na prahu nového tisíciletí stále více na společenské prestiži a významu. Spolu s literaturou samou, ať jde o prózu, či ještě spíše o poezii (i když obojí se aspoň občas, při příležitosti literárních cen, stane chvilkovým předmětem zájmu médií), se literární kritika dostala na okraj

kulturního života. To konstatovali nejen kritici zavedení (Janoušek), nýbrž v bojovných protestních vystoupeních i mladší (Štefan Švec). Nepomohly ani několikéré diskuse a ankety o literární kritice, které čas od času vznikaly od počátku 90. let minulého století (1993, 1996) do současnosti. Soudy a úvahy o literatuře zajímají vlastně jen kritiky samotné. Ani čtenáři, jak svědčí různé ankety a výzkumy (naposled Trávníčkův projekt *Čteme?*), se neřídí názory a doporučeními kritiků, ani tvůrci, až na výjimky, nejeví přílišný zájem o to, jak jejich díla obstála před soudem kritiky. Možná se v tom duchu postmoderních názorů na produktivní potenciál okrajových jevů skrývají předpoklady pro budoucí renesanci kritiky; anebo je to – jak se domnívají někteří apokalyptici – jen „poločas rozpadu“ (B. Správcová), předzvěst celkového pádu moderní kultury do barbarství?

Ústav Estetiky

Filozofická Fakulta Jihočeské univerzity České Budějovice

KONEC PRIVILEGIA (DIVADLO, MÉDIA, KRITIKA)

VLADIMÍR JUST

Dovolím si hned v úvodu předeslat, že třetí část podtitulu svého příspěvku nepovažuji ve svých úvahách vůbec za nic třetířadého, naopak, chtěl bych učinit z pojmu „kritika“ základní hodnotící kritérium, jímž hodlám poměřovat i první dva pojmy. Pod pojmem „kritika“ chápu nikoli jen úzce specializovanou činnost typu recenze, mám na mysli kritiku v širším, obecném slova smyslu, kritiku jako způsob myšlení a postoj ke skutečnosti, ke světu, k vládnoucí moci, vládnoucímu vkusu, vládnoucímu paradigmatu i režimu řeči.

1. Bylo již mnohokrát řečeno a prokázáno, že české divadlo sehrálo v novověké historii – i ve srovnání s okolními státy – mimořádnou roli politickou, stalo se v uplynulých dvou stoletích náhražkou ztracené nebo omezené národní, státní i občanské svobody, náhražkou neexistující svobodné kritické debaty, kritické reflexe a demokratické veřejné kontroly vládnoucí moci (tedy kontroly, neexistující po většinu času jak v médiích, tak v politice). Divadlo v Čechách, na Moravě i ve Slezsku tuto substituční funkci neexistující veřejné společenské (národní i sociální) kritiky vždy pilně a s radostí plnilo a diváctvo zase se stejnou pílí i radostí plnilo divadelní sály, a to i v dobách – a *právě* v dobách – největší národní a politické nesvobody a útlaču. Bylo tomu tak prakticky po celé 19. století – a to v širokém žánrovém rozpětí od velké činohry nebo opery až po tzv. arény či šantány národních zpěváků, symbolicky řečeno, od J. K. Tyla, J. J. Kolára, F. F. Šamberka až po Karla Hašlera. A bylo tomu nejinak prakticky ve všech existujících žánrech a typech divadla i ve většině dekad století dvacátého.¹ Listopad 1989 s mimořádnou rolí, jíž v něm divadlo nepopíratelně sehrálo, i s náhle se zjevivší účinnou sítí odporu, v níž se prakticky přes noc změnila hustá síť divadelních sálů po celé republice, Listopad 1989 byl jen zdaleka viditelnou a slyšitelnou pointou velmi dlouhého příběhu, totiž právě příběhu náhradní politické a kritické role divadla v Čechách. Svým způsobem vydobylo si české divadlo na moci časem až jakýsi nepsaný sice, ale zato trvalý statut tu více tu méně trpěné, tu více tu méně pronásledované, ale také tu více tu méně vydržované šaškovské rol-ničky, při jejímž zacinknutí – a jedině při jejímž zacinknutí – lze povětšinou metaforicky říkat, zjevovat a veřejně sdílet kritické pravdy v míře jinde nemyslitelné. Konkurenčním cinknutím klíčů v Listopadu 89, použijeme-li známý sémiotický znak sametové revoluce, jako by divadlo o tento privilegovaný statut definitivně přišlo. Radostné klíče Listopadu byly de facto umíráčkem mnohaletého šaškovského divadelního privilegia relativně svobodné kritiky a tvorby na malém, omezeném a relativně svobodném prostoru. Ve chvíli, kdy odvaha kritizovat zlevnila až

1 O tom podrobněji viz Just, V. a kol.: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a v souvislostech*, Divadelní ústav, Praha 1995.

k banalitě, se dříve odvážný a za občany náhradně riskující šašek zvaný české divadlo ocitl bez práce, stal se bezprizorným, jeho anachronické cinkání metaforických rolniček zcela zaniklo ve vřavě náhle probuzených stále agresivnějších médií, ve velké společenské hře na privatizaci, jež se zdála být pravidelným dramatem podle pevných regulí, ale z odstupu se ukázala být spíše jarmareční improvizací, v ohlušujícím křiku reklam a bulváru, ve veřejných předvolebních tyátrech, zkrátka v celém tom pestrém, dryádnickém jarmarku politického a hospodářského života, kdy povolená kritika všech a všeho dávno ztratila punc jakékoli výjimečnosti. Projevilo se to zvláště názorným způsobem v prvních polistopadových sezónách, kdy po obrovském vzepjetí, jež divadlo sehrálo v poslední dekádě totality, náhle přestalo hrát ve společnosti svůj dosavadní nezastupitelný part a ocitlo se na čas v pozici jakéhosi ctěného sice, ale přece jen trochu nudného veterána minulých bitev, zralého pro umístění kamsi do vitríny muzea revolučních tradic. Překvapivě rychle byl i v divadlech nasycen hlad po zakázaném ovoci a obecná zvědavost na díla léta tabuizovaných a demonizovaných autorů, režisérů, hudebníků, písničkářů (připomeňme si jen jako pars pro toto frekvenci premiér Havlových her v prvních dvou polistopadových sezónách, v sezóně 1989/90 to bylo celkem 16 položek,² a po tomto náhlém havlovském velkém třesku jejich stejně náhlé vymizení, v sezóně 1990/91 už jen 3 tituly, v dalších třech sezónách opět 3 respektive 2 respektive 0 položek – opětovný relativní nárůst Havlových titulů v repertoáru českých profesionálních i amatérských scén zaznamenáváme zhruba až od sezóny 1996/97). Mnohé divadelní sály, ještě včera přeplněné, nabitě eruptivní opoziční energií probouzející se občanské společnosti, najednou zely prázdnotou, daleko atraktivnější představení se totiž odehrávala vně divadelních sálů, na ulici, na náměstích, v boomu nových tiskovin i médií, a hlavně ovšem v televizi, jež se stala nejen svědkem a jevištěm, ale namnoze i iniciátorem velkého společenského divadla. Některá dříve zavedená, významná divadla a uskupení prvé polistopadové sezóny nepřežila a končí existenci, ať už v důsledku obecného odlivu diváků a společenského zájmu, nebo v důsledku náhle se objevivších jiných příležitostí a dotud nebyvalých možností působení, nebo v důsledku organizačního chaosu a bezradnosti nových, ještě neetablovaných úřadů, spoléhajících dogmaticky i v oblasti kultury na zázračnou, rituálně vzývanou modlu neviditelné ruky trhu (Divadlo Za branou II., Divadlo E.F.Buriana, Labyrint, Olomoucké Studio Fórum, Studio Gag, Nedivadlo Ivana Vyskočila aj.).³ Od té doby si české divadlo musí hledat trochu jiný jazyk svých vyjadřovacích prostředků, hledá a ne vždy nachází nová teritoria znaků a jejich významů, a také nových kritických funkcí zcela jiného typu než dříve. Teprve na střídě tisíciletí se neutěšená situace divadla začíná velmi zvolna měnit k lepšímu, v prvé dekádě nového století se sály opět plní (často generacemi diváků, nepoznamenaných už přímou zkušeností s totalitou), divadelní festivaly se stávají opět společenskou událostí, divadla zkrátka nacházejí znovu svého ztraceného adresáta a zvolna se dostávají, vypůjčíme-li si ekonomické termíny, ze stavu recese či krize do stavu počínající konjunktury.⁴

2 Údaje o premiérách na profesionálních scénách převzaty ze soupisů *Česká divadla 1989–1990*, Divadelní ústav, Praha 1991; *Česká divadla 1990–1991*, Divadelní ústav, Praha 1992; *Česká divadla 1992–1993*, Divadelní ústav, Praha 1994 aj.

3 Ivan Vyskočil se svými přáteli z tzv. Nedivadla (Pavel Bošek, Přemysl Rut, Leoš Suchařípa, Otakar Roubínek, Vlasta Špicnerové aj.) ovšem vystupovali i před Listopadem 89 nepravidelně, ale ve chvíli, kdy se Vyskočilovi otevřela šance zúročit své letité (ne)divadelní zkušenosti nejen regulérní vysokoškolskou pedagogickou praxí, ale dokonce i zřízením samostatné katedry na DAMU, bylo jen logické, že jeho Nedivadlo jako samostatná profesionální skupina přestalo existovat.

4 Zpráva ČTK z 5. 10. 2009: V roce 1989 navštívilo celkem 67 profesionálních divadel 6,2 miliónu diváků, pak přišel prudký zlom a pokles na méně než polovinu, ale v roce 2008 navštívilo 126 divadel už opět 5,5 miliónu diváků.

2. Ba co víc – divadla po jistém, zhruba desetiletém útlumu a únavě či kocovině z politiky nacházejí v novém tisíciletí opět výsostně politická témata a opět – tentokrát už ne privilegovaně, ale o to překvapivěji – kriticky reflektují svět politiky, jak té současné (satirické původní hry a cykly v Hadivadle, Rokoku, Na Zábradlí, v Divadle v Dlouhé, v Divadle Komédie aj.), tak politiky – ve společenském vědomí mnohdy eticky dosud nezpracované – nedávno minulé (hry o Husákovi, Dubčekovi, Tisovi, Háchovi, Stalinovi, Hitlerovi, Goebbelsovi / Baarové, Gottwaldovi, Vlastovi Burianovi či Miladě Horákové, hry a cykly o poválečném odsunu/ vyhnání a dalších traumatech minulosti – viz Bambuškův projekt *Persekuce.cz* či jeho site specific projekt *Energie* aj.). A české divadlo postupně s novým tisíciletím s překvapením zjišťuje, že jsou to právě tato kriticky reflektovaná, výsostně politická témata, jež zaznamenávají u obecnstva poznovu zvýšenou odezvu a společenskou rezonanci (opět pouze jako pars pro toto uveďme Suchého aktuální satirický kabaret na tzv. grantovou krizi *Děti kapitána Granta* v divadle Semafor v květnu 2008, který po dvou desetiletích dokázal v publiku opakovaně navodit stejně elektrizující atmosféru občanské revolty jako při památných představeních a publicistických besedách na podzim a v zimě 1989).

Že by se naplnily nejčernější předpovědi a byli jsme divadlem tak jako mnohokrát v minulosti v předstihu varováni, že jsme opět jednou na nejlepší cestě – zprvu vždy současníkům nezřetelné! – k nějakým novým časům nesvobody? (Řady nositelů tohoto lehce katastrofického pocitu každopádně rok od roku rostou.) Nebo jde prostě o důsledek obecného znechucení, averze a chronické otravy ze stavu „reálné“ politiky, jejího hrubnutí, vyprázdnění a bulvarizace, tak jak je denně prezentována v médiích elektronických i tištěných? Navrhují jako předběžnou pracovní hypotézu ještě i jedno z mnoha možných vysvětlení: jednou z množiny možných příčin je postupné vymizení nezávislé a občanskou společností sdílené a spoluvytvářené kritické reflexe z centrálních médií (nahradila je ona nechvalně známá, nevábná představa politiky jako vzájemného hašteření a poštěkávání), přesněji řečeno, z těch médií, jež ubrala po Listopadu divadlům nejvíce témat i diváků, totiž z veřejnoprávní i komerční obrazovky.

Skutečnou kritickou reflexi politiky, kultury a obecně všech věcí veřejného zájmu, a tedy sdružující funkci podobně opozičně, chcete-li spiklenecky smýšlejících občanů, jako by nahradila stále únavnější sebereklama politiků samotných (spojená se stereotypními a předem odhadnutelnými útoky na oponenty). V podstatě totéž se ovšem děje s kritickou reflexí umění. O divadlech hovoří převážně jen herci nebo režiséři, o rockové i vážné hudbě zase jen její pokud možno populární interpreti, od Richarda Krajčá přes Jaroslava Svěceného až po Pavla Šporcla, o výstavách „kontroverzní“ výtvarníci, jsou podle našich obrazovek asi tři – bezzubým kritikům, patřičně uvázaným u boudy vyváženosti (jeden zápor vždy povinně vyvážen jedním kladem) bývá ke klipovému zaštekání výjimečně přidělen minutový chlívěk v podobě tzv. *Kritické židly*.

Obecným důsledkem toho všeho je v lepším případě devalvace, v horším degenerace či úplné vymizení žánru skutečného a nezávislého kritického a (občanského) soudu jako takového z rozhodujících sfér veřejného prostoru.

3. Pokud si někteří z vás vzpomínáte na prvé měsíce a roky existence svobodných médií, dáte mi jistě za pravdu, že tehdy jsme byli na našich obrazovkách svědky exploze žánru nevidané, řekl bych mezioborové kritické reflexe: k věcem veřejným se z obrazovky tehdy ještě vyjadřovali politologové, filozofové, sociologové, psychologové, teologové, historici, spisovatelé, esejisté a kritici, vesměs tedy profesionálové reflexe. (Nikoli profesionálové – tedy samotní

aktéři – politiky a umění). Málokdo si už dnes vzpomene, že v raných devadesátých letech, tedy v dobách, kdy se teprve rodil tzv. duální systém televizního a rozhlasového vysílání, jak na veřejnoprávní, tak od roku 1994 na komerční obrazovce (připomeňme si, že v únoru 1994 začala vysílat TV Nova a již v dubnu téhož roku měla více diváků než oba veřejnoprávní kanály dohromady), že v politických a umělecko-kritických debatách v té době vystupovali v naprosté většině zmínění profesionálové reflexe. Dnes to zní neuvěřitelně, ale tehdy ještě byli v debatních *politických* pořadech samotní *politici* v menšině, a to jak v debatách aktuálně politických (*V pravé poledne*, *Co týden dal* resp. *Debata* na ČT či *Sedmička* na Nově, což jsou všechno různě se měnící předchůdci dnešních formátů typu *Otázek Václava Moravce* a *Partie* na Primě, jež už ovládli politici takřka bezvýhradně), tak v debatních kritických pořadech obecněji nebo odborněji zaměřených (*Klub Netopýr*, *Na tenkém ledě*, *Aréna*, *Sněžná*, *Na hraně*, kritický klub *Katovna* a *Síto* – všechny jmenované pořady byly do jednoho dříve nebo později zlikvidovány mocenským zásahem nového, polistopadového mediálního establishmentu, zpravidla po stížnostech politiků. A co je horší, byly zlikvidovány bez jakékoli adekvátní náhrady, a tento stav nejenže zřejmě nikomu nevádí, ale jak faktickým majitelům (politický establishment), tak jejich zaměstnancům (TV management) dokonce vyhovuje. Stejný proces od pokusů o nezávislou kritickou reflexi k pěstování populární celebrity patrně z úsporných důvodů opsala ostatně – v rekordní době dvou let – i soukromá zpravodajská televize Z 1.⁵ Přitom rozhlas, přinejmenším ten veřejnoprávní (od Radiožurnálu přes ČR0 3 až po ČR0 6) kritickou reflexi jak politiky, tak kultury soustavně a s nemalým ohlasem nadále pěstuje, své pravidelné literární, filmové a jiné kritické kluby a recenzní rubriky si uchoval, a příznačné je, že se sem namnoze uchylují lidé ze zlikvidovaných obdobných formátů televizních.

Ale abych byl konkrétní a aby lépe vynikla bezedná propast dnešního vyprázdněného televizního tlachu oproti minulosti, připomeňme si pár signifikantních jmen z počátku až z půle let devadesátých. Tehdy byli častými hosty jak na ČT, tak zprvu i na Nově třeba filozofové (namátkou Ladislav Hejdlánek, Erazim Kohák, Milan Machovec, Jan Sokol, Radim Palouš, Miroslav Petříček, Václav Bělohradský), literární a jiní historici, kritici, psychologové i teologové (opět namátkou Dušan Třeštík, Jan Mlynářík, Milan Churáň, Petr Čornej, Jiří Rak, Jan Křen, Josef Kroutvor, Jiří Brabec, Ivan Glanc, Jiří Černý, Zdeněk Hořínek, Josef Jařab, Vladimír Macura, A. J. Liehm, Petr Příhoda, Tomáš Halík či M. C. Putna), sociologové, politologové, pedagogové, političtí komentátoři, esejisté a spisovatelé (Milan Petrusek, Jiřina Šiklová, Pavel Tigrid, Ivan Medek, Bohumil Doležal, Emanuel Mandler, Jacques Rupnik, Jiří Pehe, Karel Hvizďala, Milan Schulz, Martin Schulz, Jiří Ješ, Jan Jiráček, Ondřej Hausenblas, Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Jan Beneš, Eva Kantůrková, Tereza Brdečková, Karel Steigerwald, Karel Kühnl či Milan Uhde – oba posledně jmenovaní samozřejmě v době, kdy nebyli ministry!). Dnes už to zní neuvěřitelně, ale byly doby, kdy se v debatách na celoplošných televizích včetně Novy vyskytovali a svým zábavným nepolitickým režimem řeči politikům komplikovali život i nonkonformní umělci, písničkáři a nezávislí glosátoři veřejného života (Jan Burian, Vladimír Merta, Jaroslav Hutka, Ivan Martin Jirous, Jan Vodňanský aj.).

5 Tato první čistě zpravodajská soukromá televize začala opravdu nadějně – např. v debatních pořadech typu *Tě říkáte vy* nebyli po dlouhé době protagonisty profesionálové politiky, ale profesionálové reflexe. O to smutnější byl pád do nechutného celebrování politikům a hvězdám šoubyznysu, jež po odchodu kontroverzních moderátorů (Barbora Tachecí aj.) dokonce zdegenerovalo v bodrou reklamu nejzkorumpovanějším tvářím české politiky typu Milana Jančíka, jež svým „kamarádským“ tónem ještě překonala pravidelný servis, který politikům zdarma poskytuje populární Václav Moravec na ČT 1.

Přemíra a řekl bych bohatá biodiverzita tehdejších debat, ve výběru účastníků kopírujících ještě nikoli stranické preference, ale rodící se stratifikaci občanské společnosti, to vše vyvolalo v první polovině devadesátých let na ČT 2 dokonce v život i jejich ironickou, jemně parodickou smíchovou variantu (Léblůvo *Studio Kroměříž*)

Tehdy to na obrazovce opravdu chvíli vypadalo, že demokracie = diskuse, tj. kvalitní demokracie = kvalitní diskuse. Dnes působí tato okřídlená Masarykova parola vzhledem k tristnímu stavu veřejného mediálního prostoru spíš jako pustá fráze a výsměch: s výjimkou několika povzbudivých cyklů reflektujících *historii.cz* nebo *historii.eu* na ČT 24 pak právě na těch nejsledovanějších, a tudíž nejvlivnějších veřejnoprávních i privátních kanálech rozebírají už přes patnáct let takřka nekrofilně politiku, za bodrého přizvukování jejich bodrých strýčků moderátorů v čele s Václavem Moravcem, převážně jen samotní politici (tj. herci píší recenze na vlastní představení). A až na některé speciální servery není povzbudivý pohled ani na nejnavštěvovanější internetové stránky velkých deníků a internetových portálů. Pavlačové anonymní blogové diskuse a primitivní grafomanské „recenze“ na webu nejsou už ani snad parodií, jako spíš totální degenerací samotného pojmu diskuse, a tedy i masarykovského výměru demokracie.

4. Vraťme se ale ještě k jednomu aspektu devadesátých let. Naprostá většina výše jmenovaných osobností zároveň reprezentovala a reprezentuje na praktické politice nezávislá univerzitní nebo akademická pracoviště: reflektovala tedy kriticky politiku, společnost či kulturu bez vlastních politických ambicí, tudíž sice subjektivně, ale bez účelové demagogie, populismu a osobních animosit vůči konkurenci na trhu práce. Reflektovala totiž politiku (kulturu), aniž by se politikou (kulturou) hodlala živit. Pohlédneme-li na úroveň veřejné kritické debaty na našich obrazovkách dnes, nelze si takřka totálního vytěsnění kritické reflexe jak kultury, tak politiky prostě nepovšimnout. Kritickou debatu a kritickou reflexi de facto vytlačila takřka permanentní předvolební kampaň, jež nese s sebou eo ipso vždy nezbytnou porci demagogie, banality, vulgarity a – namísto pojetí *kritiky* jako *rozlišování* – i primitivní pojetí kritiky jako černobílého zjednodušování (*my = naše strana* versus *oni = jejich strana*). Tím vším je pak zpětně unifikováno i infikováno společenské vědomí, a – abych se vrátil k začátku své úvahy – tím vším je, dost možná, obecnstvo nebo alespoň jeho vnímavější, a tudíž otrávenější část (vpravdě část *obce*) znovu mimoděk vháněna do hledišť našich divadel. Úplně jinak, úplně z jiných příčin, ale nakonec se stejně fatálnímu důsledky jako za reálného socialismu.

LITERATURA

Just, V. a kol.: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a v souvislostech*, Divadelní ústav, Praha 1995.

Česká divadla 1989–1990, Divadelní ústav, Praha 1991.

Česká divadla 1990–1991, Divadelní ústav, Praha 1992.

Česká divadla 1992–1993, Divadelní ústav, Praha 1994.

Katedra divadelní vědy

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

JAK SE V ČECHÁCH A NA SLOVENSKU DIVADLEM VYROVNAT S NEDÁVNOU HISTORIÍ

EVA FORMÁNKOVÁ

Česká i slovenská divadla byla v posledních letech, přes časté proklamace o nutnosti vyrovnávání se s minulostí, spíš apolitická, konformní. Slovenská situace bývala bohatší.¹ V průběhu roku 2006² se situace proměnila, můžeme mluvit o zpočátku dost nesmělém návratu politického divadla na české a slovenské scény. Do té doby se s politickým divadlem český divák seznamoval převážně při hostování souborů z německy mluvících evropských zemí. Tyto inscenace nebyly přijaty jednoznačně, spíše rozporuplně.

Dnešní politické divadlo nemusí nutně sloužit ideologii, ne vždy nastavuje pomyslné zrcadlo či reflektuje palčivý problém, ale vystačí s přistizením při falši, hlouposti, ignoranci, podstatná je odvaha znevážit sama sebe.

Jednou z klíčových linií politického dramatu a divadla je bezpochyby snaha vyrovnat se s nedávnou minulostí. Zaměříme se na dva či tři dílčí dramatické a divadelní projekty a pokusme se na nich ukázat obecnější rysy tématu reflexe minulosti.

Vymeze si hrací pole. Vraťme se do roku 2005, kdy Divadlo Na Zábradlí přišlo s projektem Československé jaro 2005. Zadání cyklu lehce ironicky nadepsaného „divadlo s lidskou tváří“ tvořilo široké téma – odraz naší současnosti, reflexe pocitů lidí teď a tady. Jde tedy o zakázku divadla snažícího se vyprovokovat jak novou tvorbu mladší generace, tak diskusi nad jevištní realizací textů. Za cíl si klade podnítit hlavně mladší autorskou generaci k napsání her reflektujících současnost. Osloveno bylo původně více dramatiků, texty vznikly čtyři. Proklamace, jak bývá dobrým rysem programových prohlášení, nelze brát doslova, aniž bychom jejich tvůrcům ublížili. Nicméně alespoň pro informaci zmiňme, že záměrem bylo pojmenování základních témat současného člověka žijícího ve střední Evropě, zpracování vlastní i národní minulosti, vliv médií, zobrazení současného hodnotového i mocenského systému. Klíčové bylo, že šlo o texty, které měly být východiskem ke konečným i nemalým dramaturgickým zásahům a k výrazné inscenační úpravě. První ročník přes hlasité nabubřelé proklamace skončil spíše pokusnými texty, které ani po rozsáhlém dramaturgickém a inscenačním přepracování nedosáhly většinou na standardní dramatický ani jevištní text. Divadlu se zároveň podařilo vytvořit široké zázemí. Celému cyklu se dostalo dost velké kritické pozornosti, i proto, že zároveň byly premiérovány rozhlasové inscenace na Vltavě, které ale vesměs dopadly podstatně hůř než divadelní provedení, a to hlavně z důvodu rozhlasové nezkušenosti jak režisérů, tak herců. Zároveň byly všechny hry publikovány ve Větrných mlýnech.³ Jednotlivé recenze se diametrálně

1 Mám na mysli především sérii her věnovanou klíčovým postavám slovenského národního hnutí.

2 Premiéru měla Steigerwaldova *Horáková versus Gottwald*.

3 V druhém ročníku Československého jara 2006 rozhlasové inscenace ani knižní publikace už nebyly.

liši v hodnocení, který text je neslabší. Podle mého názoru žádný z nich není hotovým dramatickým textem, ale jen rychlými náčrtý, což je společné i slovenskému projektu, který bude analyzován později, projektu Bankomaty a sarkofágy. Mnohé motivy se v jinak rozdílných hrách prolínají, aniž by se na tom autoři domluvili.

Pokračováním, v pozměněné podobě, bylo Československé jaro 2006. Vznikly jen tři hry, které splňovaly původní kritéria podstatně volněji.⁴

Na podzim loňského roku (2008) vzniká pod záštitou Slovenského divadelního ústavu v rámci projektu Klíčové slovenské drama střední generace v mnohém podobný, nicméně rozsáhlejší projekt pod názvem Otevírání sarkofágů, s cílem vyslovit se k současné slovenské realitě s přihlédnutím k vývoji po listopadu 1989. Osloveno bylo celkem 22 autorů střední generace, omezen byl rozsah textů i počet postav. Vznikl soubor 16 mikroher stylově i žánrově dost pestrý – převládají tragikomedie a komedie, zastoupena jsou i lyrická dramata a travestie. Většinu tvoří komorní příběhy s poměrně tradiční, realistickou výstavbou dialogů a situací, občas obohacené o rozměr „zacykleného blábolení“.

Hovořilo se opět o „kolektivním otevírání šuplíků“, což je na Slovensku v posledních letech poměrně aktuální téma. Jedním ze záměrů tak byla ambice vyrovnávání se s minulostí – permanentně všude slibovaná, v podstatě jen velmi málo uskutečňovaná. V souboru textů dominuje hledání kontinuity, vymezení se ve vztahu k současné realitě. Téměř v každém textu najdeme odkazy k předchozímu režimu, ale jen málokde dominují, často jde o pouhé zmínky, které kontrastují s obrazem současného Slovenska nebo ho doplňují. Někteří autoři se soustředí jen na současnost. Převážná většina textů je individualistická, důraz klade na intimní vztahy a osobní život, chyby se hledají většinou u jednotlivců, s jejich nadměrnými a naivními očekáváními.

Zkusme se podívat na společné i rozdílné rysy projektů. Vraťme se do roku 2005 do Divadla Na Zábradlí.

V prvním ročníku Československého jara převažovala témata ze života třicátníků, celkem pochopitelně vzhledem k věku autorů. Často šlo téměř o přehlídku všemožných frustrací, strachů, ohrožení a nejistot.

Nejklasičtějším dramatickým tvarem byl text Miloše Urbana *Nože a růže*. Výchozí situace banálního večírku bývalých spolužáků do jisté míry předurčuje žánr konverzační hry, která se láme do melodramatu. Téma rozkývání vztahů, starých křivd a selhání není příliš originální, spíš trochu banální, povrchní. Vztahy jsou naznačeny jen neurčitě. O ústředním příběhu můžeme mluvit jako o zasutém příběhu s překvapivou pointou. Závěrečná forma melodramatu vzniká především díky motivu morálního handicapu nezvládnutí těžké situace. Je-li první polovina bezpochyby konverzační hrou, v druhé půli jde spíš o epické divadlo lidského selhání, jehož konstruovanost je zřetelná. Ústřední téma místy balancuje na hraně citového vydírání, až bulvárního sentimentu a patosu. Dávka tezí je relativně velká. Inscenace, která není tak výrazná jako další z cyklu, zhmotňuje tajemství minulosti, dráždivé napětí v podtextu.

Pro ostatní tři hry je společné výrazné téma kritiky umělé reality, exponované už v textech samých, ale stávající se klíčovým tématem v inscenacích. Postavy jsou nahrazeny figurkami, často postrádajícími jakoukoliv energii. Kritika umělé reality může jít buď cestou poněkud

⁴ Jedna z nich dokonce vznikla již v 2005, *Záplavy* A. Nellis je přepracovaná hra *Barikády*, která obsadila 3. místo v soutěži o nejlepší původní hru Nadace A. Radoka.

přímočarou, Barbíny Ivy Volánkové a Valerie Schulczové, nebo groteskní – Hvoreckého *Plys*, ad absurdum pak dovedenou inscenací *W. zjistil, že válka je v něm*.

Barbíny jsou více kabaretem či koláží než souvislým textem, spíš řadou skečů, v nichž je kritika umělé reality vytvářené médii přímá. Dle autorek až 80 % textu převzaly z bulvárních časopisů. Setkáváme se s přímočarou satirou, poněkud triviální parodií a ironií. Maximálně je využita banalita a prázdnota požívaných slov. Symbolem mediálního honu na člověka, ochoty být lapen, změnit se v odosobnělou loutku se stala dobově aktuální Superstar, jejíž účastnice propůjčily jména postavám. Přesto spíš než o skutečné postavy jde o kolážovité výstřižky z časopisů. Vývoj charakteru nahrazuje obraz různých stupňů uchopení přirozeného lidského projevu mediálním mechanismem. Zřejmá je absence jednotící linie, scény lze libovolně přidávat i odebírat. Záměr ukázat manipulaci show businessu je však příliš zjevný, až didaktický. Tuto skutečnost se příliš nepodařilo zvrátit ani inscenací, v níž herečky představují mediálně formované loutky uchopením vnějšího typu. Přestože kabaretní úprava přináší divácky vděčné momenty, text ani inscenace nejde dál než ke konstatování ve své době už nijak objevnému, že umělá realita se vydává za skutečný život.

Do prostředí módních časopisů je zasazena i hra Michala Hvoreckého *Plys*, v níž se nezbavíme pocitu neustálého ataku mediálního světa. Postavy jsou opět spíš než určující aktéři pouhé figurky uvnitř mediálního světa. Hlavní hrdina postrádá veškerou energii, aniž se dozvíme důvod. I zde se setkáváme s reality show, a to v posledním vygradovaném výstupu. Ústřední je pocit znejistění hranic mezi realitou a umělým světem médií, reality show. Klíčový je motiv tmy, která má očistný účinek, protože v ní mizí umělost světa, která hrdiny zároveň odpuzuje i přitahuje. Světa, kde si nikdo ani v krizových situacích nemůže být jist, zda nejde jen o reality show. Stejně jako u *Barbín* se setkáváme se zručně naaranžovanou hrou s dobovými klišé, ta je ostatně společná všem hrám Československého jara.

Inscenace *Plyše* byla výtvarně pozoruhodná. Významnou roli hraje promítaná počítačová grafika a loutkové sekvence, obojí je opět společným rysem her československého jara. Režie i scénografie posouvá text ještě blíže k tématu médií a umělé reality. Inscenace navozuje atmosféru latentního konfliktu přetechizovaného prostředí a zbytků zranitelné citlivosti, také však ironický pohled na lidskou samotu. I tato hra a inscenace zůstávají spíš jen náčrtem, anekdotou.

Příznačné jsou recenze, z nichž jsou jasně vidět rozpaky, zda jde o víceméně vážně míněný pokus o kritický pohled na prázdnotu povrchního světa, nebo jen o pohrávání si se současnými absurdně zmnoženými módními popikonomi, symboly a tématy. Lze zobecnit, že recenzenti měli potřebu hledat v těchto hrách vážné jádro, nenacházeli, a o to byly jejich odsudky přísnější.

Jako nejpůsobivější byla většinou hodnocena Pokorného inscenace Horoščákovy hry *W. zjistil, že válka je v něm*, pod níž je Pokorný pro velké předinscenační úpravy uveden i jako spoluautor. Text sám o sobě je nejméně postižitelný, příběh se štěpí na různé interpretační varianty. Lze mluvit o grotesknosti, která je formálně zajímavou inscenací ještě zdůrazněná. Grotesknost funguje i jako prostředek, jak navodit umělost a neuchopitelnost světa. Sám dramatický útvar je opět nesevřený, připomíná absurdní drama postrádající dokonce i logiku absurdity. Pod nevážností se snad ukrývá vážnost rozšklebené masky, zakrývající bezradnost jakéhokoliv lidského počínání.

W. je nulou bez obsahu, a přesto ho vnitřní „nic“ bolí a trápí. Permanentně vystrašený má problém, protože nemá žádný problém. Na takový problém existují pilulky, které zajistí,

aby mohl aspoň trochu prožívat život. Dnešní realita se pomalu přelévá do té druhé, uměle vytvořené. Původní příběh–nepříběh hrdiny zápasícího o vnitřní rovnováhu Pokorný, věrný svému režijnímu stylu, dynamické groteskní zkratce, vršení groteskních detailů, lineárnímu agresivnímu divadlu, posunul do dramatičtější, výrazně expresivní roviny – s groteskní typizací postav. Proměnil nejen formu, ale i vyznění. Vznikl jakýsi scénický komiks groteskních situací, převážně parodujících zmechanizované dialogy, prefabrikované životní situace, rodinné i milostné. Opět jako ve všech hrách Československého jara se setkáváme s životní banalitou komickou ve své podstatě, což je další společný rys všech analyzovaných českých i slovenských dramat.

Jak už bylo řečeno, opakuje se zde, stejně jako u všech her prvního ročníku, váhání recenzentů, zda hledat v podtextu nějaký vážný smysl, či jde jen o hříčku, travestii, pohrávání si.

V prvním ročníku Československého jara, jak jsme viděli, spíš než o hry jde o scénáře. V textech se většinou setkáváme s humorem, svéráznou poezií. Postrádají však dramatický tvar, který jim dodává až inscenace. Všechny texty jsou psány horkou jehlou, je to zajímavá snůška dobově a osobnostně podmíněných pocitů, názorů a zárodků dramatických postupů. Převládá princip koláže, pocit neukotvenosti, osamělosti, strachu z okolního obyčejného světa, který zdaleka není nový (viz postupy absurdního dramatu), ale stále trvá, pozměněný potřebou člověka rozcupovat, zesměšnit, uvést do šílených kontextů, ještě víc znesmyslnit.

Inscenace převyšují komunikativností, tvarovou uceleností texty samé. Důležitá je hlavně vizuální složka – klíčová je role projekce – což rozhodně není nic nového, neobvyklý je snad jen rozsah jejího použití u komorních inscenací. Tedy projekce jako prostředník vyjádření v době, kdy je člověk cílem akcentovaného mediálního ataku. Klíčové projekce, a to i postav–loutek záměrně neumělých a pitvorných, další naivistické rekvizity odpovídající odlidštění, jemuž jsou hrdinové vystaveni a které má na svědomí především mediální kultura.

Druhý ročník projektu Československé jaro 2006 už nedrží žádné společné téma, ani podobná forma, je spíš přehlídkou současných tří her než soudržným celkem.

Blíží k prvnímu ročníku má pak zmiňovaný slovenský projekt Sarkofágy a bankomaty.

Jenom v krátkosti tedy k Československému jaru 2006. Oproti prvnímu ročníku šlo ve dvou případech ze tří o sázku na jistotu, jak u Alice Nellis, tak u Lenky Lagronové. Nejméně kontroverzních reakcí, očekávatelně, vzbudily *Záplavy* A. Nellis. Tyto obrazy ze života třicátníků mají dost blízko k již zmiňované Urbanově hře *Nože a růže*, a to tématem postupného odhalování minulosti, hrou na pravdu, vyjasňováním mezilidských vztahů na omezeném prostoru. U Nellis jde o rodinnou situaci jako modelovou prvotní situaci. Zvenku přicházejí dva impulsy i melodramatické katalyzátory – povodně a hluchoněmý chlapec fungující jako vlivem vnějších okolností přicházející cizí postava coby zrcadlo vztahů. Aktuální téma velké vody je spíš než složitou metaforou chaosu a nejistoty kulisou, pozadím celé hry, sloužícím jednak jako prostředek k navození vypjaté situace, jednak jako záminka pro setkání rodiny. To je osvědčené, poněkud konvenční schéma. Patologie rodinných vazeb je dána dětskými traumaty. Rychlé, vtipně vypointované dialogy o banalitách, které svou líbivostí odlehčují vážnější témata i motivy, jsou opět lineárně kladené za sebou. Pohyb na hranici banality a ironie je záměrný, zprostředkovávající banalitu doby prosté velkých citů a vášní. Příkladem jsou i zprávy o záplavách, jimiž se katastrofa mění v televizní estrádu; fungují jako obraz medializace lidského neštěstí. Celkově úhledný, trochu moralizující bulvárně laskavý pohled, viditelná konstrukce, oproti prvnímu ročníku i jednoduchá inscenační forma – skoro jako u sitcomu. Ob-

sahově i formálně nekonfliktní inscenace, spíš než hluboký ponor jen koketérie, ale s velkým diváckým potenciálem.

Pravým opakem je Lagronové *Etty Hillesum* – inscenace, která vzbudila vášnivou debatu kritiků, od úplného odsudku, a to i ideového, až po obhajobu inscenačního principu. Vychází z deníků židovské dívky čekající na transport, do nějž se nakonec sama dobrovolně přihlásí. V denících nalézáme témata erotického hledání i hledání víry, mesiášství i prostý dívčí deníček. Lagronová si z něj vzala především téma hledání víry, duchovna a mesiášství. Téma ženy vyrovnávající se s nevyhnutelným koncem je Lagronové dlouholetým tématem. *Etty Hillesum* je dalším z Lagronových duchovních dramát o ženách mučednicích. Stejně tak i režisér Nebeský inscenací pokračuje ve své řadě silných individuálních příběhů, kontemplace, hraničních okamžiků nepostihnutelem rozumem. Text, který dramatické zákonitosti téměř ignoruje, je spíše asociativním řazením či změtí divokých obrazů, je více půdorysem než rovnoprávným dramatickým textem. Vyhýbá se glorifikaci a patosu, tragiku vyvažuje groteskním vykreslením prostředí, což ještě umocňuje režie. Nebeského krátké, rychle se střídající výstupy, postavy–modely různého způsobu vyrovnávání se s nevyhnutelným osudem (horečná aktivita, rezignace). Inscenace nabízí bizardní, cynické momenty, obraz zlomových okamžiků lidského života, šokuje groteskním, do značné míry odpudivým pojetím Židů, kteří vypadají téměř jako své vlastní karikatury, což bylo interprety vysvětlováno tím, že čekání na transport nelze prožít nepoznamenán. Pejzy, groteskní stylizace – symbol toho, jak je vidí okolní svět, jak oni se cítí. Etty jediná nemá groteskní atributy, protože sama na sebe toto ponížení, na rozdíl od ostatních, nevzala. Zvýrazněn je aspekt jejího mesiášství, a to i inscenací založenou na atmosféře.

Pokusem o politické divadlo byla satira či bizardní groteska Roberta Blandy *Nám můžete věřit*. Politické divadlo ze své podstaty vnucuje otázky, provokuje, často s divákem nesouhlasí. Klíčový je předpokládaný dialog hlediště a jeviště, témata by se měla bezprostředně dotýkat recipientů, většinou se staví na konkrétních reáliích i osobnostech. Místo toho vznikla v Divadle Na Zábradlí dost rozvláčně napsaná anekdota, kabaretní skeč, lineární řada komických mikrosituací, v nichž je typologie postav očekávatelná. Dobře je odposlouchané „ptydepe“ novinářů i politických lídrů, dialogy však nikam nevedou. Režisér Jiří Pokorný se pokusil o hyperbolizovanou grotesku – nadsazení panoptikálnosti. Autor Robert Blanda se od úprav i konečné podoby s podtitulem estráda distancoval. Celá inscenace má kramářskou atmosféru, pokleslost je demonstrována pokleslým divadlem. Inscenace působila přesně stejně jako zobrazovaná politická scéna – stejně nesnesitelně a nudně.

Tedy hlavně druhý ročník Československého jara je velmi nesourodý. Sympatická je na celém projektu formální i tematická otevřenost, a to i přes absenci skutečných úspěchů.

Podívejme se, zda se slovenskému projektu *Sarkofágy a bankomaty* podařilo vytvořit soudržnější celek.

Jak již bylo řečeno, mluvíme o 16 mikrohrách vymezených metaforou, symbolikou klíče. Témata her, nesnadné účtování s minulostí a morálními delikty současnosti, sahají od genderové problematiky přes intimní dramata k politické travestii.

Jako typická pro střední generaci se ukazuje její neschopnost zacházet s mocí: buď ji odmítá nebo ji cynicky využívá ve svůj prospěch. V mnoha textech se setkáváme se stejně pomalou, nenápadnou destrukcí i institucionalizovaným zlem. Politikum je více nebo méně obsažené ve všech textech, což je přirozený důsledek koncepce projektu, který má ambici zachytit současnost kolektivním způsobem v její složitosti, v jejích historických, politických, sociologických a jiných kontextech a podobách.

U slovenských textů bohužel nemůžeme mluvit o inscenacích, pouze o scénickém čtení, které texty uspořádalo do čtyř oddílů: Klíč k ženám a mužům, Klíč k droze minulosti, Klíč k svědomí současnosti a Klíč k designu budoucnosti. Sarkofágy a bankomaty lze brát s velkou nadsázkou jako jednu hru či čtyři hry, podle jednotlivých klíčů, ale toto dělení, byť určuje veškerý scénický čtení, moc směřovat není, často se klíče v textech prolínají.

Jedním z ústředních témat je paměť, ať už v rozměru individuálním či společenském, s níž souvisí i případná možnost odpuštění. V několika textech se prolínají velké a malé dějiny, většinou v modelové rodinné situaci – symbolický je text *Československo* od iniciátorky projektu Anny Gruskové, kde je ve středu pozornosti československá rodina po převratu. Téma rozdělení federace, ale i dnes dost častého resentimentu po starých časech, tj. po době normalizace, je příznačné pro nespokojenou manželku Čechu. Čechy, z nichž v mládí odešla, jsou spojeny s mladickými iluzemi a idealizací danou časovým odstupem. Čechy jsou zástupným řešením všech problémů zaviněných zástupným viníkem Slovenskem.

Na obdobném principu poněkud absurdní modelové rodinné situace je založen text Vandy Feriancové *Kufor*, rozumějme kufr plný vzpomínek, kdy z dialogu první a druhé manželky jednoho muže postupně vyplývá snaha starší ženy odpoutat se nejen od manžela, ale především od společné minulosti i resentimentu. Velké dějiny pohledem malých jsou rovněž námětem *Topení žab* Jany Juráňové, v němž je toto téma nazíráno pro autorku příznačně genderovým aspektem. Společenská témata jako je donašečství, přeměny revolucionářů idealistů v průběhu času jsou navozena vyrovnáváním se s osobní, ne zcela naplněnou minulostí prostřednictvím dávných lásek. U Juráňové se setkáváme i s dalším častým tématem mezigenerační konfrontace. Obdobné konfrontace dvou generací najdeme v poněkud absurdní podobě i v komediální miniatuře Uršuly Kovalykové *Squat* – v bizarní modelové scéně se setkává generace otců a dětí, jejíž protagonisté otec, prototyp podnikatele, děti, ekologičtí squateři, nemají ani jeden styčný bod. Ze srovnání mladší a střední generace, její nespokojenosti a vypočítavosti v textu Lubo Burgra *Petr a Lucie* vychází lépe ne tak zistná generace střední.

Vyrovnat se textem s tématem svědomí a odpuštění na takto malém prostoru jistě není lehké, přesto se o to několik textů pokusilo. Luba Lesná (*Ať žije spartakiáda*) téma opět převádí do rodinné roviny. Situace je však životnější – setkání po 45 letech bratra se sestrou, jejichž matka byla disidentka, která zemřela po výsleších. Matčina čestnost komplikovala dětem život, hlavně synovi, který hrdinou být nechtěl. Sestra bratra obviňuje, že to byl on, kdo matku udal. Symbolem nekonfliktního života, touhy obvykle přezít, tak jako většina, je v textu spartakiáda. Toto téma je dost složité i závažné, přesto nakonec ke smíření dochází. Čas všechno odnesl, stejně tak jako v *Malé krajině* Martina Ciela, v modelové situaci setkání po letech, zde však poněkud nepravděpodobné – setkání přátel z mládí, z nichž jeden na druhého donášel.

Převést společenské otázky do zhuštěné nadčasové umělecké výpovědi o lidském osudu v obkludném mechanismu manipulace se pokusila trojice autorů epickým politickým divadlem, travestií *Revoluce je mocnější než smrt*⁵ (Laco Kerata, Karol D. Horváth, Silvestr Lavrík) zcela obrácenou do minulosti, do období normalizace a jejích mocenských bojů.

Na opačném pólu stojí lyrická monodramata především ženských autorek, která docházejí až na hranici srozumitelnosti. Poetické, snové sebereflexe, v nichž je příběh zcela potlačen, *Ženská kabala* Ivety Horváthové, *Spi, Gilgames* Viki Janouškové jsou útky do vnitřního ženského světa.

5 Sami autoři ji nazvali historicko-dramatickou freskou.

I ve slovenském projektu je kvalita textů dost rozkolísaná, často miniatury připomínají konverzační televizní inscenace, dialogy nezakryjí svou účelovost a schematičnost, setkáváme se však i s mnohými postřehy a nápady. Za všechny jmenujme Klimáčkův motiv bankomatových karet určených pro charitu, jakýchsi moderních odpustků v praxi realizujících heslo „čím víc nakoupíte, tím víc pomůžete“. Mnohé motivy jsou naopak zcela konvenční. Přesto ve své souhrnné podobě, tak jak byly publikovány v příloze časopisu *Kød*, jsou alespoň pro českého recipienta pozoruhodnou reflexí slovenské současnosti i minulosti vypovídající o kvalitě současné slovenské dramatiky.

Snad je nyní zřejmé, že přes všechny rozdíly je českému i slovenskému projektu několik věcí společných. V obou se do témat ze současného života promítá minulost. Společný je jim i jen částečný úspěch, nenalezení hotového dramatického textu nesporné kvality, spíš jen náčrtů. Přestože projekty dělí čtyři roky od doby vzniku, témata jsou až nápadně podobná – a to bez ohledu na generační rozvrstvení autorů.⁶

U všech projektů je výrazný podíl iniciátorů – u Divadla Na Zábradlí hlavně režiséra a uměleckého šéfa Jiřího Pokorného, stejně tak je zřetelně vidět iniciační role Anny Gruskové.

V prvním ročníku Československého jara 2005 je velmi zřetelná problematika a vliv masmédií jako nástroje manipulace a umělé reality, a to jak v textech samých, tak především v inscenacích, jimž multimediální projekce věvodí. Téma umělé reality je ve větší či menší míře společné všem projektům.

Lze vysledovat několik obecnějších tendencí, které bez ohledu na kvalitu výsledných textů vysvítají. Zadání všech projektů je velmi podobné, proklamace musejí být obecné, přehnané, hledající vlastně nemožné, často opakují i fráze⁷.

Výsledné texty až tak moc proklamacím neodpovídají, jde spíš o reflexe dílčích faktů. Příznačné je, že ze zadání často zdůrazňujících vyrovnávání se s minulostí i reflexi současnosti si obě generace vybíraly spíše reflexi současnosti. Podle mého názoru texty, které se dle zadání na Slovensku snažily o přímou reflexi minulosti, hlavně jejích traumatizujících okamžiků, dopadly dle očekávání nejhůř. Upadají do modelových scén a dialogů, do neživotnosti, případně na straně druhé do travestie, která se snaží být moderní svými zcizujícími mezipřehyby, ale výsledek je dost násilný. Na opačném pólu stojí nečasové lyrické sondy do ženských duší, jež jsou téměř nepřeveditelné na jeviště.

Všechny texty přes svou větší či menší nevyhraněnost zapadají do tendencí současného českého i slovenského divadla.

6 První ročník Československého jara 2005 a slovenské Sakrofégy k sobě mají blíž, druhý ročník Československého jara 2006 je, co se týká počtu her, menší, propracovanější, jde už o světytější dramatické útvary, které začínají postrádat společné kolektivní téma, a to i v širším pojetí.

7 Dané projekty rozhodně nejsou jedinými dramatickými pokusy, texty psanými na zakázku s obdobným tématem. Nelze zde opomenout alespoň dva dlouhodobě končící projekty vyrovnávání se s minulostí prostřednictvím politického divadla. Na Slovensku je to dramaturgická poptávka divadla Aréna, iniciovaná ředitelem Jurajem Kukourou, díky níž vznikla jakási trilogie – Tiso, Husák, Komunizmus. V Čechách pak la Fabrika s jejím autorem, předním představitelem groteskně stylizované větve politického divadla, Karlem Steigerwaldem a jeho prvními dvěma díly zamýšlené trilogie z českých dějin: Horáková x Gottwald, Políbila Dubčka a plánovanou hrou o listopadu 1989. Oba díly byly připravované a inscenované v netradičním divadelním prostředí Studiem továrna v La Fabrice, které mělo vliv na konkrétní podobu nejen inscenace, ale i textů. Na jiné rovině se o soustavnou iniciační reflexi snaží české divadlo Archa multimediálními projekty, tragickou operetou Martina Beckera, Jiřího Havelky a Jaroslava Rudiše *Exit 89* z loňského roku a letošním projektem *Šance 1989*, stojícím na pomezí mezi multimediálním a dokumentárním divadlem.

LITERATURA:

- Kamenec, I.: Umelecké stvárnenie a historická skutočnosť. *História* 5, 2005, č. 4, s. 36–37.
- Sarkofágy a bankomaty alebo Kľúčová slovenská dráma strednej generácie. *Kód*, 2009, č. 4, príloha.
- Sikora, R.: Otvírání sarkofágů. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 4, s. 13–17.
- Reslová, M.: Nadějně vyhlídky. *Svět a divadlo* 17, 2006, č. 5, s. 38–45.
- Zdeňková, M.: Pokus o jaro. *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 6, s. 33–42.

Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

ANALÝZY A INTERPRETACE

VLADISLAV VANČURA A MILAN KUNDERA

ANEB ŮSKALÍ DOKONALOSTI

ROMAN KANDA

Na konci dvacátých let minulého století formuloval F. X. Šalda svůj paradox o dokonalosti uměleckého díla. V přednášce *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* konstatuje, že „dokonalost, tato nejvznešenější kategorie v lidském soudu, stává se velmi často osudnou dílu básnickému a uměleckému a uspišuje často jejich zestárnutí a smrt.“¹ Následné rozvedení této myšlenky má poněkud metafyzický ráz: „Dokonalost, jako by bylo něco, co překáží životu a ničí jej; jako by to byla ctnost pro bohy, ne pro lidi; jako by nebyla z tohoto světa a nebyla k potřebě na tomto světě. Život jako by se nemohl provléci touto soutěskou; musí tedy překypět chtěj nechtěj přes hráz.“² Kritik svou argumentaci vzápětí projektuje na osu historicko-vývojovou; bere si přitom za příklad Racina, o němž kategoricky prohlašuje, že „jest vyrazen z vývoje živého umění“.³ Racine, tvrdí Šalda, dosáhl na území klasicistního dramatu takového stupně dokonalosti, že všichni jeho následovníci byli předem odsouzeni k tomu, aby racinovské stimuly toliko rozměľňovali. Následný vývoj dramatu, chtěl-li se vyhnout uměleckému zplanění, byl podle Šaldy nucen Racina obejít a začít odjinud. Tak se zrodil evropský romantismus.

Pro Šaldu umění, umělecké dílo, není do sebe uzavřenou hodnotou, metafyzickou monádou, ontologicky čnicí „nad“ dějinným pohybem kulturních kontextů, nýbrž je něčím bytostně vpjatým do onoho pohybu, něčím kypivým, co vzniká v dotyku se životem či přímo v jeho tkání. Proto i onu nesmrtelnost díla vidí náš kritik v perspektivě života a překládá si ji jako „dlouživectví“. Zatímco dokonalost díla představuje neměnnost, staticčnost, neživotnost *sui generis*, dlouhoživectví znamená otevřenost díla vůči budoucím čtenářským konkretizacím i uměleckým aktualizacím. Proto jsou Šaldovi směšné všechny snahy autorů o dosažení ideálu definitivního, dále nezměnitelného znění textu, v němž má každá jednotka své navždy pevné místo; v Šaldově pojetí síla uměleckého textu – řečeno poněkud zkratkovitě – záleží naopak v jeho možné konfigurovatelnosti.

V šedesátých letech si citované Šaldovy přednášky a její ústřední teze o paradoxu dokonalosti povšiml literární kritik Jan Lopatka. Nešlo o náhodu, Lopatka Šaldu cituje už ve svých prvních studiích o estetické problematice rozhlasových adaptací literárních děl a k Šaldovi se posléze opakovaně vrací jako literární kritik, nejsoustavněji pak v *Poznámkách o aktuálnosti Šaldova kritického postoje*.⁴ To, co si Lopatka ze Šaldy odnáší, je mimo jiné imperativ

1 Šalda F. X.: *Studie o umění a básnících*. Soubor díla F. X. Šaldy (sv. 9). Ed. J. Pistorius. Praha 1948, s. 91–117, cit. s. 114.

2 Tamtéž, s. 115.

3 Tamtéž, s. 114.

4 Viz Lopatka, J.: *Poznámky o aktuálnosti Šaldova kritického postoje*. In: Lopatka, J.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha 1995, s. 191–199.

systematického zpochybňování toho, co empirický autor o sobě a svém díle sám explicitně vypovídá v různých rozhovorech, esejích, manifestech, konfesích, korespondenci apod. Jinými slovy, tváří v tvář dílu jsou autorovy pokusy o sebeinterpretaci pramálo důležité, respektive o nic méně důležitější a o nic méně omylné než naše vlastní pokusy o interpretační pronikání sémantickou houštinou textu. Může se totiž stát, a občas se tak děje, že autorova snaha objasnit dílo prizmatem estetického projektu, který si předtím (anebo i dodatečně) formuloval, může z interpretace díla vyloučit namnoze to nejcennější – to, co se zobecňujícímu racionalistickému diskursu vymyká: sémantickou energii, která se do těsného kruhu estetického projektu nevejde. Tajemnost tvůrčího procesu má být přeložena do jasného jazyka tvůrčích postupů – mystérium tvorby má být nahrazeno didaxí metody. V extrémních případech je pak estetický projekt (onen vysvětlující a zobecňující rámec, který jedinečnost překlápí v opakovatelnost) povýšen na skutečné *raison d'être* existence určitého uměleckého díla, o němž pak můžeme nabýt dojmu, že by bez této vnější „opory“ snad ani neumělo stát na vlastních nohou. Má-li estetický projekt podobu více či méně uzavřeného systému, vynikají simplifikace takovýchto autorských interpretací tím spíš. A ztuhne-li takto uzavřený systém do podoby rigidního, ale samozřejmě o to více přehledného svazku navzájem protikladných dichotomií, je zle: dílo začíná být znásilňováno a jeho smysl falšován ideologií, kterou na něj vymyslel jeho vlastní autor. Ideologie je dokonalá, neboť všechny její skuliny jsou pečlivě zatmeleny; musejí být, jinak by se její vnitřní stavba rozpadla. Avšak uměleckému dílu, hodnému toho označení, tyto nedokonalosti, tyto „skuliny“ či prázdná místa nikterak neubližují, nijak neoslabují jeho stavbu, naopak: patříce k jeho stavbě, jsou čtenářskou výzvou, pozváním k účasti na tvorbě smyslu.

Vladislav Vančura je jistě právem považován za jednoho z nejosobitějších slovesných tvůrců. Jeho díla jsou namnoze mistrovskou ukázkou jazykového experimentátorství, umné narativní výstavby a celistvé kompozice. Sám Vančura se k výrazovým aspektům svého díla vyjádřil například v jednom interview, ve své době ovšem nepublikovanému: „Nová tvorba románová usiluje o postižení tvaru, neboť právě jím se projevuje život. Jde o to vyjádřit slovesně organickou formu, tkáň, strukturu, stavbu. Jde opět o realismus. Dílo má tvořit novou skutečnost, v níž i fabulační trámčina a žebrovní má tvárnou funkci.“⁵ Všimněme si, jak v těchto formulacích zápasí básnická sebereflexe („fabulační trámčina“, „žebrovní“) s potřebou tuto sebereflexi zasadit do zvnějšího rámce systému („nová tvorba“, „realismus“). Šťavnaté básnické výrazivo se ocitá v sousedství rádooby exaktních „objektivizujících“ výrazů, včetně onoho ideologizujícího ismu. Samozřejmě, že umělec má právo používat pojmů, jako jsou realismus, surrealismus nebo komunismus, revoluce atd. Ošemetná věc se však děje tenkrát, když jsou tyto pojmy dílu předřazeny či nadřazeny.

V jiném rozhovoru, otištěném v *Literárních novinách* v roce 1930, Vančura říká: „Chtěl bych napsat román, jenž by dějstvoval v letech 1914–1930. Chtěl bych, aby se v něm odrážely všechny myšlenkové proudy české společnosti a aby v něm byly zachyceny také velké historické osobnosti epochy: Zimmerwaldští socialisté z roku 1916–17 a Lenin. Chci vtělit do knihy také zrod a růst myšlenky komunistické a její štěpení na větve národů.“⁶ Zde už ideologická frazeologie naprosto dominuje, vytlačivši úplně problematiku estetickou (uměleckou). Jakákoli

5 Vančura, V.: *Řád nové tvorby*. Praha 1972, s. 92.

6 Tamtéž, s. 330.

interpretace, která by se pokoušela cele respektovat Vančurův autorský záměr,⁷ by nutně vedla k neúnosnému zredukování díla na úroveň pouhého dokumentu, jehož relevance by byla posuzována nikoli z hlediska estetického, nýbrž z hlediska věrojatnosti sociologického zobrazení.

Byl to právě Jan Lopatka, který si povšiml této tendence jedné linie Vančurova díla. Ve své recenzi pátého vydání *Konce starých časů* z roku 1969 formuloval své výhrady jednoznačně: recenzovaný román představuje pokus o uměleckou konstrukci sociologického univerza. Důsledným trváním na tom, aby byl román pečlivou realizací tohoto estetického projektu, postupuje Vančura proti druhé linii své tvorby, představované díly *Amazonský proud*, *Poslední soud* či *Hrdelní pře anebo přísloví*, u nichž tvůrčí proces není žádným způsobem usměrňován zřetelem k sociologizujícímu vnějšku, tj. k vlastnímu zadání zobrazit „ducha doby“, jak jsme zaznamenali ve shora uvedeném citátu. Redukcionismu estetického projektu, Vančurou formulovaného v řadě manifestů, rozhovorů a esejů, vyhovuje ta část spisovatelova díla, kterou Lopatka případně označuje jako programářskou. Z hlediska umění však jde Vančura sám proti sobě, když tento redukcionismus nejen vyhlašuje, nýbrž také apriorně sleduje ve své tvorbě. Zmíněný redukcionismus je akceptován částí dobové i pozdější kritiky, nejvýrazněji ve studii Jana Mukařovského⁸ a v *Umění románu* Milana Kundery.⁹

Dovolme si v této souvislosti drobnou digresi: Lopatkova opožděná recenze¹⁰ Kunderova vančurovského eseje názorně vyjevuje přímo paradigmatický střet obou autorů a dokládá, proč si obě osobnosti, Lopatka a Kundera, nerozuměly a rozumět nemohly. Lopatkova kritika je důsledná a zdrcující. Domníváme se, že Lopatkův text vykazuje dnes mnohem větší míru aktuálnosti než ideologizující text Kunderův (což by jistě stálo za hlubší analýzu, na niž zde ovšem není prostor). Podobně jako Jan Mukařovský i Milan Kundera posuzuje Vančurovo dílo jako celek, podléhající jednotné vývojové linii. U Kundery simplicistně pojatá kauzalita tvorby spočívá v představě, že chronologicky starší dílo vždy vývojově předchází a zároveň bezprostředně zakládá dílo následující, které se pak opět stává vývojovým předstupněm pro další dílo, jež domněle umělecké nedostatky předchozího „překonává“. Abychom parafrázovali Lopatkovo ironické vyjádření, v optice Kunderovy finalistické koncepce vlastně všechna Vančurova díla, kromě díla posledního, představují pouhou přípravu vedoucí k cíli očekávaného uměleckého vrcholu.

Pročítáme-li česká znění esejů Milana Kundery, zaujme nás, jak významná role je v nich přisouzena autorovi. Autor-romanopisec je ten, kdo rozhoduje o tom, co dílo je, a co dílo není. Neboť jak nás ujišťuje Kundera, dílo není vše to, co autor napsal: „[K]orespondence, jakkoli může být zajímavá, není ani veledílo, ani dílo. [...] Dílo je *završení dlouhé práce na estetickém projektu*.“¹¹ A jsme pojednou u samého kořene věci. Dílo je završeností, je plností, je něčím

7 Je ovšem nezbytné rozlišovat mezi autorským záměrem a estetickým projektem, ačkoli – jak se zdá – mezi oběma pojmy existuje značný významový překryv. Autorským záměrem míníme prvotní rozvrh konkrétního díla, který může být v tvůrčím procesu pozměněn nebo i zcela opuštěn. Naproti tomu estetický projekt je zobecňující rámec, převádějící singularitu tvůrčího procesu do roviny „systému“ (např. *Experimentální román* Ěmily Zoly nebo *K novému románu* Alaina Robbe-Grilleta).

8 Mukařovský, J.: Několik poznámek k novému románu Vl. Vančury [1934]. In: Mukařovský, J.: *Studie II*. Eds. M. Červenka a M. Jankovič. Brno 2007, s. 481–489.

9 Kundera, M.: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha 1960.

10 Lopatka, J.: Konec starých časů. *Tvář*, 1969, č. 5 (květen), s. 45–48. Knižně Lopatka J.: *Předpoklady tvorby*. Praha 1991, s. 106–112.

11 Kundera, M.: Kdo je to romanopisec. In: Kundera, M.: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno 2006, s. 21.

dokonalým, jako jsou geometricky dokonalými tvary kruh anebo koule. Všechny skuliny (abychom se vrátili ke své předchozí metafoře) jsou autorem začištěny, aby jimi nemohl pronikat „kal“ svěbytných čtenářských interpretací, jež by se rozcházely s autorovým estetickým projektem. A tak nakonec autor, který deklaruje přání zmizet za svým dílem – takto Kundera definuje romanopisce, odvolává se přitom na Flauberta a Faulknera –, stojí neustále jakoby nad ním, podoben záhadnému dveřníkovi, který nás sice, na rozdíl od dveřníka Kafkova, vypouští dál, dovnitř díla, ale s varováním, abychom se v něm pohybovali způsobně jen po vyznačených stezkách (klíčových motivech) a v určitém směru.

Když už tu padlo jméno Franze Kafky: dovedeme si snad představit, jak se Kunderovi příčí úzus vydávání Kafkových děl, včetně pasáží, jež autor vyškrtl, nebo fragmentů kapitol, nad jejichž umístěním v kompozici románu si odborníci dodnes lámou hlavu (to je ostatně i případ Kunderou tolik obdivovaného *Muže bez vlastností*). Ale co když právě v těchto místech promluvil autor svým nejbytošnějším hlasem? Co když síla díla vůbec nespočívá v jeho završenosti, v tom, nakolik je dokonalým naplněním estetického projektu? Není skutečnost, že Robert Musil nedokázal svůj román dokončit, završit svou práci na estetickém projektu, nakonec frapantním dokladem toho, jak text začal růst jaksi sám sebou, mohutnět a vzdorovat onomu vnějšmu rámci, do něhož měl být autorem uvězněn? Završenost znamená uzavřenost. Završené (uzavřené) dílo je možná dokonalé, ale mramorově chladné a ke čtenáři povýšeně lhostejné.

Kundera se projevuje jako navýsost vímavý interpret děl Janáčkových, Hemingwayových, Kafkových, ale interpretuje je přirozeně jako někdo, kdo přichází „zvnějšku“. Tím sám, ale zároveň proti sobě potvrzuje, že dokončené (respektive publikované) dílo přestává být výlučným domovem autorovým, nýbrž stává se domovem všech čtenářů. Neboť i autor, je-li textace díla dokončena, se pojednou ocitá „vně“. Jak říká Šalda: „*A dílo básnické nebo umělecké začíná nyní žít život plný proměn*, jakýsi svůj dobrodružný životní román: odpoutalo se od svého původce, vzněcuje život kolem sebe a hněte i formuje jej, *ale jest jím také hněteno*.“¹² Kundera naproti tomu tvrdí, že autor má morální právo zacházet se svým dílem podle svého, škrtat v něm, opravovat je, zkrátka chovat se v něm jako doma. Ale oč je autorský škrt v díle citlivější než škrt jeho svědomitého interpreta? Jsou Hrabalovy úpravy vlastních textů z 50. let něčím, na co měl autor morální právo? Jistě, ale vykonání tohoto morálního práva vedlo k ústupu od prvotních autorských východisek, k rozředění sémantické hustoty původních textů. Kundera právem kaceřuje neadekvátní interpretace Janáčka či Hemingwaye – zpovrchňující, banalizující či kýčovitě. Avšak jeho závěry jsou předčasně generalizující. Problém spočívá mimo jiné v Kunderově pojetí díla jako prostoru uplatňování autorovy absolutní moci: autor má koneckonců morální právo své dílo zničit. Jenže právě případ s Kafkovým testamentem zahnal Kunderu do úzkých. Vypracoval si přísný systém autorových morálních práv, aby se do něj sám, coby hypotetický vykonavatel Kafkovy poslední vůle, lapil jako do klece – načež je nucen udělat výjimku. Ale k čemu je takový systém, když hned při jeho prvním posuzování v perspektivě životní praxe jsme donuceni udělat výjimku? Neukazuje to na jeho přílišnou rigidnost, neaplikovatelnost?

Odkud se vlastně bere tato Kunderova zvláštní autorská úzkost, to lpění na definitivním a neměnném textu, v němž nesmí být změněno jediné slovo, jediná tečka, toto odmítání adaptací, úprav, onoho úzkostné dohlížení nad překlady apod., zkrátka ono lpění na dokonalosti

12 Šalda, F. X.: O tzv. nesmrtnosti díla básnického. In: Šalda, F. X.: *Studie o umění a básnících*. Soubor díla F. X. Šaldy (sv. 9). Ed. J. Pistorius. Praha 1948., s. 104. (Zvýraznil F. X. Š.)

díla? Tkívá v samém jádru Kunderova estetického projektu, v jeho konzervativním pojetí romanopisce a románu. Román není pro Kunderu toliko vyprávěním, fabulací, jeho existence musí být zdůvodněna ještě něčím „navíc“, něčím „vážnějším“, než je pouhá rozkoš z narace. Opakovaně Kundera zdůrazňuje, že román je specifickým způsobem poznání, podobně jako filozofie; a romanopisec není u Kundery než ten, kdo poznává. Hegelovský rodokmen je zde patrný. Román protrhává oponu preinterpretací a kulturních symbolů a ustálených výkladů – v této „destrukci“ je zakotvena jeho identita.

Může však nyní vzniknout otázka. Proč vlastně polemizovat s Kunderovým pojetím románu a umělecké tvorby. Cožpak není legitimní a v jistém smyslu mravně ušlechtilé? Jeho legitimnost zajisté zpochybňovat nelze. Avšak odhlédneme-li od skutečnosti, že je vždy nanejvýš problematické usouvztažňovat mravnost a umění a argumentovat morálními právy tam, kde jde o estetický problém, pak odpověď bude znít asi takto: nemůžeme následovat Kunderovu koncepci, neboť se v ní objevují závažné rozpory, jež jsou v jejím nitru neřešitelné.

Na první rozpor jsme už upozornili: je jím touha romanopisce zmizet za svým dílem a současně umanuté trvání na jeho morálních právech usměrňovat život díla. Igor Fjodorovič Stravinskij má Kunderovy sympatie, z hlediska Ernesta Ansermeta se však geniální skladatel jeví jako nesnesitelný diktátor, bezohledně realizující své domnělé morální právo jako mocenský nárok. Druhým rozporem je Kunderovo chápání románu jako umění (nikoli žánru!) relativistického. Román nám podle Kundery nevnučuje Jedinou Totální Pravdu o světě, nýbrž předkládá před nás celý vějíř možností a variací. „Totalitní Pravda vylučuje relativitu,“ uvádí Kundera doslova.¹³ A jestliže jinde říká, že „duch románu je duchem složitosti“¹⁴ (čili sémantické nejednoznačnosti), pak si jen těžko dovedeme představit, že by tato nejednoznačnost mohla být plně obsažena v autorově estetickém projektu, že by „mnohohlasí“ románu mohlo být bez nebezpečí redukce převedeno do „jednohlasí“ autointerpretace. Je-li pravda románu relativní, je relativní i pravda jeho domněle svrchovaného vykladače, totiž autora. „Moudrost nejistoty“, kterou Kundera vepsal do erbu románu, je ve skutečnosti noční můrou Kundery-autora, toužícího po kráse završenosti, možnosti selekce a jistotě dokonalosti.

Snad nejviditelnějším, paradoxně však nejvíce osvobozujícím rozparem Kunderova estetického projektu tkívá v pojmu „moudrost románu“, jež se objevuje v jeho eseji *Román a Evropa*.¹⁵ Je nezbytné ocitovat inkriminovanou pasáž v úplnosti:

„Když Tolstoj načrtl první variantu *Anny Kareniny*, byla Anna velmi nesympatická žena a její tragický konec byl docela ospravedlněný a zasloužený. Definitivní verze románu je značně jiná, ale nemyslím, že by Tolstoj byl mezitím změnil své morální zásady, řekl bych spíš, že během psaní naslouchal jinému hlasu než hlasu své osobní morálky. Naslouchal tomu, co bych rád nazval moudrost románu. Všichni praví romanopisci naslouchají této nadosobní moudrosti, což nám může vysvětlit, proč jsou velké romány vždycky o něco inteligentnější než jejich autoři. Romanopisci, kteří jsou inteligentnější než jejich díla, by měli změnit povolání.“¹⁶

Zde Kundera pregnančně popsal vznik velkého díla, velkého románu. Ale ani si neuvědomil, že se ocitá v kontroverzi se sebou samým. *Anna Karenina* je velkým románem nikoli proto, že je dokonalým završením autorova estetického projektu, který by mohl být sotva v rozporu

13 Kundera, M.: Zneuznávané dědictví Cervantesovo. In: Kundera, M.: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno 2005, s. 23.

14 Tamtéž, s. 29.

15 Kundera, M.: Román a Evropa. In: Kundera, M.: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno 2005, s. 36.

16 Tamtéž, s. 37.

s autorovým systémem morálky (ledaže by byl autor schizofrenik), nýbrž je velkým právě proto, že tento estetický projekt přesahuje, že je v něm leccos tajemného, že postavy nejednají vždy logicky, jak by zřejmě měly podle autorova původního rozvrhu. Je dobře, že Tolstoj moudrosti románu naslouchal, a je škoda, že Kundera tuto moudrost románu zahlíží, avšak současně ji rozmetává svým trváním na dokonalosti díla, na estetickém projektu a na svrchovaném postavení autora, který by přece naopak neměl být chytřejší než dílo samo a udělovat nám lekce správného čtení. Hlas estetického projektu můžeme však v *Anně Karenině* zaslechnout kupříkladu tam, kde se vedou nezázivné disputace o moderním zemědělském hospodaření, jinými slovy všude tam, kde převládá didaxe nad narácí.

O Vančurově díle lze říci, že jeho sílu pociťujeme bez ohledu na to, nakolik věrně postihlo ducha doby, princip třídního boje nebo mravy prvorepublikové buržoazie. Podobně i Kunderovy romány poněkud drhnou tam, kde k nám promlouvá přemoudřelý hlas esejisty, vypouštětějšího své moralistní bonmoty na adresu zoufale bezduché současnosti. A naopak silně jsou tam, kde jednoduše vyprávějí, zapomínajíce na rámec estetického projektu, zapomínajíce se ohlížet po své dokonalosti.

LITERATURA

Kundera, M.: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno 2006.

Kundera, M.: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha 1960.

Kundera, M.: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno 2005.

Lopatka, J.: Konec starých časů. *Tvář*, 1969, č. 5 (květen), s. 45–48. Knižně Lopatka J.: *Předpoklady tvorby*. Praha 1991, s. 106–112.

Lopatka, J.: Poznámky o aktuálnosti Šaldova kritického postoje. In: Lopatka, J.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha 1995, s. 191–199.

Mukařovský, J.: Několik poznámek k novému románu Vl. Vančury [1934]. In: Mukařovský, J.: *Studie II*. Eds. M. Červenka a M. Jankovič. Brno 2007, s. 481–489.

Šalda F. X.: *Studie o umění a básnících*. Soubor díla F. X. Šaldy (sv. 9). Ed. J. Pistorius. Praha 1948, s. 91–117.

Vančura, V.: *Řád nové tvorby*. Praha 1972.

Institut polské filologie

Filologická fakulta Opolské univerzity, Opole (Polsko)

ROMÁNOVÝ CYKLUS JIŘÍHO KRATOCHVILA

BLANKA KOSTŘICOVÁ

Ačkoli Jiří Kratochvil začíná publikovat časopisecky již v šedesátých letech, jeho hlavní tvůrčí a publikační období je spjato se sledovaným dvacetiletím, s polistopadovým obdobím české literatury.

Svůj první román *Urmedvěd*, jímž zmíněné tvůrčí období začíná (a – snad poněkud atypicky či téměř paradoxně – rovněž vrcholí), dokončil Kratochvil ovšem již v roce 1983, avšak v kontextu české prózy (zpočátku samozřejmě samizdatové) se objevil až o několik let později – šlo totiž o text natolik originální a neobvyklý, že zprvu nebyl přijat ani samizdatovými edicemi, ani exilovými nakladatelstvími. Teprve když ho autor poněkud upravil, mohl vyjít v tzv. brněnské petlici. Právě tato upravená verze, *Medvědí román*, vychází též hned v roce 1990 v nakladatelství Atlantis, teprve devět let poté je v nakladatelství Petrov publikován i text původní, neupravený, jenž dostal faustovský název *Urmedvěd*.

V obsáhlejší předmluvě k *Urmedvědu* autor sám mluví o svém románu jako o literárním experimentu – jde však jistě o určité zjednodušení. Obvykle se Kratochvil užití tohoto pojmu v souvislosti se svým prvním románem brání – *Urmedvěd* totiž nevznikl z potřeby formálně experimentovat, jeho forma je výsledkem úporného autorova úsilí o nalezení adekvátního výrazu pro zamýšlené sdělení. Kratochvil sám říká, že obsah ani formu nelze z jeho románu „vypreparovat“, že způsob vyprávění je zároveň i jeho tématem. – Napohled komplikovaná, až křečovitě, artistně a „experimentálně“ působící forma je tak ve skutečnosti projevem zcela zákonitým, „přirozeným“, v řádu věcí jsoucím a fungujícím.

V devadesátých letech pak vychází pět dalších Kratochvilových románů, jež jsou – spolu s románem prvním – poněkud zvláštním způsobem propojeny v jeden celek, v šestidílný románový cyklus, který je nepochybně jádrem celého autorova díla – tím nejpodstatnějším, co Jiří Kratochvil až dosud vyslovil.

Zvláštnost propojení celého cyklu spočívá v tom, že druhým románem – *Uprostřed nocí zpěv* – počínaje se všechny následující díly cyklu nějakým – vždy jiným – způsobem vztahují k *Urmedvědu*: motivicky, tematicky, způsobem vyprávění, příbuznými postavami.

Všechny tyto korespondence jsou jistě dány zejména tím, že *Urmedvěd* je autorovou „knihou životní nutnosti“ – podle Kratochvila totiž každý spisovatel napíše jednu či dvě takové knihy, v nichž ztvární svou základní životní zkušenost, svoje fatální téma, a všechny případné práce ostatní jsou pak již pouze rozměňováním tohoto tématu.

Jakkoli lze jistě pochybovat o obecné platnosti této teorie, zdá se, že v Kratochvilově případě alespoň do jisté míry – a s jistou licencí chápána – platí. V *Urmedvědu* totiž skutečně jsou koncentrovány snad veškeré základní, „životně nutné“ autorovy motivy, tematické, jazy-

kové i kompoziční prvky, jež pak v různých modifikacích a metamorfózách prostupují celým následujícím autorovým dílem, přičemž často jsou již předznamenány v dřívějších povídkách. *Urmedvěd* tak představuje jednak východisko pro dalších pět románů cyklu (ale i pro veškeré texty vznikající souběžně s románovým cyklem, i pro ty následující po něm), jednak určité vyvrcholení a syntézu autora prvního tvůrčího období – od konce šedesátých let do počátku let osmdesátých.

V *Urmedvědu* využil Kratochvil tvůrčí metodu inspirovanou Williamem Faulknerem: v textu rozmístil určité podobné až totožné významotvorné detaily, které upozorňují na spřízněnost opakujících se situací či jevů. Tyto prvky jsou však v románu dosti vzdáleny a při prvním čtení jsou snadno přehlédnutelné. Teprve další a další čtení je může pospojovat, zřetězit v příběh.

Tato tvůrčí metoda je Kratochvilovi čímsi víc než pouhým umným způsobem výstavby literárního textu: chápe ji totiž jako bytostný a snad nejadekvátnější výraz příběhu lidského života, lidské existence. Dle autora totiž schopnost porozumět vlastnímu životu spočívá vždy v propojení vzdálených, ale přitom spřízněných momentů z různých životních etap – a právě tak lze objevit a „přečíst“ vlastní životní příběh, který je navíc možno skládat do různých variant.

S variabilitou příběhů souvisí i princip střídání vypravěčů, který se rovněž objevuje již v raných autorových prózách a své uplatnění nachází v *Urmedvědu* i dalších románech sledovaného cyklu, přičemž velice často má podobu uplatněnou právě v *Urmedvědu*: totiž tematizaci aktu psaní, metafikci často i několikanásobnou, vyprávění „na druhou“ či „na třetí“, pro Kratochvila typické „píšu román o někom, kdo píše román“. To umožňuje autorovi posouvat perspektivu vyprávění, zpochybňovat věrohodnost a autentifikační autoritu vypravěče, jeho identitu a roli demiurga příběhu, a především – vytvářet další a další variace: příběhu, postav, vztahů mezi nimi.

Variabilita a s ní související určitá hravost, ale i podvojnost či ambivalence ostatně stojí v základu Kratochvilovy tvorby, provází autora již od jeho literárních počátků a zahrnuje a prostupuje vše, týká a dotýká se jednotlivých motivů, postav, epizod i celých příběhů, jazyka i stylistických prvků, přičemž odlišit podstatné od podružného, sen od (románové) reality, vážné od ironického, podstatné významotvorné od „nahodilého“ apod. je velmi obtížné anebo zcela nemožné, protože obvykle nejen oba antipody splývají a vzájemně se prostupují, ale hlavně též přecházejí jeden ve druhý: pootočením zorného úhlu (variací) se podstatné stane vedlejším, napohled zjevnou ironií lze najednou číst jako filozofickou tezi, hříčka se stane faktem apod.

V žádném případě však nejde o jakousi samoučelnou hru s textem (či se čtenářem). Kratochvil sám uvádí, že v *Urmedvědu* – v němž jsou tyto postupy uplatněny v ukázkové podobě – se pokusil „živě modelovat živou skutečnost“ – a skutečný život („živá skutečnost“) nepochybně je plný nejistoty nepoznaných „variant“: nečekaných zvrátů, nepředvídatelných událostí, které pootočí člověku úhel pohledu a podstatné se stane vedlejším atd.

Kratochvilova hravost je tedy – přinejmenším v *Urmedvědu* – skutečnou (weinerovsky řečeno) hrou doopravdy, která vyplynula z hlubokých, bytostných pohnutek, nikoli z momentálního rozmaru.

Přičteme-li k variabilitě a s ní související otevřenosti příběhu a hravosti (zahrnující i různé skryté i zjevnější citace, aluze apod.) autorovu nechuť vůči nezpochybnitelným příběhům, máme pohromadě téměř všechny základní, podstatné rysy (nejen) literárního postmodernismu.

Kratochvil sám se v 90. letech k postmoderně programově hlásí – nejen vlastním charakterem svých prací, ale i v teoretických úvahách a esejích, v rozhovorech apod. V době, kdy psal *Urmedvěda*, neměl však – dle vlastních slov – o literárním postmodernismu ani tušení, znal pouze postmoderní architekturu. Přesto je *Urmedvěda* možné označit za prózu postmoderní par excellence, jakkoli autor sám byl touto skutečností – již mu sdělil Miroslav Červenka – poněkud zaskočen. *Urmedvěda* je takto možno považovat za projev spontánního, přirozeného postmodernismu, který není naplněním a priori stanoveného uměleckého programu, ale vyplývá z autorova citlivého vnímání ducha doby.

Kratochvilova nechuť vůči nezpochybnitelnému příběhu však nikdy neznamená úplné odmítnutí tzv. velkého příběhu, k němuž se autor v různých úvahách neustále vrací. Je dokonce možno říci, že neustálé varianty a variace slouží Kratochvilovi právě – poněkud paradoxně – jakožto prostředek opakovaných pokusů o velký příběh.

Velký příběh (anebo pokus o něj) má v *Urmedvědovi* ráz povýtce autobiografický a svou podstatou přesahuje i do oblasti metafyzické, transcendentní – jak ostatně velkému příběhu přísluší. Autobiografický motiv hledání otce přechází až v hledání – možno říci archetypální – Otce, snad i víry, pravdy, smyslu a v Kratochvilově podání zejména skutečnosti.

Právě motiv všezahrnujícího hledání (vycházejícího z hledání otce a vztahu k němu) nejvýrazněji spojuje *Urmedvěda* s druhým románem cyklu *Uprostřed nocí zpěv*.

Ačkoli Kratochvil počítuje jako svou knihu životní nutnosti pouze a jedině *Urmedvěda*, přece se zdá, že ještě v druhém jeho románě je tato životní nutnost nezpochybnitelně přítomna; tentokrát nikoli tak komplexně, ne ve všech aspektech díla, avšak lze ji vidět v hlavním tématu románu, jímž jsou osudy rodiny poúnorového emigranta – a jistě není pochyb, že výpověď na toto téma byla pro Kratochvila „životně nutná“.

Autorův zájem je v *Uprostřed nocí zpěvu* soustředěn na privátní osudy postav, tedy na tzv. malé dějiny, avšak přece jsou zde výrazně všudypřítomné a ony osudy rozhodující měrou determinující i dějiny velké, historické či historicko-politické dění dané doby, na jehož pozadí a v jehož rámci se – tak jako vždy – malé dějiny odehrávají.

Nezpochybnitelná dějotvorná role velkých dějin ve druhém díle cyklu již tvoří určitý přechod k dalším Kratochvilovým románům, v nichž autor, umělecky až uhranut dějinami dvacátého století, věnuje hlavní pozornost zejména tomuto tématu – historie dvacátého století je téměř výhradním námětem *Nesmrtelného příběhu*, avšak silně akcentována je již ve třetím díle cyklu *Avion*.

V *Avionu* dochází ke dvěma podstatným posunům oproti prvním dvěma románům. Jednak se tedy tematické těžiště částečně přesouvá od osobních, individuálních „životně nutných“ témat k velkým dějinám, jednak v románě již nachází výrazné uplatnění místo až bezuzdná – snad postmoderní – hravost, fantasknost až přebujelá a hlavně, možno říci, ne vždy funkční (na rozdíl od *Urmedvěda* a *Uprostřed nocí zpěvu*, v nichž ani sebevětším bizarnostem funkčnost upřít nelze). A právě tento druhý posun jistě poněkud oslabuje naléhavost výpovědi, jež je zde již nesrovnatelná s prvními dvěma romány.

Následující dva díly cyklu, *Siamský příběh* a *Nesmrtelný příběh*, tvoří v rámci cyklu volnouilogii (podobně jako první tři jsou spojeny ve – svérázně – autobiografickou trilogii). V každém z „příběhů“ je přitom rozvíjena jedna z linií naznačených v *Avionu*: v *Siamském příběhu* již výrazně dominuje postmoderní hravost, variabilnost a bizarní fantasknost, jež se však posouvá do polohy spíše nevážné (až nevázané). V *Nesmrtelném příběhu*, v němž se autor naopak vrátil k umělecky naléhavé výpovědi, jsou pak hlavním tématem dějiny dvacátého století.

Autor vidí souvislost obou románů v určité reciprocitě bizarních milostných příběhů, jež jsou v obou dílech cyklu prezentovány. Spřízněnost obou „příběhů“ je však, zdá se, mnohem podstatnější, týká se vypravěčské perspektivy a je též recipročního rázu: Zatímco v *Siamském příběhu* je zřetelným dominantním tématem románu onen zmíněný bizarní milostný příběh, který se odehrává v kulisách české těsně poválečné historie, v *Nesmrtelném příběhu* je naopak hlavní pozornost soustředěna právě na tyto velké dějiny, na jejichž pozadí se odehrávají privátní osudy postav, které jsou určovány historickými ději a zvraty; lze dokonce říci, že postavy jsou vytvořeny tak, aby mohly co nejlépe ilustrovat dějinné události. *Nesmrtelný příběh* pak může působit jako pendant *Siamského příběhu* právě v tomto smyslu.

V *Siamském příběhu* se Kratochvil značně odklonil od svých „životně nutných“ témat, jak v užším (osobním), tak i v širším (dějinném) smyslu, a román působí dojmem, že autor se skutečně oddal především radosti z (postmoderně) hravého a fantaskního vyprávění, k němuž však – přece jen – vytvořil alespoň historické kulisy a v němž se – přece jen – alespoň zkratkovitě objeví i téměř nezbytný motiv ztráty otce a hledání vztahu k němu.

V *Siamském příběhu* již téměř vůbec není přítomna ona tíživá naléhavost příznačná pro *Urmedvěda* a prostupující ještě přinejmenším druhý Kratochvilův román. Možná i proto lze snad vidět *Siamský příběh* jako první čtenářsky přístupnější autorův román. Zároveň však je jistě možné o tomto pohledu pochybovat: příběh zde prezentovaný je natolik bizarní, že se stěží dá předpokládat jeho přijatelnost např. pro běžného čtenáře milostných příběhů.

V této souvislosti se nabízí odkaz k termínu Hanse Roberta Jausse „horizont očekávání“, jenž vyplývá z dosavadní zkušenosti čtenářů, kritiků i autorů. Jausse vidí kritérium estetické hodnoty díla právě v distanci mezi horizontem očekávání a konkrétním literárním dílem: čím je tato distance větší, tím je dílo hodnotnější, naopak její zmenšování znamená, že dílo se blíží k oblasti zábavného umění. – Je snad možno říci, že horizont očekávání čtenáře milostných příběhů se zpravidla pohybuje právě někde v této oblasti; distance mezi takovýmto horizontem a *Siamským příběhem* je pak skutečně značná. – Ostatně i u prvních tří románů by podle Jaussova kritéria vycházela velice vysoká estetická hodnota: Jakkoli se už nepohybujeme v nízkém horizontu očekávání umění zábavného, přece i o této trilogii lze říci, že zdaleka překračuje to, co by od ní mohlo být očekáváno. Méně překvapivě pak působí následující *Nesmrtelný příběh* a závěrečný díl cyklu *Noční tango*, jakkoli prvním z těchto románů jistě nelze upřít nemalé kvality. Je však možno říci, že Kratochvil již svými prvními čtyřmi romány vytvořil jakýsi horizont očekávání pro své vlastní čtenáře, který už v dalších románech cyklu nepřekračuje.

V *Nesmrtelném příběhu* je přitom toto možno považovat spíše za pozitivum: absence někdy až poněkud křečovitých experimentů (které se objevují v *Siamském příběhu*, ale již i v *Avionu*) vedla – při zachování očekávané fantasknosti – k určitému zklidnění, k soustředění na vyslovení věcí podstatných. Podobně jako v *Urmedvědovi* i v *Nesmrtelném příběhu* hraje značnou významotvornou roli opakování určitých příbuzných situací a jevů, historických i osobních – lze možná říci, že v *Nesmrtelném příběhu* je toto uplatněno v poněkud nápadnější, méně přehlédnutelné, více zdůrazněné podobě. A podobně jako se Kratochvil v *Urmedvědovi* (ale i v ostatních románech cyklu, v nichž je tento princip též uplatněn, byť v menší míře) snaží znovu a znovu sestavit významotvorné detaily, a porozumět tak vlastnímu životu, pokouší se skrze opakující se dějinné jevy porozumět dvacátému století, či spíše alespoň nějakým – třeba fantaskním – způsobem uchopit, zobrazit, popsat či „přepsat“ jeho historii, vytvořit její novou variantu.

Hravost, variabilnost, autorův postmoderně pluralitní pohled na svět, jeho smysl pro mnohost pohledů, možností a interpretací jsou pak až k sebekarikatuře vystupňovány v závěreč-

ném románu cyklu *Noční tango*, který ostatně autor sám označil za zlou parodii na své vlastní romány.

V *Nočním tangu* Kratochvíl konstruuje několik (a zdá se, že by mohl více, až nekonečně mnoho) motivicky velmi volně provázaných různých příběhů stejnojmenných postav, které v každém z příběhů mají jinou identitu, pohybují se v jiném kontextu profesním, rodinném, společenském apod. Přitom není nikde ani slůvkem naznačeno, která z těchto variant je ta „pravá“ – v románové realitě skutečná, výchozí, původní; nikde tu není žádný opěrný bod, z něhož by bylo možné románovou konstrukci „rozluštit“.

Takovýto postup by jistě bylo možné považovat za pouhé (plytké) postmoderní hříčky se čtenářem i s vlastním dílem, které už zcela postrádají nejen naléhavost, ale i jakoukoli sdělnost. Je-li *Noční tango* čteno samostatně, mimo kontext románového cyklu, může takto nepochybně působit, avšak v rámci celého cyklu svou funkci má a plní: Autor se v závěrečném románě totiž pokusil demonstrovat svoji tvůrčí metodu (o *Nočním tangu* mluví často jako o „oživlé metodě“ či „demonstrovaném principu“) dotáhnout ji až k její krajní mezi, anebo spíše až za ni, do oblasti absurdity a perzifláže, aby tak mohl uzavřít své tvůrčí období způsobem sobě vlastním: ironií a sebeironií.

Autorka je literární teoretička, kritička a středoškolská pedagožka.

„BLÁBOL, BÁBEL A BABYLÓN“ JÁCHYMA TOPOLA

SERGEJ SKORVID

V „předpřelomové“ monografii kolektivu autorů z ÚJČ AV *Český jazyk na přelomu tisíciletí* (1997) analyzovala S. Čmejrková v kapitole *Jazyk literatury* (tedy krásné a tehdy nové) z lingvistického hlediska nazírané postmoderní tendence v tvorbě prozaiků 90. let mimo jiné na příkladě románu Jáchyma Topola *Sestra* (1994). „Román se odvíjí jako spontánní, exaltovaný, přerývaný vypravěčův diskurs,“ konstatovala badatelka, „jehož součástí jsou i přímé úvahy o jazyce, psaní i literatuře“, což je – jak víme – velmi příznačné pro postmoderní spisovatele. Protože „jazyk ‚starý‘, normální a normovaný není vybaven na pojmenování lidských aktivit 20. století, často velmi hrůzných: Osvětim, Gulag, Katyňské jámy...“, vysvětluje lingvistka, je tato jeho schopnost v románu všelijak „testována“ a nakonec „proti ‚starému‘ jazyku staví Topolův vypravěč jazyk ‚svůj‘, který označuje jako ‚živej, tajnej a otevřenej‘...“ Jde tu jednak o „nebývale široké využití obecné češtiny, z níž vyplouvají [...] menší i větší ostrůvky spisovnosti“, jednak o to, že „charakteristickým rysem současného literárního diskursu je míšení jazyků, Topolův *blábol, bábel a babylón*“.¹ Nad tímto obrazným vymezením jazyka či vůbec typu textu, který píše jeden z hrdinů románu, s nímž se zřejmě identifikuje samotný autor, bych se chtěl zamyslet, a to také se zřetelem k dalšímu vývoji Topolova vypravěčského stylu až k jeho prozatím poslední próze *Chladnou zemí* (duben 2009).

Úplný text příslušné pasáže ze *Sestry* je tento (nejzávažnější fragmenty zde a dále zvýrazňuji):

„Tehdy jsem tam, lovci a náčelníci, psal knihu, psal jsem ji už jen vlastními slovy, byl jsem v pasti, tak jsem kašlal na to, jestli je ta kniha hygienická... vyšel mi z toho, sestry a přítelkyně, **blábol, bábel a babylón**, byla to, milé démonky a přítulné věštkyně, taková menší pornografie **s humanistickým nábojem**, navíc **pragocentrická**, bylo to, laskavá eventuelní čtenářko a zvědavko, lehčí zboží, spíš brakového charakteru, ale psal jsem už **svým vlastním otročím jazykem**... abych už nebyl otrok... ale bylo mi to tak silný, že sem moh nebejt... sekal jsem do jazyka a hladil ho a on mi to vracel, **muj jazyk mi byl živej!** A je to **tajnej a otevřenej jazyk**.“²

Topolova takřka magická triáda *blábol, bábel a babylón* je založena na asonanci slov, z nichž hned první dává celému spojení jakýsi souhrnný smysl, a to ‘nesmyslné nebo nesouvislé mluvení’; etymologicky je to starobylá složenina, vzniklá opět zdvojením někdejšího onomato-poického základu **bol-* (podobného původu je řeckolatinské *barbar-*), což je v něm dodnes

1 Čmejrková, S.: Jazyk literatury. In: Daneš, F. a kol. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Academia, Praha 1997, s. 122–124.

2 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 159.

cítit (srov. moderní *blabla*). Dvě následující slova, apelativa ze dvou různě počestěných podob známého biblického toponyma, mají na první pohled stejný význam: ‘zmatek’ apod., liší se však konotacemi. To předposlední připomínalo autorovi, jak mi v osobním rozhovoru dosvědčil, mimo jiné jméno ruského židovského spisovatele Isaaka Babela, jehož povídky o Židech ve staré Oděse, především z podsvětí, dávají zaznít tamější hantýrce, a tak v něm můžeme tušit skrytý náznak hantýrky, jíž je z velké části psána také *Sestra* (ta je tu ostatně zcela na místě, přece hned první věta románu zní: „Byli jsme lidi Tajemství“³). K hantýrce by rovněž ukazovalo nikoli oxymoronní spojení *tajnej a otevřenej jazyk*, jehož druhá složka by naznačovala, že Organizace či společenství toho typu, jaké popisuje Topol, a jejich specifické jazykové útvary mívají mezinárodní charakter. Jak se to ale slučuje s Topolovým *vlastním otročím jazykem* a „navíc“ pragocentrismem?

Přívlastek *otročí* odkazuje k těmto autorovým programovým úvahám z druhé kapitoly románu:

„Shodou okolností používám **jazyk Slávů, Čechů, otroků**, bývalých německých a ruských otroků, a je to psí jazyk. [...] **Je to jazyk, který měl být zničen**, a jeho doba nepřišla, už nepříjde. **Vymysleli ho veršotepci, mluvíli jím kočí a služky**. A tohle má v sobě, **vyvinul svý smyčky a díry** a hadí mláďata divokosti. [...] myslím, že **je to obratnej a rychlej jazyk, a pořád se děje**. Tenhle můj jazyk nedostali ani Avari, ani horící hrance, ani tanky [...] **dostanou ho prachy zmenšujícího se světa**.“⁴

Z lingvistického hlediska by se dalo říci, že se tu jedná jednak o emotivní shrnutí dramatického vývoje napětí mezi kulturní a lidovou, běžně používanou podobou národního jazyka v českých dějinách, jednak o konstataci dvou tendencí spisovné češtiny v současné době, a to tendence demokratizační a internacionalizační. Ta poslední je autorem hodnocena negativně; přesněji řečeno, takto, jako ohrožení, je vnímána jedna její složka související s komercializací. Naopak přirozený vývoj češtiny k internacionalizaci je v *Sestře* vítán – a vůbec nestojí v protikladu k „pragocentrismu“, srov.:

„Slovenka brzy pochopila, o co jde. Mě si získala hned, **chtěla být v dění a najela na pražštinu**, poslouchal jsem její jazyk, a když se do sebe pustily s Laosankou, měl jsem stereo. **Tego? Heleno, tys řekla tego? Prečo?** zkoumal sem, řeklas jí přece: Něchaj tego, suka, já tě slyšel! Mama byla Polačka, řekla Slovenka. **Mij schoty, cholka!** křikla Laosanka z chodby a třískla hadrem. **Hlmou ti po papuli, to jest tego, frt!** Helenko, **neříká se frt, ale furt**, napověděl jsem jí. **Ale no jo, porát, řekla pražsky**.“⁵

V přirozené – a to paradoxně třeba také „komerční“ – internacionalizaci jazyka spatřuje Topol dokonce jistou naději do budoucna:

„A jak jsem tam tak postával a šmejdil a chytal všelijaký slova a promluvy, **když se kmeny byznysem nutným k přežití mísily... a kradli si prachy i slova... zkušenosti i slova...** napadalo mě, že snad k něčemu dochází, že **tim míšením**

3 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 159.

4 Tamtéž, s. 25.

5 Tamtéž, s. 65.

jako by vznikal novej jazyk... kanackej... a treba je to jazyk už míru, zas předbabylónskej... dyť teď sou ubohý, musej se domluvit...“⁶

Znamená tedy Topolův *babylón* jen a jen míšení jazyků, v jehož důsledku se může vytvořit *novej jazyk... už míru* jako v zlatém věku před *babylónem*? Pokud ano, pak bychom byli nuceni konstatovat, že v pozdějších Topolových prózách se jeho stylistika radikálně mění: není tam už ten „spontánní, exaltovaný, přerývaný vypravěčův diskurs“, čili *blábol*, není tam (alespoň ne v té míře jako v *Sestře*) hantýrka, resp. „pražština“, ba i tzv. obecná čeština je tam zastoupena daleko střídmeji, a není tam až takový jazykový *babylón*. Analyzujeme z tohoto hlediska nejnovější Topolovu knihu *Cladnou zemí*, která, zdálo by se, splňuje všechny předpoklady k tomu, aby byla napsána jazykem jiným než normálním, když tu jde znovu o reflexi hrůzných lidských aktivit 20. století: Terezín, běloruská Chatyň, „Dáblova dílna“ (takto se měl román dle autora ústního sdělení původně jmenovat⁷), a – „takových vesnic tu byly stovky, tisíce, ne jako u vás!“⁸ – četné další hromadné hroby obětí Němců a také stalinského NKVD z 2. světové války, pozdější oběti běloruské bezpečnosti, Černobylu atd. Rovněž účast na těchto aktivitách v minulosti (na straně obětí i katů) byla a na dění kolem nich v současnosti je vskutku internacionální, což však Topol v tomto románu jazykově jen naznačuje. Srov. např.:

[V Terezíně] „starší pryčnové místnosti byla Slovenka, shodou okolností porodní bába, a ta, když v místnosti žen dítě tajně odrodila, nahlas, i když šeptem řekla to, co si prý všechny myslely: **Bude potichu, alebo ho udusíme**, řekla porodní bába, a **to slovenské lebo** se tak stalo Lebovým jménem“.⁹

Příběh Terezína a Leba, který pak „byl strýcem veškeré terezínské drobotiny“ a nakonec se stal mumii v chatyňském muzeu, je de facto anticipován již v *Sestře*, v kapitole začínající větou s dvěma slovními tvary polskými na úvod a výraznými znaky obecné češtiny hned nato: „A **jednego tego usměvavýho dne**, kdy slunce **na chladnejch městskejch neonech** sládló a těžklo jak hrozny z vinice Páně, přivedl Micka Žraloka Štejna.“¹⁰ O tomto novém „padrugovi“ se dále říká, že to „byl člověk smlouvy, jeho táta se narodil v Terezíně a jeho svět se v prvním roce života omezil na pohyb v krabici od bot“ a že „mluvil jazykem Organizace, slengem i argotkou, normálním jazykem v řadě řečí“.¹¹

Výše uvedenou ukázkou tohoto kontaminovaného, ale přece jenom „pragocentrického“ žargonu české metropole, který je jinde v *Sestře* nazván *francouzočestínolaosoruštinoindočínštinou*,¹² bych doplnil vzorkem koiné, které autor lokalizoval „v Berlunu“ (tj. v Berlíně), kde „pomalu vznikalo to nejdůležitější, tajný a otevřený jazyk kanačího království“.¹³ Podle Topola měl znít takto:

„Čiharu, vejk ap, help a merci, hilfe! Kde má ten šikézni klóbrc... [...] Chirina! Chirina! To znamená kanacky: Honem! Honem! Ale je to srozumitelný i v ostatních jazycích...“

6 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 159.

7 A takto zní titul románu v čerstvě pořízeném německém překladu: *Die Teufelswerkstatt*.

8 Topol, J.: *Cladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 108.

9 Tamtéž, s. 262.

10 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 49.

11 Tamtéž, s. 53.

12 Tamtéž, s. 262.

13 Tamtéž, s. 214.

puč mi mikádo... seš milá, milá, seš muta, mutasana san, hontó? Dajvak! Jamb, dakt. Haj? Haj!¹⁴

Nic takového v románu *Chladnou zemí* nenajdeme. Cizojazyčné prvky lexikální či tvaroslovné se tu Topol nesnaží „organicky“ začlenit do českého textu a nevytváří hybridní věty; naopak, jak v autorském vyprávění (také tato próza je psána ich-formou), tak v dialogích mají všechny tu roztroušené výpůjčky charakter citátů. Tak mohou být citovány různé nápisy německé a ruské, např.:

„Lebo nás povzbuzoval, když jsme prolézali kilometry zakázaných chodeb pod Terezínem, a nikdy nás nezradil, když jsme v labyrintu pod zemí dupali po starodávných cedulích **Ostorožno, tif!** nebo **Zákaz vstupu!** nebo **Achtung, Minen!**“¹⁵

Pozoruhodný je případ, kdy Bělorus Alex překládá ruský nápis do své mateřštiny, a to s komentářem:

„Vidíš? **Na pamjať o Minske**, čte nahlas. To je rusky! **Na pamjac pra Minsk** tam má bejt, Minsk je běloruskej, hergot! A vůbec! Úplně správně má bejt **Mensk**, bolševici nám sebrali i to jméno!“¹⁶

Za výrazy citátové lze mít také oslovení („**Sjabro**, příteli!“¹⁷) a hodnotící slova včetně nadávek, srov. „Hele ho, najde si holku, **moloděc!**“¹⁸ nebo **durak** (i Npl **duraci!**), opakující se v románu čtyřikrát, a to i v kontextech, kde by byla tato nadávka v ruštině slabá, např.: „A to stanný právo prezident taky vyhlásil rusky, **durak!**“¹⁹

Rovněž citátového charakteru jsou různé názvy (např. pokrmů jako rus. **pelmeně** nebo bělorus. **draniky** apod.) a vůbec slova terminologická, vyskytující se v této funkci i v promluvách postav, srov. „**Děžurná**. [...] Chce víc prachů, protože jsem **inostranec**. **Bilet pro inostrance!**“²⁰ nebo „Globalizovanej svět už je takhle rozdělenej, hergot! Thajsko **sex**, Itálie moře a obrazy, Holandsko dřeváky a sýry, no a Bělorusko, **horor trip**, no ne?“²¹

Jedno takové slovo představuje exotismus; přitom je příznačné, že hlavní hrdina ho zpočátku vnímá jako výpůjčku z jemu málo srozumitelné běloruštiny. Objevuje se, když Alex vypráví o osudu indiánského náčelníka Luise Tupinabiho („indiánofil“ Topol²² se ani zde nezapře), který se dostal do koncentračního tábora v Bělorusku – a pak...:

„Fašisti ho nutili vyrábět **tsantsy**, pokračuje Alex.

Tsantsy?, ptám se, protože se obávám, že jak je Alex teď doma, tak občas **vkouloune do té své běloruské hatmatilky**.

Jo, pomerančíky, to ti pak ukážu.“²³

14 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 225.

15 Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 21.

16 Tamtéž, s. 115.

17 Tamtéž, s. 103.

18 Tamtéž, s. 28.

19 Tamtéž, s. 116.

20 Tamtéž, s. 84.

21 Tamtéž, s. 102.

22 Už v *Sestře* vystupují Čejeni a Arapahové (jako hračky), dále Déné, lidé z kmene Probodaných nosů, Pajutů, Šijela aj. Srov. také Topolem vydanou knihu *Trnová dřvka*. Příběhy severoamerických Indiánů. Vybral a přeložil Jáchym Topol. Hynek, Praha 1997; 2., přeprac. vyd. Torst, Praha 2008.

23 Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 94.

Je důležité, že komunikace vypravěče s různými „inostranci“, co jich obývalo terezínské Koménium, tu „mezinárodní školu pro studenty z celého světa“²⁴, a pak s lidmi v Bělorusku má sice probíhat ve třech řečech (kromě češtiny také v angličtině a ruštině), ale jazyk tohoto díla, na rozdíl od *Sestry*, to přímo nezrcadlí. Ba co víc, obě pro děj závažné postavy z Běloruska mluví česky – Maruška studovala v Praze cestovní ruch a služby, Alex se česky naučil jako voják Sovětské armády – a dokonce Luis Tupinabi se na vypravěče obrátí slovy „Vítej, soudruhu!“, protože byl Alexovým učitelem v Milovicích („Jo, tam, kde měli Sověti obzvlášť silnou posádku“²⁵); také Sára, „pryčnohledačka“ ze Švédska s kořeny na Slovensku, „se trochu učí náš jazyk“²⁶ (ač v terezínských „domácnostech, které zůstaly, mluvila německy, to staří uměli všichni“²⁷ – ale v jazyce románu se to neprojevuje). Při této komunikaci zajisté dochází k míšení jazyků, na to jsou však v textu jediné narážky. Srov. popis dialogu s Rolfem, novinářem z „Německa nebo Rakouska, či odkud to vlastně byl“, o němž se na začátku románu říká, že „ten česky stejně neumí“²⁸:

„Vstávej, chlape! Zdrháme!

Zavrtí hlavou. **Říkám mu, ať vstane, oběma našima jazykama, ruštinu už asi pochytil.**

Vrtí hlavou.“²⁹

Podobně se popisuje dialog s německou badatelkou Ulou:

„Zabalíme se a čekáme, až se udělá voda na čaj.

Povídáme si těma jazykama.“³⁰

(Skoro by se tu chtělo zeptat: Kerejma?)

Je zajímavé sledovat, jak se s náznaky vícejazyčnosti popisovaného prostředí v románu *Chladnou zemí* vyrovnávaly jeho překladatelky. Od Jáchyma Topola mám k dispozici tři překlady této prózy, a to do švédštiny (*Kallt land*, přel. Tora Hedin), do němčiny (*Die Teufelswerkstatt*, přel. Eva Profousová) a do slovinštiny (*Hladna dežela*, přel. Nives Vidrih). Jejich srovnání ukázalo, že cizojazyčné prvky citátového charakteru, které autor nepřekládá ani nevysvětluje, byly

- a) ve slovinské verzi ponechány povětšinou bez překladu či komentáře, až na slovenskou větu, kterou pronáší porodní bába v Terezíně: „**Bude potichu, alebo ho udusíme, tiho bo, drugače ga bomo zadušile**, je rekla babica, in **ta slovaški lebo** je postal Lebovo ime“ (podobný byl postup překladatelky švédské a německé, přičemž ta poslední má *lebo* také za *alebo* v originále);
- b) v německé verzi ponechány bez překladu, pokud se jedná o „signální“ hodnotící slova nebo označení reálií („Was für **ein molodex**, findet gleich ne Braut!“; Die haben sogar mein GPS kaputt gekriegt, **die Duraki**!“; „Willst du **Pelmeni** oder **Draniki**?“), nebo občas přeloženy, např.: „**Die desburnaja**. [...] Sie will mehr Geld, weil ich **ein inostranez** bin, **ein Ausländer**. **Bilet pro inostranzev**!“ s chybně ponechanou českou předložkou *pro*,

24 Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 11.

25 Tamtéž, s. 94.

26 Tamtéž, s. 41.

27 Tamtéž, s. 35.

28 Tamtéž, s. 53, 52.

29 Tamtéž, s. 119.

30 Tamtéž, s. 131.

mající v ruštině jiný význam, ve spojení s „náležitě“ ruským tvarem Apl, který v originále není; celé spojení pak dost nevhodně znamená ‘lístek o cizincích’, ale jako pouhý „signál“ ruštiny je tu asi akceptovatelné;

- c) ve švédské verzi nejčastěji přeloženy nebo vysvětleny také tam, kde jde o hodnotící slova či označení reálií: za *moloděc* je *duktig pojke*, za *durak*, *duraci* zase *idioten* a *dumskallarna*, věta o výběru mezi národními jídly je rozvedena („Vill du ha **pastakuddar**, **pelmener**, eller **potatisplättar**, **draniki**?“), podobně se překládá *děžurná*, a to rovnou, zatímco Topolova hybridní věta o lístku pro cizince je ponechána v původním znění (i s českou předločkou a českou koncovkou u ruského substantiva) a překlad je připojen až dodatečně: „**Portvakten**. [...] Hon vill ha mer pengar eftersom jag är utlänning. **Bilet pro inostrantse! Biljett för utlänningar!**“

Tato stupnice platí i pro „signální“ cizojazyčné nápisy, ve slovinské verzi nepřekládané, např.: „Na pamjat o Minske, razvozlam cirilico na robu...“ – opravdu, řečeno s Topolem, „není to složité“.³¹ V německé verzi je tento dvakrát předčítaný nápis přeložen pouze jednou („Na pamjat’ o Minske, Zur Erinnerung an Minsk, buchstabiere ich die kyrillischen Zeichen am Tellerrand, ist gar nicht so schwer“), při druhém výskytu o několik stránek dále už ne; ba co víc, v běloruském znění tohoto nápisu počestuje překladatelka předložku (za běloruské *pra* ‘o’ má opět *pro*), což je sice nekorektní, ale opakuji: jde tu koneckonců jen a jen o náznak toho, čemu v *Sestře* říkal autor *bábel* a *babylón* a později ve hře *Cesta do Bugulmy* z roku 2006 *globiš*. Srov.: „[...] člověk by řekl, že když všichni mluvíme globiš, že se nepozná, kdo je kdo, ale to je veliký omyl. Mezi slavik globiš a germanik globiš bude pořád sakra rozdíl...“³² V románu *Chladnou zemí* je velice mírnými prostředky evokován „slavik globiš“, a nebude náhodou, že také pro německé – středoevropské! – čtenáře považovala překladatelka i jeho východnější prvky za „nicht so schwer“.

Na závěr se vrátím k otázce položené dříve: musíme konstatovat, že jazyk nové Topolovy prózy (a podobně jeho předchozích textů, o nichž zde není možno konkrétněji a detailněji hovořit) už nepředstavuje *bábel* a *babylón* jako v románu z roku 1994? Odpověď se nabízí: jazyk jistě ne, ale biblický Babylon přece nesymbolizuje míšení – či naopak rozdělení – jediné jazyků, nýbrž také národů! Jde tu v podstatě o protiklad lidské kultuře vlastního tíhnutí k unifikaci a „zákona dialektického členění“ a nevyhnutelné mnohosti a různorodosti národních kultur, jak o tom ještě roku 1923 ve stati nazvané *Babylonská věž a smíšení jazyků* pojednal vynikající ruský učenec, zakládající člen Pražského lingvistického kroužku N. S. Trubeckoj.³³

Toto pojetí proniká také u Topola, a to poprvé už v *Sestře*. Utopické představy, že by snad míšením vznikl „novej jazyk... zas předbabylónskej...“, se autor hned vzdává – tváří v tvář skutečnosti, kterou líčí zcela v duchu Komenského *Labyrintu světa* (což je vlastně také *babylón*):

„[...] jenže lidé na trzích vypadali většinou zle, vošuntěle, byli buď moc vychrtlí, nebo baňatý, různý strádání jim koukalo z vočí a hlad... po bezpečí a po věcech... to by se museli smísit taky s těma hezkejma tuzemcema... aby skončily kmeny... ale ti je nechtěj,

31 Topol, J.: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009, s. 107.

32 Topol, J.: *Supermarket sovětských hrdinů*. Torst, Praha 2007, s. 188–189.

33 Viz Трубецкой, Н.С.: „Вавилонская башня и смешение языков“. In: *Евразийский временник*. Кн. 3, Берлин 1923, s. 107–124.

to je jasný... [...] Snad tedy, říkal jsem si, bude bohužel nutný... opravdu bohužel: ještě pár Osvětlení, Zdí, tu a tam Gulag... ujít ještě delší stezku... než to všem dojde.“³⁴

V románu *Chladnou zemí* Topolovo uvažování o unifikaci a diferenciaci, propojení a různorodosti kultur souvisí s hledáním Východní Evropy (v protikladu k té Západní, popř. také Střední). Jistou bilanci tohoto hledání vyjadřuje autorem převyprávěný monolog spoluzakladatelky Koménia Sára, který si dovolím citovat v úplnosti:

„Z Košic je můj děda, povídala Sára, tak fajn, na Slovensku funguje železnice i mobil, tam začnu, říkala jsem si a vydala jsem se do Košic, a když jsem se tam porozhlédla, po těch krámcích a kavárnách a obchůdcích na korze a taky čekárnách v železničních stanicích, kde jsou mnohdy úplně ty samé tvrdé, dřevěné sedačky jako asi tak před sedmdesáti lety, chtěla jsem přijít na to, co je to teda ta východní Evropa, když vypadáme podobně, ale kulturně jsme jiný... Kde je ten pravej Východ?, ptám se, protože všichni Slovinci říkají, že jsem se při svém hledání sekla, oni jsou totiž ne východní, ale střední Evropa!, stejně jako bohužel i ti blbí Češi o kousek dál, nemluvě o Maďarech, ti vlastně ani v Evropě nežijí, do jejich teritoria ať radši nejezdím, tam by mi vůbec nerozuměli, tohle mi vysvětlili v informacích na hlavním bratislavském nádraží, ano, tam se smilovali, a když jsem naléhala, přiznali, že ta pravá východní Evropa je ze Slovenska vlastně kousek, musím ovšem proniknout mezi vlky a medvědy na Podkarpatskou Rus, aha, Karpaty, koukneš na mapu a vyrazíš, říkala Sára... jenže na Podkarpatský Rusi se lidi zlobějí, že by měli být na Východě, považují to za nesmysl... a pošlou tě na ten pravý Východ, do Haliče! Tam ale místní lidi stejně jako všichni Poláci říkají: My jsme Evropa, ale ne východní, my jsme střed střední Evropy! A máchnou rukou, že na Východ musíš na Ukrajinu, ještě lán světa, a tak jako hořce a vědoucne si uplivnou, vždyť Východ Evropy je pořád ubohej a rozbitej! Na práci jezdějí lidi z Východu na Západ, ne naopak!, řekla Sára, uplivla si taky... Ukrajinci tě pošlou ještě dál, do Ruska. Rusové ale nevěřejí, že jsou na Východě, to je pro ně pomluva, oni jsou totiž střed civilizovaného světa vůbec, připustějí ale, že opravdovej Východ by mohl být už na Sibiři, jo, projela jsem teda Sibiř, celou tu obrovskou štreku, tisíce kilometrů Transsibiřskou magistrálou, a když celá přelámaná vylezu z vlaku na konečný, totiž ve Vladivostoku, tak mi místní řekli: Jakej Východ, slečno, zbláznila ses? Tady je přece Západ, opravdickej konec Západu, tady je konec Evropy! [...] Vladivostok, hm. No, tak si koupíš jídlo, vodku, samozřejmě, jdeš na kraj města a tam je náhka lavička, koukáš do vody, aha, konec cesty, tohle je Japonský moře. Takže východní Evropa neexistuje, konečně se uklidnila.“³⁵

Monolog je zakončen souhlasem vyprávěče: „Máš pravdu, Sáro!“ Východní Evropa tedy podle Jáchyma Topola neexistuje, avšak existuje evropské kulturní prostranství, propojené a různorodé, a v tomto smyslu *babylón*.

34 Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994, s. 218.

35 Tamtéž, s. 42–43.

LITERATURA

Čmejrková, S.: Jazyk literatury. In: Daneš, F. a kol. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Academia, Praha 1997, s. 114–132.

Topol, J.: *Chladnou zemi*. Torst, Praha 2009.

Topol, J.: *Sestra*. Atlantis, Brno 1994.

Topol, J.: *Supermarket sovětských brdinů*. Torst, Praha 2007.

Трубецкой, Н.С.: „Вавилонская башня и смешение языков“. In: Евразийский временник. Кн. 3, Берлин 1923, s. 107–124.

Ruská státní humanitní univerzita, Moskva

HLEDÁNÍ TVARU ANEB NAD POEZIÍ JIŘÍHO KOTENA

IVO HARÁK

Přestože jeho tvorba netrpí nadprodukcí (kromě dvou sbírek je autorem toliko dvou větších básnických cyklů: první – předcházející knižně vydané tvorbě – nalezneme v antologii severo-české umělecké scény *Od břehů k horám*¹, ten druhý je publikován v nově vznikající regionální literární revui *Sever, západ, východ*²), našla si již své pevné místo uvnitř naší mladé polistopadové literatury (Jiří Koteň se narodil 11. 10. 1979 v Jablonci nad Nisou). Je na nás, abychom řekli, zdali se toto děje poprávu – a pokud ano, tedy čím si náš básník své výsostné postavení zasloužil (vždyť toho přece zase až tolik nenapsal; mohou namítnouti zlí jazykové – titíž, kteří se nahlas podivují i domnělé řemeslné nedokonalosti Koteňova spisování).

Budeme-li sledovat toliko tematický záběr obou Koteňových sbírek³, zjistíme, že se jimi nikterak neodchyluje z dominujících směřování mladé lyrické produkce – v prvním z opusů jde o hledání ukotvení rodového a místního (krajinného), ve druhém o obývání, zabydlování nejintimnějšího okolí (domu, bytu): teprve je-li toto zabydleno a rozžito, je možno je otevřít přístupovým i jiným cestám. Nechceme-li čtenáře zatěžovat výčtem Koteňových soupeřníků (řada z nich si ostatně dům či byt či jejich základní atributy vyvolila do názvů svých sbírek), zmínme alespoň tři jména skvící se v dedikacích básní druhé ze sbírek: Radek Friderich, Tomáš Řezníček, Josef Straka – nejen jména básníků, ale také velmi dobrých Koteňových přátel.

Domnívám se, že to podstatné, s čím Jiří Koteň přichází, je skryto ve tvarové složce jeho básní, v tom, jak jsou tyto vystavěny – a zároveň také v tom, že se *jak* proměňuje v *co*. Že tedy nejde o schválnost ani exhibici, ale o to, kterak co nejvíce co nejlépe sdělit.

Příčemž první sbírka *Přebobaté hodinky pradědečka Emila* je tu jakousi cvičebnicí, nezbytným předstupněm toho, co dozrálo v knize následující.

Dominujícím prozodickým systémem prvotiny jest silně prozaizovaný volný verš – prozaizovaný mj. také snahou o shodu mezi členěním textu do jednotek syntaktických a do jednotek metrických. Jistého ozvláštnění dostává se textu asonancemi (na místě rýmů).

Obraznost Koteňových básní je zatím dosti tradiční a jaksí konvenční; přestože nepostrádá nápadu, půvabu, důsaznosti. Metafora zpravidla povznáší skutečnost celkem profánní (opakováním proměněnou ve zvyk) v sacrum: ze zvyku se stává rituál, obřad: „V hospodách díváš se na chlapy, / jak lucernami svých piv / svítí si do úst...“⁴ Příčemž se její smysl ovšemže ne-

1 *Od břehů k horám*. Ed. Kozelka, M. Votobia, Olomouc 2000, str. 103–108.

2 Koteň, J.: Předměstský biograf... In: *Sever, západ, východ 1/Severní Čechy*. UJEP, Ústí nad Labem 2009, str. 67–69.

3 Koteň, J.: *Přebobaté hodinky pradědečka Emila*. CKK sv. Vojtěcha, Ústí nad Labem 2001; Koteň, J.: *Aby dům*. HOST, Brno 2005.

4 Koteň, J.: *Přebobaté hodinky pradědečka Emila*. CKK sv. Vojtěcha, Ústí nad Labem 2001, str. 14.

týká toliko pochodů fyzických (rozuměj: konzumace piva), ale také duchovních (pospolitosti) a sepětí fyzického s duchovním (řeči). Nicméně jde pořád ještě jenom o poetizaci skutečnosti a rozšíření její platnosti směrem k symbolu. Snad bychom – s vědomím, že poněkud zjednodušujeme – mohli Kotenův obraz-obřad „přeložit“ takto: konzumace piva – povznáší ducha i řeč – a sbližuje.

S následující sbírkou *Aby dům* spájí *Přebobaté hodinky*... snaha o epizaci textu – a to několikterým způsobem. Například tedy vloženými promluvami (signalizovanými obecnou češtinou), jimiž je zvnějšku komentováno „dění se“ básně⁵. Anebo při charakteristice postav, které se projadřují a rozpomínají metaforou („Motal se a oči valil jako sud;“⁶ „Hlavy rozcuchané jak hnízda na komínech;“⁷ Holič se zase škrabkou pustil / do brambor vzpomínání, padají slupky / z dětství, z mládí, z dospělosti...“⁸). Dodejme, že na „akčnosti“ dodávají druhému z oddílů sbírky také častější neshody mezi gramatickou a metrickou normou (totiž přesahy; typické spíše pro následující Kotenovu sbírku). A neměli bychom zapomenout ani na motiv cesty (rozvinutý v posledním z oddílů knihy *Aby dům*); v našem případě jde o procházku vlastní přítomnou existencí i historií rodovou: „Jako když cestuješ vlakem, /ale bez oken, bez kolejí, bez strojvůdce.“⁹ Tato cesta, pokud se však uskutečňuje, tedy se děje (v přítomnosti či minulosti) v zatím poněkud idylizovaném prostředí rurálním – a pokud už je idyla znejistěna, tedy spíše tuchou tajemství a mýtu než vpádem hovorovosti a všednosti (o nichž viz dále).

V první ze sbírek se jen sporadicky objeví texty rýmované a tendující k verši vázanému. Přes svoji nečetnost jsou však pro nás důležité, neboť se s podobnými (obdobné vlastnosti majícími) setkáme i v následujícím díle.

Zde mi dovolu malý exkurs. Bude se týkat právě přítomnosti básní rýmovaných a vázaným veršem psaných v současné české poezii. Dva její renomovaní tvůrci (Radek Friderich a Petr Borkovec) mi potvrdili, že při překladech jejich textů do němčiny bývá spolu s přesnou metrickou stavbou odstraňován také rým. Přítomnost obého prý totiž básně vybavuje rysem nechtěné parodie. Není jistě náhodou, že v produkci celé řady semigrafomanů jsou za základní a nezbytné rysy básnického textu pokládány metrum a rým.

Několikterým způsobem se Jiří Koten brání proměně rýmů v klišé, v pouhé ozdoby. Neusiluje se o to, aby do rýmových shod kladl slova an sich silně významově zatížená a poetická, naopak – nalezneme v nich ta zdánlivě banální, která teprve svým umístěním na konci rytmičké řady nabývají na významu (a stávají se pro báseň klíčovými). Jejich zdánlivá banálnost zdůrazněna i typem rýmové shody – rým bývá často neúplný („poledne“ – „pozvednem“¹⁰), někdy dokonce nahrazený pouhou asonancí („Kdo na ně číhá, kdo“ – „Hastrman? Nebo“¹¹) pronikající z textů psaných volným veršem. Anebo se při své realizaci dožaduje transakcentace („v potoce je chytí“ – „jen pašerák niti“¹²). Díky těmto transakcentacím (a v následující sbírce také kvůli přítomnosti rýmů gramatických) se takovému Kotenovu textu blíží verši sylabickému

5 Koten, J.: *Přebobaté hodinky pradědečka Emila*. CKK sv. Vojtěcha, Ústí nad Labem 2001; viz b. Hodina kantorovy Marty, str. 18.

6 Tamtéž, str. 30.

7 Tamtéž, str. 31.

8 Tamtéž, str. 34.

9 Tamtéž, str. 37.

10 Tamtéž, str. 22.

11 Tamtéž, str. 26.

12 Tamtéž.

(dodejme: nicméně ani jeho vlastnostem zcela nevyhovují, neboť se – a to dokonce i vzájemně se rýmující verše – často od sebe o jednu slabiku liší).

Ve svém úsilí Jiří Koteň dále pokračuje také ve sbírce *Aby dům*. Přestože se jeho snaha o depoetizaci básnického jazyka – včetně zvolených tvárných prostředků – nejsilněji projevila v jejím třetím oddíle, v jeho vykročení zpoza čtyř stěn do urbánního prostoru s jeho nápoem *příběhovosti a mluvenosti*, nalezneme jisté signály takového postupu už dříve – např. v básni Nekonečný den: „Z rádia chrčí tenisový přenos. / Na střechu podává dešťová voda. / Podzim si postavil z kaluží pevnost. / Nekonečný den: servis, pak výhoda // a znovu shoda...“¹³ – zdá se nám, že se v básni rýmová shoda sudých veršů (zdůrazněme: o nestejném počtu slabik) dožaduje transakcentace, abychom však posléze zjistili, že právě díky přízvučným poměrům je nakonec *shoda* před *výhodou* privilegována, což – vzhledem ke smyslu celé básně – značí: rovnovážný stav (slibující únavné opakování fádního a nudného děje možná donekonečna) zavází více než naděje kterékoli ze stran (na brzký a vítězný konec).

Ani druhý z rýmů (*přenos – pevnost*) pro nás není bez významu: v tomto případě jde o rým pod míru, rým neúplný, rým na samé hranici mezi rýmem a dvojnásobnou asonancí. Míním, že se jedná také o autorův záměr (a nikoli jeho neuměteltví). Slovo *pevnost*, které se zdánlivě vymyká sémantickému okruhu generovanému předchozím textem, může být nicméně vnímáno také v jeho rámci: jako opevnění stávajícího (rovnovážného) stavu slibující i jeho další trvání.

Banální rýmy ve spojení se stejně banální obrazností a řečovými klišé vybavují navíc text notnou dávkou ironie: „Povídáš mi tu něco v pokleku, / nějaká slova o mém nevděku, / ještě teď – když tě pokládám na deku...“¹⁴ Zajisté nemusíme zdůrazňovat napětí, které tu vzniká mezi způsobem podání – a tím, co jest nám sdělováno. Docela možná, že právě takto si skryté možnosti děje (zdánlivého partnerského nesouladu a erotiky možná už rutinní) uvědomíme lépe, než kdyby nám byly naznačeny přímo. Neúčastným podáním, v němž si přijetím cizích klišé získává jistý odstup, prozrazuje mluvčí básně svoji skutečnou angažovanost v ději – i potřebu zjednat mezi ním a sebou clonu; tedy i potřebu nalézt rovnováhu mezi ego-dokumentární zpovědí a fikcí zaumnných metafor; aby ji nakonec nalezl v něčem, co sice ještě trochu šustí papírem, ale papírem ohmataným (jenž v otiscích přiznává i mastnotu od večere).

V Koteňových rýmech se často objevují slova z rozličných významových a hodnotových rovin, slova spájající entity velmi vzdálené, možná i protikladné (*kyrysíků – sních z bílých kapesníků*¹⁵). Upozorníme tedy na báseň Michaela si prohlíží ojíněné stromy, v níž se rýmy stávají osnou, do které je vpleteno dění se věcí uvnitř domu i těch tam za oknem: do rýmových shod jsou kladena slovesa anebo taková slova, v nichž jsou jednotlivé děje (rozsvícené teplo domova stojící proti mrazu tam venku) explicitě obsaženy.

Nicméně příznějme, že Koteňovo tvarotvorné úsilí nalezlo svého vrcholu vskutku v posledním z oddílů sbírky: Ubylo zdobné poetizace, přibýlo soustředění na výmluvný, symbolnou platností nadaný detail (vlastně detaily, jejichž prostřihy je text *také* rytmován). A je-li už pojednán básnickým obrazem, je (někdy doslovně; byť jde vlastně o podlahu autobusu) ukotven v zemi: „Pod sedačku se jí sveze paže, / o zem si opírá únavný den.“¹⁶

13 Koteň, J.: *Aby dům*. HOST, Brno 2005, str. 27.

14 Tamtéž, str. 44.

15 Tamtéž, str. 37.

16 Tamtéž, str. 49.

Za doklad Kotenova umění můžeme vzít text *Dvě v linkovém autobuse*¹⁷; v němž se z mluvčího básně stává pouhý pozorovatel, zapisovatel. Totiž dialogu mezi dvěma upracovanými, ano *užitými* ženami, aby právě zde ona mluvenost a všednost prosákla do všech textových rovin (výběru slovní zásoby, metaforiky, rytmu, rýmových shod; a vůbec do způsobu jeho stylizace): Rýmující se slova se stávají kvintesencí myšlenkového univerza promlouvajících postav, transakcentace kótuje hovorový rytmus textu, metafora použitá při líčení jedné z hovořících („špalek tlamy rozseknutý zíváním“) charakterizuje sociální status postavy a zároveň podtrhuje pozorovatelovu odtazitou neúčast na pojednáváním, neúčast pozorovatele možná zdánlivě zhnuseného tím, čím byl vyrušen z kontemplujícího poklidu cestovatele – jenomže o to více pak zavází všednodenní tragika žití odsouzeného k přežívání bez jakéhokoli citového či duchovního vznětu, tragika, jež záměrně není autorem explicitě zdůrazněna, neboť si ji uvědomit, poznat ji a spoluprožítí bude až na čtenáři.

Na invenční využití rýmu, který u Kotena není jen ozdobou básnického textu, ale skutečnou vertikální zvukovou metaforou, na jeho podílu při výstavbě dalšího z příběhů všednodenní tragiky můžeme poukázat také u záznamu *Cesty do Jablonce z Ústí přes Děčín a Liberec*, když hned na jejím počátku je zavírána „nádražka“¹⁸ (i touto univerbizací je signalizována hovorovost textu), aby právě proto zaslechl ve chvíli, kdy „Pivní láhev staví na klín“,¹⁹ schizofrenní alkoholik na jinak liduprázdném peróně mantru nedosažitelné pro něj víry („Drážďany – hlavní a Berlín“²⁰), již hlásí „amplión pro hluché“²¹.

Vzítí Kotenovy cestovní příběhy-nepříběhy za své umožňuje také spájení obrazného pojmenování s pojmenováním přímým, přičemž se toto stává cestou k jakémusi jejich přiblížení, k jejich intimizaci: „Vlak válí na válu nudle, kráji koleje po trati. / Kabáty se hýbou, létají, cesta se klikatí.“²² Vědomí sémantické vyprázdněnosti určitých obrazů a slov přivádí pak Kotena k nutnosti realizovat je nově a nezvykle, nicméně zároveň i objevně a přesně: Například když nádražní dělníci „Celý den ukazují – kterékoli kolemjdoucí tetě – / nejtajnější polibky. Na kolující cigaretě.“²³

Nad pasáží, již hodláme náš rozbor poezie Jiřího Kotena završit („U silnice zmrzlé pruty kráčí / připomínají párátka v tlamě / prokřehlé novoroční země.“²⁴), si pak znovu můžeme uvědomit, jak se básník snaží uniknout z pasti, již s sebou přináší „kopuleta“ tradice české sylabotónické prozodie: rytmu zmrtvělému svým mechanickým opakováním; rýmům – cingrlátkům zavěšeným (bez dalšího smyslu) na koncích veršů; tolikrát už s úspěchem užitým zdobeným metaforám (bez hlubšího vztahu k pojednaným v básni prostředí a „ději“). Jak už jsme výše řekli a snad i doložili: Obraznost Kotenových veršů bývá sice občas bizarní, ale většinou pak charakterizující a vřazující. A rým je – ještě jednou zdůrazněme – skutečnou vertikální zvukovou metaforou. A je-li spojnice rýmujících se slov (pro jejich odlišné poměry rytmické či proto, že jde velmi často o rýmy pod míru) jen velmi tenkou „šňůrkou“, uvědomíme si – pro její nesnadné nalezení – o to zřetelněji její přítomnost i význam. Všechny tyto vlastnosti vřazují Jiřího Kotena do oné linie české civilistní poezie, jež se započíná někdy tvorbou Skupiny 42

17 Koten, J.: *Aby dům*. HOST, Brno 2005, str. 49.

18 Tamtéž, str. 54.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž.

21 Tamtéž.

22 Tamtéž, str. 21.

23 Tamtéž, str. 56.

24 Tamtéž, str. 62.

M. SOUČKOVÁ: K AXIOLÓGII PROZAICKÝCH TEXTOV S VYUŽITÍM ČEŠTINY

a pokračuje dále v 60. letech básníky sdruženými kolem časopisu Tvář. Také dnes tvoří nikoli nevýznamnou součást našeho současného básnictví. Přiznejme v něm tedy – pro výše uvedené – Jiřímu Kotenovi jeho místo (jež mu bude potvrditi následující tvorbou).

LITERATURA:

Koten, J.: *Aby dům*. HOST, Brno 2005.

Koten, J.: *Přebobaté hodinky pradědečka Emila*. CKK sv. Vojtěcha, Ústí nad Labem 2001.

Koten, J.: Předměstský biograf.... In: *Sever, západ, východ 1/Severní Čechy*. UJEP, Ústí nad Labem 2009, str. 67–69.

Od břehůk horám. Ed. Kozelka, M. Votobia, Olomouc 2000.

Katedra bohemistiky

Pedagogická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

DRAMATIKA DAVIDA DRÁBKKA ANEB KRITIKA MCDONALDIZACE*

LENKA JUNGMANNOVÁ

Když se ohlédneme za uplynulými dvaceti lety, zjistíme, že málokterý dramatik vystihuje tuto dobu tak trefně jako David Drábek (*1970) – autor třikrát oceněný Nadací A. Radoka v soutěži o nejlepší původní českou hru, v současné době umělecký šéf hradeckého Klicperova divadla. Jsem ráda, že se jeho dílu mohu věnovat právě na tomto vědeckém fóru, neboť jde o autora, který je absolventem zdejší univerzity, a také o divadelníka, který v Olomouci nějaký čas působil.

Předmětem Drábkových her, jichž dosud napsal 23, je odsudek člověka, který svoje lidství rozpustil v mediální realitě. Pro kritiku volí prostředky hyperboly, které předkládá s natolik vynalézavou obrazotvorností, že výsledkem jeho divadelního vidění je zdánlivý spletenec neuvěřitelných situací, který šokuje stále absurdnějšími dějovými zvraty a stále nemožnějšími setkáními myslitelných, nemyslitelných i reálných postav. A protože Drábek s oblibou ignoruje hranice ustálených postupů, což je ovšem příznačné pro celou generaci dramatiků 90. let 20. století, mohou se jeho díla na první pohled jevit jako opakující se, eklektické, odkazy přetékající a nahodilě „úlety“. (Jako svéráz byly ostatně zpočátku vnímány i hry Havlovy, na něž Drábek v etickém ohledu navazuje.) Při bližší analýze však shledáme, že na rozdíl od většiny vrstevníků Drábek není pouhým experimentátorem a svůj rukopis má dokonale promyšlený. A vyniká právě tím, že zdůrazňuje pluralitní obraz skutečnosti a svá témata střídá, variuje, vrací a cituje, takže stereotypní společenské postupy odhaluje a napadá jejich vlastními zbraněmi. Jeho hry jsou pravou karikaturou globalizace, jíž docílil právě „globalizací“ dramatických prostředků: relativně volným nakládáním s realitou a fikcí, s možným a ne-možným, s „ted“ a tady“ a „vždy a všude“.

Drábek je eklektik v nejširším smyslu. Jeho hry jsou směsicí žánrů: když mísí satirické, melodramatické a tragické fabulační prvky, vytváří rozšklebený obraz existenciální úzkosti plynoucí z vleklé krize lidské identity; když využívá montáže, respektive postupů koláže a palimpsestu, buduje nové vztahy mezi fikčním světem dramatu a světem aktuálním. Drábkovou specialitou je však jakási pseudotransmediální montáž, kdy se v ději přechází z jedné reality do druhé, což má reflektovat unifikující a provázanou povahu populární kultury. Kupříkladu když se úspěšný film, počítačová hra, komiks a případně i „literární předloha“ (respektive zpětná adaptace PC hry na prózu) postupně slévají do jediného fikčního světa. Principu montáže ostatně konvenují též jurodivé směsy odkazů na intelektuální kulturu písma, populární kulturu obrazu i hojná odvolání na skutečnost. Pro tento „citátový pool“, který teoretik médií Prokop Dieter vyvodil z kultury videoklipu¹, má dramatik mimořádně vyříbený smysl.

* Text vznikl jako součást práce na grantovém projektu *Podoby nové české divadelní hry po roce 1989* (GA AV, č. IAA900560901)

1. Prokop, D.: *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Karolinum, Praha 2005.

Synkretické postupy umožňuje Drábkovi tzv. otevřená forma her, strukturovaná do řetězců více či méně samostatně existujících scén. Autor se přitom zjevně inspiroval v revue a kabaretu, avšak rozvolněnost formy musíme dávat do souvislosti i s jeho zájmem o současný film, ovlivněný právě fenomény populární kultury (televizním seriálem, reklamou, komiksem a klipem), tedy médií, jejichž existence je založena na obrazovosti, což právě Drábka zajímá.

Obsahově lze Drábkovy hry označit za kritiku takzvané mcdonaldizace prostřednictvím kritiky masmédií. Kritika masmédií koření v předpokladu, že v postmoderní společnosti vytvářejí média svébytný a obtížně kontrolovatelný sociální subsystém postavený na falešnosti. Drábek se systematicky zaměřuje na odhalování postupů, které svět simulují a mění ve virtuální realitu. Z různých úhlů demonstruje, jak média místo plurality názorů, kritického a přesahového myšlení, které je oporou demokracie, vyrábějí apolitickou a zprůměrnující masovou kulturu mířící k nivelizujícím stereotypům v životě, k opakování a stejnosti. Jelikož však moc médií autor obnažuje skrze jim vlastní strategie, které aplikuje přímo na zápletky, mohou jeho fabule provokovat tím, že vysměšně napodobují jednorozměrné, zestejnující uvažování, k němuž média konzumenty tlačí. Mediálními postupy realizovanými na půdě dramatu kvazidivadelními prostředky se Drábek dotýká podstaty simulace skutečnosti. Hry tak ukazují, že v mediální skutečnosti už člověk není pojmán analyticky, nýbrž teatralisticky: žije jen pro zábavu, vše obrací v zábavu, tělo hraje jeho tělo, duše jeho duši... Vše je jen hra a vše je, bohužel, již ve hře.

Stěžejní metodou simulace skutečnosti, která je podstatou mcdonaldizace² společnosti, je nahrazení kvality kvantitou. Všechny rychloobslužné projekty lákají na množství produktu, který ovšem, aby se ekonomicky vyplatil, musí být úměrně tomu nekvalitní. Tento stav „nedostatečného hodně“ promítá Drábek důsledně do všech dramatických kategorií: do řady víceméně podobných postav, do přebujelých, navzájem zaměnitelných zápletek, do jazyka, který se nedokáže normálně vyjadřovat a absorbuje spoustu odpadových elementů. Patologií dialogu odkrývá prázdnotu mezilidské komunikace, a to nejen na úrovni slovních znaků, nýbrž též na rovině metalingvalní (například Chůva v telenovele mluví u Drábka španělsky, protože ji nestihli nadabovat).

Výrokem „ubavit člověka k smrti“, jež přisoudil zejména televizi, vystihl teoretik médií Neil Postman³ současnost jako věk zábavy. Obraz tohoto dopadu médií na lidské chování rozesel Drábek do svých her tak, že takřka všechny postavy formuloval jako oběti médií: hrdinové podléhají nabídce zábavy, avšak médium je namísto toho připraví o identitu, zahrne falešnými potřebami a vytvoří jim závislost. Drábek tuto „smrt člověka“ způsobenou ztotožněním s médiem předvádí metaforicky (např. hrdina *Akvabel*, moderátor populární pěvecké show, řekne soutěžícím pravdu a je okamžitě propuštěn) i doslovně (manželé Páralovi z *Kostlivce: Vzkršení* umírají přímo při televizní soutěži). Úzkostná vazba člověka na médium je u Drábka líčena i jako důsledek sociální indiference a dezintegrace (příkladně stařenka z *Kuřáků opia*, která tráví i Štědrý den nepřítomným zíráním na obrazovku, umírá poté, co manžel vyhodí televizi z okna), a konečně i jako prostředek diskriminace: Drábek paroduje tzv. mýdlové opery, které skrze své „romantické“ syžety zakončené happyendy zobrazují problémy jako řešitelné, vyzdvihují rodinné hodnoty nad osobní, preferují dialogičnost nad akcí, a tím vším konstruují obraz ženy jako deformovaný těmi, kdo stojí za televizí – totiž vládnoucí mocí, která takto posiluje svou patriarchální ideologii.

2 O tomto fenoménu viz Ritzer, G.: *Mcdonaldizace společnosti*. Academia, Praha 2003.

3 Postman, N.: *Ubavit se k smrti*. Mladá fronta, Praha 1999.

Seriály jako téma – a částečně i jako strukturní formu hry – si dramatik nevybral náhodou, právě ony jsou totiž považovány za magnety pro reklamy. A motivy nakupování a reklamy jsou v Drábkových hrách všudypřítomné. Postupy reklamy, která spíše než o výrobcích pojednává o spotřebitelích, jež ukazuje jako spokojené, karikuje Drábek například tím, že nechá kostlivce nabízet různé produkty: Kostlivec se natírá hydratačním krémem, projíždí si modelem auta po kosti, z hrudního koše sype bankovky, nasazuje si masku celebrity a inzeruje spoření.

Simulace skutečnosti má vliv i na to, že média už události neprodukují, nýbrž je pouze re-produkují. Teatrální pojetí médií totiž znamená, že usilují o důvěryhodnost nikoli pravdivě podaným obsahem, nýbrž jen přesvědčivostí spíkra (to u Drábka dokládá kupříkladu odlišštěná postava moderátorky Shminky Smithové z *Kostlivce v silonkách*). Potom už však ani divácká recepce nemůže být opravdová, nýbrž jen „jako“, a také obsah zpráv, ona každodenní skutečnost, jak ukazuje Drábek právě v *Kostlivcích*, už nikoho nedojme ani nevzruší. Z tohoto ranku pochází i nahrazení dokumentu inscenovanými záběry – na to Drábek upozorňuje, když nechá ve hře *Kostlivec: Vzkříšení* natáčet albánské povstání v přímém přenosu hollywoodskou produkcí jako „válečný sitcom“.

Jak patrně, z největšího podílu na simulaci skutečnosti viní Drábek televizi. Odsuzuje její mefistofelskou simultánnost, která prezentuje skutečnost jako neměnnou a nutí diváka se s tím smířit. Drábek zvolil televizi jako námět svých her až s ironickou schválností. Právě televize má totiž ničivý vliv na divadlo, nejen proto, že je mu co do příležitosti nekalou konkurencí, nýbrž i ve vztahu k inscenaci: když v divadle vzniká takzvaná čtvrtá stěna, která znamená ztrátu kontaktu herců s divákem, bývá tato situace přirovnávána k televizi. Postupy televizního vysílání jsou ale u Drábka také aplikovány na zápletku – například napodobením snahy televizního programu postihnout ve vysílací struktuře celek světa. To ukazují hlavně „televizní kabarety“ *Kostlivec v silonkách* a *Kostlivec: Vzkříšení*, které parodují klíčové typy TV pořadů – politickou diskusi, reportáž z místa činu, hitparádu populární hudby, publicistické sezení, reklamní spot, telenovelu, televizní drama a hororový thriller; hokejový zápas, talk-show, americký velkofilm, horor. Symbolem postmoderního člověka zbaveného identity je zde ale především titulní jedinec bez těla i bez duše.

Odsudek masmédií u Drábka logicky ústí v kritiku konzumního přístupu k životu a kritiku úpadku mezilidské komunikace, kterou nahradila ne-komunikace člověka s přístrojem. Takřka všechny zápletky se proto odehrávají na pozadí střetu tradičních evropských hodnot s amerikanizovaným světem, kde vládne ekonomické uvažování a vše se musí stát zbožím. Svět Drábek vykresluje jako elektronicky ovládaný civilizační blázeň, pro nějž je autentičtější kybernetický člověk-stroj, zatímco člověk sám je problematický. Člověka jako bytost, u níž původní identitu – a v tom je přímá návaznost na dramatická rezidua Havlova, jak jsme upozorňovali na začátku – nahradila mediální identita tím, že se adaptoval na digitální přístroj, dokonce až ve formě jakési virtualizace bytosti.

Filozof Josef Šafařík, který byl jakýmsi Havlovým guru, vyvozuje ztrátu identity moderního člověka z Diderota Hereckému paradoxu. Diderot „nemohl vědět, že všechna lidskost divadla bude nakonec v tom, že může člověku nabídnout útočiště v hledišti, ale že divadlo světa je bez hlediště, proto s nervovými klinikami, ústavy chorých duchem, dokonce s dětskou psychiatrií. Kde svět divadla má hlediště, divadlo světa má – summa summarum – hřbitov“, píše Šafařík.⁴ Závislost na médiích symbolizuje u Drábka kybernetizovaný člověk, bytost napojená

4 Šafařík, J.: Člověk ve věku stroje. In: Šafařík, J.: *Hrady skutečné a povětrné*. Dauphin, Praha 2008, s. 9–10.

na síť signálů a řízená elektronickou informací. Takovýto obraz člověka je přímo v rozporu s lidskou kulturou. Všechno lidské, iracionální, náhodné je totiž zavrhováno, takže „zlo zůstává reálné, autentické, a dobro se stává iluzorní, problematické“⁵. A za to, že se nás z tohoto „smrtného spánku“ pokouší probudit, je třeba Drábkovi poděkovat.

LITERATURA:

- Postman, N.: *Ubavit se k smrti*. Přel. I. Reifová. Mladá fronta, Praha 1999.
Prokop, D.: *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Přel.: B. Köpplová – M. Loderová. Karolinum, Praha 2005.
Ritzer, G.: *Mcdonaldizace společnosti*. Přel. V. Topilová. Academia, Praha 2003.
Šafařík, J.: *Hrady skutečné a povětrné*. Dauphin, Praha 2008.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky*

5 Šafařík, J.: Člověk ve věku stroje. In: Šafařík, J.: *Hrady skutečné a povětrné*. Dauphin, Praha 2008, s. 35.

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

POZNÁMKY

NĚKOLIK POZNÁMEK K DĚJINÁM ČESKÉ LITERÁRNÍ CENZURY (REFLEXE BÝVALÉ CENZURY V HUMORISTICKÝCH A SATIRICKÝCH ČASOPISECH PO R. 1918 A PO R. 1989; NA MATERIÁLU ČASOPISU *NEBOJSA A DIKOBRAZ*)*

BLANKA HEMELÍKOVÁ

S rozmachem zájmu o problematiku cenzury se do badatelské diskuse dostalo i téma „estetické reprezentace cenzury“. Jeho hlubší poznání obohatily po stránce metodologické i materiálové práce literární historičky Beate Müllerové, které na materiálu velkých děl světové literatury analyzují reflexi cenzury, čili přinášejí pohled „zevnitř“ literatury.¹

K osvětlení vztahu literatury a cenzury přes takový „uzel“ literární reprezentace cenzury chce dílčím způsobem přispět i tento příspěvek soustředěný k humoristickým a satirickým časopisům. K analýze vztahu literatury a cenzury poskytují tyto specializované časopisy vděčný podklad ze dvou důvodů: jednak se tu dějí střety s cenzurou veřejně, v podobě bílých či začerněných míst textů, a jednak tu lze (v delším časovém horizontu) sledovat celou řadu způsobů vyrovnávání se s cenzurou: vedle tematizace v ironii i například přímou satirickou kritiku a otiskování zakázaných děl. Vcelku dokládá reflexe významně především to, jakým způsobem se vedle sebe vyhraňovaly dva základní literární přístupy k cenzuře, a to zásadní odmítnutí a snaha o kompromis.

Je zajímavé, že cenzurní úřad se chová k satirické kritice cenzury ambivalentně: satirickou kritiku někdy škrtá a jindy propouští. Domníváme se, že cenzura tím jednak obhajuje svou legitimnost jako instituce s definovanou pravomocí a jednak zároveň limituje „svobodný“ prostor v cenzurovaném periodiku.

Pro dějiny literární cenzury jsou obzvláště důležitá historická přelomová období, kdy se se změnou legislativního rámce proměňují i kulturní a literární normy a představy o literárnosti. V humoristických a satirických časopisech, reagujících na politické změny, budeme tedy hledat reflexi a tematizaci „bývalé, staré“ cenzury a případně poté i „nové“ cenzury. Půjde nám o dvě přelomová období: kolem roku 1918 a kolem roku 1989, kdy se změnou poměrů přestal

* Text vznikl v rámci grantu GA ČR P406/10/2127.

1 Viz Müller, B.: Spannung durch Zensur. Zur Phänomenologie eines Motivs der Gegenwartsprosa in Ost und West. In: *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Borgmeier, R. – Wenzel, P. (edd.). Trier 2001. Srov. též Die grausame Schrift: Zur Ästhetik der Zensur in Kafkas „Strafkolonie“. *Neophilologus* 84, 2000, s. 107, a Zeit der Nichtübereinstimmung: Censorship discourses about and in Jurek Becker's „Schalflose Tage“. *German Life and Letters* 58, 2005, č. 1, s. 55. Srov. též Müllerová, B.: Cenzura a kulturní regulace: mapování terénu. *Česká literatura* 57, 2009, č. 4, s. 503–533.

fungovat přísný cenzurní systém² a kdy „bylo opět možno psát pravdu“, jak oznamoval časopis *Dikobraz* po r. 1989. Pro sondu prvního období jsme vybrali elitní časopis *Nebojsa*, vycházející v letech 1918–1920, a pro sondu druhého období časopis *Dikobraz*, vycházející v letech 1945–1995.³ Z naší perspektivy oba dosti dobře vyhovují, neboť v nich nalézáme dostatečnou rozmanitost reflexí, i když téma cenzury v nich zůstává jen jedním z dalších právě aktuálních témat.

Protože však téma cenzury v časopisech posud není odbornou literaturou zpracováno, půjde o sondu, obrazně řečeno, pionýrskou.

I. SVOBODNÁ POLITICKÁ SATIRA V *NEBOJSI*

Nebojsa se při svém vzniku ocitl v dosti kuriozní situaci, neboť byl chystán před převratem, ale vycházet začal za jiných poměrů v československé republice, a tak bylo třeba pozměnit program a hledat nová témata.⁴ Nicméně zcela přirozeně se mohl *Nebojsa* ihned chopit aktuální příležitosti vyrovnat se s bývalou cenzurou, což ostatně rezonovalo s širším dobovým proudem vyrovnávání se s rakouskou monarchií.

Ve spektru časopisecké odezvy jsou podle našeho názoru nejdůležitější literární návraty, čili otiskování potlačených děl, která se za Rakouska ocitla v „nepaměti propasti“, jak pěkně metaforicky psala jedna česká dobová invektiva.⁵

Hned na začátku druhého ročníku otiskl *Nebojsa* cenzurou zakázané válečné básně Viktora Dyka a Josefa Svatopluka Machara.⁶ Nejprve to byla v prvním čísle Dykova satirická báseň *Mathieu, vzorný občan*⁷, poté, v č. 2, to byly dvě Macharovy politické básně: *Nad mapou* a *Improvizováno v kavárně*⁸ (s datem vzniku 7. 2. 1915) a konečně v č. 3 vyšla Macharova satirická báseň s incipitem *Pěkně zpořizeno jsi*⁹. Macharovy básně byly vždy uvedeny titulkem *Co zabavila rakouská cenzura v r. 1915–16*. Není náhodou, že se tu objevily konfiskované básně zrovna těchto dvou autorů: Dyk i Machar byli členy redakčního kruhu *Nebojsy*, současně tu hojně publikovali své nové verše (Machar pod pseudonymem Aliquis), takže se tímto způsobem doplňovala „bílá místa“ v jejich tvorbě.¹⁰

2 O změnách v legislativním rámci po r. 1918 viz nejnověji Pavlíček, T.: Cenzurní systém, cenzurní zásah a literatura za druhé republiky. In: *Spisovatelé, společnost a noviny v proměnách doby. K 150. výročí úmrtí Karla Havlíčka*. Literární archiv, Praha 2006, s. 259; zde také další literatura. K proměně legislativy po roce 1989 viz Čulík, J.: Historie cenzury v Čechách. Část pátá: od roku 1945 do současnosti. Autorův překlad anglického textu psaného pro *International Encyclopaedia on Censorship. Britské listy*, 1998, 4.–10. 8.; [online] <www.blisty.cz/files/isarc/9808/19980804e.html>. Srov. také Končelík, J.: Cenzura. In: *Slovníková příručka k československým dějinám 1948–1989*, Praha 2006, s. 15.

3 *Nebojsa* byl vedle *Šibeniček* nejlepším dobovým časopisem, vycházel v období: roč. 1, 1918, č. 1, 31. 10. 1918 – roč. 3, 1920, č. 53, 31. 12. 1920. *Dikobraz* vycházel v období: roč. 1, 1945, č. 1, 25. 7. 1945 – roč. 46, 1990, č. 11, 14. 3. 1990; poté, číslem 1, 21. 3. 1990, roč. 1, začal vycházet pod názvem *Nový Dikobraz*; od č. 21, 26. 5. 1993 (včetně), roč. 4, se vrátil k původnímu názvu *Dikobraz*; od č. 25, 15. 6. 1993 (včetně), se vrátil k původnímu ročníkování – uváděl se roč. 45; časopis pak přestal vycházet v roč. 47, 1995, číslem 26, 7. 9. 1995.

4 Viz Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha 1980, s. 138. Viz též Mareš, P.: *Publicistika Josefa Čapka*. Praha 1995, s. 98.

5 Weiner, R.: Zasláno, *Šibeničky* 1, 1918, č. 4, s. 31.

6 Viz pp (Pavel Pešta): heslo „Nebojsa“, In *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3/I M–O*. Ved. red. J. Opelík. Praha 2000, s. 440.

7 Dyk V.: *Mathieu, vzorný občan*, *Nebojsa* 2, 1919, č. 1, s. 4.

8 Aliquis [J. S. Machar]: *Co zabavila rakouská cenzura v r. 1915–16*, *Nebojsa* 2, 1919, č. 2, s. 14.

9 Tamtéž, s. 23–24.

10 Druhý dobový elitní časopis *Šibeničky* se také vrátil do minulosti a k potlačeným dílům a od č. 16, 28. 11. 1918, otiskoval básně Richarda Weinera, které byly v *Šibeničkách* konfiskovány. Spolu s tím otiskl také jednu báseň

Co je důležité, Dyk připojil ke své básni komentář, v němž uvedl svou báseň jako „dokument z vězeňské cely posádkového vězení vídeňského“, kde báseň vznikla na Silvestra roku 1916. (Redakce považovala báseň za natolik významnou, že vyčkala s otištěním na den 2. ledna, aby tak upozornila i na určité výročí vzniku díla.) Tím nám Dyk letmo přiblížil osobní situaci postihovaného autora a tvorbu vznikající „pod dohledem“, kdy autor hledá způsob „stylizace“, aby vězeňský cenzor neprohlédl skryté autorovo poselství (vidíme ovšem, že se v tomto případě úhybný manévr před cenzurou autorovi nezdařil). Otištění básně v *Nebojsovi* zároveň využil Dyk jako výzvu čtenářům, aby pomohli nalézt ztracený text.

Jenom poznamenejme, že otiskování konfiskovaných básní přitom dobře odpovídalo i původnímu *Nebojsovu* programu zahrnout do rámce časopisu vedle satiry také krásnou poezii a prózu, „pokud by mohly býti zrcadlem, i kronikou doby a života“ (čímž ovšem *Nebojsa* překračoval hranice programu obvyklých satirických časopisů).

Téma cenzury se dalo šikovně využít i k publicitě a popularizaci současného autora. Pro zajímavost připomeňme, co napsal *Nebojsa*, když chtěl vyzvednout důvtip J. S. Machara v jeho dávném „tajném souboji“ s rakouskou cenzurou. *Nebojsa* otiskl satirickou báseň *Mayerling čili tragedie kor. prince Rudolfa a budoucnost českého filmu*,¹¹ kritizující natáčení „senzačního“ filmu na téma Rudolfovy smrti, a k básni připojil poznámku, kde uvedl, že Machar ztvárnil toto téma lépe v knížce *Hrst beletrie* (z roku 1905) a navíc před cenzurou dovedně zastřel svůj kritický protirakouský postoj. Citujme redakční poznámku:

„Českému čtenáři úplně postačí Macharova Stá a první povídka z Boccaccia (v *Hrsti beletrie*), jež je cenný dokument literární. Jednak proto, jak básník knihy „Zde by měly kvést růže“ hledí na mayerlingovskou „tragedii“ z hlediska trpící ženy. Ještě více však proto, jak dovedl český spisovatel balamutit c. k. cenzuru...“

Nebojsa tematizoval rakouskou cenzuru také přímo a namířil jednak na hloupost cenzora (v satirické básni *Z galerie válečných hrdinů*¹²) a jednak na malicherné cenzurní zásahy, a to v historkách *Jaká má býti pravá cenzura*¹³, s příklady cenzurních zásahů v tisku a literatuře. Tyto historky umístila redakce dokonce hned v důležitém reprezentativním prvním čísle a tím zdůraznila radost nad pádem cenzury, neboť rakouská cenzura vždy ležela na každém vytištěném slově „plnou vahou“. ¹⁴ A tyto příklady také ospravedlnily satirický výsměch, ve kterém nebylo žádné dobromyslnosti.

Přesně zacílené *Nebojsově* satirické pozornosti neuniklo ani téma rakouské cenzury aktualizované jinde v dobovém tisku. Tak ještě otiskl *Nebojsa* satirický komentář k článku s motivem cenzury, který se objevil v novinách *České slovo*. Tento komentář si zaslouží bližší podrobnost jako vzácný příklad jakési drobné dobové polemiky o cenzuře, i když se tato polemika dále nerozvinula. Musíme přitom podotknout, že vlastním předmětem *Nebojsova* výpadu byl lapsus

Fráni Šrámka, k níž připojil komentář: „Zkonfiskováno před lety v Neumannových Šibeničkách; autor postrádáje původního rukopisu, sebral verše znovu po paměti, doufá, že věrně, až na dvě sloky, které mu již dobře neutkvěly.“ Viz Šrámek, F.: Vánoce, *Šibeničky* 1, 1918, č. 18, s. 138.

11 *Nebojsa* 2, 1919, č. 41, s. 325.

12 *Nebojsa* 2, 1919, č. 7, s. 58.

13 *Nebojsa* 1, 1918, č. 1, s. 5.

14 Takto psal o cenzuře v přehledovém článku brzy po válce Karel Čapek a charakterizoval ji jako „surovou a opravdu pangermánskou hloupost“, kterou si vůbec není možné představit mimo Rakousko; Viz Čapek, K.: Česká literatura za války, *La République tchécoslovaque* 1, 1919, č. 1, leden, s. 3; cit. dle Čapek, K.: *O umění a kultuře II*. Sest. E. Macek, M. Pohorský. Praha 1985, s. 9.

redakce *Českého slova*, která otiskla „závadné“ vlastenecké verše, údajně zakázané rakouskou cenzurou. Redakce si však nevšimla, že v posledním verši byla gramatická (možná ale pouze tisková) chyba („slávě“ – „slávy“). Tuto „literární hloupost“ pak umocnil *Nebojsa* ironickou chválou rakouské „milosrdné“ cenzury:¹⁵

„Milosrdná cenzura. ‚České slovo‘ onehdy (15. června) otisklo báseň svého redakčního poety F. S. Frabši ‚Má rodná země‘, jejíž poslední sloka byla prý r. 1917 zabavena sveřepou rakouskou cenzurou. Ta poslední sloka je vskutku nejvýznamnější z celé básně a hodná pozoru každého milovníka českého pravopisu. Pěje se tu:

„Má rodná země ... země nade vše země!
Tvůj přijde den, tvůj splní sen!
Ó, buď jen vlídný, osude ty, ke mně,
bych vši té slávě moh být účasten.“

Tu vojenskou cenzuru dělal patrně občas přec jen taky dobrý český člověk, anebo aspoň absolvent obecné školy trojtrídky, který se v tomto případě patrně tak rozhořčil nad posledním veršem, že škrtl v rozčilení celou poslední sloku.“

Tolik k reflexi bývalé cenzury v *Nebojsovi* po přelomu roku 1918.

Jenom připomínáme, že „k zámutku současníků cenzura ovšem nezmizela“ a že *Nebojsa* sám byl novou cenzurou často postihován. Tak byly například škrtnuty některé články mířící na současné politické poměry, což glosoval *Nebojsa* ironickou pointou připojovanou k textu s cenzurní prolukou.¹⁶ Postupně se tak v *Nebojsovi* i v dobovém satirickém časopisectví objevilo téma „nové cenzury“, které je však již mimo obzor našeho příspěvku.¹⁷

II. NEZÁVISLÝ HUMOR V *DIKOBRAZU*

Porovnáme-li situaci přelomu let 1918 a 1989, je zřejmé, že po přelomu roku 1989 byla reflexe cenzury slabší. Domníváme se, že v této proměně společenského a kulturního kontextu nemělo vyrovnávání se minulostí a s bývalou cenzurou již tak velkou inspirativnost, když se současně objevila hojnost jiných, dříve zapovězených témat.

Před vlastním výkladem reflexe minulé cenzury v *Dikobrazu* však ještě chceme předeslat, jak *Dikobraz* reflektoval cenzuru v době uvolnění před společenským zlomem. Těsně před převratem roku 1989 nalézáme v *Dikobrazu* přímočarý satirický výpad na současnou cenzuru,¹⁸ který tu otiskl spolupracovník *Dikobrazu* Eduard Světlík. Lze říci, že v satirické básni *Rada satirikům*¹⁹, s motivem omezovaného autora, Světlík reflektoval vlastní zkušenosti:

15 Podepsáno šifrou Bis. *Nebojsa* 3, 1920, č. 27, s. 215.

16 Viz například článek Nemožnost, *Nebojsa* 2, 1919, č. 28, s. 226.

17 Viz např. komentář Cenzura, *Nebojsa* 2, 1919, č. 29, s. 234; nebo ironickou báseň Nová cenzura, podepsáno Mucek, *Nebojsa* 2, 1919, č. 34, s. 271. Viz dále např. karikaturu Nová cenzura, *Dobrý den* 2, 1928, č. 5, s. 3.

18 Obdobně přímočarou tematizaci cenzury nalézáme v *Dikobrazu* v době uvolnění v 60. letech, kdy se objevily v roce 1969 dva příspěvky s reflexí nedávné cenzury: satirická povídka Babička vypravuje Karla Bradáče (*Dikobraz* 15, 1969, č. 4, s. 3) a karikatura Cenzura Otakara Šembery (tamtéž, s. 5).

19 *Dikobraz* 45, 1989, č. 47, s. 11.

„Epigramy pište rychle,
za poklusu.
Aby vznikly dříve,
než vám zavrou pusy.”

Když pak přišla sametová revoluce a pád totalitního systému, redakce považovala za důležité přímo sdělit čtenářům, že už je konečně možno psát svobodně a že časopis chystá nový program:²⁰

„Pár slov čtenářům. Jak jste si možná všimli, začali jsme pracovat bez cenzury i auto-cenzury. Domníváme se, že humor by neměl být závislý na žádném ideologovi, a proto jako časopis usilujeme o samostatnost a nezávislost. Vzhledem k platným právním předpisům to nejde ze dne na den [...]“

Uvažujeme-li o oblasti našeho zájmu, tedy o reflexi minulé cenzury, pak konstatujeme, že *Dikobraz* se s *Nebojsou* shodoval v tom nejdůležitějším, a to v zaměření na cenzurou potlačená literární díla. Také *Dikobraz* záhy využil příležitosti k literárním návratům a otiskl zakázaný text, a to s náležitou reklamou. Obdobně jako *Nebojsa* zvolil *Dikobraz* svého kmenového autora, v tomto případě Miloslava Švandrlíka, a začal otiskovat Švandrlíkův román *Černí baroni*, který byl zakázán v r. 1969.²¹ Tato volba ovšem brala v úvahu čtenářské preference a počítala s rozšířením čtenářského okruhu časopisu. Redakce komentovala uvedení *Černých baronů* v rozhovoru s autorem a psala:²²

„Na okamžik, kdy budeme moci v *Dikobrazu* otisknout Černé barony, jsme čekali dvacet let a jsme přesvědčení, že během té dlouhé doby román ani trošičku nezestárnul. Dnešní generace znají padesátá léta už jenom z vyprávění a my se domníváme, že knížka pana Švandrlíka jim umožní podívat se s úsměvem na dobu, která vůbec nebyla k smíchu. A to je velké umění.“

Literární návraty v *Dikobrazu* také zahrnuły typické psaní ”do šuplíku”. *Rýmy ze šuplíku*²³ tu otiskl Antonín Pokorný, také spolupracovník *Dikobrazu*. Citujme ten nejlepší:

„Odjel Forman dolinou
pokud mu to prominou
bude snad už taky přec
zasloužilý umělec?“

20 *Dikobraz* 45, 1989, č. 51, s. 2. Za zmínku stojí čtenářská reakce na oznámení tvorby bez cenzury: v dopise psal čtenář, podepsaný O. Krkoška, že si „všiml práce bez cenzury“, a ptal se, čemu se bude redakce smát, „až komunisté přestanou být aktuální“, viz *Dikobraz* 46, 1990, č. 4, s. 6, rubrika *Dikobrazí Hyde Park*.

21 Redakce avizovala otiskování v č. 51 a začala román otiskovat na pokračování od č. 52. Román pak vycházel v časopise do č. 11, roč. 46, 1990, i následně v navazujícím *Novém Dikobrazu*, od č. 1, roč. 1, 1990.

22 Rozhovor s vojínem Kefalínem, *Dikobraz* 45, 1989, č. 52, s. 14; zde také vysvětloval Švandrlík genezi románu a etapy a způsob jeho zákazu a následného rozšiřování v opisech. Na otiskování reagoval čtenář podepsaný „Měšťan“ dopisem, v němž psal, že poznal život vojáků „za Čepičky“ a že se nediví zakazu románu, protože to jsou „nechutné bláboly“, *Dikobraz* 46, 1990, č. 6, s. 6, rubrika *Dikobrazí Hyde Park*; na dopis pak ještě s obranou Švandrlíka reagovala v následujícím čísle redakce.

23 *Dikobraz* 45, 1989, č. 51, s. 15.

Dikobraz, který vycházel po celé socialistické období a ohlížel se nyní do minulosti, přirozeně nemohl pominout osudy vlastních perzekvovaných redaktorů, a tak přinesl vzpomínkový článek Antonína Růžičky²⁴, jenž byl šéfredaktorem *Dikobrazu* v letech 1968–1969. Růžička psal o staré cenzuře 60. let a o tom, že v listu se mohli relativně svobodněji vyjadřovat díky menší pozornosti „vyšších míst“, neboť mocipáni „se nepatřili s tak nevážným časopisem“:

„Využívali jsme toho, jak se dalo. [...] Někdy jsme se také báli [...] ale důležité myslím je, že jsme si nedali pokoj až do té doby, kdy už jsme proti železné cenzuře neměli žádnou šanci.“

Dále psal Růžička o tom, jak byl později odsouzen za „znevažování socialismu“.²⁵ Toto svědectví je dle našeho názoru důležité jednak jako reflexe redakční strategie ve vztahu k cenzuře a jednak jako evokace strachu, který cenzura budila.

Přímou tematizaci bývalé cenzury pak nalézáme až na stránkách vlastně nového časopisu, pojmenovaného *Nový Dikobraz* a vycházejícího s jinou redakcí od března 1990. Jak jsme výše připomenuli, téma jako časová aktualita přestalo rezonovat, a tak se tu objevilo pouze několik drobností v poezii.²⁶ Vtip mířící na cenzuru nezesměšňuje hloupost cenzora či excesy cenzurních zásahů, jak tomu bylo u *Nebojsy*, nýbrž konformnost cenzurovaného autora. Citujme báseň podepsanou Jaromírem Nohavicou st.:²⁷

„Sebekritická“ novináře
Berte na to, co jsem napsal, ohled.
Matkou mého díla
byla
autocenzura,
otcem tiskový dohled.“

Dobu minulou a současnou propojují verše Milana Balady *Za zavřenými dveřmi*²⁸, kde již tušíme rezonanci jakési nové formy cenzurní kontroly zasahující do svobody slova. Zkratka satirického epigramu tu ovšem přináší jenom příležitostný výpad na okraj dne:

„Pomaličku, ale přeci
budeme si zvykat
že se nám zas řada věcí
nebude smět říkat.“

Na tomto místě je třeba podotknout, že *Nový Dikobraz* začal pravidelně přinášet v publicistické části rozhovory s umělci i s navracenými „ztracenými syny“, kteří působili dříve v exilu. Zde bychom zcela určitě očekávali otázku po střetech s cenzurou, avšak ta se objevila jenom

24 Po dvaceti letech se vrací, *Dikobraz* 46, 1990, č. 7, s. 2.

25 Obdobným způsobem se vyrovnával s minulostí a s cenzurou satirický časopis *Škrt*, a to v pojednání o zakázaném umělci. *Škrt* přinesl v č. 1 (leden 1990; a dále v č. 2, č. 4 a č. 6) článek Ivana Hanouska *Hadákové proces*, rekapitulující případ karikaturisty Miroslava Lidáka, jenž byl odsouzen r. 1964 za hanobení republiky.

26 Výjimečně se v této době objevuje satirický útok na cenzuru ještě v časopise *Škrt*, avšak ironie míří na cenzuru obecně. Jde o epigram podepsaný šifrou Kobra: „Na počátku bylo slovo. Naštěstí ještě nebyla cenzura, protože jinak bychom tu dneska nebyli.“, *Škrt*, 1990, č. 3, březen 1990, s. 13.

27 *Nový Dikobraz* 1, 1990, č. 2, s. 8.

28 *Nový Dikobraz* 1, 1990, č. 14, s. 8.

mimořádně, a to v rozhovoru s Adolfem Bornem²⁹, jenž zavzpomínal na osobní střet s cenzurou v roce 1974 a na cenzuru v *Dikobrazu* v 50. letech. Výjimečně vyprávěli sami zpovídaní autoři o přítomnosti cenzury a o „šifrování a jinotajích“,³⁰ anebo se zamysleli nad funkcí satiry, jestliže je ve společnosti „vše dovoleno“.³¹

Tolik tedy k reflexi cenzury v *Dikobrazu* kolem přelomu roku 1989.

SHRNUTÍ

Shrneme-li naši sondu do literární projekce cenzury, je zřejmé, že oba sledované časopisy, ačkoli měly jiný styl a orientovaly se jiným způsobem, se vyrovnávaly s cenzurou obdobným způsobem: především vracely do literární komunikace zakázaná díla a satiricky prvoplánově tematizovaly cenzurní praktiky. Jednotlivé rozdíly se týkaly předmětu satirického výpadu. Zásadní zjištění je ovšem negativní, neboť pozorujeme, že téma cenzury je stabilní a neproměňuje se a že vždy autoři reagují na útlak ze strany vnější instituce prohibiční cenzury. Satira se totiž mohla transformovat tak, že by například reflektovala společnou regulativní funkci satiry a cenzury a zamyslela se nad vztahem satiry a cenzury jako „spojenců“, strážců hodnot, což se však nestalo.

ZÁVĚR

Protože u nás o tématu cenzury v beletrii ještě málo víme, byla literární projekce cenzury v satirickém časopisectvu, shody, rozdíly či deficity, právě cílem těchto poznámek. První sonda, vedená diachronním řezem, však zatím mohla přinést jenom částečně platné výsledky. Možnost zobecnujícího závěru by nám dalo další bádání, které by bylo třeba vést i synchronně, porovnat časopisectvo zahraniční, připojit výzkum knižně publikované produkce a rozšířit záběr o další přelomová období a další druhy umění, například karikaturu.

V dodatku bychom se chtěli vrátit k satirizaci cenzury obecně a citovat ještě alespoň jeden další příklad dobového časopiseckého vtípu, již mimo vymezený časový rámec. A to nejenom proto, že v našich encyklopediích humoru tato významná profese a specifické prostředí chybí, ale zejména proto, že tu satira v úchvatné zkratce mluví na všechny základní typy prohibiční cenzury, jak je dnes podle okruhu působnosti vymezuje odborná literatura, a to na cenzuru mravní, politickou a náboženskou:

„Václav Lacina. Konfiskační vzorník.³²

(Praktická studijní pomůcka pro cenzora. Podtržená slova buďtež zabavena, důvody uvedeny v příslušné poznámce. Citace §§ zbytečná, zabavit možno i bez paragrafů.)

Stmívá se (poznámka 1). Matka připravuje chudou (poznámka 2) večeři. Vejde otec v pěkném kabátě a novém klobouku (poznámka 3), a za ním jeho přítel z dětství; matka

29 Rozhovor vedl Miloslav Švandrlík, *Nový Dikobraz* 1, 1990, č. 13, s. 5.

30 Rozová, I.: Muž, který si dovoloval. Rozhovor s Vladimírem Renčínem, *Nový Dikobraz* 1, 1990, č. 40, s. 4.

31 Satire se daří jen v době útisku. Rozhovor s Pavlem Taussigem. Rozhovor vedla Jaroslava Gyárfášová, *Nový Dikobraz* 1, 1990, č. 34, s. [4].

32 *Dobry den* 2, 1928, č. 12, s. [2].

oběma (poznámka 4) spěchá v ústřety. „Kde jsou chlapci?“, táže se otce. „I bůh ví, snad šli sousedovi na švestky.“ (poznámka 5) „Co tomu říkáte, paní Skleničková, že švestky přirazí 20 hal. na kile?“ (poznámka 6) „Co tomu mám říkat? Není to tak mnoho. Za Rakouska byla větší drahota, zvláště za války, a i jinak bylo hůř.“ (poznámka 7)

(Poznámka 1. Narážka na stávající osvětové poměry, jež je s to způsobiti vážné nepokoje.)

(Poznámka 2. Štvavé zveličování sociálních protiv a tím popouzení k převratu.)

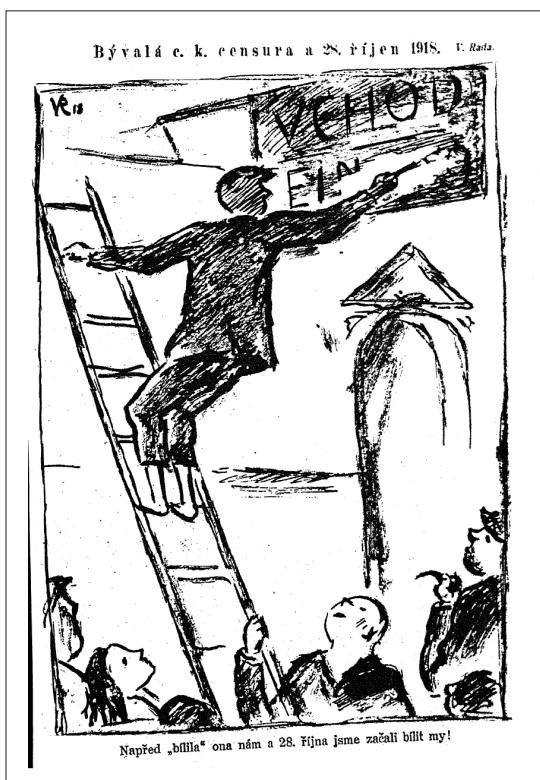
(Poznámka 3. Do křesťanského stavení se nevchází s kloboukem na hlavě. Rušení náboženství.)

(Poznámka 4. Manželka má spěchat v ústřety jen svému muži, spěchá-li k oběma, uráží mravopočestnost.)

(Poznámka 5. Vzhledem k souvislosti obou vět shledáno rouhání se Bohu.)

(Poznámka 6. Šíření nepravých a znepokojivých předzvěstí a předpovědí.)

(Poznámka 7. Urážka republiky štvavým způsobem, neboť se zdá, že ona to tak nemyslela.)“



Karikatura Vlastimila Rady:

„Bývalá c. k. censura a 28. říjen 1918“;
otištěna byla v časopise *Šibeníčky* 2,
1919–1920, č. 27, 30. 10. 1918, s. 213.

LITERATURA:

- Čapek, K.: *O umění a kultuře II*. Sest. E. Macek, M. Pohorský. Praha 1985.
- Čulík, J.: Historie cenzury v Čechách. Část pátá: od roku 1945 do současnosti. Autorův překlad anglického textu psaného pro *International Encyclopaedia on Censorship. Britské listy*, 1998, 4.–10. 8.; [online] <www.blisty.cz/files/isarc/9808/19980804e.html>.
- Končelík, J.: Cenzura. In: *Slovníková příručka k československým dějinám 1948–1989*, Praha 2006, s. 15.
- Mareš, P.: *Publicistika Josefa Čapka*. Praha 1995.
- Müllerová, B.: Cenzura a kulturní regulace: mapování terénu. *Česká literatura* 57, 2009, č. 4, s. 503–533.
- Müller, B.: Spannung durch Zensur. Zur Phänomenologie eines Motivs der Gegenwartssprosa in Ost und West. In: *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag*. Borgmeier, R. – Wenzel, P. (edd.). Trier 2001.
- Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha 1980.
- Pavlíček, T.: Cenzurní systém, cenzurní zásah a literatura za druhé republiky. In: *Spisovatelé, společnost a noviny v proměnách doby. K 150. výročí úmrtí Karla Havlíčka*. Literární archiv, Praha 2006, s. 259
- pp (Pavel Pešta): heslo „Nebojsa“. In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3/I M–O*. Ved. red. J. Opelík. Praha 2000, s. 440.

*Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky*

PARATEXTOVÁ NAKLADATELSKÁ STRATEGIE NA PŘELOMU TISÍCILETÍ

LENKA MÜLLEROVÁ

Současný koncept procesu literární komunikace akceptuje „vstup“ potenciálního čtenáře či kupce knihy prostřednictvím „chodby“ knihy, tedy prostoru, který je zaplněn verbálními a neverbálními texty, jež obklopují autorský text a které doprovázejí každého, kdo do virtuální knižní chodby nahlédne, vstoupí do ní či jí prostupuje do nitra knihy k primárnímu textu. Tyto sekundární texty potenciálního recipienta či kupce nejen informují o primárním autorském textu a jeho dalších aspektech, ale přitahují a přesvědčují jej tak, aby si budoucí vnímatel/nakupující autorský text přečetl, respektive jej vlastnil v materializované podobě (nakladatelský aspekt).

Zóna knižních paratextů¹ knihy je vnímána jako prostor, v němž se poprvé setkává čtenář/kupec díla a primární text. Tato chodba, okraj², práh³, most⁴, neurčitá zóna⁵, vstupní hala⁶, propustná membrána, jež spojuje vnější a vnitřní svět knihy, je zaplněna individuálním počtem peritextů, které nejen čtenáře informují o díle a vysvětlují jednotlivé aspekty knihy (o autorovi, primárním textu, kontextu díla, nakladatelství, v němž kniha vyšla apod.), směřují příjemcovu recepci díla a zároveň se stávají jakousi „kontrolou“ té „správné“, ale především slovy G. Genetta recipienta lákají a vábí dovnitř knihy, tedy k textu samému. Poslední funkce patří k těm nejdůležitějším, neboť s ní je spjata úspěšnost či neúspěšnost knižního „obchodu“, čtenářského i faktického, potažmo tedy i ekonomické situace nakladatelství. Svazky paratextů

-
- 1 **Paratexty** (tzv. sekundární texty) jsou příslušenstvím knižního i mimoknižního prostoru, v němž se odehrává proces literární, resp. knižní komunikace. Podle místa existence lze rozlišit paratexty na vnější (tzv. epitexty) a vnitřní (tzv. peritexty). **Epitexty** (též vnější paratexty, mimoknižní paratexty, sekundární mimoknižní texty, mimoknižní ne-texty) jsou všechny sekundární texty, které existují v okolí knihy a vstupují do procesu literární komunikace mezi autorem a příjemcem textu. **Peritexty** (též vnitřní paratexty, knižní paratexty, sekundární knižní texty, knižní ne-texty) obklopují či vyplňují primární text v jeho bezprostřední blízkosti, tj. jsou součástí knihy jako fyzického celku (např. titul, jméno autora, záložkový text, předmluva a doslov, poznámka, obsah, propagační a reklamní texty). Oba typy paratextů se dále člení na **verbální** (např. titul díla, záložkové texty, předmluva a doslov, poznámky) a **neverbální** (např. formát, ediční řada, písmo, papír) paratexty, na **veřejné** (např. titul, jméno autora, tištěné věnování, prolog, epilog, komentáře či záložkové texty) a **privátní** (např. rukopisné věnování či rukou dopisované poznámky) paratexty, na **autorské** (např. autorská předmluva, autorská poznámka, titul, motto) a **vydavatelské** (např. ediční poznámka, záložkový text, doslov, texty s technickými a vydavatelskými údaji) paratexty.
 - 2 Marge. In: Miller, J. H.: *The Critic as Host*. In: *Deconstruction and Criticism*. The Seabury Press. New York 1979, s. 219.
 - 3 Genette jej nazývá *Seuils*, něm. Schwelle. In: Genette, G.: *Seuils*. Éditions du seuil, Paris 1987, s. 7.
 - 4 Pont. In: Genette, G.: *Seuils*. Éditions du seuil, Paris 1987, s. 7.
 - 5 Zone indéterminé. In: Genette, G.: *Seuils*. Éditions du seuil, Paris 1987, s. 7.
 - 6 Corridor. In: Genette, G.: *Seuils*. Éditions du seuil, Paris 1987, s. 7.

v díle jsou (či spíše z pohledu nakladatelského měly by být) tedy koncipovány tak, aby proces paratextualizace proběhl plně a kvalitně a potenciální čtenář či kupec si „procházenou“⁷ knihu zvolil.

Zkoumanými peritexty jsou sekundární knižní texty beletristické produkce šesti českých nakladatelství v 90. letech dvacátého století – Argo, Nakladatelství Lidových novin, Host, Nakladatelství Ivo Železný (dále Ivo Železný), Knižní klub a Mladá fronta, jejichž výběr reprezentuje vydavatelské počiny na sklonku dvacátého století, tedy v době, pro níž je charakteristický vysoký nárůst počtu nakladatelství, ale i vlastní produkce knih. Vedle nově založených a začínajících nakladatelství (např. Argo, Host, Ivo Železný) se objevily vydavatelské domy, které pokračovaly ve své vydavatelské tradici či se nově etablovaly na českém trhu jako mezinárodní odnože zahraničních vydavatelství. Spektrum výběru tedy zahrnuje jak začínající vydavatele, kteří si teprve cestu ke čtenáři a knižnímu trhu budovali, a to s většími či menšími zkušenostmi, tak i nakladatelství, jež přejala ověřené marketingové způsoby komunikace se čtenářem a přizpůsobovala je specifiku domácího literárního prostředí. Vedle ryze komerčních nakladatelství a nakladatelství účelově reflektujících zájem čtenářů jsou zařazena i vydavatelství, jež se zabývala kvalitnější literární produkcí a snažila se přinášet českým čtenářům kvalitní texty autorů nejen etablovaných, ale i začínajících. Literární díla jsou vybrána tak, aby pokud možno rovnoměrně pokryla produkci 19. a 20. století, prózu i poezii, českou i světovou literaturu, tvorbu oficiální i tzv. neoficiální. Výběr jednotlivých děl do zkoumaného vzorku textů nebyl snadný, neboť v devadesátých letech dvacátého století nebyla vydána díla řady významných českých i světových spisovatelů a naopak bylo vytištěno velké množství textů českých i světových tvůrců – mnohdy nevalné literární kvality, neboť české kulturní prostředí bylo schopno po uvolnění cenzury absorbovat téměř cokoliv. Obdobně byla výrazně rozdílná i kvantita produkce jednotlivých nakladatelství (uveďme například vydání více než tisícovky titulů ročně v nakladatelství Ivo Železného na počátku devadesátých let oproti „pouhým“ desítkám titulů jiných začínajících vydavatelství). Nakladatelství tedy z výše uvedených důvodů v uvedeném vzorku děl nejsou zastoupena rovnoměrně a ani poměrově vzhledem ke své kvantitativní produkci.

Konkrétní výběr jednotlivých děl je uveden v následujícím přehledu:

Česká tvorba:

	Autor	Dílo	Nakladatelství
česká poezie	Mácha	Máj	Mladá fronta
19. století	Neruda	Knihy básní	Nakladatelství LN
česká próza	Němcová	Babička	Nakladatelství LN
19. století	Rais	Zapadlí vlastenci	Knižní klub
česká poezie	Gellner	Teplo zhaslého plamene	Mladá fronta
20. století	Hrubín	Romance pro křídlovku	Mladá fronta

7 Zde jde o průchod chodbou knižních paratextů.

M. SOUČKOVÁ: K AXIOLÓGII PROZAICKÝCH TEXTOV S VYUŽITÍM ČEŠTINY

	Kabeš	Odklad krajiny	Mladá fronta
	Krchovský	Básně	Host
	Seifert	Maminka	Mladá fronta
	Slavík	Básnické dílo	Host
	Šiktanc	Šarlat	Mladá fronta
česká próza	Durych	Zastavení	Mladá fronta
20. století	Balabán	Prázdniny	Host
	Hanuš	Konkláve	Ivo Železný
	Lustig	Porgess	Mladá fronta
	Škvorecký	Lvíče	Ivo Železný
	Škvorecký	Konec poručíka Borůvky	Mladá fronta
	Werner	Škleb	Argo

Světová tvorba:

	Autor	Dílo	Nakladatelství
světová poezie	Rimbaud	Já je někdo jiný	Mladá fronta
19. století	Mickiewicz	Balady a romance	Mladá fronta
světová próza	Stendhal	Červený a černý	Knižní klub
19. století			
světová poezie	Tolkien	Básně	Mladá fronta
20. století			
světová próza	Clausenová	Kathrinino štěstí	Ivo Železný
20. století	Halley	Detektiv	Knižní klub
	Chase	Rakev z Hongkongu	Argo
	Christie	Vražda v Orient-expresu	Knižní klub
	Simmel	Mějte naději	Knižní klub
	Vonnegut	Časotřesení	Argo
	Vonnegut	Kolíbka	Mladá fronta
	Zweig	Josef Fouché	Knižní klub

Uvedené vybrané texty české nakladatelské produkce rozhodně nepokrývají a ani nemohou pokrývat všechny variantní formy české peritextové praxe v devadesátých letech dvacátého století (zde se otvírá prostor pro další podobné práce mapující vydavatelské počiny v českém prostředí), ale jsou promyšleným vzorkem textů k postižení stavu knižní paratextové kultury u nás na sklonku minulého tisíciletí.

Knižní trh u nás v tomto období byl charakterizován nejen neustálým vzestupem počtu vydávaných knih a poklesem jejich nákladů, ale byl především typický chaosem a zahlcením čtenářů různými typy knih. Vedle autorů zakázaných došlo ke vpádu produkce západní provenience, jenž byl doprovázen odklonem od literatur východního bloku. Došlo rovněž k výraznému příklonu k nebeletristické tvorbě.⁸ Kvantitativně výrazně početnou skupinou knih byly texty na pomezí triviální literatury a konvenční produkce. Častěji se začal používat i tzv. paperback, a to nejen pro vydávání knih komerčně bestsellerových.

Vedle mohutného nárůstu konzumní četby se v devadesátých letech objevovala i kultivovaná knižní produkce, a to v řadě projektů, jež zahrnovaly např. nová kritická vydání významných autorů, texty začínajících literátů či nekomerční díla hledající náročnějšího čtenáře.

Paratextové prostředí české nakladatelské produkce devadesátých let dvacátého století je v mnohém odlišné od procesu paratextualizace v jiných evropských zemích. Jednak je modulováno specifickou situací českého knižního trhu (změna společenského systému, uvolnění knižního trhu a jeho bouřlivý vývoj po roce 1989, vznik nových vydavatelů, ať již začínajících na tzv. zelené louce bez větších zkušeností či přinášejících si dílčí zkušenosti z předchozí například vydavatelské činnosti, zánik stávajících nakladatelství, jež nejsou schopna se přizpůsobit novým tržním podmínkám devadesátých let, průnik zahraničního paratextového i vydavatelského know-how, obrovský nárůst kvantity ročně vydávaných titulů atd.), jednak je ovlivňováno neexistencí teoretického konceptu paratextů v české literární vědě a teoretické základny knižního marketingu vůbec (kromě Marešovy recenze Genettovy studie *Seuils*, která byla otištěna v roce 1993 v České literatuře, se další zmínky, byť poněkud v jiném kontextu, objevily až v publikaci Hodrové ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* v roce 2001). Do celého procesu vstupuje i dočasný „hlad“ českých čtenářů po dílech u nás nevydávaných autorů, ať již českých, tak i světových, pronikající a postupně se zabydlující nová média (soukromé televize, internet), která významně „konkurují“ takovému tradičnímu nositeli informace, jakým je tištěná kniha, a etabloující se nová disciplína u nás – marketing. Poslední desetiletí nepotvrdilo mnohými avizovaný zánik tištěné knihy a počet vydávaných knih se koncem devadesátých let ustálil na počtu více než 3000 vydaných beletristických knih ročně.

Snaha jednotlivých vydavatelství ekonomicky „přežít“ a dostatečně se „zabydlet“ na českém knižním trhu tedy vedla k pozvolnému nárůstu zejména nakladatelských peritextů knihy (v řadě případů na úkor autorských) a postupné profesionalizaci redakční práce nových nakladatelství, která se učila „vybavovat“ své knihy takovými texty, které „umí“ účinněji komunikovat se svými čtenáři. Příkladem uvedených nakladatelství jsou vydavatelství Argo a Host, která v průběhu sledovaného desetiletí výrazně zvýšila počty přítomných peritextů ve svých knihách. Zcela výjimečným zjevem je v této oblasti Nakladatelství Ivo Železný, které již od počátku devadesátých let dokázalo skutečně pracovat s paratextovou komunikací (dokladem je ročně vydávaná více než tisícovka titulů) a své knihy opatřuje nejen nakladatelskými texty výrazně propagačního charakteru (zvláště u textů triviální literatury – Clausenová), ale do procesu paratextualizace se v případě potřeby snaží zapojit i samotného autora (Škvorecký).

V devadesátých letech dvacátého století tedy postupně dochází k ustálení modelu peritextového vybavení knihy, který je do určité míry ovlivňován knižní paratextovou praxí zahraničních nakladatelství, i když stále nejsou například dostatečně využívána exponovaná místa

8 Nebeletristická tvorba však v této práci není sledována.

knihy (např. zadní strana obálky), neverbální knižní paratexty (např. výraznější vizualizace označení edice), nejsou používány některé formy knižních paratextů (např. referenční, až na výjimky autorská předmluva, doslov či poznámka) či v některých případech dokonce dochází spíše k útlumu autorské peritextové komunikace se čtenářem. Vliv zahraničních autorů (především Vonneguta, případně i Zweiga) a autorů devatenáctého století (Mácha, Němcová), zvyklých propagovat své knihy a více komunikovat se svým potenciálním čtenářem, případně mecenášem (což je ve sledovaných knihách dobře detekovatelné), není tedy v devadesátých letech dvacátého století v produkci českých nakladatelství u současných českých autorů příliš patrný.

Trojí způsob výstavby peritextového vybavení knihy (nový svazek peritextů, svazek zcela se shodující s předchozím vydáním a svazek vrstvený, jenž knihu určitým způsobem „aktualizuje“) je uplatňován v české knižní produkci dle záměru jednotlivých nakladatelství. Nové peritexty se objevují především v knihách s poprvé vydávaným primárním textem nebo v opakovaných vydáních, která se chtějí odlišit od předchozích podob knihy, a to z důvodu marketingového (např. Nakladatelství Ivo Železný), autorských práv (např. Argo, Knižní klub) či zaměření edice (např. komentovaná vydání knih Nakladatelství Lidové noviny). Stejně či vrstvené peritexty se vyskytují u opakovaných vydání knih téže edice (Mladá fronta), a to především u knih čtenářsky úspěšných. Model vrstvení knižních paratextů upřednostňuje autorský peritext před nakladatelským a prefixový knižní paratext před postfixovým. V případě vrstvení stejných forem peritextů je kritériem vztahu podřízenosti prostorové umístění, tj. blízkost primárnímu textu.

V produkci českých nakladatelství devadesátých let dvacátého století dochází také k proměnám peritextů, a to autorského primárního textu v nakladatelský knižní paratext (ve výběrech a posmrtně uspořádaných knihách) a naopak – nakladatelský peritext třetí osoby se postupem doby v další knize stal autorským primárním textem⁹ (méně často – Šiktanc). V prvním případě takto nakladatel dosahuje vyšší „autenticity“ textu, v druhém případě jde o text spíše reflexivní s omezenou komunikační funkcí.

Nejvýznamnějšími formami knižního paratextu v produkci sledovaných nakladatelství jsou párové peritexty jméno autora a název knihy. Tomu odpovídá i jejich umístění v exponovaných místech (přední strana obálky, titulní list) knihy a několikeré opakování v dalším prostoru knihy (předmluva, záložka, doslov, komentář, poznámka apod.). Vzájemný vztah dominance/submisivity je závislý na literárních i mimoliterárních faktorech, a to zejména na typu primárního textu (název díla je dominantní u triviální literatury či titulů komunikativně příznakových), na poučenosti čtenářů („klasická“ dostatečně známá díla jsou ve vztahu ke jménu autora upřednostňována, naopak neznámé názvy výborů jsou „propagovány“ prostřednictvím jména autora), záměru edice (např. v tematicky zaměřené edici je dominantní jméno autora), etablovanosti autora (dostatečně známé jméno se stává marketingově využitelnou značkou), předchozí epitextové praxi i dobových módních vlivech.

Z autorských textů jsou dále nejfrekventovanějšími peritexty prefixové povahy – motto a dedikace, a to zásluhou především děl autorů 19. století, autorů zahraničních a nakladatelských výborů. Věnování v dílech současných spisovatelů jsou kratší a zaměřena na subjekt soukromého nebo literárního charakteru. Sounáležitost potenciálního příjemce textu s autoritou věnování či tvůrce motta je dalším propagačním aspektem knižní paratextové komunikace.

9 Zde nejsou zahrnuty tzv. expertní texty.

Z nakladatelských knižních paratextů je nejčastěji využíván prostor obálky, a to především prostřednictvím tzv. záložkových textů na druhé a třetí straně obálky. Ve sledované produkci českých nakladatelství lze vystopovat určité tendence. Především jde o typizované umísťování jednotlivých typů obálkových textů do prostoru knihy, jež umožňuje čtenáři rychlou a bezpečnou orientaci v prostoru knihy, a tím i úplnější proces paratextualizace. Druhá strana obálky je nejčastěji věnována textům o autorovi a o jeho díle, na třetí stranu jsou umísťovány informace o autorovi a další produkci nakladatelství, poslední strana obálky bývá obsazena údaji o primárním textu. Tyto texty mají významnou propagační hodnotu v knižní paratextové komunikaci, protože autor bývá nakladatelem vždy představen jako významná či zajímavá osobnost literárního světa, předkládané dílo je tímtož subjektem hodnoceno jako dílo „mistrovské“ a je obklopeno dalšími „významnými“ díly vydanými v tomtož nakladatelství. Dalšími tendencemi české peritextové komunikace je minimalizované využívání některých typů obálkových textů (referenční, autorské apod.) a malé využívání druhého nejexponovanějšího místa v knize, a to čtvrté strany obálky.

Jiným frekventovaným typem knižních paratextů jsou texty propagační, jejichž systém je nejpropracovanější v knihách Nakladatelství Ivo Železný. Typickou párovou dvojicí je pak „text-objednávka“ a „text-další produkce nakladatelství“. Ve sledované skupině knih je však poměrně vysoký počet těch knih, v jejichž prostoru není jediný propagační a reklamní peritext.

Dalšími zřetelnými tendencemi české knižní produkce devadesátých let dvacátého století je výrazný nárůst vydávaných děl zařazených do nakladatelských edic, jejichž identické grafické zpracování je významným propagačním prvkem paratextové komunikace (rychlé rozpoznání díla, předchozí zkušenost s jinými knihami téže řady, sběratelská potřeba doplnit soubor apod.), postupná snaha o sjednocení působení svazku peritextů v knize, a to zejména vrstvením knižních paratextů i nabídnutí „užitku“ knihy recipientovi díla.

Přesto lze knižní paratextovou komunikaci sledovaných nakladatelství hodnotit jako akt postupně se rozvíjející a opomíjející některé formy, jež jsou obvyklé v zahraničním procesu paratextualizace, zvyklém na vysoce konkurenční prostředí. Malá obsazenost čtvrté strany obálky, neexistence referenčních textů čtenářem akceptovatelného subjektu, vyšší míra autorské peritextové komunikace, příjemci žádaný soupis „podobných“ knih či další prvky vizualizace knihy jsou jen některými možnostmi budoucí české peritextové praxe.

LITERATURA:

- Balabán, J.: *Prázdniny*. Host, Brno 1998.
 Clausenová, B.: *Kabrinino štěstí*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1992.
 Durych, J.: *Zastavení*. Mladá fronta, Praha 1996.
 Gellner, F.: *Těplo zhaslého plamene*. Mladá fronta, Praha 1997.
 Genette, G.: *Seuils*. Éditions du seuil, Paris 1987.
 Hailey, A.: *Detektiv*. Knižní klub, Praha 1998.
 Hanuš, M.: *Konkláve*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1994.
 Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu... *Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.
 Hrubín, F.: *Romance pro křídlovku*. Mladá fronta, Praha 1998.
 Chase, J. H.: *Rakev z Hongkongu*. Argo, Praha 1994.
 Christie, A.: *Vražda v Orient-expresu*. Knižní klub, Praha 1994.
 Kabeš, P.: *Odklad krajiny*. Mladá fronta, Praha 1992.

- Krchovský, J. H.: *Básně*. Host, Brno 1998.
- Lane, P.: *La périphérie du texte*. Nathan, Paris 1992.
- Liba, P.: *Kontexty populárnej literatúry*. Tatran, Bratislava 1981.
- Lejeune, P.: *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris 1975.
- Lerner, L.: *The Frontiers of Literature*. B. Blackwell, Oxford 1988.
- Lustig, A.: *Porgess*. Mladá fronta, Praha 1995.
- Mácha, K. H.: *Máj*. Mladá fronta, Praha 1999.
- Mickiewicz, A.: *Balady a romance*. Mladá fronta, Praha 1998.
- Miko, F.: *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Smena, Bratislava 1970.
- Miko, F. – Popovič, A.: *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*. Tatran, Bratislava 1978.
- Miller, J. H.: The Critic as Host. In: *Deconstruction and Criticism*. The Seabury Press, New York 1979.
- Němcová, B.: *Babička*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999.
- Neruda, J.: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.
- Popovič, A.: *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Pedagogická fakulta, Nitra 1983.
- Rais, K. V.: *Zapadlí vlastenci*. Knižní klub, Praha 1996.
- Rautenbergová, U.: *Reclams Sachlexikon des Buches*. Reklam, Stuttgart 2003.
- Rimbaud, J. A.: *Já je někdo jiný*. Mladá fronta, Praha 1999.
- Seifert, J.: *Maminka*. Mladá fronta, Praha 1997.
- Simmel, J. M.: *Mějte naději*. Knižní klub, Praha 1993.
- Slavík, I.: *Básnické dílo*. Host, Brno 1999.
- Slavík, I.: *Básnické dílo II*. Host, Brno 1999.
- Stendhal: *Červený a černý*. Knižní klub, Praha 1993.
- Šiktanc, K.: *Šarlat*. Mladá fronta, Praha 1999.
- Škvorecký, J.: *Konec poručíka Borůvky*. Mladá fronta, Praha 1992.
- Škvorecký, J.: *Lvíče*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996.
- Tolkien, J. R. R.: *Básně I., II, III*. Mladá fronta, Praha 1995.
- Vonnegut, K.: *Časotřesení*. Argo, Praha 1998.
- Vonnegut, K.: *Kolíbka*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Weiner, R.: *Škleb*. Argo, Praha 1993.
- Zweig, S.: *Josef Fouché*. Knižní klub, Praha 1994.

K AXIOLÓGII PROZAICKÝCH TEXTOV S VYUŽITÍM ČEŠTINY (NA MATERIÁLI SLOVENSKEJ PONOVBROVEJ LITERATÚRY)

MARTA SOUČKOVÁ

Vo svojom príspevku budem uvažovať o prózach slovenských autorov po roku 1989, ktoré sú buď napísané v češtine, alebo v nich objavujeme menšie či väčšie časti v tomto jazyku (citácie, reč postáv, dialógy atď.). Nateraz si nebudem všímať výskyt ojedinelých bohemizmov v súčasnej slovenskej literatúre, a to kvôli priestorovému limitu i potenciálnemu množstvu textov, v ktorých sa slová z češtiny vyskytujú. Bohemizmy pritom môžu byť podobným charakterizačným prostriedkom postavy či postredia ako napríklad citácia v češtine. Pars pro toto v románe Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra / alebo inokedy* / z roku 2008 žijú v mnohojazyčnom prostredí slovenského mestečka Levice Slováci, Maďari, Česi, Židia, Cigáni aj Bulhar Rankov, čo autor vyjadruje i menami postáv (napríklad Jan/Honza Bízek a práporčíčka Mařenka). Zatiaľ čo Mařenka hovorí česky, Jan Bízek mieša do slovenčiny bohemizmy, aj v deformovanej (nespisovnej) forme, obdobne Peter Rónai využíva maďarčinu:

„– Tmavorudé... ruděčervené, – hľadal správne slová Honza.
– Nem piros, vörös, – zahundral Peter.“¹

V tejto štúdii ma však bude predovšetkým zaujímať, do akej miery je čeština v prózach slovenských autorov funkčná, respektíve aké možnosti poskytuje tvorcom diel. Nie nepodstatná je tiež otázka, prečo sa čeština v slovenskej ponovembrovej próze vyskytuje častejšie než slovenčina v českej literatúre tohto obdobia.² Odpoveď na ňu možno hľadať v dejinách literatúry založených na osobitých slovensko-českých kultúrnych vzťahoch, ak je známe, že čeština na Slovensku suplovala dlhé obdobie kultúrny jazyk, takisto sa prostredníctvom slovenčiny a češtiny diferencovala katolícka a evanjelická spisba. Po uzákonení spisovného jazyka na Slovensku sa eliminuje pragmatický dôvod na používanie češtiny v umeleckých dielach, iba ak by autori chceli vyjadriť svoju čechoslovakistickú orientáciu (tú možno pozorovať skôr v literárnej vede, napríklad v textoch Jána Igora Hamaliara). V ponovembrovej próze plní čeština v prózach slovenských autorov umelecké funkcie, je často ozvlášťujúcim jazykovým kódom, ktorý autori uplatňujú v rôznych textových hrách či využívajú ako súčasť postmodernej „viachlasnosti“ diela.

Nazdávala som sa, že téma slovensko-českej dvojjazyčnosti v umeleckých textoch nie je doteraz spracovaná, no pri jej výskume som objavila knihu M. Nábělkovej *Slovenčina a čeština*

1 Rankov, P.: *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Kalligram, Bratislava 2008, s. 12.

2 M. Nábělková pripomína využitie slovenčiny v dielach J. Škvoreckého, J. Křesadla, J. Demla, V. Kremličku, V. Macuru či M. Švandrlíka (bližšie Nábělková, M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. VEDA, Bratislava 2008, s. 237). Slovenské a iné jazykové výrazy používa aj J. Vrak v románe *Obyčejné věci* z r. 1998.

v *kontakte* (2008), v ktorej sa táto jazykovedkyňa síce venuje najmä češtine v listoch, „česko-slovenčine“ a bibličtine, avšak jej zistenia sa dajú aplikovať aj v širšom kontexte. M. Nábělková napríklad konštatuje: „Ak sa v súčasnosti v teoretickej literárnovednej aj lingvistickej reflexii výraznejšie v porovnaní s predchádzajúcimi obdobiami obracia pozornosť na inojazyčné prvky v literárnom diele, možno v tom vidieť priemet celkového vzrastu záujmu o rozličné stránky jazykových kontaktov v bežnej komunikácii, o otázku dvoj- a viacjazyčnosti v súčasnom svete, no vo vzťahu k umeleckým textom aj o prirodzenú reflexiu súčasného umeleckého kánonu, v ktorom sa multilingválnosť v rámci rozmanitých kódových hier frekventovane stáva jedným z prvkov umeleckého vyjadrenia (...). Hoci sa tento princíp výraznejšie, resp. v nových funkciách aktivizuje v postmodernej próze, viacjazyčnosť, jazyková heterogennosť sa v rozličných podobách pri výstavbe umeleckého diela využívala aj v minulosti – dnes sa však na ňu pozornosť výraznejšie obracia.“³

Viachlasnosť textu, barthesovská „rôznosť reči“⁴ sa prejavuje v narácii (v próze sa často stráca dominantný hlas rozprávača) i v lexike, keďže v textoch (aj lyrických) sa prelínajú rôzne jazyky a štýly. T. Žilka v daných súvislostiach uvažuje o kultúrnej „hybridizácii“, tzv. bastardnej kultúre.⁵ V tomto kontexte niet divu, že jeden z mladých ponovembrových autorov, Koloman Kocúr (aj s mystifikačným kolektívom), si ako motto debutu *Muž dlhým* volí slová: „Slovenčina is not enough.“⁶ Viacerým súčasným prozaikom nielenže nestačí spisovná zásoba jazyka, ale ani slovenčina samotná – vo svojich textoch využívajú rôzne iné, medzinárodné i menej známe národné jazyky. V úsilí autorov používať cudzí jazyk a teóriu paneurópskej kultúry môžeme, spolu s T. Beasley-Murrayom, vidieť ich kozmopolitnú snahu priblížiť sa svetu či interpretovať jazykovú polyfónnosť textu cez česko-slovenskú nostalgiiu.⁷ Na druhej strane, čeština sa vyskytuje tiež v textoch, ktoré vznikli pred rozdelením Československej republiky, pars pro toto v debute Tomáša Horvátha *Akozmia* z roku 1992, o ktorom ešte bude reč.

Nostalgiu za minulosťou môže autor prostredníctvom češtiny tiež ironizovať, čo dokumentuje napríklad posledná časť románovej trilógie Petra Pišťanka *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec* z roku 1999. Kým v predchádzajúcich dvoch dieloch *Rivers of Babylon* (1991) a *Rivers of Babylon 2 alebo Drevená dedina* (1994) Pišťanek upútal čitateľa – okrem iného – paródiou na postupy populárnej lektúry, práve tretí diel nie je dostatočne pútavý ani dynamický, čo je čiastočne spôsobené aj jeho dvojjazyčnosťou. V *Rivers of Babylon 3* absentuje oslobodzujúci humor, ktorým Pišťanek zapôsobil na percipienta predošlými textami.⁸ V češtine je konkretizovaná jedna z dejových línií románu, v ktorej autor modeluje motív ponorky. Daná línia síce pripomína scény z akčných filmov, ale tieto sú v románe prezentované nudne, zdĺhavo a napriek blízkosti českého a slovenského jazyka nekomunikatívne, predsa len v cudzej reči.⁹

3 Nábělková, M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. VEDA, Bratislava 2008, s. 236.

4 Barthes, R.: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994, s. 48.

5 Žilka, T.: Postmodernizmus v slovenskej próze. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia*. Eds.: J. Sabol, M. Součková, Náuka, Prešov 2004, s. 12.

6 Kocúr, K. & kol.: *Muž dlhým*. LiteLife, Bratislava 2000.

7 Porov. Beasley-Murray, T.: Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti. In: *Rak*, 5, 2000, č. 3, s. 10–18.

8 Okrem románovej trilógie *Rivers of Babylon* je vynikajúco a vtipne napísaná najmä Pišťankova druhá kniha, zbierka próz *Mladý Dón* z roku 1993.

9 Napríklad enumerácia osôb v centrále, porovnanie vojenských a námorných hodností, opis pohybu ponorky či tvárí postáv sú z hľadiska akčnosti tejto línie románu redundantné (porovnaj Pišťanek, P.: *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec*. Vydavateľstvo Fénix, Bratislava 1999, s. 117).

V. Gális v naznačených súvislostiach konštatuje: „Napríklad ‚ponorková‘ (alebo Kubešova) dejová línia v češtine môže v menej tolerantnom čitateľovi ľahko vyvolať priam ponorkovú chorobu.“¹⁰ Podobne rozvláčna je dejová línia o džundžianskych Slovákoch a paralela s mimoliterárnou realitou je len miestami presvedčivá. Pišťanek si na jednej strane vyberá motívy, atraktívne pre čitateľa, v súlade s komerčným zámerom, ktorým sa autor netají, na strane druhej sa ich usiluje sémanticky aj syntakticko-štylisticky posunúť prostredníctvom irónie a paródie. Ani *Rivers of Babylon 3* nie je typickým príkladom literatúry úžitkových funkcií, čo potvrdzuje kultivovaná autorská hra s viacvrstevnatosťou románu a jeho komplikovanou dvojazyčnosťou. Dejové línie autor diferencuje tiež prostredníctvom jazyka: príbeh o Video-Urbanovi je napísaný v češtine, zodpovedajúcej prostrediu Prahy, do ktorej postava prichádza, obdobne narácia o českých námorníkoch je v danom jazyku; naopak, v Bratislave či na Džundži sa hovorí po slovensky. Česko-slovenská dvojazyčnosť románu odkazuje na jeho ďalšiu dejovú líniu, v ktorej autorský narátor vecne komentuje boj džundžianskych Slovákov za vlastný štát a zložitý vývin vzťahov medzi Slovákami a Čechmi – paralelu s textom možno ľahko nájsť v mimoliterárnej skutočnosti. Súčasťou mystifikačnej hry autora je vysvetlenie, že džundžianski Slováci v románe nerozprávajú archaickým dialektom, aby im čitateľ ľahšie rozumel.¹¹ Alúzie na mimotextovú politickú situáciu sú väčšinou explicitné, Pišťanek uvádza v *Rivers of Babylon 3* mená reálne existujúcich osobností, napríklad Václava Havla, či pripomína konkrétne médiá typu Sme či Twist. Obdobne mystifikačne však do textu vstupuje aj Pišťanek, známy spisovateľ z Bratislavy, ktorý v románe vytvorí jedálny lístok pre reštauráciu v Prahe.¹² Okrem miestami publicizujúceho zaznamenávania sociálnej reality však Pišťankova trilógia anticipovala spoločensko-kultúrny vývin na Slovensku, možno ju teda vnímať i ako utopistické dielo.

Príbeh alebo citácia v češtine, a to aj v jej deformovanej podobe, má výhodu blízkosti a bezprostrednej zrozumiteľnosti, bez naliehavej potreby vnútrotextovo prekladať príbuznú reč. Čeština sa frekventovane využíva ako jazyk odkazujúci k českému kultúrnemu a spoločenskému kontextu: pars pro toto v debute *Tom von Kamina I. alebo Žltý penis* z r. 1996 si protagonista listuje v českom *Ottovom náučnom slovníku*, t. j. staršej vedeckej lektúre, ktorá v danom jazyku existovala. Na druhej strane hrdina hľadá význam slova penis v češtine, čím sa naznačuje mystifikácia, odborná literatúra nemá byť zdrojom informácií, takpovediac stráca svoju pragmatickú funkciu. Súčasťou multilingválnej hry je aj list napísaný v češtine, ktorý číta protagonista debutu *Tom von Kamina*, recesistická zábava však zostáva jednostranná – próza totiž rozosmeje máloktorého čitateľa.

Ivica Ruttkayová vo svojej próze *Vzorec Medea* z debutu *Marylin miluje literatúru* (2007) intertextuálne nadväzuje na mýtus o Medee, ktorý cituje v češtine z knihy Roberta Gravesa *Řecké mýty*, no ťažko povedať, prečo ho nepreberá zo slovenského prekladu známych gréckych mýtov. Jedným z dôvodov by mohol byť najnovší preklad mýtu (Gravesova kniha je z roku 2004), čiže jeho aktualizácia, iným je azda Gravesova interpretácia.¹³ Potenciálnou príčinou výberu Gravesovho mýtu je tiež hra s dvojazyčnosťou textu, motivovaná okrem iného po-

10 Gális, V.: Pišťanekov koniec? In: *Rak*, 5, 2000, č. 2, s. 94.

11 Porovnaj Pišťanek, P.: *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec*. Vydavateľstvo Fénix, Bratislava 1999, s. 57.

12 Tamže, s. 76.

13 Zdôrazňuje sa napríklad úloha ženy v mytológii, čo korešponduje s niektorými ilustratívnymi feministickými východiskami aplikovanými v poviedke: „V dávnovej Evropa neměla bohy. Velká bohyně byla považována za nesmrtelnou, neměnnou a všemocnou; pojem otcovství do náboženského myšlení nepronikl. Bohyně měla milence, ale pouze pro potěšení, ne proto, aby svým dětem opatřila otce. Muži se matriarchy báli, zbožňovali ji a poslouchali.“ (Ruttkayová, I.: *Marylin miluje literatúru*. Aspekt, Bratislava 2007, s. 162)

lemickým hlasom narátorky, ktorá protestuje proti rodovým stereotypom (ženy v uvedenom mýte bývali v zadnej časti dvora, nemohli sa rozvádzať atď.). Citácie z Gravesovej knihy sú v poviedke I. Ruttkayovej oddelené aj graficky (kurzívou), rôzne typy písma využívajú tiež iní autori, zdôrazňuje sa tým – okrem iného – písomnosť výpovede.¹⁴

Stará matka hrdinky v novele Jany Bodnárovej *Tiene papradia* (2002) spieva – modlí sa v bibličtine, čo pôsobí motivovane vzhľadom na štatút postavy (jej vysoký vek): „Smrt spasiteľnou dej mi, / všetky hrčky se mne sejmí, / Otče, pro Kristovy rány / přijmi mne v nebeské stany.“¹⁵ Podobne funkčná je čeština v priamej reči postáv v poviedke Máriusa Kopcsaya *Iývrcholenie* zo zbierky próz *Zbytočný život* (2006), v ktorej sa matka so synom Oliverom vydá na výlet do Čiech, kde má po rozdelení Československa príbuzných. Je len prirodzené, že teta protagonistu, ktorá žije v Čechách, hovorí autentickým jazykom, navyše prelínanie češtiny a slovenčiny v Kopcsayovej poviedke pôsobí komicky, napríklad v scéne, v ktorej teta Hanka hodnotí zvýšenie cien: „To víš, voni nám chtějí dobře,“ komentovala teta Hanka tento krok s nebadateľným úsmevom. Keď to Oliver porozprával babke, dlho sa na tom bavila. Vraj, ako ti to Hanča povedala, že ‚voni nám chtějí dobře‘. ‚Voni‘, teda komunisti.“¹⁶ Narátor na príznakové jazykové prvky navyše mystifikačne upozorňuje: „Tady je kouz, z těch elektrických lokomotiv,“ zažartoval Ivan. Zasa tam máme češtinu, ale kašľať na to, došľaka, pohni kostrou, lebo nás na fláku zbalia poliši.“¹⁷ Využitie češtiny je produktívne predovšetkým v reči postáv, ktoré pochádzajú z českého prostredia, alebo používali češtinu ako jazyk biblie, prípadne nemohli čítať text, z ktorého citujú, v inom jazyku ako v češtine. V takýchto prípadoch by bolo vzhľadom na komunikatívnosť češtiny v slovenskom prostredí zbytočné prekladať reč postáv alebo citácie z rôznych textov, obdobne funkčne sa využívajú na charakteristiku osôb či dokumentovanie prostredia ďalšie cudzie jazyky (angličtina, francúzština, nemčina atď.).

Iné je používanie češtiny na dlhšom priestore prozaického textu. Jedným z prvých autorov, ktorí experimentovali s jazykovou polyfónnosťou prózy, bol Pavel Hruží. Od svojho debutu *Dokumenty o výhledoch* (1966) prostredníctvom rôznych textových „schválností“ zdobil „chliev“ skutočnosti, parafrázujúc titul Hružíovej knihy *Chliev a bry* (1989), hoci pre vlastné potešenie z písania. Kým v prvých knihách Hruží najmä kompozičnými hrami jednotlivé texty akoby rámcovoval, postupne svoje diela „zliterárňuje“, až v knihe *Hore pupkom, pupkom sveta* (1998) skutočnosť zaniká v tvarovom experimente. V tejto zbierke próz Hruží vytvára akési stručné dejiny slovenského Kocúrka cez vývin jazyka jeho obyvateľov, od rímskej doby až po ruskú okupáciu nášho územia. Snáď najexplicitnejším príkladom tvarovej komplikovanosti je text *KRONIKA (Za starej Blažkovej)*, v ktorom Hruží využíva prvky československého aj maďarského pravopisu. Percipient je tak nútený buď siahnúť po *Dejinách spisovnej slovenčiny* a rôznych slovníkoch, alebo si dať „preložiť“ text profesionálnemu príjemcovi literatúry, v opačnom prípade si báseň ani „neprečíta“: „Nejest tak stareho ssediweho Otce / v Libetskog doline w Okoli ssiroce, / genzsyby pamatowal w kerom Roce? / Gamkari, Hawgari pocsalí kutagice.“¹⁸ Triviálny príbeh o Kocúrkovčanoch, ktorí si postavili vežu zo syra, Hruží ozvlášťňuje a komplikuje prostredníctvom jazyka, poučený čitateľ sa môže baviť na textovej hre: „Nemozse na

14 Bližšie Mathauser, Z.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999.

15 Bodnárová, J.: *Tiene papradia*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2002, s. 8.

16 Kopcsay, M.: *Zbytočný život*. L.C.A., Levice 2006, s. 109.

17 Tamže, s. 119.

18 Hruží, P.: *Hore pupkom, pupkom sveta*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1998, s. 28.

Swete nikto sstgastni biti, / ani ti, csuo v Sstgasti zdagu sa tu zsiti. / Dokonali Pokog, hognost Zsiwobiti, / pretgazsko usziwat, ket ge Rozum w Riti.¹⁹

Treba pripomenúť, že takáto exkluzivita písania súvisí s marginalizáciou ponovembrovej literatúry na Slovensku – autor sa, zjednodušene povedané, buď prispôsobuje trhu, alebo mu je jedno, či sa predá desať až sto jeho kníh. V Hruzovom texte je napriek jeho nekomunikatívnosti „viachlasnosť“ funkčná: využitie rôznych vrstiev slovnej zásoby slovenčiny, no tiež českoobratného pravopisu vhodne a často i vtipne dokumentuje nielen uvedený vývin jazyka (a národa), ale tiež Barthesove zistenie: „Človek je ponúknutý, vydaný napospas vlastnou rečou, zradený formálnou pravdou, ktorá uniká jeho zisteným či veľkorysým lžiam. Rôznosť rečí teda funguje ako Nevyhnutnosť, a práve preto je základom tragiky.“²⁰ Jazyková polyfónnosť svedčí i o odvrátenej, len navonok smiešnej tvári nanajvýš vážnej hry.

Čeština môže v umeleckom texte evokovať priestor či kultúru Čiech – pars pro toto uvádzam krátku prózu z Horváthovho debutu *Akozmia* (1992) *Proměna*, ktorá odkazuje na Kafkov text a jazykom tiež na prostredie, v ktorom autor žil. Horváthova próza je recesistickým pokusom o demýtizáciu známeho Kafkovho diela, namiesto vážnej existenciálnej problematiky v rodine sa tu mystifikácie „rieši“ parazitovanie hada v tele protagonistu: „Jednou pocítil něco velice blízkého infarktu myokardu. Seznal, že had zakousl se do srdce, zpozoroval, že sval srdeční statečně vzdoruje, je to nákej chlapík, vyjádřil se. Zalapal pak po dechu, had totiž již dávnejc prokousal mu na cucky plíce, není to tak zlé, liboval si. Vzduch teď vrněl z prokousnutých plíc do celé světlnice těla, cítil se nesmírně vzdušně. Byl ale také zmaten. Nevěděl kupříkladu, zda to sere on nebo had, svaloval to vždyckaj na hada. Potvoro, ale sereš, děl hadovi. Had totiž, omylem se nažrav jeho hoven, poblil se mu do žaludku, což jej úplně zasejtilo.“²¹ Je evidentné, že viac ako témou upúta Horváth čitateľa jej spracovaním, prelínaním obecnej a spisovnej češtiny, ale i slov z rôznych vrstiev jazyka (odborné výrazy sa miešajú s vulgarizmami, archaizmy s bezpríznačnými vyjadreniami). Okrem motivickej zmeny (človek sa v Horváthovej próze nemení na chrobáka ako v Kafkovom texte, ale žije v ňom had) sa persifluje najmä jazyk, o čom svedčia i subštandardné prostriedky. Potenciálne psychoanalytické pozadie (človek sa v hada obráti) paroduje Horváth kvázivedeckou „poznámkou“ (nie pod čiarou, ale za prózou), v ktorej narátor opäť recesisticky upozorňuje na rôzne, i falošné významy slova had: „Vysvětlení povídky této, jež má jistých rysů podobenství: Had může býti svědomím, svobodou, odpovědností, před níž nelze utýct, dědičným hříchem, pochybností, nenávistí, humanismem aneb také existencialismem.“²² Ďalšou poviedkou z debutu Tomáša Horvátha, napísanou v češtine, je podobne mystifikačná próza *Záře zcela mimovolní*, v ktorej autor paroduje romantickú lektúru, okrem Máchovho *Mája* aj ďalšie diela.²³ „Ach, zemi krásnou, zemi milovanou, kolébku mou i hrob můj, matku mou, vlast jedinou i v dědictví mi danou, šírou tu zemi, Nicotou prokletou!

19 Hruz, P.: *Hore pupkom, pupkom sveta*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1998, s. 32.

20 Barthes, R.: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994, s. 48.

21 Horváth, T.: *Akozmia*. L.C.A., Bratislava 1992, s. 122.

22 Tamže.

23 Ženský subjekt, Markétka z Máchovho *Mája*, sa v Horváthovej próze stretáva s protagonistom z románu Karola Kuzmányho *Ladislav*, pričom miešanie postáv z rôznych textov v jednom diele patrí k častým postupom Horváthových próz. Na Kuzmányho román odkazuje okrem využitia češtiny prelínanie poézie a prózy (v *Ladislavovi* sa nachádzajú básne zo srbskej ľudovej poézie a Mickiewicza) či striedanie klasicistických aj romantických prvkov, svedčiace o inovácii formy rovnako ako Horváthova próza. Zatiaľ čo Kuzmány využíva romantický aspekt citovosti, Horváth ho, naopak, ironizuje, podobne je parodovaný motív Krista na pozadí Nietzscheho koncepcie či žánru „filozofického románu“. Je tiež známe, že Kuzmány bol obhájcom Máchovho *Mája*.

Na kolenách se modlím k ptákům, aby vykřičeli mé poselství, pravil pan Ladislav blíže a jeda přitom všakové dobroty, ta země, Markétka, ta tady zůstane stejná! Slyš, hlíno, moje prosby, slyš je, poněvadž svět dnes již nemá uši!“²⁴

Dokladom „technickej virtuozity“ T. Horvátha je i poviedka *Nulla nomina* zo zbierky *Zverstvo* (2000), v ktorej autor prostredníctvom češtiny vytvára akúsi ilúziu klasicizmu, čo Horváth neskôr potvrdzuje parodickými alúziami na Kollárove znelky zo *Slávy dcéry* a použitím časomieri. Čitateľovi, ktorý vníma text doslovne, sa Horváth nezakryte vysmieva: „Stůj, kreténe, posvátná místa jsou, kamkoli kráčíš!“²⁵ Horváth zároveň zneisťuje prijímateľa aktualizácným miešaním jazykov v poviedke – okrem češtiny tu objavujeme latinské, anglické, nemecké a irečité slovenské výrazy. Otvorenú hru s prijímateľom Horváth manifestuje prostredníctvom ukončenia poviedky o prózu ďalej, na spôsob Sternovho Tristrama Shandyho, hoci v závere prvej časti signalizuje jej jasný explicit: „Těší mě velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají – já jsem hotov.“²⁶ Právomoci autorského subjektu sú, napriek jeho postmodernou postulovanej smrti, v naznačenom zmysle neobmedzené. Barthesovská rozkoš z textu akoby niekedy ovládla iba autora – V. Mikula na margo druhej knihy T. Horvátha *Několko náblych konfigurací* (1997) v týchto súvislostiach výstižne píše: „Ide tu skratka o stále častejší typ literatúry, pri ktorom radosť z písania je väčšia ako radosť z čítania...“²⁷

Využitie češtiny v *Pražských dopisoch* z debutu Mareka Vadasa *Malý román* (1994) nesúvisí len s tematizáciou cudzieho a zároveň Slovákom blízkeho prostredia, v ktorom sa ocitajú slovenskí študenti pan Goethe a Ůbr, ale opäť tiež s postmodernou i jazykovou pluralitou. Jazyk je motivovaný prostredím, ktorému sa postava prispôbuje, avšak, ako ďalej uvažuje M. Nábělková: „Interpretácií faktu, prečo slovenský študent v Prahe píše svoje listy po česky, možno nájsť isteže viac, no rámcovo možno povedať, že sa autor cez svoju literárnu postavu „kódovo hrá“ – je v tom celom na dôvažok k „obsahovej nespútanosti“ aj táto radosť z hry s jazykom, potešenie z využitia češtiny (s jej poznanými či cítenými diferenciami vo vzťahu k slovenčine) ako potenciálne uplatniteľného estetického kódu, ktorú možno pripísať tak autorovi, ako jeho postave.“²⁸ Túto radosť z cudzieho, no zároveň zrozumiteľného jazyka dokumentuje aj jeho deformácia, nepresnosť, využívanie slovakizmov alebo „pre Čecha neprirodzenými prechodmi medzi spisovnou (často knižnou) a obecnou češtinou, či jednoducho chybami v češtine.“²⁹ Cudzí jazyk je tiež prostriedkom na ozvláštnenie banálnej témy pitia, krčiem, nočných potuliek (tém, ktoré sa v literatúre opakujú). Inak povedané, tak ako Hrůz využíva českobratský pravopis na prepísanie všeobecne známej historiky o Kocúrkovčanoch, aj Vadas v *Pražských dopisoch* neupútava témou, ale experimentálnym využitím češtiny. Hrůz i Vadas tak zároveň sťažujú komunikáciu percipienta s textom, ktorý, hoci cudziemu jazyku rozumie, musí sa na čítanie sústrediť predsa len inak než na vnímanie textu v slovenčine. Ako ústretové gesto voči čitateľovi hodnotím napríklad vstup postáv Gotta a Štáidla do *Pražských dopisov*, respektíve motív uväznenia Gotta v pivnici a presťahovania sa študentov do jeho draheho domu je modelovaný prvoplánovo ako v komunálnej satire: „Hosté okamžitě vytáhli na

24 Horváth, T.: *Akozmia*. L.C.A., Bratislava 1992, s. 12.

25 Horváth, T.: *Zverstvo*. L.C.A., Levice 2000, s. 45.

26 Horváth, T.: *Zverstvo*. L.C.A., Levice 2000, s. 48; M. Nábělková uvažuje o využití „máchového záveru“ i archaizujúcej češtiny, rovnako pripomína recenziu M. Petříčka, v ktorej autor poukazuje na ďalšie textové alúzie (bližšie Nábělková, M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. VEDA, Bratislava 2008, s. 262).

27 Mikula, V.: *5x5 a jiné kritiky*. L.C.A., Levice 2000., s. 115.

28 Nábělková, M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. VEDA, Bratislava 2008, s. 253–254.

29 Tamže, s. 254.

Václaváku nakoupené knížky „Jak to vidí Gott“ a my jsme je s usměvem podepsali. Kája se pak ožral a pořád bručel, že chce snídat se ženskou.“³⁰

Tematizácia písania a jazyka odkazuje na sebareferencialitu textu, tematizácia čítania je spojená s intertextualitou, ktorú využíva Hruz, Horváth i Pišťanek, no radikálnym spôsobom najmä Balla v *Tekutých poviedkach* zo zbierky *Unglik* (2003). Ich odlišnosť v kontexte doterajšieho Ballovoho písania je zrejmä už v zmysle inakosti rôznych rukopisov, ktoré autora inšpirovali k napísaniu *Tekutých poviedok*. Tieto poviedky nemôžu byť dokladom osobnej garancie Ballu (vznikli prepisom cudzích próz), iba ak by sme za subjektívny považovali výber pôvodných textov. Otázku selekcie z kontextu doteraz napísaných iných textov vyvoláva súhrnné pomenovanie *Tekutá poviedka*, pričom interpretáciu titulu nemožno zúžiť na sémantiku motívov alkoholu, vody či telesných tekutín, hoci sa frekventovane vyskytujú aj v pretextoch. Ak medzi prózami napísanými podľa Bukowského a Burroughsa môžeme nájsť isté spojivá, čo platí aj o Ballovom spracovaní biblických motívov, uvažovanie o ústrednej téme dobra a zla, viny a trestu by mohlo viesť k nadinterpretácii.

Otvorenou otázkou zostáva, prečo Balla nanovo „prepisuje“ napríklad prózu Burroughsa, o ktorom sa narátor Ballovej poviedky *Na scéne* zo zbierky *Tichý kút* vyjadruje jednoznačne neúctivo: „Štyri hodiny presedel na rozostlanej posteli, popíjal martini s citrónovou šťavou a čítal Burroughsa – podľa neho sračkový text.“³¹ Okrem možného literárneho klamstva treba uvažovať aj o skutočnosti, ktorá je explicitne vyjadrená v poviedke, t. j. o fakte, že Balla si vybral ako predlohu text, ktorý sa mu nepáči a prepisom sa pokúša dehonestovať ho i v očiach čitateľa. Čo a komu dokumentuje Balla *Tekutou poviedkou* skonštruovanou podľa Burroughsa, to je otázka, na ktorú prijímateľ nenájde odpoveď ani po prečítaní pretextu. Balla celú tzv. tekutú prózu takmer doslovne odpísal, odlišné je iba zoradenie viet, keďže Balla ich selektuje z viacerých poviedok Burroughsovhov knižného výberu *Nahý obéd*, čiže z rôznych sémantických kontextov. V danom zmysle možno oceniť umenie pospájať vety z rozličných textov tak, aby tvorili súvislý „príbeh“. Balla používa podobnú metódu ako Burroughs pri písaní prózy *Nova express*, t. j. viac-menej náhodne zostrihá Burroughsove poviedky, s tým rozdielom, že Burroughs cituje časti aj z vlastných kníh či novinových článkov. Česťina Ballovej *Tekutej poviedky* zodpovedá jazyku prekladu Burroughsových poviedok *Nahý obéd*, nenadobúda iný význam ako v prózach uvedených slovenských autorov (T. Horvátha a M. Vadasa). Ak však čitateľ nemá, obrazne povedané, žalúdok na texty Burroughsa, nemôže ho mať ani na Ballov komprimovaný variant pretextu. Zhustením viacerých Burroughsových textov do jednej Ballovej poviedky vzniká efekt senzačnosti: šokujúcich motívov a podobne prvoplánových subštandardných prostriedkov je na krátkom epickom priestore priveľa.³² Navyše, Burroughsov *Nahý obéd* je motivovaný osobnou skúsenosťou autora, napriek všetkej extravagancii je azda preto čitateľom akceptovaný, či ho Burroughsove prózy provokujú, alebo nie. Ballov text je experimentom, prázdny verbálny gestom, ďalším laboratórnym pokusom, akokoľvek perfektne „technicky“ prevedeným. Balla zachováva autenticnosť pretextu, aby dosiahol štylizovanosť posttextu, zvyšuje „arteficiálnosť“ prózy do najvyššej možnej miery.

30 Vadas, M.: *Malý román*. L.C.A., Bratislava 1994, s. 73.

31 Balla: *Tichý kút*. L.C.A., Levice 2001, s. 89.

32 Pars pro toto možno uviesť začiatkové vety z poviedky: „Nutěj mě za drogy do všech možnejch hroznejch pohlavních styků. Všude pučí pohlavní orgány. Konečníky se rozvírají, defekují a uzavírají. Starý ochlasta močí na pilíř podzemky. Nemůže chlastat. Nepostaví se mu. Takže si vyslídí mladého feťáka, aby mu podržel.“ (Balla, 2003, s. 116). Citované vety sa objavujú v originále na stranách 26, 27, 24, 34 atď.

Záverom možno konštatovať, že na pohľad nezáväzná recesistická česko-slovenská jazyková hra má často svoje pravidlá a dôvody. Hoci je evidentné, že percipient musí vynaložiť pri čítaní viac energie ako pri jednojazyčnom texte, námaha sa mu – aspoň niekedy – vyplatí: nečítame síce s empatiou voči postave a príbehu, ale s radosťou z dobre napísaného textu. V konečnom dôsledku, komunikatívnosť textu je skôr problémom recipienta, ako autora.

LITERATURA:

- Balla: *Tichý kút*. L.C.A., Levice 2001.
Balla: *Unglik*. L.C.A., Levice 2003.
Barthes, R.: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994.
Beasley-Murray, T.: Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalisti.
In: *Rak*, 5, 2000, č. 3, s. 10–18.
Bodnárová, J.: *Tiene papradia*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2002.
Gális, V.: Pišťankov koniec? In: *Rak*, 5, 2000, č. 2, s. 93–95.
Horváth, T.: *Akozmia*. L.C.A., Bratislava 1992.
Horváth, T.: *Zverstvo*. L.C.A., Levice 2000.
Hrúz, P.: *Hore pupkom, pupkom sveta*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1998.
Kamin, T. von: *I. alebo Žltý penis*. L.C.A., Levice 1996.
Kocúr, K. & kol.: *Muž dlhým*. LiteLife, Bratislava 2000.
Kopcsay, M.: *Zbytočný život*. L.C.A., Levice 2006.
Mathauser, Z.: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999.
Mikula, V.: *5x5 a iné kritiky*. L.C.A., Levice 2000.
Nábělková, M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. VEDA, Bratislava 2008.
Petríček, M.: Na spiknutí spiknutím neboli únikové vědění. In: *OS*, 2000, č. 5, s. 71–72.
Pišťanek, P.: *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec*. Vydavateľstvo Fénix, Bratislava 1999.
Rankov, P.: *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Kalligram, Bratislava 2008.
Ruttkayová, I.: *Marylin miluje literatúru*. Aspekt, Bratislava 2007.
Vadas, M.: *Malý román*. L.C.A., Bratislava 1994.
Žilka, T.: Postmodernizmus v slovenskej próze. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia*. Eds.: J. Sabol, M. Součková, Náuka, Prešov 2004, s. 9–17.
Žilka, T.: *Text a posttext*. Vysoká škola pedagogická v Nitre, Nitra 1995.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy.
Filozofická fakulta Prešovskej Univerzity v Prešove*

VYDĚDĚNÁ LITERATURA*

MICHAL ČERNÍK

Po převratu v roce 1989 jsme se zbavili mýtů doby minulých, ale vzápětí myšlení naší společnosti ovládla řada nových mýtů a myšlenkových klíšé. Především se jednalo o mýty z oblasti ekonomické, o pomýlené interpretace demokratických principů, svobody a lidských práv z oblasti sociální. Mýty se glorifikovaly, vtiskl se jim punc nezvratitelných pravd a proměnily se v obecně uznávanou ideologii. Většina společnosti propadla kolektivnímu bludu. Tomu, kdo si uchránil kritické myšlení a s ním i odvahu vyslovovat se, nebylo a není uděleno slovo.

S poblouzněným myšlením jsme se otevřeli světu, a vydali se tak všanc i procesu globalizace, který k nám vtrhl s prudkostí smršť. Nebyli jsme na novou skutečnost připraveni ekonomicky, právně ani morálně, a teď jen bezmocně přijímáme skutečnost ekonomické nesvéprávnosti. Agresi globalizace podlehla i kultura. Vytvořila se tu jednotná uniformní podoba kultury – kultury komerce a pseudohodnot. A současně se prosadil mýtus, že kultura musí v tržních vztazích obstát a vydělat si na sebe. Tím jsme odsoudili vysoce profesionální neziskovou národní kulturu k ubohému přežívání.

Popřevratová euforie zbavila některé spisovatele soudného uvažování dokonce natolik, že prohlašovali, že spisovatelská organizace by neměla vlastnit žádný majetek. Nějakou dobu věřili na štědré mecenáše a na sponzory. V polovině 90. let minulého století si nechali vnutit zákon, který převedl Český literární fond spolu s dalšími uměleckými fondy na nadaci, a tím spisovatele zbavil finančního příjmu. Jednalo se o politické zadání naší tehdejší vládnoucí reprezentace. Poté hned Obec spisovatelů začala rozprodávat tvůrčí a rekreační domovy, které byly zakoupeny z peněz Českého literárního fondu. Zdrojem příjmů Českého literárního fondu bylo 2% zdanění honorářů za uměleckou činnost a 1% zdanění uživatelů uměleckých děl. Roční příjem tak přesahoval čtyři desítky milionů korun, z nichž se mohla financovat literatura a spisovatelské aktivity. Převedení kulturních fondů na nadace bylo velmi nešťastné rozhodnutí, a jak se ukázalo, bylo ve své podstatě samoliquidací. Nadační princip se totálně neosvědčil a spisovatelé se stali bezprizornými.

Slovenští spisovatelé byli obezřetnější, i když se po převratu rozštěpili na dvě velké organizace. Uprostřed Bratislavy si však zachovali svou budovu s nakladatelstvím, knihkupectvím

* V programu konference uvedeno pod názvem *Nepotřeba literatury a národa*; příspěvek neprošel recenzním řízením. Redakce se rozhodla přesto jej publikovat, a to především ze dvou důvodů: jednak by jeho odmítnutí mohlo být vnímáno jako důsledek politické manipulace a nikoli věcných výhrad; a jednak text dle našeho soudu dobře ilustruje některé z extrémních postojů, které jsou konečkonců také součástí literární kultury po roce 1989. Jejich publikování může přispět k pochopení širšího kontextu, v němž se česká literatura v posledních dvaceti letech nacházela.

a klubem, zachovali si časopisy, tvůrčí a rekreační domovy a především si uchránili fungování literárního fondu na bázi daňových odvodů z literárních honorářů tak, jak dříve fungovaly umělecké fondy u nás. Chci připomenout, že s projektem uměleckých fondů přišli jako první Finové a tuto politiku spolu se stipendijní politikou grandiózně rozvíjejí. Jejich model převzaly i další demokraticky vyspělé evropské země. Teď jim můžeme jen tiše závidět a sobě vyčítat, jak jsme měli zatemněný mozek.

Celá léta slyšíme, že nejsou peníze na zdravotnictví, na školství, na vědu, na sociální politiku, na kulturu, na platy pedagogů, kulturních pracovníků, vědců, na opravu mostů, silnic, památek a tak dále, a že ve všech oblastech se provádějí další radikální škrtky. Já tvrdím, že peníze by tu být mohly, avšak žádná vláda a naši zákonodárci se dosud nikdy nezabývali tvorbou zákonů, které by bránily únikům peněz ve stínové ekonomice, jako jsou například daňové ráje, praní špinavých peněz, daňové podvody, korupce, švarcsystém či velmi vážní zdanění hazardu, což podle odhadu dělá řádově dvě či tři stovky miliard korun ročně. Měli bychom se tedy ptát, proč nejsou zákony, které by bránily únikům peněz a vrátily je státní pokladně. Pak by bylo i na kulturu a bohatě i na literaturu. Až dosud chabě fungující grantová politika je z úsporných důvodů tak výrazně omezována, že se již nedá mluvit o podpoře české literatury. Dva miliony korun přidělené letos ministerstvem kultury na podporu vydávání knih jsou ve srovnání s tolerovanými finančními úniky ve stínové ekonomice jen sarkastickým výsměchem. Navíc se při udělování grantů uplatňují mimoliterární hlediska, jedním z podstatných je vyloučení většiny z minulého režimu publikujících spisovatelů z grantové politiky.

Oproti mnohým oficiálním zastáncům tržních vztahů si nemyslím, že naše literatura prožívá rozkvět, je to jen vytváření iluze ve vědomí veřejnosti. Stále více se potvrzuje, že tržní vztahy jsou pro národní literaturu zhoubné. Rok od roku je situace svízelnější pro velkou většinu českých spisovatelů, kteří pro své dobré rukopisy ze žánrů krásné literatury nenacházejí nakladatele. Pokud vůbec spisovatel najde nakladatele, obdrží honorář v takové výši, že přímo degraduje spisovatelovu práci, mnozí nakladatelé neplatí honoráře vůbec, většina z nich dokonce požaduje, aby si spisovatel sehnal sponzora či si vydání knihy zaplatil a podílel se na distribuci. Spisovatel se tak dostal do ponižující role ochotníka a prosebníka. V žádné malé či středně velké demokratické zemi si nenechali likvidovat národní literaturu tržními vztahy, její rozvoj různými zákonnými úpravami stimuluje stát. Nejde jen o národní literaturu, postupná likvidace zasahuje celou neziskovou profesionální a zájmovou oblast kultury. Za dvacet let od převratu v naší společnosti nebylo nastoleno to, co bychom mohli nazvat kulturní politikou, tedy takové koncepce, která legislativně a ekonomicky zajišťuje fungování i neziskových profesionálních a amatérských oblastí v kultuře, v literatuře podporuje vznik a šíření nových literárních děl a garantuje promyšlené vydávání literatury klasické. A nikdo také nepřišel s koncepcí duchovního povznesení společnosti.

Devastace estetických hodnot, ubohé postavení domácí kultury a s ní i literatury jsou pouze odrazem morálního stavu naší společnosti. Na politické a ekonomické scéně se prosadil právní negativismus a to dalo příklad ostatním. Touha po moci a majetku se ukázala být silnější než demokracie, zákony a mravnost. Je potom absurdní chtít od politické moci, aby se zabývala nedůstojným postavením české kultury a literatury či duchovním stavem národa, když se přímo či nepřímo podílela a nadále podílí na ignoraci práva. V průběhu dvaceti let dávala najevo, že nepotřebuje literaturu ani kulturu.

Literaturu nepotřebují ani tištěná periodika, podle názoru manažerů zastupujících u nás zahraniční vydavatele literatura nepatří do deníků, rodinných a ženských časopisů, a poezie

obzvláště ne, za literaturu se tu považují oddechové texty. I literární kritika se v kulturních rubrikách věnuje literatuře jen sporadicky. Literaturu ze svých stran dokonce eliminovaly i časopisy pro děti. Veřejnoprávní televize literaturu ze svých pořadů naprosto vytěsnila, anebo spíš vyhubila jako nežádoucí plevel. Veřejnoprávní rozhlas vysílací čas pro literaturu, a zvláště pak poezii minimalizoval. Média utlumila prezentaci české kultury, českého myšlení a vnímavosti a citlivosti k národním hodnotám, vytratil se z nich étos, pluralita, tolerance, altruismus, národní hrdost a další hodnoty, které spoluvytvářejí demokratickou společnost. Zcela pragmaticky média zpopularizovala jen malou skupinu autorů a oni jim za to zase dodávají svou známou tvář a režimně přijatelná slova, případně vyhovují svou rezignací na reflexi společenského dění. Literaturu nepotřebuje ani nakladatel, pokud je pro něj vydávání knih pouhým kšeftem. Nakladatel je podřízen pouze jediné svobodě – je to svoboda vydělávat peníze. Literaturu, respektive krásnou českou literaturu nepotřebují ani knihkupci, takže dobré knihy českých autorů vycházející ve velmi nízkých nákladech jsou ve většině menších knihkupectví pro potenciálního čtenáře nedostupné, na knihy poezie často nezbyvá ani regál. Dobrá kniha, pokud vyjde, je tak už ve svém zrodu zardoušena. Literaturu už vůbec nepotřebují obchodní řetězce, ty prodávají pouze brak, případně neliterární komerci. Literaturu nepotřebují ani podnikatelé, natož pseudopodnikatelé a pseudoelita, protože literatura pro ně není tím produktem, na němž by mohli vydělat peníze a na němž by se mohli jako mecenáši zviditelnit. Ale ani valná část společnosti už nepotřebuje literaturu, propadla stádnímu vkusu, který se zbulvarizoval. Literatura byla vyděděna na okraj společnosti, a tak přežívá pouze v několika nízkotirážových a finančně živořících literárních časopisech a v literárních přílohách deníků Haló noviny a Právo. Svobodně žije pouze na internetu.

Ríkám-li literatura, pak mám na mysli hodnotnou literaturu, nikoliv brak, komerci, kýče či naopak pozérské grafomanské texty s rozkladným životním pocitem, jež jsou dokonce často prezentovány jako literatura a proti hodnotné literatuře jsou v mnohonásobné početní přesile. Mám na mysli literaturu jako reprezentativního nositele mateřského jazyka, který je určujícím znakem národa.

Kult produktů spotřebního, zábavního a mediálního průmyslu si zotročil myšlení a vkus většiny občanů, jejich vědomí cíleně přetransformoval z potřeby duchovních hodnot na potřeby materiálních požitků a levné zábavy, vytvořil životní styl kýče, prosazuje citový, etický a estetický nihilismus a do vědomí a fantazie lidí implantuje destrukci, morbidnost, krutost, bezohlednost, brutalitu a sex. Nemůže připustit, aby toto zotročené myšlení spisovatel napřimoval a osvobozoval svým slovem. Pod egidou svobody a tvůrčí svobody se spisovatel dostává do vazalství tohoto kultu.

Spisovatel, pokud je hoden toho jména, ať žije v jakékoliv době, prochází celá léta procesem hledání svého vztahu ke skutečnosti, úsilím o zachování si nezávislého myšlení, svobody slova a o přiznání svrchovanosti osobnosti. Tak jako v minulém režimu, tak i v tomto světě kultu peněz a masové kultury je pro mocenskou elitu nezávislé myšlení nežádoucí, pravda se pro ni stala přežitkem. Neumíme být sami sebou jako národ, protože jsme vždy přijímali nějaké vazalství a sami sobě jsme se vládnout nenaučili, neumíme být sami sebou jako občané, protože jsme vždy byli pilnými hlasateli nějakých dobových mýtů. Čím více je společnost rozumově, duchovně a citově vyprázdněná, tím více je ovladatelnější. Taková společnost se však nemůže nazývat moderní ani demokratická.

Jestliže kdokoliv odsuzuje intelektuály za kritické myšlení, dělá si tím absolutistické nároky na pravdu. Každý monopol na pravdu je pro společnost nebezpečný, už jsme to tolikrát po-

znali. Kdo jiný než spisovatelé a intelektuálové by měli považovat za své právo a občanskou povinnost vyjadřovat se k věcem politickým a veřejným. A kdo jiný než intelektuálové a spisovatelé by měli umět myslet svobodně a kriticky, kdo jiný by měl bourat mýty a dogmata, kdo jiný by měl pomáhat překonávat bezradnost a dezorientaci společenského vědomí a odstraňovat devalvací lidských a uměleckých hodnot. A kdo jiný než média by jim měla být nápomocna a jejich slova ozvučovat. Ale pro majitele moci jsou nepřijatelní ti, kteří pracují se slovem a jejich slova se nebojí.

Naplnuje se stará pravda, že na kultuře se vydělávat nedá, na nekulturnost už doplácíme. Stále si veřejně nechceme přiznat, že u nás dochází k likvidaci základních hodnot, které tu po staletí formovala kultura a tradice. Likvidace těchto hodnot je i likvidací literatury, likvidací kultury a nakonec i likvidací národa. Je to proces stejně tak pozvolný jako lidské stárnutí. Kde zákony netrestají zneužívání svobody, není ani mravnost, ani odpovědnost, ani svědomí, ani duchovní hodnoty. Stát jako útvar bez kultury a bez literatury existovat může, národ nikoliv, takový národ zůstává bez šance na budoucnost. Ve státě, který se naší přičinlivostí propadl do ekonomického protektorátu, nám tedy ještě zůstává to, co je opravdu naše a co nás potvrzuje, že jsme Češi – řeč, v níž přemýšlíme, budeme přemýšlet a jako spisovatelé tvořit.

VARIA: VACHALIANA

VACHALIANA

Dne 10. 12. 2009 proběhlo na Katedře bohemistiky FF UP v Olomouci kolokvium „Josef Váchal a populární umění“, uspořádané ku příležitosti 125. výročí umělceva narození a 40. výročí jeho úmrtí.



Julius Hůlek a Vítězslav Čížek zakončují proslovem váchalovské kolokvium

Zájem o Váchalovo dílo vzrostl zejména v posledních dvaceti letech, a to i díky péči badatelů, vydavatelů, restaurátorů a nadšených propagátorů. Nakladatelství Paseka vydalo reprint *Krvavého románu* a další umělceva díla, byly napsány váchalovské monografie, zachráněno a otevřeno Portmoneum v Litomyšli, konaly se výstavy umělcových výtvarných děl, byl zfilmován *Krvavý román*, fungují obsažné webové stránky *vachal.cz*, o autorovi a jeho díle byla publikována řada studií a esejí. V roce 2006 se konalo váchalovské sympozium v Klatovech. Zdálo by se, že po tak krátké době nebude lehké vyvolat další odbornou diskusi, přesto se několik nadšených odborníků na váchalovskou problematiku našlo. A byli to namnoze ti nejpovolanější, jimž se Váchal stal takřka badatelským aj. osudem. Kolokvium mělo nakonec i na výsost „váchalovský“ interdisciplinární charakter: teatrolog Vladimír Just otevřel jednání exkurzem k Váchalově karnevalové poetice, kunsthistorik Tomáš Winter pokračoval poukazem na „jubilantův“ vztah k avantgardě, Hana Klínková z Literárního archivu zprostředkovala obecnstvu Váchalovy vpisky a komentáře, jimiž opatroval přečtenou brakovou literaturu, filmový kritik Martin Jiroušek se snažil najít souvislost Váchalovy estetiky a tzv. baudelairovského filmu. Setkání se zúčastnili také dva zástupci recesisticky založené „Protialkoholní společnosti doktora Řimsy“ (dle doktora Řimsy z *Krvavého románu*), která se již od sedmdesátých let hlásí k Váchalovu géniu a z jejichž řad se rekrutovalo původně váchalovské nakladatelství Paseka:

Básník a překladatel Vítězslav Čížek (publikoval pod pseudonymem Albert Kaufmann) se zamýšlel nad tím, proč se dílo Josefa Váchala nestalo objektem masového zájmu a nebylo jím trivializováno, muzikolog Julius Hůlek seznámil přítomné s principem tzv. amateurismu, který na Váchalovi cení právě zmíněná Protialkoholní společnost.



Vladimír Just a Hana Klínková v rozhovoru s účastníky kolokvia

Závěr jednání patřil osobnostem, které se v současnosti podílejí na praktickém uchování Váchalova odkazu a na jeho popularizaci: Petr Tylínek informoval o Váchalově pobytu ve Studeňanech a o nynějších aktivitách Váchalova spolku studeňanského, Tomáš Hauser zase o připravované naučné stezce Josefa Váchala na Šumavě. Referování plynule přešlo v kuloární diskusi vyvolanou promítáním fotografií z váchalovské expedice do Slovinska.

Lenka Pořízková

„VYSOKÉ“ A „NÍZKÉ“ U JOSEFA VÁCHALA (GOETHE, BACHTIN A SMÍCHOVÉ ASPEKTY VÁCHALOVSKÉHO KARNEVALU)

VLADIMÍR JUST

„Je tu zřejmý sklon k svéráznému panteismu, přičemž se v základu jevů světa předpokládá nepostižitelná, nepodmíněná, elementárně humoristická podstata, sama sobě protirečící, a vše se může změnit ve hru hořce vážnou.“

J. W. Goethe, 1828¹

I. Tato slova pronesl devětsaťdesátiletý výmarský bard, když čtyři roky před smrtí pořádal vydání svých „děl poslední ruky“ a setkal se po půlstoletí se svou mladistvou „básní v próze“ *Příroda*, kde se mj. říká: „Nemá žádný jazyk ani řeč, ale vytváří v nás tisíce jazyky a tisíce srdce, jimiž cítí a mluví. Je vším. Sama sebe odměňuje, trestá, těší i trýzní. Je krutá i mírná, miluje i děsí, je bezmocná i všemocná. Všichni lidé jsou v ní a ona je ve všech... Její představení je věčně nové, neboť ona neustále tvoří nové diváky. Jejím největším vynálezem je život; smrt je pro ni prostředkem ke zmnožení života. Je celistvá a přece věčně nedokončená. Tak, jak žije ona, je možno žít věčně.“² V tomtéž roce, kdy píše tento komentář o humoristické podstatě své rané básně, k tématu *Příroda* a humor ovšem říká Eckermannovi: „...všecko se dá více či méně ohnout, všecko kolísá a zdá se s tím více či méně smlouvat; příroda však nerozumí žertu, ta je vždycky pravdivá, vždycky vážná, vždycky přísná, vždycky má pravdu, a chyb a omylů se o ní dopouští vždy člověk. Rozum nedosáhne až k ní, člověk musí být schopen pozvednout se až k nejvyššímu rozmyslu, aby se dotkl božstva, které se zjevuje v prvotních fenoménech fyzických i mravních, za nimiž se skrývá a které z něho vycházejí. Božstvo pak působí (...) v tom, co vzniká a mění se, a nikoli v tom, co se stalo a ustrnulo.“³

Mezi oběma výroky je rozpor pouze zdánlivý: příroda, v níž (a za níž) panteisticky cítící výmarský básník viděl jediné božstvo, jež bral opravdu, s veškerou niterností vážně a jímž se celý život snažil řídit, se vskutku v Goethově pojetí nikdy nemýlí, ale k pochopení jejich paradoxů je nám, mýlícím se takřka vždy, nutné vyzbrojit se jaksi preventivně ironií, smyslem pro paradox a ambivalentní chápání světa. Proto ne náhodou se citovaných Goethových slov ve svém základním díle o F. Rabelaisovi dovolává ruský badatel, který vnesl do diskursu druhé půle 20. století pojmy jako „karnevalová“ nebo „smíchová kultura“. (Kromě legitimního vážného aspektu světa – tzv. klasický kánon – byl v dějinách lidské kultury podle M. M. Bachtina vždycky přítomný i stejně legitimní, byť zhusta opomíjený, utajovaný, popřípadě zakazovaný

1 *Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 50. Band, Stuttgart und Tübingen 1833, s. 251.

2 Tamtéž, s. 251.

3 Eckermann, J. P.: *Rozhovory s Goethem*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955, č. 1956, 13. února 1829, s. 252.

aspekt odvrácený, aspekt smíchový, bláznovský, inverzní, který slovem, akcí či výtvarným gestem (maskou?), především však hrou a mystifikací převrací panující hierarchii hodnot („nahore“ – „dole“, „dobro“ – „zlo“, „posvátné“ – „infernální“) a obrací ji v opak, tedy aspekt karnevalový (tzv. groteskní kánon). M. M. Bachtin, který se dovolává nejen Goethových slov, ale i jeho vstřícných sympatií pro karneval, které básník projevil a pak nezapomenutelně popsal ve své *Italské cestě*, doslova říká: „Z těchto úryvků je zřejmé, že Goethova Příroda je dílo svým duchem karnevalové (...) Goethe chápal, že jednostranná vážnost a strach jsou pocity části, která cítí, že je odtřezena od celku. A celek má ve své „věčné neukončenosti“ v podstatě humoristický, veselý charakter, to jest lze jej pochopit smíchovým aspektem.“⁴ A Bachtinovi právě Goethův popis karnevalu (a předtím Přírody) následně pomůže „do jisté míry posloužit i jako popis rabelaisovského světa, rabelaisovského systému představ a obrazů. Opravdu: specifická svátečnost bez zbožného uctívání, naprosté osvobození od vážnosti, světonázorový charakter neslušností, bláznovská povyšování a dekonizace, parodické disputace, pozitivní kletby (jinde Bachtin opakovaně mluví o neuctivé veselé hře s posvátnostmi, pozn.VJ) – všechny tyto prvky Goethova karnevalu nacházíme i v Rabelaisově románu,⁵ soudí M. M. Bachtin.

Dovolte, abych si tu poněkud plagiátorsky vypůjčil jeho metodický postup i pojmosloví a abych tu nyní konstatoval, že všechny tyto prvky – a to jako prvky konstitutivní a pro interpretaci literárního i slovesného díla zásadní – lze najít i v životním, názorovém a uměleckém světě Josefa Váchala. A to od *svérázného panteismu* v náhledu na přírodu, od *nepostižitelné humoristické podstaty* náhledu na svět vůbec přes poetiku spílání a nadávek, tedy přes *pozitivní kletby* či *světonázorový charakter neslušností*, až k tomu neustálému puzení ke hře, k mystifikaci, k masce, tj. k nutkavému, nepotlačitelnému puzení vždy okamžitě *shazovat věci a pojmy pomazané*. I u Váchala lze najít jako leitmotiv – možná jediný alespoň trochu srozumitelný leitmotiv – veškerého jeho rozporuplného tvoření, myšlení i konání onu bachtinovskou *neuctivou hru s posvátnostmi*, a to nejen s dobovými posvátnostmi církevního, ale – ne-li především – i s posvátnostmi politického, společenského a uměleckého světa. Stačí připomenout Váchalův odpor a permanentní výsměch celému prvorepublikovému, chcete-li masarykovsko-čapkovskému, později pak komunistickému, tedy gottwaldovsko-nejedlovskému establishmentu, nebo jeho kacířský, klaunský „inverzní“ vztah k prakticky všem převládajícím dobovým kánonům, trendům, doktrínám a skupinám, k nimž se v podstatě nedovedl vyslovovat jinak než formou výsměšné parodie, tedy – *groteskním kánodem*.

II. A my dnes nacházíme tento parodický groteskní kánon (a často jen stěží postižitelný, vnitřní „smíchový aspekt“) skutečně od samotného počátku až po pozdní stádía Váchalovy tvorby i jeho způsobu myšlení. Tedy od juvenilního časopisu *Hodnodle nadšená* (ne *Hodnole nadšená*, jak uvádí opakovaně Olič ve svých knihách z r. 1993 a 2000), časopisu, který si 16letý učen křižtiskářské Waitzmannovy dílny ručně psal i ilustroval celý sám k potěše spoluzaměstnanců, přátel a příbuzných (mj. rodiny Mikoláše Alše) – až po jeho pozdní romány v dopisech od čtyřicátých do šedesátých let 20. století. Sem patří i jeho pozdní parodické výtvarné postoje, jakým bylo kupříkladu jeho výsměšné dadaistické gesto, s nímž v březnu 1946 jako by smrtelně vážně nabízel pořadatelům výstavy sociálních děl Člověk a práce tento nabídkový katalog svých prací:

4 Bachtin, M. M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Argo, Praha 2007, s. 202.

5 Tamtéž, s. 202.

Název díla: *Zápotocký / Přemysl – Od výroby prvotřídní tlačanky k vedení lidu povolán*

Podrobnější popis a poznámky: *Dle známého obrazu v každé vlastenecké rodině se nacházejícího, z minulé doby. Obraz je už hotov, pouze detaily špekvuřtu propracovati líp dlužno – ale doposud nepodařilo se nám onen model celý od uzenáře do ateliéru donést.*

Název díla: *Správkárna obuvi.*

Podrobnější popis a poznámky: *Národním správcem valně ochozené*

Název díla: *Šití uniforem*

Popis: *A předělávky do ruda k nastávajícím volbám*

Název díla: *Biblický motiv*

Popis: *K Hitlerovi před 7 lety: „Ty-li jsi ten, který přijíti má, či většího Ďábla od východu čekati máme?“*

Ve Váchalově pozůstalosti, vzorně zaevidované a spravované (zejména co se týče rukopisů) v Památníku národního písemnictví⁷, ale dosud vesměs nevytěžené tam, kde volně leží v několika dlouhých krabicích, lze nalézt nepřeborné množství výstřížků a dalších dokumentů, potvrzujících umělcovu bizarní zálibu v parodii dobových nesmyslů a tím i jeho celoživotní zabydlení v groteskním kánonu, jako k trvalému opozitu k různě se měnícím kánonům „klasickým“. Dokázal se vysmát nejen dobovým mediálním trendům, ale dokonce i s typickým vnitřním smíchem někdejších svým zálibám (i když i v nich byl vždy přítomen prvek skryté ambivalence vážného a ironického), jak dokazují právě jeho pravidelně pořizované výstřížky (například ten z Lidové demokracie ze 7. 10. 1945:

***Podještědští duchaři.** Na posmrtné převtělování duše člověka v tělo nějakého zvířete věří dodnes několik starých lidí z krajů, o nichž psala Karolína Světlá. V poslední době se přihodilo, že během spiritistické seance, pořádané kroužkem zarytých duchařů, oznámil „duch“ kterémusi mírumilovnému občanu, že se Adolf Hitler skrývá někde na jeho pozemku. Občan se vrátil ze seance domů a okamžitě pro jistotu porazil největšího vola ze své stáje. –kg–*

Ať už tu Váchalův vnitřní smích platil úrovni zpráv nebo jeho vlastní zálibě, v každém případě jde o dokonalý příklad bachtinovské „dekoronizace“, tedy svržení nějakého kdysi „vysokého“ pojmu (spiritismus, Vůdce) do nížin „materiálně tělesného dole“. Podobného charakteru ambivalentní ironizace vlastní záliby (tentokrát v tzv. „krvácích“) je i Váchalův privátní návrh *Reklamní krvák aneb Nové zužitkování reklamy*, jak jej v blíže nedatovaném rukopisu předkládá „Chozé Váchal“:

I. kapitola: Černá ruka v umrlčím sklepe.

Z lebek a hnátů vztýčil se ubohý, zesláblý vězeň. Oči příšerně se leskly a ruce jako hůlky tenké, bezmocné, vztekle šermovaly vzduchem. Ohyzdní ještěrové lezli po ožraných nobách. On zařval: KLETBA VÁM! V tom sřítily se klenby žaláře a vězně rozmáčkaly. Černá ruka, ano, černá tajemná ruka psala na zdi: Špringrův špekvuřt z Pankráce!

6 Olič, J.: ...nejlépe tlačiti vlastní káru sám. *Život Josefa Váchala*, 1993, s. 193–194.

7 Literární archiv, Památník národního písemnictví, Strahovské nádvoří 132, viz Váchal, Josef, 54/71 – 9, všechny následující citáty jsou jednak z výstřížků z krabic a jednak z mimořádně cenných dvou zachovaných čísel ručně psaného a ilustrovaného časopisu *Hodnodle nadšená* a přiložených básní v oddělu Váchal Josef, č. inv. 8–10, Rukopisy – juvenilie (č. 1: žluté desky s kresbou píště a tančící nestvůry, č. 3: dtto s kresbou Bůh všeruký, uvnitř poznámka, že tímto číslem časopis končí, pokračovatelem je *Dekadent geniál*.).

II. kapitola: *Záhadná vražda ve sklepe.*

Noc... Rána zabřměla. A krvavou dýku z hluboké rány vytáhl ohavný zbůjník jezuita Ternaiss z Majonézy, bandita a netvor loupežný. V tom padlo dvanáct. Černým sklepením krev stříkala a tajní duchové volali na třesoucího se vraha: Čtete Kříž a Slávii!

III. Inspiraci v krvácích a z brakové četby (ale i ambivalentní, smíchový postoj k nim) přirozeně nalézáme už v pečlivě vedeném seznamu Váchalovy četby, resp. v *Konvolutu dokladů o jeho knihovně a četbě*. (Tentokrát jde naštesti o rukopis datovaný.) Váchal jen v letech 1907–1909 přečetl celkem 333 knih, v roce 1908 pak 137 knih, a tzv. „krváky“ a „horory“ tvoří i později zhruba ¼ pečlivě vedené četby, zbytek tvoří filozofická, náboženská, okultní či „faustologická“ díla a klasická i současná beletrie česká a světová. Váchal si dokonce přečtené knihy přísně klasifikuje – uděluje jim profesorsky známky jako ve škole.

Tak například v roce 1908 uděluje sice Čeňkovi Zíbrtovi a jeho *Historii o dr. Faustovi* velkou 1, stejně jako dílům A. E. Poea, Karáska ze Lvovic, Wildově *Salome*, Ibsenovým *Příšerám* či Máchovu *Máji*, zato jiní klasikové u něho dopadají bídně: Sienkiewicz dostává známku 2 a 4, Kalidásova *Šákuntála* 3, Shakespearův *Perikles* 3, *Zkrocení zlé ženy* 2 a jedničku dostává pouze (sic!) krvavý *Život a smrt Richarda III.* Bídně dopadá i Svatopluk Čech (3) a Jiří Mahen (3), a nejhůře Vítězslav Hálek: jeho *Sebrané zpěvy* dostávají 4 mínus. U brakové četby jsou dostatečně výmluvné už jen samotné názvy: *Provoz oběsence*, *Spanilá pastorkyně aneb Marrietta, zapuzená dcera hraběcí*, *Náčelník loupežníků Hans Jagenteufel*, *Červený satan zvaný a černá Marie, dcera pražského kata*, *Fedora, nešťastná velkokněžna ruská, kozáky k smrti ubíjovaná, čili Strašlivé krvavé oběti japonské války*, *Arnošt Adolf Schilling, krvavá doga zvaný, nejstrašnější náčelník lupičů v Německu a Rakousku* atd. K výstřižku z roku 1915, citujícímu z *Arbeiter Zeitung* a kritizujícímu tyto a podobné škváry slovy „toto vydává a čte národ básníků a myslitelů“, připojuje Váchalova tužka po straně výmluvný vykřičník vedle textu: „A my Čechevé? Velikou zásluhu o náš národ si získá, kdo vydá dokonalý, úplný seznam českých krváků a literárních škvárů – i se jmény nakladatelů...“ Že by první zárodek nápadu na budoucí *Krvavý román* i se sumativní, výčtovou předmluvou?

Naplnění tu více, tu méně skrytého parodického groteskního („smíchového“) kánonu můžeme u Váchala sledovat i u jeho nejslavnějších děl: v *Portmoneu*, kde s gustem cituje secesi, expresionisty, kubisty i futuristy, v jeho nejrozsáhlejším románu *Čertova babička* (1940–1943–1948), jehož prvá část je jednou velkou „dekoronizací“ tak státotvorně klíčové prvorepublikové legendy, jakou byla legenda legionářská, jež je tu svržena do nížin totální mravní korupce, hnusu a deziluze z politiky, od Masaryka až po komunisty a fašisty. A druhá část dokonce klade už přímé rovnítko mezi politiku a prostituci, a jsou v ní posvátné pojmy „vykoupány“ v tak nechutně obscénním materiálně-tělesném „dole“, že některé pasáže jinak zdoluhavého románu jako by o půlstoletí dopředu předjímalý poetiku tzv. fuck-of čili fekální „cool“ dramatiky devadesátých let minulého století. („Syfilis povídáte? Tím lépe! To jsem moc rád,“ svěřuje se mladý hrdina překvapeně nakažené prostitutce. „Já jak přijdu domů, tak vlezu na sestru, ona zítra, než jde táta do práce, švihne si s ním a od něho večer chytne to maminka, tu nákazu tím sífónem. K mámě zas chodí, když tatínek není doma, kladenské pan katecheta, a na toho lumpa už mám, ještě ze školy, pár roků hrozný vztek, tak budu rád, až ten mravný muž k něčemu přijde...“⁸)

8 Olič, J.: ...nejlépe tlačit vlastní káru sám. *Život Josefa Váchala*. Paseka, Praha-Litomyšl 1993, s. 182.

A co může být lepším příkladem svržení „vážného“ („nahore“) do „groteskního“ („dole“), než je Váchalova až obsesivní záliba v postavách typu fanatického kněze Roberta d'Arbise, který se rozhodl vnášet ortodoxní víru do opileckých krčem a nevěstinců, než je jeho pseudovědecký *Přírodopis strašidel* (1924), parodický *Karneval českého dřevorytu* (1919) nebo jeho *Legenda o zbožném praseti* (1920), popřípadě Váchalův *HAVRAN dle světového vzoru přejinačený, do českého převedený a značně rozšířený a modernizovaný, s velmi vtipně na nové brdo upraveným „nevermor“* (1937).⁹ Nezapomeňme ani na *Nový kalendář tolerancí na rok 1923 aneb Rokodník*, opus, jenž je od A do Z typickou váchalovskou parodií – jména světců, připadající na jednotlivé dny roku, jsou nahrazena jmény nejproklínanějších heretiků, kacířů a bludařů a text je travestií nábožensky kyčovitěho kalendářového podání (verše, pranostiky), v groteskní síti váchalovské smíchové poetiky uvíznou tentokrát i „vášní“ kolegové a Váchalovi bývalí přátelé – Josef Florian, Jakub Deml, Otokar Březina, František Bílek aj.

IV. Vraťme se však závěrem k počátkům, k Váchalovu ranému pokusu o časopisecký „gesamtkunstwerk“ – k *Hodnodli nadšené* z přelomu století.

Už tam vidíme neodbytný groteskní kánon při díle, a to jak ve vsudypřítomné „duchařské“ kresbě, linií blízké jízlivé karikatuře, tak třeba i v pokusu o „drama o 3 jednáních“, jež Váchal doprovodil i vlastními burleskními návrhy loutek:

Švec a kníže aneb Konec oukladů zlejších kněp končí.

Švec: Váš služebník, ó Excellence, pane kníže / Hluboce oddanej švec vám nohy líže / A z pevné trvanlivé hmoty / Vám přináším dnes nové boty...(vztýčí slavně pár rozbitých bagančat, velký bengál, hudba hraje Kde domov můj...)¹⁰

Naše úvahy zakončíme však parodiemi „poetiky nechutnosti“ u přírodních lyriků (Hálek, Šrámek) a dekadentů (však i nástupce *Hodnodle nadšené* se jistě ne náhodou nazýval *Dekadent geniální*):

Shnilé slunce blbne šere
Mizerný jest skončen den
Chcíplot slunce v temnu, smradu
Zanechavše světla šlem

Smutnou píseň v stinném kraji
Slavík zpívá ubohý
V dlouhých nocích z klokotání
Dostal revma do nohy

Perverzně řve zvonek fádni
Zvoník cinká klekání
Z černých polí pasák Vojta
Krav dav pyšných zahání

⁹ Slavný mystický refrén básně, po patřičně tajuplném začátku, Váchal parodicky přejinačil do vulgární pointy, jež byla ovšem výmluvnou a zcela reálnou metaforou jeho neutěšené sociální situace („Jednou po půlnoci, jako obvykle zas rozjímaje / O věcech, jež rozum dávno ze slovníku škrt, / Když jsem vešel do své dílny, zvuk jsem zaslech málo silný / jako by kdos o práh, mylný zaškokrt / Je to mecenáš snad pilný, na svou sbírku tůze hrd – / Který přichází zas koupit malý ...?“).

¹⁰ Tento a další citáty viz pozn. 6.

Poněkud vydařenějším opusem je *Dekadence přírody*, kde se už v zárodku klube pro budoucnost typická váchalovská ambivalence mezi vážností a ironií, mezi zálibou v nízkém (pokleslém) a jedovatým výsměchem témuž, mezi okouzlením a parodií (v tomto případě okouzlením a parodií dekadence i přírody):

Potvora slunce svitlo v zem
Kraj shnilý jak by nakažen
Tyfusem střevním blbě řval
V potoku, jenž vinul se jak lineál

Květiny blbě smrdíce
Dýchaly výpar z hnojnice
Jež pole své byl pokropil
Gigrlé sedlák, nekrofil
Nábožné písně zpívaly
Jeptišky, panny, žízaly...¹¹

Je tu vlastně – jako ostatně v celém tom juvenilním pokusu o dekadentní časopis – předjímana tatáž „sama sobě protirečící“ ambivalence, jejíž mistrovskou polohu nalézáme například v *Krvavém románu*, v *Přírodopisu strašidel*, v *Očarované Šumavě* či v jeho celoživotní posedlosti démonologií: ambivalence, jež je zdrojem Váchalova hlubokého vnitřního smíchu nad světem i sebou samým.

LITERATURA:

- Bachtin, M. M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Argo, Praha 2007.
Eckermann, J. P.: *Rozhovory s Goethem*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955.
Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand, 50. Band, Stuttgart und Tübingen 1833.
Olič, J.: ...nejlépe tlačiti vlastní káru sám. *Život Josefa Váchala*, 1993, s. 193–194.

Katedra divadelní vědy
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

11 Opraveno dvojitě „n“ – ve Váchalově rukopise je „pany“.

DĚSIVÁ KRÁSA JARMAREČNÍCH OBRÁZKŮ: MATĚJSKÉ POUTĚ, JOSEF VÁCHAL A ČESKÁ AVANTGARDA*

TOMÁŠ WINTER

Když začal Josef Váchal pracovat v roce 1934 na svých *Pamětech*, zaznamenal zážitek ze svého mládí, který měl při setkání s jarmarečnými plátny: „Dostalo se mi ještě v Písku oné vzácné příležitosti, o níž ochuzena je mládež přítomnosti, poněvadž hrůza a sensace dostávají se do jejich duší jinou formou a jinými cestami, shlédnouti totiž proslulá jarmareční plátna, zobrazující rozmanité vražedné a pochmurné scény, s doprovodem falešného zpěvu písničkářů, jichž zjev sám za to stál, aby vytvořena byla představa lidí bídnych a odporných. Primitivnost malby na těchto obrazech, velikou jednoduchostí linií a barev vytvořených, jakož i s fascinující přehnanou perspektivou, byla mému výtvarnému vnímání daleko bližší než všechny ilustrace dosud v knihách spatřované; duchovní účín obrazu mocnější silou na mne působil než všechna skutečná krása spatřovaná v zahradách a píseckých lesích, protože pachole, zhusta o samotě pěstouny ponechávané, mělo vyvinutější, k bázni náchylné smysly, přístupné všemu úděsnému a neobyčejnému.“¹

Jarmareční obrazy, o nichž Váchal hovoří, představují specifický žánr s poměrně hlubokou historií. Nejstarší práce jsou doloženy v 17. století, avšak nelze vyloučit jejich středověký původ.² Za jejich předchůdce bývají považovány křesťanské obrazové cykly, za následníka komiks. Obrazy byly neoddelitelnou součástí trhů, jarmarků a poutí. Zobrazovaly scény popsané v kramářských písních, jejichž obsah se skrze ně prezentoval veřejnosti. Trhovecká produkce, mající zpravodajský charakter, sestávala ze zpěvu doprovázeného flašinetem nebo houslemi, a názorným ukazováním jednotlivých scén. Oproti ilustracím tištěných kramářských písní, které sestávaly většinou z jedné, případně dvou jednoduchých grafik, později nahrazovaných fotografií, šlo o výtvarně bohatší materiál.

Jak konkrétně jarmareční obrazy vypadaly, dokumentují tři z několika málo příkladů, které se zachovaly na našem území. Písničkářský obraz z majetku Muzea města Brna vznikl ve 30.–40. letech 19. století, je německé proveniencie a ilustruje píseň o statečné děvečce.³ Druhý exemplář byl namalován v severočeském pohraničí ve 4. čtvrtině 19. století a dnes ho vlastní Muzeum Českého ráje v Turnově. Třetí obraz doprovází parodickou *Novou příkladnou píseň*

* Příspěvek vznikl v rámci řešení projektu Grantové agentury České republiky *Primitivismus v českém výtvarném umění a teorii 1850–1950* (č. 408/08/P490).

1 *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*, ed. Milan Drápala, Praha 1995, s. 39.

2 Scheybal, J. V.: *Senzace pěti století v kramářské písni*, Hradec králové 1990, s. 25.

3 Brančíková, J.: Obrazový doprovod ke kramářské písni. In: *Forum Brunense 2007. Sborník prací Muzea města Brna*, Brno 2007, s. 143–151.

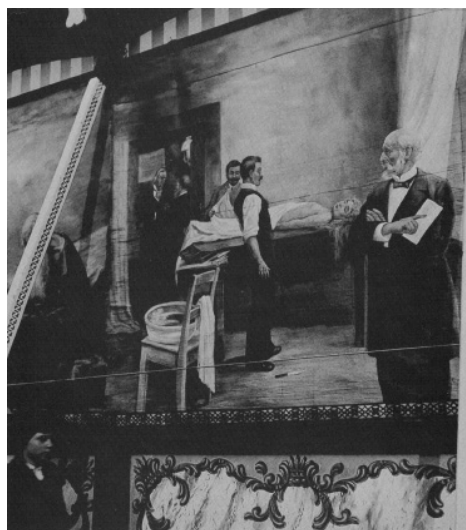


1. Anonym, Písničkářský obraz ze severočeského pohraničí, 4. čtvrtina 19. století
olej, plátno, 130 x 120 cm
Muzeum Českého ráje v Turnově
Foto: Muzeum Českého ráje v Turnově



2. Fotografie z Matějské pouti v Praze z časopisu Světozor, 1935

Reprodukce: Světozor XXXV, 1935, s. 130



3. Jindřich Štyrský, Z cyklu *Žabí muž*, 1934
fotografie, 32,9 x 30 cm

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jindřich Štyrský, Prague 2001



4. Jindřich Štyrský, Z cyklu *Žabí muž*, 1934
fotografie, 31 x 30 cm

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Reprodukce: Karel Srp, Jindřich Štyrský, Prague 2001



5. Jaromír Funke, *Panoptikum*, 1939
fotografie

Reprodukce: Lubomír Linhart, Jaromír Funke, Praha 1960

pro vystrahu všem divokým mládencům a krotkým pannám na světlo vydanou. Vznikl na přelomu 19. a 20. století a v současnosti je v Městském muzeu v Nové Pace.

Všechna tři díla mají několik společných vlastností, které jsou pro tyto práce typické. Jejich námětem je krvavý zločin, jenž je v samém závěru spravedlivě potrestán. V kramářských písních se tyto moralistní, senzační motivy objevují od druhé poloviny 16. století, zatímco starší příklady se týkají výhradně politických a vojenských událostí.⁴ Přítomné poselství je zobrazeno pomocí jednoduchých, naivizujících výtvarných forem, v nichž hraje nejvýznamnější roli zjištěná barevnost.

Zájem Josefa Váchala o kramářské písně lze doložit jeho sbírkou několika stovek tištěných exemplářů. Vybrané z nich umělec svázal do *Špalíčku* a opatřil vlastní originální vazbou. V roce 1933 pronesl přednášku o kramářských písních ve spolku Volná myšlenka.⁵ Váchal vytvářel i své vlastní kramářské písně.

Pro postižení umělce vztahu k jarmarečním obrazům je důležitá poznámka, v níž Váchal uvádí, že se mu pochmurná atmosféra těchto prací později vybavila při setkání s dílem Edvarda Muncha na slavné pražské výstavě v roce 1905. Spojnici mezi plátny norského malíře a jarmarečními obrazy Váchal nalézá v uměle evokovaném strachu pomocí deformovaných, doslova „padajících“ forem a zvýrazněných barevných tónů, podle Váchala „nechtěně přehnaných a tím pravdivějších co do účinku“.⁶ Strach byl také jedním z klíčových pocitů, které Váchal zažíval už za pobytu v Písku, a to zejména při setmění, které u něho probouzelo zvláštní senzitivitu.⁷

Zpřítomnění hrůzy, strachu či děsu se stalo důležitým momentem v tvorbě řady umělců. V Munchově díle je zřejmě nejradikálněji prezentováno na slavném *Výkřiku* z roku 1893.⁸ V recenzi pražské výstavy v roce 1905 tuto skutečnost vystihl K. B. Mádl, který charakterizoval obraz jako výkřik smrtelného zděšení.⁹ O Munchových vyděšených postavách, bičovaných strachem, hovořil ve stejné době Miloš Marten,¹⁰ zatímco F. X. Šalda umělce popisoval jako malíře „strašidelných larev, popleněných vším děsem života“.¹¹

Váchalova vzpomínka na jarmareční obrazy, zapsaná v roce 1934, je blízká recepci obdobných děl, aktuálních v polovině 30. let pro meziválečnou avantgardu. Tato recepce měla osobitý vývoj, sledovatelný přinejmenším od počátku 20. let. V té době vychází kniha malíře a literáta Josefa Čapka *Nejskromnější umění*, v níž autor věnuje jarmarečním plátnům kapitolu *Obrazy krve, rozkoše a smrti*.¹² Čapek definuje zvláštní perspektivu, kterou malíři docilují vtažením diváka až na samý okraj vystrašujícího děje, na rozdíl od Váchala však u něho práce nevyvolávají

4 Scheybal, J. V.: *Senzace pěti století v kramářské písni*, Hradec králové 1990, s. 44.

5 Kudláč, A. K. K.: Pekelníkova víra. Josef Váchal, Volná myšlenka a něco o dřevorytcových náboženských názorech. In: Marcel Fišer (ed.): *Josef Váchal. Sborník textů ze sympozia v Klatovech*, Klatovy 2007, s. 37.

6 *Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*. ed. Milan Drápala. Praha 1995, s. 39.

7 Viz Olič, J.: *Neznámý Váchal. Život umělce*. Praha – Litomyšl 2000, s. 10.

8 Srov. s Munchovou inspirací obrazu popsanou umělcem v krátkém komentáři, kde o pocitech strachu přímo hovoří. In: Wittlich, P.: *Edvard Munch*. Praha 1985, s. 20.

9 Mádl, K. B.: Čas rozhodne spor. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – oblasť*. Praha 2006, s. 250.

10 Marten, M.: Edvard Munch. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – oblasť*. Praha 2006, s. 231.

11 Šalda, F. X.: Násilník snu. Několik gloss k dílu E. Munchovu. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – oblasť*. Praha 2006, s. 268.

12 Čapek, J.: *Nejskromnější umění*. Praha 1997, s. 27–32. Srov. Pomajzlová, A.: *Josef Čapek, Nejskromnější umění / The Humblest Art*. Praha 2003, s. 156–177.

tísnivé pocity. Vrah není podle Čapka zobrazován jako pekelník, ale spíše jako nešťastný člověk. Umělec tato díla nechápe jako paroxysmy krvelačné morality, nýbrž jako projevy sentimentu malíře-diletanta, který usiluje o zachycení nejprostší krásy. Čapek současně ztotožňuje tohoto tvůrce se sebou samým skrze širší humanistické myšlenky o člověku jako dobrém tvorů, jenž se stává obětí zlých mocností světa.

V Čapkově tvorbě z té doby lze nalézt styčné body s kramářskými obrazy v dílech s motivem *Fantomase*. Současně a zcela v duchu Čapkových tehdejších zájmů se ale v těchto malbách objevuje reflexe filmu, černošského umění a dalších zdrojů přesně tak, jak to popisuje v *Nejskromnějším umění*. Pro postižení vztahu moderní tvorby k těmto projevům Čapek používá termín analogie.

Obdobné umělecké projevy jako Čapek vyzvedal bezprostředně po vzniku hnutí Devětsil v roce 1920 jeho mluvčí Karel Teige. Představovaly pro něho zdroje primárních tvořivých sil, které měly poskytnout základnu modernímu umění, v Teigově rané teorii ztotožněnému s novým uměním proletářským. Pro Čapka stejně jako pro ostatní expresionistické a kubistické umělce bylo důležité propojovat soudobé proudy s jejich zdroji na základě formálních spojitostí, s důrazem na hledání autonomie výtvarného díla. U Teiga oproti tomu tyto zdroje posilovaly obsahovou sdílitelnost v utopickém programu předobrazů nové budoucnosti, počítající se společenskou přestavbou, kterou umění bezprostředně předjímá a reflektuje.¹³

Ačkoli ve stati *Obrazy a předobrazy* Teige jmenuje mezi posilami aktuální tvorby lidové umění, dětskou kresbu a umění přírodních národů, jarmareční obrazy nezmiňuje, přestože bychom si je zde dokázali představit.¹⁴ Totéž platí pro Teigův článek *Nové umění proletářské*. Jako kýžený inspirační pramen mladé literatury zde uvádí bufalobilky a kino, pro malířství vybírá Henriho Rousseaua a bezejmenné malíře z lidu.¹⁵ V následné teorii poetismu, která střídá starší devětsilský koncept, se základna nového umění rozšiřuje o další součásti moderní populární kultury: zejména o cirkus, varieté a music-hally. Zároveň dochází ke kritice dřívější koncepce. V knize *Svět, který se směje*, vydané v roce 1928, Teige přirovnává „nejskromnější umění“, lidové malůvky, obrazy z pouti, panoptik a kolotočů k dada. Nazývá je idiotskými malbami a uvádí, že dadaisticky dnes působí i Rousseauovo dílo.¹⁶

Teige tuto kritiku píše v momentu, kdy se ostře vymezuje proti počáteční etapě Devětsilu a zvýrazňuje charakter soudobého usilování, kulminujícího v poezii pro pět smyslů. Dadaismus v té chvíli považuje za historický fakt, k němuž je třeba zaujmout ne zcela odmítavý, avšak jednoznačně kritický postoj stejně jako k počátkům české meziválečné avantgardy. V tomto ohledu je odsudek pouťových obrazů, které mají některé společné vlastnosti s jarmarečními plátny, logický, neboť Teige vyzdvihuje pouze ty populární projevy, které reflektují moderní život a mají přímý vztah k poetismu.

V druhé polovině 20. let však Teige nemohl vědět, že jím kritizované zdroje moderního umění se ještě jednou přihlásí o slovo. Stane se tak s nástupem surrealismu a vznikem Skupiny surrealistů v ČSR v roce 1934. O tři roky později pojmenovává tuto skutečnost Vítěz-

13 Viz Srp, K.: Tvrdošíjný a Devětsil, *Umění XXXV*, 1987, s. 54–68.

14 Teige, K.: *Obrazy a předobrazy* (1921). In: Teige, K.: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha 1966, s. 25–32.

15 Teige, K.: *Nové umění proletářské* (1922). In: Teige, K.: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha 1966, s. 60.

16 Viz Teige, K.: *O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 1, Svět, který se směje*, Praha 1928 (repr. 2004), s. 37. Srov. Toman, J.: Dada Well Constructed: Karel Teige's Early Rationalism, *Umění XLIII*, 1995, s. 29–33.

slav Nezval při vernisáži výstavy umělce-diletanta, soustružníka z Dobrušky Aloise Beera. V zahajovacím proslovu hovoří o surrealismu jako o zrození nové imaginativní poezie, „spřízněné z poezií primitivů, dětí, médií, šilenců, snu a jistých, sporadicky roztroušených složek umění géníů všech dob“. ¹⁷ K poslední jmenovaným explicitně řadí jak Beerovy kresby z 90. let 19. století, tak práce Celníka Rousseaua, jehož monografii v tomtéž roce publikuje. ¹⁸

Na první výstavě Skupiny surrealistů v roce 1935 představil malíř Jindřich Štyrský mimo jiné díla z fotografických cyklů *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích*. Jedním z námětů, které zde zachytil, byla pouťová plátna, sloužící jako poutače na senzační představení, často realizovaná formou panoptika. Jejich bizarní náměty souzněly se surrealistickým objevováním konkrétní iracionality a principem náhodných setkání. Pouťová plátna se vyznačovala podobně jako jarmareční obrazy jednoduchým způsobem provedení a expresivním podáním.

Štyrský fotografuje pouťové malby na první pohled téměř jako objektivní dokumentarista. Jelikož tatáž díla byla v roce 1935 nasnímána jiným fotografem pro časopis *Světozor*, ¹⁹ lze vzájemným srovnáním vysledovat určitá specifika Štyrského přístupu. U poutače na ženu, „předvádějící nejen povrch, nýbrž i vnitřek svého těla“, jak ji popisuje reportáž populárního týdeníku, klade Štyrský důraz na vlastní obrazový výjev, zatímco jeho slovní popis fragmentarizuje a znejasňuje jeho čtení. U ilustrace „hrůzostrašného zločinu v operační síni“ užívá oproti fotografii ve *Světozoru* širší záběr, v němž se ocitá i část rokokově stylizovaného ornamentu.

Je pravděpodobné, že jako obrazový doprovod tohoto příběhu sloužila i malba s lékařem přemýšlejícím nad mrtvým tělem dívky, kterou Štyrský rovněž zachytil. Autorem obrazu byl stejně jako u předešlého díla malíř Emil Zeman z Hronova, jehož podpis je z fotografie čitelný. ²⁰ Tento příklad zároveň vypovídá o jednom ze způsobů, jakým pouťové obrazy vznikaly. Jde totiž o přímou citaci známého obrazu *Anatom* od Gabriela Maxe z roku 1869, založeného na konfrontaci citového pohnutí při pohledu na krásné tělo a exaktního vědeckého přístupu, který by měl taková hnutí mysli předem vylučovat. ²¹

Stejný pouťový obraz neunikl pozornosti ani dalšího českého fotografa, jímž byl Jaromír Funke. Jeho snímek nese titul *Panoptikum* a je datován rokem 1939. ²² Námětem je příbuzný s některými pracemi z cyklu *Čas trvá* z let 1930–1934. Funke v něm užíval dvojí koncepci záběru: jednak dynamickou diagonální kompozici v duchu avantgardní fotografie, čitelnou u pouťových námětů, a jednak způsob, který formální experimenty opouští a soustřeďuje se ve shodě se Štyrským na prosté podání zachyceného objektu. ²³

S obdobnými motivy jako Štyrský a Funke pracoval v roce 1940 Tibor Honty v cyklu *Maringotky*. Jeho poselství je však odlišné. Pouťové obrázky jsou na jeho fotografiích úzce spojeny s lidskými příběhy, kterým buď vytvářejí kulisy, nebo je určitým způsobem evokují. Oproti

17 Nezval, V.: K výstavě Aloise Beera. In: Nezval, V.: *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Praha 1974, s. 324. Viz Winter, T.: Primitivové, děti, šilenci a média. K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, *Umění XLVIII*, 2000, s. 435–452.

18 Nezval, V.: *Henri Rousseau*, Praha 1937.

19 Přehledka zázraků u sv. Matěje, *Světozor XXXV*, 1935, s. 130–131. Jako autoři fotografií jsou uvedeni Drbohlav a anonymní fotograf *Světozoru*.

20 Bydžovská, L. – Srp, K.: *Jindřich Štyrský*, Praha 2007, s. 342.

21 Viz Filip, A. – Musil, R.: Duše v těle. In: Petrasová, T. (ed.): *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*, Plzeň 2009, s. 29.

22 Linhart, L.: *Jaromír Funke*, Praha 1960.

23 Viz Dufek, A.: *Jaromír Funke*, Praha 2003, s. 33.

Štyrskému i Funkemu patří do oblasti sociální fotografie, přičemž se vyznačují specifickým „melancholickým lyrismem“, jak je výstižně charakterizoval Teige.²⁴

Je zřejmé, že recepce jarmarečních plátén a jim příbuzných děl prošla v prostředí české avantgardy různými stadii vývoje. Chceme-li nalézt společné pojítko v jinak odlišných tvůrčích přístupech Josefa Váchala a Jindřicha Štyrského, bude jím tematizace strachu. Na Váchala působil z jarmarečních obrazů a byl námětem celé řady jeho děl, která v duchu umělcova přístupu směřovala vyjádření hrůzy a děsu se satirou a karikaturou. Štyrský strach explicitně zachycoval v knižních obálkách *Fantomase*.²⁵ Tato literární postava zajímala i Váchala a Čapka a náklonnost k ní projevovali též příslušníci francouzské avantgardy.²⁶ Fantomas se tak stal vůbec jedním z nejpřitažlivějších populárních témat modernismu.

LITERATURA

- Brančíková, J.: Obrazový doprovod ke kramářské písni. In: *Forum Brunense 2007. Sborník prací Muzea města Brna*, Brno 2007.
- Bydžovská, L. – Srp, K.: *Jindřich Štyrský*, Praha 2007.
- Čapek, J.: *Nejskromnější umění*. Praha 1997.
- Dufek, A.: *Jaromír Funke*, Praha 2003.
- Filip, A. – Musil, R.: Duše v těle. In: Petrasová, T. (ed.): *Tělo a tělesnost v českém výtvarném umění 19. století*, Plzeň 2009.
- Kudláč, A. K. K.: Pekelníkova víra. Josef Váchal, Volná myšlenka a něco o dřevorytcových náboženských názorech. In: Marcel Fišer (ed.): *Josef Váchal. Sborník textů ze sympozia v Klatovech*, Klatovy 2007.
- Linhart, L.: *Jaromír Funke*, Praha 1960.
- Mádl, K. B.: Čas rozhodne spor. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – ohlasy*. Praha 2006.
- Marten, M.: Edvard Munch. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – ohlasy*. Praha 2006.
- Mašín, J.: *Tibor Honty*, Praha 1986.
- Nezval, V.: *Henri Rousseau*, Praha 1937.
- Nezval, V.: K výstavě Aloise Beera. In: Nezval, V.: *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Praha 1974.
- Olič, J.: *Neznámý Váchal. Život umělce*. Paseka, Praha – Litomyšl 2000.
- Paměti Josefa Váchala, dřevorytce*, ed. Milan Drápala, Praha 1995.
- Pomajzlová, A.: *Josef Čapek, Nejskromnější umění / The Humblest Art*. Praha 2003.
- Přehlídka zázraků u sv. Matěje, *Světozor XXXV*, 1935.
- Scheybal, J. V.: *Senzace pěti století v kramářské písni*, Hradec králové 1990.
- Srp, K.: Tvrdošíjní a Devětsil, *Umění XXXV*, 1987.
- Šalda, F. X.: Násilník snu. Několik gloss k dílu E. Munchovu. In: Urban, O. M. – Vrbová, J. – Vrba, T.: *Edvard Munch: Být sám. Obrazy – deníky – ohlasy*. Praha 2006.

²⁴ Viz Mašín, J.: *Tibor Honty*, Praha 1986, nestr.

²⁵ Viz Toman, J.: The Dream Factory Had a Horror Division, *Umění XLVIII*, 2000, s. 170–180.

²⁶ Viz Bydžovská, L. – Srp, K.: *Jindřich Štyrský*, Praha 2007, s. 168–174.

Teige, K.: *Obrazy a předobrazy* (1921). In: Teige, K.: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha 1966.

Teige, K.: *O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 1, Svět, který se směje*, Praha 1928 (repr. 2004).

Toman, J.: Dada Well Constructed: Karel Teige's Early Rationalism, *Umění* XLIII, 1995.

Toman, J.: The Dream Factory Had a Horror Division, *Umění* XLVIII, 2000.

Winter, T.: Primitivové, děti, šílenci a média. K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, *Umění* XLVIII, 2000.

Wittlich, P.: *Edvard Munch*. Praha 1985.

Ústav dějin umění

Akademie věd České republiky

VÁCHALOVA HVĚZDA V GUTENBERGOVĚ GALAXII

VÍTĚZSLAV ČÍŽEK

FEJETON

Když se Josef Váchal v *Krvavém románu* zamýšlí nad budoucím osudem čerstvě odhalené sochy Bedřicha Smetany v Litomyšli, konstatuje, že „i doba trvání pomníků, byť i nejtrvanlivějších, jest pouhým prdem proti věčnosti“. Zkušenost z nucené existence ve světě, který si říká postmoderní, mne nutí Váchala doplnit o poznatek, že leckterý prd dokáže smrdět déle než pověstných 15 minut slávy, jak je definoval Andy Warhol. Není to náhodný jev, je to naopak produkt dokonale systemizovaného světa. Proto si úvodem připomeňme, jak systém do světa integroval a nakonec se ho zmocnil.

Carl Linné kdysi rozparceloval dostupný svět na políčka, na každé poslal jednoho svého žáka a dal mu za úkol zmapovat projevy života na daném políčku, zanést je do organizačního pavouka a dát jim latinské jméno a příjmení. Vznikla tak úžasná soustava a nauka zvaná taxonomie, na jejímž principu nebylo potřeba nic měnit. Případné omyly se řeší přemístěním druhu nebo i celého rodu, ba dokonce čeledi do jiné škatulky. Jak jednoduché a funkční! Akorát člověk je tam zasazen tak nějak, aby někde byl, protože o jeho souvislostech se toho kupodivu ví méně než třeba o evoluční logice mořských řas.

Leč jednoho dne si Homo sapiens uvědomil, že do stejného biologického pytle patří jak lovec mamutů, tak stavitel pyramid, a řekl si to teda ne, já jsem něco lepšího, já jsem přece stvořil civilizaci. Já jsem rozbil atom a nebudu se zahazovat s nějakým požíračem vyhynulých chobotnatců. A tak vznikla specifikace Homo sapiens sapiens jako výjimka z linnéovské zásadně dvojslovné terminologie. Psychiatr Radkin Honzák razí pro Homo sapiens sapiens výstižný překlad člověk velemoudrý. Pozoruhodné je, že člověk velemoudrý ve snaze povznést stavitele pyramid nad lovce mamutů se prohlásil velemoudrým v době, kdy už pár tisíc let nikdo nemá tušení a ani si neumí představit, jak taková pyramida vůbec mohla vzniknout. Podle dnešního stavu poznání je pravděpodobně jisté pouze to, že technické prostředky stavitelů pyramid se zas tak moc nelišily od technických prostředků, které měli k dispozici lovci mamutů.

Taxonomové zatím nedefinovali poddruh Homo sapiens sapiens criticus neboli člověk velemoudrý kritický. Vyznačuje se zejména tím, že v 99 % případů nedá pokoj, dokud umělec nenacpe do taxonomické škatulky. A když má básníky pěkně latinsky popsané a napáchnuté na špendlíčky jako sbírku motýlů, ejakuluje blahem. Leč s člověky velemoudrými kritickými si Váchal poradil sám a sešedivěl již ve službách na Parnasu veteránové na něj neměli.

Mě osobně – a věřím, že i další Váchalovy čitatele – zajímá mnohem víc, jak by si Mistr poradil s dalším poddruhem – Homo sapiens sapiens show-businessensis neboli člověk velemoudrý s podívanou kupčící. Myslím, že si zde všichni umíme představit, jak by vypadal rozhovor Josefa Váchala dejme tomu pro časopis Výtvarná práce, který vycházel za jeho života.

Akorát že za Váchalova života se ten rozhovor již nestihl uskutečnit. A věřím, že nejen pro římsology by byla zajímavá konstrukce – protože rekonstruovat není co – jak by vypadal Váchalův rozhovor pro deník Aha! nebo Blesk pro ženy a jak by se Mistr vyjímал na titulní straně, kdyby ho místo Dagmar Hochové vyfotil nějaký paparazzo.

Nedlouho potom, co astrofyzikové přišli s teorií velkého třesku, způsobil v teorii i praxi kultury nemensší třesk kanadský sociolog Marshall McLuhan objevem Gutenbergovy galaxie. Po půlstoletí laického i vědeckého pozorování pohybu nebeských těles v Gutenbergově galaxii už taky víme, že to není nic dobrého, a zamýšlíme se nad otázkou, zda vynález knihtisku rozvoji písemnictví skutečně prospěl. Že zmasovění kultury v žádném případě nepřineslo masové ani individuální zkulturnění člověka velemoudrého, už bohužel víme.

Snadná dostupnost a širitelnost materiálu totiž s sebou vždy nesou devalvací. Když Michelangelovi vylomili kus cararského mramoru a s námahou dopravili na potřebné místo, Michelangelo si zatraceně rozmyslel, kde nasadí majzlík a majzne do něj. Kdyby to zvorал, další mramor by už nedostal. Dnešní „umělec“, který chystá šokující instalaci třeba z PET lahví, takové dilema řešit nemusí. Když dadaista Marcel Duchamps před sto lety vymyslel ready mades, sám si stanovil omezení, že artefaktů z harampádí vytvoří nanejvýš deset ročně. David Černý a jemu podobní si tohle neuvědomují.

Nebo ještě aktuálnější příklad: samizdat. Zdaleka ne všechno, co za komunistů vyšlo v některé samizdatové edici, byla díra do světa. Nicméně byl zde solidní standard udržovaný přirozeným, byť drsným korektivem: publikováním v samizdatu autor riskoval nepřijemnosti, popotahování, pracovní postih, a někdy dokonce i vězení. Je tedy logické, že zveřejnil pouze dílo, které za takový risk stojí. Aby nad ním jednou badatelé nespráskli ruce: „Jéžíšmarjá, a kvůli takovýdle hovadině se ten vůl nechal zavřít?“ Váchal si zase musel rozmyslet, do čeho investuje papír a barvy, protože měl hluboko do kapsy.

Pro člověka velemoudrého s podívanou kupčícího představuje Gutenbergova galaxie celý vesmír a zejména podpoddruh „manažerus“ se nám snaží namluvit, že mimo svět médií už žádný další svět neexistuje. Tohle ovšem nezačalo až po druhé světové válce s rozmachem televize. *Krvavý román* vznikl v roce úmrtí autora výroku, že „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“. Nesleduji postmoderní trendy, ale určitě už ne jeden samoposvěcený prohlásil, že ze všech zdrojů moudrosti je pro nás nejdůležitější internet. A ani to nemusel být žádný Vladimír Iljič římská dvě. Ostatně Váchal se o biografu nevyjadřoval zrovna lichotivě.

There's no business like show-business – Není byznys nad šoubyznys, zpívá se v kultovním filmu Boba Fosse *All That Jazz*. Do normální lidské češtiny se ta věta přeložit nedá, což je jeden z důležitých atributů, možná i symptomů šoubyznysu. Podívejme se tedy na možnosti a perspektivy využití, případně zneužití Josefa Váchala šoubyznysem. Poetičtěji řečeno, na možnosti vynesení Josefa Váchala na oběžnou dráhu v Gutenbergově galaxii.

Tak předně: v Gutenbergově galaxii žádné oběžné dráhy nejsou. Fenomén zvaný comeback je dílem šťastné shody příznivých okolností a ani náhodou nefunguje na základě přírodních zákonů. To by se comeback musel v pravidelných intervalech opakovat u každého.

V Gutenbergově galaxii se cestuje z bodu A do bodu B přes vrchol Gaussovy křivky. Bodem A je nicota, z níž se šoubyznysová hvězdička rodí, bodem B zapomnění, v němž po právu končí. Vrchol Gaussovy křivky můžeme přirovnat k Olympu, na němž se zuby nehty drží bohové, v českých poměrech Gottové a Vondráčkové. A jejich oddaní poddaní z řad podpoddruhu „manažerus“ už dovedou nováčkům podat pomocnou ruku ke zdolání posledních metrů na vrchol, a zároveň je nenápadně judistickým hmatem přes vrchol přetáhnout a druhou

stranou srazit dolů do bodu B. Z poslední doby známe zajímavý příklad: první česká superstar Aneta Langerová tuto cestu nenastoupila – a neztratila se. Ale kde je jim konec a jak se vůbec jmenovali její spolufinalisté, kteří nabídnutou „pomocnou“ ruku šoubyznysu přijali?

No dobře, ale Váchal je přece mimo tohle všechno, řeknete si. Nebyl bych tak úplně bez obav. Kritice se umělec může bránit a nechme stranou otázku, jestli to má smysl. Šoubyznysu se zaživa brání mnohem nesnadněji a posmrtně to už vůbec nejde. Antonín Dvořák se po každé další repríze muzikálu *Rusalka* musí pootočít v hrobě, ale má smůlu. Leží v něm víc než sedmdesát let chráněných podle Bernské konvence.

Na druhou stranu Formanův *Amadeus* přiměl poslechnout si Mozarta lidi, které by to v životě nenapadlo, stejně jako před čtyřiceti lety *Smrt v Benátkách* Luchina Viscontiho, natočená podle stejnojmenné novely Thomase Manna, vyvolala renesanci zájmu o dílo Gustava Mahlera. Ale to jsou spíše výjimky potvrzující pravidlo. A hlavně: zmíněné filmy nejsou produkty šoubyznysu, i když měly divácký úspěch. Zato muzikál *Rusalka* – neznám jména jeho pachatelů a nestojí mi za to, abych po nich pátral – nezpouštěl dílo Antonína Dvořáka ani o jednu tisícinu promile. Odpověď je prostá: vlastní dílo je v šoubyznysu zcela nepodstatné. Podstatná je pouze jeho prezentace. A ani ne prezentace díla jako spíš produktu. Tu máš čerte kropáč!

Triček s portrétem Franze Kafky se na pražské turistické zóně prodává víc než Kafkových knih v celé republice. Takový paradox by nevymyslel ani sám Kafka! Paradoxní je především fakt, že trička s Kafkou si kupují a nosí lidé, kteří do nejdelší smrti po Kafkově knize nesáhnou, a naopak, kdo Kafku čte a rozumí mu, štítí se něčím takového na sebe obléknout.

Přitom Kafka není naše první zkyčovatělá ikona. Když pomineme Švejka, jenž kdysi v amatérském provedení zdobil každý druhý výčep a hlásal „To chce klid!“, kterážto věta v Haškově románu nikde není, první doloženou obětí masové kultury je patrně Karel Hynek Mácha. Vždyť kolika vzdychajícím biedermeierovským nanynkám vepsali biedermeierovští jelimánci se slzou na káňku do památníčku Mistrovy nejprofláknutější verše, místo aby jim pěkně po máchovsku v nestřeženém okamžiku hrábli pod načančané biedermeierovské sukně a v tom biedermeierovském salonku je ohnuli přes biedermeierovský stůl s rozloženým biedermeierovským vyšíváním!

Bylo mi jednatřicet, když jsem se se svou tehdejší o něco starší přítelkyní konečně vypravil na prvního máje k Máchovu pomníku pod Petřínem. Nebudu předstírat žádnou romantiku, šli jsme tam z recese. A když jsem konečně spatřil na vlastní oči tu příšernou sochu a kolem zaklesnuté dvojice, propukl jsem v hurónský smích. Tohle že je Mácha? Ten unylý floutek, co fňuká do kytíčky? Tuhle sračku že uplácá sám Myslбек?

Tak jako má kolega Hůlek, občanským povoláním muzikolog, svůj životní sen, že si pronajme Rudolfinum i s Českou filharmonií a dá tam zaznít své instrumentaci Beyerovy klavírní školy pro symfonický orchestr, který bude sám dirigovat a zároveň hrát sólo na klavír, i já jsem tehdy pojal fixní ideu: svolat české básníky, povalit tu sochu a rozmlátit ji na prach, protože takovýhle pomník Karla Hynka Máchy je urážkou české poezie.

Uvedli jsme několik příkladů vystřelení umělců do Gutenbergovy galaxie a u Máchy se možná jedná o první doložené zneužití umělce prae-show-businessem v Čechách. Proč se něco takového se nestalo i Váchalovi? Patrně proto, že stále ještě představuje tvrdý oříšek i pro marketingové ohaře. Podpoddruh *Homo sapiens sapiens show-businessensis managerus* samozřejmě nemá tušení, kdo byl Carl Linné, ale stejně jako on vysílá své asistenty do terénu, aby mapovali biotop a škatulkovali kulturní druhy do příhrádek podle využitelnosti.

Ochrannou ruku nad tím vším drží všemocný bůh Rating jako ztělesněné nanebevstoupení koeficientu sledovanosti.

Ale nejen v populárním umění, abych se držel tématu konference, se dějí takové nepřístojnosti. V luzích a hájích vědy, výzkumu a technologie se prohánějí brain hunters neboli lovci mozků a jsou to právem obávaní predátoři. Využitelnost a zneužitelnost díla staví na tom, že autor není jeho vlastníkem a že právní ochrany požívá pouze co se peněz týče, a to ještě se skřípěním zubů, poněvadž holt to je ten zatracený prvovýrobce, na kterém se my, paraziti v řetězci zpracovatelů a zprostředkovatelů pořádně napakujem, a nějakou almužnu mu zkrátka dát musíme. Takže režisér není majitelem filmu, z něhož se použije sekvence do nablblé reklamy. Hudebník nemá vliv na to, jakou zhovadilost bude podmalovávat jeho nahrávka.

Paradox osudu populárního umění vystihl už před čtyřiceti lety Miloš Forman, když v závěru jeho prvního amerického filmu *Taking off* rozhněvaný vlasatý protestní zpěvák vysvětluje otci dívky, která ho přivedla představit rodičům, jak je možné, že vydělává ročně 250 000 dolarů: „No, já nejsem s něčím spokojenej, tak se naštvu a složím o tom písničku, ona má úspěch, prodává se, já na tom vydělám a zaplatím příšerný daně, takže nakonec ve výsledném efektu podpořím vládu, proti které zpívám.“

Josefa Váchala se zatím zmocňují toliko snobové, a ti mu nejsou nebezpeční. V jejich rukou a sbírkách je Váchalovo dílo dokonce v bezpečí a v důstojných podmínkách. Neprotestuji proti Brabcovu zfilmování, ale film jsem neviděl, protože si nechci narušit svou zafixovanou představu *Krvavého románu*. Ale nemyslím, že by ten film nějak měřitelně přispěl ke zvýšení zájmu o dílo a osobnost Josefa Váchala. Čím to?

Za mého mládí bylo „in“ mít záchod vytapetovaný plakáty Alfonse Muchy. S něčím podobným jsem se v domácnostech Váchalových citelů nesešel. Přitom Váchal myslím splňuje všechny normy populárního umění – jeho obrazy nejsou vyložene abstraktní, jsou pěkně barevné, legrační i strašidelné, a přesto Váchal zas tak populární není. Pro lid obecný je to asi přece jen trochu vysoko nastavená laťka. Pro akademické kruhy se tato laťka nacházela mimo jimi vymezený stadion a – cituji – „k podobným spodinám literatury nikdy neklesl jich orlí let“. A pokud dnes Váchal pro někoho představuje potenciální kořist, pak jsou to spíše straky než orlové. Josef Váchal nebyl ani vyvrhel či programový outsider, tudíž se k němu neupínali ani zoufalci. Jeho „bulvární hodnota“ je nulová, ne-li přímo záporná. Řadit ho někam je prostě kvadratura kruhu. A koho nelze zařadit, s tím ani nelze manipulovat. Tudíž se s ním v marketingové džungli nepočítá.

Musíme si proto položit otázku, co Váchal pro svou výjimečnost a nezařaditelnost udělal? Řekl bych, že vůbec nic, a právě tím všechny zaskočil. Nezískal si zástupy vyznavačů, ale ani odpůrce. Představoval oázu v celkem úrodné krajině, a tím byl nenápadný. Jeho hvězda nezáří ve tmě. Svítí mezi spoustou ostatních, ale její svět se od ostatních odlišuje. Není nahraditelný a zrovna tak on sám nemůže nikoho nahradit. Tedy například, kdyby Milanu Knížákovi na poslední chvíli vyhořel ateliér s exponáty nachystanými na výstavu, dala by se v nasmílované galerii narychlo instalovat výstava dejme tomu Davida Černého. Na vernisáž by přišla trochu pozměněná skvadra pitomců stejné krevní skupiny a všechno by bylo v cajku. S Josefem Váchalem by tohle provést nešlo.

Lze s ním provést vůbec něco? Nelze. Fanklub Josefa Váchala se nemá s kým střetnout a jiné fankluby nemají důvod brojit proti Váchalovi. Nelze s jeho praporem vytáhnout do šoubyznysové války typu „Matuska je lepší než Gott!“ nebo „Stouni jsou jednička, Beatles ať se jdou vycpat!“ Váchal prostě nemá svou antičastici, a že se taková našla i pro Kahudovy mentiony.

(Vysvětlivka pro mladší generaci: František Kahuda, někdejší ministr školství a kultury za Antonína Novotného, byl později stranou a vládou trpěný podivín na poli vědy. Tvrdil, že objevil hmotnou částici lidského myšlení, a snažil se tím dokázat jeho materiální podstatu. Kahudovi odpůrci okamžitě vyrukovali s tím, že každá částice musí logicky mít svou antičástici, a záporný protějšek mentionu nazvali demention.)

Vyjdeme-li z hypotézy, že vesmíru dal vzniknout velký třesk, pak v duchu této – momentálně všeobecně přijímané teorie – výrazně mladší Gutenbergově galaxii musel dát vzniknout velký humbuk. Kdo se s ním svezde, kdo si s ním zadá, ten se v ní octne. A veze se. Vězt se je sice příjemné, ale jen dokud si člověk neuvědomí, kdo drží v rukou oprať. Zákony Gutenbergovy galaxie platily a fungovaly dávno předtím, než je Marshall McLuhan objevil a definoval. Tedy už za Váchalova života. Umělci si jich byli vědomi a jejich impresářiové s nimi dovedli žonglovat stejně jako právníci s paragrafy. Muselo to být jasné i samotnému Váchalovi.

Ale na druhou stranu by bylo přitažené za vlasy, kdybychom si namlouvali, že to Váchal měl spočítané i do budoucna a že se podle toho zařídil. Zamlada přece vymetal všelijaké kruhy, ale pokaždé usoudil, že tudy cesta nevede. Kdyby o to byl stál, mohl to klidně dotáhnout na F. X. Šaldu přes výtvarné umění nebo velmistra svobodných zednářů. Jenže: zdar díla byl pro Váchala alfou i omegou a čistotu jeho oddanosti *Opus magnum* mu mohla závidět většina zasvěcenců. Není se co divit, že „ohnivý keř vinohradských mystiků“, abychom je měli všechny v jednom pytli, byl Váchalovi k smíchu.

Již Tycho Brahe si stěžoval, že ho v Praze ruší lucerny a pochodně, a přestěhoval své pozorování hvězd do Benátek nad Jizerou. Pracoval jsem devět let v televizi a vím, že je docela věda nasvítit studio i na pouhou debatu u kulatého stolu. Kameramani přemlouvají vystupující, aby odložili brýle, protože jim házejí prasata do objektivu. Nad bílou košilí bědují, že jim v kameře rozhazuje vyvážení barev, a tvídové nebo kárované sako zase interferuje. Potvrdí to každý, kdo někdy zažil přípravu show. Nejvíc nákladů, energie a práce spolyká nasvícení a ozvučení scény. Je proto iluzorní domnívat se, že hvězda v Gutenbergově galaxii si může zářit po svém. Nejedna už na takovou tvrdohlavost a nepoučitelnost doplatila. Kdepak, tam si vás pěkně naaranžují a nasvítí a vy musíte poslouchat režiséra, který je zas pouhým poskokem producenta. V šoubyznysu nejsnáž uspějete, když objevíte mezeru a zaplníte ji. Ale ty mezery nejsou náhodné, je v nich systém. A jaký!

V Gutenbergově galaxii neprobíhají termonukleární reakce podle fyzikálních zákonů. Ona totiž nezáří na svou vlastní energii. Mnohem spíš připomíná sofistikovaný systém elektrických svíček na vánočním megastromku, takže když někdo zakopne o kabel a vytrhne ho ze zásuvky, je celá ta paráda v hajzlu. A pokud bychom dění v Gutenbergově galaxii přirovnali k obřadu, neboť si na patos a pompu velice potrpí, pak tam všechny ty celebrity stojí jako ministranti při mši a nábožně drží v rukou zdroje světla přidělené z režie.

Také při projektování ateliéru je pochopitelně nejdůležitějším faktorem dopadající světlo a jeho proměny. Josef Váchal z vršovického sklepa určitě neměl ideální výhled, pokud vůbec nějaký, ale jedním si můžeme být jisti: neonové běsnění Gutenbergovy galaxie k němu nedolehlo. Své dílo vytvořil bez jakékoli souvislosti s ní. Proto před ním padáme na zadek, poněvadž ho nemůžeme zakreslit do mapy čehokoli. Zvlášť když si uvědomíme, že Gutenbergova galaxie se rozpíná neuvěřitelnou silou a rychlostí a že od McLuhanova objevu nabyla nestvůrných rozměrů. Dnes expanduje i do tak bytostně intimní sféry, jakou představuje poezie.

Ikaros se spálil o Slunce a dovolte mi tu licenci, že Váchala sežehl dotek Gutenbergovy galaxie. Mistr, jak známo, zemřel pět dnů po jmenování zasloužilým umělcem. Ono ho to muselo

strašně rozhodit, a to ještě vyznamenávání umělců za socialismu byl jen slaboulinký, ba přímo homeopatický odvar cirkusu, jaký ta zatracená galaxie dokáže předvést. Nicméně naplnila se slova vlastního epitafu, který si Mistr napsal ještě před dovršením poloviny života: „Pod první státní podporou on ve hrob klesl.“ Na základě toho, co vím o mediálním světě, si troufám tvrdit, že bez toho nešťastného vyznamenání mohl ještě nějaký ten pátek spokojeně bafat ze své dýmky na zápraží ve Studeňanech.

Nezbývá tedy než shrnout: tímhle vším bychom se vůbec nemuseli zabývat a o něco se strachovat, kdyby se do nás na každém kroku nehustilo – a v současné době, jež si říká postmoderní, přímo pod tlakem –, že mimo mediální svět žádný jiný neexistuje a že kdo se do něj nezařadí, nezanechá po sobě žádnou stopu a nikdo ho nevezme na vědomí. A tak jedině pohled na hvězdnatou oblohu může nás trochu povznášet a usmiřovat, neboť poznáváme, že Váchalova hvězda nadále září mimo Gutenbergovu galaxii a že si z ní dělá šprťouchlata, stejně jako si je Mistr za svého života dělal úplně ze všeho. Neboť poznáváme, že nejen nezávisle na Gutenbergově galaxii, ale že také bez větších problémů by Váchalovy knihy a dřevoryty vznikly i bez samotného vynálezu Johannese Gutenberga.

Autor je básník a překladatel

„KTERAK SE JISTÝ J. V. SÁM OBJEKTEM POPULÁRU VE STUDEŇANECH STAL“

PETR TYLÍNEK

EXKURS

Za několika kopci, nemnoha řekami a početnými potoky, nelogickými logistickými centry, poblíž krajiny zjizvujícím rychloproudým komunikacím, šetřícím naše kroky a naši evropsky nepůvodní obuv, leží oblast zatím ještě pravého Českého ráje.

Projedeme-li čerstvě vyasfaltovanou lipovou alejí končící Libosadem stejnou trasou jako onedlouhý švédský generál Banér, když si jel (dle Jaroslava Durycha)¹ pro hlavu a pravou paži Valdštejnova tlejícího těla do Valdic (jeho panička výlet málem zmeškala, nemohla si vybrat vhodné oblečení), zahňeme mírně doprava, pokocháme se výhledy na sopečný Zebín, horu Tábor, obrysy hradů Bradlce a Kumburka. Po několika kilometrech ji spatříme. Obec Studeňany.

Místo bývalo „studené, vlhku a větru otevřené. Obyvatelé zvaní studeňané“. Kronikář píše, že jméno Studňany vzniklo zřejmě od studny Bezednice.² Za doby jejího snad nejznámějšího vlastníka Albrechta z Valdštejna žilo v obci 12 sedláků, 3 chalupníci a 4 zahradníci, tj. baráčníci. Zajímavá je zmínka z roku 1704 o stavbě sochy Panny Marie ve vsi před hospodou, která se „záhadně přelomila“ a byla nahrazena současnou kaplí Panny Marie Sněžné.³ Zápis z roku 1866 udává, že ani Studeňany nebyly ušetřeny dopadů rakousko-pruské války:

„V sobotu 30. června po bitvě u Jičína odpoledne sbor pruský, as 4 000 mužů čítající, položil se táborem nad Studjany ... v neděli ráno po páté hodině přišly dělostřelci na rekvizici... kde co bylo k snědku, všechno odnesli, chléb, máslo, mléko, zemčata, vejce atd. Od faráře vyžádáno víno, talíře, kávové šálky pro generála... lidem nebylo ubližováno nějakým krutým způsobem, pouze kde stavení prázdná byla, skříně všeliké roztlučeny byly. K polednímu přišlo as 50 vojinů z porýnských provincií, také Braniboři a Poláci, do fary pro vodu a žádali papír.“⁴

Vypuknutí 1. světové války zavádí pro nedostatek mincí papírové dvoukoruny. „Školní mládež sbírá ostružinové listí na čaj pro vojáky a v radimské škole šije papírové vložky do bot, užívaje ponejvíce listů starých třídních knih“.⁵ I Studeňany mají své padlé a zajaté muže.

Ke konci 2. světové války obcí projedou transporty britských zajatců a německých uprchlíků ze Slezska, následují Ukrajinci a 10. května se objevují první ruská auta, pancéře a kanóny, prochází několik stovek malých utrápených koníček. Občané se střídají jako hlídky v místní

1 Durych, J.: *Rekviem*. Votobia, Olomouc 1995.

2 *Kronika Studeňan* – MÚ Radim.

3 Tamtéž.

4 Tamtéž.

5 Tamtéž.

hasičárně.⁶ „V jednom šiku, kolektivně“ – to je krycí manévr pro rudou barvou hýřící období zbídačování, převýchovy, tlapačových agitek, síní tradic či modrých košil 50. let. V roce 1970 má obec 103 obyvatel, což je pouhých 30 % stavu roku 1841. V tomto sčítacím listu již chybí dvě jména: Josefa Váchala a jeho družky Anny Mackové.⁷

Josef Váchal se objevuje před branami obce v den pohřbu svého otce v Bosni u Mnichova Hradiště 29. září 1927. S Annou Mackovou, se kterou se seznámil už roku 1918 v Praze, šli pak na Valečov, Drábské Světničky, Sobotku, Jičín až ke Studeňanům.⁸ „Usedl raději u silnice před vsí, Hanka mu donesla chléb s máslem a ovoce. Pak ho vyprovodila na nádraží,“ píše Macková v deníku.⁹ Poprvé uviděl místo svého budoucího téměř třicetiletého „vejminku“.¹⁰

Střídavě zde pak pobývá mezi lety 1933–1935 a od roku 1939 téměř natrvalo. Téhož roku auto srazí a smrtelně zraní jeho matku, právě když Hanka – Anna Macková – dostává zprávu ze Studeňan, že k nim chtějí nastěhovat uprchlíky a musí všichni přijet.¹¹ Váchala už v Praze nic nedrží, rozdává svůj majetek. Stupňuje se drahota a nastává temné období první republiky. Smrt matky bere Váchal jako memento za dosud nedokončenou knihu *Kázání proti hříchu spěšnosti*. I Hanka se rozhoduje Prahu opustit natrvalo. Neúnavně sama balí veškerá zařízení, zatímco Váchal již „otročí“ při sesazování tiskařského lisu ve Studeňanech, sází, řeže dříví a dokonce vaří.¹² Maličká místnost – bývalá „kozlovna“¹³ – s vysokým zamřížovaným oknem směřujícím na západ se mu stane novým domovem. Netuší ještě, že trvalým. Zapisuje si:

„Z okna komory, ve výši hlavy položeném, vrchol Velíše a kopec Zebín viditelný jsou. Tam hledívá zrakem zasněným nad dýmku rozpálenou obyvatel této komory, a vzpomenuv si na dřevní pražský byt svůj, cosi o okapu, pod nějž se z louže dostal, si myslí. Brzy však zjasní líce a některý z vlastních popěvků pobroukávati si počne...“¹⁴

Ne nadarmo tudy směřovaly kdysi do Radimi i kroky K. H. Máchy. Zabydlují se tu i jejich psi a Macková poznamenává, že „autorovi Mystiky čichu puch psů v komoře nevadí“.¹⁵

Dne 20. května 1940 je proces stěhování nenávratně završen. Většina knih, grafické dílo, potřebné nástroje se mu ztrácejí z dohledu. Pečlivá Macková vše třídí, uklízí a zamyká.¹⁶ O svých 54. narozeninách si Váchal do deníku poznamenává:

„Stále blechy a svědění pronásleduje, nervy špatné i srdce, není klidu zde, jsem ztracen navždy.“¹⁷ První zde napsaný román nese případný název *Čertova babička*.

Sám svou tzv. „Studeňanskou klauzuru“¹⁸ vyplňuje četbou, studiem, vynalézáním neobvyklých grafických postupů, psaním románů v dopisech pod hlavičkou např. fiktivní „První akciové tiskárny studeňanské“¹⁹ či čtvera smyšlených bratrů Chocholků: „Vaška starého písmáka

6 Macková, A.: *Deník 1945*. PNP Praha.

7 Kronika Studeňan – MÚ Radim.

8 Bajerová, M.: *O Josefu Váchalovi*. Pražská Imaginace, Praha 1991.

9 Váchal, J.: *Deníky; výběr z let 1922–1964*. Paseka, Praha–Litomyšl 1998.

10 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

11 Bajerová, M.: *O Josefu Váchalovi*. Pražská Imaginace, Praha 1991.

12 Tamtéž.

13 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

14 Tamtéž.

15 Macková, A.: *Deník 1940*. PNP Praha.

16 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

17 Tamtéž.

18 Čeliš, J. K.: *Josef Váchal – Studeňanská klauzura*. Text k zahájení výstavy v Jičíně 1. 4. 1999.

19 Váchal, J.: *Tajnosti Áisské nebo-li Mrtvý punčochář a věrnost vdovina... od Bambasa III. sepsáním první akciové tiskárny studeňanské 1949*.

a češtináře, Matěje šafářujícího na vlastní usedlosti, Hadriána vejtvárníka to zkrachovaného a Johanna buřičského to živla nietzschovského“.²⁰ Baví se kresbami a tvorbou exlibris. Pomalu se sžívá s vesnicí. Cestuje po okolí, pěstuje tabák a i jinak zužitkovává všelikou i okolní úrodu. Zvláště do podoby tekuté. Nemírně kouří.

Sporadicky jej navštěvují přátelé. Zdánlivě banální deníkové zápisy vypovídají mnohé. Také toto „období strádání, proměny vlastního života v performanci, uměleckých gest“²¹, jak poznamenává Jan Čeliš, které sám Váchal nazývá paběrkováním, se později stává součástí jeho unikátní umělecké legendy. Roku 1944 odmítá návrh ing. Klicmana na uspořádání své jubilejní výstavy v Obecním domě: „Já nechci vidět, jak bych byl, zapomenut už jsa, přivítán dnes, bezzubý stařec, v době, kdy vše je rozjeveno, rozeštváno a rozházeno ... postačí má venkovská živnost, kterou na stará kolena místo žebrácké mošny jsem si zařídil, vejměnné za své práce vejžirství! Polomrtev už leže, darmo se na okamžik křísit!“²²

Vzmůže se na koupi kola zn. Stadion, Macková si dělá řidičák na auto a těší jej ten „obnovený sport“. Tento „bezzubý“ stařec se však dokáže pořádně rozkřiknout, že i sousedé jsou nuceni vnímat přechod z tradičního partnerského vykání ve výhružné tykání. Macková si často stěžuje, že její druh je „líný, nevďečný a k okolí nevsímavý. Cizím dává příliš okatě najevo, že je inteligent“.²³ Raději střílí z luku a občas si vystřelí i z lidí. „Některé tváře, očumujících za plotem a kradoucích nám třešně, studňanských hochů jsou přímo šibeničního vzhledu a myslím, že z takového plevele rekrutují se později komunističtí násilníci – tím více tam, kde k výchově není času ani podmínek vhodných,“²⁴ konstatuje Váchal.

Díky výhrůžkám občanů tomuto „přivandrovalci beze smyslu pro společný rolnický život“²⁵ v roce 1942, v čase bitvy u Stalingradu, spolu s Mackovou zakopávají některé kompromitující věci, např. Váchalův revolver a některé tisky. V dubnu roku 1945 mu Hanka radí, „aby se ze vsi raději uklidil, že až to s Němci praskne, tak ho oběsí!“²⁶ Bobší Svobodovi píše: „Chodí sem z Kartouz arestu celá procesí pro máslo pod rukou, ale nám nikdo za nehet neprodá, jednak, že jsem hakenkrajc a jednak proto, že by se styděli za to svý keřasování... Věříš, člověče, hned bych šel proti rudejm bojovat, kdybych věděl, že tam padnu na prádelní hrnec plnej kaviáru.“²⁷

Má své věrné, několik sousedů a zvláště přátele z říše zvířecí. Vždy kolem 17. hodiny se sbíhají psi z okolí, protože přesně vědí, že Váchal právě dovečeřel. Sem tam někdo něco koupí, převážně však všichni hladoví. Důchod má minimální. Macková, aby prodala, si vymýšlí falešnou identitu a v pražské aukci je úspěšná. Vozí autobusem dvacetikilogramový foliant *Šumavy* a další Váchalova díla ve snaze získat peníze. Oba odmítají povinné polní brigády a „spontánní“ projevy díky osvoboditelům. O přiděly uhlí musí doslova žebrot. Finanční podpora umělcům se k nim, díky pracovníkovi jičínského odboru kultury, nikdy nedostane. Podle Jiřího Oliče si „Váchal buduje z ústrků a bídy vlastní kult nepochopeného umělce, jen aby měl právo být českým.“²⁸

20 Bajerová, M.: *O Josefu Váchalovi*. Pražská Imaginace, Praha 1991.

21 Čeliš, J. K.: *Josef Váchal – Studeňanská klauzura*. Text k zahájení výstavy v Jičíně 1. 4. 1999.

22 Tamtéž.

23 Tamtéž.

24 Váchal, J.: *Deníky; výběr z let 1922–1964*. Paseka, Praha–Litomyšl 1998.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž.

27 Tamtéž.

28 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

Roku 1954 si nervní umělec pochvaluje „tři léčivé studeňanské prameny: samotou, tichou a vegetační ráj“.²⁹ V lednu 1959 nastává pohroma: „chátra“ začíná demolovat vyvlastněný statek. Macková prchá k přátelům a Váchal primitivně přežívá díky sousedu Korosovi.

Už čeká jen na smrt. Dne 1. května 1957 bojuje téměř půl hodiny o život zavalený dřívím v kůlně. „Kolkolem nebylo ani človíčka, jehož pomoci bych se dovolal,“³⁰ píše. Studeňany si žijí svým životem.

Naštěstí se roku 1965 objevuje „neznámá princezna Čárypíše“³¹, Dr. Marie Bajerová, a po počáteční nedůvěře probudí mistra opět k životu. Spolu s Marcelou Mrázovou-Schusterovou pak připraví zlomovou výstavu pro Galerii hlavního města Prahy na Staroměstské radnici. Roste nejen Váchalova popularita, ale i objem korespondence. Množí se návštěvy. V roce 1968 nestihne umělec ani vyzout svoje „hochštiblata“³² a už je odvážen do Hradce Králové na slavnou výstavu.

Váchal měl vždy cit pro vytříbený oděv, Macková si v lepších dobách dávala šít, ale bída je oba donutila hrdě nedbat na vnější identitu. Pravidelné jarní stříhání a holení však Váchal dodržuje. Mackové se občas povede „modrý přeliv“. Fotograf Josef Knopp vzpomíná na „Váchalův pověstný baloňák s velkými kapsami a baťoch, s nímž se mistr objevoval v pojiždné prodejně i na jičínském náměstí!“³³ Také na úkol nafotit předávání titulu Zasloužilého umělce. Radimský předseda ONV má strach z ostudy a raději přijímá titul sám na úřadě. Na upozornění Josefa Knoppa pak vyrazí tři funkcionářská auta ke Studeňanům. Anna Macková zde již není a Váchal živoří v otřesných podmínkách. Zrak mu však slouží a i ve tmě komory se dívá, proč titul vydaný v únoru dostává až teď v květnu. Právě díky Josefu Knoppovi vzniká poslední portrét. Za několik dní následuje Hanku na radimský hřbitov. Až nyní přijíždí i Jan Zrzavý.³⁴

SHRNĚME SI FAKTORY OVLIVŇUJÍCÍ STUDEŇANSKOU TVORBU:

- nucené přesídlení, situace v republice, proněmecký postoj, poráženecká nálada
- ztráta denního kontaktu s pražským prostředím, přáteli, matkou, specializovanými obchody
- nedostupnost prostředků, zpočátku výrobních; Macková prodala lis, chybí desky, zmatek
- po stěhování, později finanční problémy, omezení grafické práce, vynalézání nových postupů i nouzových, používá směs mouky, moče, dřevo z nábytku, králíkárný
- nemožnost konfrontace s dosavadní tvorbou – uložena Mackovou ve skříních, „aby nemohl rozdávat“
- napětí mezi ním a družkou; ta žárlí na dámské návštěvy, ale obdivuje jeho dílo; má pocit podnájemníka, který dluží, o vše musí žádat; sousedské vztahy jsou téměř nulové.; pověsti podivína, lenocha, inteligenta s archaickým slovníkem se Váchal nebrání

29 Váchal, J.: *Deníky; výběr z let 1922–1964*. Paseka, Praha–Litomyšl 1998.

30 Tamtéž.

31 Bajerová, M.: *O Josefu Váchalovi*. Pražská Imaginace, Praha 1991.

32 Knopp, Josef: *Vzpomínky na Josefa Váchala; Váchal a Macková – světově známí umělci Studeňan*. Sborník 2010.

33 Tamtéž.

34 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

- nehostinné prostředí komory, odkud raději Váchal mizí do okolí; do hospody nechodí; má nepříliš vábný vzhled, lidé se odtahují, okolní mládež se ho bojí; syna sestry Mackové má rád, střílí spolu z luku; Vláďa jezdí na Tarzanovi
- některé návštěvy si jeho práce prohlíží raději venku ve dvoře, z posledních grafik je i dnes cítit „vůně kozlovný“
- utíká se do sebe, je nedůvěřivý, vyřizuje si účty v textech, kresbách, verbálních projevech

UKÁZKA NĚKOLIKA TVŮRČÍCH POČINŮ VZNIKLYCH VE STUDEŇANECH:

- 1941 – *Ďáblova odstředivka* – dokončena poslední větší kniha, parodie barokních skladeb Hořekování, Pláč české Země atd.
- 1941 – *Čertova babička* – 1. rukopisný román o četných snoubenkách příbuzného K. Adama
- 1947 – *Pekla zplozenec v král. Měste Písku vchovaný a tam hostující aneb Rozhovory se psy a nebožtíky* – vzpomínky na dětství
- 1952–53 – *Lucifer aneb Záhadní frajmaueri, tj. zednář ve fraku a kožené zástěře* – reakce na stalinistické procesy
- Věnovací listy a velké akvarely – *Mrchoviště, Zrození netvora, Nástup, Progrese vozidel...*
- 1956 – *Živant a umrlanti* – román v dopise L. Stehlíkovi
- 1959 – dokončuje *Čarodějnici holešovickou aneb vězně v bolševickém bradě*
- „*Půlrok na vsi...poutavější než Mrstíkův rok*“ – román od Bambasa III. vulgo Váchala – vysloužilá učitelka a chlupatý stařec. Rozsáhlé dílo píše už ve „Studených Annách“ léta páně 1961.³⁵
- 1962 – *Hovězí nadivoko* – představy o příštím životě, fascinace etiketami, pop-art?³⁶
- 1964 – po 43 letech končí s deníkovými zápisy

A čas běží. Obec si žije svým životem místních i chalupářů.

V 90. letech díky Ladislavu Horáčkovi a Pasece ožívá zájem o Váchala. Ojedinělé dílo Váchalovo je podrobováno zatěžkávací zkoušce odborných kruhů, byznysu i komerce. Ceny stoupají a studeňanští se nestačí divit. Vzpomínají na své významné sousedy.

CO SKLÍZÍ OBEC STUDEŇANY DNES?

- zatím se našťestí neobjevil epigon Josefa Váchala
- vztah k Váchalovi se výrazně mění, už neznepokojuje, stále se o něm mluví, vzpomínají současníci, přijíždějí hosté, vytváří se obraz *populární* osobnosti
- sílí pocit blízkosti fluida významného jedince, magické značky pro všechno, propagace obce
- stoupá povědomí o jeho životě a tvorbě
- vzrůstá hodnota doma uchovávaných děl, sledují se aukce, diskutuje se
- přibývají informace o více než třicetiletém období pobytu J. Váchala v obci
- Studeňany se stávají součástí váchalovského kultu života a díla

35 Váchal, J.: *Deníky; výbor z let 1922–1964*. Paseka, Praha–Litomyšl 1998.

36 Olič, J.: *Neznámý Váchal; Život umělce*. Paseka, Praha–Litomyšl 2000.

M. SOUČKOVÁ: K AXIOLÓGII PROZAICKÝCH TEXTOV S VYUŽITÍM ČEŠTINY

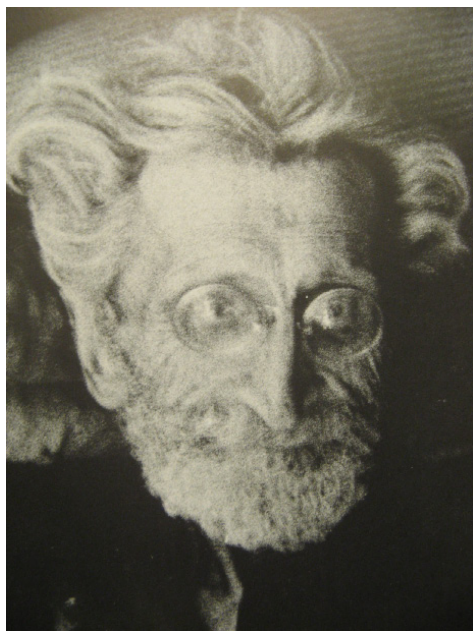
První myšlenka na založení *Váchalova spolku* se objevuje roku 2007 při odhalení pamětní desky před bývalým domem Anny Mackové a jejího druha a nájemníka Josefa Váchala. Poté je ve 14.00 v domě bývalého ONV otevřena výstava ze sbírek místních občanů a přespolečných milovníků díla obou výtvarníků. V 19.00 je tato snad nejkratší výstava zakončena. Návštěvnost je velká. Následujícího roku se otevírá stálá expozice.

Váchalův spolek studeňanský připravuje další akce, chystá se vydání sborníku. Zpovídání jsou pamětníci. Rozhlas zaznamenává vzpomínky.

V rámci letošního 40. výročí úmrtí obou umělců je Hanou Klínkovou z PNP a dosavadním ředitelem Jičínského muzea Jaromírem Gottliebem, za účasti široké veřejnosti, vztyčen nový kříž na Váchalově hrobě. Ten původní, navržený Josefem Hodkem, mizí beze stopy na jaře 2008.

A tak se i Studeňany zaslouženě stávají místem setkávání vyznavačů dnes už *populárních umělců* Josefa Váchala a Anny Mackové, kteří tu prožili téměř 30 let společného života.

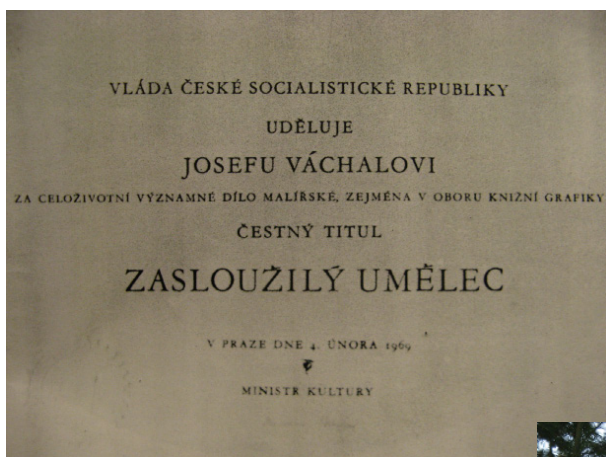
Je tedy možné říci, že obyvatelé dnes už památkově chráněné obce se specifickým geniem loci se mohou vyhřívat na výsluní stoupajícího zájmu široké veřejnosti? Myslím, že je čeká ještě dlouhá cesta.



Poslední foto J. Váchala od Josefa Knoppa ze dne 5. 5. 1969 – soukromá sbírka



Kresba Josefa Váchala od Anny Mackové – soukromá sbírka



- ▲ Titul Zasloužilého umělce – *Váchalův spolek studeňanský*
- Směrovka ke statku, kde pobývali téměř 30 let A. Macková a J. Váchal – foto P. Tylínek
- ▼ „Propagační“ autobusová zastávka v obci – foto P. Tylínek



POPULARIZACE JOSEFA VÁCHALA NA ŠUMAVĚ

TOMÁŠ HAUSER

ZPRÁVA

Naši kolegové, obdivovatelé Karla Klostermanna, k nimž se Váchal i my sami počítáme, rozprostřeli po Šumavě velkou publikační a osvětovou síť. Karel Klostermann je na Šumavě připomínán skutečně všemi možnými způsoby. Je zde několik soch v životní velikosti, rozhledna, stezka z Volyně do Hartmanic, jeho jméno nesou ulice všech větších obcí, dále jsou zde Klostermannovy skály, vrchy, chata i penzion. Infocentra mají k dispozici Klostermannovy romány, z nichž u cest často míváme do dřeva vypálené citáty. Působí zde občanské sdružení Karel Klostermann, a dokonce se zde točí i Klostermannovo pivo.

Je jisté, že právem patří Karlu Klostermannovi tato pozice literárního krále Šumavy. Jeho dílo je pevněji než Váchalovo spjato s Šumavou a Pošumavím, řekněme že tento kraj má u Klostermanna monopol na prostředí i na charakter postav z jeho románů.

Váchal se sice narodil na Domažlicku, vyrůstal v Písku, Šumavu prošel důkladně od Špičáku po Lipno, a dokonce žil několik měsíců v Prášilech, v papírně u Eggertů. Ale jeho pestré dílo je s trochou nadsázky častěji věnováno Ďáblu než Šumavě. Přesto si myslíme, že si zaslouží s Karlem Klostermannem sdílet slávu v tomto kraji. A to nejen za monumentální dílo *Šumava umírající a romantická*, příběh *Očarovaná Šumava* či dopis *Živant a umrlanti*. Váchal se Šumavou sdílí také povahu precizního neuhlazeného dřívce, pohlčeného vlnami chaosu, paradoxu a zmaru, přežívajícího v neustálém pochmurném diskomfortu.

Josef Váchal má však pouze nedůstojnou přízemní bustu v Prášilech, přezdívanou „žampion“, a výstavku originálů na schodišti kašperskohorského muzea. V infocentru na Kvildě je pak ještě přístupný nový výtisk *Šumavy umírající a romantické* v původní velikosti. Ale o mnoho více pokusů přiblížit Váchala na Šumavě veřejnosti už nenalezneme.

V současnosti jsou snad ještě populární citace či odkazy na *Šumavu umírající a romantickou* při veřejné debatě o současném stavu a způsobu péče o NP Šumava. Lze narazit i na demagogicky vykládané a zneužitě pasáže. Váchal je někdy uváděn dokonce jako zastánce kácení a lidských zásahů v nejceněnějších zónách Šumavy. Tedy evidentně zde není jeho dílo dostatečně zažito.

Během letošního tradičního putování váchalovského spolku Šumavou dozrál nápad obohatit obyvatele i návštěvníky tohoto divokého kraje o unikátní Váchalovy vize a postřehy k tomuto horstvu a vybudovat zde Váchalovu naučnou stezku.

Za tímto účelem jsme založili společnost Zázemí. Tento nic neprozrazující název v sobě obsahuje dva váchalovské atributy:

1. Odkazuje na boj Za Zemi – což vlastními slovy J. Váchala, kterými zakončuje kapitolu „Život okultistů“ v pamětech pro Portmana, lze upřesnit takto: „*Usiluji o království Boží na této zemi*“.
2. Míří na prostor Za Zemí – tedy mezi nebem a zemí, takzvaný astrál.

Váchalova stezka by měla poutníky seznámit s jeho reflexí zdejší krajiny a českého i bavorského lidu na přelomu 30. let minulého století. Návštěvník by mohl okusit z jeho úvah i díla přímo v terénu. Na informačních tabulích by se servírovaly dobroty literární i výtvarné, ezoterické i ekologické. Rádi bychom tak probudili „*romantiku nového ražení*“, již Váchal přisuzoval budoucím generacím.

Kromě samotné stezky bychom se ve druhé fázi popularizace pokusili příležitostnými cedulemi a cedulkami decentním způsobem osadit celou Šumavu. A následně sestavit místopisně filozofickou publikaci „Váchalův průvodce Šumavou“. Vycházeli bychom ze *Šumavy umírající a romantické*, deníků, dřevorytů a dalších záznamů.

Stezka samotná svou podobu ještě nemá určenou. Měla by vést co nejméně frekventovanými, zapadlými cestami. Cedule by měly být spíše nenápadné a menší. Nechtěli bychom, aby přes ně nebylo vidět do krajiny. Stezka pravděpodobně nemine Kašperské Hory, Šibeniční vrch (Galgenberg), hřbet Slunečné (Sonnberg), Prášily (Stubenbach), Novou Studnici (Neubrunn), Hauswaldskou kapli, Výhledy (Schrölenhaidu) či Kvildu. Vyloučena ale není ani možnost vést trasu až z Neprachov či Váchalových rodných Milavců. Do budoucna plánujeme působit i na bavorské straně. Rádi bychom ale už na české straně občasné používali dvojazyčných nápisů pro podporu návratu k původnímu stavu vesměs svorně koexistujících šumavských národů – Němců a Čechů.

Stezku budou občasné lemovat zmíněné tabule s ukázkami Váchalova díla. Určitě se neobejdeme bez hojných citací *Šumavy umírající a romantické*. Rádi bychom veřejnosti předložili základní Váchalovy myšlenky z oblasti vztahu člověka a divoké přírody, jako například následující citát:

„...jest ostatně věcí přirozenou, že všude tam, kde zájmy lidské střetnou se s přírodními, krása hyne: les ustupuje polím, příbytky opeřenců domovům tvorů na pevných nohách a skály v šterk mění svou tvářnost; co však nejnerozumnějším činem lidským zůstává, je zasahování do vlastní činnosti přírodní tam, kde živelná dění, málo posud a částečně jen člověkem ovládaná, samy prospěšný na konec stav zemi vytvářejí, třeba s počátku působení jich zhoubným býti se zdálo.“ (*Šumava umírající a romantická*)

Svůj prostor však budou mít i další Váchalova díla či zápisky.

Stezka by zároveň měla být nabitá citacemi vztahujícími se přímo ke konkrétnímu místu. Například tam, kde by se protínala s cestou sv. Vintře, by mohla být umístěna cedulka s citátem z *Šumavy umírající a romantické*, kde Váchal komentuje Vintříovo počínání takto:

„V odlehlá místa, v divočinu šumavského hvozdu dosud cestou z kraje nížin neprořá-tého, přišel sem známý Guenther, vulgo Vintř. ..., aby Nejvyššímu zde se kořil. Výsledkem tohoto poustevničení byla špionáž, velmi prostá a v účinku svém primitivní; obojakost k císaři a k Břetislavovi zároveň byla již povážlivější a co nejhoršího však

stihnouti mělo zlatou bránu březnickou, tímto prvním pobytem člověka zde, potvrdil čas příští.“

Na naučných cedulích se budou také objevovat některé dřevoryty, nejlépe na místech, ze kterých byly načrtnuty – pro možnost porovnání. Kupříkladu nyní, stejně jako ve 20. letech minulého století, nalezneme vývraty na Schröllenhaidě. Též pohled na Luzný od Březníku svádí ke srovnání, navíc je to místo velmi navštěvované, řekněme turisticky přexponované – tedy necht' se široká veřejnost seznámí s Josefem Váchalem.

Bude-li kdo mít dotazy, nápady, návrhy na spolupráci, kritiku Váchalovy stezky anebo kontakt na možného sponzora, dejte nám prosím vědět na mail zazemi@email.cz nebo na telefon 605 700 205.

Bude-li zájem, budeme rádi Zázemím také pro další Váchalovské aktivity.

Věřím, že se někdy potkáme přímo na trase...

RESUMÉ

RESUMÉ

DVĚ DEKÁDY DEMOKRACIE

REFLEXION

PAVEL JANOUŠEK: THE CRISIS OF A CRISIS OR GODS THROWN OFF THE THRONE GET INTO TROUBLE

The study deals with the crisis of today's Czech literature reflected by contemporary literary community. It comes out of the fact that awareness of the crisis of the contemporary literature is in a way a temporary state and a common counterpart of the literary life. Critical argumentation of the crisis is that is to say usually led by the efforts to distance oneself from the present literary operation and to provoke its participants to a change that should bring new significant works of art. The author of the reflection is however aware of the fact that the contemporary crisis of the Czech literature has its substantial particularities. The first feature is that it is felt as heavy and long-lasting beginning already in 1989. The second feature is that it is felt as historically fundamental marginalization of literature whose center lies in the "over-production" of works and words and at the same time in the diversion of addressees from the literary culture because reading and knowledge of literature is not part of the prestige of intellectuals anymore. This is connected with the third characteristic of the crisis and that is disillusion of the men of letters from the addressees and from the post-Velvet Revolution commencement of the literature of the commercial and mass reading. The fourth and most significant characteristic of the crisis is that it is felt as permanent. Today use of the word crisis is not conceptual: the critics of the present are sure that the present state is bad but, however, they are not able to face it with a specific positive program that would become a generally accepted way out. And if there are any programmatic efforts they have usually extreme form. One of their pronounced poles is represented by the opinions of authors and especially poets who are determined to follow their artistic truth regardless the addressees. The opposite attitude is rather held by the theoreticians of the postmodern culture who consider the fact that literature got lost and in the future therefore has to take addressee into consideration and return to forms more communicative for the readers.

JAROSLAV MED: LITERATURE AND DEMOCRACY

The paper deals with a problem of the contradiction between free and individual creativity of the person and the responsibility to society. In a short excursion, author shows different forms of this relation in our literary and cultural history. He notes some intensive moments of the identification of the Czech literature and democracy – which was for example year 1938. According to him „openness“ of the democracy, nowadays, leads to the possibility to indicate any entertainment as a work of art. „The word“, which was fighting against the totalitarianism for more than a half of the century, has lost any relation to the transcendental values.

LUBOMÍR MACHALA: COMPARISON OF CZECH AND SLOVAK POST-NOVEMBER 1989 LITERARY DEVELOPMENT

Comparative balance “stocktaking” of the post-November 1989 development in the Slovak and Czech literature registers quantitative and qualitative differences associated with re-integration of works from samizdat and exile into the national literary corpuses and notices also different forms which in the Czech and Slovak environment acquired phenomena like spiritual poetry, surrealism or postmodernism. It also points out that while in the Slovak society the motivations of the exile and its literature functioned after November 1989 rather in the political and religious life, in the Czech environment they surfaced first of all in a new value classification of the national literature. The article then comes to conclusion that two democratic decades distinctly confirmed peculiarity of the two national literatures although in this period there existed some common trends on both sides. The major common denominator was the fact that both the literatures were significantly enriched by the past twenty years both in quantity and quality.

ANŽELINA PENČEVOVÁ: DESPISED AUTHORS, MURDERED CRITICS, HATED PUBLISHERS, USELESS READERS (REFLEXION OF THE CZECH LITERARY LIFE IN THE CZECH PROSE AFTER 1989)

This article treats a specific phenomenon in Czech's prose after 1989 – the frequent appearance of novels, whose plot is limited almost entirely to describing the real Czech literary life, the different institutions that make it happen (authors associations, literary periodicals, publishing houses, reviewers, critics, bookshop owners, readers), and their relationship to the „institution“ of the author. The author – a character in the novel, is often an auto stylization of the text's real author, while the representatives of the other institutions are real life's people, only slightly disguised. The relationships between them are as a rule relationships of strong negativism and tension. This article tries to point out the reasons for this state of things.

JOANNA CZAPLIŃSKA: WHERE HAVE YOU GONE, EMIGRANT? PHENOMENON OF SPACE IN PROSE OF CZECH WRITERS IN EXILE AFTER 1989

The article is devoted to phenomenon of changing space in emigrants' minds and in output of writers living in exile who continues their writing after 1989. In prose of Jan Křesadlo, Jan Pelc, Lubomír Martínek and Milan Kundera returning to the homeland brings another trauma rather than feeling of joy and relief. Closed circle of homeland which was unreachably after emigration is, after 1989, still closed for people who have spent several years abroad and could not accept changes in their former country.

VLADIMÍR NOVOTNÝ: FROM POST-EXISTENTIALISM TO POSTMODERN – IMPULSE OF THE POST-NOVEMBER 1989 PROSE

In the literary Czech studies we miss a necessary distance to recapitulate Czech prose in the period of “the two decades of democracy”, e. g. in 1989–2009, especially because it is a period that is not completely concluded. However, if we tentatively analyze these two de-

cedes it appears that in specific works there endure tendencies of late existentialism or post-existentialism adjoining procedures and attitudes that are characteristic for postmodern poetic and aesthetics. In both lines efforts to stylize literary shape and own storytelling has a key position. Especially after 2000 in Czech prosaic production – in particular in the works of younger authors – there grow specific phenomenological view of the world, new thematic paradigms and new type of author's modeling of a story or motive appear.

ERIK GILK: HISTORICAL PROSE – CONTRAFACTUAL HISTORICAL FICTION – HISTORICAL FANTASY. POSITION OF CZECH HISTORICAL NOVEL AFTER 1989

The paper deals with present-day position of traditional genre of Czech prose – historical novel, which popularity has been descending from November 1989. The author tries to term reasons of this phenomenon inside the genre and also outside of it. Besides evident social-political circumstances there is upcoming competition in form of historical fantasy. The paper is closed-down with prognosis of future of the genre based on substantial analysis of existing fictional texts: Peklo Beneš (2002) by Josef Nesvadba and Munkdorf (2006) by Jan Zenkl.

RADIM KOPÁČ: EROTIC/PORNOGRAPHY IN THE POST-REVOLUTIONARY CZECH PROSE AND POETRY

The study treats erotic or pornographic topics in the post-revolutionary Czech literature in four anthologies that attempted to summarize this production: *Schůzky s erotikou*, *Jezdec na delfíně*, *S tebou sám* (all 2005) and *Divoká jízda* (2006). The text refers both to the past, especially to the erotic literature of the first republic and late 1960s, and to more general question of differences between erotic and pornography and between male and female handwriting.

LIBOR MARTINEK: TWO DECADES OF DEMOCRACY AND LITERATURE OF THE TĚŠÍN REGION

Political and economical changes in Czech Republic after 1990 have a big influence on literary life of Polish national minority in Czech Republic. Those people live in the Czech Silesia in the area of Czech Těšín. The authors write in Polish language and Czech language as well as in dialect from the Czech Těšín. However, the youngest generation use more often dialect from Těšín than Polish. Some literary institutions appeared in Czech Republic and Zaolzie after 1990. A lot of writers are simultaneously members of such institutions in Czech Republic and in Poland. Since that time, Polish writers from Czech Těšín have had more possibilities to publish their literature. Polish minority has integrated in the first place with Polish national culture for about 80 years. In last 10 years the relations with Czech cultural society became stronger. The youngest generation of writers assimilates – they write in Polish as well as in Czech language (Lech Przeczek, Renata Putzlacher, Bogdan Trojak). Life between two cultures enriches creativity of Polish writers with big artistic ambitions. Postmodernism becomes more and more connected with national discourse. Because of this, a provincialism of cultural life of Polish minority becomes smaller. Relatively rich cultural and social

activity of polish writers from Zaolzie is an intermediary between two nations – it helps to bequeath cultural values.

The most intensive expansion of Polish cultural, culturally-social and educational life in the Český Těšín region started in the period between the two world wars when some elements of the cultural life started to stabilize and some others only started to form. A certain type of cultural life gradually started to develop; despite of the existence of formal obstacles, there were some conditions under which a certain literary culture evolved. Polish literature in the Český Těšín region did not have any aspirations to surmount a stage of regional writings, which met the specific needs of the region's inhabitants. There was no literary criticism in the region of Český Těšín; that would determine norms, regulations, rules and valuations necessary for the standard existence of literary life. There did not arise any academic and special research centers, where some of the Polish experts (scholars, intellectuals, specialists) would work. It was only about local types of literary activities, which were not united overall. There were a lot of positive elements helping to develop a Polish "minority" culture and literature, but on the other side there existed many limitations caused by specific political conditions. The Author deals also of determinates of identification of polish living in the Czech's Silesian Part area. As elements of identification the Author accepted language, place of living (connection with the region), and tradition of families of Silesian writers families (consciousness about their polish roots), participation of cultural, political life and education. The Author deals about future of identity in the context of globalization, multicultural reality in the situation of the clash cultures.

MILENA ŠUBRTOVÁ: THE REPRESENTATION OF THE "NORMALIZATION PERIOD" IN THE POST-1989 LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH

Immediately after 1989 the public attention was aimed at issues of the development and cultivation of value criteria, which was also connected with the de-monopolization of publishing enterprise. As for literature focused on the national history, the following years mainly witnessed writers' attempts to deal with the period of the Nazi occupation and the atmosphere of persecution in the 1950s. Among rare attempts to deal with the recent history are the artistic-educational book *History of the Czech Courageous Nation and a Few Insignificant World Events* (2003) by Lucie Seifertová and the picture book *The Wall* (2007) by Petr Sís. Neither the quantitatively poor line of the exile and samizdat literature for children and youth can provide an account of the normalization period. The only prose work of intentional nature where a current child reader could find a historically true representation of the two normalization decades is the novel *Perlorodky* [Pearl Oysters] by Jiří Stránský.

JAN SCHNEIDER: ON THE LITERARY SCIENCE AFTER 1989. PRELIMINARY SCHEME OF THE STORY

In 1990s theoretic discourse was dominated by works of structuralist orientation (their authors mostly belonged to the generation of scientists who were forced to leave their jobs during the normalization). The literary-historical discourse in the first years after 1989 had a typical feature: interest of the authors previously held back – from the interpretations of specific works on one side and outline handbooks on the other side to complex history of Czech literature

after 1945. Critical methodological self-reflexion gradually deepens – this self-reflexion is characteristic by weakening and revising of structuralist points of departure (howbeit theorists of fictional worlds and naratologists) draw from them) and by penetrating non-structuralist trends into the Czech context (e.g. feministic literary science). Methodological self-reflexion characterizes also literary historiography in the new millenium.

ALEŠ HAMAN: ON THE POST-COMMUNIST LITERARY CRITICISM

Author deals with the literary criticism after year 1989. He tries to define some troubles, which the criticism had to responde and was influenced by them. There were several critics and critical „schools“, which can by recognized as an oroginal, creative and individual or ideological attitude to a literary work. Of course, an important role also belonged to the specific media.

VLADIMÍR JUST: THE END OF A PRIVILEGE (THEATRE, MEDIA, CRITIQUE)

The two decades that passed from the Velvet Revolution are a proper opportunity for a reflexion of a role (or rather a change of roles) of theatre, media and critique. Theatre in the last centuries played in the Czech society always a specific role of a substitute of nonexisting freedoms (national, social and civic). This “nationally revivalistic” role culminated distinctly on the November days of 1989 when at the same time, however, its “nonaesthetic” functions exhausted themselves. During the next years theatre was looking for its sense and its spectators for a relatively long and complicated time. During this period it nearly completely cast away all the political and social-critical functions and yielded them to other media, particularly to television. But also here we witness a strange phenomenon. Professional critical reflexion disappeared from our screens (not so much from printed and electronic periodicals). In the central media critique as a discipline does not exist (the reflexion of politics is provided – with a friendly affirm of moderators – by politicians themselves, the reflexion of culture the artists themselves etc.). Only in the last decade previously impossible political themes penetrate into Czech scenes – and they have a growing response. Does it mean that theatre ahead of time – like many times in the past – announces the first symptoms of approaching serious dangers of proclaimed political and civic freedoms?

EVA FORMÁNKOVÁ: HOW TO COPE WITH RECENT CZECH AND SLOVAK HISTORY VIA THEATRE?

The contribution is analyzing three Czech and Slovak theatrical and dramatic projects which have attempted to reflect recent history. What they have in common is failing in forming the complex dramatic text of the undoubted quality and rather unsuccessfully staying at mere draft. Though they are separated by four years of the time of their origin, the subject-themes are strikingly similar – regardless of the generation stratification of the authors. We may argue that in spite of the unequal quality and more or less indefinitely formed shape, all the texts are part of the present tendencies of the Czech and Slovak theatre.

ANALYSES AND INTERPRETATIONS

ROMAN KANDA: VLADISLAV VANČURA AND MILAN KUNDERA OR PITFALL OF PERFECTION

The point of departure of the article is a thesis of F. X. Šalda about imperfection of a work of art as a precondition of its immortality (*„dlouhoživotví“*) and its later actualization in the work of a literary critic Jan Lopatka. In the work of Vladislav Vančura we can follow a tension between free artistic imagination on one side and programmatic “framing” of a work on the other side. The other part of the article presents a polemic with Kundera’s conception of a novel as a completion of a work on a aesthetic project.

BLANKA KOSTŘICOVÁ: NOVEL SERIES OF JIŘÍ KRATOCHVIL

The article deals with six novels by Jiří Kratochvil written in eighties and nineties of the 20-th century. These novels are closely connected one with another, while the first of them, *Urmedvěd*, can be found – in many aspects – the source for others. Author himself calls *Urmedvěd* „the book of life necessity“ (according to him each author writes one or two books of this kind and all others are only derivated from it). This „life necessity“ is undoubtably present even in *Uprostřed nocí zpěv*, but in following novels it grows weak – especially in last one *Noční tango*. But *Noční tango* is, after all, a sort of parody to author’s previous novels – Jiří Kratochvil closes his novel cycle by his typical irony and self-irony.

SERGEJ SKORVID: „BABBLE, BABEL AND BABYLON“ OF JÁCHYM TOPOL

This article tries to show how has Jáchym Topol’s manner of writing changed since he published his first novel *Sister* (1994), representing a kind of text, which was quite properly described by S. Čmejková in the collective monograph *The Czech Language at the turn of Millenium* (1997) as „spontaneous, exalted, intermittent discourse of the narrator“ with such characteristic feature of modern literature as mixture of languages. The author himself called this text type metaphorically „babble, babel and babylon“. In his latest book entitled *Through the Could Country* (2009), however, there are no macaronic utterances, the author confines himself to using only few signal words or sentences being quotations from other languages (Russian, Belarusian, Slovak, German, English) in order to indicate their presence in the area of the novel and in the dialogues between the characters involved in its action. Topol’s „babylon“ is not manifested in language any longer, but it is still displayed in his vision of Europe, so various, but interconnected.

IVO HARÁK: LOOKING FOR A SHAPE OR ON POETRY OF JIŘÍ KOTEN

In his essay Ivo Harák deals with Jiří Koten’s poetic work that Koten has written so far (books of poetry *Přebohatě hodinky pradědečka Emila* and *Aby dům*). Ivo Harák tries to recognise significant features of Koten’s poetic personality and to look for the meaning of formative givennesses of Koten’s work. He pays attention to function of rhymes and rhythmical segmentation of the text.

LENKA JUNGMANNOVÁ: DRAMATICAL WORKS OF DAVID DRÁBEK OR THE CRITIC OF THE “MCDONALDISATION”

The article of L. Jungmannová deals with the phenomenon of McDonaldization in the work of a playwright David Drábek (born 1970). First it focuses on specific ways of the author's poetic: on the open structure of plays, mixing of genres and pseudotransmedia montage. Then it follows features of McDonaldization and procedures of its critique projected in his plays: substitution of quality by quantity, abolishment of a difference between reality and fiction, emphasis of the aspect of amusement, addiction to media, falseness of advertisement, condemnation of commercialization and decline of communication.

COMMENT

BLANKA HEMELÍKOVÁ: THEMATIZATION OF „OLD“ CENSORSHIP IN COMIC MAGAZINES, AFTER 1918 AND 1989

The paper sets out to illuminate the theme of old censorship in comic magazines, in diachronic assessment, after 1918, following the rise of the new Czechoslovak republic, and after 1989, after the fall of the totalitarianism. It tries to compare the magazine „Nebojsa“ (1918–1920) and „Dikobraz“ (1945–1993). By comparing their approach it points out that both magazines reflected the theme in similar ways. What is important is that both magazines published the confiscated literary works, by authors of their redactional circle. In addition, Nebojsa published satirical jokes of old censors, whereas Dikobraz published the memorial article of the editor-in-chief of the censorship of the 60s. Then, depending on specific historical circumstance, Nebojsa published satire on „new“ censorship and Dikobraz stopped echoing the theme, and turned to other current affairs. The paper concludes that the theme did not transform, the satirical object always being institutional censorship, without reflecting the concept of censoring in general.

LENKA MÜLLEROVÁ: PARATEXTUAL PUBLISHING STRATEGY ON THE TURN OF THE MILLENNIUM

Paper deals with the book paratext of the six Czech publishing houses in 90 years of the twentieth century. Typical characters of the Czech paratext communication are not only the slow growth of the paratext and a slow fixation of the paratext model in the books, but also the high number of the works which are filed into the publisher's editions, low availability of the back book cover which is very frequented promotional or almost absence of the reference text from the reader acceptable leading.

MARTA SOUČKOVÁ: ON THE AXIOLOGY OF THE PROSAIC TEXTS WITH THE USE OF CZECH (ON MATERIALS OF THE SLOVAK POST-VELVET REVOLUTION LITERATURE)

The author concretizes the works of Slovak authors after 1989 (Tomáš Horváth, Jana Bodnárová, Marek Vadasa, Tom von Kamin, Petr Pišťanka, Ivica Ruttkayová, Pavel Hrůza, Mária Kopcsaya, Balla etc.) who are written either completely or partially in Czech (quotations, the language of characters, dialogues etc.). Součková finds out the level in which Czech is functional in the texts – if it is a tool of characterizing of a character or environment, language of the older literature, a means of the comic (irony or parody), or it is only prank, a method of “making special” of prose and amusement, often only of the author himself. Součková also considers the causes of the more frequent presence of Czech in the Slovak post-Velvet Revolution prose and on the opposite the reasons of eminence of the prosaic work.

MICHAL ČERNÍK: OUTCAST LITERATURE

After 1990 the Czech society got rid of the delusions of the past but soon sank into new delusions and believed hackneyed phrases of the new ideology. One of these delusions was that in market conditions culture will gain its subsistence. Even many writers gave credence to this. Today it is more and more evident that market relationships are destructive for our nation's literature. The vast majority of Czech writers fail to find a publisher for their quality fiction. Even if a writer does find a publisher and gets a fee, the fee is so low that it degrades the writer's work. Many publishers don't pay at all. Some don't adhere to licensing treaties. Some require payment for publishing and even book distribution. Today's writer is pushed into position of a supplicant and a ham actor. Similar destruction is slowly befalling the entire non-profit sphere of professional culture. For twenty years our political power has shown that it doesn't need literature or culture. There is no legal or economic framework to ensure the proper functioning of culture and to promote new literary works. The devastation of aesthetics and the poverty of vernacular culture and literature are only reflections of the moral state in our society. When laws don't correct abuses of freedom, morality, responsibility, conscience and spiritual values cannot thrive. The desire for power and property has proved to be stronger than democracy. Vernacular literature has been pushed out from periodicals and public media. The media have nipped the presentation of Czech culture, Czech mind, and national values. Ethos, pluralism, tolerance, altruism and national pride and other values that make up a democratic society have evaporated. To discard these fundamental values is to discard literature, culture and the nation. A state can exist without culture, but not a nation. Such a nation has no chance for the future.

VARIA: VACHALIANA

VLADIMÍR JUST: „HIGH“ AND „LOW“ IN THE WORK OF JOSEF VÁCHAL
(GOETHE, BACHTIN AND LAUGHTER ASPECTS OF VÁCHAL'S CARNIVAL)

With two quotations from J. W. Goethe – one is from his evaluation of a poem in prose *Nature* and the other from his popular book of interviews with J. P. Eckermann – we via detour

get to the grotesque nature of Váchal's view of the world. The detour through the carnival aspect of the world is called M. M. Bachtin and conception of folk laughter culture: "grotesque" canon versus "classic" canon. Also at Váchal we find besides nearly identical "naturphilosophy" also a grotesque nature of his crazy, inversive, carnival view of the world. A long time before modern "postmodern" and "deconstruction" Váchal's clown-like view "up-side-down" did not acknowledge neither in the art nor in the science the hierarchy of the "high" and "low". In Váchal's works we can document ambivalent, half-serious, half-laughter parody view not only from his well-known works but also from not-known archival sources. For example from his private notes and private classification of reading (when except from *Richard III* Shakespeare failed by him, similarly to Czech lyrics Hálek, Heyduk or S. Čech who received regularly Ds at Váchal while books of folk reading, penny dreadful, horrors and books on Faust received As). Illustrative and scientifically not processed material for forming the carnival conception of the world at Josef Váchal is his magazine *Hodnodle nadšená* where to please both himself and his friends the then sixteen-year-old teenager supplied the whole copy by his verses, aphorisms, dramas and drawings. We can label the magazine, although affected by adolescent dilettantism, as a little grotesque "*gesamtkunstwerk*". In our region it actually is a rare example of a typically Váchal-like artistic form of a view of the world that we can name pre-Dadaism.

TOMÁŠ WINTER: TERRIFYING BEAUTY OF THE FAIR PICTURES: MATĚJ'S PILGRIMAGES, JOSEF VÁCHAL AND CZECH AVANTGARDE

One of the important inspiration sources of the artist and man of letters Josef Váchal (1884–1969) were fair pictures that date back at least to the seventeenth century. The article shows in which way Váchal perceived these works. It compares his attitude with the attitude of Josef Čapek and the members of the inter-war avant-garde of the circle *Devětsil* and *Skupina surrealistů v ČSR* (*The Group of surrealists in Czechoslovakia*; Karel Teige, Jindřich Štýrský, Jaromír Funke etc.) The example of the fair tables illustrates the change that reception of popular culture went from Expressionism to surrealistic works.

BOHEMICA OLOMUCENSIA 4 – SYMPOSIANA

2. ročník, 2010

REDAKCE: Lubomír Machala (šéfredaktor), Božena Bednaříková (zástupkyně šéfredaktora), Erik Gilk, Darina Hradilová, Vladimír P. Polách (technická redakce), Karla Strnadová (tajemnice)

REDAKTOR ČÍSLA: Lenka Pořízková

TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ: Lenka Pořízková

Číslo vzniklo v rámci projektu *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí*. Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Vydání (tisk) je finančně dotováno projektem Podpora excelence odborných a pedagogických publikačních výstupů FF UP a rovněž Ministerstvem kultury ČR.

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Adresa redakce:
Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP v Olomouci
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc
tel.: 585 633 180
e-mail: tajemnik.kb@upol.cz

Olomouc 2010

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

NEPRODEJNÉ ČÍSLO