

**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

2020
—— **LITTERARIA**



BOHEMICA OLOMUCENSIA

2020
—— **LITTERARIA**

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2020 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 5 **Editorial**
Lubomír Machala
- 10 **„Psát podle úplný pravdy“ Filipa Topola**
Autenticita jako textualita
Kristina Dokulilová
- 22 **Idealizace v *Lapačích prachu* Lucie Faulerové**
Tereza Roháčová
- 32 **Dějiny a jejich obraz v novější próze**
Rozpad obrazu historie, jeho rekonstrukce prostřednictvím
uměleckého díla
Jakub Vaníček
- 48 **Nepravidelnost jako jednotící princip románové trilogie**
Stanislava Komárka
Matěj Antoš
- 64 **Salónní próza Františka Heritese**
Pavčina Dušková
- 80 **Demytizace socialistického ideálu v Jedličkové próze**
Kde život náš je v půli se svou poutí
Bára Meda Řezáčová
- 90 **Ironie jako Echoic mention**
Podoby ozvěn v konkrétní poezii
Julie Koblížková Wittlichová
- 118 **Náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky**
Od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu
Libor Staněk

- 138 **„Zbytečný člověk“ jako literární jev a typ**
Pavel Kopečný
- 162 **Rozhovory Východ–Západ u kulatého stolu**
Setkání spisovatelů, dramatiků, režisérů, literárních kriti-
ků a filozofů na kongresech pořádaných Rakouskou společ-
ností pro literaturu v polovině šedesátých let minulého
století ve Vídni
Dagmar Vobecká
- 192 **Obrat ke čtenáři jako nástroj marketingu**
Vendula Čepicová
- 200 **Literární život první republiky pro široké publikum?**
Martin Špaček
- 209 **Nepřesvědčivé završení trilogie**
Dominik Bálan
- 222 **Hybridita – cesta z plurality**
Natálie Trojková
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Jedním z aspektů, na který klademe při redakční přípravě časopisu *Bohemica Olomucensia* nemalý důraz, je poskytování publikačního prostoru příspěvkům mladých, respektive začínajících badatelů. Tyto příspěvky získáváme porůznu: některé jsou výsledkem pregraduální výuky, jiné vznikají během doktorských studií, další pak přinášejí nejrůznější konference či soutěže. A protože texty mladých kolegů i kolegyně nehrají v kontextu těch ostatních přílišnou roli, rozhodli jsme se složit z nich celé číslo, uvádějící dvanáctý ročník časopisu.

Tři z nich (staty Kristiny Dokulilové, Terezy Roháčové a Báry Medy Řezáčové) jsou spojeny se studentskou konferencí, která probíhá jak na jednotlivých fakultách, tak na celostátní úrovni pod názvem Student a věda, resp. Studentská literárněvědná konference. Jejím dlouhodobým garantem je Ústav pro českou literaturu, v. v. i., Akademie věd České republiky, organizačně ho v posledních letech zajišťoval Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty brněnské Masarykovy univerzity. ÚČL AV ČR zaštiťuje také každoroční doktorandské konference, které pořádá ve spolupráci s univerzitními bohemistikami z Brna, Českých Budějovic, Olomouce, Ostravy i Prahy, a to v Třebíči nebo Telči. Z tohoto zdroje pocházejí příspěvky Pavlína Duškové, Libora Staňka a Julie Koblížkové Wittlichové. Dagmar Vobecká a Jakub Vaníček zase prezentují části svých připravovaných disertací. Matěj Antoš a Pavel Kopečný patří k čerstvým posílům filologických pracovišť Ostravské a Masarykovy univerzity a jejich studie jsou odrazem osobní odborné profilace.

Varia tentokrát přinášejí příspěvky studentů bohemistiky na olomoucké FF UP, a to jak magisterského stupně (Vendula Čepicová), tak i doktorandů (Dominik Bálan, Martin Špaček a Natálie Trojková).

Tematicky v tomto čísle BO dominuje jednoznačně současná česká literatura, respektive literatura vzniklá od druhé poloviny dvacátého století. Stati M. Antoše, V. Čepicové, K. Dokulilové, T. Roháčové, J. Vaníčka, stejně jako příspěvky J. Koblížkové Wittlichové, L. Staňka či D. Vobecké prezentují velmi pestrou paletu charakteristických nebo specifických jevů, problémů a trendů této etapy literárního dění, včetně přesahů jinač. Obdobně pestrá je metodologická škála, kterou ve svých pracích začínající badatelé uplatňují. Příspěvky P. Duškové a P. Kopečného pak naznačují, že ani další oblasti literárněvědného terénu nejsou mladým literárním vědcům cizí.

Z pozice vedoucího redaktora časopisu *Bohemica Olomucensia* konstatuji, že je nám ctí a potěšením asistovat při profesním etablování těchto noviců a noviců našeho oboru.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2020
LITTERARIA

„PSÁT PODLE ÚPLNÝ PRAVDY“ FILIPA TOPOLA

AUTENTICITA JAKO TEXTUALITA

KRISTINA DOKULILOVÁ

WRITING THE COMPLETE TRUTH BY FILIP TOPOL. AUTHENTICITY AS TEXTUALITY

Filip Topol himself has often confessed to a strong aura of authenticity which was created around his personality from the very beginning. I would like to uncover this phenomenon in his prosaic debut. In the introduction I try to resist the concept of authenticity in the sense of true representation of reality in his work. I perceive authenticity as the author's intention, which he inscribes in the text during writing process. Authenticity is thus inscribed in the text by the author as an instruction intended to trigger this effect on the reader. Therefore we will focus on certain textual features, which have an authentic effect on the perceiver. This is not only caused by a mere isolated enumeration but mainly by their specific correlation in the text. These language elements that we recognize in the text as "authentic" are features with a pragmatic dimension, which means that they require anchoring in a particular context, be it a link to the text, the author's life, or a general social context which is introduced by literary underground.

Keywords: authenticity, authentic effect, text construction, pragmatic dimension of features, role of context

Zdálo by se, jako by postačující podmínkou pro určení díla za „autentické“ bylo rozeznávat v něm zrcadlíci se život autora. Vyměřovat autenticitu díla výhradně mírou shody biografických událostí s jejich literárním záznamem ovšem zpravidla nepostačuje. Pokud by existoval ideál absolutně autentického díla, muselo by v sobě koncentrovat maximum životních pravd. Tímto způsobem bývá často a mylně vykládán realistický diskurs, když se v některých učebnicích literatury dočítáme, že spisovatelé v realistickém díle *komplexně, pravdivě a věrně* zachycují skutečnost.⁽¹⁾

1 Srov. např. Sochrová, Marie. *Literatura v kostce: pro střední školy*. 2. vyd. Praha: Fragment, 2008, s. 63.

Dílo však celou skutečnost nikdy pojmout nemůže. Psaní je mezerovitě v tom smyslu, že spisovatel nepíše vše, nemůže znovu vyslovit skutečnost v takové plnosti, v jaké už jednou je, ale vědomě z ní vybírá a tím i zdůrazňuje některé její rysy.

Jedním z nejčastějších pojetí autenticity je ztotožňovat ji s pravdou života. Pokud by se „autentické“ v literatuře mělo poměřovat s životní pravdivostí, pak bychom také měli ono absolutně pravdivé, vzorové bytí nalézt i ve světě skutečném jako prototyp. Autentičnost by pak byla mimoliterárním fenoménem, životní hodnotou, která by byla do autentického díla nějakým způsobem přenesena. V takovém případě, jak upozorňuje Pavel Janoušek, by však toto tvrzení muselo zároveň platit i opačně – cokoli je v životě autentické, musí do uměleckého díla vnést hodnotu (Janoušek 1998: 14). Chápání autenticity ve vztahu k pravdě života tedy, zdá se, nepostihuje tak docela její podstatu.

Pokusy o vyměření autenticity se také střetávají s problémem stylizace, která bývá chápána jako její překážka (srov. Mikula 1997: 65–74). Je tomu však skutečně tak? Součástí fikčního světa je nepochybně vždy autorovo „já“, které se v textu nově ztvárňuje, a to v rozličných podobách jeho (auto)stylizací. O této zkušenosti výstižně vypovídají následující verše básnicko-filozofické skladby „Naivita“ Egona Bondyho: „[...] byl jsem tisknut k potřebě stále větší autentičnosti/ až dokumentaristické/ [...] jež se ovšem principiálně neobejde/ bez autora subjektu/ jenž je jedinou jemu vlastní a dostupnou autenticitou“ (Bondy 1990: 22). Autor ve snaze zkrátit vzdálenost mezi jím „skutečným“ a jím „v díle“ na minimum nemůže než se v díle prezentovat prostřednictvím autorského subjektu. Pro naše uvažování nad autenticitou v literatuře z toho vyplývá důležitý postřeh: stylizace nemůže být v rozporu s autenticitou. Pokud v díle nacházíme rozličné stylizace subjektu, pak jde slovy P. A. Bílka o „hledání a konstruování možných „já“, z nichž každé je stejně pravdivé a opravdové. Čili žádné jím není opravdu, „autenticky““ (Bílek 1996: 9).

Vrátím se ještě k výše jmenovanému Pavlu Janouškovi. V jeho studii „Autenticita jako protipól literární tradice“ (Janoušek 1998) se totiž objevují klíčové pojmy pro mé další uvažování. Píše tu o *procesu autentizace*

či o proměnlivém *působení* jistých jevů (což vysvětluje na příkladu ředitele botanické zahrady pana Větvíčky, který v reálném životě tuto profesi skutečně zastává, ale jež v kontextu literárního díla může *působit* jako nepravděpodobná čili neautentická). K autenticitě Janoušek přistupuje jako ke způsobu práce s literárním textem a všímá si, že „existují jisté žánry, témata, motivy, konstrukce a figury, které snáze vnímáme jako odkaz k autenticitě“ (Janoušek 1998: 16). Směřuje tak naši pozornost od autorského předobrazu a reálného světa k substanci, k jazykovému znaku, který může nabývat autentického působení.

Vždy můžeme jakožto čtenáři zpochybnit věrohodnost určitých událostí zachycených v literárním díle vzhledem k tomu, do jaké míry tyto odpovídají životním faktům. Stejně tak můžeme zpochybňovat tvář autobiografického „já“, jak se nám prezentuje v díle. Nemůžeme však popřít účinek autenticity vyvolaný záměrnými autorskými strategiemi. Proto je otázka autenticity v díle stále platná. Můžeme o ní uvažovat jako o autorově úsilí psát autenticky (Bílek 1996: 9), přičemž o tomto úsilí pak vypovídají výrazové prostředky, jichž je v díle užito.

V následující části se již budu zabývat konkrétním literárním textem. Budu přitom vycházet z výše uvedených předpokladů, které se pokusím ověřit interpretací dílčích jazykových jevů z prozaického deníku *Mně 13* Filipa Topola. Budu sledovat, jakým způsobem je zde autenticita přítomná v textualitě, respektive jakými různými formálními a jazykovými prostředky je dojem autentičnosti vyvoláván.

Otevře-li prozaickou prvotinu *Mně 13* tehdy třináctiletého Filipa Topola (napsáno v roce 1979, první vydání z roku 1994),⁽²⁾ předního předsta-

2 Podruhé dílo vyšlo souborně spolu s dalšími dvěma prózami pod zastřešujícím názvem *Tři novely*. Domnívám se však, že tento editorský zásah nebyl příliš šťastný. V případě *Karla Klenotníka cesty na Korsiku* jde o cestopisný deník a *Zápisky milencovy* vykazují znaky žánru pohádky a básně v próze. Přímé žánrové pojmenování může ve čtenáři vzbudit jistá očekávání, která však v průběhu četby nedojdou naplnění. Proto se v případě díla *Mně 13* držíme označení prozaický deník, což se ostatně projeví i v tomto příspěvku. Právě volba deníku jako výchozí formy, která je dále prokomponována a beletrizována, je totiž pro Filipa Topola příznačná. Příkladem jiného takového autorova díla, které podobně vzniklo z původní deníkové formy, může být již zmíněný cestopisný deník *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*. Z dochovaného rukopisu s autorskými zásahy (škrty a závěrečná pointace díla) je zřejmé, že text procházel promyšlenou kompoziční prací, na jejímž počátku stál právě datovaný deník

vitele tzv. třetí vlny literárního undergroundu, příslib autenticity ve smyslu věrnosti životní pravdě se před čtenářem vyjeví již v úvodu jako nevyvratitelný fakt: „Chci jen říct, že tady to bude psaný podle úplný pravdy, co jsem prožil.“ (Topol 2006: 11) O patnáct let později dává spisovatel svému autor-skému záměru punc, když v meta-komentáři téže knihy znovu zdůrazňuje: „Proč jsem tu knihu psal? [...] Chtěl jsem jenom, abyste si uvědomili, že *Mně 13* je a byla pravda.“ (ibid.: 57) Již od první stránky s námi tedy vyprávěč rozehrává hru na autenticitu, přeje-li si, aby čtenář jeho dílu projevil důvěru. Autorským záměrem bylo napsat takové dílo, které by působilo nanejvýš autenticky.

Je otázkou, zda může už samotný žánr deníku fungovat jako znak autenticity. Ačkoli v každém literárním díle dochází k fikcionalizaci a vždy jde o jakousi hru na autenticitu, v případě deníkové literatury bývá aspekt autentičnosti vyzdvihován na úkor fikce. O autobiografických dílech obecně se dá říci, že bývají ceněna právě pro jejich pravdivost, zvláště pak deníky bývají vyhledávaným literárním zdrojem domněle nezkreslených informací. Mluví se o „non-fiktivnosti“ deníku prokazujícího velmi těsné spojení s životem jeho autora. Tyto teze jsem však již v úvodní teoretické části našeho příspěvku zpochybnila, respektive relativizovala (každé dílo v sobě vždy nese prvky stylizace, deník nevyjímaje). Pokud má žánr deníku potenciál působit autenticky, může to spočívat v jeho subjektivnosti, která je způsobena vypravěčovou sugerací non-fikčnosti: „před fikcí a fabulací [deník] upřednostňuje bezprostřednost záznamu, autentičnost sebevyjádření, věcnou informativnost.“ (Mocná 2004: 98) Příklon k deníkovému žánru, který autor volí pro své vyprávění, chápu jako první z významných znaků, jenž může podpořit autenticitu Topolových textů.

Psaní knihy *Mně 13* bylo pro Filipa Topola vedle hudební performan-ce dalším z uměleckých způsobů, jak vyjádřit prožitek pestrobarevného a dobrodružného světa undergroundu, do nějž byl už ve svém raném

z cesty do Itálie. Výsledkem této kompoziční práce je vznik nové formy – cestopisného deníku, který bychom ze tří uvedených textů snad mohli nejnázče číst jako novelu. Pro kontext celkového díla Filipa Topola je podstatné zmínit, že i o svých písňových textech autor mluvil jako o „takovém zašifrovaném deníku“ a přiznával jim jejich vysokou autentičnost.

věku doslova vržen a který se tolik lišil od nudné šedi socialismu. Dynamickým principem psaní se v díle *Mně 13* stává bezprostřednost, s níž zaujatý vypravěč chrlí jednu událost za druhou a zalidňuje stránky desítkami jmen svých kamarádů, kterých je v díle jmenováno přes čtyři desítky. Odkazy na blízké přátele a osoby ze stejného prostředí byly vyjádřením pocitu sounáležitosti, pro underground tolik typického. Svoji příslušnost k undergroundové skupině sdílejíci tentýž generační pocit podtrhuje navíc vypravěč *Mně 13* oscilací mezi ich-formou a plurálem, když se například po další prohrýbené noci ptá: „Bylo to opět krásný – ale ničí nás to?“ (ibid.: 52)

Autentické osoby nejsou v prozaickém deníku zobrazeny jen jako důkaz autorovy spřízněnosti s undergroundovou skupinou. Jejich existence v díle rovněž zakládá dialog, jenž je patrný v četných osloveních budoucího čtenáře: „Jestli si na ně *vzpomínáte*, ty jak sme chtěli sbalit na Rokenrolovejch Velikonocích [...]“ (ibid.: 51). Vypravěč přitom neodkazuje k nějaké události již v díle zmíněné, na niž by se měl čtenář rozpomenout, ale referuje k mimoliterární skutečnosti, která může nezasvěcenému čtenáři zůstat zastřena. Komu tedy toto oslovení patří? Dílo *Mně 13* tehdy Filip Topol rozepsal v devíti kopiích a rozdal přátelům. Adresáty tedy byli Topolovi nejbližší kamarádi, jak napovídá oslovení v předmluvě: „Proto se vy, o kterých tam třeba bude nějaká reálná pravda o vašich špatnejch stránkách atd., nezlobte.“ (ibid.: 11) Vyplývá z toho, že dílo *Mně 13* nejprve sloužilo k vnitřní komunikaci mezi společenstvím mladých umělců, jimž byly aluze na konkrétní události či osoby dobře známy.

Kromě úsilí zaznamenat co nejvíce událostí prožitých spolu s konkrétními lidmi si povšimněme i jiné, výraznější tendence. Vyprávění má od prvních řádků povahu „zpřítomňování“. Nabýváme dojmu, jako by vypravěč chtěl skutečnost nejen zaznamenat, ale zvoleným způsobem psaní ji rovněž zpřítomnit, zcela zrušit onu propast zejíci mezi prožíváním a zápisem. Tímto se dílo odklání od formálních rysů klasického deníku, který vychází z potřeby události pouze zapsat jako něco, co v reálném čase již uplynulo a zápisem nemá být zapomenuto. *Mně 13* je záznamem i zpřítomněním současně. Tendence zpřítomňovat prožité události autora vedla k modifi-

kaci klasické deníkové formy, která se tu projevuje její výraznou narativizací. Proto také píšu o *Mně 13* jako o deníku prozaickém.

Jeden z těchto prostředků zpřítomnění shledávám v nakládání s kompozicí textu. Vypravěč upouští od klasického deníkového členění textu na úseky opatřené datací a tento kompozičně zpřehledňující princip zcela ruší. Ačkoli v díle můžeme nalézt i některé časové orientační body (Velikonoce, Pražské jazzové dny), důsledné členění na jednotlivé dny text postrádá. Objevuje se tu i jeden výraznější strukturně-časový úsek: „Dny běžej, potoky přetejkaj, slunce zapadá a znova vychází, na světě umíraj a rodí se lidi, zvířata a stavby. Přichází jaro, velmi teplé.“ (ibid.: 48) Vypravěč jako by jím navozoval náladu starých, mytických vyprávění, a do tohoto archaického řádu plynule včleňuje i své přátele: „Vožralej Mohamed, Sajmon je v Bohnicích, zeměkoule se točí a vítr vane.“ (ibid.: 48) Spíše než denní záznam vzniká dojem nepřetržitě plynoucího proudu řeči, který je rytmizován odstavci. Ty bývají častokrát uvozeny časovým příslovcem „teď“: „Teď je mi hrozně (fyzicky)“ (ibid.: 19), „Teď je mi už líp“ (ibid.: 19) nebo výrazem „dnes“: „Dneska to bylo všelijaký. Kolem třetí hodiny [...]“ (ibid.: 13). Zmíněná příslovečná určení tu jsou nejen prvkem strukturním, za nímž lze nejspíše tušit obrysy původní deníkové matrice, ale též prvkem pragmatickým, který vyvolává iluzi splývání času zápisu s aktuálním časem dění, což dojem autenticity umocňuje.

Topolův vypravěč dělá vše pro to, aby čtenář spoluprožíval líčené události, aby jej zapráhl do vířivého koloběhu dění, v němž se ocitl. Proto ve vyprávění tolikrát přechází k užívání prézentu historického. Tato prezentní forma je specifická tím, že svým tvarem vyjadřuje uprostřed minulého dějství aktuálně prožívanou přítomnost; na rovině stylistiky pak s sebou nese jistou příznakovost. Má v sobě potenciál vtáhnout čtenáře do dění a navodit iluzi, jako by i on sám byl spoluúčastníkem děje: „Han se rozchechtal na celý kolo. A to už uháníme k Bonapartovi, kde nás vyhazujou, že nemaj místo. Han se chechtá a šviháme to ke Sluncům – zavřeno, k Brabantovi – zavřeno, k Palcátovi, tam pivo nemaj, tak koupíme flašku vína a deme zpátky.“ (ibid.: 36) Události líčené v prézentu historickém ke čtenáři promlouvají s větší sugescí, jsou spontánnější, zdají se být blíže skuteč-

nosti. Hojné užívání prézentu historického ve vyprávění vnímám jako další z textových prostředků, který podporuje autenticitu výpovědi.

K vykreslení pestré barevné skutečnosti volí vypravěč „autentický“ jazykový kód – obecnou češtinu, která v promluvě častokrát nabývá podoby fonetického přepisu: „Potkal *sem* jednoho *báječnýho* člověka, s kterým *sem* se seznámil teprve nedávno. Říká se mu Mohamed, chodí o berlich a je hrozně *zarostlej*. Čet si nějaká moje díla, dohodli *sme* si, že až bude hezky, tak *pudem* někam do zahrady a *budem kecat* o všem možným. Dneska *du* s Wajatem do knihovny na přednášku *vo* impresionismu.“ (ibid.: 28) Domnívám se, že autentický příznak má tento jazykový kód hned ze dvou důvodů, což se nyní pokusím objasnit.

Obecná čeština a vulgarismy byly mezi Topolovými pražskými vrstevníky nepochybně běžným jevem. Proto i jejich využití ve vyprávěcí řeči koresponduje s požadavkem klasického deníku, který maximální míru autentičnosti způsobuje mimo jiné nezkraslenou původností výpovědi. Tento jazykový prostředek tu funguje především jako generační příznakový prvek, který potvrzuje Topolovo spříznění s jeho vrstevníky. Autor volil vulgarismy zcela spontánně a přirozeně, jak to odpovídalo jeho věku; v pozdější tvorbě už je pochopitelně v takové míře nenajdeme. Nepředstavují tedy pro poetiku Filipa Topola nějaký příznačný stylistický rys, jako třeba pro o generaci staršího I. M. Jirouse nebo J. H. Krchovského, kteří s nimi pracují vědomě a osobitě – Magor jimi dokáže současně vyvolat něhu a pocit blízkosti, Krchovský je zase záměrně využívá jako jednu ze svých stylizačních masek, aby šokoval, ironizoval nebo pobavil. V tomto smyslu se specifický jazykový kód, který vypravěč *Mně 13* volí, svou povahou může řadit mezi další autentiční prostředky jeho výpovědi.

Cestou analýzy dílčích jazykových jevů v prozaickém deníku *Mně 13* Filipa Topola jsem dospěla k pojmenování rozličných znaků, které vyvolávají a umocňují dojem autentičnosti jeho díla. Tyto rysy přitom pocházejí ze dvou zdrojů, o čemž ostatně výmluvně vypovídá už sama dvojdomost pojmu „prozaický deník“. Zatímco např. časová příslovce v textu či odkazy k mimoliterární skutečnosti jsou vlastní deníkovému psaní, užívání prézentu historického tíhne spíše k postupům beletrizacním. Podobně zpří-

tomňování, jak jsem jej v této práci pojmenovala, v nás sice vyvolává dojem autenticity, ale je bližší beletrizačním postupům. Topol píše deník pro určenou skupinu lidí, ale zřejmě jsou i jeho literární ambice, které s dílem zamýšlí.³ Autor oba tyto principy ve svém díle vzájemně kombinuje, aby docílil maximální autentičnosti. Zvolenou strategií tedy Filip Topol posvěcuje to, k čemu se zavázal v úvodu: „Psát podle úplný pravdy.“

Samotné vymezení těchto formálních a jazykových prvků však k vyměření díla jako autentického nepostačuje, protože všechny tyto znaky by v jiném díle dojem autentičnosti vyvolávat nemusely a plnily by tam funkci zcela odlišnou (př. prézens historický ve *Zbabělcích* autenticitu nevyvolává). Kruhově se tak vracím k úvodu své práce, kde jsem se zamýšlela nad vztahem autora, skutečnosti a jejich projekcí v díle. Ukázalo se, že pouhý výčet textových prvků je pro označení díla za „autentické“ stejně nedostačující, jako úvodní teoretické pokusy vyměřit autenticitu pouze mírou shody biografických událostí v díle. V průběhu analýzy se totiž vyjevovala potřeba tyto znaky vždy k něčemu usouvztažnit, pokud jsem je vnímala jako autentické (například vulgarismy jsem označila za autentický jazykový kód až v souvislosti s generací Topolových vrstevníků a s ohledem na autorův věk). Nemluvím tedy o výčtu izolovaných jazykových prvků, ale popisují jejich strukturní vazby, jež mezi nimi vznikají a které potažmo zakládají pragmatické vztahy.

Vidíme tedy, že jazykový znak může nabývat autentického působení teprve v určitém kontextu. Z pohledu autora je autenticita do textu zanášena jako instrukce („psát podle úplný pravdy“), která má tento účín vyvolávat u svého čtenáře, a to právě prostřednictvím výše zkoumaných textových znaků (obecná čeština, vulgarismy, forma historického prézentu, volba žánru). Všechny tyto prvky, které v textu rozeznáváme jako „autentické“, jsou přitom znaky s pragmatickou dimenzí, což znamená, že se dožadují zakotvení v určitém kontextu – ať už se jedná o vazbu k textu, k autorovu životu, či se vztahují k obecnému společenskému kontextu, jenž zde před-

3 Což vysvětluje, proč Filip Topol píše (v doslovu i ve vyprávění) o *Mně* 13 nikoli jako o deníku, ale jako o „knize“, čili dílu, kterému přisuzuje literární hodnotu.

stavuje literární underground. Dospěla jsem ke zjištění, že jmenované značky mohou vyvolat autentický efekt nikoli samy o sobě jako izolovaný výčet, ale tehdy, jsou-li v textu specificky usouvstažněny.

Moje studie neodpověděla na otázku po smyslu authenticity; otázka „co je autenticita“ je, domnívám se, nezodpověditelná. Přidržovala jsem se proto samotné autorovy intence „psát podle úplný pravdy“ uvedené v incipitu *Mně 13*, z čehož vyplynula moje hlavní výzkumná otázka: jakými textovými prostředky tuto silnou intenci Filip Topol naplňuje. Pokud bychom se chtěli zabývat samotným procesem autentického působení, jak ze studie vysvítá, žádala by si jistě o rozvedení role čtenáře v procesu autentizace a jeho interpretačních aktů uskutečňovaných při čtení. Přínosné by také bylo znovu prověřit, co určuje co: text čtenáře, nebo čtenář text? Můžeme se spolu s W. Iserem spolehnout na předem dané rozvržení textových instrukcí, jak bylo učiněno zde, nebo je čtenář, jak tvrdí S. Fish, v interpretačním procesu omnikreatorem, tudíž i tvůrcem toho, co interpretuje?

Mgr. Kristina Dokulilová

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

dokukroo@upol.cz

LITERATURA

BÍLEK, Petr A.

1996 „Možnosti Já': Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz)“; *Tvar* 7, č. 14, s. 8–9

2002 „Stanley Fish: Jak je to tu s textem?“; *Aluze* 6, č. 3, s. 67–76

2004 „Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení“; *Aluze* 8, č. 2–3, s. 134–135

BONDY, Egon

1990 *Básnické dílo* (Praha: Pražská Imaginace)

HOFFMANNOVÁ, Jana

1995 „Paradoxy deníkové a memoárové literatury“; *Tvar* 6, č. 20, s. 1–4

1996 „Ke stylu deníkové a memoárové literatury; in *Styl a tekst: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej* (Opole, Uniwersytet Opolski, Instytut filologii Polskiej), s. 101–107

JANOUSEK, Pavel

1998 „Autenticita jako protipól literární tradice“; in Křivánek, Vladimír (ed.): *Autenticita a literatura: sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy* (Praha, ÚČL AV ČR – Opava: Slezská univerzita), s. 11–19

JIRSA, Tomáš

2017 „Pocity jak žiletky': Psí vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let“; in Bílek, Petr A. – Šebek, Josef: *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta), s. 180–229

MIHÁLIK, Jakub

2012 „Stanley Fish: Je v této třídě nějaký text? Autorita interpretačních komunit“; in Macura, Vladimír – Jedličková, Alice: *Průvodce po světové literární teorii 20. století* (Brno: Host), s. 224–232

MIKULA, Valér

1997 „Autentickosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii“; *RAK*, č. 3/4, s. 65–74

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Litomyšl: Paseka)

TOPOL, Filip

1999 *Karla Klenotníka cesta na Korsiku* (Praha: Maťa)

2006 *Tři novely*; 2. vyd. (Praha: Maťa)

2013 *Jako pes* (povídky) (Praha: Revolver Revue)

TOPOL, Filip – RIEDEL, Jaroslav

2004 *Národ psích vojáků*; 2. aktual. vyd. (Praha: Maťa)

Literární archiv Památníku národního písemnictví. Filip Topol. 434/2017. Rukopisy vlastní – pracovní materiály, karton 1–2. 16. ledna 2017

IDEALIZACE V LAPAČÍCH PRACHU

LUCIE FAULEROVÉ

TEREZA ROHÁČOVÁ

IDEALIZATION IN *LAPAČI PRACHU* BY LUCIE FAULEROVÁ

The study focuses on the novelistic debut of Lucie Faulerová *Lapači prachu*. The primary goal is to describe the relationship of the protagonist Anna and her sister Dana to idealization or rather de-idealization of the family, partnership and womanhood, and to find out where this tendency for a positive or negative view of life stems. The secondary endeavor was to find signs of unreliable narration.

Keywords: Lucie Faulerová, *Lapači prachu*, idealization, de-idealization, unreliable narration

Románový debut Lucie Faulerové *Lapači prachu* vyšel v nakladatelství Torst na konci roku 2017 a vzápětí vzbudil převážně kladné ohlasy recenzentů a kritiků. Autorka byla nominována na Magnesii Literu a Cenu Jiřího Ortena, ani jednu z uvedených cen však nakonec neobdržela. *Lapači prachu* přitom nejsou pouze vyzrálým literárním debutem. Faulerová zde dokazuje, že je mistryní fabulace, přičemž pro současnou českou literaturu reaktivovala fenomén nespolehlivého vyprávění. Tato studie původně vznikla jako referát na studentskou literárněvědnou konferenci nazvanou *Natřeno na růžovo. Idyla, idylično a ideál v literatuře*. Nekladli jsme si za cíl připomínat kvality díla, které již byly v literárněkritických ohlasech diskutovány, naší snahou bylo především postihnout, jak se Faulerová – či spíše postavy jejího románu, sestry Anna a Dana – staví k idealizaci či deidealizaci rodiny, rodičovství a ženství.⁽¹⁾

1 Termínem „idealizace“ jsme přitom rozuměli popis někoho či něčeho v lepším světle, než jaký ve skutečnosti je. Termín „ideál“ byl chápán jako soubor vlastností či podmínek, které představují jakýsi vzor, cíl či předmět tužeb daného jedince. Deidealizaci jsme poté vykládali jakožto dekonstrukci idealizace.

„Chcete být svědkem nakumulované osamělosti a zoufalství? Svědkem toho, jak hluboce dokážou lidi klesnout pod únosnou míru soudnosti? Jak dokážou zapomenout i na svoje nejnižší nároky v otázce, s kým stráví aspoň jedinou noc?“ (Faulerová 2017: 47–48) ptá se protagonistka *Lapačů prachu* Anna Kaplanová.

Od prvních stran románu je nadmíru jasné, že není žádná „sluníčková ani srdíčková“⁽²⁾ hrdinka – lže, krade, holduje alkoholu a vztahům na jednu noc. Sebedestruktivním, chvílemi až masochistickým chováním se snaží vytěsnit z mysli vzpomínky na dětství. Vzhledem k tomu, že Anna je konstituována jako výrazně personalizovaná vypravěčka a v jejích výpovědích se po celou dobu příběhu objevují nesrovnalosti, můžeme její vyprávění označit jako nespolehlivé.⁽³⁾ Jsme si ovšem vědomi rozrůzněnosti výkladu dané kategorie a faktu, že mnozí literární teoretici ji dodnes neuznávají. V naší studii vycházíme především z poznatků konstatovaných Jiřím Hrabalem, který vypravěčskou nespolehlivost pojímá jako interpretační rámec daného díla. „Tento interpretační rámec uplatňujeme při interpretaci narativního textu tehdy, obsahuje-li vyprávění signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení či vysvětlení.“ (Hrabal 2013: 118) Narativ lze tedy interpretovat jako nespolehlivý, konstituuje-li silně personalizovaného vypravěče, který čtenáři zprostředkovává fikční, iluzivní svět. Ve vypravěčově výpovědi se poté dále objevují nesrovnalosti v podání informací, hodnocení či vnímání daného fikčního světa, které nám znemožňují koherentní konstrukci příběhu, a tyto nesrovnalosti nejsou ojedinělé. Již jsme poznamenali, že Anniho vyprávění je silně personalizované a vyskytují se v něm nesrovnalosti. Dalším signálům nespolehlivosti se budeme věnovat v průběhu celého příspěvku. V textu vedle autodiegetického vyprávění Anny promlouvá i vypravěč heterodiegetický, upozorňující na její nespolehlivé reference o fikčním

2 Faulerová 2017: 29.

3 Při identifikaci znaků nespolehlivého vyprávění jsme vycházeli z koncepce Jiřího Hrabala (Hrabal 2013: 117–123) a Tomáše Kubíčka (Kubíček 2007: 112–180).

světě. Koriguje, co Anna říká, a upozorňuje čtenáře, aby informace podané protagonistkou pouze slepě nepřijímal, ale kriticky je přehodnocoval. Snaží se její sugestivní vyprávění „překřičet“, v průběhu románu ji několikrát zabíjí, pokaždé jiným způsobem, aby zvítězila jeho verze příběhu. Anna se svým „metavypravěčem“ častokrát promlouvá, okřikuje ho, či ho vědomě přerušuje, chápeme jej tedy jako její alter ego, které ji navíc v její nespolehlivosti pomáhá postupně usvědčit – z toho důvodu je jeho vyprávění stejně nespolehlivé jako Annino. „Dana je ztracený případ. Můj vypravěč má ruce v bok a zmateně kroutí hlavou, co mi to tu nalháváš, co mi mateš čtenáře, teď si budou klást otázku, která ze sester je teda zatraceně ten ztracený případ.“ (Faulerová 2017: 23) Faulerová střídáním vypravěčů upozorňuje na relativitu lidského poznání, rozmazává jeho kontury a naznačuje, že pokud se budeme snažit mnohoznačnost reality nějakým způsobem reflektovat, ještě více ji znejasníme – proto bychom si měli odpustit jakékoli jednoznačné soudy.

Vraťme se ale k idealizaci, která je primárním tématem naší studie. Anna si život neidealizuje, a i když uznává, že většina lidí touží po nějakých ideálech, ona jimi opovrhne. A to z jednoho prostého důvodu – lidé podle ní za ideály pouze schovávají své problémy. Nejsilnější averzi cítí i k transcendentální ideji boha, které se v příběhu nejednou přímo vysmívá.⁽⁴⁾

„Ach, ti lidi. Jak zoufale potřebují věřit v čisté dobro, protože sami ho v sobě nemají ani za nehet, jak zoufale potřebují věřit, a na víru sami v sebe nemají, potřebují něco jiného, něco, co je víc než oni, něco ‚nad‘ nimi, pane, dej, aby život byl snesitelnější, aby byl důvod, proč ráno vstát, aby byl důvod vést slušný život, aby byl důvod k morálce a etice a lásce, protože jinak bychom ve jménu evoluce jen zabíjeli, souložili a žrali. Pro silné je tu Darwin, pro slabé Ježíš. Bůh, co nás přesahuje, jak dokonalá výmluva, jak dokonalý argument, protože jak žít s tím, že se věci dějí jen tak bez důvodu?“ (Faulerová 2017: 92–93)

4 Paradoxně působí Annino příjmení – Kaplanová – podtrhující averzi ke všemu božskému a tvořící protiklad k jejím vlastnostem.

Jakákoli idealizace je pro ni projevem slabosti, vlastní cíle a sny tedy raději postupně ničí. Veškeré citové prožitky metaforicky splachuje v ne zcela funkčním záchodě a sama sebe označuje za malého ufnukánka, trosku a parodii lidské bytosti.

„[N]ic necítím, jen biologické potřeby, ty mrzké a automatické potřeby, co sdílím třeba i s opicemi, třeba i s prasetem, jsme si teď tak úžasně rovni a mně to stačí.“ (Faulerová 2017: 59)

Svým chováním se Anna trestá za něco, čemu zprvu jako čtenáři nerozumíme. Právě toto nepochopení nás je jedním ze zdrojů čtenářského napětí. S ním autorka zachází vskutku promyšleně, což ilustruje postupné odhalování traumatického dětství.

„Vánoce u nás se reflektovaly maximálně dva dny předem. Pamatuju si, že asi dvakrát jsme ani neměli vánoční stromek, Dana obvykle upekla s matkou tak pět druhů cukroví. Otec býval nalitý víc než obvykle, vůni rumu mám s těmihle svátky neodmyslitelně spojenou spíš díky němu než kvůli tomu cukroví.“ (Faulerová 2017: 171)

Faulerová v několika rozhovorech⁽⁵⁾ uvedla, že je zcela na čtenáři, zda bude Anninu negativnost chápat jako determinaci rodinným traumatem z dětství, tedy její chování dokáže ospravedlnit a postupem příběhu s ní začne soucítit, nebo jestli její mizantropii bude považovat za vlastní rozhodnutí.

Protipólem protagonistky je její sestra Dana.

„Milý čtenáři,“ přihlašuje se ke slovu vypravěč, „především je podstatné zmínit, že každá z nich považuje za onu ztracenost naprosto odlišný způsob žití. Připočteme-li k tomu fakt, že každá žije naprosto odlišný život, je tu střet dvou domněnek o dvou ztracených existencích.“ (Faulerová 2017: 23)

5 Připomeňme např. rozhovor pro Český rozhlas Radio Wave či Český rozhlas Vltava.

Eliška Juříková⁽⁶⁾ v recenzi pro *Host* zmiňuje, že rozdíl mezi sestrami „je naznačen již jediným písmenkem na začátku jména: iniciálou D, která by mohla odkazovat – ať již to tak autorka zamýšlela, anebo ne – ke slovu „domov“ a k hodnotám, které se nám s ním asociují.“ (Juříková 2018: 56) Na první pohled se může zdát, že Dana se na rozdíl od své sestry z traumatických zážitků z dětství nehroučí a dokázala se s nimi vyrovnat tím, že založila vlastní, ideální rodinu, a podařilo se jí tak naplnit vzorec, který tradiční společnost od ženy očekává. Lpí na domově a sociálních vazbách, na manželovi a na dětech, několikrát měsíčně navštěvuje matku a zdá se, že ji rodinná minulost posílila. V tradičním pojetí je ztělesněným vzorem mateřství a ženství – alespoň na první pohled.

Právě Dana je totiž postavou *natírající si realitu na růžovo*. Snaží se nejen svůj život, ale i život všech okolo ní přetvořit k obrazu svému (či svých představ), třebaže toto její úsilí většinou vyznívá naprázdno. Obzvlášť z dialogů sester postupně vyplývá, že Dana si svůj život silně idealizuje, že roli spokojené manželky a matky tří dětí nasazuje před svým okolím pouze jako masku.

„S tím, že ji [Zdeněk] zmlátil, za mnou [Dana] přišla, ještě než byli vůbec svoji. Měla nateklé oko a modřiny na rukou. Probrečela nejdřív hodiny a hodiny, než byla vůbec schopná mluvit.“ (Faulerová 2017: 21)

V důsledku událostí prožitých v dětství pasivně přijímá roli oběti a pokračuje ve stopách své matky – manželství je přece dřina a musí se v něm dělat kompromisy, jinak nevydrží, poučuje Annu, které se při pohledu na její tmavě narudlé podlitiny vrací další obrazy z dětství.

„Je mi sedm a sleduju stínohru velký stín versus malý za skleněnou výplní dveří dětského pokoje, výplní s vybroušeným vzorem čtyřlístků. Větší stín obřima všemocnýma rukama svírá titěrný krk toho malého. Pu-chššš. Držíme se s Danou za ruce, klečíme v rohu u botníku. On před námi vláčí její tělo po

6 Pseudonym Pavla Janouška.

podlaze jen za vlasy, pračlověk v jeskyni, a Dana vyskakuje ze země a vrhá se bez rozmyslu mezi ně, dostává ránu zprava zleva zprava zleva, aha!, tak odtud to její věčný kroucení hlavou, a nakonec ji otec, tak automaticky a aniž by vynaložil jakoukoli námahu, odmrští zpět ke mně do rohu mezi polobotky a holínky.“ (Faulerová 2017: 74–75)

Za oběť se Dana nepovažuje, ve fyzickém napadání vidí své vlastní selhání, svůj úděl. Manžela za jeho činy omlouvá a neklade mu odpor, protože pak by mohla zůstat sama – a sám, jak pokaždé připomíná Anně, přece nikdo skončit nechce. Sebe uklidňuje tím, že jejich děti o ničem nevědí, před Annou se přetvařuje, že „je to jiný“ než u jejich rodičů. Oproti své sestře si Anna k rodině postupně vytvořila aktivní odpor, rezignovala na tradiční ženské role vděčné dcery, obětavé milenky, věrné manželky a starostlivé matky. V dlouhodobém vztahu má pocit, že se nemůže nadechnout, snubní prsten na něčí ruce jí připomíná značky v kravských uších a vůbec největší záhadou pro ni je, proč ženy chtějí děti. Fakt, který jí předhazují televizní dokumenty, že žena je ženou, až když je matkou, jsou prostě „KECY“.

Pokud máme srovnávat vztah a přístup k fenoménu idealizace u obou sester, je samozřejmě nevyhnutelné vzít v potaz i prostředí, ve kterém dospívaly. Zatímco Dany se po tragických událostech ujala její teta Běta, Annu sociální pracovníci „šoupli do děcáku“. I odtud pravděpodobně pramení její mizantropie a zdání, že nikam nepatří. U Dany se naopak posiluje pocit sounáležitosti s rodinou. Přestože byl jejich otec tyran, ona k němu nepřestane chovat úctu, která se od dětí k rodičům očekává. Přestože ji její manžel fyzicky napadá, ona mu nepřestane být věrnou manželkou. Přestože kvůli této úctě k trýznitelům mívá rozepře s Annou, její názor to nezmění. Tento Danin přístup utvrzuje Annu v její deidealizaci rodinných vztahů.

„Tak tatínek má výročí [smrti]. Asi jsem ten velký den vypustila z hlavy nebo vytěsnila nebo potlačila nebo vytlačila a spláchla. Ještěže mám sestru, aby mi to připomněla. Aby mi připomněla osobu, která ji řezala, jistěže někdo takový musel zůstat v jejím srdci, jistěže k někomu takovému chová úctu, někdo musí, kdo jiný než ona. Jí aspoň věnoval pozornost, a asi v ní vybudoval po-

třebu si vážit právě jenom téhle formy pozornosti, Kuřinec⁽⁷⁾ je toho zářným důkazem.“ (Faulerová 2017: 107–108)

V Annině minulosti se nachází pouze jeden jasný bod, a tím je vztah s Jakubem, jediný hodnotný partnerský vztah, který zažila. Několikrát přepisuje místo jejich prvního setkání, což je jednak signálem jejího nespolehlivého vyprávění, jednak se může zdát, že paradoxně hledá to ideální. Demonstruje tím fakt, že na místě setkání vůbec nesešlo, poprvé se potkali na několika místech a v několika časech. Následují tři roky společného života a pak, „ba-dam tsss“, nastává sebedestrukce. Přesvědčení, že ji všichni musí nenávidět, je silnější než láska, což věděla už předem.

„Strašně to poseru.‘ [...] ‚Nic neposereš.‘ A já ti chtěla věřit, ale místo toho jsem myslela jen na ten nesnesitelný pocit, co přijde, až mě budeš nenávidět [...] A pak jsem to všechno strašně, velkolepě a kardinálně posrala. Tak, jak to dovedu jen já.“ (Faulerová 2017: 200–202)

Lidem kolem sebe tvrdí, že nemá čas ohlížet se na něco, co již nezmění, že všechno, co se jí stalo, „spolkla“, aniž by se tím musela „prohrabovat“. Spíše než v přítomnosti žije však ve své minulosti, aby zjistila, co se v dětství stalo. Podobně jako Dana nasazuje před svým okolím masku samostatné ženy, pod ní je ale stejně zranitelná jako její sestra. Uvědomuje si, že bez rozluštění nejasných vzpomínek nemůže vést „normální“ život bez nočních můr a lapačů prachu – věci, které dostala či ukradla od svých blízkých a nechává na ně sednout prach, aby na ně zapomněla.

„[V]idím, jak mě sledují moji přátelé, moji lapači ve svých policích, na svých místech, lapači prachu, co nehnutě číhají, co celou scénu pozorují, slyším, jak vypravěč šeptá: ‚Neptej se, Anno, neptej se. Nechceš to vědět. Radši bys umřela, radši bys umřela, radši bys umřela.‘“ (Faulerová 2017: 210)

7 Příjmení Danina manžela Zdeňka.

Lucie Faulerová pro svůj románový debut zvolila aktuální a naléhavé téma domácího násilí a rozpadu rodinných vztahů. Nejedná se o látku, která by byla v současné české próze ojedinělá, podobná témata v posledních letech ve svých dílech zobrazují např. Viktorie Hanišová, Petra Hůlová či Petra Soukupová. Jedná se skoro až o jakýsi „trend“, kdy autorky využívají stejné tematické prvky a asociální typy ženských postav. Přístup k dané problematice se ale u Faulerové od zmiňovaných autorek značně liší. Klíč k pochopení života obou sester totiž nespočívá v dnešních představách o ženách, v rolích, které jim společnost připisuje, ale je ukryt v jejich minulosti. Otázkou zůstává, zda je v *Lapačích prachu* hrdinkám nabízeno východisko, jež by vedlo ke katarzi. Mohlo by jím být opuštění vidiny ideálního života a přijetí banálního konstatování, že jsme to, co jsme, což Anna v závěru románu několikrát demonstruje únikovou formulí: „Jsem to, co jsem, jsem to, co jsem a ničím jiným nikdy nebudu, ať to spolknou, nebo vyplivnu.“ (Faulerová 2017: 217) Nesmíme ovšem zapomenout, že Anna je nespolehlivá vypravěčka. Kromě toho, že se snaží záměrně oklamat narativního adresáta, opakování slov, které především v závěru příběhu není ojedinělé, nás vede ke zjištění, že chce oklamat především sama sebe.

Mgr. Tereza Roháčová

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty

Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tereza.rohacova01@upol.cz

LITERATURA

BÍLEK, Peter A.

2017 „Spisovatelka Faulerová napsala překvapivě zralý debut“; *Hospodářské noviny*, roč. 61, č. 217, s. 18

FAULEROVÁ, Lucie

2017 *Lapači prachu* (Praha: Torst)

GILK, Erik

2018 „V duelu se světem“; *Tvar*, roč. 29, č. 4., s. 22

HRABAL, Jiří

2013 „Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie“; *World Literature Studies*, roč. 5, č. 1, s. 117–123

JANOUSEK, Pavel

2018 „Lucie Faulerová: Lapači prachu, Torst, Praha 2017“; *Tvar*, roč. 29, č. 4, s. 2

JUŘÍKOVÁ, Eliška F.

2018 „Vyprávění jako nástroj k uchopení rozporuplnosti ženského světa“; *Host*, roč. 34, č. 4, s. 56–58

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vyprávěč: kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

ŠANDA, Michal

2017 „Nad knihou Lapači prachu: A kostlivcem ve skříni je...“; *Právo*, roč. 27, č. 260, příloha Salon, č. 1046, s. 5

Nechci být grafoman, říká úspěšná debutující spisovatelka Lucie Faulerová; Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/nehci-byt-grafoman-rika-uspesna-debutujici-spisovatelka-lucie-faulerova-7297241> [přístup 30. 7. 2019]

„Tíhnu ke chčipáčkům,“ říká Lucie Faulerová, která svou hrdinku zabije na první stránce; Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/tihnu-ke-chcipackum-rika-lucie-faulerova-ktera-svou-hrdinku-zabije-na-prvni-6931880> [přístup 30. 7. 2019]

DĚJINY A JEJICH OBRAZ V NOVĚJŠÍ ČESKÉ PRÓZE

ROZPAD OBRAZU HISTORIE, JEHO REKONSTITUCE PROSTŘEDNICTVÍM UMĚLECKÉHO DÍLA

JAKUB VANÍČEK

HISTORY AND ITS IMAGE IN RECENT CZECH PROSE

After 1989, the critical discussion in Czech literature went through several important stages regarding the relation between a work of art and social events. Based on this discussion, the presented paper examines the relations between the literary work and its critical reflection and tries to define the "type of social speech production". The starting point for this search is the reasoning by Pierre Macherey, who argues that a literary work is always related to history in some way. The following section of the paper provides the interpretations of the novels by David Zábanský and Václav Kahuda.

Keywords: historical novel, social novel, literary criticism, historiographic metafiction

POSTMODERNA JAKO VÝCHODISKO? ÚVOD

Jedním ze zajímavých, stále se navracejících hybných mechanismů autoreflexe literatury je diskuze o společenském významu literatury po roce 1989. Toto téma by se dokonce mohlo zdát jedním z ukazatelů závažnosti literatury samé a stejně tak je můžeme chápat jako výzvu ke zhodnocení společenského významu literatury, její schopnosti udržet si významnou reflexivní funkci ve vztahu ke kulturnímu celku. Debata o tom, jakou roli ve společnosti sehrávají spisovatelé, je s přestávkami vedena kontinuálně a byly v ní určeny i jisté vrcholy, podle nichž se posléze formovalo veřejné mínění.⁽¹⁾ Reflektivní poten-

1 Zvolíme-li si jako počátek našeho zájmu sametovou revoluci, pak samozřejmě nelze přehlédnout opakovaně demonstrováný názor Jiřího Kratochvíla na ryzí autonomii uměleckého díla, post-mileniální programové teze o společenské odpovědnosti autorů a v současnosti pak občasné připomínání

ciál literárního díla ve vztahu k společenskému dění, ale i schopnost uměleckého textu přispět k diskuzi o podobě nedávné historie, pojednala například Alena Fialová ve svém bilančním příspěvku zařazeném do kolektivní publikace *V souřadnicích mnohosti*. Učinila tak na rubu sporu mezi „apolitickou“ postmodernou a takovými poetikami, které usilují o to zachytit změny v dynamicky se proměňující společenské situaci: „Ústup od postmoderních ‚her‘ jako by otevřel větší prostor pro díla, jež se zaměřila na konkrétní místo a čas, na reflexi aktuálních společenských problémů, dějinných traumat a atmosféry života v (post)komunistické společnosti“ (Fialová 2014: 341). Podle Fialové byla tato změna spojena s „rozmachem tématu nedávné minulosti“ a lze ji spojovat také s obratem k „velkému příběhu“, s hledáním funkčního komunikačního kanálu, jenž by literární dílo zprostředkoval širší čtenářské obci.

Stejně tak ale v českém literárním prostoru najdeme i takové kritické ohlasy, které se odmítají spokojit se schematickým dělením zdejší literární kultury na dobu „hravé postmoderny“ a pozdější „angažované“ tvorby. V příspěvku Lubomíra Machaly „Obnovení svéprávnosti“, který byl publikován deset let před výše zmíněnou monografií, představa pevné hranice chybí; její místo vyplňuje charakteristika jedné konstitutivní historické opory, kolem níž se česká literární kultura průběžně formovala: „[...] v českém prostředí bylo postavení a fungování literatury vlastně ve všech obdobích velmi blízké politickému dění, přímo s ním bytostně spojené“ (Machala 2004: 12). V tomto pojetí už nejde pouze o spor dvou heterogenních uměleckých směrů, zde se přímo jedná o zpochybnění představy dvou nespojitých okruhů individuální i společenské sebeidentifikace: prvního, jenž je manifestován závaznými rozhodnutími na úrovni osobní, a druhého, v němž se tato rozhodnutí zrcadlí v umělecké imaginaci a odkud může dále působit ve veřejném prostoru nebo i na politické klima.

Předkládaný příspěvek si neklade za cíl dále rozvíjet úvahu nad společenskou závažností literatury, stejně tak nechce obhajovat její vliv v obecné kulturní praxi. Vychází ze situace, kterou Karel Piorecký klade za pomyslnou

odpovědnosti literatury vůči demokratické společnosti formulované například šéfredaktorem literárního žurnálu *Host* Miroslavem Balašíkem (2019).

hranici oddělující v polistopadovém vývoji etapu „většinového konsenzu nad apolitičností literatury“ (Fialová 2014: 48), zároveň ovšem odmítá přijmout schéma, v němž se z organického vývoje písemnictví vcelku uměle vyčleňuje období ohraničené listopadovým politickým převratem a prvním desetiletím nového milénia, jež mělo završit období postmodernismu.⁽²⁾ Takto vytyčené dělení považujeme za vnější a účelné výhradně pro potřeby periodizace literárněhistorického obrazu vývoje dominantních poetik. Přesněji formulované stanovisko by podle našeho soudu mělo zohlednit výše zmíněné bytostné spojení politického dění s fungováním literatury a přiznat, že každé takové spojení komplikuje představu na sebe navazujících fází vývoje vytyčeného jednou odstupem od politického života společnosti a podruhé „reflexe aktuálních společenských problémů“. Jedním z východisek, jež se pokusíme během našeho exkurzu prohloubit, je zdánlivě paradoxní sepětí postmoderní poetiky a takového psaní, jež vědomě reflektuje politickou situaci.

Abychom mohli tento předpoklad udržet, přidržujeme se takového modelu interpretace literárního textu, jenž striktně neodděluje umělecký text od jiných typů kulturní produkce a společenské skutečnosti, a dále, které se snaží hranici mezi vnitřním (dílo) a vnějším (literárněkritická reflexe) prolamovat a překonávat. Účinným a vyzkoušeným nástrojem takové analýzy je takový model čtení, který konfrontuje literární dílo s první kritickou reakcí, tedy s takovým typem interpretace, u něž lze očekávat vysokou míru dobové kontextualizace. Samotné literární dílo v tomto přístupu neztrácí na významu, společně s kritikou vyvolává určitý „typ společenské produkce řeči“. A ač je utvářeno podle vlastních vnitřních pravidel, nabízí nám zároveň nové pohledy na dobové ideologické mechanismy, jež nejsou na první pohled zřetelné a jež také vyžadují specifické umělecké zpracování.⁽³⁾ To, jakým způsobem jsou některé společenské fenomény zobrazeny právě v uměleckém díle, nás nemusí vést pouze k autorově tvůrčí invenci, ale i ke sdíleným obrazům, jež se

2 Že nelze provést takto radikální řez, dokládá mezi jinými příspěvek Jiřího Pechara „Modernismus a postmodernismus“ publikovaný v kolektivní monografii *Podzim postmodernismu*. Autor zde navrhuje nikoli vyhlášovat konec postmoderny, nýbrž vyhnout se užívání termínu „postmodernismus“, dnes už dokonale vyprázdněného (srov. Pechar 2016: 51).

3 O tradici takového chápání vazby literatury a společnosti, zejména v kruzích postmarxistických teoretiků, a dále, o paralelním vývoji tohoto interpretačního modelu u nás a ve Francii viz Müller 2018.

takto v díle řetězí a které zviditelňují některé rysy společenských – a v širším slova smyslu i kulturních – transformací. Fikce není svévolnou a osvobozenou uměleckou praxí, naopak, fikce se vydává směrem k určitému cíli (srov. Macherey 2014: 129); stejně tak lze podle Pierra Machereye prohlásit o uměleckém díle, že vždy stojí v určité pozici k dějinám, dílo dějiny potřebuje a nachází v nich své výrazové prostředky – anebo také dějiny zamlčuje. V obou případech ovšem platí, že „dějiny jsou rubem toho, co je napsáno“ (ibid.: 147).

V následujících explikacích se pokusíme tyto postuláty doložit na literárněkritickém přijetí vybraných historických a společenských románů. Ukážeme, že ať už je čtenářům předkládán široce epický formát o historických proměnách dobra a zla anebo paranoidně fantazijní konstrukt o spiknutí tajných služeb, nelze tato díla vnímat mimo širší společenský rámec, a to včetně jejich politického ukotvení. Jejich autoři jejich prostřednictvím přispěli k obrazu stavu společnosti – a každý z nich k tomu využil jiných prostředků. Někteří se pokusili navodit iluzi historické přesnosti, jiní tuto přesnost utopili v divokém proudu pozoruhodných příběhů. Předkládaná studie nechce být analýzou toho, jak jsou tyto romány udělány, a stejně tak neusiluje o jejich interpretace; zajímá nás naopak to, jakým způsobem byly jejich obsahy zprostředkovány pro literární provoz soudobou literární kritikou. Naše pozornost tedy nemíří dovnitř textů, nýbrž k jejich okraji, k jejich „diskuzi“ s kritikou a veřejným názorem. Je to totiž právě žánr společenského a historického románu, jenž nabízí značný potenciál soustředit k sobě silná a často sdílená témata. Jakkoli není dnešní společnost homogenní, i ona má stále potřebu vytvářet reprezentace, jimiž stabilizuje dějiny.⁴ Texty literární kritiky nám mohou pomoci chápat, kde tyto obrazy dotváří obecně sdílenou představu minulosti, anebo naopak, kde autor proti této představě zasáhl subverzivním výkladem. Jsou přitom cenným textovým materiálem zejména proto, neboť nás vedou přímo k takovým místům textu, jež zrcadlí dvojí historickou situovanost: tu, která váže nejen autora primárního textu, tak i jeho vykladače. Zaměříme-li proto pozornost na hranici mezi literárním dílem a jeho kriti-

4 K problematice souvztáhnosti literárních textů a společenských kontextů viz např. nedávno publikovanou dizertaci Josefa Šebka *Literatura a sociálně*, zejm. pak kap. „Literatura a kultura u Alana Sinfielda: politické čtení, disidence, *faultlines*“ (idem: 167–182).

kou, můžeme poodhalit mechanismy konstrukce (a stejně tak i dekonstrukce) velkých vyprávění, produktů sdíleného kulturního kapitálu.

DVOJÍ KONSTRUKT MINULOSTI

Když na závěr roku 2014 proběhla na půdě Ústavu pro českou literaturu bilanční diskuze o nejzajímavějších vydaných titulech, několikrát zde zaznělo slovo „událost“. A to v tom smyslu, který chce dílčí událost prezentovat jako singulární jev proměňující celek literárního života. Tehdejší bilance se nesla v duchu hledání silného, jedinečného díla a toto výchozí nastavení pochopitelně proniklo i do některých diskuzních příspěvků. Jednotliví panelisté ve svých příspěvcích uvažovali nad tím, nakolik by některý z jimi zmíněných textů mohl být onou jedinečnou událostí, jiní upozorňovali na svízele spojené s takto přímým očekáváním výjimečného, chceme-li, dokonce i přelomového textu. V poměru k této události byly během bilance diskutovány dva rozsáhlé romány: *Každá věc ať dospěje na své místo* Sylvie Richterové a *Vítr, tma, přítomnost* Václava Kahudy. To, že se obě prózy potkaly v rámci jednoho hodnocení, je dílem náhody; že se však tyto texty vzájemně polarizují svým námětem i formálním zpracováním, ovšem vyvolalo během Bilance určité otázky a vyvolává je stále. Ponechme nyní stranou kritické úvahy o tom, nakolik Václav Kahuda zvládl zpracovat rozsáhlý námět, zaměřme se na jiný dílčí problém. Pavel Janoušek v krátkosti zhodnotil obě díla tak, že se o opusu Sylvie Richterové vyslovil jako o próze „aspirující na velký, tradiční, fabulovaný, epický žánr“ (Janoušek 2015: 10) a Kahudovu práci naopak zhodnotil takto: „mám pocit, že Kahuda nemá o čem psát a že jeho text vlastně ani není román. Je to záznam emocí, pocitů a postřehů, které jsou výborně zapsány, ale celku podle mého přesvědčení chybí nějaký hlubší myšlenkový koncept“ (ibid.: 12). – Nahlédneme-li do recenze Kahudova románu, kterou Pavel Janoušek publikoval na stránkách *Tvaru*, zachytíme několik postřehů, které diskuzní příspěvek poněkud zahlazují. Janoušek zde sice uvádí, že „[m]istrné pasáže hodné obdivu tak nejednou plynule přecházejí do literárního stereotypu, do křeče či do infantilních fabulačních her, za něž se čtenář skoro stydí“ (Janoušek 2014), zároveň ovšem tuto montáž vnímá jako „plynul[ý] proud asociací, jež se bez ohledu na formální logiku a kauzalitu shlukují a proplétají

autorskou inspiraci nejrůznějšími zážitky a událostmi“ (ibid.). Celek vyprávění je podle recenzenta stabilizován jako iluze autentické zprávy o mimoliterární skutečnosti, kterou vypravěč pod vlastním jménem přenáší do světa fikce. Takto vybudovanou konstrukci autor není schopen ochránit před kritickým čtením, zvláště uchyluje-li se k amplifikacím konspiračních teorií. V těch nakonec podle Janouškovy kritiky spočívá zvláštní problém, jejich zřeštěním se autorovi daří dosáhnout „zvláštního paradoxu“: „zatímco svým stylem je Kahudovo psaní čtením pro intelektuály, myšlenkově se pohybuje na úrovni autorů a čtenářů Blesku a jiných podobných tiskovin“ (ibid.).

Pokud jsme v úvodu pokládali otázku, jakými způsoby může být v současné próze konstruováno vyprávění o minulosti, vede nás Pavel Janoušek k jedné z možných odpovědí. Kahudův román jistě lze vnímat optikou čtenáře, který se chce podílet na rekonstrukci konsenzuálního historického obrazu, stejně tak ale lze připustit možnost takového líčení dějů nedávné minulosti, v němž se do těsné blízkosti faktografických prvků dostává zcela jiný typ informace; před čtenářem románu se drolí hranice oddělující historický román a mediální fake news, historická fakta se vytrácejí ve víru bizarních misinterpretačních výkonů vypravěče a počáteční snaha vytvořit důvěryhodný obraz světa ustupuje pod tlakem neurvalé směšnosti. Téměř nečleněný proud řeči je natolik přesycen nejrůznějšími prvky satirického jazykového kódu, že bychom se pod jejich tlakem měli ptát na zcela jiné otázky, než je ta, která vidí přímou úměru mezi textem románu o historii a historicitě samé. Zároveň by ale bylo zcela neadekvátním přístupem, kdybychom chtěli Kahudův román vnímat pouze jako estetickou formu a hodnotit jej z pozice nezaújatého vykladače. Chceme-li textu ponechat jeho závažnost, měli bychom se zároveň vyrovnat i s otázkou, nakolik jsou konspirační teorie, zmnožené v jakési paranoické obsesi, hyperbolicky vyjádřeným základním statusem zobrazeného světa. Umělecká forma Kahudova románu by poté mohla sloužit jako zrcadlo stále velmi živého hledání alternativ k dominantním výkladům světa, které často kladou do svého centra konspirativistický názor, potažmo plán, podle nějž je řízen chod světa.⁽⁵⁾

5 Že nejde nikoli o spojování bizarních výkladů světa, naopak, že se jedná o reakci na „narůstající

Zcela jiným způsobem je vystavěn obraz minulosti v románové fresce Sylvie Richterové. Autorčinou ambicí bylo předložit takový obraz druhé poloviny dvacátého století, na němž lze ukázat různé druhy násilí praktikovaného v totalitních politických systémech. Román byl vydán v době očekávání velkého historického příběhu zhodnocujícího postkomunistickou éru⁽⁶⁾ a takto byl v některých literárněkritických příspěvcích posuzován.⁽⁷⁾ Jako zvláštní příspěvek ke kritické recepci tohoto díla zmiňme recenzi Petra A. Bílka, publikovanou na stránkách *Respektu*. Její autor zde formuluje úvahu o projevech „vypravěčského rozpolcení“; proti sobě tu stojí jednak autopsie autorky, transformovaná do životního příběhu protagonisty Lazara, a rovina výkladu, „líčení velkých, politických dějin“, během nějž „[v]ypravěč opouští roli vnímavého svědka a postavy-účastníka příběhu a dere se nad příběh, stává se vševědoucím“ (Bílek 2014). Tento posun je podle názoru recenzenta veden na úkor čtenáře, nuceného přijmout „klíčová sdělení“, o něž se obraz dějin opírá. Bílek v závěru recenze dokonce korpus díla hodnotí jako dva vydělené celky: memoáry a text s edukačním potenciálem.

Takto předložená interpretace se pro účely našeho příspěvku stává zásadní, porovnáme-li ji opět s textem Pavla Janouška. Ten se s Bílkem shoduje v kriti-

mnohost výkladů světa“, upozornil Roman Kanda ve své interpretaci Kahudova textu, včleněné do širší studie o literárním postmodernismu: „Permanentní subvertování hegemonních koncepcí skutečnosti a subjektu, jež se samo stalo kulturní hegemonií vytvářející chaos navzájem nesouměřitelných významů, entit, diskurzů (psaných i mluvených) a podobně, vede protagonistu Kahudovy prózy ke konstruování paranoidního univerza, které ale není iracionálním aktem, nýbrž naopak pokusem o racionalizaci, o vytvoření víceméně sevřeného, logicky soudržného výkladového rámce [...]“ (Kanda 2017: 894)

6 Eva Klíčová v anotaci ke kritické bilanci toto čekání na Událost uvedla jako běžný projev autoreflexe literárního provozu: „V české literatuře se tak nějak pořád čeká na událost, což je správné, protože se vlastně jedná o hlavní pracovní náplň těch, kteří se současnou literaturou zabývají profesionálně. Každý rok pak nějaké ty literární události pochopitelně nastanou, ale literární chiliastická touha po Události se opět nenaplnila, což jako každý rok konstatovali panelisté veřejné diskuse Česká literatura 2014: první bilance [...]“ (Janoušek 2015: 9)

7 Jedním z recenzentů, který k románu přistoupil bez předběžných velkých očekávání, byl Jan Bělíček. Ve svém textu nazvaném „Tenhle vlak jezdí v kruzích“ se zaměřil na ideologickou funkci literatury a Richterové román uvedl jako pars pro toto obecnějšího problému současné české literatury. Autorka podle něj „vytvořila [...] mozaiku individuálních příběhů, která má ambici stát se jakýmsi celostním výkladem temných let před rokem 1989“. Recenzent si mimo jiné povšiml přílišné schematické kresby postav: „Žádná z postav nelavíruje mezi morálně kladným a záporným těžištěm. Může být buď dobrá, anebo zlá, což snad souvisí se snahou celou problematiku mytologizovat a předložit čtenáři typizované aktéry děje.“ (Bělíček 2014)

ce přílišné doslovnosti některých pasáží románu, v závěrečném hodnocení ale zcela přehlíží výkladový rámec románu. Co Janoušek zdůrazňuje, je žánrová fúze. Píše, že román je nejpůsobivější tam, „kde [autorka] dokáže skloubit historii, dílčí detail a přesnou významovou stavbu románového celku, respektive kde reflexe všednodennosti postav přerůstá do téměř esejistických úvah, které jen nedokládají předem dané postoje, nýbrž jsou prostředkem, jak se vyrovnat s neúprosnou realitou, s dialektikou dobra a zla“ (Janoušek 2015).

Sporné hodnocení nejspíš nelze přehlédnout s tím, že se jedná pouze o kontra argumentaci dvou kritiků, kteří průběžně sledují dění v současné české literární tvorbě. Janouškových názor je z dnešní perspektivy jednak polarizován názorem svého oponenta, jednak proti němu z opačné strany působí jeho vlastní odmítnutí Kahudovy vypravěčské spontaneity – třebaže právě ona je základním a formotvorným principem Kahudova vypravěčského stylu. Pokud bychom tuto dvojí polarizaci chtěli povznést nad spor literární kritiky a do jisté míry ji i zobecnit, pak před námi vyvstane dvojí způsob ustavování dějinného obrazu. První z nich se ostentativně vyhýbá požadavku zaujmout k zobrazované realitě, případně k dějinám jasný hodnotící postoj, řeč románového vypravěče vnímá jako svéráznou alternativu minulosti, obraz, který více než fakta zprostředkovává relaci mezi minulostí a jejím vykladačem. Druhý postoj chápeme jako opačný, takový, který chce obsah historického, případně společenského románu přetavit do smysluplného rámce hodnot dobra a zla. Jak ukážeme později, jde o zcela legitimní a v průběhu 20. století se opakovaně objevující postoj k beletrizované historické látce. V literární kritice může pravděpodobně nabývat nejrůznějších podob, lze ho vidět například i v kladném hodnocení těch žánrových fúzí, v nichž se vedle sebe ocitá vyprávění o jednom osudu na pozadí velkých historických změn.⁽⁸⁾

Podobný spor se neobjevil pouze u Kahudy. Obdobně byla hodnocena například i rozsáhlá próza Davida Zábranského *Martin Juhás čili Československo* (2015), která se od Kahudova opusu značně odlišuje. Bohužel téměř

8 Dodejme, že tento typ líčení minulosti stále patří mezi produktivní literární formy. Vedle Richtrové ho můžeme najít v románech Jiřího Pehe nebo čtenářsky oblíbeného Jiřího Hájčka.

neproběhla žádná diskuze nad románem Václava Vokolka *Dominový efekt* (2018), jenž se podobá formě Kahudova díla úzkým propojením fikčního světa s dobovým politickým milieu a využíváním potenciálu konspiračních teorií. Jako by nad takto živým zpodobněním světa převládaly v kritické obci jisté rozpaky, jako by bylo těžké takové dílo zhodnotit. Snad i právě proto můžeme předpokládat, že se podobně strukturovaná díla budou objevovat i nadále a že jejich autoři budou prostřednictvím takového psaní pokoušet citlivě naladěné senzory kritického čtenáře.

DĚJINY TŘÍDNÍCH BOJŮ, DĚJINY PARODICKÉ

Vzhledem k tomu, jak byla v éře postmodernismu zproblematicována kategorie historické fikce a jak se na podloží klasických historických románů rozvinula bohatá postmoderní historická metafikce, není zcela marné připomenout si jeden z nejznámějších konceptů žánru. Jeho autorem je György Lukács a vznik historického románu se zde vykládá ve spojitosti s emancipací střední třídy, která velkými příběhy z minulosti chtěla vyprávět své vlastní smysluplné dějiny a jejich prostřednictvím upevňovat sdílené nacionální ideje. Dějiny se autorům historické fikce stávají „nositelem a uskutečňovatelem lidského prokroku“ (Lukács 1976: 31), historický román chce probudit „dojem totality společenského vývojového procesu“ (ibid.: 141). Takto modelově zaostřené chápání historického románu pochopitelně není zcela kompatibilní s pojetím literárního textu, které na tyto společenské funkce dávno rezignovalo – připomeňme na tomto místě charakteristiku současné literární produkce, jak ji podává Alena Fialová. Podle ní tvorbu ovlivněnou postmodernou charakterizuje „důraz na vyprávěče a samotný akt vyprávění, žánrová a stylistická různorodost v rámci jednoho textu, bizarní a fantaskní motivy i postavy a rozbujelá imaginace a kompozice leckdy až destruuující tradiční příběh, intertextualita a znejistění všech základních kategorií jako identita, smysl či pravda“ (Fialová 2014: 344). V takto radikalizovaném kulturním kódu je bezpochyby jen stěží možné vystavět konsenzuální obraz většího historického celku, byť se o to – jak jsme ukázali výše – mohou autoři pokoušet prostřednictvím jasně určených polarit dobra a zla. Jiným způsobem popsal rozpor

mezi poetikou historického románu a tlakem postmoderních uměleckých forem Fredric Jameson, když ve svém klíčovém díle *Postmodernismus nebo-li kulturní logika pozdního kapitalismu* (1991) vyvodil několik konsekvencí vyplývajících z tohoto přímého střetu. Historicita podle Jamesona sehrává výlučně utilitární roli a umožňuje čtenáři poodstoupit od bezprostřední skutečnosti, „není ani reprezentací minulosti, ani reprezentací budoucnosti [...] můžeme ji definovat především jako vnímání přítomnosti coby minulosti, tj. jako takový vztah k přítomnosti, který ji zcizuje a umožňuje nám zaujmout takový odstup od bezprostřední skutečnosti, jenž je pak charakterizován jako historická perspektiva“ (Jameson: 345). Že se jedná o trefný postřeh, vracející historickému románu jistou funkční závažnost, je zřejmé zejména tehdy, dáme-li slovo literární kritice vyčerpané neustálým koloběhem osvědčených, širokou veřejností přijímaných témat vhodných pro rozsáhlé románové celky – za všechny uveďme například výňatek z rozhovoru s Evou Klíčovou: „Psát o současnosti je složité, protože nikdy nevidíme do toho, co se právě děje, nemáme od toho odstup, zatímco když chcete psát o minulých dekadách, máte po ruce nejen odbornou literaturu, ale taky všeobecně sdílený ‚příběh národa‘, recyklovaný publicistikou, filmy, rodinnou pamětí a podobně. Začít psát rodinnou ságu a chytat se historických zápletkotvorných milníků, rozeštvat postavy a pak je zase svést dohromady, někoho dekonspirovat – to už jsou v literatuře tak otřepané postupy, že to je samozřejmě hrozně jednoduché.“⁹⁾

Ponechme nyní stranou, zda platí Jamesonovo skeptické tvrzení, že historický román je věcí minulosti, neboť možná už vůbec nejsme s to zažít historii, přejdeme i narážku na tematickou vyprázdněnost, již se literární kritika ve svých soudech často ohání. Přihlédněme naopak zpět k Lukácsovi a k jeho hodnocení údajně „úpadkových“ forem psaní „literární historicity“. Tu Lukács sledoval například u Flaubertova *Salamba*, v němž dochází k historickým mystifikacím, kde je zdůrazněna dekorativnost, zesilovány exotické prvky a zobrazován sadismus. V takovém způsobu psaní o Dějinách dochází k posunu – podle Lukácse lze tento posun dokonce označit za úpadek žánru.

9 Dostupné z: <https://www.e15.cz/the-student-times/recyklujeme-pribehy-z-minulosti-a-mezitim-nam-utika-soucasnost-rika-literarni-kriticka-eva-klicova-1356840>.

Příběh o dějinách, který měl vyrůstat z pevného ideového podloží a měl sloužit jako navigační bod pro budoucnost, se najednou ocitá mimo všechny tyto jistící rámce. Historicitá, chápaná a vykládaná jako organická tkáň událostí, pevně propojující nadosobní principy jednání a život individua, degraduje, ztrácí se v nápurech iracionality – Lukács píše, že Dějiny v *Salambu* nejsou než „neživým komplexem faktů“ (srov. Lukács: 243).

Lukácsův postřeh by jistě bylo možné shodit jeho vlastním rigidním zaujetím pro realistické zobrazování velkých dějinných příběhů na pozadí třídního boje, tedy jako soud pronesený v konkrétním historickém kontextu. Pokud ale odhlédneme od peripetií Lukácsova myšlení a pokusíme-li se toto kritické zhodnocení aktualizovat v našem kontextu, pak se obloukem vracíme k tématu zobrazování dějin, jež je zároveň způsobem psaní o dějinách – a nejenom psaní, ale i interpretací takových obrazů z minulosti, které, stejně jako v případě *Salamba*, nepředkládají žádný komplexní obraz epochy.

Jistě bychom v české literatuře vydané v posledních letech našli řadu románů, které by bylo možné označit za historizující, tedy takové, jimž historická perspektiva pouze slouží jako plátno, na které lze promítat nejrůznější příběhy. Většinu z nich můžeme hledat v tzv. žánrové literatuře, za všechny uveďme například čtenářsky oblíbené „historické detektivky“ Vlastimila Vondrušky.⁽¹⁰⁾ Pro tento typ textů, jakkoli jej můžeme považovat za vysoce produktivní, bohužel chybí náležitá kritická recepce. To se naopak nedá říci o románu Davida Zábranského *Martin Juhás čili Československo*, který také – soudě s Lukáčsem – zahluje dějiny iracionalitou a do popředí staví jistý typ literární ornamentalizace. Jak ukážeme níže, takovýto typ žánrové alterace vyvolal četná protikladná hodnocení, některé kritiky dokonce byly psány jakoby z lukáčsovske pozice, odmítající Zábranského tvůrčí gesto de-integrující celistvost zvoleného dějinného rámce.

10 Vít Richter z Národní knihovny poskytl ČTK data z knihovnických výpůjčních systémů, z nichž si lze učinit obrázek o čtenářských preferencích a míře oblíbenosti některých českých beletristů. Mezi autory, jejichž díla zaznamenala nejvyšší půjčovnost, nechybí právě historické prózy Vlastimila Vondrušky. Nezájímavé nejsou ani další výsledky: přetrvávající obliba *Žitkovských bohyní* Kateřiny Tučkové a *Starých řeckých bájí a pověstí* Eduarda Petišky. Přehledná zpráva a další výsledky statistiky jsou k dispozici zde: <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/v-knihovnach-se-nejvic-pucuji-knihy-vondrusky-hartla-a-trestikove/1779252> [přístup 2019-12-16].

Jakkoli v Zábranského nejrozsáhlejším románu je látka rozdělena do kapitol „Češi a Slováci“, „Fašisté“, „Nacisté“ a „Čechoslováci“ a simuluje procesualitu česko-slovenských vztahů, pro uchopení celku je nutné věnovat pozornost nikoli této formální struktuře, ale několika bizarním postavám, kolem nichž se rozehrávají fiktivní dějinné obrazy. Pozornějšímu čtenáři neunikne, že se tu na sebe vrství různé typy poetik a že autor vytváří přesně ten parodický slovesný útvar, který anglofonní tradice označuje za *historiographic metafiction*. Reálné události se prolínají s magickými úkazy, pochmurnou tonalitu dějin neustále formuje sexuální pud. Zábranského psaní bychom měli vnímat v blízké pozici k té umělecké linii, která nechce přizpůsobovat dílčí jevy historickým makrostrukturám, naopak, jejímž cílem zpřítomnit podstatnou nesouvislost dějinných událostí na jedné straně a vzájemnou jevovou organicitu na straně druhé. Všechno souvisí se vším, chtělo by se nad tímto románem říci, nicméně takováto zjednodušení pravděpodobně nedojdou pochopení tehdy, přistupuje-li k textu čtenář se svými očekáváními velkého vyprávění o dějinách. A to, zdá se, je v případě beletrizace námětů z historie, nepřehlédnutelným mezníkem kritických soudů.

Nesourodé kritické aparáty aplikované na Zábranského román není nutné konfrontovat; variabilita hodnocení se předpokládá a zcela přirozeně svědčí o čtenářském potenciálu textu. Jako zcela marginální, avšak pro kritickou diskuzi důležitá podnětná se nám jeví poznámka Michala Šandy, který ve své glose, publikované v kulturní příloze *Práva*, explicitně odmítl román recenzovat a spokojil se s tím, že román označil za protipól „živé literatury“. „*Martin Juhás* je vysezený u klávesnice počítače,“ píše Šanda (2015). V souladu s tímto zkratkovitým hodnocením se paradoxně nachází i rozsáhlé pojednání Petra A. Bílka, jež lze uvést dvěma krátkými citacemi: „Vypravování neustále upomíná na svoji ‚udělanost‘ – na to, že vzniká ve vypravěčově myslí a je hlavně jazykovým výtvozem“ a „Sledujete vypravěče-iluzionistu, který zkouší poslepoval z jednotlivých postav, míst a událostí sugestivní celek, který čtenáře vtáhne do panoptika, aniž by měl potřebu řešit, že jeden prvek je ze světa skutečného, jiný byl odvozen z příběhů mytických a další je číře fantazmagorický“ (Bílek 2015). Možnosti hodnocení této autorské poetiky dotváří názor Erika Gilka, hledajícího v textu pevnější a uchopitelné epické

struktury. V tom Zábranského vypravěč selhává, jak napovídá toto kritikovo tvrzení: „Zdá se, že Zábranského ‚Lust zu fabulieren‘ si odvedla nemalou daň. Jistě, vyprávět plnokrevné a zábavné příběhy nesvede každý, avšak na vrcholný epický žánr to nestačí.“ (Gilk 2015: 83) Striktně odmítavé kritiky citovat není třeba, jejich argumentace byla vedena ad hominem.

Co ovšem takový radikální nesouhlas v názorech znamená? Jedná se tu pouze o demonstraci potřeby ryze epického žánru? Jsme tu snad svědky okamžiku, kdy se formuje kánon a na jedné straně je text označen za výsostnou literaturu,⁽¹¹⁾ zatímco na protějším břehu se mu rozumí jako pokusu o demontáž estetická? Ornamentalizovaná, či dokonce lyrizovaná próza s tendencí k digresi se ocitá ve zjevném nesouladu s tím typem čtenářského nároku, který volá po uměřenosti a vypravěčské ukázněnosti. Položme si proto otázku: neprokopíroval se nám do hodnocení Martina Juháse podobný názor, jež jsme zaznamenali v souvislosti s Kahudovým románem? A co by pro nás vyplývalo v tom případě, že mezi tato hodnocení položíme rovnítko?

STÁLE POSTMODERNÍ. ZÁVĚR

Vynášet soudy není dosud zcela namístě; v centru naší pozornosti se ocitly romány, které, ač se dočkaly celé řady bouřlivých ohlasů, dosud nejsou plně zachyceny na vývojové ose české literatury. Podle názorů, které jsme citovali v úvodu této práce, zde existuje tendence mluvit o současném stavu písemnictví jako o etapě, která již leží za obdobím postmoderních žánrově synkretických výbojů a směřuje spíše k tematizaci „velkých událostí“, jež ve veřejném prostoru stále vyvolávají značné tenze – jen namátkou můžeme zmínit téměř obligátní téma odsunu německého obyvatelstva, normalizaci, anebo nejnověji listopadovou sametovou revoluci a po ní nastavší sociálně-politickou transformaci devadesátých let. Vzhledem k tomu, jak bouřlivé ohlasy vyvolaly prózy, které nabízejí úplně jiná vyprávění o minulosti, než je onen epický žánr posky-

11 P. A. Bílek klade Zábranova *Juháse* mezi nejlepší díla české literatury za posledních dvacet let: „Představme si rovnoramenný trojúhelník, na jehož hlavním vrcholu bude Topolova *Sestra* a body základny tvoří *Dějiny světa* Jana Němce a dosud vydané dva svazky tetralogie *Kde lišky dávají dobrou noc* od Chaima Cigana. Zábranského kniha se pak nachází v jeho středu.“ (Bílek 2015)

tující srozumitelný model světa rozdělený na dobré a zlé, jehož zástupce zde nacházíme v románu Sylvie Richterové, vzhledem k této reakci nás může napadat úplně jiná otázka: zda to není právě tak, že v silovém poli postmoderny se teprve nyní ocitají žánry, které byly až dosud značně imunní vůči některým jejím principům. A máme-li nyní na mysli některé konkrétní principy, pak zejména „brakování“ a „pastiš“, ⁽¹²⁾ jejichž plošnou aplikací v díle se ztrácí hloubka – anebo morální rozměr díla, chceme-li – ve prospěch povrchu, spektaklu, oné baudrillardovské kopie věci, která nikdy neexistovala.

Vrátíme-li se obloukem zpět k názoru, že pro českou literaturu byly v minulosti velmi důležité společensko-politické konvergence, pak se v kontextu recepcce parodických či vůči věrnému líčení historických poměrů subverzivních textů očitáme v bodě, kde se tato tradice setkává s živým uměním; s takovými texty, které se zvýšenou citlivostí reagují na naše současné poměry, umožňující nám si od nich udržovat onen Jamesonem popsaný odstup. Jak jsme viděli výše, taková strategie může být vnímána jako něco nepatřičného, ba dokonce „neliterárního“, nehodícího se ke zvolenému žánru. Pro nás jako čtenáře těchto tvůrčích výbojů nicméně zůstává důležité, jak se jejich prostřednictvím reflektuje minulost, jaký obraz minulosti vyvstává na jejich rubu a co nám říká o naší vlastní žité současnosti.

Mgr. Jakub Vaníček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

jakub.vanicek01@upol.cz

Článek byl vydán v rámci projektu Bohemistika – výzvy a otázky současné humanitní vědy (IGA_FF_2019_013).

12 Obojí termíny nacházíme v poznámkách Fredrica Jamesona; je třeba podotknout, že ani Jameson neměl ambici jimi zcela vyčerpat potenciál postmoderního umění (srov. Jameson 2016: 24–30, 40–43). Jeho popis pastíše ovšem velmi dobře vystihuje například i to, jakým způsobem se s dějinami pracuje v románu *Vítr, tma, přítomnost*.

LITERATURA

BALAŠTÍK, Miroslav

2019 „Mohou spisovatelé zachránit Evropu?“; *Host*, roč. 35, č. 3, s. 20–24

BĚLÍČEK, Jan

2014 „Tenhle vlak jezdí v kružích: o Sylvii Richterové a ideologické funkci české beletrie“; *A2*, roč. 10, č. 21, s. 5

BÍLEK, Petr A.

2014 „Výtečné paměti a rozpolcený vypravěč: Sylvie Richterová vydává po dvaceti letech novou prózu“; *Respekt*, roč. 25, č. 36, s. 60

2015 „Nenáhodné setkání českých fašistů a psa Žeryka: David Zábranský se vrací jako pozoruhodný vypravěč“; *Respekt*, roč. 26, č. 26, s. 70

FIALOVÁ, Alena, ed.

2014 *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

GILK, Erik

2015 „Hrátky se čtenářskými očekáváními“; *Host*, roč. 31, č. 7, 82–83

JAMESON, Fredric

2016 *Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu*, přel. Olga Sixtová a Josef Šebek (Praha: Rybka Publishers)

JANOUSEK, Pavel

2014 „Václav Kahuda: Tma vítr přítomnost“; *Tvar*, roč. 25, č. 19, s. 2

2015 „Sylvie Richterová: Každá věc ať dospěje na své místo“; *Tvar*, roč. 26, č. 3, s. 2

JANOUSEK, Pavel – PIORECKÝ, Karel – STEHLÍKOVÁ, Olga – VAJCHR, Marek

2015 „Rok kritického pnutí aneb mezi Kahudou a Kolmačkou: Česká literatura 2014: první bilance“; *Host*, roč. 31, č. 1, s. 9–17

LUKÁCS, György

1976 *Historický román*, přel. Július Albrecht (Bratislava: Tatran)

MACHALA, Lubomír

2004 „Obnovení svéprávnosti: jak se v polistopadové době změnilo postavení a funkce české literatury?“; *Host*, roč. 20, č. 10, s. 12–16

MACHEREY, Pierre

2014 „Za teorii literární produkce“, přel. Tomáš Chudý; in Müller, Richard – Šebek, Josef (eds.), *Texty v oběhu: antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* (Praha: Academia), s. 116–154

MÜLLER, Richard

2018 „Souběžná míjení. Marxismus a zlom v pojetí literární ‚struktury‘“; *Česká literatura*, roč. 66, č. 2, s. 153–181

PECHAR, Jiří

2016 „Modernismus a postmodernismus“; in Kanda, Roman, a kol., *Podzim postmodernismu: teoretické výzvy současnosti* (Praha: Filosofie), s. 51–58

ŠANDA, Michal

2015 „Na mediální vlně“; *Právo*, roč. 25, č. 264, příloha Salon, s. 4

ŠEBEK, Josef

2019 *Literatura a sociálno. Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

NEPRAVIDELNOST JAKO JEDNOTÍCÍ PRINCIP ROMÁNOVÉ TRILOGIE STANISLAVA KOMÁRKA

MATĚJ ANTOŠ

IRREGULARITY AS A UNIFYING PRINCIPLE OF THE NOVEL TRILOGY

BY STANISLAV KOMÁREK

The study focuses on the works of prose by contemporary Czech philosopher, biologist and essayist Stanislav Komárek, specifically on three novels, sometimes referred to as "irregular trilogy": *Opšlstisova nadace* (*Opšlstis Foundation*, 2002), *Černý domeček* (*Black House*, 2004) and *Mandaríni* (*Mandarins*, 2007). With the use of analytical-interpretive probes the study aims to find out and prove whether the principle of irregularity itself might work as a connecting link between the texts on different levels, especially regarding the genre structure, fictional setting and the way how allusions and mystifications are utilized within the texts.

Keywords: Stanislav Komárek, irregular trilogy, contemporary Czech prose, literary analysis, postmodern literature

Stanislav Komárek (*1958), v českém prostředí známější spíše jako biolog, filozof a esejista, je také autorem (prozatím) tří románových próz *Opšlstisova nadace* (2002), *Černý domeček* (2004) a *Mandaríni* (2007), označovaných někdy také jako takzvaná „nepravidelná trilogie“. Zmiňované romány však nejsou navzájem provázány vývojovou kontinuitou příběhu či společnými protagonisty (ačkoliv próza *Mandaríni* obsahuje marginální odkazy na *Opšlstisovu nadaci*), nelze tedy evidentně hovořit o prozaické trilogii v tradičně chápáném smyslu. Záměrem této studie je tedy analýzou jednotlivých vrstev Komárkových textů zjistit, zda to není právě nepravidelnost, která prochází různými úrovněmi celého prozaického díla autora a působí jako jednotící princip, díky čemuž je možné hovořit o trilogii.

Komárkovy romány se v době vydání dočkaly poměrně solidní pozornosti kritiky. Kromě stručné žánrové charakterizace se recenzenti obvykle

soustředili na výrazné prolínání esejistických pasáží románovým vyprávěním, podrobnější a rozsáhlejší žánrová analýza Komárkových románů však bohužel prozatím chybí. Tento jev lze možná vysvětlit jednak tím, že tři zmíněné romány představují spíše jen jakousi zvláštnost či kuriozitu v kontextu autorova díla, který se navíc již od vydání posledního z textů beletristické tvorbě nadále nevěnuje, jednak okrajovou pozicí genologie v rámci současné české literární vědy. Kromě známé publikace *Encyklopedie literárních žánrů* Dagmar Mocné a Josefa Peterky lze z poslední doby zmínit také *Úvod do genologie* Pavla Šidáka nebo práce Ivo Pospíšila, který se genologické problematice věnuje dlouhodobě (srov. např. Pospíšil 2005), případně také studie a monografie Daniely Hodrové o románu (srov. např. Hodrová 1987 nebo Hodrová 1993).

1 NEPRAVIDELNOST ŽÁNROVÉHO PŮDORYSU – ROMÁN INICIAČNÍ, UNIVERZITNÍ ČI ROMÁNOVÁ KRONIKA?

Smyslem pro promyšlenou románovou syntézu, ve které se pojí známé dějinné události s prvky každodennosti, individuálních osudů, hmotné kultury i živočišnými pudy a dějinné analýzy s vyprávěním zjevně orientovaným cestou magického realismu, sdílí částečně Komárkovy romány některé společné rysy například s prózami *Martin Juhás čili Československo* (2015) Davida Zábranského či *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003) Pavla Brycze. Tento žánrový synkretismus (například v *Mandarínech* bychom našli cestopis, syžet *Černého domečku* v zásadě odpovídá románové kronice...), umožňuje autorovi vytvořit jakýsi multiperspektivní (přestože z hlediska naratologie převážně nejde o multiperspektivní vyprávění) a „multiobjektivizační“ román. Umožňuje mu pojmout fikci jako hermeneutický model světa, ve kterém může koexistovat více pravd, tematických vrstev a módů života vedle sebe. Cílem následující podkapitoly je nicméně pokusit se alespoň v hrubých rysech zodpovědět otázku, zda v rámci této multižánrovosti Komárkových próz nejsou příslušné žánry využívány poněkud „nepravidelně“, tedy zda autor neporušuje jejich obvyklá „pravidla“ a hranice.

Emblematickým a žánrotrvorným motivem románů *Mandaríni* a *Opšlstisova nadace* je již při prvním pohledu iniciační pouť individua, nabízí se proto legitimní otázka, zda nelze obě prózy charakterizovat jednoduše jako romány iniciační. Jistou podobu zasvěcení, s příslušnými rituály a repertoárem rekvizit, bychom našli v obou textech. Jejich protagonisté bezesporu procházejí jednotlivými iniciačními fázemi, vyskytují se zde i příslušné typy postav (zasvětitel, nepravý zasvětitel, knězka, hermafrodit...) a atributů iniciačních syžetů. Při bližším pohledu na oba texty se nicméně žánrová charakterizace jeví poněkud komplikovaněji. Jednak je zde patrné odlišné vyznění a smysl *Mandarínů* a *Opšlstisovy nadace*, minimálně u té druhé je sporná vlastní povaha „iniciace“. V případě *Mandarínů* se zase můžeme ptát, zda bylo zasvěcení dokončeno a zda k němu hlavní protagonista vůbec směřoval.⁽¹⁾ V *Opšlstisově nadaci* prochází hlavní hrdina Viktor Kaplan procesem změny velmi zvláštním a komplikovaným – vrcholícím v závěru přijetím nové identity. Svým novým příjmením se taktéž začleňuje do „rodiny“, stává se vlastně synem či synovcem chlebováře Opšlstise, kterého ostatně ještě před setkáním nazývá strýcem. Zajímavé je Viktorovo mluvící jméno Kaplan, které turecky znamená „tygr“, což mu v kruzích turecky mluvících zajišťuje zájem a respekt. Cestu od Viktora Kaplana k Filipu Opšlstisovi lze v zásadě považovat za symbolickou cestou od zvířete k plnohodnotnému člověku.⁽²⁾

Zasvěcovací rituály v obou zmíněných Komárkových románech mají nejblíže k iniciačnímu typu, který souvisí se vstupem do nějaké tajné společnosti.⁽³⁾ Rozdíl je prakticky jen v povaze oné skupiny, jejímž členem se adept sna-

1 V kontextu současné literatury ale nelze takové zpochybňování samotné iniciace či porušování některých „zásad“ iniciačních postupů považovat za nijak výjimečné. Například Daniela Hodrová upozorňuje na transformace, které iniciační román prodělal v průběhu dvacátého století: „Ve dvacátém století se však charakter iniciačního žánru v některých románech proměňuje. Iniciační příběh se častěji než dřív trivializuje, stává se pouze kostrou románu detektivního nebo vědeckofantastického [...] V souvislosti se zpochybněním pojmu skutečnost a všech uzavřených myšlenkových systémů se iniciační román nezdá měnit v román nezasvěcení či zasvěcení do nezasvěcení.“ (Hodrová 1993: 131)

2 Tento náhled se jeví zajímavě v kontextu některých Komárkových esejů. Například v knize *Příroda a kultura* autor píše: „Vcelku samozřejmým přesvědčením bylo ve většině kultur, že člověk se plnohodnotným člověkem nerodí, ale iniciací či výchovou stává [...] i někteří biologové, např. Portmann, 1970, tento obraz plně sdílejí – lidská přirozenost jen tak sama o sobě není, ale teprve v procesu inkulturace se uskutečňuje.“ (Komárek 2000: 118)

3 Například Mircea Eliade upozorňuje na existenci tří typů iniciací v dějinách náboženství. Do první za-

ží stát. V případě *Opšlstisovy nadace* jde tedy o mysteriózní lóži, jejíž povaha zůstává v románu z velké části zahalena, ale k níž se adept přibližuje vlastně jak díky svému odbornému zájmu (společenství přímo navazuje právě na janičáře), tak díky svým cestám a kontaktům. V *Mandarínech* pak můžeme pozorovat postupné zasvěcování hlavního protagonisty v rámci univerzitní hierarchie. Promoce, habilitační řízení a další akademické ceremonie mají koneckonců podobu iniciačních rituálů, i se speciálním jazykem, kterému nezasvěcenci nerozumí, slavnostním oděvem a podobně. Zajímavé u zmíněného románu je, že se zde vlastně sám Jindřich stává zasvětitelům – přijímá totiž žádost Grabovského, jednoho z pravidelných návštěvníků svých přednášek, aby jej uvedl do tajů černé magie. Přestože sám bere zpočátku celou věc jako absurdní hru či ryze soukromou perversi, stává se postupně natolik vážnou, že protagonista chce nakonec přijmout smrt právě z rukou svého „žáka“. Příznačné je, že nejvyššího „svěcení“ se Jindřichovi nakonec nedostane, přestože na ně má nárok. Profesuru totiž vlastně obdržel až in memoriam. Z tohoto důvodu bychom *Mandaríny* mohli považovat za román *nezasvěcení* (viz Hodrová 1993: 119–121). Předčasná smrt je protagonistovi také několikrát v knize předpověděna, poprvé, když mu Jacob Böhme ve snu oznámí, že království Boží se všem dostane, jen jemu ne (viz Komárek 2007: 40). Podruhé, když mu bohyně Kuan-jin – představující se jako Matka Západu – předpoví deset let. Západ je prostor nesmrtelných, kde se také nachází mytologický Avalon či ostrov Hesperidek (viz Hodrová 1993: 59). Jindřich tak má vlastně možnost do jisté míry reflektovat svůj vlastní osud, což koneckonců dělá v prvním případě, kdy se mu podaří smrti uniknout:

„Osoby zasvěcené smrti a mimo nadání zachráněné, patřivaly tradičně jako služebníci či otroci tomu, kdo je proti všemu očekávání spasil [...] Zachránit někomu život vlastně znamená nad ním už dávno vynesený rozsudek o pár

hrnuje kolektivní rituály dospívání, do druhé rituály týkající se vstupu do nějaké tajné společnosti, třetí kategorie je pak vyhrazena iniciaci pro mystické povolání, nejtýpčtější pak pro výkon šamana či medicinmana (srov. Eliade 2004: 14–15). K tomuto rozlišení pak dodává: „Upřesněme si, že tyto dvě poslední kategorie [...] jsou si ve skutečnosti velmi blízké. Mohli bychom je dokonce považovat za dvě varianty té samé třídy. Rozlišit nám je umožňuje extatický prvek přítomný v šamanských iniciacích.“ (Ibid.: 15)

let pooddálit. Nenadále přeživší osoby odcházely nezřídka do klášterů – to náš hrdina ani nemusel, protože univerzita jakýsi monastýr s jeho bezživotím sama o sobě představuje.“ (Komárek 2007: 137)

Oba Komárkovy romány také svou stavbou připomínají specifickou větev vývojového, respektive iniciačního románu, tedy *bildungsroman*. Podobností především s romány *Viléma Meistera léta učednická* a *Viléma Meistera léta tovaryšská* od J. W. Goetha si ostatně všímá také Vladimír Novotný v doslovu k *Opšlstisově nadaci* (srov. Novotný 2002: 193–194). Oproti osvícenskému *bildungsromanu* však nejsou knihy *Opšlstisova nadace* a *Mandarini* pouze románem o formování jedince životní zkušeností a jeho postupném zasvěcování, jeho protagonisté o sobě často pochybují, je zpochybňována jak cesta, kterou se vydali, tak samotné instituce, na nichž působí, akademický svět, či epistemologické schopnosti člověka. Z tohoto důvodu propadají oba protagonisté, jinak prezentovaní jakožto elitní intelektuálové, v některých případech primitivním pudům, využívají černé magie, v soukromí hrají hry, v jejichž smysl sice plně nevěří nebo si tuto víru minimálně nepřiznávají. V tomto jevu vystupuje na povrch důležité téma, které postupné formování ústředních postav a jejich případné zasvěcování doprovází – neustále visící otazník nad tím, jak tento proces ovlivňuje základní lidskou přirozenost a vůbec možnost přežití jedince ve společnosti, hranice poznání a nesnadno zodpověditelná otázka, zda jakékoliv zasvěcení vlastně stojí za nutné oběti, které je nutné na cestě za jeho získáním zaplatit.

Pokud jsme si výše uvedli, že tyto dva Komárkovy romány vykazují podobnosti s žánrem *bildungsromanu*, zhruba ve třech čtvrtinách obou textů vyprávění opouští tyto žánrové souřadnice a míří jiným směrem. V tomto bodě se dokonce narativní linie a postoj hlavních hrdinů ke světu paradoxně blíží právě antipodu vývojových románů – totiž románu ztracených iluzí. Byť nelze zcela s jistotou tvrdit, že jak Jindřich, tak Viktor nějaké přehnané iluze o světě měli – přece jen nejde o úplně nezkušené mladíky – prochází oba v poslední části příběhu zřetelnou fází deziluze a rezignace, příznačně po období nadšeného bádání a překotných událostí. Viktor sice dokončuje knihu o janičárech, nicméně odhalení skutečné totožnosti Op-

šlístise a jeho napojení na reformovanou bektašiju, která má v moderním světě podobu jakéhosi blíže nespecifikovaného, nicméně předpokládaně zločinného konspiračního společenství, mu bere veškerou chuť do života. Příznačné je, že se po návratu z Ameriky cítí jako vyděděnec, nic „doma“ nepoznává, dokonce ani vlastní syn se k němu nezná, jeho žena Silke se s ním rozvádí. Úplná sociální izolace a odříznutí od rodiny je koneckonců jednou z obvyklých podmínek zasvěcení adepta. Silke se také v této fázi zdá sen, ve kterém vidí Viktora v okruhu iniciovaných, které popisuje jako „zednáře“. Při posledním rozhovoru s Komárkem, který jej přijel navštívit do Istanbulu, Viktor dokonce uvažuje, že se mu svěří o svých obavách, nicméně tuto myšlenku ihned zavrhne, protože dobře ví, že by mu *tento přítel můr* už nerozuměl. Viktor je jak symbolicky, tak doslova oddělen od ostatních postav, ocitá se definitivně uvnitř kruhu zasvěcení a musí postupovat jedinou cestou, která mu zbyla, tedy k „bytosti středu“.

Přechod z iniciačního románu do poetiky románu ztracených iluzí je tedy jedním z příkladů, na kterém lze poměrně dobře sledovat nepravidelnost žánrové struktury Komárkových románů, jako by sám autor chtěl upozornit na nestabilitu či fluiditu pojmu žánru či možná dokonce lidské zkušenosti jako takové a jejich schopnost nečekaně měnit tvar a „přelévat se“ z jednoho stavu do druhého bez výrazně rozpoznatelných hranic. Jak již bylo naznačeno výše, tímto konkrétním přechodem se množství žánrů, jejichž stavební materiál je v autorových románech přítomen, samozřejmě nevyčerpává. Ačkoliv se ve všech třech Komárkových prózách vyskytují postavy akademiků a vzdělanců, *Mandaríni* jsou asi nejbliže subžánru, pro který se vžil název univerzitní román, spojovaný nejčastěji se jmény Kingsleyho Amise, Davida Lodge nebo Malcolma Bradburyho. Zmíněné romány spojuje častý satirický tón prezentace akademického prostředí, kritizující nekalé zákulisní praktiky mocenské politiky univerzit, který právě *Mandaríni*, demaskující proměnu univerzity z místa zasvěceného vzdělání v místo sloužící byrokracii, do jisté míry akcentují také. Román *Černý domeček* je částečně koncipován jako románová kronika, či spíše hra na románovou kroniku, pojednávající o fiktivním městečku Kropáčově Blatnici a především o jedné zde žijící rodině a jejích osudech od konce 19. do počátku 21. století. Na rozdíl od druhých

dvou výše jmenovaných Komárkových próz hrají v *Černém domečku* důležitou roli silné ženské postavy, které často vystupují jakožto strážkyně tradic. Syžet románové kroniky porušuje částečně autobiografická postava Tomáše Vozábala, který studuje biologii a obdobně jako empirický autor v osmdesátých letech emigruje na Západ. Tato postava vnáší do románového vyprávění nejen narušení pravidelnosti žánru, ale také fikčního prostoru.

2 PŘÍBĚH NEPRAVIDELNÉHO PROSTORU

Při porovnání Komárkova románu *Černý domeček* se dvěma výše zmíněnými lze pozorovat některé odlišnosti, které se netýkají jen žánrového půdorysu. Například již na první pohled je patrné, že se zde čtenář hned od začátku nesetkává s novou hlavní postavou, ale pozornost vypravěče se upíná především na místo, respektive na Kropáčovu Blatnici. Jediná persona, jež je podrobněji sledována způsobem obvyklým v ostatních Komárkových románech (a jež také nezapře některé autobiografické rysy), je Tomáš, jenž se ale v textu objevuje až zhruba v polovině knihy. Spolu s únikem této postavy z „pasti“ maloměsta opouští také příznačně vyprávění pravidelné struktury žánrového půdorysu románové kroniky a směřuje spíše k subžánru fiktivního cestopisu, kombinovaného s eseji místopisného charakteru. Jinak má kniha charakter románové kroniky, často prokládané pro Komárka typickými esejistickými pasážemi. Je zde ale patrná větší soustředěnost na téma dějin Evropy, zejména té střední, tak, jak se projevovaly na modelovém malém městě fiktivní Kropáčovy Blatnice. Díky zhuštění příběhu několika generací na formát nevelké knihy dokáže vypravěč ukázat to, co je pro románové kroniky většinou typické – srovnáním osudů jednotlivých postav odhalit generační „prokletí“, opakování obdobných příběhů a traumat, předávání dědičných tendencí a ambice z generace na generaci, přičemž tyto se naplno projeví až v několikáté. Nenaplněné intelektuálské tendence Marie a především Míly tak dojdou svého naplnění až v životech Ludka a Tomáše. Postavy jsou zde zkoumány spíše po způsobu mikroorganismů pod zvětšovací sklem. Zastupují zde většinou nějakou modelovou vrstvu obyvatelstva, názorový proud a jejich chování je typické pro člověka

určitého postavení v určité době. Přesto má řada z nich i své zvláštnosti a dokáže občas okolí překvapit, což jim dodává alespoň trochu plastičnosti. Vývoj literární postavy od jasně definované a schematické po ambivalentní, nejasnou, umožňující vícero interpretací koneckonců analogicky odráží výraznou proměnou pojetí individuality v lidské společnosti ve 20. století. To je také téma, kterému se Komárek v *Černém domečku* věnuje a na které především v počátečních kapitolách poukazuje:

„Dnešní představy o seberealizaci sdílela tehdy jen neužší společenská špička, právě tak jako představy o soukromí – mít v chalupě něco soukromého, o čem by ostatní neměli vědět, bylo dosti blízko zradě, i dopisy se předčítaly.“
(Komárek 2004: 20)

Dominance prostoru nad individuálním příběhem postav je největší v *Černém domečku*, kde je klíčový prostor vlastně přímo už v názvu knihy a také bychom jej s trochou nadsázky mohli nazvat protagonistou příběhu. V horizontu času vyprávěného, tedy jednoho století, se totiž do prostředí městečka a domečku různé postavy rodí a umírají v něm, ale městečko zůstává prakticky nezměněno. Na jakési postavení maloměsta téměř mimo čas a prostor, či alespoň velkou rezistenci vůči změnám a až stagnaci ostatně upozorňuje vypravěč již v úvodu knihy:

„Ač byla Kropáčova Blatnice povýšena na město již v roce 1485, metropolí se nestala, ba se zdá, že s předáním městského statutu přestala růst vůbec a ustálila se na více nežli pět století na zhruba dvou tisících obyvatelích.“
(Ibid.: 9)

Nutno podotknout, že městečko samo je sice fiktivní, nicméně jeho realie i poloha do značné míry odpovídají právě autorovu rodnému Jindřichovu Hradci. Ani přes chaotické dvacáté století se zde zcela nepodařilo zvrátit některé základní zavedené pořádky a ledacos zůstává víceméně při starém. Například v závěrečné části knihy je Ludřkovi, bratrovi Tomáše, nabízen sňatek způsobem vpravdě archaickým:

„Říkala jí: ‚Pávková, vy si myslíte, že tady budete furt, ale to se mejlíte, kdo se pak vo toho vašeho kluka, jako vo Ludřka, postará? My sme daly hlavy dohromady a věděly bysme dokonce vo dvou nevěstách...‘ Bylo fascinující, jak kolektivní duch městečka a jeho strážkyň řádu stále fungoval.“ (Ibid.: 230)

Atmosféra Kropáčovy Blatnice jako „městečka, kde se zastavil čas“ a značný nesouběh mezi děním v něm a v civilizačních centrech je opět formulován na samém konci takto:

„Dvacáté století se chýlilo ke konci a ti, kteří ho pamatovali větší kus, se z toho radovali. V domečku teprve končilo devatenácté.“ (Ibid.: 236)

Maloměsto je tedy chápáno jako jakýsi rezervoár tradice, která se mění jen velmi pomalu a příliš se neliší od té venkovské. Na druhou stranu je zde vidět jasné vymezení prostoru lidského, který je chápán jako bezpečné útočiště, a prostoru mimolidského, reprezentovaného především lesem a močály. Druhý zmíněný prostor je v myslích lidí zaplněn projekcemi nejružnějších děsivých představ a číhajícího nebezpečí. Tato dichotomie je přitom zdůrazňována ještě někdy na konci 19. století, ačkoliv pramení ještě ze středověkého či archaičtějšího pohledu na svět.

S rozvojem industriální společnosti se však tato jasná hranice postupně rozplývá. Zajímavým fenoménem postupného stírání hranic mezi městským a mimoměstským prostorem v průběhu dvacátého století se zabývá také například Joanna Derdowska, která v knize *Kmitavá mozaika* dokonce na Komárka odkazuje: „Na metamorfózu pražské fauny a flóry se zaměřuje Stanislav Komárek [...] Titulní ‚betonová džungle‘ je totiž obývána čím dál tím větším počtem druhů zvířat i rostlin. Proměnu kulturního vztahu k přírodě, a to hned k přírodě situované do městského prostředí, vystihuje například anekdota, kterou Komárek reprodukuje v eseji jako svůj vlastní zážitek, a kterou pak následně využívá na stránkách románu *Černý domeček* [...] Jedná se o situaci z holandského města, kde sbírání žampionů v parku vzbudilo mezi obyvateli evidentní pohoršení.“ (Derdowska 2011: 3) Obdobná scéna sbírání hub a dalších jedlých

rostlin v prostředí západní společnosti, která na něco takového není zvyklá, se odehrává také v *Opšlstisově nadaci*. Do problematiky „městského sběračství“ ve protagonistu zasvěcuje postava jménem Komárek, která je do jisté míry fikčním obrazem empirického autora.

Součástí nepravidelného narušování hranic městského prostoru a rozmazávání rozdílů mezi přírodou a kulturním lidským habitatem jsou motivy zvířat, často kuriózních či obdařených „lidskými“ vlastnostmi (inteligentní japonská kachna, primát imitující v rámci unikátního hnízdního parazitismu lidského kojence, velemluk...). Opakovaně se také objevují prostory zoologické zahrady. Například v *Mandarínech* navštěvuje již zmíněný fikční Komárek zoologickou zahradu ve Vratislavi, kde přirovnává zvířata v klecích k lidským typům, například jistý druh primátů se podobá karikaturám vojenských důstojníků, v polárních vlčích spatřuje „nordicko-germánskou krutost“, u prasat upozorňuje na fakt, že jsou člověku anatomicky nejpodobnější (srov. Komárek 2004: 308–311). Celá tato pasáž působí jako jakési *teatrum mundi*, ve kterém zvířata zpodobňují lidské role, a to včetně řady naturalisticky prezentovaných scén zrození, smrti, sexu a her. Komárkovo dílo lze do jisté míry číst jako motivickou skládačku, patchwork se složitým vzorem, přiznaně sešitý z kousků použitých (literárních, faktografických i falzifikovaných) textilií rozličných materiálů a barev (žánrů, stylů, modů), přičemž ale výsledek může dostávat novou, druhotnou, leč často skrývanou estetickou kvalitu. Odhalení této druhotné kvality do velké míry spočívá na kompetencích čtenáře a jeho schopnostech rozpoznat za textem samotným množství pretextů či kulturních jevů, artefaktů, událostí a osobností, na něž více nebo méně skrytě odkazuje.

3 MYSTIFIKACE A ALUZE – NEPRAVIDELNOST NARATIVU A FIKČNÍHO SVĚTA

Ke Komárkovým oblíbeným tvůrčím postupům patří využívání různých aluzí na jiné texty nebo celé žánry. Patrně nejvýraznějším a nejzajímavějším příkladem hypertextuality je „apokryfní“ mayovka s názvem *Ve stínu šumavských hvozdů* (v německém originálu *Im Schatten des Böhmerwal-*

des), která je vložena na začátku *Mandarínů*. Jejím „objevitelem“ je protagonista románu, jenž ji nachází v soukromé knihovně své bytné během studijního pobytu v Mnichově. Text, který je možno označit v přeneseném a v současnosti užívaném významu slova za apokryfní, není samozřejmě v Komárkově románu přítomen v kompletním rozsahu celé knihy, čtenář má vlastně k dispozici jen tři pasáže, které si hlavní hrdina namátkou přečte. Přesto však poskytuje torzo textu dostatečné množství informací k pochopení zápletky a jejího vyústění, stejně jako jasných signálů, díky nimž čtenář porozumí, že nemá co do činění s autentickým textem, ale s podvrhem a parodií. Nutno však podotknout, že poetika a jazykový styl Karla Maye jsou napodobeny poměrně přesně.⁽⁴⁾

Intertextový vztah k pomyslnému původnímu zdroji je v Komárkově mayovském apokryfu prezentován jako hra na přímou citaci. Zajímavý moment nastává ve chvíli, kdy si čtenář uvědomí, že transformovaný hypotext fyzicky neexistuje a skutečným předmětem parodie se tak stává celý korpus Mayoých děl a jeho kontext, spolu s konzervativním vnímáním kánonu české literatury 19. století. Podstatou celé mystifikační hry je tedy hypertextualita, a to s tím specifikem, že hypotextem není jediný konkrétní text, ale celá série textů, jejíž často šablonovité autorské poetiky a opakujících se narativů zde Komárek dovedně využívá. Důležitým předpokladem funkčnosti takové parodie je samozřejmě všeobecně rozšířená čtenářská znalost mayoovek a jejich status kultovního díla. Odlišný druh explicitně nepřiznané hypertextuality pak nastává mezi textem Komárkovým a zmíněnou komiksovou adaptací. Její autoři už vlastně odkazují k existujícímu zdroji, nicméně předstírají jeho autenticitu a vlastně dále pokračují ve hře na skutečnou existenci románu s názvem *Ve stínu šumavských hvozdů*. Nastává zde tedy opět hra na intertextualitu, přičemž nám autoři komiksu tvrdí, že vlastně na základě Komárkova materiálu provedli jakousi rekonstrukci původního díla a jeho celek

4 Tento termín zde chápeme v intencích Gerarda Genetta, respektive jeho rozlišování pěti základních typů vztahů mezi texty, jež souhrnně nazývá termínem transtextualita. Pro tento příspěvek budou klíčové především dva: intertextualita (především „tradiční praxe citátu“ jakož i dodatečné aspekty plagiátu a narážky) a hypertextualita (transformace hypotextu, jež se odehrává bez komentáře, do podoby parodie, pastiše [zde jde o imitaci, nikoliv transformaci], adaptace) (srov. Genette 1997: 1–7).

doplňili. Fiktivní hypotext je v rámci autorské hry vlastně takto „verifikován“. O vnitřní metatextualitě, tedy vztahu, kdy se jeden text vyjadřuje k druhému, bychom pak mohli hovořit v případě komentářů hlavního protagonisty *Mandarínů*, který „nalezený rukopis“ komentuje a se znechucením jej odkládá jako slepenec polopравd a bezcenný brak.

Přestože Komárkův „apokryfní“ text je spíše jen postmoderní hříčkou, která již se dále v příběhu hlavního hrdiny *Mandarínů* nevyskytuje, Komárek s apokryfy a falzifikáty ve svých románech pracuje často. V *Mandarínech* najdeme například ještě fiktivní dopis Lenina neznámému příteli, ve kterém píše o svém setkání s C. G. Jungem. Ten mu údajně dal několik užitečných rad ohledně působení na psychologii mas, které spočívaly především ve větším začleňování mytických a pohádkových prvků do propagandy, aby byla pro lid stravitelnější. V románu *Opšlstisova nada-ce* pak zase ústřední postavy „objeví“ korespondenci Adama Mickiewicze s jednou z hlavních postav zde figurující tajné společnosti nebo odkaz na tzv. Barnabášovo evangelium. Tento apokryf je navíc příznačně uložený ve Vídni, tedy v prostoru, kde se značná část románového vyprávění odehrává. Častou součástí mystifikační strategie je v rámci Komárkovy tvůrčí poetiky propojení mystifikace či falzifikátu s prvky aktuálního světa tak těsným způsobem, že se fikce někdy může na čtenáře působit jako fakt a naopak. Jinou autorovou typickou strategií je vystavění mystifikace na prvcích, které sice na první pohled působí jako čistě vyfabulované, ale při podrobnějším prozkoumání souvislostí se ukazuje jejich rafinovaná odvozenost z entit aktuálního světa. Například v *Mandarínech* se vyskytuje vedle Karlovy také Ferdinandova univerzita, tedy místo, které se zdá být fiktivní kopií empiricky existujícího známého vzdělávacího ústavu. Pokud si však čtenář uvědomuje, že se celá univerzita v jistém dějinném období skutečně nazývala Karlo-Ferdinandova, poodhalí další vrstvu autorské hry. Dekódování a „rozklíčování“ mystifikujících prvků má mnohdy v románech Stanislava Komárka několik možných úrovní, jejichž odhalení do velké míry záleží – v intencích dvojího kódování postmoderních textů – na literárním i mimoliterárním vzděláním čtenáře a jeho interpretačních schopnostech. Této podmíněnosti si ostatně byl Komárek, jakožto typický

poeta doctus, nejspíše dobře vědom.⁽⁵⁾ Jeho romány jsou tak konstruovány jako texty s otevřenou poetikou, jejichž význam se může odvíjet v mnoha vrstvách, a to úměrně dle úrovně kompetencí čtenáře.

4 KOMÁRKOVY REVERZIBILNÍ ROMÁNY: POHYB PO HRANICI ŽÁNROVÉ KRAJINY

Zdá se, že obliba v žánrové diverzitě a tranzitních oblastech, kde hranice entit a pojmů splývají v nepravidelnost bez jasného rozlišení začátku a konce, proniká jako jednotící autorský tvůrčí postoj nejen do esejistického díla Stanislava Komárka, ale také do jeho próz. Ačkoliv bychom mohli oprávněně považovat žánrovou neuchopitelnost či žánrový synkretismus za společný znak (nejen české) literatury posledních dekad, nebo alespoň její umělecky ambicióznější části, Komárek je autorem, který motivy nepravidelnosti a neohraničenosti opakovaně explicitně tematizuje. Činí tak nejen ve svém románovém díle, ale také ve svých esejích, přičemž mnohdy nalézá ke genologickým nepravidlostem analogie z oblasti biologie či kultury. Autor konečně na výtky některých kritiků ve své Záměně v *Mandarínech* odpovídá:

„To, co někdy mate literární kritiky, tj. zda jsou tyto knihy vskutku romány s esejistickými odbočkami, či dlouhými esey s dějovými vložkami, je otázkou nastavení interpretačního rastru podobně jako tutéž substanci můžeme chápat jako šťávu s množstvím ovoce, či neobvykle řídký kompot [...] péče o čistotu žánru vede v posledku k jeho vysterilizování a to zajímavé, byť

5 Za zmínku stojí fakt, že známí komiksoví tvůrci Džian Baban, Vojtěch Mašek a Jiří Grus vydali v roce 2011 samostatný stejnojmenný komiks, který předstírá adaptaci právě tohoto fiktivního románu, což celou parodii pozvedává na zcela novou úroveň. Jeden z paratextů na přebalu komiksu dokonce zcela seriózně tvrdí, že jde o: „U nás dosud neznámý román Karla Maye, který nebyl nikdy přeložen do češtiny. Ač byl v Německu zařazen do Mayových sebraných spisů, je velmi těžko k sehnání. Jediným dostupným pramenem je tak jen několik úryvků, které do češtiny přeložil a do svého románu Mandaríní zařadil spisovatel Stanislav Komárek“ (Baban–Mašek 2011: text na přebalu knihy) Tvůrci komiksu tak přiznávají jako svůj hlavní hypotext Komárkův román, avšak zároveň posilují hru na autenticitu mayovky.

riskantnější, vzniká vždy na rozhraních – podél okraje lesa je, jak známo, nejvíce nejen jahod a hub, ale i zmijí.“ (Komárek 2007: 349)

Čtení autorových textů tak někdy může připomínat pohled na reverzibilní obrazy – ačkoliv jsou tyto kresby po formální stránce provedeny ostrými a jasnými liniemi, různí vnímatelé mohou zaměňovat figuru za pozadí a naopak. Zde lze možná hledat odpověď na ne zcela snadno rozluštitelný podtitul „nepravidelný“, kterým Komárek označil své romány. Tato „nepravidelnost“ se totiž neprojevuje ve vnitřním uspořádání románů, které jsou, jak také někteří recenzenti upozornili, poměrně pravidelné i v porovnání mezi sebou, dokonce i po výtvarné stránce a podobných postupů, ale právě v porušování pravidel žánrů, ve stírání hranic mezi prostorem kulturním a přírodním, v rafinovaných montážích empirických faktů s mystifikací v rámci tvůrčí autorské hry, která představuje výzvu nejen interpretačním schopnostem čtenáře, ale také kritickému zařazení autorových románů do kontextu české literatury a jeho umístění na české či středoevropské genealogické „mapě“.

Mgr. Matěj Antoš, Ph.D.

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta Ostravské univerzity

Pobialova 23, 70200 Ostrava

antosmatej@gmail.com

Tato studie vznikla jako dílčí výstup z projektu GA18-09436S
Mody románových kronik v současné české próze (Modes of Chronicle Novels
in Contemporary Czech Prose) podporovaného Grantovou agenturou ČR.

PRAMENY

BABAN, Dan – MAŠEK, Vojtěch – GRUS, Jiří

2011 *Ve stínu šumavských hvozdů* (Praha: Karolina Voňková – Lipník)

KOMÁREK, Stanislav

2004 *Černý domeček* (Brno: Petrov)

2007 *Mandaríni* (Brno: Host)

2007 *Opšlstisova nadace* (Brno: Petrov)

2000 *Příroda a kultura. Svět jevů a svět interpretací aneb Jak je to doopravdy* (Praha: Vesmír)

LITERATURA

DERDOWSKA, Joanna

2011 *Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

ECO, Umberto

2010 *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech* (Praha: Academia)

ELIADE, Mircea

2004 *Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození* (Brno: Computer Press)

FROW, John

2014 *Genre. The New Critical Idiom* (London: Routledge)

FOWLER, Alastair

1985 *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Oxford University Press)

GENETTE, Gerard

1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (Lincoln: University of Nebraska Press)

GUILLÉN, Claudio

1993 *The Challenge of Comparative Literature* (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press)

HODROVÁ, Daniela

1997 „Proměny žánrů v meziválečné literatuře“; in Zeman, Milan (ed.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 312–323

KUDLÁČ, Antonín

2004 „Dvacáté století na maloměstě“; *Host* 20, č. 9, s. 47–48

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka)

NOVOTNÝ, Vladimír

2002 „Doslov“; in Komárek, Stanislav: *Opšlstisova nadace* (Brno: Petrov), s. 191–198

PEŇÁS, Jiří

2003 „Lehce do nitra temnoty“; *Týden* 10, č. 14, s. 81

POSPÍŠIL, Ivo

2005 *Ruský román znovu navštívený: historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: od počátků k výhledu do současnosti* (Brno: CERM)

ŠIDÁK, Pavel

2017 „Pojem ‚modus‘ a genologická taxonomie“; in Antoš, Matěj – Hrtánek, Petr a kol: *Přízraky a masky: Gotický modus v české postmoderní próze* (Ostava: Ostravská univerzita)

SALONNÍ PRÓZA FRANTIŠKA HERITESE

PAVLÍNA DUŠKOVÁ

FRANTIŠEK HERITES'S SALON PROSE

František Herites published a prose with clear signs of salon literature (a salon room, a salon speech, a romantic story) in the periodical *Lumír*. Further Herites's prose is dominated by decorative descriptions, floral ornaments associated especially with female heroes, these ornaments symbolize their beauty and uniqueness (the influence of Parnassian literature). And finally in his prose we find ever-colliding idyllic and anti-idyllic elements, for example topos of idyllic places and boats versus the tragic death of the main character.

Keywords: Salon prose, romanticism, *biedermeier*, idyll, *parnassianism*, floral ornament, decoration

Salonní literatura je obecně spojována s klíčovou kulturní rolí společenských salonů v západoevropských zemích (především ve Francii), ve kterých tato literatura získala prestižní literární status. Přestože provozování salonů v českých zemích bylo oproti západní Evropě pozadu,⁽¹⁾ nalezneme v českém literárním prostředí autory, v jejichž dílech sledujeme jasné tendence po salonním tématu.⁽²⁾ V roce 1876 byla zřízena v Ottově knižnici edice *Salonní bibliotéka* s cílem vydávat české knihy určené do salonních knihoven vzdělanějších čtenářů středních vrstev: „Salon v tehdejší době znamenal nejlepší místnost v každé domácnosti, přepych a chloubu bytu.

1 Problematice salonů v českém kulturním prostředí byl věnován sborník Plzeňského sympozia *Salony v české kultuře 19. století* (Lorenzová – Petrasová 1999).

2 Výběrem Božena Němcová (*Babička*, 1855; *Pohorská vesnice*, 1856), Karolina Světlá (*Dvojí probuzení*, 1858; *Sestry*, 1859; *Láska k básníkovi*, 1860; *Libánky koketiny*, 1860), Sofie Podlipská (*Osud a nadání*, 1872; *Nalžovský*, 1878), Jan Neruda (*Žena miluje srdnatost*, 1860; *Merenda nestřídmych*, 1860; *Já to nejsem*, 1863), Ivan Klicpera (*Jindra*, 1876) či Bohumil Havlasa (*Tiché vody*, 1876).

Stála v něm skříň nebo polička s knihami, z nichž ještě některá „skvostně vázaná“ ležela na stole. Právě pro tento stůl a pro tuto skříň byla určena Ottova knižnice, aby z nich vytlačila cizí literaturu“ (Švehla 2002: 80). Anonymní recenzent ve *Světě* potvrdil významný literární počín této edice: „Co dosud v ní bylo vydáno, nechť jsou to básně aneb novelly, vše obsahem svým pozoruhodno a namnoze má vynikající význam literární; při tom pilně dbáno, aby obsah hověl vkusu vybranější společnosti a tak bibliotéka skutečně byla salonní“ (Anonym 1879: 34). Nicméně i přesto, že salonní literatura zaujala v českém prostředí své určité místo, není pojem „salonní literatura“ literárněvědnou bohemistikou reflektován tak, jak by si zaslouhoval. Ucelenou definici salonní literatury nalezneme ve *Slovníku literární teorie*,³⁾ dále pak dílčí příspěvky v již zmiňovaném sborníku Plzeňského sympozia, například „Salonní novelly Karolíny Světlé“ (Mocná 1999: 147–154), „Český literární salon a salon v české kultuře“ (Horská 1999: 172–177), „Salon jako dramatický prostor“ (Tureček 1999: 161–171), „Projekce ideálu českého galantního muže do typu lva salonů a jeho obraz v české literatuře 19. století“ (Hemelíková 1999: 155–160).

Cílem této studie bude analýzou vybraných próz přiblížit jednak dnes již „zapomenutého“ Františka Heritese (1851–1929) coby autora próz se salonní

3 „Salonní literatura – obecně druh literární tvorby libující si ve formální uhlazenosti a duchaplnosti odtržené od života. Užívá se též konkrétně jako označení jedné z tendencí francouzské literatury 17. století, pěstované ve významných literárních salónech, v tomto smyslu je označení totožné s přesnějším termínem – preciózní literatura“ (Kovářová 1984: 334–335). Dále pak: „Preciózní literatura – z franc. précieux – vyumělkovaný, strojený; tendence ve francouzské literatuře 1. pol. 17. stol. vyznačující se rezignací na zobrazení reálné skutečnosti, idealizací aristokracie a zvláštní elegancí literárního stylu, odrážejícího zjemnělý způsob života a mravů tehdejší společnosti. [...] Vznik a rozvoj p. l. probíhal v intimní atmosféře aristokratických nebo měšťanských patricijských salónů, kde se scházela vybraná společnost, aby diskutovala o událostech v zemi, u dvora i ve městě, ale také o novinkách literárních a divadelních, subtilních otázkách gramatiky apod. [...] Podněcovatelem p. l. jsou ženy – tzv. preciózky, milující duchaplnou konverzaci, lehkou „causerii“, v níž nechybějí poetické hádanky, kalambúry, vtipné slovní hříčky hlásající určité morální a sociální zásady, inspirované starým rytířským ideálem, oživeným prvky renesančního platonismu: láska je v pojetí preciózek vážnou hrou se striktními zákony, citové vztahy představují delikátní psychologické a morální problémy, které jsou předmětem galantní kasuistiky. [...] Literatura se tak obrací k ženskému publiku, jež ovlivňuje výběr témat, preferovány jsou láska, kult dámy a drobné epizody společenského života, dále antická a idylická témata. [...] Pokud jde o charakter literárního slohu, jsou na něj kladeny požadavky vytržebnosti, jazykové čistoty a kultivované formy. Oblíbeny jsou perifrázy, metafory, přirovnání atd., vedoucí však k větší dekorativnosti a rétorické deklamativnosti“ (ibid.: 291–292).

tematikou, jednak charakteristické znaky samotné salonní prózy. Zaměříme se na Heritesovu prózu, která byla vydávána v sedmdesátých letech v časopise *Lumír*, nejdéle vycházejícím beletristickém časopise devatenáctého století.

František Herites debutoval v časopise *Lumír* drobnou arabeskou „Před prvním plesem“ (1874). Mnohé Heritesovy prózy publikované v období sedmdesátých let byly následně publikovány ve výše jmenované edici *Salonní bibliotéky* v dvoudílném knižním souboru *Arabesky a kresby I., II.* (1880, 1883). V debutující arabesce byl již zřejmý směr Heritesových próz z tohoto období – prostor salonu, dekorativní popisy a romantický syžet. Hlavní postava, mladá dívka jménem Hedvička, se připravuje na uvedení do společnosti. Objevuje se zde topos, který je významný v české kultuře celého 19. století, a to topos snu (srov. Macura 1998). V této arabesce koresponduje s dalšími prvky sentimentální prózy. Dívka si ve svém snu představuje prostor nádherné zahrady, růží, proměňující se v mladého jinocha, který ji chce políbit:

„Hedvička zůstala o samotě. Stála tady, blaženě se usmívajíc, krásná, rozkošná. Byla oděna bílým atlasovým šatem, bílým jako padlý sních, bílým jako její hrdlo. [...] Na stolku stálo několik lahviček s voňavkami. Hedvička sáhla po té, na níž bylo napsáno extract de rose. [...] A Hedvička se zamyslí. Bylo jí, jako by se byla octla ve veliké zahradě, kde jsou nasázeny samé růže. Chce si utrženou růží zatknout na prsa, ale v tom okamžiku promění se růže v krásného jinocha, který ji k sobě tulí. Hedvička, všecka omámena, zamhouří očka. Chví se lehounce – jinoch se nad ní sklání – již zaplane horoucí polibek na jejím rtu – a láhvička jí vypadla z ruky. Jaká škoda, že sen tak krásný zůstal nedosněn! Hedvička otvírá jednu láhvičku po druhé. Je tu extract de réséda, jasmin, violette, millfleurs, extract Niobe.“ (Herites 1874a: 367)

V *Lumíru* následovaly další Heritesovy prózy s evidentní tendencí k salonnímu tématu. Hlavní dějová linka je zasazena do prostředí venkovského sídla (šlechtického, z větší části však měšťanského, to znamená do prostředí bohatých obchodníků, úředníků a statkářů). V salonech se vždy schází adekvátní společnost ke strávení kratochvilného dne/večera. Zábava má nejčastěji podobu plesu, poslechu hudby, předčítání knih. Knihy povětšinou kore-

spondují se sentimentálním příběhem či dobovým standardem. Například v arabesce „Bezový květ“ (1876) společnost čte francouzský cestopis o Itálii, v próze „Šípy Amorovy“ (1878) je intertextuální odkaz na Shakespearovo drama „Romeo a Julie“ (Herites v „Šípech Amorových“ zpracoval obdobný námět nešťastné lásky s tragickým koncem mezi mladou dívkou Julinkou a mladíkem Gustíkem, který je přirovnáván právě k Romeovi.).

Arabeska „Rhododendron“ (1874) je situována do salonu hraběnky de St. Jules, kde se odehrává typicky salonní činnost – konverzace, zábava, idylické posezení. Nicméně tento na první pohled ideální prostor vybrané společnosti skýtá výborné prostředí pro intriky a pomluvy. Do salonu hraběnky je pozvána nádherná žena Olga Leontěvna, *femme fatale*, která zaujme všechny přítomné muže svou krásou. Ženy naopak její krásu a vliv na muže nesou nelibě:

„Krásná!“ ozval se celý mužský sbor; dámy mlčely – ale na jejich čele objevila se malá vráska – velmi výmluvné znamení.“ [...]

„Znáš ji?“ prohodil jako maně de Sage, stíhaje zrakem hraběnku de St. Jules. „Z Říma – viděl jsem ji – měl jsem to štěstí! A štěstí to bylo obzvláštní. Celý svět římský se pachtíl, aby spatřil spanilou sibiřskou růži. Ano, tak ji jmenovali – la rose de Sibérie.“

„A Olga Leontěvna,“ pokračoval d'Artois, „neobjevila se nikdy jinak u veřejnosti než s karmínovým květem rhododendronu ve vlasech.“

„Rhododendron ve vlasech,“ pošeptal d'Artois, „jak jsem pravil – a co myslíš? – lhala pověst? – viděl jsi tak krásného anděla – tak spanilou Nymfu? – Pohleď příteli! – Ty tmavé oči – netočí se ti hlava? Teď jsou na tebe upřeny.“ (Herites 1874b: 617–618)

Tato arabeska je pojmenována podle květiny, kterou má krásná žena ve vlasech. Rododendron se stane jejím poznávacím znamením a ornamenem, který ji provází celým dějem. Karmínový kvítek je s ženou spojen i v samotném závěru. Uvadlý květ symbolizuje hraběncino strádání v donuceném sňatku: „Byla jsem přinucena zasnoubiti se. Ach milá de St. Jules – pláču – Panu de Sageovi dík za jeho vzácný dar a přiložené co upomínku.

Jest to jediná ozdoba mých vlasů o mém sňatku. Olga – S třesoucí rukou rozpečetil de Sage malý lístek. Byl v něm karmínový květ rhododendronu – uvadlý – zcela uvadlý.“ (Herites 1874b: 618)

Ženské postavy mají v Heritesových prózách obecně zásadní roli. Dekoratívni popisy či ornamenty květin (růže, lilie, rododendron či jiné) jsou povětšinou spojeny právě s krásou a výjimečností ženských hrdinek. V próze salonního typu rezonuje také vize ideálu české dámy. Ideál ženy se počal formovat již od třicátých let 19. století. Vedle vzoru obětavé a činorodé vlastenky, za nějž se stavěl například Josef Kajetán Tyl, bylo na místě „definovat“ ideál české dámy, který by odpovídal ambicím měšťanského salonu (Sochorová 1999: 178). Dobová kritéria na ideální podobu ženy nebyla vůbec skromná, neboť taková žena měla zvládat nejen ženské práce, ale měla se orientovat v literatuře, zpěvu a hudbě, měla umět cizí jazyky (nejlépe francouzsky a německy), být dobrou hostitelkou, umět konverzovat a vystupovat ve společnosti. Ostatně s tím také korespondovalo zakládání spolků pro vzdělávání tehdejších žen. Připomeňme, že v roce 1865 byl založen Americký klub dam, následoval Ženský výrobní spolek v Praze (1871), Vesna na Moravě (1870) a další vzdělávací spolky. Vyvrcholením těchto snah o výchovu dívek v dokonalé dámy dle dobové normy bylo založení Prvního českého pensionátu v Praze v roce 1898:

„Učiti je budeme společenským způsobům v obcování, aby chovanky, které vyjdou z našeho pensionátu, šířily ve svých kruzích vlasteneckým nadšením a zápallem pro všechno dobré a krásné též ušlechtilý společenský tón. [...] Pokyny o společenských způsobech a dobrém tónu vštěpovati se mají jak poučením a občasnými rozpravami, tak i příklady. Za týmž účelem konati chceme každý měsíc jeden čajový večírek pro chovanky, při němž by tyto samy účinkovaly hudbou, zpěvem i deklamacemi a učily se, jak do společnosti se oblékati, vcházeť, jak se tam chovati, baviti i jak hosty přijímati a čaj předkládati. [...] Zavedeme literární dýchánky, při nichž chovanky střídavě budou předčítati vhodné spisy v mateřštině i v cizích jazycích, jimž se učí, aby se cvičily v lадném čtení hlasitěm, kterýžto nedostatek citelně se postrádá. K těmto cílům založíme knihovnu, o kterou svědomitým výběrem četby se chceme starati.“ (ibid.: 184)

V Heritesově próze by ideál dámy po vzoru salonního bontonu mohla představovat například postava „teta Dušková“ z arabesky „Můj přítel Sylvestr“ (1878). Vzdělaná, kultivovaná dáma, která hovoří se svými hosty francouzsky, velká čtenářka románů a poezie:

„Vychování, jakého se jí dostalo, dělo se zcela správně dle předeepsané šablony, platné z větší části až podnes pro dívky z takzvaných ‚lepších domů‘. Ve svém 18. roce dovedla se teta v každé společnosti pohybovat se vzornou jistotou, hrála na piano nejtěžší koncertní kusy, unášela svým zpěvem celé davy mladých pánů, mluvila zběžně a s bezvadným přízvukem francouzsky, přečetla několik centů dobrých i nedobrych, německých a francouzských románů.“ (Herites 1878a: 84)

Herites však dává najevo, že toto není vše. K dokonalosti této ženě chyběly hodnoty *biedermeieru*, které v próze zdůraznil. Skutečná dokonalost ženy spočívá v rodinných hodnotách, které zajišťují jistotu, klid a řád. František Herites připomněl zásady, které rezonovaly literaturou napříč 19. stoletím, v této novele pod krásnou metaforou „poezie domácího krbu“:

„Její duch proháněl se i po svatbě na dále a bujněji než dříve v říši snu. V tom fádním světě, který ji obklopoval, nemohla poesie nalézt nikdy a nikde. Zapomněla se právě ohlédnouti po ní v okolí nejbližším, kde by ji byla zajisté našla, jako ji zde našla moje nezapomenutelná matka, vychována přes dle jedné a téže šablony. Poesii míru, klidu a ticha, ne poesii fantasmie, ale poesii skutečnosti, zkrátka: poesii domácího krbu.“ (ibid.)

V Heritesových prózách je prostředí sídla často popisováno jako idylické místo. Použijeme-li charakteristiku hlavních rysů idylického místa podle Daniely Hodrové ze studie „Ideální a idylický prostor v české próze 19. století“, pak mnohé Heritesovy prózy tato kritéria splňují: „uzavřené místo s „ostrovním“ charakterem, vnitřně jednotné [...], pro iluzivně založenou idylu je příznačný pohyb z města, ve kterém hrdina ztratil iluze, do vesnice“ (Hodrová 1990: 101). Taková situace nastává v již zmiňované próze „Můj přítel Sylvestr“. Hlavní hrdina odjíždí z města na statek přítelovy tety v jižních

Čechách, aby si zde odpočinul a měl klid na studium. Topos idylického místa je popisován jako ráj na zemi, v tomto případě s trochu patriotským podtextem, protože Herites jižní Čechy dobře znal.⁴⁾ Popis přírodního prostoru je detailní, tvoří ho údolí, řeka lemovaná olšemi, břizami, topoly, samozřejmě nesmí chybět šumavské pohoří:

„Statek Libín nalézá se v jihozápadních Čechách v půvabném údolí, utvořeném nízkými, lesem porostlými vrchy, spojenými nepřetržitým pásmem horským s šumavskými velikány. Tyto vrchy jsou poslední bubliny skalnatých vln, jejichž hlavní proud tvoří západní hranici naší vlasti – pak roztékají se v úrodnou, dalekou rovinu. Údolí protíká malá říčka, jejíž břehy vysázeny jsou tu olšemi lesknoucími se stříbrně šedým svotem jako olivy, několikrát je tato zasmušilá alej přerývána hloučkem bílých březin, nebo veselých lísek, tu a tam zdvihá nad listnaté moře štíhlý topol pyšně, majestátně svou hlavu. Statek obklopen jest velikou zahradou, táhnoucí se až k řece a červená jeho střecha vyzývavě vynořuje se ze šťavnaté zeleně ovocných stromů. Rozkošný obraz!“ (Herites 1878a: 83)

V mnohém nám tato scenérie, dům obklopený nádhernou přírodou vzdálený městu, připomíná topos chaloupky, s nímž operoval Vladimír Macura ve svém příspěvku „Idyla a česká chaloupka“ (srov. Macura 1999). Je evidentní, že zde nemáme typickou prostou chaloupku. Ta se nám proměnila ve větší obydlí – statek, dům, případně malý zámek. Nicméně jeho charakteristika je obdobná. Dům, příbytek lásky a štěstí, je situován do tichého ústraní, daleko od antiidylického města, obklopený stromy a krásnou přírodou. Podobnou „chaloupku“ nalezneme v Heritesově arabesce „Bezový květ“. Domov manželského páru, který žije v dokonalé harmonii, je odloučen právě od hlučného města a společnosti. Dům je opět situován pod úpatí šumavských hor:

„Zapomněl jsem vám říci, že jsem bydlil tenkrát na malém statečku v půvabné krajince na úpatí Šumavy, vzdálen všeho hluku a pohřížen v zamilovaná

4 František Herites se narodil ve Vodňanech a také zde nakrátko s přáteli Juliem Zeyerem a Otokar Mokřým provozovali takzvaný Vodňanský salon, ve kterém uzavřená společnost konala různé výlety a konverzovala o literatuře a umění.

studia a co nejkrásnější: žil jsem v šťastném manželství. [...] Byl jsem úředníkem bez velkých vyhlídek do budoucnosti a žili jsme v Praze v poměrech obmezených. Viktorie churavěla neustále a to přimělo mne hlavně k rychlému vystoupení ze služby. Rád jsem opustil dusnou pracovní síň a zaprášené folianty. [...] Odebrali jsme se v nový domov svůj a zařídili si domácnost hodnou závidění. Žili jsme už dříve vždy svorně a nic nekalilo naši shodu – zde ale, kde vytrženi z kruhu přátel a známých odkázáni jsme byli pouze jeden na druhého, přilnuli jsme k sobě tím vroucněji.“ (Herites 1876: 256)

Idylické soužití manželského páru je však narušeno příjezdem mladé dívky Gabriely a přítelem Eduardem. Manželství je ohroženo, jelikož hlavní hrdina se do dívky zamiluje, tak se stane i jeho příteli. Milostný trojúhelník není naplněn, nezpůsobí žádné společenské rozvraty. Dívka odjíždí a stane se učitelkou, přítel se ožení s jinou dívkou, hlavní hrdina si uvědomí, že má šťastný život a manželství. Próza je idylicky uzavřena:

„Má dobrá, upřímná Viktorie vyšla mně naproti a ruku v ruce kráčeli jsme k domovu. Pod bezovým keřem jsme se usadili. Jest oděn tisícerými květy a vánek jarní laškující s nimi, střásá je na naše hlavy.“ (ibid.: 258)

Z názvu arabesky lze snadno vydedukovat dominující motiv květiny, zde představovaný květem bezu. V tomto případě je symbolem nejen krásy, ale také oddanosti, věrnosti a lásky, kterou si manželé zachovali a vrátili se opět k harmonickému soužití.

Idylické prvky v Heritesových prózách často koexistují s prvky tragickými, které jsou zastoupeny zejména smrtí hlavního hrdiny či hrdinky. Láska, jež je vždy hlavní zápletkou děje, povětšinou nemá šťastný konec. Ostatně podle Daniely Hodrové se bude idylický a antiidylický model v literatuře věčně střetat a doplňovat (Hodrová 1990: 106). Při analýze vybraných Heritesových próz salonního typu byl zjištěn často se opakující motiv loďky.⁽⁵⁾ Tento topos se v próze objevuje jednak jako romantický motiv, ale také

5 Motiv loďky je nejspíše inspirovaný cestami po Itálii, které František Herites podnikl v roce 1875.

jako motiv s tragickými konotacemi. Jeho klíčová role je zřejmá v arabesce „Můj přítel Sylvestr“, v níž nalezneme romantickou scénu dvou milenců na loďce, scénérie je též romantická (noc, řeka, zátoka):

„Noc byla jasná a krásná. [...] Noc tichá a klidná, rozpínající nade vše milující náruč svou a zvoucí každého k líbeznému v ni spočinutí. [...] Márince podařilo se po mnohých marných pokusech opustiti společnost. Touha hnala ji ven – do té tiché, krásné noci. [...] Sylvestr stál při ní. Chopil ji za obě ruce a vášnivě přitiskl je k srdci. Nebyl s to promluvit. Učinil několik kroků nespouštěje jejich rukou. Márinka jako kouzlem vábena šla za ním. Sestoupil do loďky a vtáhl ji za sebou. Rázem odrazil loďku od břehu.“ (Herites 1878a: 122)

Záhy se však tato idyla proměňuje v dramatickou scénu s tragickým koncem. Sylvestr se dívce vyznává ze svých citů, nicméně pod vlivem vášně se v Márinčiných očích proměňuje v ďábla. To ji vyděsí a o jeho city v první chvíli nestojí:

„Márinka zastřela si rukama tvář. ‚Můj bože,‘ zašeptala. ‚Nevěřím v žádného boha,‘ mluvil Sylvestr drsně. ‚Nevěřil jsem také v lásku. Snad bych uvěřil také v něho, kdyby se mně objevil v takové síle jako se mně objevila –‘ ‚Co mluvíš?‘ zvolala Márinka zděšeně pohlednouc k němu. ‚Tys démon!‘ ‚Démon vznáší se s tebou nad vodami, anděli, a praví, že tě miluje.‘ [...] ‚Tys mou a nikdo mně tě nevyrvé. Miluješ mne?‘ Srdce Márinčina zmocnila se hrůza. ‚Ne – dnes nechtějte odpověď – pro boha – jindy – jindy‘ volala chvějícím se hlasem. [...] Loďka zatím nesena vlnami dohoupala se až k malé zátocce, na ní jako loubí pnuly se větve olší zakrývající oblohu. Byla úplná tma kolem a jen démonické oči Sylvestrovy svítily jako dvě pochodně. [...] ‚Nemiluji tě,‘ zvolala zoufale. ‚Mám strach před tebou.‘ [...] Láska její úplně ustoupila hrůze. ‚Nikdy –‘ zvolala zděšeně. Osudné slovo nikdy! Loďka z rovnováhy přivedená nahnula se... [...]“ (ibid.: 122)

Dramatická scéna je stupňována, loďka se převrací, souběžně s tím je přerušen ples a společnost se vydává do zahrady zjistit, co se stalo:

„Tu zaznělo pronikavé vzkřiknutí v otevřená okna. Celá společnost vyhrnula se do zahrady a dlouhý průvod bálově oblečených pánů i dam kvapem ubíral se k řece. Sylvestr příšerně bledý vynášel Márinku na břeh. Oči její byly zavřené, tvář bílá, vlasy zcuchané, ledová mrtvá ruka bez vlády visela dolů. Její bledě zelená roba obtočena byla řasou.“ (ibid.)

Marinka, i když se zdá být mrtva, přežije. V agonii se vyznává ze svých citů. Kdo však zemře, je Sylvestr, avšak bez vědomí toho, že ho Marinka miluje, nevěří tomu.

Na toposu loďky je postavena silueta „Norská kněžna“ (1875). Giuseppe, gondoliér zpívající o krásách Itálie, odveze cizince na ostrov Norské kněžny a vypráví příběh rybáře, který každý den přijížděl na své lodi za svou láskou, krásnou Mariettou. Krása Marietty je přirovnávána k jezeru a opět ke květině (tentokrát k magnolii, jejíž květy byly bílé jako její pleť). Marietta však zvolila sňatek s bohatým hrabětem a odešla s ním do Norska. Po jejím odchodu přišla bouře, která zničila jak její dům, tak i magnolii, strom jejího života:

„Leť bárko má...“ zpíval krásným tenorem a oko jeho jiskřilo se vnitřním blahem. [...] Byl krásný večer. Slunce zmizelo už za horami zanechavši za sebou zlatou záři, která pomalu bledla pod valícím se na ni šerem, večernice houpala se na modrém nebi. [...] V noci obloha pokryla se mraky – strhla se bouře, veliká bouře [...] Rybák nespal celou noc, cítil v sobě hrozný nepokoj, jakousi neurčitou tesknost, sotva dočkal se rána. Vsedl do loďky, a ačkoli jezero bylo ještě zbouřeno, vesloval k ostrůvku. S hrůzou sklesl na jeho břehu. [...] Magnolie – ten strom Mariettina života – vyvrácena byla z kořene a bílé květy její rozházeny větrem plynuly po vlnách. „Marietta se nevrátí,“ řekl určitě, „nemůže se vrátit. Strom jejího života zahynul – ona zahynula také.“ (Herites 1875b: 528–529)

Zničený strom symbolizuje, že se dívka již nikdy nevrátí. Ostrov lásky, jak si ho milenci sami nazvali, tak zůstal prázdný. Na začátku siluety byl motiv loďky spojen se štěstím, v jeho závěru se smutkem a mučivými vzpomínkami, kdykoli se k ostrovu rybář přiblížil.

Další použití motivu loďky je v novele „Signora Fortunata“ (1875). Tato próza nebyla knižně publikována v edici *Salonní bibliotéky*, i když splňuje prvky salonní literární produkce. Čtenář je zaveden do šlechtické společnosti, která tráví letní večer hudební seancí. Herites opět využil motiv milostného trojúhelníku – mezi hraběnkou Adélou de Lancis, jejím manželem a baronem Emilem Egbertem. Adéla po zjištění Egberovy údajné smrti svého manžela opouští a stane se herečkou. Vystupuje pod uměleckým jménem Signora Fortunata, svůj žal nad ztrátou milovaného člověka ztvárňuje v úchvatném představení nymfy přijíždějící na zlaté loďce zpívající bludnému rytíři. Romantický patos se stupňuje, neboť na toto představení přijde i baron Egbert, který je naživu. Signora Fortunata je v šoku a při vystoupení smrtelně zraněna:

„Otevřela se opona, na jevišti opřen o skálu v divokém lese ležel ,bludný rytíř‘. V jednotvárném zpěvu žaloval, kterak bloudí v pustině se srdcem rozrytým mukou. ,Kolem mne noc – temná, děsná noc a nevychází ani jedna hvězda.‘ Tu z výše snášela se zlatá loďka. V lodičce fantasticky oděná, s černým, vlajícím vlasem, v nějž vpleten byl diadém z prostých lesních kvítků, stála – v ruce mandolinu – půvabná víla – signora Fortunata. Ze rtů jejích plynula sladká píseň. Zpívala tak měkce, tak dojemně, jako by opravdu přicházela z nadhvězdných říší. Kynula bludnému rytíři – tu zrak její proletěl prostranstvím a utkvěl na jedné loži. [...] ,Egberte!‘ zvolala a letěla přes okraj loďky. Klesla k zemi. Vše spěchalo k omdlené zpěvačce, ale davem prodral se muž, jehož vlas předčasně byl zbělelý – a pojal ji v náruč svou. ,Adélo!‘ šeptal a slzy kanuly z oka jeho na slabě vlnící se ňadra. S úsměvem blahým pohlížela k němu. ,Ty žiješ, Emile?‘ [...] Nebylo jí více. Anděl smrti ji objal, zašelestiv nad hlavou její šumnou svou perutí. [...] U mrtvoly klečel Egbert plačící, líbaje ruku její, která byla chladná jako mráz. Lesklý její vlas zdobila něžná kvítka eriky, zvyšující půvab její tváře, krásné i ve smrti.“ (Herites 1875a: 290)

Tato novela se od ostatních Heritesových próz vymyká z morálního hlediska. Žena s vysokým společenským statutem opouští manžela, živí se jako herečka. Můžeme pouze dedukovat důvody pro knižní nepublikování, z největší pravděpodobnosti však právě pro její dobovou amorálnost.

„Jméno Heritesovo objevuje se již po dráhnou dobu a dosti zhusta v českých zábavných časopisech a bývá vždy redakci i čtenářstvu hostem velmi vítaným“ (Anonym 1880a: 757), tak referuje o Františku Heritesovi dobový kritik v *Květech* roku 1880. Je pochopitelné, že čtenáři, a zejména čtenářky, Heritesovy prózy hojně četli, neboť v nich nacházeli to, co očekávali. Jeho dílo vykazuje jasné znaky salonnosti – prostor samotného salonu, vybroušenou salonní mluvu (obohacenou o francouzská slova) a hlavně milostnou zápletku. Herites je charakterizován jako autor „drobných žánrových výjevů z maloměstského prostředí, v nichž se mísí smysl pro realistický detail se stereotypností zápletek a schematizací postav“ (Řepková 1993: 153). „Záchvěv“ realismu můžeme sledovat ve snaze o reálný popis prostředí či dobové společenské zábavy. Herites však v prózách salonního typu zůstal na samotném okraji realismu, neboť v próze dominuje právě stereotypnost situací, zápletek, motivů, lidské neštěstí se proměňuje v sentimentální příběh, pozorování skutečnosti bývá nahrazeno vyumělkovanými konstrukcemi (ibid.). Schematizace postav je důsledkem tendencí k napínavému, efektnímu ději postavenému na romantickém klíše (základním kamenem konvenční zábavní literatury). Snaha upoutat čtenářský zájem pitoreskní funkcí (jednoduše řečeno „bavit a těšit oko“) je spojena s parnasistními tendencemi, ostatně podobně jako již několikrát zmiňovaná květinová ornamentálnost, která je téměř v každé próze a odkazuje k ženské kráse a dokonalosti, dále prvky lyrizace a alegorizace posilující esteticky emotivní vyznění výrazu (Haman 2015: 25).

Dobovou kritikou byl Herites dobře přijímán a hodnocen: „František Herites jest rozhodný novelistický talent, svěží, původní, sympatický [...]“ (Anonym 1880b: 167), dále „Vypěstovalť sobě Herites také svůj zvláštní způsob psaní a trvá při něm s rozhodným zdarem. [...] Forma bývá tu téměř všechno. Ale jaká forma! Ona zářívá, třpytná, oslňující, která jest vlastní všem našim dobrým básnickým plodům nynějším, která stanoví jednu z předností současného písemnictví českého“ (Schulz 1880: 345–346) či „Herites je novelistou vzácného nadání. Prodchnout naskrze ideální snahou uměleckou [...], produkce jeho opírá se vždy o pilné a vděčné studie. Živý básnický názor, vsající do sebe plnými doušky pestré dojmy ze zevnějška, podivuhodný takt, jakým dovede odkreslit životu strunky tak jemné, že by jich

jiný sotva dostřehl, hravá lehkost slohu, odstíhující nejjemnější nuance jednoduché smyšlenky dějové, vše to náleží ku zvláštnostem jeho tvoření“ (Mokrý 1880: 1). Kritické reflexe uzavíráme idylickou, možná až utopistickou ideou dobového kritika: „František Herites spisovatel takového druhu jest pak skutečně v naší literatuře silou více než vzácnou a obstojí svůj boj proti návalu let vítězně“ (-K 1880: 160).

Závěrem lze konstatovat, že Heritesova salonní próza vykazuje jednak jasné znaky populární literatury, jednak prózy s vyššími uměleckými ambicemi. Autorova volba příběhů ze společenského života se sentimentálním podtextem (romantická „dostaveníčka“, láska vyústěná v tragický konec) a zdůrazňování konvencionalizovaných hodnot *biedermeieru* (kult ženy, idyla a harmonie rodinného kruhu) znamenaly orientaci do širokých čtenářských řad, zejména pak mezi ženské čtenářky. Zároveň však lze v analyzovaných prózách nalézt prvky, které vyžadují „lepší“ čtenářské kompetence, jedná se například o parnasistní dekorativnost a ornamentálnost, tendenci po exkluzivnosti, intertextuální odkazy či pronikání francouzských slov. Prolínáním prvků z rovin „nízké“ a „vysoké“ literatury se proto nabízí uvažovat o salonní próze ve vztahu ke střední literární rovině a nadále pracovat s termínem literární *midcult*, pro něhož je příznačná „snaha zúročit literární i obecné kulturní rozhled tvůrce, jež se projevuje modifikací či aktualizací témat rezonujících ve světové literatuře [...] a snahou reagovat na soudobé společenské a kulturní klima“ (Vraiová 2017: 197). Této definici odpovídá i samotný modelový čtenář, jehož čtenářská kompetence „většinou disponuje k tomu, aby mohl rozeznat (případně ocenit) odkazy na nejnovější literární podněty; zároveň ovšem očekává čtenářský zážitek, při němž mu bude nabídnuta hodnotová orientace v soudobém světě“ (ibid.: 197–198).

Mgr. Pavlína Dušková

Ústav české literatury a knihovnictví

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arne Nováka 1, 602 00 Brno

413317@mail.muni.cz

PRAMENY

ANONYM

- 1879 „Literatura česká“; *Světozor* 13, č. 3, s. 34
 1880a „Arabesky a kresby od Fr. Heritese“; *Květy* 2, č. 5, s. 757
 1880b „Rozmanitosti. Literatura“; *Světozor* 14, č. 14, s. 167

HERITES, František

- 1874a „Před prvním plesem“; *Lumír* 2, č. 30, s. 367
 1874b „Rhododendron“; *Lumír* 2, č. 51, s. 617–618
 1875a „Signora Fortunata“; *Lumír* 3, č. 24, s. 288–290
 1875b „Norská kněžna“; *Lumír* 3, č. 43, s. 528–530
 1876 „Bezový květ“; *Lumír* 4, č. 15, s. 256–258
 1878a „Můj přítel Sylvestr“; *Lumír* 6, č. 6, s. 82–86, č. 7, s. 97–100, č. 8, s. 121–123
 1878b „Šípy Amorovy“; *Lumír* 6, č. 34, s. 537–540, č. 35, s. 545–548, č. 36, s. 565–568

-K

- 1880 „Arabesky a kresby F. Heritese“; *Lumír* 8, č. 10, s. 160

MOKRÝ, Otokar

- 1880 „Dvě nové sbírky novel“; *Národní listy* 20, č. 225, s. 1

SCHULZ, Ferdinand

- 1880 „Nové písemnictví“; *Osvěta* 10, č. 4, s. 345–346

LITERATURA

HAMAN, Aleš

- 2015 „Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení“; in Haman, Aleš – Tureček, Dalibor (eds.): *Český a slovenský literární parnasismus: Synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host), s. 13–37

HEMELÍKOVÁ, Blanka

- 1999 „Projekce ideálu českého galantního muže do typu lva salonů a jeho obraz v české literatuře 19. století“; in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press), s. 155–160

HODROVÁ, Daniela

1990 „Ideální a idylický prostor v české próze 19. století“; in Ottlová, Marie – Pospíšil, Milan (eds.): *Proudý české umělecké tvorby 19. století: Sen a ideál* (Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd), s. 100–107

HORSKÁ, Pavla

1999 „Český literární salon a salon v české literatuře“; in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press), s. 172–177

KOVÁŘOVÁ, Zdena

1984 „Preciózní literatura“; in Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel), s. 291–292

1984 „Salonní literatura“; in Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel), s. 334–335

LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (eds.)

1999 *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press)

MACURA, Vladimír

1998 *Český sen* (Praha: Lidové noviny)

1999 „Idyla a česká chaloupka“; in Kaiserová, Kristina – Martinovský, Ivan (eds.): *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století* (Plzeň: Albis international), s. 11–36

MOCNÁ, Dagmar

1999 „Salonní novely Karolíny Světlé“; in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press), s. 147–154

ŘEPKOVÁ, Marie

1993 „František Herites“; in Forst, Vladimír – Opelík, Jiří – Merhaut, Luboš (eds.): *Lexikon české literatury 2/I H–J: osobnosti, díla, instituce* (Praha: Academia), s. 153–155

SOCHOROVÁ, Ludmila

1999 „Ideál české dámy“; in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press), s. 178–186

ŠVEHLA, Jaroslav

2002 *Jan Otto: kus historie české knihy* (Jinočany: H&H)

TUREČEK, Dalibor

1999 „Salon jako dramatický prostor“; in Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.): *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: Koniasch Latin Press), s. 161–171

VRAJOVÁ, Jana

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

DEMYTIZACE SOCIALISTICKÉHO IDEÁLU V JEDLIČKOVĚ PRÓZE *KDE ŽIVOT NÁŠ JE V PŮLI SE SVOU POUTÍ*

BÁRA MEDA ŘEZÁČOVÁ

DEMYTHIZATION OF THE SOCIALIST IDEAL IN JEDLIČKA'S PROSE *MIDWAY UPON THE
JOURNEY OF OUR LIFE*

The analysis focuses on the relation between the compositional and shaping processes of Jedlička's prose and their function to reflect and deconstruct the socialist ideal. It does not seek to uncover detailed intertext links, but instead the analysis concentrates on Jedlička's ideal and idyllic thematic. The analysis uses Macura's concept of the socialist ideal and Bachtin's idyllic chronotope in relation to the character of the text as "witness testimony about the period."

Keywords: idyll, myth, Josef Jedlička, socialist ideal, *Kde život náš je v půli se svou poutí*, demythization, deconstruction

Studie se zabývá vztahem mezi kompozičními a tvárnými postupy Jedličkovy prózy a jejich funkcí problematizovat a dekonstruovat socialistický ideál. Nesnaží se o detailní rozkrytí intertextových odkazů, namísto toho se soustředí na analýzu Jedličkovy tematizování ideálu a idylična. Analýza využívá Macurova pojetí socialistického ideálu a Bachtinova idylického chronotopu, a to ve vztahu k charakteru textu jako „svědecké výpovědi o dané době.“⁽¹⁾

1 Detailní analýzou Jedličkovy novely skrze intertextové odkazy se zabývá Petr Málek (Málek 2019: 19–68), na jehož studii jsem byla upozorněna až po dopsání tohoto referátu. Málek Jedličkův text analyzuje vzhledem k fenoménu každodennosti: v první řadě jde o analýzu každodennosti, jak o ní referuje Jedličkova novela, vedle toho ale Málek postihuje vznik textu v jeho širších společensko-historických kontextech. Dle Málka právě spojení fakticity, záměrné literárnosti textu a podoby literárního zobrazení každodennosti tvoří v textu napětí a umožňuje autorovi tímto originálním spojením referovat o žité skutečnosti. Ve své studii se tedy také věnuje Jedličkově dekonstrukci socialistického ideálu a výstavbovým postupům textu. Pro Málka je však nejzásadnější intertextualita jako Jedličkův „centrální literární postup“ (ibid.: 22) a jeho novelu tak interpretuje optikou Bachtinova dialogismu.

Jedličkova novela *Kde život náš je v půli se svou poutí* nemá jednotný a ucelený chronologický děj. Jednotlivé události a motivy fabule se vzájemně proplétají a objevují se opakovaně na různých místech v textu. Kauzálně na sebe však nijak nenavazují – naopak – události ve vyprávění jsou neustále přerušovány a zároveň se začíná s vyprávěním nových, a to tak, že nikdy nedojdeme k rekonstrukci syžetu. K tomuto kompozičnímu principu odkazuje hned na začátku textu i vypravěč: „Začít a skončit je možno kdekoli, neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem“ (Jedlička 2010: 7). Leitmotiv „začít a skončit je možno kdekoli“ opakující se i na dalších místech textu, pomáhá připomínat vyprávěcí postup, zároveň je frází, která vyprávění pomáhá bořit a začínat s novým. Ústředním prvkem, který drží vyprávění pohromadě, je postava vypravěče. Zároveň je to však vypravěč, který způsobuje to, že namísto konstruování textu se tu setkáváme spíše s dekonstrukcí.

Asyžetovou kompozici a charakter celé novely komentuje i vypravěč: „Lyrika totiž – jak známo – se od epiky liší tím, že nevypravuje příběhy: příběhy jsou skryty... Lyriku tedy už nelze... Podstatou lyriky je dekanonizace témat, tedy bezradnost [...] Pokud pak jde o metodu, metodou prózy je retardace, metodou lyriky významový zvrát“ (ibid.: 7-8). Vypravěč staví do významových protikladů lyriku a epiku, přičemž jako synonymum epiky používá termín próza. Předestírá tedy, že půjde o epiku, jako by na lyriku nebyl čas, tedy nebyl čas být bezradný. Ona retardace, o které píše, se ve formálním uspořádání textu výrazně projevuje. Reflexivní pasáže vypravěče, komentující buď události, které byly vyprávěny, nebo text samotný a stávají se pak jakýmsi metatextem, jsou totiž tím, co celé vyprávění brzdí, ustavičně retarduje.

Navzdory vypravěčovu předsevzetí, že půjde o epiku, se nachází v textu časté lyrické pasáže s velmi metaforickým jazykem, kterým vypravěč staví až snové imaginativní obrazy. Lyrický ráz textu se nejčastěji objevuje v situacích, kdy vypravěč reflektuje fikční svět. Objektivní a drsná skutečnost se střetnutím s postavou vypravěče paradoxně lyrizuje a výsledný obraz skutečnosti se stává ryze subjektivní: „V rohu stojí novoklasická hrobka továrníka Picka, na jejíž zadní stěnu chodívají močit opilci, když se vracejí z hospody Na růžku [...] Mé dítě stává u vytržení nad skupinou rezavých

skvrn, neboť je to jedna z řídkých nepravidelností v jeho životě a odchází odtud ztichlé a dojaté oním dojetím, které vehnalo slzy do očí Baudelairovu milovníku táhnoucích oblaků“ (ibid.: 50).

Princip, kterým vypravěč subjektivizuje okolní realitu, lze nalézt i na dalších místech. Vypravěč se na několika místech textu vrací k prostoru svého fikčního světa a tomu, jak vypadal dříve: „Dávno před tím, než nás tu zajali v typových rodinných domcích, se rozprostírala dál už jen lada rozrytá trychtýři po bombách a s několika osamělými boudami z černých mokvajících prken, zapomenuté březové remízky, ostnatý drát, pouťové růže zabarvující trávu dorůžova a domodra – a v těch místech, kde stojí dnes má knihovna, měl pelech divoký králík.“ (Jedlička 2010: 8) Na jiném místě v textu se motiv divokého králíka opakuje: „[...]a já tu sedím na trase z minulosti do budoucnosti, osamělejší než divoký králík[...]“ (ibid.: 23). Vypravěč zde sám sebe srovnává s divokým králíkem – i on byl vyhnáný ze svého přirozeného útočiště a snaží se obstát v novém, pro něj nebezpečném světě.

Nejsou to však jen reflexivní pasáže textu, které boří lineární kompozici vyprávění. Vyprávění textu je tvořeno fragmentárními výjevy ze života různých postav. Jejich příběhy se mezi sebou nijak nepropojují, vypravěč nám předkládá jen vytržené výseky z jejich života. Kompoziční řazení těchto fragmentů není asociativní, nejedná se ani o kauzální řetězení událostí, mnohdy vypravěč při svém popisu dojde k naprosto nepotřebným detailům a jeho vyprávění tak nabývá rázu absurdity. Střídají se obecné popisy doby s detailním záběhem do soukromí. V takovýchto pasážích se setkáváme převážně s dialogy mezi postavami, které vypadají, jako kdyby byly odposlechnuté. Vypravěč vedle sebe vyjmenuje události obecné, důležité milníky doby, a vedle toho převádí pozornost ke své situaci: „Narodil se v roce, kdy byla poprvé vyzkoušena vodíková bomba, v roce XIX. Sjezdu KSSS, tedy toho roku, kdy krátce po tom, co jsme si ho přivezli z porodnice domů, vydal se z Čukotky děd Moroz, aby na Štědrý večer dorazil do Prahy“ (ibid.: 48–49). Na tomto místě je zřetelný střet světa okolního a světa vypravěče, i když ve vypravěčovu podání ke střetu nedochází, protože jak

sám se smutným cynismem říká: „[...] dialektické protiklady splynuly v nekonečné harmonii a začít a skončit lze kdekoli [...]“ (ibid.: 65). Ve vyprávění se setkáváme se spoustou postav, které však mezi sebou nemají žádný vztah, jsou jen položeny vedle sebe. Jediné pojítko je tak doba, ve které se nacházejí. Postoj, který k ní zaujímají, je však zase odlišuje.

V textu se střetávají vedle sebe velmi autentické rozhovory postav, reflexivní vypravěčovy pasáže s lyrickými popisy krajin a jazyk, který připomíná tehdejší hesla. Ve výsledku tak vypravěč nepředkládá čtenáři ani tak mozaiku jako spíš tříšť příběhů, která dokumentuje dobu. Vypravěč svědčí o viděném, jeho promluvy se mnohdy blíží protokolárnímu svědectví. To, že jde o „vyprávění – svědectví“, říká i vypravěč: „Já nevytvářím ten kontext. Píšu encyklopedii, vydávám svědectví, skrývaje se před pátravým zrakem policajta, v prvním patře tohoto mizerně postaveného domku, který lze odemknout kterýmkoli klíčem“ (ibid.: 13). Charakter vyprávění se v reflexivních pasážích posouvá do existenciální roviny s otázkou po postavení člověka/vypravěče v tehdejší situaci: „[...] a já tu sedím na trase z minulosti do budoucnosti, osamělejší než divoký králík, chvěje se úzkostí a neustávajícím průvanem, který napřeskáčku listuje knihami a listy papíru“ (ibid.: 23). Jako kdybychom se ocitli v průvanu minulosti a budoucnosti, v podivném bezčase po Únoru 48, v půli našeho života a neměli kam jít dál.

Mohlo by se zdát, že svým svědeckým postavením a reflexivními pasážemi je vypravěč vně vyprávěných situací. I přes svou svědeckou polohu však zůstává vypravěč po celou dobu bytostně připoután k celému fikčnímu světu a jeho časoprostorové realitě: „A znovu a znovu říkám: toto je budoucnost, budoucnost našeho života i smrti“ (ibid.: 57).

Neustálé retardace vyprávění způsobují, že čas ve fikčním světě neplyne, jakoby přestal existovat. Vypravěč sice vypráví příběhy i retrospektivně, uvažuje nad budoucností, sám ale zůstává v čase fikčního světa na jednom místě, v jednom čase a nijak se nevyvíjí. Čas fikčního světa se zastavil a nastává bezčasí. Tyto časoprostorové rysy fikčního světa (tedy neexistence času a připoutání vypravěče k jednomu místu) řadí M. M. Bachtin

k tzv. idylickému chronotopu (Bachtin 1980: 348). Ten dále charakterizuje takto: „život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlasti a všem jejím koutům...Na základě jednoty místa se sbližuje a splývá kolébka s hrobem, dětství se stářím, život různých generací přebývajících na stejném místě [...] stírání časových hranic vlivem jednoty místa podstatným způsobem přispívá k navození cyklického rytmu času, který je pro idylu příznačný“ (ibid.: 348). Dalším rysem dle Bachtina je omezení obsahu idyly na základní jevy lidské existence (jako je narození, smrt, jídlo, práce...), které se stávají esencí života (ibid.: 348). Všechny tyto prvky lze spatřovat i v Jedličkově próze. Jakoby jimi byla idyla navozena a měla tedy nastat, přesto tomu tak není.

Před sebou máme chronotop idylického románu, přestože jeho obsahem není idyla. Tuto významovou hru s pojmem idyly v prostoru fikčního světa Jedličkovy prózy podporují zřetelné aluze na Longův antický idylický román *Dafnis a Chloe*. Dialog, který mezi oběma díly vzniká, lze sledovat jak v kompoziční výstavbě, tak v jejich obsahu. I v tomto románu se pohybujeme v bezčasí idylického chronotopu, ale kromě něj je idylický i celý děj. Důraz je kladen na lyrickou stylizaci prostoru i vztahu dvou mladých lidí a jejich první lásky, je patrné ovlivnění milostnými motivy z alexandrijské poezie (ibid.: 239). V závěru do Jedličkovy prózy vstupují postavy Dafnis a Chloe a stávají se postavami poslední scény novely. Novela vrcholí podobně, jako antický román – po překonání všech překážek se hrdinové milostně sbližují a vstupují do partnerského života.

Okolnosti jsou však jiné. Namísto čistého a vřelého sblížení dvou bytostí tu je opilý Dafnis Kučera, hornický učeň, a Chloe Drexlerová, předlenu z Kordy. „Přitiskne ji k ohradě a pokouší se ji políbit. Dívka stojí s rukama svěšenýma a má zavřené oči. – To jsem nežral, řekne Dafnis, - aby byla ženská takhle jako kláda“ (Jedlička 2010: 83). Původní idyla se tak vsazením do nového prostředí vulgarizuje a ironizuje.

Do vztahu vstupují také kompoziční postupy obou děl. Odkazem na pastoraálně-idylický chronotop Dafnida a Chloe se zvyrazňují kompoziční postupy u Jedličky. Kauzální navazování událostí, důsledné řízení životních cest obou hrdinů vyššími silami a zároveň podvolení se jim v antickém románu se stře-

tává s osudovostí doby po Únoru '48 a existenciální polohou vypravěče. Oba fikční světy jsou tedy řízeny vyšší silou osudu, zatímco pro Dafnida a Chloe je poznatelný a přijímají jej, po celou dobu Jedličkovy prózy jen pocítujeme skrze vypravěče jeho důsledky. „Konec směny. A já stále tiše říkám, co je a co bude. Motivuje atematický syžet. Hledám motivaci svého osudu“ (ibid.: 39).

Konfrontací s idylickým světem Dafnida a Chloe Jedlička demytizuje svět, ve kterém je vsazen jeho vypravěč.

Ve vypravěčově fikčním světě se střetává představa socialistického ideálu a domnělé utopie s její realizací. Původní představa socialistické utopie se proměnila v závaznou státní ideologii, která kolem sebe utvářela mýtus šťastného věku spolu s patřičnými emblémy (Macura 2008: 14–150). Tyto emblémy socialismu Jedlička skrze svou prózu, stejně jako mýtus šťastného věku, boří. Místo původní utopie nastává dystopie.

Prostorem Jedličkovy prózy je litvínovský Koldům a jeho okolí. Do střetu se dostává vše přírodní a původní s technikou a silou člověka, komunistickou ideou, která přemodelovává. Výsledkem je zničená šedavá popelavá krajina s všudypřítomným popílkem a smrtí: „Šaty všech, i živých, jsou nasáklé tímto nasládlým pachem a voní tak i vlasy žen, sedadla v trolejbusích, manželské postele, i plyšové hračky mého syna. Smrt obchází tiše“ (Jedlička 2010: 52).

Tato krajina nejen že je vidět, ale je poznatelná všemi smysly – cítíme ji skrz všudypřítomný pach, slyšíme ji skrz sirény, ampliony, děrovačky v závodech, jednou se dokonce její vzhled stává tesknou hudbou. Děsivé je, že takto není přestavěná jen krajina, ale celá doba – i lidé.

Důležitými toposy, které nabývají symbolického významu, jsou domov a továrna. Fabriky, které se pojí v duchu socialistické ideje s lepšími zítřky, vznikly přetvořením německého nacistického podniku. Domy pro brigádníky vznikly z koncentračních táborů. Historie místa zůstává v celé krajině, stejně jako v továrně samotné, zapsaná a připomíná se: králíčí kostičky, které vytlačují pivoňky při svém růstu ze země, upomínají na historii krajiny a její prosycení smrtí. Pojetí fabriky odporuje socialistickému mýtu stylizování továrny do rajske podoby, jak jej popisuje Macura: „[...]má se stát ztělesněním jeho (světa socialismu) životaschopnosti, jeho energie,

jeho radostnosti, nové soustavy hodnot, které nabízí“ (Macura 2008: 314). Jedlička tento mýtus boří, zároveň demytizovaný prostor jeho prózy překračuje hranici pouhých kulís dějů a proměňuje se směrem k tvorbě nového mýtu. „Tato proměna nastává právě díky přehodnocování a obalování místa emblémy a atributy tohoto jiného místa“ (Hodrová 1997: 17). Z místa socialistického ráje se tak stává místo, které bychom metaforicky mohli nazvat peklem.

Domov přestává fungovat jako útočiště, intimní místo, kde je možné být ukrytý před veřejným životem. Domov je popisován jako mizerně postavený domek, větrný pokoj, kde se neustále samovolně otevírají dveře a kudy neustále vane průvan minulosti a budoucnosti. Zároveň se v prostoru domova vyskytuje postava souseda policisty, který vypravěče svou přítomností ohrožuje. „A soused policajt se sklání nad záhon mrkve přímo pod mým oknem jako bdělá přední hlídka“ (Jedlička 2010: 55). Tato postava do idylické představy domova vnáší nebezpečí a zároveň tím narušuje hranice veřejného a soukromého.

Macura podotýká, že „programové otevírání a rozrušování intimního prostoru domu“, jeho otevírání vnějšku a tvorby „velké socialistické vlasti jako obydlí všech“, se stalo novým žádoucím prvkem emblematické domova (Macura 2008: 82). V Jedličkově podání však vidíme důsledky a nebezpečí této tendence.

Namísto pocitu domova tu máme pocit neustálého ohrožení a sledování. Domov tak více než na fyzické úrovni absentuje v existenciální rovině.

Vypravěčovy svědecké výpovědi svým obsahem boří mnohé symboly socialistického ideálu. Kompoziční uspořádání těchto výpovědí je ale také dalším sdělením toho, jak vypravěč vnímá svou dobu. Události v próze nejde provázat, protože zkrátka není jak, vazby, vztahy, příčiny a následky už nefungují, není ani, čím je sjednotit: „[...]neboť toto je svět digresí a retardací, svět blbských novel, donekonečna trapně vkládaných a samovolně rozvíjených, svět prózy, atematický svět bez začátku a konce“ (Jedlička 2010: 67). Vyprávění samotné je tak podrobeno stejné dekonstrukci jako socialistický ideál.

Dobovým rysem, který se promítl i do kompoziční dekonstrukce textu, byla dvojí, z dnešního pohledu rozporuplná, představa utopie: „Na jedné straně byla ideálem, ke kterému směřujeme, cílem toužený, ale nevyhnutelným [...] Ale současně znamenala již ráj nalezený, prožívání snu minulých pokolení“ (Macura 2008: 17). Analogicky k této tendenci je komponováno i vyprávění.

Vyprávění se neustále retarduje a ukončuje v různých momentech stejně, jako by snažení o utopii mělo být ukončeno, neboť jí bylo už dosaženo. Hned nato se ve vyprávění dále pokračuje tak, jako se dál buduje utopie socialismu. Jako by ještě bylo možné nějakého konečného naplnění syžetu – naplnění ideje – dosáhnout. Budoucnost se absurdně stává žitou přítomností, o níž vypravěč svědčí: „Ano, toto je budoucnost. Tak bude všude. Píšu o našem městě padesátých let dvacátého století. Píšu o budoucnosti. Ta bude jednou všude, toto je budoucnost“ (Jedlička 2010: 32).

BcA. Bára Meda Řezáčová

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

rezabao@upol.cz

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., za odborné rady při přípravě tohoto příspěvku.

LITERATURA

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog*. 1. vyd. Praha

HODROVÁ, Daniela et al.

1997 *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H. 249 s. ISBN 80-86022-04-8

JEDLIČKA, Josef – LUKEŠ, Emil (ed.) a LUKEŠOVÁ, Marie (ed.)

2010 *Kde život náš je v půli se svou poutí; Krev není voda*. Jako soubor vyd. 1. Brno: Host. 595 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-368-5

MACURA, Vladimír et al.

2008 *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. V tomto uspořádání vyd. 1. Praha: Academia. 351 s. Šťastné zítřky; sv. 1. ISBN 978-80-200-1669-0

MÁLEK, Petr

2016 „Kde život náš je v půli se svou poutí. Poetika každodennosti v moderní literatuře“ in Klimeš, Ivan (ed.) – Wiendl, Jan (ed.): *Kultura a totalita. IV, Každodennost*. Vydání první. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 442 stran. Varia; 57. svazek. ISBN 978-80-7308-701-2

IRONIE JAKO ECHOIC MENTION

PODOBY OZVĚN V KONKRÉTNÍ POEZII

JULIE KOBLÍŽKOVÁ WITTLICHOVÁ

IRONY AS ECHOIC MENTION: FORMS OF ECHOES IN CONCRETE POETRY

This paper deals with irony as a basic formal principal of concrete poetry. Based on Sperber and Wilson's theory of irony as *echoic mention*, it approaches concrete poem as a poetic form composed by two elements, which ironically mention one another. The ultimate target of this irony may be language or literature in general.

Keywords: Irony, concrete poetry, experimental poetry, echoic mention, Dan Sperber, Deidre Wilson

Poetické útvary, jež lze označit shrnujícím žánrovým pojmenováním konkrétní poezie,⁽¹⁾ se začaly objevovat v padesátých letech. V letech 1953–1958 publikovali postupně Švéd Oyvind Fahlström, Švýcar Eugen Gomringer a brazilští básníci ze skupiny Noigandres manifesty, které popisují principy jejich nové tvorby, minimalistických básní využívajících vizuálních kvalit písma či seskupujících slova na stránce do různých vizuálních kompozic. Okolnost, že zmínění autoři o sobě zřejmě navzájem vůbec nevěděli, bývá

1 Pojem konkrétní poezie zde používáme ve značně širokém významu – jako označení experimentální tvorby básníků, kteří jsou zahrnuti např. do antologií *Concrete poetry: a world view* (Solt 1970), *An Anthology of concrete poetry* (Williams 1967), *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren* (Gomringer 1972) či spojení s hnutím *fluxus*. Pojmu konkrétní poezie dáváme přednost před pojmem vizuální poezie nejen vzhledem k označení použitému v názvu zmíněných antologií, ale i vzhledem k tomu, že básnické útvary, které nás budou v tomto článku primárně zajímat, jsou často uspořádány na základě jiného než přísně „vizuálního“ principu. K rozdílům mezi konkrétní a vizuální poezií stejně jako kategorizaci experimentální poezie šedesátých let viz *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (Krátká 2016).

někdy připomínána jako kuriozita provázející vznik konkrétní poezie (Solt 1970: np), můžeme ji však chápat také jako znamení proměny literárního pole: co bývalo vždy přítomným, avšak většinou poněkud okrajovým jevem na hranici literatury a jiných uměleckých druhů – barokní *carmina figurata*, experimenty historické avantgardy –, stává se, alespoň na několik let, silným a progresivním hnutím. Na předchozí experimenty navazuje konkrétní poezie zaměřením na vizuální aspekty literatury (rozložení slov na stránce do nějakého figurativního útvaru, důraz na typografii), zároveň však vytváří zcela novou svébytnou formu. V manifestech básníků stejně tak jako v teoretických textech se často setkáme s nějakou obdobou vyjádření, že v konkrétní poezii se zachází s jazykem jako s „materiálem“. Toto velmi obecné tvrzení je však třeba specifikovat, neboť s ohledem na jazyk jako materiál je psána i „tradiční“ literatura. Zde se však s jazykovým materiálem zachází v souladu s jeho vnitřní logikou: gramatické a syntaktické vztahy jsou nastaveny tak, aby výsledný text odpovídal referentu, a přitom dosáhl žádaného estetického účinku. V konkrétní poezii se s jazykovým materiálem naopak zachází na základě principů, které jsou jemu samému do jisté míry vnější, ať už se jedná o vizuální schéma, matematické vzorce nebo od konkrétního obsahu odtržené jazykové struktury. „Materiálem“ se zde tedy stávají menší textové jednotky (převážně slova), které jsou v jednotlivých básních uspořádány dle určitých principů, na významu těchto jednotek částečně nezávislých. Vzniká tak poetický útvar, který se skládá minimálně ze dvou složek: „materiálu“ a jeho uspořádání. Cílem tohoto článku je v první řadě na základě zkoumání vztahů mezi těmito složkami ukázat, jak jsou konkrétní básně utvořeny, dále pak naznačit, jaká obecnější témata takto vedené interpretace jednotlivých básní otevírají, zejména v souvislosti s „tradiční literaturou“.

Jak bylo řečeno, konkrétní báseň se skládá nejméně ze dvou složek. Těmi jsou na jedné straně text, na druhé obraz nebo jakékoliv jiné organizační schéma uspořádávající „materiál“. (Další složkou může být např. zvuk, ať už jako samostatné organizační schéma v případě zvukových básní, nebo jako další složka působící vedle jiného organizačního principu. Vzhledem k omezenému záběru tohoto článku a specifické povaze složky zvukové, a to i ve

vztahu k „tradiční“ poezii, nebude zde tomuto aspektu věnován prostor.) Organizační schéma je samozřejmě integrální součástí básně, můžeme si však představit, že by její „materiál“ – jednotlivá slova či věty – mohl být prezentován zcela tradiční formou, tedy jako lineárně se odvíjející text.

Co tvoří složky konkrétní básně a jaké vztahy se mezi nimi utváří? Může se jednat o text a obraz, oba s nějakým konkrétním referentem. Ten může být oběma složkám společný, nebo může být pro každou z nich odlišný. Obraz a text pak vyjadřují každý něco jiného nebo vyjadřují totéž odlišným způsobem, jako např. u kaligramů. Mnohem častěji je však vizuální uspořádání nefigurativní, nemá tedy svůj jasně ohraničitelný význam. Složky básně pak tvoří slova ve svých slovníkových významech a rozložení na stránce, které citelně zasahuje do těchto slovníkových významů, jak je tomu např. u konstelací. Třetí možnost představuje báseň uspořádaná podle organizujícího principu, který má charakter nějaké obecné rigidní formy. Tou může být třeba abeceda nebo matematický vzorec, jako např. u permutačních básní. Složky básně pak tvoří text a jeho pře-uspořádání. Výše popsané složky zároveň tvoří jeden celek – konkrétní báseň. Ta však nevzniká splnutím jednotlivých složek, nevytváří se zde žádná nová hybridní forma, výsledný poetický útvar se naopak vyznačuje napětím mezi těmito složkami. Tento napjatý vztah můžeme označit jako *ironický*, a právě ironie je klíčovým principem, jenž stojí v základu formy i smyslu básně. Co se tím napětím přesně míní a o jaký druh ironie jde?

Tyto otázky nyní otevřeme za pomoci příkladu, básně Václava Havla „Válka“ ze sbírky *Antikódy* (celá báseň na s. 103). Báseň je založena na opakování jediného slova – „mír“ – v kombinaci s interpunkčním znaménkem – vykřičníkem. Dvě skupiny, jež se na vrchu stránky utváří opakováním slova „mír“, se k sobě pomalu přibližují s postupně rostoucí agresivitou. Ta je znázorněna vizuálními prostředky jazyka: nejprve vykřičníkem, k němuž se poté přidají kapitálky. V místě, kde se obě skupiny setkají, násilí eskaluje ve změti jednotlivých písmen a vykřičníků, v níž se ztrácí význam slova stojícího na začátku básně. Písmena postupně úplně mizí a v dolní polovině stránky nalezneme již jen vykřičníky, „odkapávající“ z chaotické změti ve

středu textu. Vzájemnost agrese je v básni vyjádřena jejím symetrickým uspořádáním. Slovo „mír“ je sice v rámci obou skupin psáno zleva doprava a nikoliv zrcadlově – což by mohlo odkazovat k autentičnosti „hlasu“ u obou skupin, kdy ani jedna není odrazem druhé –, vykřičníky ve skupině napravo jsou však umístěny před, a nikoliv za slovem, tedy na straně obrácené ke skupině slov vlevo. Význam slova „mír“ se samozřejmě neslučuje s takovým způsobem vizuální prezentace.

Podle nejběžnější a nejjednodušší definice, jak ji uvádějí klasická rétorická pojednání Quintiliana a Cicerona, znamená ironie říkat pravý opak toho, co je ve skutečnosti míněno (Colebrook: 3, 15). Je tedy založena na protikladu, strukturním prvku, jež nalezneme také v Havlově básni vystavěné na dvou protichůdných významech: „míru“, k němuž odkazuje jediné slovo použité v básni a „válce“, k němuž odkazuje interpunkční znaménko, název básně a její vizuální uspořádání. Zdá se, že „Válku“ bychom tedy mohli interpretovat na základě klasického chápání ironie, avšak některé její důležité aspekty by tak zřejmě zůstaly stranou. Např. to, že každý ze tří elementů básně odkazující k významu „válka“ – název, interpunkční znaménko a vizuální uspořádání – je významu slova „mír“ protikladný jiným způsobem. V nejpřímější, slovníkové opozici se vůči tomuto významu nachází název básně: jedná se o dvě slova ve vztahu antonymním. Význam vykřičníku je ovlivněn významem věty, již ukončuje. Kdyby výraz „mír!“ stál samostatně, mohl by vykřičník přirozeně podtrhovat radostnost zvolání. V Havlově básni se však na jeho významu podílí i název a vizuální uspořádání, a vykřičník tak vůči výrazu „mír“ působí spíše kontrapunkticky. Co se týče nefigurálního vizuálního uspořádání, to ze své podstaty nemůže vstoupit do antonymního vztahu k žádnému slovu.²⁾ Jako tvar však vyvolává asociace – chaos, agrese, násilí –, které se s významem slova „mír“ neslučují. Klasická definice není schopna rozlišit tyto nuance či stupně ironie.

Jiný problematický bod představuje interpretace básně: zdá se celkem zřejmé, že tím „o co jde“, není vyjádřit význam slova „válka“ tak, že se napíše

2 Jiná situace nastává, je-li vizuální složka figurální. Pak může eventuelně referovat k nějakému významu, jenž má svůj přirozený slovní protiklad.

slovo „mír“. Ironický vztah, na němž je založena konkrétní báseň, totiž není negativní, jak předpokládá klasická rétorika, nýbrž *reflexivní*: ironizovaná složka není popírána, ale nějakým způsobem poznávána. Tím, že vizuální složka či pořádací princip ironizují složku textovou (nebo text ironizuje své vizuální či jiné uspořádání) naznačují, že text (nebo uspořádání básně) se vyjadřuje nedostatečně, neadekvátně či neúplně. Doslovný význam slova „mír“ se tak v Havlově básni ukazuje jako lživý, nebo při nejmenším zavádějící; pravděpodobně s odkazem na stalinistické slogany padesátých let či jako obecná připomínka toho, že kdo příliš křičí „mír“, často zasévá válku.

IRONIE JAKO MENTION

Dříve než na dalších příkladech blíže prozkoumáme modalitu ironie v konkrétní poezii, představíme zde jednu z nejdůležitějších teorií ironie, kterou v druhé polovině minulého století rozvíjeli francouzský lingvista a kulturní antropolog Dan Sperber a britská lingvistka a kognitivní vědkyně Deirdre Wilsonová. Vzhledem k tomu, že jejich teorie bude představovat pilíř dalšího výkladu, věnujeme rozboru jejich základních myšlenek více prostoru. Sperber a Wilsonová se vymezují proti výše zmíněnému klasickému přístupu, který ironii chápe jako typ tropu: čtenář či posluchač má pochopit figurativní význam, který se odvozuje z významu doslovného. Figurativní význam ironické promluvy pak představuje přesný opak jejího doslovného významu. Ironický výraz „To jsi mi opravdu pomohl“ má tedy znamenat „To jsi mi vůbec nepomohl“. Podle Sperbera a Wilsonové jakákoliv sémantická teorie ironie vystavěná na předpokladu odvozování protikladného figurativního významu selhává, protože nedokáže uspokojivě odpovědět na některé zcela základní otázky: jakým způsobem je figurativní význam vyvozován z doslovného (tzn. jak je stanoven opačný význam nějaké promluvy) a jakou funkci má ironický způsob vyjádření (tzn. proč mluvčí preferuje nepřímé vyjádření před přímým).

Není nutné ani dlouho pátrat, abychom dokázali uvést příklad výpovědi, která je nepochybně ironická, avšak pokusíme-li se odvodit její opačný význam, výsledkem bude zjevný nesmysl. Zřetelně se tato potíž projevuje

např. u ironických otázek. Pokud se někoho dospělého, kdo se chová dětinsky, zeptáme „Kolik jsi říkal, že ti je let?“, nesnažíme se tak zjistit, kolik dotyčný ne-říkal, že je mu let, případně kolik říkal, že mu let není. Dokonce se jedná o otázku, kterou neklademe proto, abychom na ni dostali odpověď. To nás přivádí k problému funkce ironické výpovědi. Když se uprostřed vycházky snese náhlý déšť a někdo prohlásí „To je opravdu báječné počasí“, podle klasické definice ironie tím chce říci „To je ale ošklivé počasí“. Pokud by jediným účelem ironické promluvy bylo vyjádřit názor tak, že vyslovím názor opačný, není zcela jasné, proč by se měl mluvčí obtěžovat s tím, aby nějakou zcela očividnou skutečnost (všichni přece vidí, že prší) popisoval takto komplikovaným způsobem.

Další problém, který podle Sperbera a Wilsonové pramení z tradičního chápání ironie jako obrazného vyjádření, spočívá v jejím nejasném vztahu k ostatním tropům, zejména k metafoře. Pokud je ironie jedním z tropů, měla by její formální struktura odpovídat formální struktuře metafor. Na první pohled tomu tak je: v obou případech je figurativní význam odvozován z doslovného, u metafor na základě vnější podobnosti, u ironie na základě protikladnosti. Při podrobnějším zkoumání se však ukáže, že ironie má několik rysů, jejichž varianty u ostatních tropů nenajdeme. Jedním z nich je např. specifický tón hlasu. Pokud ke struktuře tropu patří také intonace, měl by paralelně k „ironickému“ tónu existovat také tón „metaforický“ či „synekdochický“ (Sperber–Wilsonová 1981: 311). Další zvláštnost ironie oproti ostatním tropům spočívá v tom, že má specifický vztah k hodnotám: je častěji než ke chvále, užívána k haně (ibid.: 312). Přítelovu chybu lze celkem přirozeně okomentovat slovy „To se ti teda povedlo“, ale chválit jeho výkon slovy „To jsi opravdu nezvládl“ by vyžadovalo nějakou speciální okolnost. U ostatních tropů bychom ekvivalentní rysy hledali marně.

Teoretický přístup k ironii, který rozvíjejí Sperber a Wilsonová, vychází z pragmatiky, navazují zejména na teorii konverzačních implikatur Paula Grice.³ Ve středu jejich zájmu stojí především to, jakým způsobem pře-

3 Odkazují se zejména na jeho studii „Logic and Conversation“ (Grice 1975). Sperber s Wilsonovou kritizují Griceovo chápání ironie jako konverzační implikatury (*conversational implicature*), jsou však do velké míry ovlivněni jeho pojetím pragmatiky obecně.

dává mluvčí v promluvě významy, a také, jak jim její příjemce rozumí. Při zkoumání ironie si nejprve kladou zásadní otázku, jak příjemce pozná, že je určitá promluva ironická? Prvním vodítkem by mohl být již zmiňovaný „ironický“ tón hlasu, existuje ovšem řada zjevně ironických vyjádření, které tento tón nevyužívají, případně ho ani využít nemohou (např. písemný projev, tedy všechny případy literární ironie). Podle Sperbera a Wilsonové neleží zdroj intuitivního rozpoznání ironie ve vlastní promluvě: neexistuje žádný důvod, proč bychom např. samostatně stojící větu „To máme dnes ale krásné počasí“ měli chápat jinak než v jejím doslovném významu. Nic v její struktuře nepoukazuje k tomu, že by skutečný význam měl být „To máme dnes ale ošklivo“. Indicie k pochopení takové promluvy jako ironické tedy musí poskytnout kontext (ibid.: 301). Naše příkladová věta „To máme dnes ale krásné počasí“ získává ironický rozměr pouze tehdy, když je vyslovena v nějaké situaci, jež obsahu této věty neodpovídá, např. na vycházce uprostřed dešťové přeháňky. Podle klasického pojetí ironie by záměrem mluvčího bylo komunikovat opačný názor, než jaký vyjadřuje doslovný význam jeho promluvy: v našem případě upozornit na to, že prší. Ironie chápána jako jeden z tropů umožňuje příjemci ironické promluvy přístup k tomuto názoru. Sperber a Wilsonová však ukazují, že „při absenci nějaké speciální intonace, by jeho záměr byl rozpoznán pouze někým, kdo by již věděl, že mluvčí takový názor má“ (ibid.: 301). Zdá se tedy, že názor, jež se mluvčí snaží komunikovat, je spíše něčím, co musí posluchač už předem znát, aby mohl danou promluvu chápat jako ironickou. Opět se zde vynořuje otázka, proč by mluvčí, v případě, že by chtěl pouze vyslovit svůj názor na počasí – a vlastně tak jen konstatovat zjevný fakt –, volil na místo přímého vyjádření takto komplikovaný způsob.

Podle Sperbera a Wilsonové mluvčí sice výše popsaným způsobem projevuje svůj názor na nějakou skutečnost (např. počasí), ale nemůžeme usuzovat, že to je nutně také jeho hlavní záměr. Pokud někdo vyslovuje větu „To máme dnes ale krásné počasí“ uprostřed průtrže mračen, nevyjadřuje tak primárně svůj názor na stav počasí, ale na obsah počasí hodnotící věty, kterou pronáší. Může poukazovat např. na to, že bylo celkem naivní doufat, že bude hezky (ibid.: 301). Mluvčí „vyjadřuje přesvědčení o své promlu-

vě, spíš než jejím *prostřednictvím*“ (ibid.: 302). Rozdíl mezi těmito dvěma druhy promluv – o světě a o nějaké jiné promluvě – popisují Sperber a Wilsonová pomocí pojmů *use* a *mention*, jak je definuje filozofie jazyka. *Use* – použití či užití výrazu – se vztahuje k referentu tohoto výrazu, jedná se tedy o způsob vyjádření se o světě. *Mention* – zmínění výrazu – se naopak vztahuje k tomuto výrazu samotnému, jedná se tedy o způsob vyjádření se o jazyce. Např. slovo „skleněný“ může být, jak *použito* (ve větě „Na stole stojí skleněná láhev“), tak *zmíněno* (ve větě „Slovo ‚skleněný‘ je adjektivum“). Podle Sperbera a Wilsonové náleží všechny ironické promluvy právě do kategorie *mention*: nevyjadřují se primárně o světě, ale o výpovědi samotné.⁽⁴⁾

Je zřejmé, že ne každá promluva, která patří do kategorie *mention*, je zároveň ironická. Jako běžné příklady *mention* uvádí Sperber a Wilsonová některé případy anglických *reported speech* a *free indirect style*, tedy obdob nepřímé a polopřímé řeči (ibid.: 304). Oba způsoby zmiňování slouží k tomu, aby posluchače informovaly o obsahu promluvy, resp. myšlenek osoby, jejíž řeč je zmiňována. Jsou však i jiné případy *mention*, např. ty, kde má posluchače informovat o postoji, jaký ke zmiňované promluvě zaujímá mluvčí. Tento typ zmiňování označují Sperber s Wilsonovou jako *echoic mention* (ibid.: 306–308). Mluvčí může k promluvě, o níž se zmiňuje, zaujímat celou řadu postojů, na něž ukazuje mimo jiné tón hlasu, konkrétní formulace nebo bezprostřední kontext (ibid.: 307). Může např. vyjádřit uznání jako v následujícím dialogu:

A: „Včera jsem byl jmenován docentem“

B: „Aha, byl jste jmenován docentem, moc vám gratuluji!“

4 Během práce na své teorii relevance, opouští postupně Sperber a Wilsonová termín *mention* a ironii nadále popisují jako případ *attributed use of language*, klíčový pojem *echo* ovšem zůstává (Sperber–Wilsonová 2012: 128). Výpověď slouží k tomu, aby reprezentovala myšlenku mluvčího, která si s touto výpovědí obsahově odpovídá. Oproti *descriptive use of language*, kdy se tato myšlenka týká stávajícího nebo možného uspořádání věcí ve světě, při *attributed use of language* se tato myšlenka týká jiné „myšlenky“, se kterou si obsahově odpovídá a kterou mluvčí přisuzuje jinému zdroji, než je on sám (ibid.: 128). Ironie potom výpověď nezmiňuje, ale přisuzuje ji někomu jinému; mluvčí nevyjadřuje své vlastní představy o světě, ale odkazuje k představám jiného mluvčího.

Echoic mention stejného výroku může ale za jiných okolností vyjadřovat třeba pohrdání:

A: „Včera jsem byl jmenován docentem“

B: „Jo, byl jste jmenován docentem, to už dneska nic neznamená!“

Všimněme si, že mluvčí „B“ neopakuje doslova vyjádření, které promnesl „A“. Sperber a Wilsonová upozorňují, že kategorii *mention* není možné redukovat na doslovné opakování, a ukazují, že vedle zmínění výrazu (*mention of expression*) existuje i zmínění tvrzení (*mention of proposition*). Většina ironických promluv jsou právě takovými *mentions of proposition*, jež zmiňují nějaký názor či myšlenku spíše než doslovné vyjádření (ibid.: 310). Ironie zahrnuje podle Sperbera a Wilsonové takovou formu *echoic mention*, kdy se mluvčí od obsahu promluvy, ke které odkazuje, zároveň distancuje: „Mluvčí zmiňuje tvrzení způsobem, kterým dává jasně najevo, že ho odmítá jako absurdně chybné, nevhodné nebo irrelevantní“ (ibid.: 308). *Echoic mention of proposition* se uplatňuje v následujícím příkladu. Jeden z přátel prohlásí „Uvidíš, jak báječný upeču dort!“, načež druhý přítel okomentuje dým valící se z trouby slovy „Ty jsi hotový Pohlreich!“. Promluva druhého mluvčího je ozvěnou myšlenky, kterou svými slovy vyjádřil její příjemce, v tomto případě zároveň oběť ironie. Ve výrazu „Uvidíš, jak báječný upeču dort!“ je navíc myšlenka o kuchařském mistrovství prvního přítele obsažena pouze implicitně, což ukazuje, jak široké pole působnosti se ironii nabízí: nejen zmiňování výrazů a tvrzení, ale také všech jejich implikací.

Echoic mention se však nemusí vztahovat pouze na tvrzení, která byla nějakým způsobem vyjádřena v dialogu dvou mluvčích. Zmiňovat je možné např. i přísloví, obecně známé citáty či poučky. Zde můžeme uvést příklad: „Josef si svého spolužáka Jana dobíral, protože chodí na hodiny náboženství. Ten se zachoval jako pravý křesťan: levým hákem ho složil k zemi.“ Ironie tohoto drobného příběhu spočívá v odkazu k Novému zákonu, podle nějž by měl každý křesťan, děje-li se mu křivda, „nastavit i druhou tvář“. Předmětem ironie se mohou stát i myšlenky nebo představy, které nejsou reprezento-

vány nějakým konkrétním výrokem nebo takové, které můžeme přisoudit nějaké skupině lidí či lidstvu obecně a mohou mít svůj základ v sociálních, morálních či estetických normách, obecných představách a očekávání či běžné zkušenosti (Sperber–Wilsonová 2012: 130). Příklady, jež jsme uvedli výše, mohou tedy zároveň odkazovat na obecně sdílené představy o tom, že na vycházce má být hezké počasí a dorty se mají povést.

Nyní můžeme jednoduše popsat také mechanismus ironie v otázce „Kolik jsi říkal, že ti je let?“ uvedené na začátku této podkapitoly. Lze předpokládat, že partner v dialogu mluvčího o svém věku neinformoval – nebo alespoň ne v rozhovoru těsně předcházejícím situaci, ve které je promluva pronesena. Zároveň mluvčí neopakuje slova, která jeho partner předtím pronesl, ani tvrzení, která by bylo možné z jeho slov vyvozovat: je dokonce možné, že partner v dialogu neřekl vůbec nic. Mluvčí zde odkazuje k obecné normě určující, že lidé by se měli chovat přiměřeně svému věku. Nedistancuje se od doslovného obsahu své promluvy, ale od jedné z jejích implikací, totiž, že jeho partner v dialogu je již dospělý (za předpokladu, že je promluva použita v situaci, kdy se partner chová dětinsky).

Vraťme se nyní k problému, jak posluchač pozná, že je nějaká promluva ironická. Nejprve musí rozpoznat, že se jedná o případ *mention*, tzn., že se mluvčí nevyjadřuje o světě, ale o tvrzení jiného mluvčího, případně o obecných normách či očekáváních v souvislosti s danou situací. Následně musí rozpoznat postoj, který mluvčí k těmto tvrzením, normám či očekáváním zaujímá: poukazuje na to, že nepopisují určitou situaci adekvátně, a tudíž se od jejich obsahu – v této situaci – distancuje (Sperber–Wilsonová 1981: 308). Je zřejmé, že se jedná o zcela jiný mechanismus než o vyvozování figurativního významu z obsahu ironické výpovědi, jak by tomu bylo u tradičního sémantického přístupu.⁵ Pokud ironie není jedním z tropů, nemusí nás ani znepokojovat, že k ní (jako volitelný nástroj) patří nějaký tón hlasu, či že vyjadřuje nějaký hodnotící postoj. Tón hlasu je jen jedním z možných způsobů, jak vyjádřit odstup; vyjádření postoje není něčím, co

5 Podle Sperbera a Wilsonové však není ironie na sémantice zcela nezávislá. Naopak podmínky nutné pro její efektivní komunikaci (*mention* vyjadřující odstup od obsahu výpovědi) jsou sémantického rázu (Sperber–Wilsonová 1981: 316).

by ironie oproti ostatním tropům uměla navíc, ale naopak její základní vlastností. To, že se ironie často obrací k nějaké normě, resp. poukazuje na její nedosažení (počasí není krásné, ale ošklivé; dort není chutný, ale spálený), vychází z faktu, že tyto normy jsou vždy „k dispozici“ a je možné na ně ironicky odkazovat, pokud nejsou naplněny (Sperber–Wilsonová 1981: 312). Teorie Sperbera a Wilsonové dále vysvětluje, proč jsou některé promluvy více a některé méně ironické. V této souvislosti citují slavnou větu z *Julia Caesara*, kterou Markus Antonius opakuje ve své pohřební řeči: „Brutus is an honourable man“. Zatímco při prvním výskytu by bylo možné smysl promluvy pochopit doslova, s každým dalším opakováním získává stále ironičtější nádech, až je zcela jasné, že se Markus Antonius od tohoto tvrzení distancuje a Bruta haní, nikoliv chválí (ibid.: 314–315). Tato postupná změna významu je vysvětlena následovně: „Podle tradiční teorie je promluva buď ironická, nebo ironická není. Předkládáme jinou představu: Ačkoliv promluva buď je nebo není *mention*, *mention* sama může být více nebo méně ironická“ (ibid.: 315).

Shrňme nyní výše popsanou teorii. Podle Sperbera a Wilsonové se smysl ironické promluvy neustavuje odvozením figurativního významu z doslovného, jak by tomu bylo v souladu s tradičním výkladem. Ironická promluva patří do kategorie *echoic mention* zahrnující promluvy, které vyjadřují postoj k nějakému předchozímu tvrzení. Specifikum ironie spočívá v tom, že postoj mluvčího vyjadřuje distanci od obsahu této promluvy: považuje jej za nepravdivý, neadekvátní nebo irelevantní. „Opak řečeného“ vyjadřuje ironická promluva tehdy, kdy může být vyjádřený postoj reprezentován nějakým explicitním tvrzením, které je protikladem doslovného významu zmiňované promluvy. Touha vyjádřit postoj k nějakému předchozímu tvrzení je také důvodem, proč mluvčí zvolí ironickou formu. Tvrzení, které mluvčí ironicky zmiňuje, může mít různé formy: od explicitního výrazu přes tvrzení, která implicitně vyplývají z řečeného, nebo tvrzení, která mluvčí v rozhovoru anticipuje, po společenské, morální či estetické „normy“, ať už jsou reprezentovány explicitně (příslloví, citát), či nikoliv.

IRONIE JAKO *MENTION* V KONKRÉTNÍ POEZII

Teorie Sperbera a Wilsonové popisuje tzv. slovní ironii a vychází z toho, jakým způsobem je jazyk používán v běžné mezilidské komunikaci. Přestože je jejich myšlení pevně usazeno v pragmatice, přináší nové možnosti uvažování o ironii i pro literaturu. Ironické vyjádření má – podle teorie Sperbera a Wilsonové – stejně jako podle tradičního pojetí ironie jako tropu – podvojnou strukturu. U Sperbera a Wilsonové však „druhý“ člen tvoří „skutečný“ figurativní význam ukrytý za doslovným, nýbrž celá ironická promluva je rozpoznána jako cosi druhotného – ozvěna nějaké předchozí promluvy. Zásadní roli zde hraje kontext a volba slov ukazující na to, že se mluvčí distancuje od obsahu promluvy, kterou zmiňuje. Takové pojetí nabízí přesnější analytický nástroj pro zkoumání ironie v literatuře než pojetí tradiční. Pokud se setkáme v rámci literárního textu s ironií, nemusíme, proto abychom porozuměli jejímu smyslu, hledat nějaký jiný význam ironického vyjádření, nýbrž rozpoznat ho jako ozvěnu nějakého jiného vyjádření. Smysl ironického vyjádření v textu, který čteme, bude pak spočívat v tom, že projevuje skeptický postoj k vyjádření, které zmiňuje. Vyjádřením, které je ironicky zmiňováno, může být přitom jak tvrzení formulované v rámci toho samého literárního díla, tak tvrzení formulované jinde, ať už ve veřejném prostoru (např. reklama, novinový článek, oficiální projev) nebo v literatuře. Francouzský literární teoretik Philippe Hamon, který se opírá o teorii Sperbera a Wilsonové při studiu ironie ve francouzském románu devatenáctého století, si všímá, že právě intertextuální vztahy mohou plnit funkci tzv. náhradního kontextu, tedy že dialog mezi jednotlivými literárními díly může nahradit dialog mezi mluvčími (Hamon 1996).⁽⁶⁾

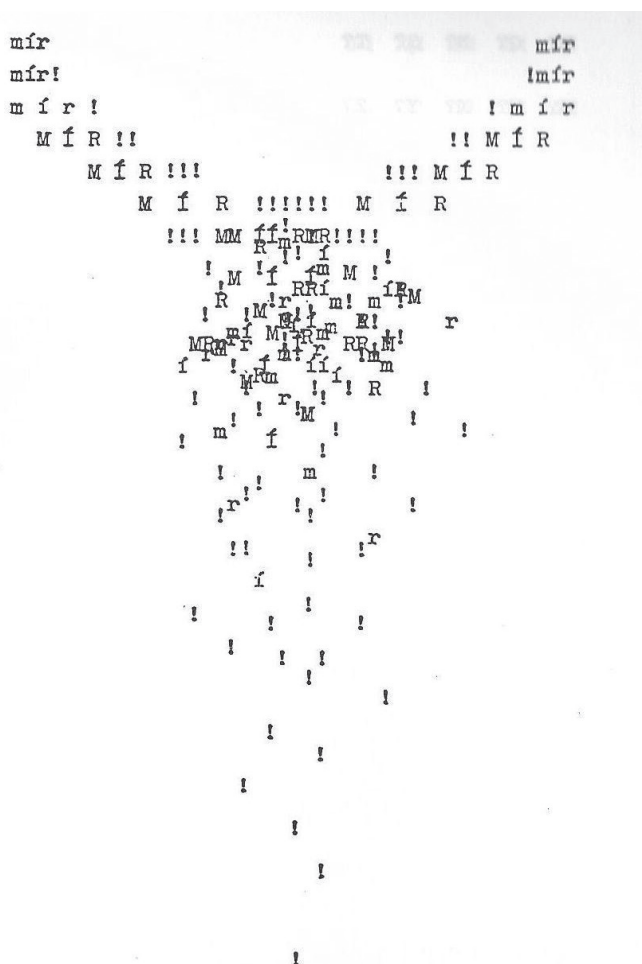
Jedním z nejdůležitějších aspektů pojetí ironie jako *echoic mention*, který ukazuje na její přínosnost i pro oblast literatury, je také to, že zmiňované tvrzení může nabývat různých forem. Jak jsme již naznačili, podle Sperbe-

6 Hamon zkoumá ironické vztahy ve francouzském románu v podstatě z naratologické perspektivy: postavy a stejně tak vypravěč či implicitní autor společně vytvářejí „scénu ironie“, v níž zastávají různé role (např. oběť ironie; strážce normy atd.). Hamon dochází, mimo jiné, k závěru, že zatímco v klasickém vyprávění je rozdělení těchto rolí jasně definované, v literatuře devatenáctého století se „scéna ironie“ stává nejednoznačnou. Jak vidno, Hamon se vydává cestou paralelní našim zájmům, jeho výklad tedy nebude v dalším textu hrát významnou roli.

ra a Wilsonové je ironická výpověď ozvěnou nějaké myšlenky – např. přesvědčení, úmyslu, či očekávání založeného na určité normě –, která původně mohla patřit jak individuu, tak také skupině lidí či lidstvu jako takovému. Tím, co je zmiňováno, může být tedy nějaká představa, obecná očekávání, lidské naděje a přesvědčení, stejně tak jako morální či estetické normy (Sperber–Wilsonová 2012: 130). Nejenže se vše výše zmíněné často objevuje na tematické a motivické rovině literárního díla, ale s literaturou obecně je spojena celá řada rigidních forem, estetických norem nebo čtenářských očekávání proměňujících se v rámci celé literární historie, které se mohou stát předmětem *echoic mention*, a tedy také ironie. Další z důležitých aspektů teorie Sperbera a Wilsonové, který může být užitečný i pro studium literatury, je ten, že rozlišuje stupně a odstíny ironie. Jak jsme viděli, sami autoři v této souvislosti citují ze Shakespearova *Julia Caesara*, dávají tedy příklad literární. Pokud budeme ironii chápat jako *echoic mention*, měli bychom tedy být schopni popsat i nuance různých ironických vztahů uvnitř jednoho díla.

Ve zbytku tohoto textu se pokusíme ukázat, jakým způsobem lze na základě uvažování o ironii Sperbera a Wilsonové porozumět konkrétní poezii. Na první pohled by se toto spojení mohlo zdát problematičné vzhledem k tomu, že v konkrétní poezii málokdy najdeme nějaký autorský hlas či jinou formu promluvy, nejsou zde žádné postavy, ani zde zpravidla nejsou reprezentovány žádné obecně známé představy či hodnoty. Přístup Sperbera a Wilsonové však může poskytnout základ pro zkoumání ironie i v tomto abstraktním terénu, neboť je na jednu stranu dostatečně přesně vymezený – detailně popisuje formální vztahy a mechanismy ironického vyjádření – a na stranu druhou dostatečně otevřený – do těchto formálních vztahů mohou vstupovat různorodé proměnné. Chceme-li princip ironie jako ozvěny zmiňovaného tvrzení uplatnit v konkrétní poezii, vynořuje se nejprve základní otázka: co je v konkrétní poezii zmiňováno? Než tuto problematiku podrobněji prozkoumáme na příkladech, můžeme princip ironie v konkrétní básni předběžně popsat následujícím způsobem. Jak jsme již popsali na začátku tohoto článku, konkrétní báseň chápeme jako poetický útvar skládající se minimálně ze dvou složek. Tyto složky mají každá sama za sebe nějaký význam, ale zároveň se také společně podílí na smyslu básně jako celku. A právě mezi

těmito složkami se utváří vztah, který bychom mohli popsat jako *echoic mention*. Ve vizuálních básních obraz zmiňuje text nebo text naopak zmiňuje obraz, v básních bez vizuálního elementu zmiňuje uspořádání jazykový materiál nebo jazykový materiál zmiňuje uspořádání. Složka, která zmiňuje složku jinou, může mít nějaký konkrétní referent, její smysl však tkví ve vyjádření skeptického postoje k tvrzení, které přináší složka zmiňovaná.



(Havel 1993: 52)

Vraťme se nyní k básni Václava Havla „Válka“, kterou jsme uvedli na začátku tohoto textu. Jak jsme popsali, skládá se ze slova „mír“ a několika dalších elementů, které jsou vůči němu v různém stupni významové opozice: antonymní název, chaotické vizuální uspořádání a výhružný vykřičník. Nyní se na vztahy mezi jednotlivými složkami básně podíváme z hlediska *use* a *mention*. Substantivum „mír“ odkazuje k nějakému referentu ve světě a – minimálně v prvním verši básně – je jeho účelem informovat čtenáře o obsahu tohoto referentu. Slovo „mír“ je tedy *použito* (*use*). Vizuální uspořádání k sobě, za stálého opakování tohoto slova, obě dvě vytvořené skupiny přibližuje (rostoucí agresivita je znázorněna vizuálně – kapitálkami a vykřičníky), až se spojí v chaotické změní. Původní slovo se v této mele rozpadá na jednotlivá písmena, jež se spolu s vykřičníky snáší ke spodnímu okraji stránky. Vizuální uspořádání tímto způsobem textovou složku – slovo „mír“ – *zmiňuje* (*mention*). O *echoic mention* se jedná z toho důvodu, že vizuální složka neinformuje o obsahu složky textové, ale vyjadřuje k tomuto obsahu nějaký postoj. O ironii se jedná proto, že tento postoj projevuje vůči obsahu textu skepsi: považuje ho, pokud ne za lživý, pak tedy alespoň za neadekvátní situaci.

V básni se nachází ještě jeden výraz, který je *použit* – slovo „válka“, jež tvoří název básně. I tento výraz je předmětem *echoic mention* vizuálního uspořádání, avšak v jiném režimu. Vizuální uspořádání zde opět zaujímá postoj k obsahu tohoto vyjádření, v tomto případě je to však postoj afirmativní. Skutečnost, že vizuální uspořádání zmiňuje také název, jehož význam je protikladný významu textové složky básně, posiluje ironii, již toto vizuální uspořádání vůči složce textové uplatňuje. Zároveň se zde zřetelně ukazuje, že antonymie výrazů pro ustanovení ironického vztahu nestačí, vždy je třeba, aby do hry vstoupilo ještě *echoic mention*, v tomto případě vizuální uspořádání, jež je ozvěnou obou výrazů.

Posledním prvkem, jehož funkci z hlediska *use* a *mention* jsme ještě nepopsali, je vykřičník. Jak jsme vysvětlili, význam tohoto interpunkčního znaménka je do jisté míry určován kontextem, resp. tím, jaké tvrzení uzavírá: výraz „mír!“ je radostným zvoláním, výraz „válka!“ naopak agresivní výhružkou. Význam vykřičníků však proměňuje také vizuální uspořádání básně. Na jejím začátku jsou obyčejným interpunkčním znaménkem, na

jejím konci se proměňují v obraz kapek krve odkapávajících z místa střetu dvou skupin hlásajících mír. Tento posun lze interpretovat tak, že vykřičník na konci básně je ozvěnou vykřičníku na jejím začátku. Jaký je však postoj, který tento případ *echoic mention* vyjadřuje? Jistě jej není možné jednoduše popsat nějakým explicitním tvrzením. Spočívá především ve změně perspektivy, kdy se z běžného interpunkčního znaménka, jež má v systému jazyka svůj konvenční význam, stává čistě vizuální prvek evokující významy na základě svého tvaru. Ukazují se tak především další možné významy, které v sobě zmiňovaný výraz ukrýval. Způsob, jímž vizuální uspořádání zmiňuje „vykřičník“, bychom mohli označit jako ironický v tom smyslu, že poukazuje na omezenost souvislostí, v nichž obvykle připisujeme význam vykřičníku. Jde však o ironii slabší – nebo snad jen subtilnější –, než je ta, kterou vizuální uspořádání uplatňuje vůči slovu „mír“.

**schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen**

(Gomringer 2018: 90)

Vidíme, že popis vztahů mezi jednotlivými složkami básně „Válka“ za využití pojmů *use* a *echoic mention* dokáže lépe zachytit jejich nuance a odstíny než jejich popis na základě protikladnosti významů, o jaký jsme se pokusili na začátku tohoto článku. Smysl básně by se ostatně příliš nezměnil, i kdyby v názvu neměla antonymum slova použitého v jejím těle. Název chybí např. ve známé básni Eugena Gomringera „schweigen“, která se skládá pouze ze čtrnáctkrát opakovaného slova „mlčet“. Jednotlivá slova jsou na stránce rozložena tak, že tvoří obdélník o třech slovech na řádek a pěti slovech na sloupec, přičemž přesně uprostřed tohoto uskupení je jedno opakování slova „mlčet“ vynecháno. Složky této básně také tvoří text a jeho vizuální uspořádání. Nenalezneme zde ani jeden případ protikladnosti významu – jistě by nikdo vážně netvrdil, že opakem slova „mlčet“ je

čtverec s dírou uprostřed –, přesto báseň můžeme intuitivně označit jako ironickou. Vizuální uspořádání zmiňuje sloveso „mlčet“, a to takovým způsobem, že upozorňuje na diskrepanci mezi jeho formou a jeho referentem. Prázdný prostor uprostřed básně evokuje skutečnou absenci, ticho a mlčení. Shluk opakujícího se slova „mlčet“ působí naproti tomu nepatříčně hlučně a mnohomluvně.

Obě výše uvedené básně ukazují jeden podstatný rys, který ironii v konkrétní poezii odlišuje od ironie v běžné řeči, předmětu zkoumání Sperbera a Wilsonové. Slovní ironie se vždy uplatňuje v nějaké situaci, která jí poskytuje kontext, nezbytný k jejímu správnému pochopení. Autor ironické promluvy pak vyjadřuje skepsi k platnosti či adekvátnosti zmiňovaného tvrzení právě vzhledem k této situaci. Do struktury konkrétní básně však žádná taková externí situace nezasahuje. Vizuální složka, která zmiňuje složku textovou, tu nejen poukazuje na neadekvátnost tvrzení v nějaké situaci, ale sama tuto situaci aktivně vytváří. Význam slova „mír“ ztratí na své jednoznačnosti, jakmile je toto slovo prezentováno formou dvou střetávajících se skupin, slovo „mlčet“ se v konfrontaci s prázdným prostorem, který skutečně „nic neříká“, stane mnohomluvným. Vztahy mezi vizuální a textovou složkou jsou v obou básních založeny na stejném principu, charakter ironie se však v určitém ohledu liší. Jak jsme ukázali, v Havlově básni „Válka“ vizuální uspořádání aktivně vytváří situaci, při níž dochází ke zpochybnění jednoznačnosti významu slova „mír“. Ironie se však vztahuje pouze na kontext této básně, v jiných kontextech může být slovo „mír“ použito či zmíněno, aniž by jakkoliv utrpěla jeho důvěryhodnost. V Gomringerově básni „schweigen“ je tomu jinak, neboť ironie se zde uplatňuje vůči specifickému rysu vztahu zmiňovaného slova a jeho referentu, nezávislému na konkrétní situaci. Skutečné mlčení se odehrává jinde, v prázdném prostoru mezi slovy a vizuální uspořádání upozorňuje na to, že chce-li výraz „schweigen“ toto mlčení vyjádřit, musí ho vždy zároveň zrušit. Gomringer tu v podstatě ukazuje na určité obecné omezení jazyka: vždy je nějakou formou „promluvy“ a věci, jež se takovému způsobu uchopení vzpírají, může popsat jen velmi přibližně.⁽⁷⁾

7 S ironií v Gomringerově kritice jazyka nemusíme souhlasit (např. proto, že jazyk nepovažujeme

za jediný možný nástroj poznávání světa; limity, na něž Gomringer poukazuje, tedy chápeme jako přirozené), analýza vztahů v básni „schweigen“ nás ale přirozeně vede k jejímu konstatování.

Dosud jsme se zabývali pouze básněmi, u nichž je vizuální složka ozvěnou složky textové. Může však nastat i situace opačná, kdy text zmiňuje formální uspořádání. Následující báseň Clause Bremera je jedním z takových případů. Její forma je na první pohled zcela konvenční: řádky o shodné délce rovnoměrně uspořádané jeden za druhým. Text, jenž se řádek za řádkem opakuje, zní „immer schön in der reihe bleiben“, tedy „vždy krásné zůstat v řadě“. Toto tvrzení v sobě ukrývá dvojí *echoic mention*.

Zprv je text ozvěnou známého doporučení, aby na sebe člověk nijak neupozorňoval a nezpůsoboval si tak problémy, často vyjadřovaného úslovím „nevybočuj z řady“. Text básně říká, že je krásné se tímto doporučením vždy řídit, ale zároveň se od svého tvrzení distancuje: celek básně nevytváří nic, co bychom označili jako krásné. Neustálým opakováním tohoto výrazu naopak vzniká monotónní a esteticky veskrze nepřitažlivý blok textu. Ironické vyznění ještě podporuje další prvek, slovo „reihe“, které je, ač substantivum, zapsáno s malým počátečním písmenem. Navzdory gramatickým pravidlům se srovnává do řady k ostatním písmenům stejné velikosti, čímž na sebe paradoxně spíše upozorňuje.

Zadruhé text básně zmiňuje svou vlastní vizuální formu, tradiční uspořádání do řádků následujících jeden za druhým. I báseň je totiž spojena s určitou normativností – verši řídícími se pravidly metra a rýmu, z nichž podle tradiční představy není radno vybočovat, pokud chceme dosáhnout krásy. Tím, co je zde zmiňováno, tedy není v přísném smyslu slova tvrzení, ale forma, jež s sebou nese určité konotace.

Klíčovým výrazem pro oba případy *echoic mention* je v textu slovo „Reihe“. Pro označení řádku textu by v němčině nejspíš bylo přirozenější použít slovo „Zeile“, nicméně právě tím, že se v Bremerově básni „řádek“ stává spíše „řadou“, propojují se a podporují obě ozvěny: nenajdou-li básníci odvalu „vystoupit z řady“, bude literatura jen monotónním opakováním starých tradic. Bremer tímto způsobem vyjadřuje podporu jak myšlenky, tak konkrétním formám soudobé experimentální poezie (za zmínku snad stojí, že jeho vlastní básně mají skutečně málokdy tradiční veršové uspořádání).

Charakteristiku ironie v konkrétní poezii doplníme ještě krátkou poznámkou srovnávající Gomringerovu a Bremerovu báseň. Případ, kdy je

ironický vztah utvořen tak, že vizuální uspořádání zmiňuje textovou složku, se zdá již celkem jasný: text reprezentuje nějaké tvrzení, přičemž vizuální uspořádání vytváří takovou situaci, v níž vyjdou najevo limity tohoto tvrzení. Takovou operaci je teoreticky možné provést s jakýmkoliv textem. Může však také text za všech okolností zmiňovat obraz? Viděli jsme, že je to možné v případě Bremerovy básně, kde má text funkci ironické ozvěny jak nějakého tvrzení, tak vizuálního uspořádání. Lze si též představit, že by toto vizuální uspořádání mohlo být ironizováno i pomocí jiného tvrzení: na jednotlivých řádcích by se mohla opakovat např. slova „báseň ve verších“ nebo „pěkně uspořádaný text“ (žádná z variant samozřejmě není tak vtipná jako původní Bremerův text).

Nyní si můžeme položit otázku, zda by bylo možné za použití jiného textu ironizovat také vizuální uspořádání v Gomringerově básni „schweigen“. Pomocí textu lze jistě měnit význam tohoto uspořádání: pokud bychom místo výrazu „mlčet“ takto použili např. výraz „lopata“, pravděpodobně bychom prázdný prostor v centru básně interpretovali figurálně jako „díru“. Nejednalo by se však o změnu perspektivy, která by odkryla nějaké limity významu vizuálního uspořádání, ale o posun týkající se kontextového významu, který nemá nic společného s *mention* ani s ironií. Vizuální uspořádání v Gomringerově básni nemůže být zmíněno proto, že zde vlastně není co zmiňovat. Aby se nějaké tvrzení mohlo stát předmětem zmiňování, musí také existovat možnost toto tvrzení *použít*. Samostatná vizuální forma být použita nemůže, protože se nijak nevyjadřuje „o světě“, pouze předkládá nějaké prostorové uspořádání. Jak jsme si však ukázali výše, zmiňovány nemusí být přímo konkrétní promluvy či tvrzení, ale také to, co z nich vyplývá. Pokud tedy vizuální uspořádání odkazuje k nějaké formě tvrzení, které lze *použít*, může se toto uspořádání stát předmětem *mention*, a tedy i terčem ironie textové složky. V konkrétní poezii tato možnost nastává zejména, má-li vizuální uspořádání figurální charakter, tedy odkazuje-li k nějakému referentu, ať už je jím nějaký objekt, jako třeba květina či holubice, nebo „tradiční forma básně“. Tato asymetrie ironického vztahu mezi textovou a vizuální složkou vyplývá přirozeně z rozdílů mezi médiem textu a médiem obrazu, jež zde však nemáme prostor podrobně rozebírat.

CALL ME ISHMAEL

Circulation. And long long
Mind every
Interest Some how mind and every long

Coffin about little little
Money especially
I shore, having money about especially little

Cato a little little
Me extreme
I sail have me an extreme little

Cherish and left, left,
Myself extremest
It see hypos myself and extremest left,

City a land. Land.
Mouth; east,
Is spleen, hand mouth; an east, land.
(Mac Low 1971)

Poslední básní, kterou chceme v souvislosti se zkoumáním ironie v konkrétní poezii uvést, je text „Call Me Ishmael“ Jacksona Mac Lowa. Báseň se od předchozích příkladů na první pohled liší, neboť zde chybí výrazný vizuální element, je však stejně jako ony vystavěna na principu dvou složek: textového materiálu a jeho formálního uspořádání. Jako materiálu je zde použito románu Hermana Melvilla *Bílá velryba*. Slova, pocházející z první kapitoly tohoto románu, jsou v básni sestavena na principu akrostichu, který zde hraje roli formálního uspořádání podobně jako u předchozích básní vizuální složka. Klíčem pro akrostich se stala první věta první kapitoly – jedna z nejslavnějších úvodních vět velkých moderních románů – „Call Me Ishmael“, v českém překladu „Říkejte mi

Izmael“. Tato věta se ukrývá v prvních písmenech slov každé jednotlivé sloky básně. Po ustanovení akrostichového klíče postupoval Mac Low tak, že v první sloce použil nejprve první slovo zdrojového textu začínající písmenem „c“, poté první slovo začínající písmenem „a“, první slovo začínající písmenem „l“ atd. Druhá sloka se skládá z druhého slova první kapitoly *Bílé velryby* začínajícího na „C“, druhého slova začínajícího na „a“, druhého slova začínajícího na „l“ atd. Třetí sloka je analogicky tvořena třetími slovy stejných charakteristik, čtvrtá čtvrtými a pátá pátými. Pokud se v klíči k akrostichu nějaká písmena opakují, nezařazuje Mac Low další slovo začínající na danou hlásku, nýbrž příslušné slovo uvede několikrát. Zachována zůstávají také interpunkční znaménka, která v původním textu následují po jednotlivých slovech.

Co je v této básni zmiňováno? Na prvním místě zřejmě slova, jež jsou původně *použita* v Melvillově románu. Nadto se jedná o *echoic mention*, neboť vzhledem ke způsobu uspořádání těchto slov není cílem jejich uvedení seznámit čtenáře s jejich obsahem. Otázkou ovšem zůstává, jaký postoj vůči slovům první kapitoly *Bílé velryby* uspořádání básně vyjadřuje. Forma akrostichu zde nevytváří situaci, v níž by se nějaké tvrzení stávalo neadekvátním či lživým, ale takovou situaci, v níž přestávají platit některé podstatné rysy původního narativu. To, co se tak stává předmětem ironického zmiňování, je Melvillova próza, k níž slova použitá v básni odkazují, jako zástupce velkého moderního románu. Věta „Říkejte mi Izmael“ a budování komplexní identity vypravěče, které se od ní odvíjí, je předmětem bádání mnoha literárních vědců. Co se s touto identitou stává v Mac Lowově básni? Množství slov z Melvillova textu, která odkazují k formování nějakého promlouvajícího „já“ – „Me“; „Mind“; „I“; „Me“; „Myself“; případně „Mouth“ – se zde seskupuje podle nějakého vnějšího algoritmu, nikoliv s ohledem na vytváření identity promlouvajícího subjektu uvnitř románu. Nejde však pouze o identitu mluvčího uvnitř vyprávění, ale především o suverenitu autora, který má jakkoli ambivalentní řeč vypravěče plně pod kontrolou a s textem umně manipuluje tak, aby dosáhl kýžených účinků. Uspořádání Mac Lowovy básně tuto autorskou suverenitu ruší, její text se odvíjí výhradně podle externího,

předem ustanoveného řádu. Jak jsme již předeslali, formální uspořádání v „Call Me Ishmael“ nevytváří takovou situaci, v níž se obsah nějakého tvrzení stane neadekvátním, ale situaci, v níž se nemůže uplatnit nějaký základní rys stylu zmiňované promluvy, v tomto případě všudypřítomný a sebejistý autorský hlas. Ironický postoj, který zde formální uspořádání uplatňuje vůči původnímu textu, tedy spočívá v tom, že tento text ztrácí své bývalé estetické účinky a stává se vůči danému uspořádání zcela podřízeným.

Výše popsaný ironický vztah není tak přímý a jednoznačný jako u předchozích příkladů, zároveň ale také není jediným, který se v Mac Lowově textu uplatňuje. Jak upozorňuje Brian McHale, akrostich vytvořený v básni „Call Me Ishmael“ je poněkud zvláštní: „Tradičně slouží metoda akrostichu k tomu, aby se v ní předvedl básníkův důvtip a vynalézavost, jeho či její schopnost vytvořit něco smysluplného (a pokud možno vtipného), při zachování podmínky vyhláskování věty, jména nebo jiného slova (tradičně) pomocí prvních písmen každého verše v básni. Mac Low, vzdálen tomu předvádět své schopnosti, se ve skutečnosti části své básnické autonomie naopak vzdal, přičemž dovolil své metodě, aby báseň vytvořila sama“ (McHale 2000: 5).⁽⁸⁾ Původní účel akrostichu je tedy prokázat, že autor svůj básnický jazyk ovládl natolik, aby dokázal sestavit dobrou báseň i s takto přísnými omezeními. Pokud však slouží této formě jako materiál nějaký již existující text, z něhož jsou předem vybírána slova odpovídající jejím kritériím, ztrácí akrostich punc básnické finesy. Omezení, jež měla původně vyzdvihnout básníkovu originalitu a kreativitu, jsou v textu „Call Me Ishmael“ natolik komplexní, že se jeho realizace stává automatickým přiřazováním příslušných výrazů na příslušná místa.

V Mac Lowově textu je tedy zmiňován nejen Melvillův román, ale také akrostich, jenž není *použit* v souladu se svou původní funkcí. Forma básně „Call Me Ishmael“ je jeho ozvěnou rezonující v situaci, kdy nástroj svrchované kreativity degraduje na pouhý mechanický postup. Dvě slož-

8 Brian McHale také podrobně popisuje celý princip, na němž je báseň „Call me Ishmael“ vystavěna a jejíž jsme reprodukovali výše.

ky básně zde reprezentují dvě formy – pečlivě vystavěná próza a metoda akrostichu –, které mají ukázat, že jejich autor zcela ovládá jazyk, jímž se vyjadřuje. Jako celek však Mac Lowova báseň vytváří takovou situaci, v níž je jakákoliv autorská kontrola nemožná, text je generován předem stanovenou metodou a jeho estetické účinky – opakování, asonance či juxtaopozice slov – jsou tak čistě nahodilé. Předmětem Mac Lowovy ironie se zde stává zejména představa básníka jako svrchovaného tvůrce svého díla. Jeho báseň ukazuje, že literární dílo lze vytvořit čistě mechanicky, nadto za použití textu, který předtím napsal někdo jiný. V kontextu této nové poezie se originalita ukazuje jako nerelevantní kategorie a pečlivá práce s jazykem jako neadekvátní nástroj.

ZÁVĚR

Na výše uvedených příkladech jsme se pokusili ukázat, že ironické vztahy tvoří základ různorodých forem konkrétní poezie. Rozpoznáme-li jednu ze složek tohoto poetického útvaru jako *echoic mention* složky jiné, můžeme jednoduše popsat, na jakých principech se zakládají vztahy uvnitř básně, a pochopit, jakým způsobem je utvořena. Tato zjištění udávají také jasný směr interpretace básně: složka zmiňující vytváří takovou situaci, v níž se obsah či forma složky zmiňované, nebo jiné obsahy či formy, k nimž tato složka odkazuje, ukazují jako neadekvátní, nedostatečné nebo nerelevantní. Viděli jsme, jak vizuální uspořádání v Havlově básni zmiňuje její název „Válka“ i jediné slovo „mír“, z něhož je utvořen její text, a odhaluje tak pravou podstatu pacifických hesel stalinské doby. V Gomringerově básni uspořádala vizuální složka slova „mlčet“ takovým způsobem, že vyšlo najevo, jak špatně toto slovo postihuje svůj referent. Bremerův text zase ukazuje tradiční lineární formu básně, verše skládající se jeden za druhým do slok, jako konzervativní a nudnou. Ve výtvaru Jacksona Mac Lowa se vzájemně zmiňují text a jeho uspořádání, aby tak otevřely nové literární pole, v němž se prostředky tradiční literatury stávají zcela neadekvátními.

Z výše uvedeného je patrné, že uspořádání básně – ať už vizuální nebo jiné – není něčím, co by se k textu přidávalo navíc, ani něčím, co by svým významem nahrazovalo původní význam textu. V tradičním pojetí ironie jako tropu slouží doslovný význam textu pouze jako prostředník skutečného smyslu figurálního. V procesu odvozování figurálního významu se tedy význam doslovný dostává do pozice něčeho minulého, co sice posloužilo na cestě ke skutečnému smyslu, na co však již není třeba brát zřetel. Naproti tomu v konkrétní poezii složka zmiňující neruší význam složky zmiňované, ale podržuje jej v platnosti a obě složky – text i jeho uspořádání – tak působí současně. Synchronní charakter této ironie vychází z její podstaty jako *echoic mention*: promluva, jež ironicky zmiňuje nějaké tvrzení, v sobě obsahuje také možnost užití tohoto tvrzení, vůči níž se v dané situaci distancuje. Tuto formu verbální ironie najdeme i v našich příkladech, zejména v Bremerově větě „immer schön in der reihe bleiben“, jež je sama o sobě ironickou ozvěnou doporučení „Nevystupuj z řady“. Synchronní charakter ironie v konkrétní poezii má však tu zvláštnost, že se materializuje ve formě tohoto poetického útvaru, v jeho rozdělení do několika relativně samostatných složek. Tvar sestavený ze dvou složek, které můžeme do jisté míry vnímat samostatně a které se zároveň obě současně podílí na vzniku ironie, představuje výzvu pro zkoumání procesu čtení konkrétní poezie.

Jak jsme také ukázali, zmiňující složka aktivně vytváří situaci, v níž je zmiňovaná složka ironizována. Vzhledem k tomu, že je ironie v konkrétní poezii nezávislá na nějaké externí situaci, může do ironického vztahu, jakožto jedna ze složek básně, vstoupit značně různorodý materiál: od slov v jejich konvenčních významech přes vizuální prvky jazyka a přes texty z veřejného prostoru až po existující literární díla či literární formy. Poslední jmenované jsme zkoumali v básni Jacksona Mac Lowa „Call Me Ishmael“. Předmětem ironického zmiňování se zde stávají uznávaný moderní román a starobylá veršová forma, jedná se tedy o báseň vyjadřující se o literatuře a její poetické tradici. To, že se literatura obrací sama k době, samozřejmě není nic, co by se objevovalo až v druhé polovině dvacátého století, naopak díla literárního modernismu dominující jeho první polovině jsou velmi sebereflexivní. Je

však otázka, z jaké perspektivy se literatura sama na sebe dívá: zda svými vlastníma očima, kdy v sobě rozpoznává a vyzdvihuje své nejpodstatnější rysy, nebo očima cizíma, kdy, tak jako v Mac Lowově básni, překračuje své vlastní, dosud platné hranice a tím, jak se odcizuje svým podstatným rysům, tvoří něco, co literaturou do té doby nebylo. V neposlední řadě nám tak zkoumání ironie v konkrétní poezii naznačuje také to, jakou pozici zaujímá tento experimentální poetický útvar vůči dějinám literatury.

Mgr. Julie Koblížková Wittlichová
Ústav české literatury a komparatistiky
Filosofická fakulta Univerzity Karlovy
náměstí Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
julie.wittlichova@gmail.com

PRAMENY

BREMER, Claus

1967 "immer schön in der reihe bleiben"; in: WILLIAMS, Emmett (ed.): *An Anthology of concrete poetry* (New York City: Something Else Press)

GOMRINGER, Eugen

2018 [1972] „Schweigen“; in idem (ed.): *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren: Anthologie* (Stuttgart: Reclam), s. 90.

HAVEL, Václav

1993 [1964] Antikódy (Praha: Odeon)

MAC LOW, Jackson

1971 *Stanzas for Iris Lezak* (New York City: Something Else Press)

LITERATURA

COLEBROOK, Claire

2004 *Irony* (London: Routledge)

GRICE, Paul H.

1975 „Logic and Conversation“; in Cole, Peter – Morgan, Jerry L. (ed.): *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts* (New York: Academic Press), s. 41–58

HAMON, Philippe

1996 *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris: Hachette supérieur)

KRÁTKÁ, Eva

2016 *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (Brno: Host)

MCHALE, Brian

2000 „Poetry as Prosthesis“; *Poetics Today* 21, č. 1, s. 1–31

SPERBER, Dan – WILSON, Deirdre

1981 „Irony and the Use-Mention Distinction“; in Cole, Peter (ed.): *Radical Pragmatics* (New York: Academic Press), s. 295–318

2012 „Explaining irony“; in idem: *Meaning and Relevance* (Cambridge: Cambridge UP), s. 123–145

SOLT, Mary Ellen, ed.

1970 *Concrete poetry: a world view* (Bloomington: Indiana University Press)

NÁHLEDY NA ESTETICKÉ OCEŇOVÁNÍ PŘÍRODNÍ LYRIKY

OD IMPRESIONISTICKÉ ROZPTÝLENOSTI
K ENVIRONMENTÁLNÍMU ŽALU

LIBOR STANĚK

AN INSIGHT INTO ESTHETICAL APPRECIATION OF NATURAL LYRIC. FROM IMPRESSIONISTIC RANDOMNESS TOWARDS (CONTEMPORARY) ENVIRONMENTAL LAMENTS.

The aim of this thesis is not to provide a complete list of every poetic movement which was interested in nature as such. However, the text is focusing on several selected impressionistic and environmental poetry collections through which the thesis will demonstrate different examples how a poet can deal with natural lyric. The list of chosen poems should outline concrete groups of metaphors which are characteristic for poetic movements aforementioned.

Keywords: Natural poetry, aesthetic appreciation of nature, contemporary Czech poetry, impressionism, environmental poetry

Estetické náhledy na přírodu se v rámci impresionistického diskurzu transformovaly do sdíleného přesvědčení, které vyprodukovalo nový systém jejího metaforického uchopování. Výtvarní impresionisté v odmítavé reakci na ateliérovou malbu vykročili ze svých uzavřených ateliérů do neorámovaného a všeobklopujícího plenéru (volné přírody), kde chtěli znovu uchopit viděnou skutečnost a nově esteticky ocenit přírodu.⁽¹⁾ Ta se pro ně stala

1 Strůjce výtvarného impresionismu Claude Monet byl fascinován nejen ustavičným zobrazením proměn světla, ale rovněž frekventovaným znázorňováním vody v říční hladině, konkrétně jemnými kontrasty v pojetí hladiny a vnitřní dynamiky vody. Neustále ztvárňoval motiv moře v různých klimatických obdobích, avšak jeho zpodobnění přírodních živlů podléhalo idealizacím v duchu harmonické-

ústředním tématem, do kterého (podobně jako jejich romantičtí předchůdci) transformovali své vnitřní stavy.⁽²⁾ Impresionistická řeč toužila prostupovat citové nálady atmosférického okamžiku, který byl ze své prchavé podstaty nezachytitelný, ostatně stejně jako znázorňované přírodní objekty.

Ono impresionistické „vnoření se“ do přírody pracovalo i v literárním úzu se skupinou metafor, které měly za každou cenu vyvolat, zobrazit či reprezentovat okamžitý a prchavý dojem, nejčastěji vyvolaný přírodním dějem. Inovativními postupy reprezentoval nový typ uměleckého vidění, které s sebou přineslo mimo jiné i nový typ básnického slovníku.

Impresionističtí básníci tedy nahlíželi přírodu v jakémisi „předporozumění“, které už bylo skrze výtvarnou tvorbu definováno, které ale zároveň skrze díla literátů čekalo na své plnohodnotné zpodobnění v literatuře. Jedno z nejproslulejších podnikl francouzský básník Paul Verlain, jehož lze považovat za jednoho z otců literárního impresionismu. Lyrický subjekt se nechává především v jeho básnické sbírce *Saturnské básně* (1860) ovíjet toulkami v přírodě, prostřednictvím níž dochází k typickému způsobu vnímání krajiny fixující se na její prchavou neopakovatelnost. Jde o nový způsob percepce zakládající se na inovativním impresionistickém principu: „Jitro po probuzení / rozsévá se po polích / melancholické snění / západů slunečních. / Melancholické snění / mé srdce v zpěvech svých / zkolébá k zapomnění / v západech slunečních. / A hlavou mi sny běží, / zvláštní jak slunné dny / západů na pobřeží, / jichž rudé fantomy / sledovat stačím stěží / když letí, podobny / sluncím, jichž koruny / klesají na pobřeží.“ (Verlain 2007: 30) Západy sluncí jsou zde vykresleny v typicky impresionistické melancholické náladě, jež se pokouší zachytit efemérní krásu přírodní scenérie. Stěžejním motivem básně je ustavičný pohyb, jenž je ale ze své podstaty nezachytitelný. Verlainovo básnění přesto akcentuje snahu tento prchavý přírodní proces zpodobnit v jakési „vnitřní črtě“, chceme-li impresi.

ho pojetí přírody (srov. Klivar 2014: 12). Vodní plocha se pro impresionisty stala zrcadlem, od něhož se odráží umělcova vnitřní imprese, která se díky síle imaginace doslova vpíjí do plátna.

2 I v romantismu byl hlavním impulzem pro estetické oceňování přírody básníkův subjektivismus. Příroda se zde stávala pomyslným zrcadlem, ve kterém se odráželo autorovo nitro.

Je patrné, že do Verlainových básní již zřetelně promlouvá modernistický diskurz, jenž celkový obraz vnímá extrémně rozptýleně, s latentními náznaky abstrakce,⁽³⁾ rozestírající hranici mezi objektivním a subjektivním. Ve Verlainově básnickém pojetí se neklade důraz na „to, co je vidět“ ale naopak na „to, co vnímáme“.

Základem literárního impresionismu je „preferování smyslových jevů a požitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti“ (Vlašín 1983: 8). Do lyrického obrazu předmětného světa je tedy zároveň silně obsaženo psychologické naladění básníka (srov. Verlainovu báseň). Obdobně jako v romantismu se zde přírodní krajina transformuje do stavu autorovy duše. Subjektivní zaměření estetických principů impresionismu proto tenduje k posílení lyričnosti, která se orientuje na intimní a přírodní témata. V českém literárním poli na tyto tendence nejpružněji zareagoval básník Antonín Sova. Do jeho impresionistického období spadá především sbírka *Květy intimních nálad* (1891) a cyklus krajinářských pastelů *Z mého kraje* (1893). Právě zde dochází k prolnutí básníkovy nitra s různými podobami přírodních krajin.

METAFORA: ZROD NOVÉHO SLOVNÍKU

Pokud na umělecké texty hledíme neopragmatickou optikou toho, že „nejsou pouze speciálními estetickými objekty, ale svého druhu rovněž určitými popisy světa či prožívání tohoto světa různými subjekty“ (Papoušek 2018: 183), pak je stanovená řeč impresionistů jakási „jazyková hra“,⁽⁴⁾ v níž mezi objektem a jeho reprezentací neexistuje žádné fatální spojení. Z toho je patrné, že impresionismus stanovil inovativní umělecký slovník

3 O tom svědčí například výrok ruského malíře a teoretika umění Vasilije Kandinského v souvislosti s Monetovými obrazy, konkrétně „Kupkami sena“: „Že to je stoh sena, o tom jsem se poučil v katalogu. Poznat jsem to ale nemohl... Nejasně jsem pociťoval, že v tomto obraze chybí předmět... Co mi ale bylo naprosto jasné, to byla netušená, předtím pro mě skrytá síla palety... Měl jsem dojem, že tu bylo tématem samotné malířství“ (Walther 2008: 353).

4 Dle Papouška se slovy jazyková hra „nemíní nějaká činnost pro ukrácení dlouhé chvíle, ale spíše zkoušení různých způsobů, jak prostřednictvím slov popsat svět tak, aby to bylo užitečné pro situace, v nichž se ocitá jedinec či komunita v rozdílných historických situacích“ (2018: 183–184).

(nabourávající například předešlý slovník realistů), který vyprodukoval celý konvolut nových metafor. Ty byly vázané na dobové soubory řečových prostředků, prostřednictvím nichž autoři realizovali své představy o tom, co je literatura, společnost nebo příroda (ibid.: 184).

Jak už bylo řečeno, jakýkoliv nový slovník (v našem případě impresionistický) produkuje zároveň i nový soubor metafor, které ho zároveň jaksi ukotvují. Včleňují ho skrze narativní konfigurace do jazykového systému společnosti. Donald Davidson se metaforou zabýval ve své zásadní studii „What Metaphors Mean“ („Co metafory znamenají“), konkrétně jejím kognitivním obsahem, aby nakonec paradoxně konstatoval, že metafory nefungují v řeči na základě nějakého speciálního kognitivního obsahu. Davidson připodobňuje metaforu ke vtipu nebo ke snu. Jedná se sice jistým druhem o výpověď, která vábí k interpretaci, ale zároveň v sobě neobsahuje žádný konkrétní fakt. „Vždy, když se snažíme říci, co metafora znamená, brzy si uvědomíme, že není konce tomu, o čem chceme mluvit,“ píše Davidson (1978: 17) a usuzuje, že kognitivní obsah metafory je obsažen v samotném vyvolání interpretačního úsilí. Naše pokusy vyjádřit, co metafora míní, jsou tak v podstatě nekonečné. Nejde nám tedy o pravdivost nebo nepravdivost metafory, ale především o efekty jejího užití v promluvě. Metafory nesdělují ani nevlastní skrytý význam k interpretačnímu odkrytí, pouze naznačují a produkují určité asociace. „Jejich cena spočívá v kauzálním efektu, které vyvolávají“ (Skalický 2018: 52). Na Davidsonovu teorii pak navazuje Richard Rorty, jenž ve své studii „Contingency of Language“ („Nahodilost jazyka“) metaforu pojímá jako jedno z principiálních hledisek zrodu nového slovníku.⁵⁾ Pro Rortyho je metafora zlomovým bodem, kdy je adekvátní dobová řeč přerušena a je nahrazena jiným obrazem-metaforou, jenž magneticky přitahuje pozornost a iniciuje veškerou imaginaci a interpretaci (srov. Papoušek 2018: 188).

Za nově strukturovaný prostor, který je protkáán novými metaforami, lze považovat i impresionismus. Poetickou tvorbou se v něm etabluje i zmiňo-

5 Rorty přímo říká, že bychom měli „chápat dějiny jazyka a tedy i dějiny umění, věd mravního vědomí jako dějiny metafory“ (1996: 147).

vaný Antonín Sova, pro jehož poetiku se v této fázi stává ústřední tématem rovněž zachycování prchavých a neopakovatelných dojmů, které jsou syceny ponejvíc skrze přírodní scenérie. Estetické oceňování přírody se pro Sovu stává důležitým instrumentem k tomu, aby rozezněl své vnitřní emoce či rovnou celé své tělo: „Slunce blysklo, všecko kvetlo. / a já v slunná pole vyšel. / Do mé duše padlo světlo, / zevšad hlas jsem tichý slyšel / Táhlo teplo mojí hrudi“ (Sova 1925: 15).

SOUBOR IMPRESIONISTICKÝCH METAFOR

Z výše uvedeného je zřejmé, že Antonín Sova nahlížel na přírodu jako na soubor určitých metafor. Jedna z nich se uchovala v onom tíhnutí k tzv. Arkadské krajině, vzniknuvší v antice.⁽⁶⁾ Tato původně hornatá a skalnatá část středního Peloponésu byla v bukolické poezii, konkrétně například ve Vergiliových básních, proměněna v idealistický svět, v němž panuje blažený stav, který je „naplněn zpěvem a hudbou fléten, kvetoucími lukami, slunečním jasnem, stinnými zákoutími a bohatými prameny vody,“ jak poznamenává ve své knize *Láska ke krajině* Hana Librová (1988: 28). Jedná se o básnickou imaginaci krajiny spojenou hyperbolizovanými obrazy hojnosti, kterou Sova svou poetikou, zakotvenou v impresionistických náhledech, nijak nenarušuje.⁽⁷⁾ Naopak je z ní mnohdy až halucinogenně omámen: „Jsem v parku... / Hudba víří, / a růží dech se šíří: / [...] Hle lehký list se střese / se snětí v tichém plese, / a motýl modravý / se snáší do trávy. [...] Však to se nám jen zdálo... / Co zbylo? Málo, málo. / To vzpomínky mdlý dech / vál kolem na křídlech“ (Sova 1925: 59).

6 Jednalo se vůbec o první evropské konzistentní zobrazení přírody, jejíž životnost se (přes renesanční či barokní modifikace) uchovala v mnoha modernistických poetických směrech. Sova zde i po vzoru romantických předchůdců netěží z nového, ale naopak starého slovníku, který byl typický už pro antické přemýšlení o přírodě. Motiv Arkadské krajiny můžeme vysledovat rovněž v cestopise *Cesta do Itálie* od Matěje Miloty Zdirada Poláka, což komentuje Zdeněk Hrbata: „Krajina je v jeho podání podobně klidná, ušlechtilá, kultivovaná lidskou prací o obdařená jakousi mimořádnou nadpozemskou milostí“ (2014: 560–561).

7 Obrazy hojnosti jsou ovšem někdy narušeny v tom smyslu, že obraz přírody se tvaruje podle záporných atributů básnickova nitra. Nejedná se tak vyloženě o aspekty přírodní, ale o ty psychologické. Viz Sovova báseň „Bez ní“ (Sova 1925: 45).

Jak už jsme zmínili, Sovův básnický vhled byl vydefinován dobovým diskurzem – tedy tím, jak se mají v rámci impresionistického diskurzu věci zobrazovat, v jakém módu se mají nazírat. Zatímco romantický básník obnažoval své pocity primárně kvůli vnitřní rozervanosti, impresionistická dobová potřeba tíhla k daleko větší sentimentalitě. Přírodu jakožto sentimentální prostor (v našem případě zádumčivý les), jehož viděná perspektiva je determinována melancholickými pocity ztvárnujícího subjektu, lze považovat za další produktivní metaforu v Sovově sbírce: „Po trávě jdu, po listí spadaném, / mlha všude kouří se a slunce mdlé v tmy pílí. / Jdu v luzích pěšinou: močálů shnilým dnem / zdupaná třeslice do svadlých trav se schýlí“ (ibid.: 44).

Metafora pojímající přírodu jako „neživel“, tedy v jejích klidných a mírných příznacích,⁽⁸⁾ kde absentují zuřivé bouře a rozhněvané orkány, je pro tuto poetiku také typická.⁽⁹⁾ Daleko frekventovanější jsou zde přírodní procesy afirmující pomalost a ztišení, týkající se i tak dynamického jevu jako je bouře: „Zas noci červnové s tichými blesky jdou. / Jsou jasné, zamlklé, s měsíčním polosvitem, / dech trávy požaté zas táhne zahradou / a větřík dřímavý se zlehka vlní žitem“ (ibid.: 33).

Do skupiny Sovových metafor o přírodě patří i potřeba oné rozpité básnické obraznosti, tendující k nezachytitelnosti výsledného dojmu, který je ale přeci jen metafyzicky otisknut v básníkově duši. Přírodní objekty jsou v autorově řečové strategii ztvárněny podobně jako v impresionistických zářivých malbách.⁽¹⁰⁾ Jako by se tedy rozptylovaly a samy sebe překrývaly, aniž by ale ztrácely svá barevná ohniska. Na první pohled ostré kontury se častým míšením barev transformují do dráždivé roztěkaných bodů: „Samý

8 Opět si povšimněme rozdílu oproti romantickému diskurzu, který naopak pojímal přírodu v její nespoutané živelnosti, stojící jako protiklad lidské pomíjivosti.

9 Dynamizace básnického jazyka je ale v Sovových básních přirozeně také. Nevyskytují se ale ve vnitřku přírody (v jejím odporování), spíše uvnitř pozorujícího subjektu, v jeho prožívání: „Přes tvoje víčka / blesk jako z vod se nyní přehoup jasné“ (ibid.: 132).

10 Interpretace Monetových obrazů poukazovaly na to, že jejich kompozice se soustřeďuje do určitých ohnisek světelné atmosféry. Například na obraze „Parlament, průlom slunce v mlze“ najdeme dvě žlutočervená ohniska reflexů proti sobě – vedle fialově modré siluety architektury (srov. Klivar 2014: 20).

černý – / dole žlutých, opadaných listí klín: / měsíc krovy zelenými / sotva se jich dotýká“ (ibid.: 21) či „Modravé švestky větvemi kmitly / žlutými, zřídlymi lupeny“ (ibid.: 24) nebo „Zlatožluté mlhy dech / jak by přelít po stromech [...] Ale náhle v zlatu par / oblohy pruh šedý, stár“ (ibid.: 10–11). Rozpitě barevná symbolika Sovovy obraznosti (umocněná synestézií, zesílenou frekvencí adjektiv a využitím komplementárních barev) nesouvisí s nemožností komplexně zachytit přírodní procesy, které jsou ve své ustavičné proměnlivosti a neopakovatelnosti nepolapitelné. Příroda se stává pomíjivou nikoliv kvůli své zranitelnosti vůči člověku, ale díky svým efemérním reakcím, které lidské oko sotva jen postřehne. I z toho důvodu se hlavním předmětem Sovových básní stává jiskřící hra světél, třpyt sněhu, rozvlněná pole, sublimace pár nebo odraz ve vodní hladině.

Právě poslední zmíněný obraz týkající se vody, respektive řeky, je pro Sovu další stěžejní metaforou, která rámcuje jeho celkový pohled na přírodu. „U řek mám večer vlašný rád, / u řek, kde plno mušlí leží, / kde zvolna z řeky vstává chlad / a bílá pěna z dálky sněží. / U řek mám břízy nejraděj / a olše, do nichž stín se dere, / a cvrčků šum a vázek rej / a v dálce města rysy šeré. / Rád u řek rybáře já zřím / za clonou par s lodičkou línou / se ploužit šerem večerním, / kdy červánky v mze modré hynou. / A večer když se nachýlí / a měsíc v řece kdy se houpá, / ten noční chodec, napilý / modravou parou, z vod jež stoupá: / rád spřádám rytmus hudby pln / při vzpomínkách a sladké tuše, / při šplouchání ztišených vln / a při vzrušení celé duše“ (ibid.: 17). Už samotný námět básně je emblematicky impresionistický – harmonicky idealizovaný večer u řeky. Podnětnější ale je, že pro Sovovu řečovou strategii je vodní řeka objektem, kolem něhož se kulminují zástupci živé fauny a flóry. Přírodní živel plyne pod básníkovým hledím v poklidném tichu, přičemž se stává dokonalou kulisou pro rezonanci jeho vnitřních stavů, kdy skrze přírodní jev dochází k vzrušení lyrického subjektu. Nezčeřená hladina řeky je navíc imaginativní pobídkou k tomu, abychom v ní uzzřeli odraz měsíce. A v neposlední řadě i obloha, coby horizontální dominant básně, v nás evokuje esteticky okrasný zážitek, který už tak umocňuje – skrz prožívané imprese – silnou jedinečnost prožívaného okamžiku. Sovova báseň „U řek“ je exemplární případ toho, jak

impresionističtí básníci nahlíželi na přírodní lyriku a jak přírodu esteticky oceňovali. Dobový diskurz a v něm aplikovaná básnická řeč, vzešlá z výtvarného prostředí, vydefinovala jasné mantinely, do nichž se impresionistické básnění adaptabilně skrze svou skupinu metafor vsunulo.

Již zmiňovaný Davidson chápe metaforu jako iniciaci, jako čistě řečový operant (srov. Papoušek 2018: 188), který nás podněcuje k produkci dalšího řečového výkonu na dané téma. Právě impresionismus disponoval v jisté dějinné fázi novým typem slovníku, který produktivně skrze své metafory sloužil k novému popisu světa, a který svou metaforickou optikou stanovil rovněž odlišné náhledy na estetické oceňování přírody. Každý literárněvědný i literárně umělecký slovník má ovšem své limity, které se časem vyčerpají. „Vytrácí se energie generovaná vždy, když se ‚objevuje‘ či ‚tvoří‘ něco nového, a stále více převládá jen setrvačnost, předvídatelnost a reprodukce téhož“ (Skalický 2018: 52). I z toho důvodu je zarážející, že tradiční slovník a na něj navázané metafory nahlížející koncept přírodní lyriky měly v evropském kontextu tak dlouhé a stereotypní trvání. Tento slovník se totiž etabloval v romantickém diskurzu⁽¹¹⁾ zhruba na začátku 19. století. V romantické poezii se ideální ztvárnění přírody stávalo instrumentem k tomu, aby primárně poskytovalo subjektivní estetické potěšení. Obraz přírody (objekt) se tak měnil v pouhou kulisu, jež se musela přizpůsobit básnickově duši (subjekt).⁽¹²⁾ Všechny básnické aspekty vázané k pojmu příroda měly tedy smysl teprve vzhledem k subjektivitě jednotlivce (srov. Hrbata – Procházka 2005: 19). Jinak řečeno viděná příroda se stala metaforou pro individuální stav duše. V návaznosti na toto schéma pak mnoho uměleckých směrů (včetně impresionismu) přistupovalo k přírodě jako k nástroji – jako k něčemu, co v lyrickém subjektivizujícím nitru mělo rozdmýčkat básnickovu psyché. Impresionismus se od romantické koncepce ztvárnění přírody ale lišil především tím, že jeho básnické vidění bylo ovlivněno modernistickým diskur-

11 Subjektivismus romantických básníků, který razantně změnil lyrické náhledy na podstatu samotné přírody nastal po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody, příliš nezajímala a kdy panoval například i utilitaristický postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě).

12 Hrbata s Procházkou si všimají, že jde o novoplatónský konstrukt, který tenduje k ideálnímu a harmonickému obrazu přírody (2005: 19–20).

zem, který za účelem vyvolání okamžité imprese vnímal obraznost daleko více rozptýleně.⁽¹³⁾ Například ale další skupina metafor o přírodě týkající se idealizovaného prostoru krajiny byla vesměs totožná.

PROTO-ENVIRONMENTÁLNÍ LYRICI

Podstata každého sebeúspěšnějšího slovníku ale tkví v jeho dočasnosti a nahraditelnosti, což v aktuální době⁽¹⁴⁾ dosvědčuje nový typ přírodní lyriky, který můžeme označit jako environmentální.⁽¹⁵⁾ Tento typ lyriky měl ale i v našem literárním kontextu přirozeně své předchůdce. Za proto-environmentální poezii lze považovat tvorbu Jakuba Demla, který vyjadřoval svůj niterný vztah k přírodě explicitně ve svých „květomluvách“. Konkrétně v lyrizované próze *Moji přátelé* (1913), kdy jeho básnická řeč vede imaginární dialog se zástupci naší flóry. Rostlinstvo se zde primárně stává projekčním plátnem pro autorovu strategii intertextových signálů, předznamenávající experimenty literárních avantgard. V některých osloveních ale Deml přeci jen jako by předjímal environmentální básnění, spočívající v úctě k přírodě, jejíž prolnutí s boží neměnnou přítomností zde rovněž působí jako opozitum k pomíjivosti lidského rodu. To mimo jiné vycházelo z Demlových poctivě vypožorovaných botanických znalostí: „PŘESLIČKO, vzpomene si někdo ještě na nás, až budou všechny stro-

13 Ona rozptýlenost afirmuje impresionistickou estetiku, v níž nacházíme jakési vnitřní světlo, či záření energie přírody, které „rozvibrovává“ či rozpíjí zachycovanou skutečnost.

14 O tom svědčí i nedávné literární aktivity týkající se tohoto tématu v zahraničí. V roce 2013 vznikla v USA reprezentativní průřezová antologie *The Ecopoetry*, v níž jsou např. zastoupeni básníci velíkáni v čele s Ezrou Poundem či Williamem C. Williamsem. V sousedním Německu byla na základě tzv. open call výzvy uspořádána v roce 2016 básnická antologie nazvaná *All dies hier, Majestät, ist deins* (*Toto vše, vaše výsosti, je tvoje*), která operuje s termínem antropocénu. *The Ginkgo Prize for Ecopoetry* je pak speciální mezinárodní ocenění udělované ve Velké Británii za ekologickou poezii. V českém kontextu je pak důležitá platforma www.prirodnilyrika.cz, kterou založili čeští básníci Radek Štěpánek a Pavel Zajíc.

15 Uvědomuji si, že tento literární pojem absorbuje několikéré označení: ekologická poezie, poezie klimatické krize, novodobá přírodní lyrika či ve studii používaná environmentální poezie. Z tohoto pojmového hlediska se tedy jedná o velmi problematický jev, který by měl být podroben detailnější analýze. Tato práce ale bude pracovat s faktem, že všechny uvedené výrazy jsou vesměs synonyma, jelikož chtějí prostřednictvím básní nově reflektovat jedincovu pozici v ekosystému a následně přeformulovat přetřhaný vztah mezi člověkem a přírodou.

my tak malé jako ty? Och, jak tě miluji, sestřičko, neboť jsi mi poslední svědkyní věků, kdy ještě nebylo lidí.“ (Deml 2010: 168)

Proto-environmentální poezii s její ekologickou stopou lze vystopovat i v básních Bohuslava Reynka. Projevovala se ve vztahu k domestikovanému zvířectvu, s nímž žil básník na svém statku doslova v symbiotické rovnováze: „Reynek se ke svým svěřencům choval jako ke stvořením sice zranitelným, avšak obdařeným jakousi záhadnou silou. Udržoval s nimi vztah vzájemného obdarování přítomností a potravou, přičemž zvíře poskytovalo potravu dvojí: pozemskou, všední, i nebeskou, pradávnou“, téměř „františkánské“ citění k živým tvorům popisuje francouzská autorka Sylvie Germain (2000: 65) zabývající se autorovou spojitostí s rodným místem. Pro katolické autory narozené v 19. století nebylo přirozené primárním stimulem ke tvorbě jejich básní zaryté ekologické přesvědčení. Pracovali spíše s metaforou přírody, v níž docházelo k prolnutí duchovního (křesťanského) světa s tím všedním (každodenním). Toto lyrické prostoupení pak generovalo neskonalejší respekt k živé materii přírody, které ovšem stále tendovalo k antropocentrickému vidění světa. V něm byla příroda stvořená Bohem pro člověka, ne naopak.

Prvním českým spisovatelem, který se naplno vyvázal z područí antropocentrického vidění přírody ve prospěch toho ekologického, byl až Josef Váchal. Zde bychom měli zmínit především jeho knihu *Šumava umírající a romantická* (1931). V jejím tematickém jádru je uchován hluboký vztah k přírodě, do jejíchž klimatických cyklů ovšem negativisticky zasahuje lidská stopa: „Ta tam romantika a kouzlo dovedší strhnouti k nadšení Heyduky a Stiftera, uchvátit realism Klostermanův a Vrchlického k popisné prose. Nyní abys krásu šumavských hvozdů pracně v nejdlehlších končinách shledával [...] Slatě některé a jezera takřka každoročně se zmenšují, vody ztrácejí a lesy mizí. Regulacemi a přehradami, elektrisací a splavněním řek, racionálním obhospodařováním lesů i nahodilými katastrofami živelnými vyzvání staré krásy šumavského kraje zvolna, ale jistě. [...] V dnešní zbahnělé době ničemu velkému, krásnému a ušlechtilému nepřející, jest již odvahou říci, že úpadkem přírodních krás vinna je pouze přemnožená lidská společnost.“ (Váchal 2007: 15) Váchal už takřka před sto lety

obviňuje člověka z antropocentricky predátorských choutek, přičemž si všímá i oteplování vzduchu a snižování počtu srážek způsobeného lidskou činností. S časovým odstupem je zřejmé, že jeho dystopická vize, týkající se šumavského fenoménu, byla s přihlédnutím k dnešnímu stavu krajiny jen pouhou předeherou k dalekosáhlejšími problémům. Těživá klimatická situace, kterou Váchal v četných ironických hyperbolizacích pouze předpovídal – „Bohatství tvých lesů rozvezou, vody vysuší a hory srovnají“ (ibid.: 21) – se pak naplno zpřítomňuje v tvorbě současných environmentálních básníků.

Na uvedených příkladech je patrné, že zmínění zástupci našeho básnického pole byli prostřednictvím své tvorby s přírodou úzce provázáni. Přírodní lyrika nabývala v různých literárních etapách/směrech dominantního postavení (rurální poezie, impresionistická), aby byla jindy odsunována na periferii autorských intencí (poetismus, poetika Skupiny 42). Samotný koncept přírodní lyriky a jejího estetického oceňování se přitom naplno etabluje v romantickém diskurzu zhruba na začátku 19. století. Po mnoha staletích, kdy se středověká lyrika díky kolektivnímu principu křesťanství o estetické oceňování přírody příliš nezajímala (vyjma sv. Františka z Assisi – srov. jeho modlitbu *Bratra slunce*) a kdy panoval například i utilitářský postoj osvícenců (ve striktně objektivistickém přístupu k přírodě), přichází subjektivismus romantických básníků, který razantně mění lyrické náhledy na podstatu samotné přírody. Jsou to právě oni, kteří jako první s úžasem píší o čarokrásných krajinných průzorech a sestupují do přírody za tím účelem, aby ve svém nitru rozdmýchali senzibilní spleť pocitů. V návaznosti na toto schéma s přírodou obdobně zacházela i pro tuto studii ústřední impresionistická estetika.

SOUČASNÁ ENVIRONMENTÁLNÍ LYRIKA

I z výše uvedeného je patrné, že současná environmentální lyrika si za svůj úkol stanovila zrevidovat starý slovník (mimo jiné i ten impresionistický a křesťanský) týkající se přírody. Přichází s novým obrazem-metaforou, jak přírodu literárně uchopit. „Obraz-metafora je novým prostředkem v dobové řeči a pro svou novost, neobvyklost, neuhněžděnost v dobovém řečovém

provozu strhává pozornost, přičemž umožňuje nové rozvrhy, produkuje nové narativní konfigurace,“ píše Papoušek (2018: 188), přičemž právě tyto narativní konfigurace jsou novými způsoby vyprávění počítající s novým slovníkem. V environmentální lyrice je důležité, že geneze jejích metafor pochází jak z uměleckého, tak i vědeckého myšlenkového podloží. Varianta této lyriky totiž musí pracovat se společenským kontextem, který upozorňuje na skutečnost, že jsme přímými svědky změny klimatu, kterou zapříčinil člověk. Na základě širších vědecky podložených okolností apeluje na důležité problémy životního prostředí.

Za typicky environmentálně laděnou poezii lze v našem současném literárním prostoru považovat sbírku českého básníka Radka Štěpánka *Hic sunt Homines*. Štěpánek v ní rovněž esteticky oceňuje přírodu, avšak používá naprosto jinou zásobu metafor, než jsme mohli vypožorovat u Sovovy poetiky. Jeho klimatologické vidění (ovlivněné současným dobovým slovníkem) se transformuje do negativistických náhledů. Do fascinace z přírodních krás vstupuje nezpochybnitelný kontext: tíže environmentálních problémů. Autor se nevyhýbá ani dystopickým obrazům společnosti, jež evokují pesimisticky viděnou budoucnost: „Slunce se klube z mlženého oparu [...] pak spustí koncert svých žihadel. / Chystá se další v řadě tropických dní, / které po stopách geologických vrásnění sestupují ve skalách nad klesající vodu / stezkami nové žízně, zatímco teplota / bez závratě šplhá k třetihorním výškám. / Tohle slunce budeme proklínat, / před ním skryjeme svou kůži, / oči zavřeme za černá skla brýlí, / oblékneme hadry a zalezeme pod zem, / zkoncentrujeme své jedy v dužnatých tělech, / obalíme se ostny“ (Štěpánek 2018: 37). Metafora slunce už není ideál neměnné, fantazijní a panenské krásy jako v Sovových básních: „Slunce všude po krajině / rozechvělo svůj paprsek čistý“ (Sova 1925: 14). Totéž platí i pro básnické uchopování oblohy, která se v environmentální lyrice stává projekčním plátnem pro zobrazení vyhynulých zvířat: „Po nebi letí mrak, kovový drak z prastarých bájí, / dávno vyhynulý ještěř s krokodýlí hlavou na krku labutě“ (Štěpánek 2018: 34).

Je patrné, že Štěpánek už neklade takový důraz na impresionistické okouzlení z efemérních přírodních procesů. Namísto úžasu z přírodních dějů se zde naopak vyjevuje metafora přírody, která je zranitelná a nepři-

náleží jí atributy mytologického a neměnného kolosu, jenž se v našem světě definitivně tyčí nad lidskou pomíjivostí: „Území lvů a draků zmizela / v bezbřehé poušti lidí. / Z kopců jsou krtince, / z pralesů lesy, z řek potoky. / Vždy jsme spěli k této chvíli / a snažili se dospět, v rukách už nedržíme globus, / ale celou zeměkouli“ (ibid.: 44). Racionální a antropocentrická orientace, spočívající v klasickém opozičním schématu neměnná prastarost přírody versus lidská pomíjivost, v této poezii mizí. V Sovových básních byla příroda odsunuta do jakéhosi bezčasí, ale ve Štěpánkově tvorbě je zpřítomněna v hrozivě aktuálních predikcích: „Ne děti, ne vnuci, já sám přihlízím, / jak současnost překresluje mapy světa. / V korunách borovic rezavými jehlicemi, / na hladinách rybníků zeleným šlemem / jedovatých sinic. Najednou není kudy / po vodě poslat svůj záchranný člun z kůry“ (ibid.: 34). Společně s autorem kráčíme do období antropocénu, ve kterém lidstvo svou negativní činností globálně ovlivňuje zemský ekosystém.

Další podstatnou metaforou v environmentální lyrice, která reviduje nahlížení na přírodu, je tzv. zásobárna kognitivních znalostí. Ty nám při estetickém oceňování mají ukazovat hlubší povahu znázorňovaných objektů. Podle japonské environmentální filozofky Yuriky Saito je v tomto módu zásadní poznat „příběh, který příroda vypráví“ („story that nature tells“) (srov. Saito 1984: 40). Nabyté znalosti nám mohou ukázat hlubší povahu objektů a zabránit subjektivnímu hodnocení bez kritického přístupu. Obdobný příběh¹⁶⁾ nám vypráví skrze svou báseň „Píseň pro Vajíčko“ Štěpánek, když detailně a s ekologickou znalostí¹⁷⁾ popisuje líhnutí zebříček, jejichž zpěv skutečně

16 Barbora Bakošová ve studii *Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení* přichází s obdobnou analogií: „Představme si, že jsme v lese a díváme se na dub zimní. Můžeme esteticky oceňovat jeho kontury, zkroucené větve nebo zabarvení listů, můžeme ale být také fascinováni rolí, jako strom sehrává v rámci ekosystému. Že jsou jeho tajemné dutiny zároveň domovem tesaříka dubového, nám otevře nový mód estetického prožitku, protože si uvědomíme nový účel této dutiny. Jedná se tedy o jistý způsob obrany vůči formalismu, respektive lpění čistě na designu objektů – barvách, tvarech, či strukturách“ (Bakošová 2015: 38). Pokud tedy Antonín Sova ve sbírce *Květy intimních nálad* zaměřuje v básnickém popisu stromu olše pouze na jeho hru stínů: „Jak jsem, olše měl vás rád, / v podvečerní, vonný chlad, / nad vodou, když schýlen sám / stín váš chvěl se sem a tam (1925: 26), dopouští se dle kognitivistů mělkého způsobu estetického oceňování přírody.

17 Není náhoda, že básník Radek Štěpánek absolvoval environmentální studia na Masarykově univerzitě. V současné době se již jedná o psychologický faktor, v němž se projevuje emoční vychýlení z ekologických ztrát.

v obdobích velkých veder dopomáhá mláďatům přijít na svět: „Zebříčky zpívají své písně pro vajíčka. / Trylky o tón pozvednuté / do výše stoupající rtuti teploměrů stékají po skořápkách“ (Štěpánek 2018: 7). Dle kognitivních environmentalistů je přítomnost znalostí z přírodních věd předpokladem autonomního a hlubšího estetického hodnocení přírody.

Básník Antonín Sova si v rámci dobového diskurzu přirozeně nemohl uvědomovat environmentální problematiku, která ve druhé dekádě 21. století silně rezonuje napříč celou společností. I tak ale v některých svých impresionistických textech projevuje k přírodním objektům nezvyklou dávku environmentální empatie, konkrétně v básni „Cit stromů“, kde si všímá pokácených dubů: „Zřím staré duby na obzoru / v zlatových parách k výši čnit, / tak přímý jsou a plny vzdoru / a zadumány ve svůj klid, / jejich těla mocná, obrovitá / zříš ve vodách, / jak do vln západ stíny vplítá / a slunce nach.“ [...] Až zazní / seker cinkot známý / a odveze je volů spřež, / ty smuten půjdeš samotami / a prázdnotou se zachvěješ, píše Sova (1925: 38), avšak jeho lítost se nakonec přetaví do částečné útěchy z toho, že pokácená matérie dřeva poslouží jako hračky pro děti, potažmo z ní budou zkonstruovány mlýnská kola: „Však drobným dětem hračky různé / ten obrovitý skytne kmen [...] on skytne mlýnu ve vsi chudé / dvě nových kol“ (ibid.:39).

Naprosto odlišná je v tomto ohledu přírodní poezie environmentální lyriky, která už nemůže považovat přírodu za jakýkoliv instrument k dosažení lidských cílů. Štěpánkova poetická řeč se přetváří do metafory environmentální žalu⁽¹⁸⁾ (ekologické úzkosti), v níž umírání přírody negativně ovlivňuje lidskou psychiku. Z básníka – hlavního mediátora pro apoteózu krajiny – se stává environmentální truchlenec, který už jen stroze zapisuje vyhubené druhy zvířat: „S vlající hřívou neohroženě kráčí / vstříc budoucnosti, kde už brzy zaujme své místo / v mýtech a tetováních po boku nosorožců, žraloků / a snad i šedých andělů⁽¹⁹⁾ řeky Jang c' ťiang. / Ti všichni ze světa zmizeli, než jsem stihl dospět“ (Štěpánek 2018: 34).

18 V současné době se již jedná o zavedený psychologický termín, v němž se projevuje emoční vychýlení z ekologických ztrát. Environmentální žal může mít podobu obvyklé emoce jako je bezmoc, smutek, úzkost, strach, ztráta smyslu života a také vztek.

19 Jedná se o zaniklý druh čínských delfinů.

Rozdíl mezi současnou přírodní (environmentální) lyrikou a tou tradiční je i v odlišně aplikovaném básnickém slovníku. Krajina, která byla od doby romantismu zrcadlem lidských citů, emocionálním stimulantem a plnila roli utěšitelky, totiž nepotřebovala přesné určení přírodních objektů (srov. Librová 1988: 71). Proto se i v Sovových básních dočítáme často o „jakémsi ptáku“, „o jakési louse“, o „jakési řece“ nebo o „jakémsi lese“: „V lesích jel jsem hlubokých, / byla noc a všude sníh, / smutno bylo, kam jsem zřel, / les jen dýmal a setměl“ (Sova 1925: 10). Krajinné jevy zde ztrácejí svůj konkrétní obsah a mění se v abstraktní symboly. Naopak v environmentální lyrice jsou přírodní objekty i z výše uvedených bodů (kognitivních) s přihlédnutím k jejich specifičnosti slovně konkretizovány. Indexové a symbolické znaky typické pro impresionistickou lyriku přerůstají v tvorbě environmentálních básníků ve znaky ikonické. Ve Štěpánkově sbírce se to jen hemží pestrou paletou živočichů, rostlin i řek. Slovní konkretizací básník posiluje autentičnost a zakotvenost ke specifické lokalitě (poštolka, čejka, ledňáček, podběl, Blanice atd.).

Básník Radek Štěpánek není ale v českém básnickém poli jediný, kdo se věnuje tzv. environmentální lyrice. Za určité opozitum k jeho poezii je možné považovat environmentální básnickou skladbu Olgy Stehlíkové *O čem mluví matka, když mlčí* (2019). Ta je psána s jakýmsi sarkastickým odstupem a není založena na intuitivním vztahu k určité krajině či domovu, ale rovnou k celé planetě Zemi, jíž básnířka propůjčuje autonomní lyrický hlas: „Říkáte, že jsem vaše první slovo. / Nejsem slovo, systém, princip, / třetí planeta soustavy. / Nejsem otec. / A kromě toho nemluví. Těžko bych vás přesvědčovala o opaku. / Nemám smysly, necítím bolest ani vztek. / Ani lásku. / Budu vám matkou, když si to přejete. / Beztak si uděláte, co se vám zlíbí. / To bych se naučila od vás, nezvedené děti“ (Stehlíková 2019: 6). V poetice Stehlíkové se objevuje obdobná metafora anti-antropocentrického vidění přírody, v tomto případě Matky Země. Avšak autorčin básnický vhled nevychází jako u Štěpánka z vnitřku přírody, ale je odpozorován jaksi zvnějšku.

Racionálně a s velkým emočním odstupem přistupuje k přírodě rovněž další současný český básník Jonáš Zbořil ve své sbírce *Nová divočina* (2020).

V mnohých environmentální básních si všímá jinak přehlížených přírodních úkazů – kupříkladu křoví v městském prostředí, které ale i v nehostinných podmínkách projevuje energickou touhu žít: „někde u podchodu se chvěje křoví / jednou ho nová divočina ztrestá / že bylo kolaborant,“ píše Zbořil (2020: 35), jehož verše mohou být metaforou pro temnou a apokalyptickou předzvěst, v níž tzv. nová divočina nakonec vše ovládne.

STŘET ŘEČOVÝCH PROMLUV

Na uvedených příkladech je zřejmé, že v rámci interpretačního zkoumání tématu přírodní lyriky dochází ke střetu různých řečových promluv, které byly vydefinovány dobovým diskurzem. Oba zde komparované přístupy – impresionistický a environmentální – přitom zachází s naprosto jiným slovníkem, který v estetickém oceňování produkuje odlišnou skupinu metafor. Ústřední metaforou pro znázornění impresionistického básnického vidění byla potřeba rozptýlené obraznosti. V Sovových básních lze vypozařovat přichylnost k zachycení smyslového dojmu, jehož bezednou studnicí se stává sama příroda, která zde figuruje jako odraz básníkovy nitra. Příroda je vzácná a pomíjivá nejčastěji skrze své efemérní děje. Dominantní metaforou je v jeho básních i motiv Arkadské krajiny, v níž se uchovává koncept přírody jakožto harmonizovaného a idealistického celku. Přírodní lyrika v impresionistické poetice pracuje rovněž s metaforou sentimentálního prostoru, kde není místo pro znázornění přírodní „živelnosti“.

Zlomovou metaforou pro environmentální lyriku je samotná ekologická krize, s níž tato varianta poezie pracuje se snahou přehodnotit lidský vztah k planetě Zemi. Současná společenská atmosféra a s ní spojené narativní konfigurace totiž vyžadují jinou potřebu, jak přistupovat k přírodní lyrice. Adekvátní dobová řeč na toto téma je přerušena a nahrazena novým slovníkem, který produkuje nové metafory. Metafora vzniklá v řeči přírodních věd či filozofie může vyvolat imaginativní produkci v literatuře (srov. Papoušek 2018: 96). Příroda se v environmentální lyrice nestává primárně katalyzátorem pro kontemplativní meditace abstrahující směrem od objektu k prožívanému subjektu. V rámci biocentrických tendencí chce být spíše

viděna jako hodnota sama o sobě, bez vztahu k lidským zájmům a potřebám.⁽²⁰⁾ V environmentální lyrice jsme tak svědky nového metaforického popisu přírody. Metafora idyličnosti a vitality spojená s arkadskou útechou je zde zborcena. Klimatologické vidění světa se transformuje do negativistických a dystopických náhledů, které přírodě přisuzují status zranitelnosti (srov. poetiku Stehlíkové a Zbořila). Podstatnou skupinu metafor zde pak tvoří tzv. znalost kognitivních znalostí, environmentální žal a frekventovaně konkretizovaný slovník týkající se přírodních objektů.

Literární diskurz v řeči Sovova lyrického vypravěče odhaluje obraz přírody jakožto harmonický prostor, k jehož popisu volí autor specifické řečové strategie. Základ tohoto popisování spočívá v tvorbě impresí, kterými má být skrze psychologické naladění básníka postižena efemérní atmosféra přírody. Jednalo se o dobovou potřebu estetického nazírání přírody. Impresionisté v rámci dobového diskurzu nechtěli a ani nemohli přírodu zkoumat pod jakýmkoliv ekologickým prizmatem. Oproti tomu environmentální lyrik, jehož básnická řeč je ovlivněna soudobým společenským klimatem, svou poezii sytí naprosto jiným „odkouzleným“ slovníkem. Odlišné klimatologické vidění světa zcela zásadně mění slovník environmentálních lyriků a s ním spojené metafory týkající se přírody.

Mgr. et Mgr. Libor Staněk

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

Branišovská 31a, 370 05 České Budějovice

caracala@seznam.cz

20 Aní environmentální lyrici se ale nevymaní z antropocentrických tendencí, jelikož v jakékoliv lyrice bude vždy dominantní vliv estetické funkce. I oni přírodu využívají jako básnický prostředek, který má ovšem mimo jiné apelovat na aspekty signifikující její zranitelnost.

LITERATURA

BAKOŠOVÁ, Barbora

2018 „Kognitivní a nekognitivní postoje k estetickému hodnocení přírody“;
in *Kapitoly z environmentální estetiky* (Brno: Masarykova univerzita), s. 37–58

DAVIDSON, Donald

1978 „Co metafory znamenají“; *Host, Literární revue*, roč 1997., č 1; přel. Denis Kostomitsopoulos (Praha: Triáda), s. 187–202; (Brno: Host), s. 3–17

DEML, Jakub

1990 *Miriam; Moji přátelé* (Praha: Odeon)

GERMAIN, Sylvie

2000 *Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém přibytku* (Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud)

HRBATA, Zdeněk — PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty* (Praha: Karolinum)

KLIVAR, Miroslav

2014 *Claude Monet* (Praha: Umělecký klub)

LIBROVÁ, Hana

1988 *Láska ke krajině* (Brno: Blok)

PAPOUŠEK, Vladimír

2018 „Co lze slovy dělat s dějinami literatury“; in *Kontext v pohybu, (Neo) pragmatické úvahy o literatuře a kultuře interpretace* (Praha: Akropolis), s. 171–201

POLÁK, Milota Zdirad

2014 *Vznešenost přírody / Cesta do Itálie* (Brno: Host)

RORTY, Richards

1996 *Nahodilost, ironie, solidarita* (Praha: Pedagogická fakulta UK)

SKALICKÝ, David

2018 „Ironik, který chtěl být pomocníkem básníka“; in *Kontext v pohybu, (Neo) pragmatické úvahy o literatuře a kultuře interpretace* (Praha: Akropolis), s. 41–68

SOVA, Antonín

1925 *Dílo Antonína Sovy – svazek XII, Květy intimních nálad, Z mého kraje*
(Praha: Aventium)

SAITO, Yuriko

1984 „Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?“; *Journal of Aesthetic Education*, roč. 1984, č. 4, s. 40.

STEHLÍKOVÁ, Olga

2019 *O čem mluví matka, když mlčí* (Nová Říše: Dobrý důvod)

ŠTĚPÁNEK, Radek

2015 *Hic Sunt Homines* (Brno: Masarykova univerzita)

VÁCHAL, Josef

2007 *Šumava umírající a romantická* (České Budějovice: Jihočeská vědecká knihovna)

VERLAIN, Paul

2007 *Básnické dílo* (Praha: Vyšehrad)

VLAŠÍN, Štěpán

1983 *Slovník literárních směrů a skupin* (Praha: Panorama)

WALTHER, Ingo F.

2008 *Malířství impresionismu: 1860–1920* (Köln: Taschen)

ZBOŘIL, Jonáš

2020 *Nová divočina* (Brno: Host)

„ZBYTEČNÝ ČLOVĚK“ JAKO LITERNÍ JEV A TYP

PAVEL KOPEČNÝ

THE “SUPERFLUOUS MAN” AS LITERARY PHENOMENON AND LITERARY TYPE

The paper focuses on describing key attributes of the “superfluous man” as it appears in Russian literature of 19th and 20th centuries, but also as more general literary type. It combines the analysis and interpretation of particular texts, in which such characters appear, with contemporary and present views of literary scientists and critics. The purpose is to create a definition which can help us to consider which literary character is – or is not – the “superfluous man”.

Keywords: The “superfluous man”, russian literature, 19th century, 20th century, literary type, definition

Termínem „zbytečný člověk“ označujeme nejčastěji typ postavy objevující se v ruské literatuře 19. a 20. století. Své označení získal díky povídce Ivana Sergejeviče Turgeněva *Deník zbytečného člověka* (1850), ve které se její protagonista Čulkaturin „přiznává“ ke své vlastní zbytečnosti. Toto označení se následně začíná užívat ruskými literárními kritiky a je aplikováno i retrospektivně na jiné postavy vystupující v dílech před Turgeněvovou povídkou: například Evžena Oněgina (*Evžen Oněgin*, souborně 1833), Alexandra Andrejeviče Čackého (*Hoře z rozumu*, v prvním cenzurovaném vydání 1833, v původním znění 1862) a Grigorij Alexandroviče Pečorina (*Hrdina naší doby*, 1839–1840). Ačkoliv tyto „hrdinové“ započali v ruské literatuře dlouhotrvající tradici „zbytečného člověka“, můžeme si všimnout, že ještě před jejich uvedením (a pozdějším pojmenováním) se ve světových literaturách objevují jejich předchůdci, kteří disponují podobnými vlastnostmi. Pojem „zbytečný člověk“, jakkoliv je pevně spjat právě

s ruskou literaturou, bychom tedy neměli vnímat jako věc exkluzivně s ní spojenou a pro ni vyhrazenou. Ruští autoři totiž ve své době zcela přirozeně přicházeli do kontaktu s anglickou, francouzskou, německou i španělskou literaturou, ze které mohli následně čerpat. Znali tedy například Goetheho *Utrpení mladého Werthera* (1774), Byronovu *Childe Haroldovu pout'* (1812–1815), Shakespearova *Hamleta* (okolo roku 1600) i Cervantesova *Důmyslného rytíře dona Quijota de la Manchu* (1605). Ve všech těchto jmenovaných dílech vystupují protagonisté, kteří buď ruským autorům sloužili jako výchozí model pro jejich „zbytečného člověka“, nebo jsou považováni za jejich západní verzi (srov. Butenina 2015; Dukas a Lawson 1969; Akhter a kol. 2015; Thorslev jr. 1965; Schur 2009). O inspiraci Hamletem vypovídá mnohé i Turgeněvova povídka *Hamlet ščigrovského újezdu*¹ (1849), ve které vystupuje Vasilji Vasiljič, méně známý zástupce „zbytečných lidí“, vyznačující se „přepychovou zbytečností“ (Rajchin a kol. 1948: 191). Z Turgeněvova proslovu na veřejném recitačním večeru pořádaném ve prospěch Společnosti pro pomoc nemajetným spisovatelům a vědcům je patrné, že ve svých dílech rozlišoval mezi typem postavy Hamlet a don Quijote, kdy každý z nich zastával opačné hodnoty. Zatímco první ztělesňuje „[p]ředeevším analysu a egoism, a proto nevěru“ (Turgeněv 1917: 28), druhý je „všecek proniknut oddaností k ideálu, pro který je hotov podrobiti se všemožným strádáním, obětovati život [...]“ (ibid.: 26–27). Turgeněvovým Hamletem je (krom Vasilije Vasiljeviče, který se tak sám nazve) například Bazarov (*Otcové a děti*, 1862), odsouzený pro svůj nihilismus k pasivitě, nevíře a pohrdání všeho kolem sebe. Opakem, a donem Quijotem, je pak Rudin (*Rudin*, 1856), ochotný živořit v zemljankách a bojovat za vyšší ideje na pařížských barikádách v revolučním roce 1848, což ho nakonec stojí i vlastní život. Nicméně, jako mající vliv na Turgeněvovu práci je uváděna také Goetheho tvorba, a to konkrétně vliv *Fausta* (1808) a *Utrpení mladého Werthera* (srov. Dukas a Lawson 1969: 154). Don Quijote, Hamlet a Werther nemusí nicméně být jedinými literárními vlivy, formujícími ruskou literaturu a „zbytečné lidi“.

1 V některých překladech *Hamlet ščigrovského okresu*.

Během Puškinova nuceného exilu na něj měla velký vliv tvorba George Byrona, především jeho satirická báseň *Don Juan* (1819) a již zmíněná *Childe Haroldova pouť*. Ta svým způsobem ovlivnila rovněž Michaila Jurjeviče Lermontova při psaní *Hrdiny naší doby*, kromě ní tu je však také vliv románů *Adolf* (1816) Benjamina Constantita, *Zpověď dítěte svého věku* (1836) Alfreda de Musseta a také již zmíněného *Evžena Oněgina* (srov. Murray 2004: 498).

Vezmeme-li v úvahu, že na ruského „zbytečného člověka“ měla vliv zahraniční literatura, kulturní vlivy (dandysmus, hamletismus apod.), společenská situace v samotném Rusku,⁽²⁾ že se jedná o typ postavy, který se objevuje v ruské literatuře po dobu (poměrně turbulentních) stalet, přičemž je ztvárněn několika různými autory s vlastními styly, nepřekvapí nás, že „zbytečný člověk“ je velmi dynamickým charakterem, který během let procházel různými proměnami. Srovnáme-li například Gončarovova Oblomova (Oblomov, 1859) s Oněginem, vidíme, že zatímco v prvním případě je jen málo z byronovského hrdiny, a ještě méně z dandyho, v případě druhém jsou znaky silně patrné. A přesto, navzdory jejich odlišnostem, si nikdo netroufne říci, že by jeden z nebyl „zbytečným člověkem“. Přítomnost dynamického prvku současně způsobuje, že je poměrně obtížné vymezit jednoznačná kritéria určující, kdo je „zbytečným člověkem“, a kdo již nikoliv, protože jednotlivé charakteristiky konkrétních postav se mohou pod vlivy působícími na ruskou literaturu měnit. Ve výsledku tak stojíme před otázkou, jak je možné, že navzdory své rozdílnosti v povahách spadají (spolu s ostatními „hrdiny“) Oblomov a Oněgin do téže kategorie literární postavy, a jak je možné tuto kategorii vymezit. Především ve druhé části naší otázky totiž čelíme jistým úska-

2 Nástup cara Mikuláše I. na trůn v roce 1825 a následné neúspěšné povstání děkabristů znamenalo utužení absolutistického způsobu vládnutí v Rusku, zavedení cenzury a posílení pravomocí policie, včetně tlaku na změnu systému školství. Po vlně revolucí v Evropě roku 1848 došlo v Rusku k zákazu úředních cest za hranice a upravení osnov přednášek na vysokých školách (zákaz přednášení státního práva evropských států a filosofie). Mikulášův nástupce, Alexandr II., naopak v 60. letech zavedl řadu reforem včetně zrušení nevolnictví a oddělení právního a soudního systému od výkonné moci. Po jeho smrti při atentátu provedeném revoluční organizací dochází opět k utužování carského režimu, postupně se přidávají i problémy způsobené industrializací.

lím: pokud termín bude definován příliš široce,⁽³⁾ stane se vágním a bude možné do něj zařadit jakoukoliv postavu, která byť jen vzdáleně připomíná „zbytečného člověka“, zatímco zvolíme-li vymezení příliš úzce, hrozí vyřazení těch „hrdinů“, kteří do této kategorie zcela jistě patří, ale v jistých ohledech se liší od ostatních.

Z toho důvodu jsme se rozhodli přijít s vlastním pohledem na „zbytečného člověka“ v ruské literatuře, kdy se pokusíme určit jednotlivé atributy tohoto typu postavy a popsat, jak se u jednotlivých charakterů v různých textech projevují. Pro naše potřeby jsme se rozhodli pracovat s těmi „hrdiny“ ruské literatury, kteří jsou nejčastěji uváděni jako „zbyteční lidé“: Oněgina, Pečorina, Čackého, Čulkaturina, Rudina, Bazarova, Oblomova, bezejmenného protagonistu Fjodora Michajloviče Dostojevského ze *Zápisů z podzemí* (1864), přičemž jsme jejich řady rozšířili o jejich méně častěji zmiňované soukmenovce: Sanina a Svarožiče (*Sanin*, 1907) Michaila Petroviče Arcybaševa, Beltova (*Kdo je vinen?*, 1847) z pera Alexandra Ivanoviče Gercena, Turgeněvova Vasil Vasiljeviče (*Hamlet ščigrovského újezdu*) a Lavreckého (*Šlechtické hnízdo*, 1859) (srov. Butenina 2015; Vytas a Dukas 1969; Henshall 2004; Chances 2001; Kagan-Kans 1979; Rajchin a kol. 1948; Shur 2009). Tento seznam neobsahuje všechny postavy, které bychom mohli do kategorie „zbytečných lidí“ zahrnout, dle našeho názoru však vytváří dostatečně reprezentativní vzorek, abychom na jeho základě byli schopni postihnout základní rysy tohoto typu postavy.

Předtím, než přikročíme k samotné analýze postav a rozboru jejich typických znaků, chceme ještě podotknout, že žádný ze zde uvedených znaků nepovažujeme za nadřazený znakům ostatním: uvažujeme o nich jako o spojených nádobách, kdy dochází k jejich vzájemné koexistenci, ve které se navzájem překrývají, formují a ovlivňují. Jejich společným promísením pak vzniká typ postavy „zbytečného člověka“.

3 Domníváme se, že právě tento způsob vnímání termínu „zbytečný člověk“ je v současné době nejčastěji aplikován.

NESOULAD

Ellen Chances nahlíží na „zbytečného člověka“⁽⁴⁾ jako na názorového non-konformistu, ale rovněž i jako na metafyzického vyvržence (metaphysical outsider),⁽⁵⁾ kdy jednotliví protagonisté „nezapadají do cyklu přírody“ (Chances 2001: 116). V obměněné formě si těchto rysů všímá již *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, která hovoří o „odcizení od oficiálního života v Rusku, od jeho rodného sociálního prostředí [...]“ (Surkov a kol. 1967: 400), Rufus W. Mathewson jr. pak mluví o „katastrofálním odcizení se od lidských bytostí a smysluplné činnosti“ (Mathewson jr. 2000: 15). Názorový nonkonformismus, metafyzické vyvrženectví a odcizení se prostředí zahrnujeme do zastřešujícího pojmu nesoulad.

„Zbyteční lidé“ se nacházejí v nesouladu se svým sociálním prostředím: Rudin se marně snaží prosazovat své myšlenky na zlepšení života v Rusku, Sanin je vyznavačem předmanželského sexu, ochotným svádět i svou vlastní sestru, Bazarov vyznává nihilismus a Čackij marně prosazuje své idealistické názory po příjezdu z cest do Moskvy apod. Tyto projevy (non-konformního) nesouladu jsou často způsobeny výchovou v dětství (vliv vychovatele zpravidla pocházejícího z Evropy), v mládí studiem na univerzitě či pobytem v zahraničí. V těchto uvedených případech je „zbytečný člověk“ „vystaven“ západnímu smýšlení, jehož se stává nositelem⁽⁶⁾ a následně je po návratu do Ruska či rodného kraje cizincem ve vlastní zemi, protože se dostává do konfliktu se svým okolím, vyznávajícím odlišné hodnoty než on. V tomto směru, především v rámci odcizení se, se nám jeví užitečné použití Doleželových narativních modalit.⁽⁷⁾ V literárních textech, v nichž se

4 Vzhledem k genderovému rozložení sociálních rolí v Rusku 19. století je „zbytečný člověk“ zpravidla muž.

5 Především v Turgeněvových dílech *Deník zbytečného člověka* a *Otcové a děti*.

6 Výjimku zde tvoří Oblomov, jenž, ač má plány na zavedení reformy v rodné Oblomovce po západním způsobu, projevuje se mnohem více jako „zpátečnický Rus“ a je tak nositelem spíše konzervativních hodnot.

7 Systémy, určující pravidla a podmínky, podle kterých fikční svět funguje. Doležel rozlišuje mezi aletickými, deontickými, axiologickými, epistemickými modalitami a dále dvojdomými světy (srov. Doležel 2003: 121–137).

„zbytečný člověk“ objevuje, můžeme totiž sledovat dominanci axiologické modality nad ostatními. Tyto texty jsou pak příběhy axiologických cizinců: „[s]ubjektivní odmítnutí axiologického pořádku světa generuje příběh axiologického cizince“ (Doležel 2003: 131). „Zbytečný člověk“ se zpravidla snaží naplnit své hodnoty, které jsou však a odlišné od hodnot zbytku fikčního světa. To nutně vede právě k nesouladu s okolím, nenalezení životního smyslu a, jak ukážeme v další podkapitole, k narušení jeho vztahů. „Zbyteční lidé“ ovšem nemusejí být ve svých myšlenkách zcela osamoceni; Bazarov ideově patří k nihilistickému hnutí, byť i v jeho rámci zastává roli určitého „solitéra“; při setkání se svými soukmenovci se chová značně zdrženlivě, jako by o myšlenky nihilismu vlastně ani neměl zájem. Stejně tomu je i u Svarožiče, mladého studenta bojujícího za ideály socialismu – ani on není schopen se svými kolegy najít společnou řeč a jeho odcizení se tak projevuje častými hádkami, pocitem nepochopení svým okolím a stahováním se do sebe.

Další forma nesouladu má rozměr metafyzického vyvrženectví; nastává v situacích, kdy postava narušuje určitý vyšší přírodní řád – Čulkaturinova smrt v době, kdy se příroda probouzí ze zimního spánku (srov. Chances 2001: 116) – nebo se projevuje prosté neporozumění (odcizení se) samotnému smyslu života. To můžeme velmi dobře vidět u Oblomova v okamžiku, kdy si před Olgou zoufá:

„Když člověk pořádně neví, proč žije, tak jen ze dne na den přežívá, raduje se, že má den za sebou a že uběhla i noc – a spánek naštěstí spolkne tu nepříjemnou otázku, proč ten den prožil a proč má vlastně prožít zítřejší.“
(Gončarov 2015: 315)

Nepochopení smyslu života může být často způsobeno výchovou postavy v raném věku. Oblomov je svojí rodinou zbytečně úzkostně opatrován, stýkat se se svými vrstevníky mu je dovoleno jen omezeně a prostředím, ve kterém vyrůstá, je neměnné a bez jakýchkoliv podmětů. Obdobně je na tom i Belto, vychovávaný až příliš milující matkou a snivým Ženevanem:

„Udělal, co mohli, aby Volodě⁽⁸⁾ nepochopil skutečný život. Zahalili mu pečlivě, jak vypadá všední život, a místo aby ho zasvětili do trpkého života, vštíplili mu skvělé ideály.“ (Gercen 1953: 320)

Nelze však určit, která forma nesouladu je prvotní; zda nonkonformismus pramení z metafyzického vyvrženectví, či zda metafyzické vyvrženectví vznikající na základě nonkonformismu. Obě formy se objevují současně, v mnoha případech však jedna výrazně dominuje nad druhou.

VZTAHY

Nesoulad „zbytečného člověka“ umocňuje jednoduchý princip „protipólu“ – kontrastu: „[č]asto je tento typ slabého a nezapadajícího vyvrženice konfrontován se silnou ženou, která zapadá do společnosti, je schopna akce, a která se dokáže zapojit do života kolem sebe“ (Chances 2001: 112). Proti Oněginovi tak stojí v kontrastu Taťana, bezejmennému protagonistovi *Zápisků z podzemí* (dále jen *Zápisků*) Liza, proti Oblomovovi Olga. Nemusíme se však omezovat pouze na ženské postavy, protože v románech se na pozicích „konformistů“⁽⁹⁾ objevují také muži: proti Pečorinovi vystupuje jeho bývalý velitel Maxim Maxymyč, proti Rudinovi bývalý spolužák Ležňov, proti Bazarovovi otec jeho spolužáka Nikolaj Petrovič Kirsanov, proti Beltovovi Krupov.

Je-li „zbytečný člověk“ axiologickým cizincem, tedy nositelem odlišných hodnot, než jaké mají ostatní postavy, může jeho okolí na jeho názory reagovat různými způsoby: Čackij je vysmíván a označen za blázna, Rudin je svými kolegy vyštván z učitelské pozice a odmítnut majiteli mlýnů s plánem usplavit řeku, Beltov není zvolen do městské rady, Svarožič je pro politickou činnost vyhnán z Moskvy, Bazarov je kvůli příslušnosti k nihilistickému hnutí kritizován starší generací. Vztahy „zbytečných lidí“ a jejich okolí jsou přitom značně napjaté, plné nepochopení, vzájemné nedůvěry

8 Mladý Beltov.

9 Výraz konformista nepovažujeme za pejorativní slovo, pro všechny případy jsme však použili uvozovky.

a ostrakizace a mohou vést až ke tragickému střetu: Rudin je zastřelen na barikádách ve Francii v revolučním roce 1848 a Sanin takřka zlynčován rozčileným davem pohřebního průvodu poté, co marginalizuje Svarožičovu „sebevraždu“.⁽¹⁰⁾ Zjitřený pohled „zbytečného člověka“ na mezilidské vztahy navíc vede až k tomu, že má tendenci vnímat je jako mocenské. Když Pečorin hovoří o svém přátelství s doktorem Vernerem, říká následující:

„Brzy jsme se vzájemně pochopili a stali se přáteli, ačkoliv jinak nejsem přátelství nakloněn. Ze dvou přátel je vždycky jeden otrokem druhého, ačkoliv často si to jeden ani druhá nepřizná; já otrokem být nemohu a být pánem je v tomto případě únavná práce, protože je nutno zároveň i klamat.“ (Lermontov 1966: 79)

Znamená to, že Pečorin nahlíží na vztahy z principu dělení na pána a otroka, ovšem protože nemůže, či nechce být z výše uvedených důvodů jedním ani druhým, přátelství se snaží vyhýbat. Lze si však odvodit, že pokud z jeho pohledu nemůže být otrokem, musí v případech, kdy není jiné možnosti, usilovat o pozici pána, jakkoliv to pro něj může být únavné. Patterson k tomuto tématu podotýká: „[m]ísto dialogu s ostatními se zbytečný člověk snaží ustanovit vztah pán/otrok“ (Patterson 1995: 7). Bezejmenný „hrdina“ Dostojevského *Zápisů* tak již v době studií vykazuje snahu dosáhnout určité převahy nad svými spolužáky, jimiž opovrhuje, současně se však jimi cítí opovrhován:

„[a]čkoliv jsem byl možná horší než oni, nenáviděl jsem je strašlivě. Spláceli mi stejnou mincí a netajili se svým odporem ke mně“ (Dostojevskij 1989: 88).

Na jednu stranu se tak sice dostává do pozice pána (cítí se svým spolužákům nadřazen), současně je ale i v pozici otroka (je opovrhován). A když si najde přítele, vzpomíná na něj následovně:

10 Máme pochybnosti, zda je možné Svarožičovu smrt hodnotit jako sebevraždu, neboť se zastřelil pouhým omylem, zatímco si na svoji smrt pouze „hrál“.

„[a]le už tenkrát jsem byl v srdci despota, chtěl jsem neomezeně vládnout nad jeho duší [...]“ (ibid.: 88).

„Zbytečný člověk“ se tedy snaží druhému člověku dominovat, být pá-nem, velmi často ovšem ve svém snažení selhává a stává se spíše otrokem (což následně může vést k jeho snaze se od ostatních izolovat).

Selhávání v tomto směru můžeme vidět i v takových vztazích, které jsou předem na dominanci postavené – pána a jeho sluhy. „Hrdina“ *Zápisků* dostává při jednání se svým sluhou Apollonem doslova hysterické záchvaty z toho, že není schopen nad ním ustanovit svrchované postavení, Oblomov se marně snaží rozkazovat svému sluhovi Zacharovi. O Oblomovově podří-zenosti píše ve své době i Dobroljubov:

„[j]e otrokem každé ženštiny, každého taškáře, který si usmyslí, dostati jej pod svou moc. Je otrokem svého nevolnického Zachara a těžko lze vůbec rozhod-nouti, kdo nad kterým z těchto dvou má větší moc“ (Dobroljubov 1896: 19).

Můžeme tedy tvrdit, že mezilidské vztahy „zbytečných lidí“ bývají velmi pokřivené, založené na mocenském základě, jednotlivé postavy se snaží zastávat pozici pána, ale z různých důvodů toho nejsou schopni – i pro-to prchají z milostných vztahů nebo se dostávají s druhými do konflik-tů, přičemž některé končí i osobními souboji (Oněgin, Pečorin, Bazarov, Čulkaturin). Pokud tedy jejich vztahy nejsou vysloveně nefunkční, často je můžeme označit minimálně za problematické.

NEPŘÍNOSNOST A SELHÁVÁNÍ

Rufus Mathewson jr. se u termínu „zbytečný člověk“ pozastavuje nad jeho sémantickou nejasností: „[v] mnoha případech není jasné, pro koho je zby-tečný člověk nepotřebný nebo kým je nevíтанý či je tím, kdo byl odmítnut“ (Mathewson jr. 2000: 15). Problém tkví v tom, že zbytečnost je pojmem silně subjektivním – co je neužitečné a zbytečné pro jednoho, nemusí být nutně pro druhého. V této podkapitole se na základě rysů nepřínosnos-

ti a selhávání (tyto rysy pro jejich blízkost uvádíme společně) pokusíme objasnit nejen to, pro koho je „zbytečný člověk“ zbytečným, ale také určit, z čeho tato zbytečnost může pramenit.

Na otázku, kdo může považovat tento typ postavy za zbytečnou, lze odpovédět třemi způsoby:

1. „Zbytečný člověk“ považuje za zbytečného sám sebe. Do této kategorie spadají například Pečorin, který sice hájí národní zájmy carského Ruska, ale subjektivně žádnou přínosnost nepociťuje, či Rudin, který, navzdory obdivu Ležňova, cítí jen prohru, protože tam, kde není úspěch dle plánu, není pro tyto postavy nic. Způsob vnímání života dle motta „všechno, nebo nic“ potvrzuje i protagonista *Zápisků*, když říká: „Buď hrdina, nebo bahno, nic mezi tím“ (Dostojevskij 1989: 74). Beltov pro změnu svoji neužitečnost odvozuje od svého charakteru: „Ať už následkem chabých sil nebo z nedostatku pevného charakteru, rozhodující je to, že jsem neužitečný člověk“ (Gercen 1953: 389).
2. „Zbytečný člověk“ je za zbytečného považován ostatními postavami, případně vypravěčem.¹¹ K tomu dochází tehdy, když se postava neúspěšně snaží stát součástí společnosti, která očekává, že bude její hodnotnou součástí: ozubeným kolečkem v obrovském soustrojí. Vyznávání jiných hodnot a pocit odcizení však „zbytečného člověka“ ostrakizují a nedovolují mu stát se součástí celku. Marně se tak snaží do společnosti proniknout a případně ji i změnit: Beltov chce kandidovat do městské rady, Rudin nejprve napsat studii na téma tragická v životě a umění (aniž by ji ovšem chtěl publikovat), poté vymyslet nové agronomické postupy umožňující zlepšení života na vesnici, následně se pokoušel o usplavnění řeky a nakonec vyučovat na gymnáziu, Svarožič chce agitovat na vesnici za socialismus, Oblomov by rád zavedl reformy v Oblomovce, i Bazarov vykazuje určitou snahu věci měnit, pro příslušnost k nihilistickému hnutí je však nucen být pasivní a jeho

11 Je-li vypravěč autorský, máme zpravidla tendence jeho tvrzení přijmout na základě autority, kterou nad vyprávěním má. U personálního vypravěče je důvěryhodnost jeho vynášených soudů oproti autorskému vypravěči oslabena.

okolí na to reaguje: zoufalým zvoláním Pavla Petroviče Kirsanova: „[...] poslední pisálek, *in barbouilleur*, pianista v dupárně, který do-
stává pět kopejek za večer, i ti jsou užitečnější než vy [...]“ (Turgeněv
1975: 60) [zvýraznění autorem]. Jindy sice k začlenění do společnosti
dojde, jedná se však pouze o dočasný stav: Pečorin se vydává jako
voják na Kavkaz, kde se ale navzdory svému očekávání nudí, protago-
nista *Zápisků*, Oblomov, Beltov a Vasilij Vasilič velmi rychle opouštějí
pozice úředníků ve státní správě.

3. Zbytečnost je postavě přisouzena čtenářem. Čtenář může nekriticky
přijmout tvrzení vypravěče⁽¹²⁾ nebo postav o zbytečnosti jiné posta-
vy, případně si vytváří vlastní názor na základě vlastních názorů
a vnitřních hodnot, protože „interpretace konkrétního textu budou
obvykle odrážet subjektivní individualitu osobní „reakce““ (Selden
a kol. 2005: 59). Oblomova tak může čtenář považovat za „zbyteč-
ného člověka“ na základě jeho pasivního životního stylu, a to i bez
toho, že by jej někdo v knize za zbytečného označil.

Zatímco přisouzení zbytečnosti na základě osobního hodnocení či hodno-
cení jiné postavy nebo vypravěče se odehrávají na úrovni fikčního světa, při-
souzení zbytečnosti postavě čtenářem se děje na úrovni literární komunikace
mezi autorem a čtenářem. Všechny tři možnosti se nicméně mohou navzájem
doplňovat a umocňovat, nebo mezi nimi může nastávat rozpor, což vede prá-
vě k oné nejasnosti a subjektivnosti, o které jsme hovořili v úvodu kapitoly.

Motiv neúspěšnosti spoluutváří i milostné vztahy „zbytečných lidí“. Na-
příklad Čulkaturin ve svém deníku, psaném na smrtelné posteli, hodnotí
své námluvy s Lizavetou Kirillovnou tak, že se označí za „hloupé páté kolo
u vozu“ (Turgeněv 1930: 260). Případy, kdy „zbytečnému člověku“ nevy-
cházejí milostné vztahy jsou četné: Oněgin se marně snaží získat Taťanu
(byť jejich role jsou nejdříve obrácené), Pečorin ztrácí na Kavkaze Belu,
později i životní lásku Věru, Beltov marně miluje vdanou Kruciferskou,

12 V tomto ohledu záleží na spolehlivosti vypravěče: „Skrytý extradiegetický vypravěč, zejména
je-li také heterodiegetický, je s největší pravděpodobností spolehlivý“ (Rimmon-Kenan 2001: 110).

Bazarov je odmítnut Odincovou, Sanin se věnuje vztahům pouze sexuálním, Rudin při první příležitosti prchá od Natálie, Svarožič se dvoří Karsavinové, ale výsledkem jeho vnitřní rozpolcenosti vůči ní je sebevražda a Čackij je Sofií prohlášen za blázna. Největší neúspěch v milostných vztazích vidíme u Lavreckého, jemuž je jeho manželka Varvara Pavlovna nejprve nevěrná, a po vzájemném odloučení finguje smrt. Lavreckij se pak po dlouhém váhání rozhodne dvořit Lizavetě Michajlovně, nicméně návrat „mrtvé“ manželky jeho aktivity ukončí. Světlou výjimku tvoří překvapivě Oblomov, který se sice rozchází s Olgou, nicméně nakonec se ocitne ve šťastném vztahu se svojí domácí, s níž má dokonce i syna.

Skutečnost, že „zbytečný člověk“ nenaplnuje ani přírodní řád, se projevuje tehdy, když je neschopen zplodit potomka, což je s ohledem na množství neúspěšných vztahů u protagonistů takřka pravidlem. Výjimkou v tomto ohledu jsou již zmíněný Oblomov a Lavreckij, kterým se podaří mít děti, málem se mezi ně zařadí i Vasilij Vasilič, ovšem jeho žena zemře i s dítětem při porodu. Ostatní postavy „zbytečných lidí“ jsou tak „slepým ramenem“ v rodokmenu lidstva, a to i v případech, kdy ve vztahu k ženám nezůstanou pouze u neúspěšného dvoření.

Zřetelným motivem, který můžeme spojit s projevem neúspěšnosti je rovněž předčasná smrt. V jejím důsledku je „hrdinovi“ znemožněno dosáhnout jeho cílů (prosazení zastávaných hodnot, začlenění do společnosti apod.). Předčasnou smrt můžeme dále vnímat jako porušení přírodního řádu, jak o něm mluví charakteristika metafyzických vyvrženců Chancesové (2001: 116). Kromě Čulkaturina, umírajícího na blíže nespecifikovanou nemoc, můžeme v tomto ohledu vzpomenou Bazarova, který podléhá infekční nemoci, Rudinovu smrt na barikádách a Svarožičovu „sebevraždu“.

ROZPOLCENOST

V rámci rozpolcenosti u „zbytečného člověka“ budeme mluvit o tzv. „dvojím myšlení“, které zaznamenal Bělinskij: „[p]ak nemůže být plnosti v žádném citu, v žádné myšlence ani činu. Sotva se v člověku začíná rodit cit, úmysl, čin, hned jakýsi nepřítel v něm samém skrytý začne pozorovat

ten zárodek, analyzuje ho, zkoumá, je-li správná a pravdivá ta myšlenka, je-li to skutečný cit, je-li to oprávněný úmysl, jaký je jejich cíl a k čemu vedou [...]“ (Bělinskij 1959: 222). Tato vnitřní rozpolcenost mezi rozumovou a emocionální složkou osobnosti „zbytečných lidí“ se projevuje skrze vnitřní konflikt, tenzi, nutící je váhat tam, kde by měli aktivně konat či jednat nedůsledně a zkratovitě. Pasivita způsobená rozpolceností je patrná především v milostných vztazích: Svarožič se odmítá poddat citům k učitelce Karsavinové, Lavreckij váhá, zda se dvořit mladičké Lizavetě, Bazarov bojuje s pocity vůči Odincovové atd. U Oblomova vidíme v milostných vztazích zkratovité chování v okamžiku, kdy se urputně brání představě, že by byl Olžin ženich, ukončuje s ní vztah dopisem a následně se (již marně) snaží svůj krok vzít zpět. Podobné chování vidíme dobře u protagonisty *Zápisů*, který se pravidelně stahuje do svého „podzemí“, aby nemusel přijít do kontaktu s lidmi, současně však není schopen v této izolaci vydržet a opět se mezi ně pravidelně vydává. V jeho případě je rovněž zajímavé, jakým způsobem se snaží navázat přátelství: během jedné hospodské rvačky je vystaven „ponížení“, když je odstrčen důstojníkem. Tomu se chce následně za toto příkoří pomstít, na druhou stranu se z něj ale snaží udělat si přítele:

„Napsal jsem mu krásné, okouzluující psaní, v němž jsem ho prosil, aby se mi omluvil. [...] Psaní bylo napsáno tak, že kdyby důstojník měl v sobě jen kapku smyslu pro ‚krásu a vznešenost‘, určitě by byl ke mně přiběhl, vrhl se mi kolem krku a nabídl mi své přátelství. To by byla krása!“ (Dostojevskij 1989: 67)

Zkratovitého jednání je u něj patrné i při rozlučkové večeři se svými kolegy z práce, na kterou se vetře jen proto, že ho neplánovali pozvat. Podobné chování se pak ukazuje i při jeho setkání s prostitutkou Lízou, kdy se ji snaží ponižovat, odhánět a současně k sobě vábit, zve ji k sobě do bytu, následně se jejího příchodu děsí, a nakonec ji od sebe odhání definitivně.

Rzpolcenost nacházíme také v tom, jak sám na sebe „zbytečný člověk“ často nahlíží a jak se hodnotí s ohledem na to, čeho byl schopen dosáhnout: Pečorin u sebe nacházel předurčenost a nesmírnou duševní sílu (srov. Ler-

montov 1966: 130), zatímco Oblomov „si ale bolestně uvědomoval, že v něm jako v hrobě tkví jakýsi dobrý, jasný princip, pravda, teď už možná odumřelý, anebo že leží stále jako zlato v útrokách země, místo aby v podobě zlaté mince bylo v oběhu.“ (Gončarov 2015: 128)

Podobně je na tom rovněž Rudin: „[...] přesto jsem v sobě tušil síly, jaké nejsou dány každému“ (Turgeněv 1978: 126). Navzdory potenciálu, jenž v sobě „zbyteční lidé“ velmi často mají a jsou si ho velmi dobře vědomi, zůstává tento potenciál nevyužit, což se projevuje jejich nepřínosností společnosti a neúspěšností, kterou spojujeme s jejich zbytečností. Současně, pokud si je „zbytečný člověk“ vědom svého nevyužitého potenciálu, může se u něj na základě toho objevit určitý pocit absurdna, které Camus později ve 40. letech označuje jako rozpor: „Absurdno je v podstatě rozpor. Netkví ani v jednom ze srovnávaných prvků. Rodí se z jejich konfrontace“ (Camus 2015: 40). Pokud se tedy Rudin ptá: „Co mi brání žít a jednat tak jako druzí?“ (Turgeněv 1978: 126) a Oblomov pátrá „po nepřátelském principu, který mu bránil žít stejně normálně, jako žijí jiní [...]“ (Gončarov 2015: 129), jedná se u nich o vnitřní rozpolcenost pramenící ze srovnávání vlastního potenciálu a reality.

NENAPLNĚNOST

Když Pečorin přijíždí na Kavkaz vykonávat vojenskou službu, zapisuje si později do svého deníku:

„Doufal jsem, že nemůže být nudno tam, kde hrozí čečenské střety, ale marně. Za měsíc jsem si zvykl jejich svištění a blízkosti tak, že jsem si opravdu víc všimal komárů – a nudil jsem se ještě hůř, protože jsem ztratil poslední naději.“ (Lermontov 1966: 38)

Postava „zbytečného člověka“ je vnímána jako znuděný a líný jedinec, který společnosti nic nepřináší. Je ovšem na místě mluvit o lenosti? Čackého, Oněgina, Beltova, Rudina, Svarožiče, Lavreckého, dokonce ani Pečorina nemůžeme označit jako lenochy. Pouze Oblomovův styl života odpovídá

představě lenosti: vstává pozdě, polehává, den tráví v pohodlném kaftanu, zatímco ostatní „[t]rýznivě hledali, avšak nikde, ani v jediném okruhu činnosti, ani v lásce, která v jejich životě měla mnohdy hlavní význam, neuskutečňovali svých nadějí. Vše končilo nudou, zklamáním, přiznáním vlastní neužitečnosti a neschopnosti nalézt si místo v tom světě, ve kterém žili – v ruské skutečnosti.“ (Rajchin a kol. 1948: 192)

„Zbyteční lidé“ nejsou líní, naopak, snaží se být velmi činnými ve svých životech. Ovšem jejich nesoulad s prostředím a často nefunkční vztahy u nich vyvolávají pocit nenaplněnosti. Ta jednotlivé postavy většinou dohání skrze jejich neúspěšné plány, které se marně snaží realizovat, a lásku, končící v drtivé většině případů neúspěchem. Jedná se o určitý dlouhý proces neschopnosti dosáhnout v životě naplnění – zatímco u Oněgina narážíme na tzv. chandru (srov. Puškin 1969: 28), Oblomov hovoří o „hasnutí“ (Gončarov 2015: 249), které se u něj postupně stále více objevovalo, a to především v souvislosti se studiem, když zjistil, že se učí pro život nepraktické věci, a když si při studiu historie uvědomil, že se v životě střídají doby blahobytu a nedostatku.

Nenaplněnost se projevuje též tím, co můžeme nazvat „úniky“, které dělíme na fyzické a mentální. Fyzickými úniky máme na mysli změnu prostředí: Oněgin odjíždí z Petrohradu na venkovské sídlo. Pečorin se dává na vojenskou službu a míří na Kavkaz, později do Persie. Rudin střídá jednotlivé projekty a s nimi i místa své činnosti, aby zemřel v Paříži. Bazarov se pohybuje mezi statkem Kirsanovů, domem Odincovové a rodným domem, kde později umírá na nemoc. Za mentální úniky považujeme případy, kdy se „zbytečný člověk“ snaží uniknout z reality. Buď skrze tvoření umění – Rudinova studie na téma tragična, Svarožičovo malování, Čackého úspěšná a Oněginova neúspěšná literární činnost – nebo skrze snění. Oblomov sní o tom, že je neporazitelným vojevůdcem a o životě se ženou na Oblomovce, „hrdina“ *Zápisků* se opájí představou sebe coby novodobého Mesiáše. Oba také ve svých představách cestují po Evropě. Svarožičovy představy jsou spjatý s jeho kariérou v socialistickém hnutí.

INDIVIDUALISMUS A SEBESTŘEDNOST

Díky vnitřnímu nesouladu „zbytečný člověk“ není schopen zapadnout do společnosti, stát se její součástí. Jeho uvědomění si své vlastní jinakosti a individuality přitom pro něj ovšem může přerůst až do silné sebestřednosti, například do již zmíněného přesvědčení, že má síly a schopnosti, s nimiž se nerodí každý.

Patterson poukazuje na to, že se u „zbytečných lidí“ objevuje narcistický diskurz, doprovázený „prohlížením a péčí o sebe“ (Patterson 1995: 9). Sebestřednost, až egoismus, nejlépe vidíme u „petrohradského dandyho“ Oněgina:

„Tři hodiny se ostražitě
prohlížel v lesku zrcadel,
a pak svou krásu vyváděl
na boží svět jak Afrodíté,
když chtivé oči pokochá
rozsmarnou maskou jinocha“
(Puškin 1969: 21)

Zatímco Oněgin věnuje před zrcadlem svému zjevu značné množství času k tomu, aby vypadal co nejlépe, „hrdina“ *Zápisků* má zrcadlo k tomu, aby se mohl kriticky hodnotit:

„Nenáviděl jsem svůj obličej, shledával jsem jej protivným a měl jsem dokonce podezření, že má jakýsi padoušský výraz, proto jsem se pokaždé, když jsem přišel do úřadu, bolestně snažil vystupovat co možná sebevědomě a tvářit se co nejušlechtleji [...]. Dobře jsem však věděl, a těžce tím trpěl, že se mi nikdy nepodaří dodat jeho výrazu všechny tyto přednosti.“ (Dostojevskij 1989: 57–58)

I tento „hrdina“ tedy tráví určitý čas před zrcadlem a snaží se vypadat (tvářit) co nejlépe, na rozdíl od Oněgina to však jen umocňuje jeho kritický pohled na sebe sama. Mimo to se tu ale setkáváme i s jistým druhem pro-

jektu; ideálem, kterého by „zbytečný člověk“ chtěl dosáhnout. Tváří tvář v zrcadlu se však tento ideál rozpadá a on tak není schopen uspět: dostává se tím do nesouladu nejen se svým okolím, ale i sám se sebou. Dobře je to patrné u příběhu Vasilije Vasiljeviče, u něhož si můžeme všimnout silného rozporu mezi tím, jak se kdysi vnímal, jak byl vnímán okolím a jak vzájemný konflikt těchto dvou faktorů vedl k rozpadu jeho vlastního osobního hodnocení. Vasilij při setkání s vypravěčem povídky *Hamlet ščigrovského okresu* hodnotí své schopnosti a znalosti následovně:

„[...] mluvím francouzsky stejně dobře jako vy a německy dokonce lépe, za druhé jsem tři roky pobyl v cizině. Jen v Berlíně jsem prožil osm měsíců. Prostudoval jsem Hegela, velectěný pane, Goetha umím nazpaměť [...]. Jsem tedy z téhož hnízda jako vy, nejsem člověk ze stepi, jak se domníváte...“ (Turgeněv 1957: 263)

Když se Vasilij vrátí ze studií domů na vesnici, jsou jeho sousedé zprvu zaleknutí jeho učeností, zahraničním studiem i výchovou, což podporuje jeho pocit individuality a výjimečnosti. Sousedské chování se však postupně mění na opovržlivé. Vše vrcholí chováním policejního velitele, který se k Vasilijovi chová jako k jednomu z nich. Tehdy dochází k tomu, že při pohledu do zrcadla pocítí svoji zbytečnost a neoriginalitu:

„Šupiny mi spadly z očí, jasně, jasněji než svůj obličej v zrcadle jsem uviděl, jaký jsem prázdný, nicotný a zbytečný, neoriginální člověk!“ (ibid.: 277)

Ve Vasilijově vyprávění vidíme proces vedoucí k osvojení si názoru, že je neoriginální a zbytečný, a to navzdory tomu, že nic ze svých zkušeností a vědomostí neztratil. Reakcí na tuto situaci je negace vlastní individuality po vzoru „všechno, nebo nic“, na který jsme již upozorňovali. Od tohoto momentu se Vasilij vnímá jen jako napodobenina:

„Já se patrně i narodil jen proto, že jsem napodobil někoho jiného... Na mou duši! Žiji také jen jakoby pro napodobení různých spisovatelů, které jsem

prostudoval, žiji, v potu tváře, a učil jsem se i zamiloval se a konečně se i oženil jako ne po své vlastní chuti, jen jako bych plnil nějakou povinnost nebo nějaký úkol [...].“ (ibid.: 265)⁽¹³⁾

Sebestřednost má vliv i na vztahy „zbytečných lidí“. Patterson poznamenává, že se není schopen nabídnout v lásce druhé osobě kvůli jeho narcistickému diskurzu (srov. Patterson 1995: 8). Tento diskurz má na lásku bezpochyby vliv, je nicméně projevem prostého faktu: „zbytečný člověk“ je příliš zahleděn sám do sebe na to, aby mohl lásku dávat i někomu jinému. Svě o tom říká i Pečorin:

„Má láska nikomu nepřinesla štěstí, protože jsem pro ty, jež jsem miloval, nic neobětoval, miloval jsem je pro sebe, pro vlastní uspokojení; ukájel jsem jen podivnou potřebu srdce, s dychtivostí jsem hltal jejich city, jejich něžnost, jejich radosti i strasti – a nikdy jsem se nemohl nasytit.“ (Lermontov 1966: 131)

Vezmeme-li v úvahu další body, jimiž jsme se zabývali, nemusí být vždy snadné rozhodnout, co za neúspěšnými milostnými vztahy zbytečného člověka stojí, u každého můžeme vybrat důvod jiný, či hned několik.

SOCIO-EKONOMICKÝ ASPEKT

V případech, kdy je „zbytečný člověk“ nositelem hodnot, které jej vyčleňují ze společnosti, musí v jeho životě nastat situace, příležitost, jak s těmito hodnotami přijít do kontaktu, a tak si je osvojit. Nejjednodušší možností, jak toho dosáhnout, je mít dostatečný přístup ke vzdělání, a to skrze zahraniční vychovatele, vysoké školy a také možnost vycestovat do zahraničí. Pokud by byl „zbytečný člověk“ pouhým nevolníkem, bylo by velmi podivné, pokud by u něj některá z těchto možností nastala. U příslušníka vyšší společenské třídy je to však možné a působí to i přirozeně. Krom možnosti osvojit si „cizí“

13 Domníváme se, že toto „napodobování“ či „hraní rolí“, které Vasilij Vasiljevič popisuje, je velmi příznačné pro „zbytečného člověka“ ve světové literatuře 20. století.

hodnoty dostává „zbytečný člověk“ na základě svého společenského postavení rovněž další „výhodu“, která podporuje jeho „zbytečnost“: finanční zajištění. Není nucen pracovat, aby si zajistil obživu a střechu nad hlavou. Pokud nepracuje, nevytváří hodnoty a nepodílí se na chodu společnosti. V takovém případě je prakticky jen otázkou času, než je některou z literárních postav, čtenářem nebo sám sebou prohlášen za zbytečného. To je pravděpodobně důvodem, proč je tento literární typ tak často v obecné rovině vnímán jako znužený šlechtic. A ačkoliv souhlasíme s tím, že příslušnost k vyšší společenské vrstvě vytváří velmi dobré podmínky ke „zbytečnosti“, jsme zastánci názoru, že socio-ekonomický rys je pro tento typ postavy podmínkou nikoliv nutnou, ale pouze postačující. Existují totiž případy, kdy u jednotlivých „hrdinů“ nedochází k jeho naplnění, a přesto jsou řazeni ke „zbytečným lidem“: Bazarov a Svatožuk nepocházejí s bohatých poměrů, Čukaturinovo kdysi velké panství je kvůli dluhům jeho otce prodáno v dražbě, Rudin je zchudlým knížetem, nevelké bohatství Visilije Vasiljeviče je během jeho mládí rozkradeno nepoctivými správci, Oblomov sice vysloveně finančně neživoří, ale jeho muži utíkají jinam, skoro nikdo neplatí daně a jeho příjmy rok od roku klesají. Na těchto jmenovaných příkladech je patrné, že ne každý „zbytečný člověk“ musí být finančně zajištěn jako byl například Oněgin, nemusí jít nutně tedy ani o šlechtice, ačkoliv naplnění této podmínky je pro „zbytečnost“ postavy výhodnější. Ve dvou případech je ekonomická stránka postavy natolik špatná, že skutečně musí pracovat, aby se mohla uživit: Bazarov jako lékař, Svatožuk poskytuje lekce.

ZÁVĚREM

Na základě analýzy vybraných postav z kategorie „zbytečných lidí“ jsme extrahovali a popsali jejich charakteristické rysy, které lze dle našeho názoru do budoucna užívat jako základní poznávací znaky tohoto druhu postavy, a to navzdory faktu, že se jedná o komplexní literární jev, nabývající v čase jistých proměn. Přesto, navzdory jeho dynamice, se domníváme, že ačkoliv se projevy některých rysů mohou měnit, samotné rysy zůstávají zachované. V *Saninovi* například vystupuje Sanin a Svatožuk, kteří si jsou

vzájemnými protipóly – zatímco první se blíží ideálu sebevědomého Nietzscheho nadčlověka, druhý je kombinací idealistického (donquijotského) a současně pochybujícího (hamletovského) typu postavy, objevujícího se především v polovině minulého století. A přesto, oba, Sanin a Svarožič, jsou svým vlastním způsobem „zbytečnými lidmi“. Oblomov je svou osobností protikladem snad každému jinému „zbytečnému člověku“ (především v rámci způsobu života). Přesto o jeho „zbytečnosti“ nelze vést polemiku, protože ač jsou její projevy v mnoha ohledech vyhnány až ad absurdum, jeho nesoulad s prostředím, nefunkční vztahy, nepřínosnost, rozpolcenost a nenaplněnost jsou u něj stále přítomny tak jako u ostatních postav.

Domníváme se, že naše vymezení „zbytečného člověka“ na základě výskytu určitého množství poznávacích rysů a jejich projevů je vhodným nástrojem pro jeho identifikaci nejen v ruské literatuře, ale rovněž v ostatních světových literaturách a literárních dílech, přičemž by platilo jednoduché pravidlo, že čím více znaků je možné u konkrétní literární postavy najít, s tím větší pravděpodobností se jedná právě o „zbytečného člověka“. Tímto způsobem chceme do budoucna předejít tomu, aby do kategorie tohoto literárního typu byly řazeny takové postavy, které se vyznačují pouze omezeným množstvím potřebných rysů.

Mgr. Pavel Kopečný

Ústav jazykovědy a baltistiky

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno

Jaselská 18, 602 18 Brno

kopecny.pavel90@gmail.com

LITERATURA

- AKHTER, Javed – ABDULLAH, Shumaila – MUHAMMAD, Khair
2015 „Hamlet as a Superfluous Hero“; *International Journal of Literature and Arts* 3, č. 5, s. 120–128
- ARCYBAŠEV, Michail Petrovič
1925 *Sanin* (Praha: Josef R. Vilímek)
- BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič
1959 *Stati a recense 1840–1842* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)
- BUTENINA, Evgeniya M.
2015 „The Intext of ‘Superfluous Man’“; *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, č. 200, s. 403–407
- CAMUS, Albert
2015 *Mýtus o Sisyfovi* (Praha: Garamond)
- DOBROLJUBOV, Nikolaj Alexandrovič
1896 *Oblomovština: Kritický rozbor románu „Oblomov“ od J. A. Gončarova* (Praha: Rozhledy)
- DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič
1989 *Zápisky z podzemí* (Praha: Odeon)
- DUKAS, Vytas – LAWSON, Richard H.
1969 „Werther and Diary of a Superfluous Man“; *Comparative Literature* 21, č. 2, s. 146–154
- GERCEN, Alexandr Ivanovič
1953 *Drobné prózy Kdo je vinen?* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)
- GONČAROV, Ivan Alexandrovič
2015 *Oblomov* (Praha: Odeon)

GRIBOJEDOV, Aleksandr Sergejevič

1947 *Hoře z rozumu: Komédie ve verších o čtyřech dějstvích* (Praha: Svoboda)

HENSHALL, Ken

2004 „What Became Of Turgenev’s ‚Superfluous Man‘ In Achievement-Oriented Meiji Japan?“, *New Zealand Slavonic Journal*, č. 38, s. 45–56

CHANCES, Ellen

2001 „The Superfluous Man in Russian Literature“, in Cornwell, Neil (ed.): *The Routledge Companion to Russian Literature* (USA a Kanada: Routledge), s. 111–122

KAGAN-KANS, Eva

1975 *Hamlet and Don Quixote: Turgenev’s ambivalent vision* (The Hague: Mouton)

LERMONTOV, Michail Jurjevič

1966 *Hrdina naší doby* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

MATHEWSON JR., Rufus W.

2000 *The Positive Hero in Russian Literature* (USA: Northwester University Press)

PATTERSON, David

1995 *Exile: The Sense of Alienation in Modern Russian Letters* (USA: University Press of Kentucky)

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič

1969 *Evžen Oněgin* (Praha: Lidové nakladatelství)

RAJCHIN, David Jakovlevič – STRAŽEV, Viktor Ivanovič – ZERČANINOV, Aleksandr Aleksandrovič

1948 *Dějiny ruské literatury II.: Třicátá až devadesátá léta XIX. století* (Praha: Svoboda)

RIMMON-KENAN, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění* (Brno: Host)

SELLEN, Raman – WIDDOWSON, Peter – BROOKER, Peter

2005 *A reader’s guide to contemporary literary theory* (New York: Pearson Longman)

SCHUR, Anna

2009 „From Turgenev to Bitov: Superfluous Men and Postmodern Selves“;
Russian Literature 65, č. 4, s. 562–578

SURKOV, Alexej Aleksandrovič

1967 *Kratkaja litěraturnaja encyklopedija: 4. Laškin – Muranovo* (Moskva)

THORSLEV JR., Peter L.

1965 *The Byronic Hero: Types and prototypes* (USA: University of Minnesota Press)

TURGENĚV, Ivan Sergejevič

1917 *Hamlet a don Quijote* (Praha: J. Otto)

1930 *Andrej Kolosov a jiné povídky* (Praha: Minaříkova knihovna)

1957 *Lovcovy zápisky* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

1975 *Otcové a děti* (Praha: Odeon)

1978 *Rudin* (Praha: Mladá fronta)

ROZHOVORY VÝCHOD–ZÁPAD U KULATÉHO STOLU

SETKÁNÍ SPISOVATELŮ, DRAMATIKŮ, REŽISÉRŮ, LITERÁRNÍCH KRITIKŮ
A FILOZOFŮ NA KONGRESECH POŘÁDANÝCH RAKOUSKOU SPOLEČ-
NOSTÍ PRO LITERATURU V POLOVINĚ ŠEDESÁTÝCH LET MINULÉHO
STOLETÍ VE VÍDNI

DAGMAR VOBECKÁ

ROUNDTABLE DISCUSSIONS BETWEEN EAST AND WEST

This study focuses on the Austrian Society for Literature and their contacts with authors in the former communist countries of Central and Eastern Europe during the 1960s. The Society, with the secret financial support of Congress for Cultural Freedom, held three international conferences on novel and drama, where East and West participants met in the period of the Cold War, an conflict between two opposed ideological blocks. In October 1965 twenty seven novelists came to Vienna to discuss the literary realism and the realistic novel, the "nouveau roman" and the future of the novel. The Viennese cultural and historical spirit and the ability of the hosting Society allowed this conference to become a meeting place of opposite ideas and meanings.

Keywords: Austrian Society for Literature, Congress for Cultural Freedom, International Literature Conferences, Cold War

1

Roku 1961 byla z iniciativy publicisty a intelektuála Wolfganga Krause⁽¹⁾ založena ve Vídni Rakouská společnost pro literaturu (Österreichische

1 Wolfgang Kraus (13. 1. 1924 – 19. 9. 1998) – rakouský intelektuál, spisovatel, literární a divadelní kritik. Narodil se ve Vídni, kde studoval germanistiku, divadelních vědu a publicistiku na tamní univerzitě. Pracoval v knižních nakladatelstvích jako lektor, později tiskový vedoucí; dále jako kulturní korespondent (se zaměřením na východní Evropu) pro rakouské, německé a švýcarské noviny; působil na ministerstvu zahraničí, kde řídil kulturní oddělení a koordinoval programy rakouských zastupitelstev v zahraničí; po mnoho let vedl v rakouské televizi (ORF) diskuzní pořad *Jour Fixe*, v pořadu *Die Welt des Buches* představoval nové knihy; je autorem knih např. *Nihilismus heute oder*

Gesellschaft für Literatur, ÖGfL). V době svého vzniku si stanovila několik cílů, z nichž část zůstává platných dodnes. Zejména je to podpora a šíření současné rakouské literatury doma a v zahraničí. Důležitou byla snaha aktuální v poválečném vývoji země – pozvat zpět domů rakouské autory, kteří uprchli ze své vlasti před nacisty.⁽²⁾ Nejen pro naši literární historii se jeví jako zajímavý bod týkající se styků se zeměmi za železnou oponou.

Intenzita a kvalita kontaktů ÖGfL s partnery ze střední a východní Evropy závisela na politické situaci nejen v jejich zemích, ale také v širokém mezinárodním měřítku. Svět ideologicky rozdělený na dvě části vedl ve jménu svých protichůdných pravd boj beze zbraní, tzv. studenou válku. Její počátky nacházíme už ve druhé polovině čtyřicátých let, v průběhu let padesátých se rozpoutala naplno. Projevem byla snaha nejen o hospodářskou převahu, o dosažení prvenství ve vědeckých objevech a v technické vyspělosti, o údernější a lépe vybavenou armádu, ale také o intelektuální převahu a potírání nepřátelské ideologie. Kulturní boje studené války se odehrávaly na několika frontách, které zasahovaly nejprve pouze do západní Evropy. Ve druhé půli padesátých let, v době, kdy to politická situace na Východě začala umožňovat, se tento „boj o myšlení“ přesunul i do zemí za železnou oponou.

V Československu docházelo od poloviny šedesátých let mj. k většímu množství pokusů o obnovu tradičních kulturních vztahů nebo navazování nových s nejbližšími sousedy za západní hranicí. Tím bylo zejména neutrál-

Die Geduld der Weltgeschichte, Zukunft Europa, Der fünfte Stand a dalších. Prostřednictvím Rakouské společnosti pro literaturu se mu s úspěchem dařilo navazovat kontakty s evropskými intelektuály a využívat jich k propagaci současné rakouské literatury a zároveň obohatit rakouskou kulturní scénu o zahraniční vlivy. Z jeho iniciativy byly ve střední a východní Evropě zřízeny Rakouské knihovny (Österreich-Bibliotheken), Kraus se tímto činem významně zasadil o kulturní styky mezi Rakouskem a jinými evropskými zeměmi. Za svou činnost byl mnohokrát oceněn.

2 ÖGfL byla po roce 1945 první rakouskou institucí, která měla v programu zvat na své akce a propagovat doma autory pocházející z předválečného Rakouska nebo bývalého Rakouska-Uherska, kteří během třicátých let z politických či národnostních důvodů odešli do zahraničí. Většinou šlo o spisovatele židovského původu, již prožili válečná léta v emigraci, do nejistých poměrů Rakouska padesátých let se vrátit nechtěli a po dlouhých letech života v zahraničí už měli nová působiště, např. Elias Canetti, Erich Fried, Fritz Hochwälder, Robert Neumann, Hilde Spiel, Martin Esslin, Manès Sperber, Erich Koestler aj. V šedesátých letech jim byl ze strany ÖGfL konečně nabídnut prostor k alespoň občasným návratům.

ní Rakousko. Čeští a slovenští intelektuálové se po přerušení způsobeném válkou a poválečným režimem nyní častěji dostávali do styku s rakouskými institucemi, organizacemi, spolky a společnostmi. Rezultátem byla pozvání na společné akce pořádané pro účastníky z Východu a Západu ve Vídni i na jiných místech,³⁾ také zásobování uměleckou a odbornou literaturou, studijní pobyty a nabídky dlouhodobé odborné spolupráce.

Byť by se na první pohled mohlo zdát, že šlo čistě o snahu pokračovat ve vzájemně se obohacujícím a stovky let trvajícím soužití středoevropské inteligence, jeví se být podstatným faktorem vliv přicházející ze Spojených států amerických. Skrytá finanční podpora západoevropským umělcům, literátům, hudebníkům či organizacím a spolkům, která od padesátých let ze zámoří plynula, měla pozitivně ovlivnit vztah Evropanů k americké kultuře a pomoci zajistit její přenos do zemí sovětského bloku. Pro geografickou i kulturní blízkost, tedy lepší znalost prostředí a dlouhodobou provázanost, hledaly Spojené státy pro své záměry prostředníky k cestě na Východ v zemích západní Evropy. Jedním z nich mohla být Rakouská společnost pro literaturu. Její archiv dokládá, že kontakty s americkými společnostmi, jejich západoevropskými pobočkami a odnožemi či krycími organizacemi měla. Tato studie se zaměřuje na kongresovou činnost ÖGfL – ukazuje, jakým způsobem spolupráce mezi organizátory probíhala, jaký vliv na prosazování společného (nebo vlastního) zájmu jednotlivé strany vytvářely a dle ohlasů v tisku naznačuje rozsah a dopad této činnosti.

2

Jedním ze způsobů, který ÖGfL zvolila pro spolupráci se zahraničními autory, bylo pořádání velkých mezinárodních symposií. V šedesátých letech byla schopna – s podporou dalších partnerů – zorganizovat tři velké konference, jichž se zúčastnili významní spisovatelé, dramatici, filozofové, kritici a novináři z Východu i Západu. V roce 1965 dvakrát a o rok a půl později,

3 Např. Evropské fórum v Alpbachu (Europäisches Forum Alpbach); společný projekt ČST a ORF *Telemosty/Stadtgespräche Prag-Wien*; Salcburské hudební slavnosti (Salzburger Festspiele) aj.

na jaře 1967, se díky mírně uvolněné politické situaci ve východní Evropě a schopnosti organizátorů sešly na jednom pódiu ke společné diskuzi osobnosti z obou stran ideologicky rozděleného světa. Z Československa byli pozváni na první konferenci režiséři Jan Grossman a František Langer, na druhou spisovatelé Ladislav Mňačko, Alfonz Bednár, Josef Nesvadba a Josef Škvorecký a na třetí filozofové Ivan Sviták a Jan Patočka, který ovšem po zvážení svou účast odřekl.

Akce, pro Rakouskou literární společnost mimořádné, nebyly v širším evropském kontextu ničím novým. Po druhé světové válce začali komunisté a jejich přívrženci v západní Evropě, tzv. *fellow travelers*,⁽⁴⁾ organizovat a podporovat velké mezinárodní sjezdy, demonstrující jednotu myšlení a sílu komunistických idejí. Roku 1947 se v Praze poprvé konal Světový festival mládeže a studentstva, ve dvouletém cyklu následovaly další v Budapešti, Východním Berlíně a dále převážně v metropolích socialistického bloku, roku 1959 ve Vídni. Rovněž v roce 1947 se v Berlíně uskutečnil První německý kongres spisovatelů, tehdy vesměs levicového smýšlení. S traskavým projevem tam vystoupil americký novinář Melvyn Lasky,⁽⁵⁾ který vedle ocenění autorů, již si během války zachovali bezúhonnost a odmítavý postoj vůči Hitlerovi, upozornil na podobnosti nacistického režimu s novým komunistickým policejním státem – Sovětským svazem. Po dalších

4 Pojem, používaný na Západě během studené války, označuje intelektuály, kteří nebyli členy komunistické strany, ale jednali a vystupovali v zájmu Sovětského svazu a v přesvědčení o správnosti komunistické ideologie.

5 Melvyn Jonah Lasky (15. 1. 1920 – 19. 5. 2004) – americký novinář. Narodil se v New Yorku do rodiny polských židovských přistěhovalců. Studoval na Michiganské a Kolumbijské univerzitě historii a sociální vědy, v té době se prohlásil za trockistu, přátelil se s Irvingem Kristolem a Danielem Bellem, kteří jej přivedli mezi židovské intelektuály. V roce 1942 se stal redaktorem antistalinistického časopisu *New Leader*. O rok později nastoupil vojenskou službu k americké Sedmé armádě na post válečného zpravodaje ve Francii a Německu. Po demobilizaci v červenci 1946 pokračoval v Berlíně jako německý korespondent pro *New Leader* a *Partisan Review*. Společně s Helmutem Jaesrichem koncipoval kulturní časopis *Der Monat*, financovaný americkou vojenskou vládou a cílený svými příspěvky na německou intelektuální elitu. Stal se generálním sekretářem Kongresu pro svobodu kultury, pořádaném roku 1950 v Berlíně na podporu svobody ducha a proti komunistické totalitě. Roku 1958 odešel do Londýna do redakce časopisu *Encounter*. Je pokládán za jednoho z otců studené války. Pod ochranou a s pomocí amerického generála Luciuse Claye se na přelomu čtyřicátých a padesátých let zasazoval o zásadní změnu americké propagandy a vytvoření strategie studené války v oblasti kultury. (Srov. www.laskycenter.amerikanistik.uni-muenchen.de)

kritických slovech následoval aplaus antikomunistické levice a komunističtí účastníci opustili sál. Událost na berlínském kongresu bývá považována za začátek dlouholetého kulturního boje studené války proti Stalinově mocenské politice a kulturní ofenzivě. Ukázalo se, že západní levice nehodlá přenechat Východu iniciativu při mobilizaci umělců a spisovatelů a postaví se proti sovětskému bloku a jeho propagandě. Přestože v západní Evropě nebylo mínění o Spojených státech po druhé světové válce jednotné, panovala na konci čtyřicátých let dostatečná jednota v tom, že by intelektuálové měli společně vytvořit obrannou linii proti komunistické ideologii. Pro konkrétní kroky se ze Spojených států nabízela podpora jak personální, tak zejména materiální. V červnu 1950 se v Západním Berlíně sešlo na sto padesát evropských a amerických vlivných spisovatelů, umělců, politiků a intelektuálů na Kongresu pro svobodu kultury a proklamovalo nezávislost ducha. Iniciátory setkání byli Melvin Lasky a Arthur Koestler. Diskutovalo se mj. o možnosti soustředěné akce prozápadních intelektuálů – levicových liberálů a sociálních demokratů, často bývalých členů komunistické strany – namířené proti stalinistické totalitě. Berlínský kongres dal podnět k založení celosvětově působící organizace Kongres pro svobodu kultury (Congress for Cultural Freedom, CCF),⁽⁶⁾ která po desetiletí podporovala snahu Západu rozhodnout ve svůj prospěch studenou válku také na úrovni ideologické propagandy (srov. Stonor Saunders 2001: 78–87).

6 Kongres pro svobodu kultury (1950–1969) – vznikl v reakci na Světové festivaly mládeže a studentstva a konferenci v newyorském hotelu Waldorf Astoria v roce 1949. Původně byl myšlen jako jednorázová akce roku 1950 v Berlíně. Ještě v téže roce však bylo rozhodnuto o jeho stálém zřízení se sídlem v Paříži. Finanční prostředky přicházely od amerických filantropů a CIA, která měla na činnost CCF největší vliv. CCF financoval levicově liberální umělce jako např. Heinrich Böll, Siegfried Lenz aj.; vydávání časopisů *Der Monat*, *Tempo presente*, *Preuves*, *Encounter*, *FORVM* aj.; výstavy abstraktního umění; koncertní a umělecká vystoupení; distribuci západní literatury na Východ; kongresy a přednášky. CCF byl během studené války součástí neoficiálních instrumentů americké kulturní diplomacie a prostředkem ke kulturní ofenzivě USA proti totalitarismu, především komunistickým režimům. Pro své záměry se snažil získat renomované evropské umělce a spisovatele. Součástí sítě spolupracovníků byly představitelé evropské inteligence, např. Hannah Arendt, Albert Camus, François Bondy, Ignazio Silone, Raymond Aron, Eugen Kogon, François Furet a další. K zániku CCF vedlo odhalení tajného financování CIA. Na podobných základech byla roku 1967 založena nástupnická organizace Mezinárodní společnost pro svobodu kultury (International Association for Cultural Freedom, IACF).

Od padesátých let poskytovala finanční zabezpečení mezinárodním projektům Fordova nadace. V roce 1954 založila Fond pro mezinárodní vztahy, který zahrnoval podporu kulturních programů a programů směrem na Východ. Za jejich sestavováním a prosazováním stál bývalý americký novinář Shepard Stone⁽⁷⁾ (Berghahn 2004: 215–220). Vedle tohoto soukromého a veřejně známého finančního zdroje, k němuž se v menší míře přidaly i další americké nadace,⁽⁸⁾ existoval ještě zdroj tajný, skrytý, jímž byly peníze z rozpočtu americké vlády, poskytované prostřednictvím CIA. Krytí zajišťovalo několik organizací se zaměřením na kulturní spolupráci mezi USA a Evropou, neaktivnější a s nejrozsáhlejší sítí podporovatelů byl CCF v čele s Michaelem Josselsonem a sídlem v Paříži a jeho nástupnická organizace Mezinárodní společnost pro svobodu kultury (International Association for Cultural Freedom, IACF), již řídil po odchodu z Fordovy nadace Shepard Stone.

3

Rakouská společnost pro literaturu získala od roku 1962 během tří let své existence mnohé zkušenosti s pořádáním přednášek a širších diskuzí s účastníky také ze zahraničí. V prvním roce působení svolala v únoru diskuzní fórum *Smysl a vliv kritiky* (*Sinn und Wirkung der Kritik*), v květnu

7 Shepard Stone (31. 3. 1908 – 4. 5. 1990), americký spisovatel, novinář, editor. Roku 1933 ukončil studium historie na univerzitě v Berlíně. V letech 1933–1949 působil v *New York Times*, s výjimkou válečných let, kdy roku 1942 vstoupil do americké armády a zúčastnil se válečných operací v Evropě. V roce 1945 pracoval několik měsíců pro vojenskou vládu v Německu, jeho úkolem bylo obnovení svobodného tisku v americké okupační zóně. V následujícím roce se vrátil do *New York Times*, ovšem roku 1949 byl zpět v Berlíně jako zástupce ředitele pro veřejné záležitosti v administrativě vysokého komisaře pro Německo Johna J. McCloye. Záhy postoupil na místo ředitele a další roky strávil v Německu až do doby, kdy McCloy ukončil své tamní působení. Stone opustil práci v oblasti tisku a komunikací a stal se ředitelem oddělení pro mezinárodní záležitosti ve Fordově nadaci. Byl odpovědný za sestavování programů v západní a východní Evropě, vč. stipendijních pobytů a studentských výměn mezi Spojenými státy a zeměmi komunistického bloku; na tomto místě setrval do roku 1967, kdy Fordovu nadaci opustil a stal se ředitelem IACF, nástupce CCF. Roku 1974 se Stone vrátil do Berlína a přijal místo ředitele první zámořské pobočky Aspen Institute of Humanistic Studies (Aspenský institut humanitních studií), kde setrval až do svého penzionování v roce 1988. Zůstal členem nebo se stal konzultantem mnoha institucí, přednášel a stále udržoval styky s dřívějšími kolegy.

8 Např. Rockefeller.

Situace umění v Rakousku (Die Situation der Künste in Österreich) a v říjnu *Situace literatury v Rakousku (Die Situation der Literatur in Österreich)*, jehož se zúčastnili autoři např. Franz Theodor Csokor, Milo Dor, Hans Weigel aj. Roku 1963 navázala v mapování domácího uměleckého a kulturního terénu únorovou diskuzí *Situace nakladatelství v Rakousku (Die Situation der Verlage in Österreich)*, v červnu setkáním *Duševní předpoklady literárního města (Die geistigen Voraussetzungen einer Literaturstadt)* s účastníky Theodorem W. Adornem, Franzem Theodorem Csokorem, Peterem von Tramin a dalšími; v říjnu se ještě konala širší diskuze *Kniha a publikum (Buch und Publikum)*. Následujícího roku svolala ÖGfL dvě setkání – *Rakousko jako idea a realita (Österreich als Idee und Realität)* a *Existují v literární kritice měřítka? (Gibt es Maßstäbe in der Literaturkritik?)*, na něž přijeli z Německa Marcel Reich-Ranicki, Helmut Jaesrich, Friedrich Torberg a diskutoval i hostitel Wolfgang Kraus.⁽⁹⁾

Krausova myšlenka pozvat do Vídně ke společné diskuzi autory z Východu i Západu našla podporu u západních levicových intelektuálů, soustředěných v organizacích s vazbami na Spojené státy. Pořadatelem zůstává navenek pouze ÖGfL, avšak na přípravách se podíleli ještě další partneři – Kongres pro svobodu kultury a jeho odnože. Ve složce s korespondencí vztahující se k „rozhovorům u kulatého stolu“, jak organizátoři tato setkání nazvali, se nejčastěji objevují jména Manès Sperber, Konstanty Aleksander Jeleński, François Bondy, Pierre Emmanuel a René Tavernier – všichni působili v pařížské centrále CCF.

Kraus o možnostech spolupráce s CCF i americkými nadacemi věděl. Znal se s lidmi, kteří v nich působili, a setkával se s nimi při různých společenských příležitostech a kulturních akcích. Tyto kontakty mohl využít ve prospěch ÖGfL. Mezi prvními zahraničními hosty, kteří měli mimochodem k Rakousku velmi blízko, byl Manès Sperber. Německy píšící autor a psycholog pocházel z Haliče a svá studentská léta prožil ve Vídni.⁽¹⁰⁾

9 Srov. seznam diskuzních fór / rozhovorů u kulatého stolu / sympozií, ÖGfL, E238.

10 Manès Sperber (12. 12. 1905 – 5. 2. 1984), levicový intelektuál, spisovatel a psycholog židovského původu. Narodil se v městečku Zabłotów ve východní Haliči, tehdy patřící k Rakousku-Uhersku. Roku 1916 se rodina přestěhovala do Vídně, kde se Manès poprvé setkal s antisemitským okolím. Útočiš-

V červnu 1962, už půl roku po založení ÖGfL, jej Kraus pozval k autor-skému čtení, v dalších letech přijížděl také na literární či filozofické před-nášky.⁽¹¹⁾ Mezi zaměstnanci Společnosti se traduje – zatím bez písemných dokladů, že za pořádáním literárních konferencí stály právě dobré vztahy Krause a Sperbera. Byli spolu ve stálém písemném i osobním styku, Kraus také často jezdil do Paříže, kde Sperber žil, a je pravděpodobné, že při ně- které z návštěv vznikl nápad společně uspořádat setkání Východ-Západ. Od Sperbera se o myšlenku využít půdu a kontakty ÖGfL dozvěděl žurnalista, literární kritik a vydavatel François Bondy,⁽¹²⁾ jenž ji rozšířil dál. Dopis, kte-

těm se mu stala v letech 1917–1923 mládežnická židovská organizace Haschomer Hatzair, v níž získal sebevědomí být Židem v nepřátelském prostředí. Od roku 1921 navštěvoval přednášky zakladatele individuální psychologie Alfreda Adlera a stal se jeho obdivovatelem. O šest let později ho následoval do Berlína, kde vstoupil do komunistické strany, působil jako terapeut a věnoval se marxistické individuální psychologii. Názorově se s Adlerem rozešel v přesvědčení, že jen komunismus může zabránit šíření národního socialismu. Roku 1933 prchal před nacisty přes Chorvatsko do Paříže. Pracoval dál pro tamní komunistickou stranu, když ovšem došlo v Sovětském svazu k zinscenovaným soudním procesům proti bývalé stranické elitě, s komunisty se rozešel a zůstal věren svému vlastnímu přesvědčení. Ve svém díle upozorňoval na společné rysy hnědé a rudé diktatury. Roku 1939 vstoupil do francouzské armády a po demobilizaci se usadil na jihu Francie; když i tam došlo roku 1942 k deportacím Židů, unikl do Švýcar-ska. Po propuštění z uprchlického tábora se začal věnovat sepisování svých vzpomínek. V curyšském exilu vznikla románová trilogie *Jako slza v oceánu*, popisující jeho zkušenost se stalinismem. Po válce se s manželkou a synem vrátil do Paříže. Pracoval jako redaktor a angažoval se v CCF, kde se zasazoval o svobodnou tvorbu umělců v Sovětském svazu. Své vzpomínky a životopisná fakta vypsál do třídílné autobiografie *All das Vergangene (Die Wasserträger Gottes, 1974, Die vergebliche Warnung, 1975 a Bis man mir Scherben auf die Augen legt, 1977)*. (Srov. Isler 2018.)

11 Kraus → Sperber, 17. 4. 1962, ONB, pozůstalost Manès Sperber; také program akcí ÖGfL, www.ogl.at.

12 François Bondy (1. 1. 1915 – 27. 5. 2003), švýcarský publicista, esejista, literární kritik, vydavatel (Eugène Ionescu) a překladatel; hovořil a psal čtyřmi jazyky, označoval se za Evropana. Narodil se v Berlíně do česko-maďarské židovské rodiny. Otec pocházel z Prahy a působil jako divadelní režisér v Berlíně, roku 1926 se rodina přestěhovala do Švýcarska. Bondy studoval germanistiku na Sorbonně v Paříži, kde dále žil a pracoval jako novinář. Vstoupil do komunistické strany, ale po uzavření paktu mezi Hitlerem a Stalinem se k ní otočil zády. Roku 1940 byl kvůli svému židovskému původu zatčen, internován a vykáznán z Francie. Odešel do Žürichu, kde pomáhal s vybudováním hnutí odporu proti nacistům v Německu. Jako jeden z prvních žurnalistů psal o koncentračních táborech v Polsku. Od roku 1947 působil jako redaktor, politický komentátor, zahraniční korespondent a kritik ve švýcar-ských novinách *Weltwoche*. Spolupracoval s dalšími švýcarskými a německými novinami a časopisy (*Der Monat, Merkur, Akzente, Die Zeit, Die Welt, New York Times, Le Monde* atd.). Roku 1950 v Paříži založil a vydával politicko-kulturní časopis *Preuves* (1951–1969), v němž se snažil o kulturní kontakty přes hranice rozděleného světa a věnoval se ožehavým politickým otázkám, mj. popsal sovětský ma-sakr polských důstojníků a příslušníků inteligence v Katyni. Ve svých teoretických pracích se zabýval současnou literaturou, spolu s K. Jeleńským sepsal monografii o Witoldu Gombrowiczovi, překládal či popularizoval díla Benedetta Croce, Ignazia Silone, Itala Calvina aj.

rý Krausovi v červenci 1964 zaslal Konstanty Jeleński,⁽¹³⁾ poodhaluje začátek celé spolupráce:

„... François Bondy mi nedávno vyprávěl o zajímavém návrhu na setkání pod záštitou vaší Společnosti ve Vídni. Požádal mne, abych vás kontaktoval, protože, jak jsem pochopil, bychom mohli my tři a Manès Sperber vytvořit malý přípravný výbor. Protože Bondy, Sperber a já žijeme v Paříži, bylo by možná nejvhodnější a nejekonomičtější, kdybyste přijel sem, abychom mohli o tomto návrhu diskutovat společně. Toto setkání by se mohlo konat buď před 18. srpnem, nebo po 15. září, protože Bondy a Sperber budou jeden nebo druhý mezi těmito daty nepřítomni...“⁽¹⁴⁾

Malá organizační skupinka se během podzimu 1964 několikrát sešla na různých místech Evropy, poprvé v září v Západním Berlíně během setkání spisovatelů, které tam CCF svolal. Další schůzka proběhla 5. listopadu v Paříži. Tamní kolegové chtěli s Krausem naplánovat jednotlivé kroky velmi po-

13 Konstanty Aleksander Jeleński (2. 1. 1922 – 4. 5. 1987), esejista a kritik, neoficiální vyslanec polské kultury v Paříži. Jako syn polského diplomata v dětství cestoval po Evropě. V roce 1939 v sedmácti letech opustil nacisty okupované Polsko a už se do něj nikdy nevrátil. Následující rok vstoupil do armády ve Francii a bojoval za její obranu. Po porážce odešel do Velké Británie, kde střídal vojenskou službu se studiem na univerzitě Saint-Andrews a v Oxfordu. V červnu 1944 se vrátil do Francie jako příslušník První polské tankové divize a dostal se z Normandie až do Belgie a Holandska. Z té doby je držitelem mnoha vojenských vyznamenání. Po skončení války se nechtěl vracet do komunistického Polska a rozhodl se pro život emigranta v různých evropských zemích a městech. Nejdéle zůstal v Paříži, od roku 1952 do své smrti. Díky znalosti francouzštiny a francouzské kultury se rychle zabydlel v tamním uměleckém a intelektuálním prostředí. Začal pracovat pro CCF, kde řídil oddělení pro východní Evropu; byl tajemníkem Writers' and Publishers' Committee for European Cooperation (Výbor spisovatelů a nakladatelů pro evropskou spolupráci); působil jako editor měsíčníku *Preuves*, významně se podílel na vydávání polského exilového časopisu *Kultura*, psal eseje a knižní recenze pro *Le Monde*, *La Quinzaine*, *Les Lettres Nouvelles*, britský *Encounter* a *Survey*, americký *The New Republic* a *Partisan Review*, německý *Der Monat* a *Merkur* a italský *Tempo Presente*. Jeho politické názory byly blízké protitotalitní levici. Jeho pařížský byt byl vždy otevřený spisovatelům a umělcům z polské exilové komunity a intelektuálům přicházejícím z různých evropských zemí, kteří spolupracovali s CCF. V letech 1973–1976 působil v Centre Royaumont pour une Science de l'Homme (Royaumontovo centrum pro vědu člověka). Jeho velkou zásluhou bylo objevení Witolda Gombrowicze pro západoevropské čtenáře; roku 1963 vydal *Anthologie de la poésie polonaise*, první francouzskou publikaci o moderní polské poezii. (Srov. Skórzyński 2006.)

14 Jeleński → Kraus, 31. 7. 1964, ÖGfL, E35.

drobně, o přípravách chtěli mít stálý přehled. Kraus s nimi musel svá rozhodnutí konzultovat a podával jim písemné zprávy o všem, co podnikl:

„Milý pane Sperber, [...] [m]ožná Vás François Bondy nezpravil o tom, že jsem s ním ještě poslední den před svým odjezdem vše prohodil až do nejmenších detailů, jak seznam účastníků, tak rovněž zvyklosti během jednání, přičemž jsme stanovili, že každý z pánů má přednést referát v délce 10–20 minut podle písemné předlohy. [...] Pan Bondy si během našeho tehdejšího jednání dělal přesné poznámky a ubezpečil mne, že je vše v pořádku, měl jsem panu Jelenskému dát vědět o rozběhnutí akce. To jsem udělal...“⁽¹⁵⁾

Jeden z prvních návrhů hovořil o sympoziu Východ-Západ na téma *Literatura a skutečnost* v délce tří dnů v listopadu 1964 a s předpokládanými náklady 120 000–150 000 šilinků. Na předběžném seznamu účastníků, rozděleném zatím na východní státy a Rakousko, figurují z Československa Ladislav Mňačko a Eduard Goldstücker.⁽¹⁶⁾ Později se začalo počítat s uspořádáním dvou kongresů s poněkud rozdílným zaměřením a širší západní účastí. První, s názvem *Divadlo současnosti – současnost divadla*, měl svést dohromady dramatiky, režiséry a divadelní kritiky; druhý – *Naše století a jeho román* – měl nabídnout prostor k diskuzi spisovatelům a literárním kritikům. Organizátoři předpokládali konání obou v poměrně krátkém časovém sledu na jaře 1965. Pro „divadelní kulatý stůl“ bylo určeno datum 22. až 24. března, „románový“ se měl konat o měsíc později. Nejprve došlo ještě v únoru k posunu termínu druhého kongresu o týden – na 3. až 5. května,⁽¹⁷⁾ záhy však organizátoři oznámili další změnu. Zjistili totiž, jak náročná je příprava první mezinárodní akce, a rozhodli se posunout tu následující až na podzim.⁽¹⁸⁾ Dva roky po uspořádání prvního kongresu proběhlo ještě třetí setkání podobného formátu – *Literatura jako tradice a revoluce*.

15 Kraus → Sperber, 14. 1. 1965, ÖGfL, E35.

16 Srov. ÖGfL, E35.

17 Ke změně termínu došlo z důvodu zasedání poroty pro udělení ceny Prix Formentor a z toho plynoucí možné neúčasti některých pozvaných.

18 Srov. hromadné zvací dopisy Kraus → hosté kongresu, 23. 12. 1964, 4. 2. 1965 a 9. 3. 1965, ÖGfL, E30.

Organizační výbor na svých schůzkách dohodl vedle obsahu a termínu kongresů pro Krause zásadní věc: část finančních prostředků na jejich zabezpečení poskytne CCF nebo s ním spojené organizace, např. Výbor spisovatelů a nakladatelů pro evropskou spolupráci (Writers' and Publishers' Committee for European Cooperation).⁽¹⁹⁾ Jeleňski k tomu Krausovi psal:

„... Zatímco nikdy nebyl zpochybněn duch naší spolupráce, již jsme narýsovali během setkání v Paříži 5. listopadu, vznikly potíže čistě technické, jelikož jsme nepředložili odhad našeho finančního příspěvku na setkání [autorů ve Vídni], jak jsme dohodli dříve. Domníval jsem se, že jste nám slíbil memorandum shrnující naše společné rozhovory, jež by mi posloužilo k odhadu rozpočtu. [...] bylo rozhodnuto, že západní účast na obou setkáních, divadelním i románovém, bude financovat Výbor spisovatelů a nakladatelů pro evropskou spolupráci...“⁽²⁰⁾

CCF se dopisem Jeleňského vyjádřil také k výběru účastníků:

„Divadlo. Východní účastníci jsou vybráni velmi dobře, ovšem my bychom byli rádi, kdybyste mohl pozvat také Adama Tarna, editora *Dialogu*, možná nejlepšího divadelního časopisu na světě [...]. Na západní straně se nám zdá, že by měla být poněkud pozměněna francouzská účast [...].

Román. Bohužel jsme si téměř jisti, že Witold Gombrowicz nepřijede, a zdá se nám být škoda omezit polskou účast na Karsta. Navrhovali bychom pozvat Andrzeje Kijowského [...], který je nejlepším polským kritikem [...]. Na

19 Výbor spisovatelů a nakladatelů pro evropskou spolupráci – organizace založená roku 1957 Kongresem pro svobodu kultury za účelem morální a finanční pomoci nekomunistickým intelektuálům a studentům ve východoevropských zemích a diktaturách Španělska a Portugalska. Výbor uděloval granty a stipendia; pomáhal organizovat konference, vydávat knihy a jejich recenze; a podílel se na programu distribuce knih do východní Evropy. Vznikl z iniciativy K. A. Jeleňského, jež byl v letech 1957–1966 jeho tajemníkem. Finanční prostředky poskytovala CIA a americké nadace Fairfield, Ford, Rockefeller apod. Roku 1966 se Výbor transformoval v Nadaci pro vzájemnou evropskou intelektuální pomoc (Fondation pour une entraide intellectuelle européenne, FEIE) s identickým programem. Hlavními spolupracovníky zůstali Konstanty Jeleňski, Pierre Emmanuel, François Bondy, Shepard Stone a Roselyne Chenu, která je nyní ředitelkou navazující, od roku 1976 nezávislé nadace. (Srov. Chenu 2007: 7).

20 Jeleňski → Kraus, 19. 1. 1965. ÖGfL, E35.

západní straně bychom navrhovali další dvě francouzské účasti: Jean Bloch-Michel [...] a Maurice Nadeau [...]. Konečně měli bychom využít přítomnosti Mary McCarthy ve Francii a na setkání pozvat i ji...^{“(21)”}

Na konci roku 1964 začala ÖGfL rozesílat autorům zvací dopisy uvozené těmito slovy: „Půda neutrálního Rakouska se nám zdá být vhodná obzvláště pro kulturní rozpravu mezi Východem a Západem a stále odpovídající tradici dřívějšího mnohonárodnostního státu...“^{“(22)”} Po krátké referenci o samotné Společnosti následovala informace o předpokládaném programu sympozia, který byl rozložen do tří dopolední od 10 do 13 hodin. Vedle pozvaných řečníků se ho měl zúčastnit také vybraný okruh zástupců tisku a kritiků. Večer posledního dne mělo pro veřejnost proběhnout v Redoutensaalu v Hofburgu závěrečné shrnutí, na němž by vystoupily vybrané osobnosti, které by hovořily o průběhu diskuzí. Závěrem dopisu žádali organizátoři budoucí řečníky o zaslání jejich příspěvků do diskuze. Nabídli honorář ve výši 3 000 šilinků a úhradu nákladů spojených s cestou a pobytem ve Vídni. Přílohou pozvánky bylo deset otázek k problematice současného románu, sahajících od realismu přes „nouveau roman“ až po vliv filmu a televize či nový vztah mezi autorem a čtenářem: 1. Je „realistický román“ dnes ještě přesvědčivý? 2. Co je realismus v románu? 3. Lze dnes ještě vyprávět nereflektovaně a přesto udržet vysokou literární úroveň? 4. Má se dnešní román zabývat obecnými problémy současnosti nebo být jen subjektivním pohledem do autorova nitra? 5. Je literárně hodnotný román psán pro publikum či nikoliv? 6. Může román vyjadřovat světový názor, snažit se o vliv na vývoj společnosti, angažovat se a být přitom uměleckým dílem? 7. Je „nouveau roman“ životaschopný? 8. Změnily se románové postavy a styl nástupem filmu a televize? 9. Ztratil román ve srovnání s dřívější dobou na účinku na své čtenáře? 10. Existují náznaky, jak bude vypadat román zítřka?^{“(23)”} Otázky měly vyvolat odezvu v referátech a dát směr závěrečné pódiové diskuzi.

21 Ibid.

22 Kraus → Grass, 23. 12. 1964, ÖGfL, E30.

23 Kraus → Sperber, 21. 9. 1965, ÖGfL, E30.

Poté, kdy na konci dubna proběhl velmi úspěšně „divadelní kongres“, těšil se Wolfgang Kraus na „románový“. ⁽²⁴⁾ Sperberovi osobně poděkoval za dosavadní pomoc a záhy jej požádal o další podporu: „Hned jsem se posadil k sestavení ‚jmenného seznamu přání‘ pro románovou diskuzi. [...] Současně naleznete také další seznam s příslibenou účastí, příp. s nejistými účastníky. Prosím, dejte mi vědět, na které z pánů ze seznamu můžete zapůsobit a u koho shledáváte pozvání slibným a také smysluplným.“ ⁽²⁵⁾ Na dopis reagoval Jeleňski, který ve své odpovědi velmi podporoval účast Jeana Bloch-Michela, dle svého názoru nejlepšího literárního kritika ve Francii, jehož práce o „nouveau roman“ považoval za fundamentální. ⁽²⁶⁾

ÖGfL rozeslala více než čtyřicet zvacích dopisů. Organizátoři zvažovali různá jména a později hledali náhradní namísto těch, kdo z nejrůznějších důvodů odmítli. Byli to mj. na „západní“ straně spisovatelé Günter Grass, Heinrich Böll (Německo); Alberto Moravia, Ignazio Silone, Bonaventura Tecchi (Itálie); Mary McCarthy (USA); na Východě Alexandr Tvardovskij (SSSR). Grass se Krausovi omluvil už z obou jarních termínů a také na nové, podzimní datum reagoval omluvou: „V polovině října mají začít v Schiller-Theater zkoušky mého kusu ‚Die Plebejer proben den Au[f]stand‘. Protože chci být u práce na zkouškách přítomen, nebude pro mne opět možné, abych opět spatřil Vídeň.“ ⁽²⁷⁾ Nakolik bylo vídeňské setkání důležité pro jiné autory, ukázal např. Elias Canetti, který se ocitl v podobné situaci jako Grass. Na podzim zkoušel v divadle v Braunschweigu svou hru, jejíž premiéra byla plánována na úterý 26. října. Canetti navrhl, že se vzdá nedělní generální zkoušky a odletí do Vídně, kde se v pondělí zúčastní programu prvního dne, na úterní premiéru by se vrátil do Braunschweigu a ve středu už chtěl být zase zpět ve Vídni na závěrečné pódiové diskuzi všech přednášejících. ⁽²⁸⁾ Jiné potíže před cestou měli účastníci z komunistických zemí. Pro povolení k výjezdu na Západ potřebovali domácím institucím

24 Srov. Kraus → Sperber, 12. 5. 1965, ÖGfL, E35.

25 Kraus → Sperber, 12. 5. 1965, ÖGfL, E35.

26 Jeleňski → Kraus, 14. 5. 1965, ÖGfL, E35.

27 Grass → Kraus, 12. 3. 1965, ÖGfL, E30.

28 Canetti → Kraus, 19. 9. 1965, ÖGfL, E30.

předložit oficiální pozvání od pořadatele; také veškerá následující domluva probíhala prostřednictvím těchto institucí, které měly při rozhodování o účasti rozhodující slovo.⁽²⁹⁾

Úřady některých východoevropských států se snažily vložit i do rozhodování o západních účastnících. Polský kulturní atašé protestoval u Společnosti pro literaturu, když Krausovi vyčetl pozvání „vícero polských exulantů“, mj. Marcela Reicha-Ranického a „jednoho“ šéfredaktora pařížského exilového časopisu *Kultura*, jehož jméno Krausovi ovšem nesdělil. Polský atašé a po něm i další z východoevropských zemí prohlásili, že při účasti Reicha-Ranického se veškerí pozvaní z Východu účasti na konferenci zdrží.⁽³⁰⁾ Kraus Reicha-Ranického skutečně pozval, avšak nedostal od něj příslib účasti, pouze otevřenou odpověď. Nyní se protestů z Polska zalekl, a aniž své kroky konzultoval s partnery, požádal jej, aby se své účasti vzdal, když ji tak jako tak zatím ještě nepotvrdil. Teprve poté Kraus informoval o stavu věcí dopisem Jeleňského a přidal svou další obavu. O aktivní účast na konferenci projevil zájem François Bondy za redakci časopisu *Preuves* a Kraus dostal strach, že by také jeho přítomnost mohla vést k nežádoucím reakcím. Od Jeleňského chtěl stanovisko a doporučení, jímž by se při svém rozhodování řídil.⁽³¹⁾ Záhy dostal obsáhlou a jasnou odpověď:

„Je docela možné, že [...] východní režimy by rády našly záminku, aby mohly zakázat svým spisovatelům účast na dalším takovém setkání. Ovšem má osobní reakce je velmi odlišná od vaší stejně jako postoj k podobným intervencím. Já sám jsem samozřejmě ‚Exilpole‘, od doby, kdy jsem opustil svou zemi za nacistické okupace a přidal se k polské armádě na západní frontě a odmítl se po válce vrátit do stalinistického Polska. Z toho důvodu mohu být já tou osobou, kterou polský atašé tajemně považuje za ‚Editor-in-Chief of *Kultura*‘ [...].

29 ÖGfL obdržela od Svazu čs. spisovatelů dopis podepsaný vedoucím zahraničního oddělení Petrem Pujmanem: „Vážený pane doktore! Na žádost našeho člena L. Mňačka Vám sdělujeme, že ve svých pracovních plánech bude počítat s avizovaným přesunem Vašeho ‚rozhovoru u kulatého stolu‘ na květen a tohoto rozhovoru se rád zúčastní.“ Pujman → Kraus, 4. 3. 1964, ÖGfL, E30.

30 Z korespondence Kraus – Sperber vyplývá, že dalším, kdo intervenoval proti účasti polských emigrantů, byl český kulturní atašé. Srov. Sperber → Kraus, ÖGfL, E35.

31 Srov. Kraus → Jeleňský, 11. 6. 1965, ÖGfL, E35.

Já osobně jsem rozhodně přesvědčen, že bychom neměli povolit žádný způsob ,vylučování‘ diktovaného východními režimy, pokud se tato vylučování týkají spisovatelů, které respektujeme, kteří představují hodnoty, v něž sami věříme, a kteří jsou otevřeni k dialogu ,bona fide‘. Ani ve snu by nás nenapadlo zvát na setkání, jež organizujeme, jakékoliv reakcionáře, válečné štváče, spisovatele s nacistickou či fašistickou minulostí [...]. Nikdy jsem se osobně nesetkal s panem Reichem-Ranickým, ale chápu jej jako dobrého kritika, který udělal mnoho pro lepší znalost polské literatury v Německu a který je považován za přítele a přívržence levicového křídla německých demokratických spisovatelů. Dle mého názoru by bylo nanejvýš trapné, kdybychom souhlasili s jeho vyloučením [...]. Co se týče Françoise Bondy, nejsem s to sdílet vaše obavy a nerozumím důvodům, [...] jeho přítomnost na takovém setkání nepotřebuje žádné zdůvodnění, jako šéfredaktor *Preuves* udělal pro publicitu polské, maďarské a jugoslávské literatury více než většina lidí.“⁽³²⁾

V setkáních Východ-Západ spatřoval Jeleński snahu o kulturní a intelektuální liberalizaci komunistických režimů, ústupky vůči nim považoval za krok zpět, neboť přítomnost exilových autorů byla už delší dobu „fait accompli“. O celé záležitosti informoval své pařížské kolegy. Sperber se vyjádřil, že by považoval za „těžký omyl“, kdyby bylo jakémukoliv státu „vyhrazeno právo bránit v účasti té či oné osobě námitkou“. Setkání Východ-Západ bylo dle jeho slov koncipováno jako prostor pro autory, prezentující své dílo, nikoliv pro agenty nějakého státu. Varoval před nebezpečným uhýbáním, protože „kdo povolí, neotevře pouze špehýrku, nýbrž dveře i vrata, jimiž bude přicházet stále více nežádoucího a zlého“.⁽³³⁾

K argumentu o nepotvrzené účasti Reicha-Ranického je třeba dodat, že na první pozvánku ihned nadšeně reagoval už koncem prosince 1964 a kvůli jejímu termínu přesunul svůj plánovaný program v Paříži. Když dostal z Vídně oznámení, že se akce posouvá z dubna na začátek května, přesunul plánovaný program na ty dny v Bernu. Záhy obdržel s omluvou

32 Jeleński → Kraus, 15. 6. 1965, ÖGfL, E35.

33 Sperber → Kraus, 21. 6. 1965, ÖGfL, E35.

a vysvětlením zprávu o další změně data tentokrát na říjen.⁽³⁴⁾ Reagoval na ni ještě shovívavě:

„nic nemůže mou láskou k Rakousku otrást, ani nesnesitelná Společnost pro literaturu, která mi pokazila celé jaro 1965. Kvůli ní jsem přesunul přednášku v Paříži a rozhlasový pořad v Bernu, různým lidem a – což je ještě horší – také sám sobě jsem způsobil největší potíže. Říjnový termín jsem si sice zapsal, ale nemůžete ode mne očekávat, že teď budu brát Vaše termíny vážně. [...] S nasupeným a přesto trochu srdečným pozdravem Váš...“⁽³⁵⁾

Tím však domluva stran účasti Reicha-Ranického na konferenci nekončí. Na konci května mu totiž Kraus napsal o návštěvě „rozhodujícího polského legačního rady ve Vídni“, který se nechal slyšet, „že polská účast, a téměř jistě také dalších na východní straně, na naší románové diskuzi koncem října nebude možná, pokud Vy, milý pane Reich-Ranicki, se jako diskutující zúčastníte. [...] doufám, že máte pochopení.“⁽³⁶⁾ V tomto případě však Kraus už smířlivou odpověď nedostal. Do Vídně mu dorazil velice rozhořčený dopis, v němž Reich-Ranicki rozhodně odmítl jakékoliv pochopení Krausových úliteb východním diplomatům: „Z Východu mohou přijet jen ti spisovatelé, kteří dostanou potřebné povolení tamních úřadů. Měly by smět tyto úřady ještě taky rozhodovat, kdo smí přijet ze Západu? K čemu potom to celé?“⁽³⁷⁾ Svou účast samozřejmě zrušil, stejně tak veškerá další svá vystoupení na půdě ÖGfL. Společně s ním odmítli přijet i dva profesori z univerzity v Tübingen – spisovatel, literární historik a kritik Walter Jens a historik a literární vědec Hans Mayer.

Reakce Reicha-Ranického i Jeleňského a Sperbera přiměly Krause uvažovat o jiné formě setkání nebo dokonce úplném zrušení.⁽³⁸⁾ Zástupcům CCF však velmi záleželo na tom, aby se incident urovnal a neskončil „vítěz-

34 Srov. korespondence Kraus → Reich-Ranicki, ÖGfL, E35.

35 Reich-Ranicki → Kraus, 23. 3. 1965, ÖGfL, E35.

36 Kraus → Reich-Ranicki, 25. 5. 1965, ÖGfL, E35.

37 Reich-Ranicki → Kraus, 13. 6. 1965, ÖGfL, E35.

38 Kraus → Bondy, 28. 6. 1965, ÖGfL, E35.

stvím“ východních politiků. Krause nabádali k využití jeho diplomatických schopností, které již dříve prokázal při organizaci divadelního setkání. Nešlo jim pochopitelně o to, zda se kongres uskuteční, tak jak byl plánován, či nikoliv (i když to také nebylo nedůležité). Jednalo se o mnohem více, o smysl všech podobných iniciativ, o jejich vliv a „důkaz, že svobodného ducha lze dosáhnout“.³⁹⁾ Do role prostředníka při dohodě s Reichem-Ranickim se postavil Bondy. Navštívil jej v Hamburku a souhlas s účastí od něj nakonec získal. Polské ani československé zastupitelství už do organizace nezasáhly.

Po těchto turbulencích se kongres mohl uskutečnit v plánovaném formátu a s původně vybranými diskutujícími. V *Koktejlu na závěr sezóny* oznámil Wolfgang Kraus koncem června t.r. veřejnosti plánovaný program akcí ÖGfL, který obsahoval i další velké mezinárodní setkání (srov. Zitta 1965).

4

Své referáty na třídení konferenci přednesli a diskuzí se zúčastnili Reinhard Baumgart, Hermann Kesten, Hans Mayer, Marcel Reich-Ranicki (Německo); François Bondy, Hugo Loetscher (Švýcarsko); Elias Canetti, Erich Fried (Velká Británie / Rakousko), Jean Bloch-Michel, Maurice Nadeau, Alain Robbe-Grillet, Manès Sperber (Francie); Petar Segedin (Jugoslávie); Roman Karst, Tadeusz Konwicki (Polsko); Ovid S. Crohmalniceanu, Marin Preda (Rumunsko); Alfonz Bednár, Ladislav Mňačko, Josef Nesvadba, Josef Škvorecký (Československo); Jurij Bondarev (Sovětský svaz); Tibor Déry, Géza Ottlik (Maďarsko); Fritz Habeck, Hans Lebert a Peter von Tramin (Rakousko).

Tisk hodnotil výběr účastníků jako šťastný a novináři psali o přítomnosti „spolutvůrce ‚nouveau roman‘ a scenáristy Robbe-Grilleta, jednačtyřicetiletého Rusa Jurije Bondareva, jehož romány (*Zapomeň, kdo jsi*) jsou odvážným zúčtováním se Stalinovou dobou, dvaasedmdesátiletého Maďara Tibora Déry, který strávil několik let v Kádárově vězení, nebo polského

39 Sperber → Kraus, 21. 6. 1965, ÖGfL, E35.

profesora literatury Romana Karsta, který se dva roky zpátky zasadil o rehabilitaci Kafky na Východě“ (šifra L. St. 1965).

Přednášející i hosté se sešli v pondělí 25. října dopoledne v reprezentativních prostorách paláce Palffy. V krátké uvítací řeči zopakoval ředitel Kraus myšlenku z úvodu pozvánek, že Rakousko je díky své historii i současnosti, díky své tradici i dnešní neutralitě vhodným místem pro takovýto druh rozhovorů. Sliboval si od nich poznávání rozličných stanovisek zastupovaných různými individualitami, které mají v různých společenských zřízeních různé osudy. Vysvětlil, že jednotlivé země zde nejsou zastoupeny oficiálními delegacemi, nýbrž že ÖGfL rozeslala pozvánky jmenovitě známým osobnostem dle svého vlastního výběru (srov. Kraus 1965). Účast dvaceti sedmi spisovatelů a kritiků ve spravedlivém rozdělení na třináct z Východu a čtrnáct ze Západu posilovala představu organizátorů, že dojde k dialogu či, ještě lépe, k názorové výměně mezi dvěma skupinami s odlišnými postoji. Ovšem dobové komentáře a audionahrávky ukazují, že se tak nestalo. Pro *Neue Zürcher Zeitung* shrnul své postřehy François Bondy. Spisovatelé dle jeho pozorování hovořili spíše každý sám za sebe, než že by se hlásili k nějakým společným idejím či ideologiím. Na pořadu se politická a ideologická témata objevila jen zřídka, byla rychle odbyta a měla charakter spíše mezivstupů než předmětů diskuze. Přednášející hovořili o svých vlastních zkušenostech a současně byli ochotni přistoupit na názory svých kolegů (srov. Bondy 1965).

Sérii přednášek⁴⁰⁾ otevřel Tibor Déry skeptickým projevem o vlivu románu na dějinné události. Vykreslil mu černou budoucnost, v níž viděl „odlidštění lidstva a jeho zničení vlastními vynálezy“. Pohled člověka sedícího v autě je abstraktní, vnímá rychlost a překážky, přírodu vidí až v dáli za nimi, uvedl Déry pro ilustraci. Většina řečníků jeho projev ale zkritizovala. Roman Karst odmítl černé vidění světa ve vztahu k vývoji románu a označil jeho eventuální krizi naopak za znak životnosti. V následujícím příspěvku hovořil Jurij Bondarev nejprve o moderním (socialistickém) rea-

40 Texty všech přednášek nechala ÖGfL na své náklady převést do němčiny a angličtiny a jsou uloženy v jejím archivu. Souborně vyšly v prosincovém vydání literárního časopisu *Wort in der Zeit*, na jehož vydávání se ÖGfL spolupodílela.

lismu, který mu byl dle jeho slov nejbliže. Považoval jej za životaschopný a účinný při odsouzení zaniklého a podpoře lidumilnosti. Člověk není naprogramovaný stroj, je dobrý i zlý, komplikovaný i rozporuplný, neboť před ním leží svět plný sotva objevených tajemství, jež každý jinak vykládá. Literatura je podle Bondareva hledáním a experimentováním ve století kybernetiky, atomu a kosmu, v době ohlušujícího hluku, neuvěřitelné rychlosti a zkracování vzdáleností – klid a rovnováha 19. století jsou pryč. Moderním francouzským autorům vyčítal produkci neprůhledné a subjektivní literatury, určené jen malému okruhu čtenářů. Dle jeho názoru musí kniha provokovat a vyvolávat diskuzi. V centru pozornosti stál vývoj románu 19. století k současnému textu, v té souvislosti byli jmenováni autoři Jean Paul či Nikolaj Vasiljevič Gogol. Robbe-Grillet uvedl jako představitele „nouveau roman“ např. Gustava Flauberta, čímž zdůraznil spíše postupný vývoj od tradičních textů, než že by došlo k náhlému zlomu ve způsobu psaní. Proti požadavku na autenticitu – každý může vyprávět jen svou vlastní zkušenost – nabídl jinou perspektivu Elias Canetti. Bohatství našeho rozšiřujícího se světa ukázal v ponoru do minulosti až ve čtyřech rovinách a ve dvojím pohledu do budoucnosti – na katastrofu a na „dobrý život“. Každý spatřuje současně její temné i světlé stránky. Tuto „budoucí skutečnost“ považoval Canetti za absolutní, neboť nikdo jí nemůže uniknout. Podobné obohacení reality vyžaduje stále větší preciznost a množství rozličných zkušeností, míní.⁽⁴¹⁾

Kongresové publikum přijalo Canettiho spolu s Manèsem Sperberem a Erichem Friedem – rakouské autory žijící v zahraničí – velmi vřele jako „představitele Vídně mimo Vídeň“; také část východoevropských hostů – Češi, Slováci, Maďaři a Roman Karst – byla považována za pokračovatele intelektuálně umělecké tradice v duchu Musila, Kafky či Sveva, tedy v širším slova smyslu tradice rakousko-uherské v habsburském prostoru (srov. *ibid.*). Josef Nesvadba ve svém referátu mluvil o odrazu vědy a především přírodovědeckých poznatků v literatuře. Upozornil, že představy o vývoji světa se během jedné generace třikrát změnily, což je bezprecedentní.

41 Srov. příspěvky referujících, ÖGfL, E29; *Wort in der Zeit*, 12/1965.

Beletrie vyřadila třetí osobu, předpokládající vševědoucího pozorovatele. Jím by se nyní rád stal sám čtenář. Nejspíš také proto došlo k rozšíření ich-formy, k literatuře fiktivních dokumentů a beletristického ztvárnění vědy, mínil Nesvadba. Vývoj poválečného románu v Československu charakterizoval jako „dogmatické snahy vulgárně chápaného socialistického realismu“ a kriticky pokračoval: „[l]iterárně jsme ztvárňovali společnost, jak neexistuje, ale jak by existovat měla.“

Ladislav Mňačko začal svůj příspěvek provokativním prohlášením: „Nevěřím v román. Nemám valného mínění o tomto pojmu. Kromě toho, že se jedná o prozaické dílo o 200 až 1000 stránkách, neznám v současnosti žádný přesný výklad tohoto slova. [...] Při nejlepší vůli nemohu najít nic společného mezi – řekněme – Hemingwayovým *Komu zvoní hrana* a Plivierovým *Stalingradem*, mezi Frischovým *Gantenbeinem* a *Atomovou stanicí* od Laxnesse, mezi Mailerovým *Nazí a mrtví* a Jasíkovým *Mrtví nezpívají*.“ Pojem, který klade na roveň naprosto rozdílná díla, může mít podle Mňačka jen velmi obecnou platnost. Román může být vším – od politického pamfletu po báseň v próze, může převzít prvky novinového komentáře či filozofického traktátu, může být vizionářským snem či přesným popisem pozorovaného objektu. Mňačko se vyjádřil, že nezná žádné jiné dílo, které by bylo slepeno takto nečistě a z tolika prostředků. Jestli je to ještě román, není jisté, literatura je to bezpochyby.⁽⁴²⁾ Zavržení románu jako prostředku mystifikace, jak jej označil Robbe-Grillet, má něco do sebe. Volání po autenticitě je stále silnější, neboť dnešní nedůvěřivý člověk chce důkazy, chce předmět svého zájmu cítit a sáhnout si na něj. V tomto ohledu viděl Mňačko snahu Robbe-Grilleta a jeho spřízněnců jako přelomovou. Mohl by to být směr a perspektiva pro literaturu jak získat zpět svou tvář a váhu. Moderní západní autor si přeje mít čtenáře za tvůrčího partnera. Spisovatel nikdy nemohl vytvořit člověka z masa a kostí, v žádném případě ne u psacího stolu, řekl Robbe-Grillet. Takto živým je ale čtenář – hlavní postava uměleckého díla, která se spolupodílí na jeho tvorbě. Robbe-Grillet i Mňačko se zabývali též otázkou realismu v literatuře – každý spisovatel

42 Srov. *ibid.*

má svůj vlastní, mínil první, vidím ho ve všem, uvažoval druhý. Karst se jej pokoušel vymezit přesněji, když se zeptal a vzápětí si odpověděl: „Je realismus spojením umění se životem? Pokud ano, pak neexistuje román, který by se realitě vyhnul. Má-li realismus být odrazem skutečnosti, pak je to iluze, protože každý román vytváří svůj vlastní svět, který nikdy nemůže být totožný se skutečností. Znamená-li nakonec realismus přitakání konkrétní skutečnosti, tedy přítomnosti, kterou žijeme, pak toto pojetí vede k sebevraždě umění.“ Za posledních sto let se termín realismus úplně proměnil, všiml si Reinhard Baumgard. Zatímco ještě v 19. století byl založen na spořádané posloupnosti a trvalých představách čtenářstva, dnes realita nespočívá v odrazu nýbrž v dotazech na ni (srov. Freundlich 1965).

V závěrečném slovu vytvořil Manès Sperber oblouk mezi „nouveau roman“ na cestě hledání sebe sama a romány hledajícími jiný žánr, do něhož by se zařadily. Nikdo nelitoval, že mnoho otázek zůstalo nezodpovězeno a mnozí byli naopak rádi, že nedošlo k žádným závěrům. Sama Vídeň nebyla zastoupena příliš hlasitě, všiml si ve svém souhrnném pozorování François Bondy (srov. Bondy 1965). Nejznámější romanopisci jako Doderer, Torberg nebo Eisenreich se nezúčastnili a představitelé mladé generace Peter von Tramin, Hans Lebert či Fritz Habeck se příliš neprosazovali. Bylo vidět, že město nechtělo předvést sebe, ale stalo především místem setkání a prostorem pro jiné. Hans Mayer přitom vzpomínal na mezinárodní konferenci PEN klubu před deseti lety ve Vídni, kdy se možnost takového dialogu zdála nesmírně vzdálená. Tentokrát už spisovatelé nechali doma své téze ovlivněné studenou válkou a byli schopni se bavit o problémech, které pro ně byly důležité. Náznak konfliktu s politickým podtextem se ovšem objevil i nyní. To když Manès Sperber s autoritou povolaného protestoval proti tvrzením Ladislava Mňačka, který dle jeho mínění nikdy neměl potíže s policií – až na odebrání řidičského průkazu. Místo aby Mňačko opustil sál, jak to při střetnutích zástupců z Východu a Západu ještě nedávno bylo zvykem, nechal se obhájit Wolfgangem Krausem, jenž na adresu Sperbera opáčil, že zasvěceným jsou Mňačkovy potíže v Československu známy, na což Sperber reagoval: „Obdivuji pana Mňačka jako velkého spisovatele.“ Bondy k tomu dodal, že „role, kterou při tomto setkání Vídeň sehrála, by

byla nemyslitelná bez znalostí a místní atmosféry poskytované Wolfgangem Krausem.“ (Ibid.)

Rakouskou pohostinnost a atmosféru „starých dobrých časů“ uprostřed rozbrojů studené války zaznamenali i jiní účastníci kongresu. Sperber ve svém resumé napsal, že ti, kteří přijeli ze Západu, museli být překvapeni zjištěním, že se Maďaři, Poláci, Rumuni, Jugoslávci a Češi necítí ve Vídni cize, nýbrž k městu pocítují jistou dávku důvěrné známosti (srov. Sperber 1966). Podobně další komentář:

„Pro mnohé byla cesta do Vídně návratem nebo cestou zpět domů. Erich Fried, Elias Canetti, Manès Sperber se dívali na změněná místa svého mládí. Češi, Slováci, Poláci, Rumuni se nacházeli v kulturním okruhu, který byl dříve i jejich a stále ještě v sobě uchovával stopy a pozůstatky oné minulosti. Tibor Déry mluvil vídeňskou němčinou, jejíž unavená elegance působila téměř historicky, neboť v těchto místech už téměř vymřelá. Josef Nesvadba z Prahy, Ladislav Mňačko z Bratislavy, Roman Karst z Krakova se objevili jako bratři, kteří byli dlouho na cestách.“ (Spiel 1965)

5

Vyslovené myšlenky a názory by měly jen omezený dopad, kdyby se nedostaly za zdi přednáškového sálu. Kraus udělal už o půl roku dříve, při divadelním kongresu, velkou zkušenost s tím, jakou sílu a moc mají média. Na první mezinárodní setkání zaznamenal na 500 ohlasů v tisku celého světa a také druhé akci zajistil řádnou publicitu. Pozvání obdrželi dopisovatelé i literární kritici velkých evropských deníků od severu – *Helsingin Sanomat*, *Berlingske Tidende*, *Politiken*, *Svenska Dagbladet* – na jih – řecký *Tovtma*, jugoslávský *Politika* – i od západu – *Estafeta*, *Le Monde*, *Encounter*, *Preuves*, *Neue Zürcher Zeitung* – připuštěme až na východ. Ve srovnání se západními médii byla totiž účast z Východu velmi skromná – pozvání šla do Budapešti časopisu pro světovou literaturu *Nagyvilág*, umělecké asociaci A. T. M. v Bukurešti, do moskevské *Literaturněj Gazety*, varšavské *Kultury*, *Literaturen Front* v Sofii a nemnoha dalším. V Československu

dostal pozvánku Jan Skácel z časopisu *Host do domu*, který v odpovědi přislíbil avizovat konferenci v následujícím čísle a vyslat do Vídně dva redaktory. Dalším byl Milan Lukeš, šéfredaktor časopisu *Divadlo*.⁽⁴³⁾ Nejdelší část na seznamu tisku zaujímali zástupci německých a rakouských novin a kulturních a literárních časopisů – *Der Monat*, *Die Presse*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Der Tagesspiegel*, *Die Welt* aj. Velké množství regionálních deníků pak zprávy a komentáře z kongresu od uvedených přebíralo. Pozván byl rozhlas i televize, např. vídeňská pobočka Rádia Svobodná Evropa,⁽⁴⁴⁾ Rakouská státní televize ORF a její programový ředitel Friedrich Hansen-Löve, z Německa Norddeutscher Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, Deutschlandfunk, SFB (Sender Freies Berlin), dále zástupci zahraničních svazů spisovatelů či Rakousko-sovětské společnosti.⁽⁴⁵⁾ V Rakousku obdrželi pozvání rovněž významné instituce, např. ministerstva školství, financí, zahraničí, pozván byl spolkový kancléř Josef Klaus a rakouský prezident Franz Jonas.⁽⁴⁶⁾

Během tří kongresových dnů se tato společnost scházela na přednáškách v paláci Pálffy, poslední den odpoledne na pódiové diskuzi v bývalém tanečním sále Marie Theresie ve vídeňském Hofburgu. Historie a současnost si v něm podávaly ruku – tyto prostory zažily Mozartovy opery, premiéru Beethovenovy 8. symfonie, Franze Liszta a Josefa Strausse stejně jako vrcholné setkání amerického prezidenta Johna F. Kennedyho se sovětským prezidentem Nikitou Chruščovem. ÖGfL se podařilo ukázat nejen výběrem hostů, ale také výběrem míst, v nichž se scházeli, jaký význam přikládala setkání Východ-Západ u kulatého stolu a jak velmi si přála splnit své předsevzetí učinit Vídeň mostem přes hranici mezi ideologiemi. Takové gesto ovšem pomáhalo i celému Rakousku při budování nové reputace, značně pošramocené válkou.

43 Srov. zvací dopisy zástupcům tisku, ÖGfL, E34.

44 Radio Free Europe, Division of the Free Europe Committee Inc., Wien I, Wallnerstr. 3/IV, vedoucí vídeňské redakční kanceláře Carl Koch.

45 Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft, Wien I, Himmelpfortgasse 13.

46 Srov. seznam pozvaných zástupců tisku a institucí, ÖGfL, E239.

6

Po skončení rozhovorů u kulatého stolu nastal čas pro závěrečné hodnocení a vyúčtování, při němž hrál nezbytnou roli tichého společníka Kongres pro svobodu kultury, resp. Výbor spisovatelů a nakladatelů pro evropskou spolupráci. Dle dřívějšího návrhu Jeleňského se Výbor zavázal převzít část nákladů na uspořádání akce a uhradit výdaje spojené s účastí hostů ze Západu. Na žádost Jeleňského Kraus tehdy vypracoval odhad těchto výdajů a na základě toho zaslal Výbor do Vídně na bankovní účet finanční obnos, který byl během příprav ÖGfL k dispozici.⁽⁴⁷⁾ Konečné vyúčtování kongresu proběhlo v dubnu následujícího roku a výsledná suma pak byla odečtena od poskytnuté zálohy. Celková částka předložená Výboru činila 143 465 šilinků a zahrnovala výdaje za ubytování a dopravu (68 418 S.), tlumočení a překlady (34 553 S.), nájem sálů a techniku (13 673 S.), rozmnožování referátů a vedlejší výdaje (13 134 S.), sekretariát a porto (6 000 S.), výstřižkovou službu a doručování (7 687 S.).⁽⁴⁸⁾ Kraus poslal přílohou ještě vysvětlení: náklady se oproti předpokladu zvýšily o 17 156,50 šilinků, protože se nad možnosti ÖGfL zvedly výdaje účastníků z Východu, tzn. náklady na celý pobyt Bondareva a prodloužený pobyt Déryho, Ottlika a Mňačka.⁽⁴⁹⁾

Mezinárodní literární setkání Východ-Západ ukázalo oboustrannou neznalost prostředí za železnou oponou. Pořadatelé na Západě nevěděli, jak s Východem jednat; ovšem ani ti, kteří přijeli z Východu, nevěděli, co si mohou dovolit. Organizátoři, s očekáváním spíše napjaté atmosféry a ostré názorové výměny s politickým podtextem, byli překvapeni věcnými příspěvky všech účastníků, kteří – zřejmě i s notnou dávkou tolerance – ukázali zájem o hlubší poznávání a opatrně i vůli po sblížení s autory „na druhé straně“. Rakouská společnost pro literaturu k tomu zůstala nadále vítaným a aktivním prostředníkem.

47 Odhad nákladů: odměna řečníka – à 3 000 S. resp. 2 000 S.; ubytování na čtyři dny a osobu – à 600 S.; letenka – průměrně à 3 000 S.; nájem sálů – 12 000 S.; překlady – 22 000 S.; rozmnožování – 6 500 S.; sekretariát, porto – 6 000 S. Celková předpokládaná částka – 153 738 S. ÖGfL, E35.

48 Srov. Celkové vyúčtování kongresu Naše století a jeho román 25.–27. října 1965, Vídeň. ÖGfL, E35.

49 Kraus → Jeleňski, 12. 4. 1966, ÖGfL, E35.

Po uzavření všech záležitostí týkajících se „románového kongresu“ začala s přípravami na další velkou mezinárodní akci, která se pak konala ve dnech 24.–26. dubna 1967 ve Vídni jako rozhovor u kulatého stolu s názvem *Literatura jako tradice a revoluce*. Původně bylo toto setkání plánováno už na podzim 1966, ale východoevropské státy v čele s Maďarskem začaly po oznámení data účast svých zástupců postupně rušit. Ukázalo se, že ve spojení tématu a letopočtu spatřovaly provokaci vztahující se k desátiletému výročí protisovětského a protikomunistického povstání v Maďarsku a jeho krvavého potlačení. ÖGfL tedy termín raději posunula na jaro následujícího roku.

Konec šedesátých let přinesl několik událostí, které negativně ovlivnily možnosti a schopnosti ÖGfL pořádat podobné mezinárodní kongresy, a tak se další literární akce s větší zahraniční účastí konala v její režii až o pět let později. Už v roce 1966 došlo ve Spojených státech k odhalení tajného financování CCF ze zdrojů CIA, což vedlo k jeho rozpuštění a založení nástupnické organizace IACF. Důsledkem bylo omezené financování či pozastavení nebo zrušení programů a projektů, na nichž se CCF podílel. To postihlo také ÖGfL, která nadále nemohla počítat např. s příspěvkem na část platu své sekretářky, musela se spokojit s nižšími částkami na distribuční program knih zasílaných do východoevropských zemí a omezením byly postiženy i jiné společné aktivity.

V roce 1968 se po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa postavila ÖGfL na stranu okupovaného národa. Na přelomu let 1968–1969 organizovala materiální pomoc československým intelektuálům, kteří se rozhodli zůstat na Západě a v Rakousku hledali možnost uplatnění. Také v tomto případě poskytl pomoc instituce s finančním zázemím ve Spojených státech. Díky spolupráci s nimi mohla ÖGfL zařídit československým uprchlíkům např. jazykové kurzy, vycestování do dalších západních zemí a pracovní místa na tamních univerzitách či vědeckých pracovištích apod. S tím spojená obsáhlá korespondence a administrativa, neustálý pohyb žadatelů o pomoc v omezených kancelářských prostorách a nemalé odčerpávání z vlastních finančních zdrojů odsunuly plány ÖGfL na pořádání mezinárodních literárních setkání na neurčito. Záhy po zavedení „norma-

lizace poměrů“ v Československu bylo zřejmé, že tamní oficiální instituce budou intelektuálům, kteří s komunistickým režimem nesouhlasili, bránit ve spolupráci a kontaktech se Západem, tedy včetně ÖGfL.⁵⁰⁾

Až na podzim 1972 navázala ÖGfL na svou dřívější kongresovou činnost a uspořádala symposium *Odpovědnost spisovatele*, na jaře 1974 *Řeč a morálka* a v dalším sledu ročně jedno až dvě diskuzní fóra menšího formátu. Žádné z nich už nevyvolalo takovou pozornost kulturního a literárního světa jako první tři v polovině šedesátých let.

Mgr. Dagmar Vobecká

Oddělení 20. století a literatury současné

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Květná 8, 603 00 Brno

vobecka@ucl.cas.cz

50 Překážky postihly např. Václava Havla. V září 1969 jej ÖGfL pozvala do Vídně k převzetí Rakouské státní ceny za evropskou literaturu, kterou obdržel pro rok 1968. V den plánovaného odjezdu z Československa mu byl zabaven cestovní pas, který mu nebyl vrácen až do roku 1989, a Havel cenu převzít nemohl. V polovině sedmdesátých let se ředitel ÖGfL několikrát pokusil Havla kontaktovat a snažil se doručit mu pozvání v souvislosti s uvedením jeho her ve Vídni – nepodařilo se mu to ani prostřednictvím rakouského velvyslanectví ani Svazu českých spisovatelů, který odmítl styky zprostředkovat.

ARCHIVY

Archiv Rakouské společnosti pro literaturu

Lasky Center for Transatlantic Studies

LITERATURA

BERGHAHN, Volker

2004 *Transatlantische Kulturkriege* (Stuttgart: Franz Steiner)

CHENU, Roselyn

2007 *Žít svobodně je umění* (Praha: Jitro)

STONOR SAUNDERS, Frances

2002 [1999] *Wer die Zeche zahlt...* (Berlin: Siedler)

NOVINY A ČASOPISY

BONDY, François

1965 „Unser Jahrhundert und sein Roman“; *Neue Zürcher Zeitung*, 12. 11. 1965

FREUNDLICH, Elisabeth

1965 „Was ist Koexistenz der Literatur?“; *Mannheimer Morgen*, 3. 11. 1965

L. St.

1965 „Wirklichkeit ersetzt Mitleiden“; *Ruhr-Nachrichten*, č. 258, 5. 11. 1965

SPERBER, Manès

1966 „Resumée einer Diskussion“; *Akzente*, č. 14, s. 24

SPIEL, Hilde

1965 „Die Versammlung glich einem Familientag“; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. 11. 1965

ZITTA, Rainer

1965 „ÖGfL 1965/66: Weiss, Marcel, Havel“; *Neues Österreich*, 24. 6. 1965

INTERNETOVÉ ZDROJE

ISLER, Rudolf

2018 „Manès Sperber“; in *rudolfisler.ch* [online] 5. 12. 2018 [cit. 20. 4. 2019].

Dostupné z: <https://www.rudolfisler.ch/manes-sperber-1905-1984/>

SKÓRZYŃSKI, Jan

2006 „Konstanty Jeleński“; in *Culture.pl* [online] říjen 2006 [cit. 20. 4. 2019].

Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/konstanty-jelenski>

Použitou literaturu a prameny z němčiny, angličtiny
a francouzštiny přeložila autorka.

VARIA

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2020
LITTERARIA

OBRAT KE ČTENÁŘI JAKO NÁSTROJ MARKETINGU

VENDULA ČEPICOVÁ

Na stránkách několika periodik se zase jednou rozběhla debata o stavu současné české literatury a literární kritiky. Značný podíl na tom měla První literární bilance, pravidelně pořádaná Ústavem pro českou literaturu na konci kalendářního roku, která vyvolala kritickou odezvu „Kritika v osamění“ hostovské redaktorky Evy Klíčové (2020a), na níž tematicky navazuje článek „Krise důvěry: Kritika versus čtenáři“ Miroslava Balaštíka (2020). Na ten pak na stránkách Hostu reaguje Pavel Janoušek (2020) a obhajobu podoby bilance sepsal také její moderátor Martin Lukáš (2020). Ve svém příspěvku se nehodlám zapojovat do této diskuze; mou ambicí je upozornit na jiný problém, který mimoděk poodhalila použitá rétorika obou hostovských redaktorů ve výše zmíněných textech a který se týká marketingové strategie Hostu. Ta se stala předmětem zájmu Hany Blažkové (2020) v článku „Česká literatura nevzkvétá: Národní obrození v rukách Hostu“, který vyšel v časopise A2 téměř souběžně s „Kritikou v osamění“ publikovanou v Hostu. Blažková demaskuje hostovské opěvování popularity a prodejnosti současné české literatury a proklamovanou snahu o revoluční změnu diskurzu jako ryze účelové jednání motivované ekonomicky, které navíc doprovází prosazování ploché a průměrné produkce. Probíhající diskuze ale pomohla odhalit ještě jednu nebezpečně manipulativní taktiku hostovské marketingové strategie, kterou se zde pokusím podrobněji rozkrýt.

Netradiční podoba zatím poslední První bilance vyvolala netradiční odezvu. Formu „komentované reflexe“, kterou Klíčová zvolila, obhajuje tím, že se tato bilance „spíše než přehledovému zhodnocení loňských zaznamenáníhodných děl blížíla kriticko-manifestační performanci“ (2020a: 21), což přivedlo autorku článku k rozhodnutí reflektovat tentokrát více než loňské tituly právě výpovědi kritiků. Rétorika, s níž se do své reflexe pus-

tila, ale od začátku postrádá věcné argumenty a sugeruje dojem, že dotyčná bilance byla minimálně nedostatečná, viz kritickou zvolené lexikum při popisu podoby diskuze, které rozebírá Lukáš (2020) ve svém polemickém příspěvku na H7O. Odlišná přitom byla osoba moderátora a také jím zvolená koncepce, jak už je zmíněno výše. Na rozdíl od let minulých chyběly úvodní předem sepsané referáty, kolem kterých se posléze debata rozvíjela. Nový moderátor Martin Lukáš roční kritické bilancování pojal jako tvůrčí prostor čtyř diskutérů, reagujících bezprostředně především na jeho podněty. Jak Lukáš řekl v úvodu, debata se měla konat bez připravených tezí, naopak ona sama měla teze vyprodukovat. A ty, jak se domnívám po vyposlechnutí nahrávky bilance z osobního archivu moderátora, měly referovat nejen o loňských knižních titulech, ale především rozproudit debatu o literárněkritických kritériích, která jsou v současnosti uplatňována. Což se podařilo realizovat i nad rámec literární bilance.

Manipulativně konstruovaná reflexe Evy Klíčové totiž neinformuje ani tak o podobě bilanční diskuze, jako spíše o kritičtějších vlastních postojích a požadavcích na literaturu, které z jejího článku sice zdánlivě mimoděk, ale přitom o to výrazněji vystupují.¹⁾ A to právě z toho důvodu, že je používá jako argumentační výpady proti obsahu bilance, a tím je vlastně prosazuje. Její negativní referování o bilanci je evidentně motivováno těmi názorovými stanovisky, vůči kterým se někteří aktéři diskuze vymezovali. Problematické je pak nejen to, že své argumenty formuluje na pozadí kritiky bilance, již takto diskredituje před čtenáři svého referátu, kteří se debaty neúčastnili a nemají tedy možnost srovnání. Jak totiž dále ukážu, na prosazování těchto stanovisek má nejen Eva Klíčová, ale i další kritici Hostu, jmenovitě Miroslav Balaščík, evidentní ekonomický zájem, a způsob jejich argumentace je součástí manipulativní marketingové strategie. Dehonestující tón její kritiky nejspíš vyprovokovala skutečnost, že se bilanční diskutéři výrazně kriticky vyjadřovali k jednomu z hostovských titulů, ke knize *Tiché roky* Aleny Mornštajnové. Ta je navíc součástí takzvané literatury psané ženami, kterou kritička už

1 Navíc Klíčová průběh diskuze několikrát účelově zkresluje; kritizuje např. úzký výběr probraných titulů a uvádí, že se „diskuse [...] v podstatě zasekla na třech knihách“ (2020: 21). Účastníci debaty přitom hovořili nejméně o osmnácti titulech.

dříve prosazovala. To, že je úspěch knihy skutečně minimálně diskutabilní, výborně postihuje recenze Barbory Čihákové „Velké dějiny“ v knihách Aleny Mornštajnové“ (2020), která nejen že rozporuje kritiky často oceňované kvality knihy, ale upozorňuje na skutečnost, že ony „velké dějiny“ jsou značně bezpříznakové, pojaté jako „nekonkretizované a nekonfliktní bezčasí“ (2020: 38), což svědčí nejen o primitivnosti jejich ztvárnění (viz např. triviální konstatování „Válka mnohé změnila.“) a autorském neumětelství, které se autorka snaží zastřít značně banálními metaforami (např. „okolní svět den za dnem ztrácí na pestrosti a barevnosti“ jako ilustrace komunistické nadvlády), ale také o problému, který Čiháková nazývá komercializace holokaustu. To, že by kniha *Tiché roky* mohla znehodnocovat díla sepsaná skutečnými pamětníky, neboť lidské utrpení, hrůzu a smrt nahrazuje sentimentem, vnímám jako skutečný problém, který by se u takto propagovaného díla neměl opomíjet.

Ve své kritice bilance se Eva Klíčová dotýká několika z jejího pohledu problematických míst, která postupně rozebírá. Nejzkresenějšího podání se pak příznačně dočkaly právě dvě části diskuze, které odkazují k marketingové strategii. Klíčová se nejprve vyjádřila k zahájení bilanční diskuze, kterou moderátor uvedl citací z recenze Jiřího Trávnička (2019), aby dal diskutérům podnět vyslovit se ke kritériím některých kritiků, která na současnou českou literaturu kladou. Klíčová tento počín vnímala jako neprofesionální, zaujatý a mimo jiné se vyjádřila, že moderátor úryvek z recenze záměrně dezinterpretuje. Problematické je už to, že se kritička pravděpodobně přeslechla, protože Martin Lukáš k diskuzi nabídl otázku, jestli se „neblamujeme, posuzujeme-li kvalitu literatury podle *hladкости čtenářského přijetí*“ [kurzíva V.Č.]. Její první polovina obhajoby kolegy Trávnička, v níž Klíčová uvádí, že kritik v citovaném úryvku neposuzuje kvalitu knihy podle *hladкости čtení*, je tak naprosto bezpředmětná. Její druhou výtku, a sice že Lukáš podsouvá Trávničkově, že do jisté míry zaměňuje vysokou prodejnost a četnost hodnocení knihy na knižních serverech (Trávniček tyto aspekty hodnotí u knihy *Hana* Aleny Mornštajnové) za její literární úroveň, kvalitu, pak snadno vyvrátí právě samotná citovaná recenze. V ní Trávniček nazval knihu doslova katapultem, který Alenu Mornštajnovou vystřelil do sféry domácího best-

selleru a upozorňoval na množství prodaných výtisků i pozitivních ohlasů na Databázi knih. A když Eva Klíčová ve snaze obhájit Trávníčkův nezaujatý postoj (ke které ji pravděpodobně podvědomě vede jeho pozice hostovského kritika písičího o knize vydané v Hostu) upozorňuje, že má Trávníček k následující knize *Tiché roky* Aleny Mornštajnové i výhrady v podobě odbyté psychologizace a autorčina lakonického stylu, je nutné podotknout, že Trávníček tyto skutečnosti v kontextu výrazně pozitivní recenze reflektuje jako další devízy knihy, nikoli jako negativní aspekty. Klíčová ve své reflexi tyto kritické postoje neobhájuje proto, že by jejich citace v bilanci neměla své místo či že by Trávníčkovy kritické postoje dezinterpretovala, ale proto, že Eva Klíčová zastupuje Trávníčkova stanoviska. Zde více než kde jinde nesmíme ztrácet ze zřetele ekonomický zájem kritičky, kdy se masová obliba knihy odráží v množství prodaných výtisků. Pro úplnost je nutno uvést, že se Klíčová ve své komentované reflexi krátce vyjadřuje k negativním aspektům knihy, ale, jak jedním dechem v podstatě přiznává, je to proto, „aby tento text nebyl vnímán jako poklonkovité vyjádření bezvýhradného souhlasu s Jiřím Trávníčkem či rozhněvané PR nakladatelství Host“ (2020a: 23). Toto krátké zdůvodnění ale skutečně kýžený dojem nenavozuje.

Pokud Eva Klíčová v rámci této obhajoby vytýká aktérům debaty neprofesionalitu v podobě dezinterpretace, zamést před vlastním prahem by si měla v souvislosti s odvážným tvrzením, že všech pět účastníků diskuze jsou ve svých literárněkritických postojích obránci jakési literární autonomie, „tedy představy, že o hodnotě literatury nerozhodují čtenáři, ale kritici“ (2020a: 22). Ti si podle Klíčové myslí, že „svým literárním školením dosáhli něčeho jako intelektuálního zasněžení rozpoznat nadčasové estetické kvality literárního textu“ (ibid.). Pomiňme urážející tón této výpovědi a zaměřme se na skutečnost, že Eva Klíčová nemá pro toto tvrzení oporu ani v proběhlé bilanční diskuzi, v níž se nejvíc projevila právě názorová disparátnost jednotlivých aktérů (za všechny neshoda Kittlové a Hellera stran knihy *Vytěženej kraj* Veroniky Bendové nebo naprostá neshoda diskutérů ohledně *Možností milostného románu* Jana Němce), ani v jejich publikovaných kritických reflexích. Osobně mohu nejlépe srovnat kritiky Kittlové a Lukáše, které nejen že se vyznačují odlišnou stylistikou a vůbec uchopením recenze jako písem-

ného kritického posudku, ale samozřejmě i rozdílnými názory (za všechny např. recenze na nejnovější básnickou sbírku *Tahiti v hlavě* Miroslava Olšovského). Nejvýznamnější je ovšem skutečnost, že se diskutéri neshodli právě na požadavku estetického kritéria na literaturu, který Klíčovou k této úvaze o literární autonomii vedl. Jediný, kdo explicitně vznesl požadavek na toto kritérium, byla Markéta Kittlová, z výpovědí ostatních kritiků ale tento nárok nevyplývá. A pokud ho přesto mají, nic to nemění na faktu, že je Klíčová obvinila z nedostatku sebereflexe a záměrně dezinterpretovala jejich vyjádření ve prospěch vlastní argumentace. Podobný názor na současnou kritiku navíc prezentovala také v rozhovoru pro *Tvar* (2020b), kde však v ryze obecné rovině podotkla, že jsou kritici často rozčarováni nad tím, že čtenáři čtou něco jiného, než se líbí právě jim, a na to konto hovořila o přeceňování postmoderní literatury. Tu podle ní kritici oblibují právě z toho důvodu, že v ní naleznou to, co se naučili na univerzitě. Z toho je patrné, že navážení se do kritiků je pro Klíčovou příznačné a aktéři bilanční diskuze pouze posloužili jako zosobnění jejího nevybíravého tvrzení. Navíc se ukazuje, že je pro ni charakteristické oddělování čtenářů a kritiků, které v podstatě nelogicky staví do protikladu. Při záměrně naivním pohledu se můžeme dokonce ptát, zda kritik není čtenářem, pokud čte knihu, a zda není čtenář zároveň kritikem, pokud nad knihou přemýšlí a hodnotí ji.

Podobné uvažování lze pozorovat i v další kritické reflexi hostovského kolegy Miroslava Balaštíka, který takto činí ve svém článku, explicitně nazvaném „Krise důvěry: Kritika versus čtenáři“. Ten k literární bilanci odkazuje pouze v perexu, když poznamenává, že kritici na ní opět odhalili pustotu současného literárního pole. Nutno podotknout, že jeho článek nevyznívá tak zaujatě jako reakce Evy Klíčové a nepostrádá ani jistou míru sebereflexe, neboť Balaštík v podstatě přiznává, že jako nakladatel hájí svou židli. Uvědomuje si také, že s poukazováním na žebříčky prodejnosti knih neobstojí (škoda, že si to neuvědomil také v úvodníku edičního plánu nakladatelství Host, v němž explicitně prohlásil, že kvalitu současné české produkce potvrzuje čtenářský zájem a vysoká prodejnost knih). Zdá se, jako by v článku v podstatě reflektoval rostoucí zájem o literaturu stran digitálních komunit, jako jsou nejrůznější influenceři, youtubeři a booktuberi, a také stupňující se tendenci čtenářů

komunikovat se spisovateli, ať už na autorských čteních či autogramiádách, a identifikovat se s nimi skrze příběhy v knihách. Úskalí jeho textu se začíná projevovat ve chvíli, kdy se Balaštík dostane k reflexi literární postmoderny, v níž v podstatě devaluje estetickou funkci literatury. Prohlásí, že o ní víme jen to, že existuje. Problematicčnost jeho textu se ale nejvýrazněji projeví ve chvíli, kdy v současné literatuře oproti literatuře devadesátých let začne spatřovat jakousi změnu. A ta podle něho nespočívá v ničem jiném než ve čtenářích. Výrazně podbízivým stylem totiž reflektuje, že čtení získalo jinou, vážnou funkci, při níž se „potkává bytostná potřeba jednoho člověka něco sdělovat se stejně bytostnou potřebou druhého sdílet“ (2020: 33). Nemožu se ubránit dojmu, že celý Balaštíkuv článek má vyvolat ve čtenářích pocit vlastní výlučnosti v literárním procesu; že jen na nich v podstatě celý literární svět stojí, a to na rozdíl od kritiků, kteří podle Balašтика naopak nejen že nemají k současné literatuře důvěru, ale dokonce jí opovrhují. Nakonec je obviňuje z nedostatku sebereflexe a neschopnosti, protože podle něho celého čtvrtstoletí nedokázali vyprodukovat texty, které by vyvolaly diskuzi o principech a přístupech k literárnímu dílu, jež by postihly proměny jeho funkce a recepce či to, v čem vůbec spočívá jeho skutečná hodnota.

Po rozboru článků Balašтика a Klíčové začíná poměrně plasticky vystupovat jejich názorový a argumentační rezervoár, na němž je založena obchodní strategie Hostu. Na pozadí kritiky postmoderny jako určité literární etapy, kterou navíc oba autoři značně zjednodušují, a devalvace estetické funkce literatury, uměle vytvářejí opozici dvou proti sobě vystupujících entit, čtenáře versus kritika. Čtenáře pak prohlašují za hlavního a jediného arbitra kvality současné české produkce a kritika naopak za nedůvěryhodného samozvaného vzdělance. Jak už postihl Janoušek v reakci zmíněné v úvodu mého článku, jedná se o přímo archetypální syžet objevující se i v dějinách literatury minulého století. Takový intenzivní obrat ke čtenáři měl však vždy svůj ideologický účel. V tomto případě Janoušek takový účel nenachází, obrat ke čtenáři vnímá jako kýženou metu, jejíž dosažení pomáhá současnou literární produkci udržet při životě i za cenu její diskutabilní kvality. Já se ovšem domnívám, že za ním stojí především pragmatický ekonomický zájem, který je zastírán bojem za deelitizaci literatury. Nejděsivější je přitom

samotná rétorika, kterou se ono zastírání realizuje. Začínám totiž nabývat dojmu, že se stávám obětí skryté persvaze obou redaktorů Hostu. Zde skutečně nezáleží na tom, že jsou nakladatelství a časopis formálně oddělené a rozdílně financované, na což vehementně poukazuje Eva Klíčová v již zmiňovaném rozhovoru ve Tvaru, která více než co jiného připomíná politickou strategii populismu. Ta se obecně vyznačuje rozdělením společnosti na „lid“ a „elitu“, kdy lid je ten „dobrý“, elita naopak zlá, zkorumpovaná v tom nejširším slova smyslu, lid je svrchovaný a cílem elity je tuto svrchovanost podřývat a zbavovat lid jeho politických a jiných práv. Populista takto uměle zkonstruuje společného nepřítele, vůči kterému může společně s lidem bojovat, a přitom mu umně a mimochodem podsouvá své názory a ovlivňuje ho kýženým směrem. Nemusím snad dodávat, že oním lidem je tu čtenář, který má právo na „svou Mornštajnovou“, a onou elitou kritici, kteří jim právo na Mornštajnovou upírají. A Host je tu rozhodčím tohoto (vykonstruovaného) sporu, který lidu/čtenářům Mornštajnovou rád poskytne. Už nezáleží na tom, že není arbitrem, ale původcem, a že Mornštajnovou nedaruje, ale prodává. Na stránkách časopisu redaktoři persvazi provedou, prostřednictvím nakladatelství prodají knihu.

Je také symptomatické, že zatímco za touto strategií registruji konkrétní jména Klíčové a Balaštika, kritici, do kterých se obouvají, jsou v této diskuzi jakousi anonymní skupinou vyznávající onu literární autonomii, ale kdo za jejich údajným působením skutečně stojí, to ví jen bůh. Jak už jsem ukázala, kvůli názorové disparátnosti to skutečně nemohou být diskutéři balance. A v podstatě netuším ani to, kdo je onen „běžný čtenář“, pojem diskutovaný i na zmiňované bilanci a hojně používaný právě hostovskými redaktory, protože za ním tím spíše nespátřuji žádnou definici, natož konkrétní osobnosti. Za koho bych se přimluvila já sama, je kritický čtenář. Takový čtenář, který prohlédne marketingové strategie nakladatelství, které se mu snaží sugerovat dojem výlučnosti, a zároveň se svobodně rozhodne, že si třeba i knihu koupí, a následně posoudí, nakolik a v čem je hodnotná pro něj samotného. Sám si určí, zda se inspiruje u literárních kritiků, a vybere si takové, jejichž recenze nejsou zkopírovanými anotacemi přečtených knih, ale předestírají neotřelé postřehy a způsoby uvažování nad literaturou. Bude vědět, že je utopické do-

mnívat se, že se někdy protnou hodnoty názorově rozrůzněných osobností a jejich subjektivní postoje k dílu, to ale bude respektovat. Na knize *Tiché roky* pak třeba ocení možnost identifikovat se s průběhem komunikační krize mezi otcem a dcerou, signifikantním rysem mnohých minulých i současných rodin, ale zároveň možná rozpozná, že je ztvárněna banálními jazykovými klišé. A že ony velké dějiny jsou nejen nafouknutou bublinou, ale mohou dokonce sentimentalizovat obraz holokaustu a tím zdiskreditovat jeho závažnost. Tolik k definici kritického čtenáře. Konkrétní osobnosti se jistě přihlásí.

KLÍČOVÁ, Eva

2020a „Kritika v osamění: první bilance české literatury 2019“; *Host* 36, č. 1, s. [20]–26

2020b „Snad jsme našli cestu z devadesátek, už byl nejvyšší čas. Rozhovor s Kritičkou roku 2020 Evou Klíčovou“; *Tvar* 32, č. 2, s. 4–6

BALAŠTÍK, Miroslav

2020 „Kritika versus čtenáři“; *Host* 36, č. 2, s. [30]–33

BLAŽKOVÁ, Hana

2020 „Česká literatura nevzkvétá. Národní obrození v rukách Hostu“; *A2* 16, č. 3, s. 4

JANOUSEK, Pavel

2020 „Mytologie čtení aneb Spisba o četbě“; *Host* 36, č. 4, s. 23–27

ČIHÁKOVÁ, Barbora

2020 „Velké dějiny‘ v knihách Aleny Mornštajnové“; *Dějiny a současnost. Zčásti* [on-line]. Dostupné z: [http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2020/3/velke-dejiny-v-knihach-aleny-mornstajnové/](http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2020/3/velke-dejiny-v-knihach-aleny-mornstajnov/)

LUKÁŠ, Martin

2020 „Literární kritika jako fackovací panák. O takzvaném bilancování První bilance 2019“; [on-line]. Dostupné z: <http://www.h70.cz/literarni-kritika-jako-fackovaci-panak/>

TRÁVNÍČEK, Jiří

2019 „Chvála literární inkluze“; *Host* 35, č. 8, s. 52–53

LITERÁRNÍ ŽIVOT PRVNÍ REPUBLIKY PRO ŠIROKÉ PUBLIKUM?

ŠÁMAL, Petr – PAVLÍČEK, Tomáš – BARBORÍK, Vladimír – JANÁČEK, Pavel a kol, *Literární kronika první republiky. Události, díla, souvislosti*, Praha: Academia – Památník národního písemnictví – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.

MARTIN ŠPAČEK

Předloňské stoleté výročí založení Československé republiky dalo vzniknout obsahově i formálně (více jak 500 stran, formát A4) monumentální publikaci *Literární kronika první republiky*. Kniha je produktem spolupráce tří vědeckých pracovišť, a to Ústavu pro českou literaturu AV ČR, Památníku národního písemnictví a Ústavu slovenskej literatúry SAV. Vedoucí postavy celého projektu, Petr Šámal, Vladimír Janáček, Tomáš Pavlíček a Vladimír Barborík, daly dohromady 36členný tým převážně bohemistů, ale také slovakistů, germanobohemistů, ukrajinistů a hungaristů.⁽¹⁾ Ti publikaci stihli dokončit přibližně za rok a půl, tedy v hektickém tempu, jež bylo dáno neúprosně se blížícím výročím.⁽²⁾

Kronice se dostalo na literárněvědné poměry značné pozornosti v neoborových sdělovacích prostředcích; o jejím vzniku informovala Česká televize, rozhovor s autory přinesl Český rozhlas (Vltava) i slovenský RTVS (Devín), mimo veřejnoprávní oblast o knize referoval ku příkladu *Respekt*, *Deník N* či slovenská *Pravda*.⁽³⁾ V dosavadních ohlasech je

1 Šámal a Janáček se mohli opřít o nedávnou (2015) spolupráci na podobně rozsáhlém projektu *V obecném zájmu*, který je věnovaný literární cenzuře v moderní české literatuře.

2 *Literatura tehdy hrála daleko větší roli než dnes, říkají autoři Literární kroniky první republiky*; <https://vltava.rozhlas.cz/literatura-tehdy-hrala-daleko-vetsi-rol-i-nez-dnes-rikaji-autori-literarni-7667637> [přístup 17. 3. 2020].

3 *Události v kultuře* 20. 10. 2018; <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1097206490-udalosti-v-kulture/218411000121020/obsah/652130-literarni-kronika-prvni-republiky> [přístup 17. 3. 2020].

Kronika přijímána s nadšením a beze zbytku ověřována superlativy („Literární kronika je úžasným počinem jak literárním, tak vydavatelským.“⁽⁴⁾ „Literární kulturu první republiky recenzovaná kniha postihuje mnohostranně, v mnoha roztodivných projevech a v její úžasné šíři.“⁽⁵⁾ „Je to výborně připravená publikace obsahově i graficky.“⁽⁶⁾ „Není [...] pochyb, že se nám [...] dostává do rukou ve všech ohledech zdařilá a cenná publikace“⁽⁷⁾), ba dokonce označována za knihu roku („Literární kroniku první republiky můžeme smelo považovat za knižní česko-slovenskou událost roku.“⁽⁸⁾). Zřejmě také díky tomu byla publikace i přes vysokou prodejní cenu rychle rozebrána a nakladatelství Academia již prodává její dotisk. Klíčová otázka pro náš text je tedy nasnadě – máme skutečně v ruce výjimečně zdařilý literárněvědný počín, jak indikují uvedené recenze a prodeje?

Tvůrci *Literární kroniky první republiky* si vytyčili nelehký úkol, a to vytvoření plastického obrazu literárního dění v období mezi dvěma symbolickými daty, 28. říjnem 1918 a 30. zářím 1938. Inspirováni prací historika Petra Čorneje autoři navíc chtěli přijít s prací „čtenářsky přístupnou“

Literatura tehdy hrála daleko větší roli než dnes, říkají autoři Literární kroniky první republiky; <https://vltava.rozhlas.cz/literatura-tehdy-hrala-daleko-vetsi-rol-i-nez-dnes-rikaji-autori-literarni-7667637> [přístup 17. 3. 2020].

Kultura 2018: Co četla, sledovala a navštívila redakce Respektu; <https://www.respekt.cz/spolecnost/kultura-2018-co-cetla-sledovala-a-navstevovala-redakce-respektu> [přístup 17. 3. 2020].

Kniha roka denníka Pravda 2018: Vítězi v znamení storočnice Československa; <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/495190-kniha-roka-2018-vitazi-v-znameni-storocnice-ceskoslovenska/> [přístup 17. 3. 2020].

4 Hausmanová, Klára. Literární kronika první republiky, in *Český jazyk a literatura*, č. 3, r. 2018–2019, Praha: Fraus, s. 155–156.

5 Lukavec, Jan. *Literární kronika první republiky*; <http://www.ilit literatura.cz/Clanek/40701/samal-petr-pavlicek-tomas-barborik-vladimir-janacek-pavel-a-kol-literarni-kronika-prvni-republiky> [přístup 17. 3. 2020].

6 *Kultura 2018: Co četla, sledovala a navštívila redakce Respektu;* <https://www.respekt.cz/spolecnost/kultura-2018-co-cetla-sledovala-a-navstevovala-redakce-respektu> [přístup 17. 3. 2020].

7 Gilk, Erik. „Zdařilý kaleidoskop meziválečné literatury“, in *Bohemica Olomucensia*, č. 1, r. 2019, Olomouc: Univerzita Palackého, s. 253.

8 *Kniha roka denníka Pravda 2018: Vítězi v znamení storočnice Československa;* <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/495190-kniha-roka-2018-vitazi-v-znameni-storocnice-ceskoslovenska/> [přístup 17. 3. 2020].

(10),⁽⁹⁾ s předpokládaným čtenářem v podobě středoškolského učitele.⁽¹⁰⁾ Tento kolektivní projekt je tak ve svých ambicích (nikoliv v předpokládaném čtenáři) v nedávné době srovnatelný snad jen s *Dějiny nové moderny* (Vladimír Papoušek a kol.). Toto srovnání je na místě také proto, že publikace v určitých aspektech připomíná *Dějiny* (1. díl) rovněž kompozičně. *Kronika* je rozdělena na 21 kapitol, které odpovídají 21 letům první republiky. S kapitolami (studiemi) věnovanými jednotlivým rokům, byť jiného období, se setkáváme také ve zmiňovaném první dílu *Dějiny nové moderny*. Oproti *Dějínám* se však každý rok *Kroniky* ještě dělí na tři výkladové oddíly nazvané Události, Dílo a Souvislosti (tak zní také podtitul knihy). Samostatnou obrazovou složku každého roku pak tvoří oddíl nazvaný Z knižní nabídky roku „[...] zprostředkovávající pomyslný pohled do výkladních skříní dobových knihkupectví“ (15) v podobě obálek vybraných knižních novinek.

V úvodním oddílu, Událostech, se nejsilněji uplatňuje kronikový princip vytyčený v názvu publikace; jedná se o podrobné kalendárium literárních událostí daného roku, hojně ilustrované citacemi z dobového tisku. Událostem je obvykle vytyčen odstavec o několika málo souvětích, o něco větší prostor si zaslouží pouze záležitosti dobově významné (např. smrt Aloise Jiráska, 275–276). S něčím podobným se opět setkáváme v *Dějínách nové moderny*, kde je nám představována tabulka vydaných děl v kombinaci s kulturními a politickými událostmi nazvaná jako Plocha času.⁽¹¹⁾ Druhý oddíl *Kroniky*, Díla, seznamuje čtenáře s „[...] umělecky významným literárním dílem, jež v daném roce vyšlo poprvé knižně“ (14). Umělecký přínos je dle autorů *Kroniky* hodnocen z dnešních pozic, přičemž se ve velké části opět uplatňuje kronikářský princip, jelikož nám je předkládáno především dobové kritické i čtenářské přijetí daného díla a krátký medailonek autora. Poslední oddíl,

9 Čísla v závorkách odkazují na strany recenzované publikace.

10 *Literatura tehdy hrála daleko větší roli než dnes, říkají autoři Literární kroniky první republiky*; <https://vltava.rozhlas.cz/literatura-tehdy-hrala-daleko-vetsi-rolu-nez-dnes-rikaji-autori-literarni-7667637> [přístup 17. 3. 2020].

11 Papoušek, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny, Česká literatura v letech 1924–1934*, 2, Lomy vertikál. Praha: Academia 2014, s. 27.

Souvislosti, funguje nezávisle na přiřazeném roku, jelikož nabízí studie vybraných oblastí meziválečného literárního dění (knihovny, nakladatelství, literatury menšinových národů apod.). Tyto studie se bez výjimek vztahují k celému republikovému období. Nutno podotknout, že jejich umístění k danému roku má v některých případech symbolický význam. Stať o legionářské literatuře je přiřazena k roku 1921, kdy vyšly *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (vybraných rovněž do Díla), rok 1938 je ku příkladu opatřen studií o Československu jako útočišti spisovatelů-exulantů. Články z posledního oddílu by tak mohly bez problému fungovat jako samostatný sborník věnující se literárnímu životu prvorepublikového Československa.

Zmiňované zaměření na středoškolské učitele s sebou nese zjevnou snahu o vyrovnání se s obvyklým pojetím meziválečné literatury (a kultury obecně) na českých školách. Toto pojetí, jež spočívá v naprosté akcentaci českého literárního dění v mnohonárodnostním Československu, se stalo společně s idealizací prvorepublikové periody součástí českého kolektivního vědomí. Kronika chce oproti tomu představit literaturu Československa ve všech jejích národnostních podobách, především tedy vedle české také v německé a slovenské, ale i polské, maďarské či rusínské (11). Tento záměr je implikovaný již samotnou obálkou publikace, kde se nachází tři knihy vydané v češtině, jedna v maďarštině, jedna ve slovenštině a jedna v němčině. Obálka tak rovněž poukazuje na českou většinu a národnostní menšiny, které v meziválečném období koexistovaly v rámci hranic jednoho státu. Literatury jednotlivých národů ČSR zde nejsou představeny jako uzavřené světy, ale jako světy, jež se prolínají, ovlivňují a vedle spolupráce spolu také mnohdy soupeří. Publikace přitom nepopírá dominantní podíl české většiny na meziválečném literárním životě, což se ostatně promítá do výběru reprezentativních děl každého roku (13 z 21 je českých), zároveň však nemarginalizuje literaturu zmiňovaných menšin. *Kronika* neopomíná ani republikovou ideologii čechoslovakismu, která z politiky do literatury prosakovala třeba skrze problematiku překladů, státních cen či cenzuru. Představení úplného bohatství československé literatury, které se promítá do všech tří oddílů *Kroniky*, lze hodnotit jako zdařilé a v rámci dosavadní literárněvědné produkce jako jedinečné.

Vedle snahy o vykreslení multinacionální povahy meziválečného literárního života autoři deklarují snahu o zachycení jeho soudobé podoby, což vysvětluje volbu kronikářské formy. *Kronika* nechce předžvýkávat literární události čelistmi dosavadní badatelské práce, ale chce je co nejvíce přiblížit v čerstvé podobě, skrze tehdejšího vnímání vydavatelů, autorů, kritiků a čtenářů skrze ohlasy v tisku či prodeje.⁽¹²⁾ Vedle snahy o dobový obraz se však zároveň, především do výběru emblematických děl a mozaiky událostí, promítají znalosti dnešních literárních historiků, „[...] kteří tuší, jak se zformoval literární kánon.“⁽¹³⁾ Touto metodou vzniká kontrast mezi mnohdy vlažnou republikovou recepcí a dnešním vnímáním kanonických postav či událostí. Naopak literáti oblíbeni veskrze konzervativním republikovým čtenářstvím (113–114) a kritiky, ověřování cenami a po smrti uctívání okázalými pohřby či pomníky (Heyduk, Brodský, Třebízský, Rais atd.), jsou dnes na okraji zájmu. To se částečně týká i Aloise Jiráska, po únoru 1948 zprofanovaného Z. Nejedlým a L. Štollem, který patřil mezi největší československé literární celebrity. Jiráskův pohřeb v roce 1930 (275–276), jenž se svojí pompou a zájmem veřejnosti dá v polistopadové době srovnat snad jen s pohřbem V. Havla a K. Gotta, ukazuje, jak moc se za devadesát let proměnilo společenské postavení spisovatele. Publikace zde tak opět může úspěšně plnit osvětové poslání a má potenciál měnit či vůbec probudit uvažování laických čtenářů nad dobovou recepcí či genezí literárního kánonu.

V neposlední řadě je třeba bez výhrady chválit grafickou stránku recenzované publikace. Již při pouhém listování nás *Kronika* zaujme povedeným typografickým zpracováním, přehledností a bohatým obrazovým materiálem, jehož shromažďování měl na starosti Tomáš Pavlíček z Památníku národního písemnictví. Ten se nespolehal pouze na domácí (československé) zdroje a neváhal oslovit také vybrané německé a anglické literární archiv,

12 Tato metoda neplatí pro oddíl Souvislosti, který pracuje s nejnovějšími badatelskými poznatky.

13 *Literatura tehdy hrála daleko větší roli než dnes, říkají autoři Literární kroniky první republiky*; <https://vltava.rozhlas.cz/literatura-tehdy-hrala-daleko-vetsi-rol-i-nez-dnes-rikaji-autori-literarni-7667637> [přístup 17. 3. 2020].

od nichž získal ku příkladu rukopis Kafkova *Zámku*.⁽¹⁴⁾ Výsledkem je umně poskládaná mozaika dobových fotografií, rukopisů, karikatur a knižních obálek, která doplňuje textové části Kroniky společně s tabulkami a grafy (např. s dobovým výzkumem čtenosti v knihovnách, 116).

Vedle těchto nesporných pozitiv však také publikace vzbuzuje několik otázek a drobných výtek. Nejpalčivější je především tázání po metodě vybírání díla, které má reprezentovat daný rok. Snadno rozpoznatelné je vyvážení literárních druhů (11 próz, 8 básní a 2 dramata), národnostního hlediska (13 česky, 4 německy, 4 slovensky) i snaha představit díla v českém povědomí málo známá (*Knaben und Mörder* od H. Ungara, *Jégé* od Adama Šangaly nebo *Následník trůnů* od Ludwiga Windera). Pochopitelné a lehce provokační je nezařazení samostatného díla Karla Čapka – opět se zde brojí proti zmiňovaným zaběhlým kolejím středoškolské výuky, kde je K. Čapek A) s první republikou spojen železným poutem a B) umělecká hodnota jeho tvorby je bezvýhradně adorována. *Kronika* dle našeho názoru Čapkovým nezařazením mezi knihy roku chytře polemizuje s B), zároveň ale nijak nepopírá A), spíše naopak. Čapkovi je totiž věnován velký prostor ve zbylých oddílech. Tvůrci *Kroniky* si jsou dobře vědomi toho, že jejich výběr může být napadán, argumentují limitujícími faktory (jen 21 knih a národní hledisko) a šalamounsky vyjadřují lítost nad množstvím nezařazených kvalitních děl, „[...] které by reprezentovaly stejně dobře, ne-li dokonce výmluvněji“ (14). Opět nám tu mohou vytanout na mysl *Dějiny nové moderny*, v úvodu druhého dílu Vladimír Papoušek píše: „Klíčový princip, který určuje způsob práce literárních historiků v této knize a který je shodný s pojetím práce v prvním dílu *Dějin nové moderny*, je tedy dán tím, že nemůže existovat reálná shoda ani na počtu objektů, ale ani na způsobu jejich výběru“.⁽¹⁵⁾ Autoři *Kroniky* vycházeli patrně z obdobných principů, což lze zcela chápat.

14 Ibid.

15 Objekt: „[...] všechny podoby textového materiálů, s nimiž bude historik buď konfrontován, nebo které si sám ke konfrontaci vybere.“ PAPOUŠEK, Vladimír a kol., *Dějiny nové moderny, Česká literatura v letech 1924–1934*, 2, Lomy vertikál, s. 11.

Nehodláme tudíž polemizovat s výběrem textů, ba ho do značné míry považujeme za zdařilý, co nám ovšem vadí, je chybějící informace o tom, proč byly právě tyto texty vybrány a proč jsou považovány za umělecky významné. V publikaci, která má ambici mířit mimo odbornou obec, především mezi učitele, již by vybrané knihy mohli použít ve výuce, bychom takové informace očekávali, zvláště pak u titulů málo známých. Jistě by se zde dalo oponovat deklarací autorů, že podávají především dobový obraz knihy nezatížený současnou literární vědou. Nutno ovšem říct, že tento postup není zcela dodržen u všech vybraných knih a do některých textů pronikají pozdější badatelské závěry. Nejvýrazněji se to projevuje v případě *Výkřiků bez ozveny* od Mila Urbana, kde je rozebírána autorova poetika: „Urbanova umělecká originalita, založená podle literárního historika Jána Štěvčeka na expresionistickém vidění konfrontující prvky archaické a moderní [...]“ „Jak napsal Stanislav Rakús, konflikty a napětí se u Urbana rodí z úzkého meze-ného prostředí, v kterém žije rozporuplně chápaný vesnický kolektiv [...]“ (238). Tyto stručné exkurzy osvětlující výjimečnost předkládaného díla nevnímáme jako škodlivé porušení vytyčené metodologie, spíše naopak. Text se stále dominantně věnuje dobovému přijetí románu, ale zároveň vysvětluje, co se na něm oceňuje dnes. Bez podobných exkurzů nebo úvodního slova pak čtenář může ve výběru autorského kolektivu tápat, zvláště pak u děl, jejichž dobové přijetí bylo veskrze kritické. Na příklad u Halasova *Kohout plaší smrt* čteme recenze bědující nad „ubohou kvalitou“ a v závěru se pouze dozvídáme, že měl Halas čtenářsky i kriticky úspěšnější sbírky, ale tuhle měl nejraději (282). V takových případech dle našeho názoru informace, jež by čtenáře nasměrovaly k pochopení výběru, chybí.

Rozdíly v uchopení jednotlivých textů v oddílech Dílo nás může posunout k další klíčové otázce: Je *Kronika*, jež míří mimo odbornou obec, skutečně textem, který je čtenářsky i obsahově přístupný širší veřejnosti? Domníváme se, že z velké části ano, což jsme již také implikovali v prvních pochvalných odstavcích recenze. Z formálního hlediska plní publikace nároky kladené na populárně-naučný text, což se projevuje nejviditelněji volbou lexika. Texty nejsou zbytečně terminologicky zanášeny, složitější terminologie je případně důsledně vysvětlována. Stylistická úroveň textů (myšleny jsou hlavně stu-

die) je na srovnatelně vysoké úrovni, rozdíly mezi jednotlivými autory jsou menší, než by se dalo vzhledem k časovému presu a velkému autorskému kolektivu čekat. To svědčí o dobře fungující redakční práci.

V případě obsahu máme pochybnosti, pokud budeme stále kalkulovat s očekávaným učitelským čtenářem, o něco více. Jejich část jsme již vyjádřili v odstavci věnující se výběru děl. Čtenář-učitel se zkrátka o některých dílech (je jich naštěstí menšina) nedozví dostatek. Vhodným způsobem vedoucí k inspiraci pro výuku je také uvedení klíčových interpretačních otázek (Švejk 87, Zámek 192), který ale opět může nutit k opuštění kronikářského přístupu. Takových podnětů je v *Kronice* pohříchu málo. Na druhou stranu i pouhé dobové recenze nabízejí příležitosti ke srovnávání tehdejší a současné recepce díla ve výuce.

Polemizovat by se dalo rovněž s oddílem Události. Zaznamenání literárních událostí všech proběhlých roků první republiky je zajisté úctyhodný a zásluhný počin, který při své práci mohou využít nejenom studenti bohemistiky, ale i literární historici. Pro učitele je ale probírání se záplavou kusých událostí (často i efemérní povahy) jednotlivých roků vzhledem k časovým i kurikulárním limitům prakticky málo využitelné, leda by se uchýlil k excerpci kanonických autorů a událostí dle rejstříku. Čtení statických útržkovitých záznamů ročních událostí obsahujících desítky vlastních jmen začne v neposlední řadě laika rychle nudit a splývat mu dohromady. Největší potenciál tak skrývají především studie v Souvislostech, které se neдрží předepsaného kronikářského postupu a jsou obvykle hutnými syntézami dosavadního bádání o rozmanitostech literárního života první republiky. Meziválečné literární dění představují v kontextech a plasticky. Za jejich jediný nedostatek považujeme, přepneme-li do hlediska studentů bohemistiky a vědců, neuvedení sekundární literatury, které mohlo figurovat na konci každého textu. Na potenciálního zájemce o téma statí tak čeká mravenčí práce se souhrnným seznamem na konci publikace.

Vraťme se závěrem k otázce, jež jsme si vytyčili na začátku textu: máme skutečně v ruce výjimečně zdařilou literárněvědnou publikaci? V mnoha ohledech ano, *Literární kronika první republiky* si zajisté v první řadě zaslouží chválu, a to především vzhledem k potenciálu pozitivně měnit

obecné povědomí o meziválečné kultuře v Československu. Stěžejní je při tom multinacionální přístup, podoba kroniky, která umožňuje nahlédnout dobový literární život, naplnění požadavků populárně-naučného stylu a povedené grafické zpracování. Zároveň je však kronikářská forma vzhledem k předpokládanému čtenáři (středoškolský učitel) často limitujícím faktorem prvních dvou oddílů (Události a Dílo), jejichž přínos z pohledu tohoto čtenáře považujeme za diskutabilní. Za nejzdařilejší část pokládáme oddíl Souvislostí, v nichž je potenciál publikace rozvinut naplno. *Kronika* je tak bez pochyby povedeným počinem, jenž se podle všeho dostane do řady středoškolských knihoven, a více než důstojným příspěvkem k republikovému jubileu. Zároveň je však škoda, že ta skupina čtenářstva, které je *Literární kronika první republiky* primárně určená, zřejmě zužitkuje jen některé její části.

NEPŘESVĚDČIVÉ ZAVRŠENÍ TRILOGIE

DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica III. Fikční světy protomoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2018.

DOMINIK BÁLAN

Když Lubomír Doležel svou publikaci *Heterocosmica II* označil za „poslední díl mé ‚trilogie‘ o možných světech, jejímž prvním dílem byla *Heterocosmica* a druhým *Fikce a historie* [v období postmoderny – jak zní plný český název]“, ⁽¹⁾ zdálo se, že je jeho práce na téma fikčních světů dokončena. A možná vsutku dokončena byla, jelikož přestože i poslední Doleželova kniha nese název odkazující k proslulému spisu, v němž byla badatelova teorie fikčních světů poprvé důkladně podána, nedočkáme se v ní úvah, jež by pozměňovaly, doplňovaly či ilustrovaly Doleželovy dřívější teze. Autor si je této problematiky nepochybně vědom, když v předmluvě recenzovaného díla tvrdí, že jde o „příspěvek k poznání moderní české prózy“ (s. 7). Více než kterákoliv jiná badatelova kniha je tak *Heterocosmica III* spíše rozvíjením a doplňováním úvah, které byly shromážděny v Doleželově první publikaci *O stylu moderní české prózy* (1960) a následně v *Narativních způsobech v české literatuře* (anglický originál 1973, česky 1993). ⁽²⁾ K první knize *Heterocosmica* sice přímo odkazuje podtitul *Fikční světy protomoderní české prózy*, avšak více než k teorii fikčních světů (která byla v titulu *Heterocosmica II* výrazně využita při analýze prózy postmoderní) zde Doležel odkazuje právě na své úvahy o typech a prolínání narativních promluv.

Doležel si v recenzovaném díle nekladl za úkol podat syntetický a systematický vhled do prózy české literatury v období, jež označuje za protomoderní,

1 Doležel, L., *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum 2014), s. 8.

2 Stranou není možné nechat ani *Studie z české literatury a poetiky* (2008), ty však – jak již název svědčí – nejsou snahou o ucelené pojednání určitého problémového okruhu, nelze je tedy chápat primárně jako „příspěvek k poznání moderní české prózy“.

vystačuje si s analýzami vybraných děl těch autorů, které považuje za „reprezentativní protomodernisty“ (s. 8). Prózu protomoderního období, které vymezuje lety 1890 a 1918 (s. 11), podle něj dosud česká literární věda zpracovala nedostatečně. Doležel proto chce „identifikovat a popsat ty narativní struktury, techniky a postupy, které se v tomto období vynořují a testují a po válce podnítí mohutnou syntézu – moderní českou uměleckou prózu“ (s. 11).

Na rozdíl od dílu předcházejícího zde nejsou kapitoly řazeny do vyšších tematických celků, každá kapitola se jednoduše zabývá vybranou tvorbou konkrétního prozaika. V první kapitole je podána obecná charakteristika (proto)modernismu a jednotlivých uměleckých stylů, které Doležel k protomodernismu řadí. V následujících devíti kapitolách je pohled zaměřen vždy (s výjimkou kapitoly čapkovské) na jednoho prozaika, dočkáme se tak delších či kratších analýz textů Julia Zeyera, Viléma Mrštíka, Fráni Šrámka, Jiřího Karáska ze Lvovic, Antonína Sovy, Růženy Svobodové, bratří Čapků, Františka Langera a Ivana Olbrachta. Za sedmi z deseti kapitol je připojena i krátká „pojmoslovná poznámka“, v níž autor stručně vysvětluje některé z užívaných pojmů (např. téma, konstrukce duše, typologie fikčních světů, text). Shrnující závěr v díle přítomen není.

Těžiště knihy zcela pochopitelně leží v devíti analytických kapitolách. Doležel sám v předmluvě přiznává, že jeho kniha nesplňuje literárněhistorické standardy (s. 7–8); jeho prohlášení však dozajista nemůže vést k tomu, aby dvacet stran (tedy více než 10 % textu knihy) dlouhá úvodní kapitola byla posuzována snad o něco mírněji. Nejprve v ní Doležel připomíná terminologické nesnáze při vymezování pojmu modernismus, sám chápe modernu především jako opozici vůči realistickému typu psaní. Tím hlavním, co (proto)moderna do české literatury přinesla, bylo jednak překonání realismu, jednak a především pak „utvrzení autonomie uměleckého díla vůči skutečnosti“ (s. 17). Samotnou moderní českou literaturu člení Doležel na tři dílčí období: první z nich, protomoderna, začíná „Manifestem České moderny“, tedy rokem 1895, a končí *Almanachem na rok 1914*.⁽³⁾

3 Povšimněme si odlišného časového vymezení, než s jakým je pracováno v průběhu celé Doleželovy práce, tj. 1895–1913 kontra 1890–1918.

„Válečný výbuch byl tak mocný, že uměleckou protomodernu zničil“ (s. 15), roku 1918 tak mohla podle badatele začít již skutečná moderna, která byla ukončena počátkem druhé světové války. Následovala postmoderna, která výtvarné moderny využila, proto je její další fází. Celý vývoj české prózy 20. století je tedy podle autora „rozčleněný, ale kontinuální: protomoderna – meziválečná moderna – postmoderna. Vynucená restaurace realismu za totalitního režimu je neorganický a pomíjivý zásah do vývoje české literatury“ (s. 16). Nabízí se otázka, jak by se Doležel vyrovnal s českou prózou 60. let, která tuto „restauraci realismu“ také výrazně narušovala, ale která má do postmoderny ještě daleko.

Je třeba položit si otázku, z čeho Doleželovo vnitřní členění jednotlivých fází moderny vychází. V závěru svého díla *Heterocosmica II* Doležel přesně definuje tři typy narativu: typ klasický, moderní a postmoderní. Jejich vzájemná odlišnost spočívá v rozdílné práci s binární opozicí subjektivní/objektivní a s aleatorickou povahou textu.⁽⁴⁾ Vymezení jednotlivých typů je tak především strukturní: z rysů samotného textu lze posoudit, o jaký typ narativu se jedná. V posuzovaném díle se výkladu o rozdílu mezi typem protomoderním a moderním nedočkáme, jediným demarkačním kritériem, o kterém Doležel píše, je doba vydání textu. V kapitole o Františku Langerovi čteme: „První Langerova sbírka povídek *Zlatá Venuše* (1910) vyšla v časovém období protomoderny, druhá, *Snílci a vrahové*, již za jeho hranicemi (1921). Při bližším pohledu však zjišťujeme, že sbírka knižně vyšla opožděně, její vznik spadá do let 1906–14. Nemusíme tedy váhat a zařadíme ji do dobového intervalu protomoderny“ (s. 163). Obdobnou zmínku najdeme i jinde: „I když *Tělo* svým datem publikace (1919) patří již za hranici protomoderní české prózy, svým datem vzniku do ní časově náleží“ (s. 78). Opravdu je pro jednoho z našich nejvýznačnějších strukturalistických myslitelů jeden jediný rok zásadním předělem mezi modernismem a protomodernismem? Nechceme Doleželovi podsouvat tento názor, v knize se však s jiným vymezením nepracuje. Nakonec se zdá, že v distinkci mezi modernismem a jeho „proto“ fází jde pouze o (velice vág-

4 Srov. Doležel, L., *Heterocosmica II* (Praha: Karolinum 2014), s. 160–165.

ně pojatou) „míru“ přítomnosti prvků moderního vyprávění,⁽⁵⁾ přičemž se jaksi automaticky předpokládá, že v protomoderním období bylo těchto prvků méně než v období moderním. Jsou to (mimo jiné) právě tyto definiční problémy, které vedou současné literární vědce k prosazování teorií dlouhé moderny.

V následujícím stručném výkladu jednotlivých uměleckých stylů se vyskytuje příliš mnoho nepřesných tvrzení. Dozvíme se tak například, že „termín ‚moderna‘ vstoupil do užívání, stejně jako jiné termíny pro umělecké a literární dobové styly, aktem ‚křtu‘, tedy jako vlastní jméno. Ti, kdo tento termín ‚vynalezli‘, tj. navrhli, obdařili jej určitým postulovaným významem, v našem případě výkladem obsaženým v „Manifestu České moderny“ 1895. Tak jako dítě při křtu má i nový směr jen málo vlastností, a navíc mnohé ještě nejsou zrozeny v umělecké praxi“ (s. 18). Tyto věty jsou o to více zarážející, uvědomíme-li si, že o tři stránky zpět Doležel cituje ze stěžejní Pešatovy studie „Česká moderna“, která přesně ukazuje spletitý vývoj české literatury počátku 90. let 19. století a rozhodně z ní neplyne závěr, že by rok 1895 byl „pohodlným“ (s. 14) mezníkem, jímž začíná moderní česká literatura. Česká moderna sice skutečně byla prvním českým uskupením, které si pojem „moderna“ včlenila do svého názvu, avšak zaprvé tak učinila v návaznosti na negativní užití tohoto pojmu Jaroslavem Vrchlickým⁽⁶⁾ a zadruhé: pojem „moderní“ koluje v české literatuře již minimálně od počátku 19. století, v první polovině devadesátých let se objevuje nejen u mladé generace (jako pars pro toto uveďme název časopisu *Moderní revue* z roku 1894), ale i u generace starší (Vrchlický vydává roku 1891 *Breviář moderního člověka*, Ferdinand Schulz roku 1892 *Moderní novelly* atd.). Posun mezi pojmem „moderní“, jak byl užit okruhem okolo *Moderní revue* a „moderna“ u signatářů „Manifestu České moderny“ není tak značný, abychom mohli mluvit o „křtu“ a „vynalezení jeho významu“. Co

5 Ani hranice mezi narativem klasickým a moderním již není chápána čistě na základě narušování rozhraní mezi pásmem vyprávěče a pásmem postav; rovněž samotné zavádění erotických motivů do díla je pro Doležela rysem (proto)moderního textu.

6 Vrchlický, J., „K našim posledním bojům literárním“; *Lumír* XXIII, 1894/1895, č. 5, 10. 11., s. 59. Pro reakci srov. „Sursum!“, *Rozhledy časopisecké*; *Naše doba* II, 1894/1895, č. 2, 20. 11., s. 173.

je ještě důležitější: třebaže sám pojem „moderna“ v období let 1891–1894 u mladé generace neznal, jeho obsah se v řadách polemik tohoto období natolik precizoval, že v žádném případě nelze tvrdit, že během „křtu“ měl „jen málo vlastností“.

U výkladu o syntetismu se setkáváme s tvrzením, že „termín nám dodal Šalda, i když jemu šlo především o spoje mezi druhy umění, zejména mezi poezií a výtvarnictvím“ (s. 20). Nutno zdůraznit, že Doležel v úvodu tvrdí, že jeho práce nevyhovuje literárněhistorickým požadavkům i z toho důvodu, že z dobových kritiků se zajímá jen o F. V. Krejčího a F. X. Šalda; o to více nepochopitelné jeho zavádějící, ba přímo chybné tvrzení o Šaldově syntetismu je: Šaldův syntetismus je především syntézou analytického rozumu a intuice, objektivního a subjektivního či naturalismu a symbolismu, nikoliv „zejména [!] poezi[e] a výtvarnictv[í]“. Obdobně zarazí tvrzení z pasáže o dekadenci, konkrétně o Juliu Zeyerovi, v němž je František Götz označen za „dobového kritika“ (s. 24). Není třeba připomínat, že Zeyer umírá roku 1901 a Götz publikuje své první stati až po první světové válce. Svůj přehled stylů Doležel zakončuje kubismem; absence futurismu či expresionismu není nijak vysvětlena.

V úvodu k dílu *Heterocosmica II* Doležel píše, že práce na něm byla časově velmi náročná i proto, že se autor seznamoval s „novějšími příspěvky českých literárních badatelů a badatelek, jakož i předních teoretiků historie“⁽⁷⁾ o postmoderně. Podobnou práci, přestože by měla být samozřejmou, autor zjevně před psaním recenzovaného díla neučinil. Výklady o symbolismu a impresionismu jsou téměř celé odkázány na Svozilova díla z období normalizace, v pasážích o dekadenci nenajdeme vůbec jméno Luboše Merhauta, pasáže o secesi jsou postaveny na studii Mukařovského z roku 1941. Při úvahách o modernismu Doležel zcela ignoruje současné zásadní publikace. *Dějiny nové moderny* sice figurují v závěrečné bibliografii, ale využívá je pouze v jediném odstavci na straně 29, kde sleduje užívání pojmu „téma“ v současné odborné literatuře. Významné práce Daniela Vojtěcha či Petra Mála o českém modernismu zůstávají Doleželovi skryty. Stejně jako

7 Doležel, L., *Heterocosmica II*, s. 7.

ve zbytku práce, i v této úvodní kapitole platí, že nejsilnější je Doležel tam, kde se opírá o výsledky své analýzy, ne o práci se sekundární literaturou. Jmenuje-li u jednotlivých literárních směrů, čím přispěly k obohacení narativní struktury české prózy, jde o informace mnohem přínosnější než pokusy o sumarizaci několika postarších literárněhistorických prací.

Obrátíme-li konečně pozornost k analýzám samotným, povšimneme si především jedné věci: Lubomír Doležel je nesmírně pečlivý čtenář. Jeho analýzy jsou vše, jen ne nepromyšlené, nedbalé či povrchní, co do interpretační stránky s nimi nelze nesouhlasit. Zároveň vychází natolik vstřícně čtenářům své práce, že nijak nepředpokládá znalost analyzovaného textu, všechny aspekty, jichž si všímá a na něž klade důraz, ilustruje množstvím rozsáhlých citací. Délka kapitol je tak sice poněkud nastavována, na druhou stranu vše slouží čtenářskému komfortu.

Zásadní otázka, vyplývající z Doleželem deklarovaného cíle práce, zní: nakolik podrobné analýzy vybraných prozaických textů vedou k lepšímu pochopení české protomoderní prózy? Odpověď nemůže být jednoznačná. Vezměme jako reprezentativní například kapitolu o Šrámkovi, v níž je na patnácti stranách řeč o románu *Křižovatky* a tři strany jsou věnovány románu *Tělo*. Badatel pečlivě zkoumá prostředky konstrukce vnitřního monologu v *Křižovatkách*, sleduje formální výstavbu promluv postav i promluv vypravěče, vyhledává v textu příklady užití polopřímých vět jako projevů subjektivizace vyprávění, hledá rysy impresionismu v znejistění slovního významu (tím je oslabena autentifikační síla vyprávění), zamýšlí se nad místem Šrámkovy prózy v kontextu vývoje českého psychologického románu, upozorňuje na rozrušování lineární struktury fabule a také na pozoruhodné změny vypravěčského způsobu v závěrečné části románu. Všechny tyto prvky narušují klasický typ narativu a naznačují rozvoj narativu moderního. Obdobně cenné analýzy Doležel nabízí i u románů *Pohádka máje* a *Santa Lucia* Viléma Mrštíka, u *Ivova románu* Antonína Sovy či u *Milenek* Růženy Svobodové. Pasáže o *Ivově románu* jsou vůbec zajímavé svou strukturou. Doležel postupuje po konkrétních dílčích okruzích: nejprve věnuje prostor výstavbě textu (zjišťuje „zrušení stylistického protikladu mezi plánem vypravěče a plánem postav“ [s. 108], zásadní rozšíření polopřímé

řeči), poté psychologii postav (ve srovnání s Olbrachtem ji nenachází moderně dynamickou), exteriérům, pojetí přírody, společenskému a ideovému plánu (konstatuje zde nečekanou přítomnost ideového plánu, kterou dává do souvislosti s prózami Milana Kundery). Po dočtení příslušných pasáží je zcela jasné, v čem spočívá (proto)modernost příslušného Sovova textu.

Ne u všech děl probíhá analýza tímto způsobem; typickou je v tomto ohledu kupříkladu kapitola o Karáskově tvorbě. Šest stran je věnováno próze *Gotická duše*, šest stran *Románu Manfreda Macmillena* a sedm stran románu *Scarabeus*. Analýza *Gotické duše* je postavena na charakteristice hlavního hrdiny (autor dospívá k zjištění, že jde o typického dekadenta), analýza *Románu Manfreda Macmillena* má za výsledek pouhé (šestistránkové!) převyprávění děje, pasáž o *Scarabeovi* se zaměřuje na homoerotické prvky v Karáskově díle, až na posledních dvou stranách je v rychlosti uvedeno několik ukázek polopřímé řeči. Tím kapitola končí. O následné kapitole sovovské jsme již pochvalně mluvili ve spojitosti s *Ivovým románem* – pasáž o něm sice zabírá celých třináct stran z dvacetistránkové kapitoly, jenže oněch prvních sedm stran není naplněno ničím jiným než krátkým shrnutím děje jednotlivých povídek Sovovy sbírky *O milkování, lásce a zradě*.⁸⁾ Stejným neduhem trpí i další kapitoly, v nichž Doležel čte povídkové soubory. Tyto pasáže tak spíše připomínají zápisky do Doleželova čtenářského deníku než analýzy, které něčím přispívají k poznání začlenění konkrétního díla do oblasti protomoderní prózy. Aby nám bylo rozuměno dobře: kvalita těchto „čtenářských zápisků“ je na nebyvalé úrovni, mnohdy může suplovat samotné čtení díla, není však nijak jasné, proč si autor pro svou analýzu zvolil právě tato díla a nikoliv jiná. Z názvu Doleželovy knihy můžeme usuzovat, že kritériem selekce měla být jejich protomodernost; avšak jak se o tom máme přesvědčit, když protomoderní rysy některých titulů nejsou vůbec diskutovány?

8 Citujeme v plném znění pasáž o povídce *Rajka erotická*: „Povídka *Rajka erotická* se zaměřuje na období po rozluce, na dlouhé tesknění opuštěného muže; v pozadí zůstává žena, „erotická rajka, žena s chorobnou vášní“, která ho opustila, aby si užila vytoužené volné lásky. Muž, univerzitní profesor, se pozvolna zotavuje, hlavní útěchu mu poskytuje příroda a jeho patricijská zahrada. Nakonec se ze svých smutků uzdraví.“ (S. 104)

Určité pasáže si zasluhují větší množství pozornosti. Podstatnou část své analýzy děl Růženy Svobodové věnuje Doležel problému literární secese. Již v pasážích o secesi v úvodním přehledu protomoderních stylů badatel argumentuje v neprospěch užívání názvu tohoto směru pro potřeby literární vědy, odvolává se přitom na známou Mukařovského stať „Mezi poezií a výtvarnictvím“ z roku 1941. Jakkoliv ve skepticismu s nakládáním s pojmem secese v literatuře můžeme s Doleželem souhlasit, nelze souhlasit s takto omezeným výběrem sekundární literatury, k níž odkazuje. O literární secesi toho bylo v českém prostředí od roku 1941 (!) napsáno vícero: proč Doležel nebere v potaz stati, které se snaží o rehabilitování tohoto pojmu, proč neargumentuje proti nim?⁹ Mohlo by se říci, že Doleželvým úkolem není nastínit ve vši úplnosti debatu okolo určitého pojmu. Avšak téma secese se jako zásadní vrací při rozboru próz *Zamotaná vlákna*, *Marné lásky* a *Milenky*. Autor si zde bere za základ dílo Petra Wittliche o české secesi a snaží se najít paralely mezi secesí výtvarnou a literární, táže se na secesnost hlavní postavy, příběhu, přírody. Jde o velmi zajímavé pasáže, jimž však chybí to základní: zřetelná metoda. Chce-li Doležel analyzovat secesnost, očekávali bychom, že bude definovat secesní markery (ať už je za secesní považuje či nikoliv); namísto toho spojuje secesnost pouze s dekorativností. Není tak vůbec jasné, čím je právě secesní dekorativnost výjimečná, čím se liší od dekorativnosti parnasistní, případně impresionistické; není jasné, jaké argumenty vedou Doležela k tvrzení, že „tyto popisy ve mně budí dojem [!] portrétu secesního“ (s. 136)? Nenacházíme je, ledaže bychom rezignovali na argumentační strukturu a místo ní bychom postavili autoritu badatele.

Inovativním prvkem, o nějž se posuzovaná kniha pokouší, je nahrazení pojmu novoklasicismus pojmem konstruktivismus. Za novoklasicistní, v návaznosti na známé studie Evy Štědroňové, označuje ty prózy, pro něž je typická „tvarová kázeň, formová ekonomie, zjednodušení vypravěčské techniky, [...] věcný a přehledný styl vyprávění a úsporné, jednodu-

9 Zmíňme třeba Kudrnáčovu stať „Úvod do české secesní literatury“. Jiné Kudrnáčovy články přitom Doležel ve své bibliografii má zařazeny.

ché jazykové prostředky“ (s. 27), uvádí, že za novoklasicistní považuje Štědroňová „bratry Čapky a Františka Langeru, zmiňuje však také malíře a teoretiky Bohumila Kubištu, Emila Fillu a další“ (ibid.). Doleželovi se však termín nezdá příliš vhodný, protože „je příliš zatížený a nepřístusný. S ohledem na výsledky rozboru děl vybraných prozaiků chci navrhnout nový termín, lépe vystihující povahu směru, tj. radikální prosazování tvořivosti literatury – konstruktivismus. Jeho představitelé podnítli a pěstovali experimentální tvorbu zejména v oblasti fikčního narativu“ (ibid.). Znovu se s pojmem „(narativní) konstruktivismus“ setkáme v kapitole o rané tvorbě bratrů Čapků: „Ukázňenost klasicismu, která je často vykládána jako návrat k tradici, je v rozporu s experimentálním tvořením, které je výsledkem ‚neposedné fantazie‘ bratrů Čapků“ (s. 148). Stejně tak je za „důležitý přínos narativnímu konstruktivismu“ (s. 173) označena raná tvorba Františka Langeru zejména pro „stupňující se radikalizaci narativní techniky“ (s. 170): konkrétně to znamená, že Langer ve *Zlaté Venuši* a ve *Snílcích a vrahách* využívá například kolektivní vyprávění, zavádí do beletristického textu poznámku pod čarou, opravuje svá tvrzení v konstrukci fikčního světa atd. Zdá se tedy, že podstatou narativního konstruktivismu je realizace nezvyklé narativní techniky nejčastěji na malém prostoru, do popředí nevstupuje příběh (fabule), ale syžet. Takto obecné vymezení literárního směru přirozeně vzbuzuje řadu otázek: je tento (narativní) konstruktivismus směrem ryze českým, nebo světovým? Vyčerpává se jeho vliv koncem desátých let dvacátého století? Je možno jej vztáhnout na jakoukoliv experimentální literaturu (a pokud ne, jaké jsou jeho specifické dílčí charakteristiky)? Tyto otázky si Doležel vůbec neklade. Navíc, budeme-li číst studii Evy Štědroňové skutečně pozorně, objevíme v ní tuto pasáž: „[v díle *Snílci a vrahy*] se setkáváme s jednoznačnými projevy poetiky novoklasicismu, akcentující problematiku tvořivosti uměleckého díla (právě takto byly příslušníky předválečné moderny novoklasicistické podněty přijímány, kdežto k aspektům ideovým se od počátku vyjadřovali rezervovaně, polemicky a posléze i záporně).“⁽¹⁰⁾ Doleželovo „objevení“ konstruktivismu tedy není

10 Štědroňová, E., „Novoklasicismus“, in Janáčková, J. (ed.) et. al., *Česká literatura na přelomu*

ničím novým; jak ukazuje Štědroňová, v dobových diskuzích byly experimenty s formou díla projevem novoklasicismu. Co je zásadní: problematiku novoklasicismu vůbec nelze vyčerpat prózami bratří Čapků a Františka Langera. Sama Štědroňová (jejíž studii bere Doležel jako základní!) poukazuje na novoklasicistní rysy u Viktora Dyka, Boženy Benešové, Růženy Svobodové či F. X. Šaldy; nahrazení pojmu novoklasicismus konstruktivismem by v těchto případech nebylo možné: to jsou však případy, které Doležel nebere v potaz, i proto se jeho návrh jeví jako velmi pohodlný a neproblematický. Již nemusí být nijak zdůrazňováno, že termín „novoklasicismus“, na rozdíl od „narativního konstruktivismu“, byl též součástí dobové řeči nebo že termín „konstruktivismus“ je významově zatížený myšlením poválečné avantgardy.⁽¹¹⁾

Problematičnost pasáže o secesi či o novoklasicismu souvisí s již uvedeným neduhem, totiž se způsobem nakládání s relevantní sekundární literaturou. Z jiných Doleželových diskutabilních či nepřesných tvrzení vybíráme tato: „Četné obrazy a panoramata Prahy jsou mistrovské kusy Mrštíkovy impresionismu. F. V. Krejčí je kdesi [!] přirovnal k pražským obrazům Schikanedrovým“ (s. 50). „Antonín Sova, druhý nejvýznamnější básník české protomoderny, se na rozdíl od básníka prvního, Otokara Březiny, předčasně neodmlčel [...]“ (s. 101) – čím je dáno pořadí dvou básníků (odkazu na sekundární literaturu se nedočkáme)? Sovův soubor povídek *O mlkování, lásce a zradě* Doležel označuje za „Sovovy rané prózy“ (s. 107), přestože vyšly až v letech 1908 a 1909 (a nešlo o přepracování povídek starších jako například soubor *Povídky a menší črty* z roku 1903). V souvislosti s *Ivovým románem* se dočteme, že Sova dokázal skvěle a jako jeden z prvních postihnout složitost duševních stavů, „myslím však, že chronologicky mu v tom ohledu konkuruje Fráňa Šrámek“ (s. 108). *Ivův román* vychází roku 1901, Šrámkův *Stříbrný vítr* 1910, Doleželem tolik vyzdvihované *Křižovatky* až 1913 – kde se tedy nachází ona chronologická konkurence? Ve Šrámkových *Křižovatkách*

století (Jinočany: H&H 2001), s. 250.

11 Konstruktivismus není jediný Doleželem „založený“ směr. *Podivné přátelství herce Jesenia* je podle něj dílem neo-realistním (s. 180).

nachází Doležel „počátky psychoanalýzy v české fikci“ (s. 65), aby vzápětí dodal, že jde o odlišnou psychoanalýzu od „psychoanalýzy Freudovy“ (s. 66) – chce snad autor přepisovat učebnice dějin psychologie?

Doleželův způsob psaní je místy výrazně esejistický, mnohdy až na samotné hranici únosnosti v odborném stylu. Když se v úvodu Doležel snaží vystihnout charakteristické rysy modernismu, seznamuje nás s procesem svého bádání: „Seznámení se širší společenskou situací v době této krize napomáhá jistě k identifikaci a interpretaci některých rysů literární proměny. Proto jsem se rozhlédl po takových širších výzkumech, jako je kniha Tomáše Vlčka *Praha 1900* nebo Bernarda Michela *Praha město evropské avantgardy*“ (s. 13). Obdobný pohled do zákulisí autorovy práce najdeme i v kapitole o Karáskovi: „I když se v této knize nevěnuji genetickému studiu, nemohu opomenout pro jejich důkladnost a přesnost rozboru dvě studie Karla Kolaříka [...]. Zejména druhá z nich je pro mne poučná, Kolařík v ní podrobuje rozboru ranou prózu Karáskovu, překvapivě bohatou“ (s. 83). Neznáme odpověď na otázku, proč má být čtenář obeznámen s tím, co Doležela překvapilo a co ne, proč Doležel vypráví, do jakých knih se podíval (nebylo by dostačující uvést bibliografický odkaz?). Proč je nám sdělováno, že „Karla Čapka považuji za tvůrce hybridního světa v české narativní fikci, ale pozoruhodnou náhodou [!] jsem objevil, že ve stejné době vytváří hybridní svět Franz Kafka ve své *Proměně* [...] i v jiných (nedokončených) textech z desátých let [...]“ (s. 159). V čem měla spočívat ona „pozoruhodná náhoda“; snad ne v tom, že si Doležel přečetl Kafkovy texty? Nestačilo by napsat, že badatel nachází paralely mezi Langerem a Huysmansem, opravdu je třeba psát: „vzpomněl jsem si na Des Esseintes, prototyp dekadentního hrdiny Huysmansova z románu *Naruby* [...]“ (s. 166)? Již za hranicí odborného stylu se na nachází tvrzení, že „dnes se jeho [Mrštíkovy] obrazy bohaté, živé přírody, plné rostlin a ptactva, ale i ticha mohou číst v hodinách ekologie jako obrazy minulého světa, který je navždy zničen stupidní civilizací“ (s. 46).

Nelze se nevyjádřit k chybám technického rázu, především v poznámkách pod čarou a v bibliografii; jejich množství je alarmující. Lze předpokládat, že vina zde neleží na autorovi textu, nýbrž na redakci nakladatelství Karolinum.

Na některé studie, o kterých je řeč, není odkázáno (viz např. s. 11, 19, 32 aj.). Ještě častější jsou případy, kdy studie, na které je odkazováno, absentují v bibliografii. Bez nároku na úplnost chybí bibliografické údaje u odkazů Wiendl 2013 (s. 14), Fryčer 2009 (s. 19), Štědroňová 1991 (s. 27), Palmer 2004 (s. 79), Lishaugen 2008 (s. 89), Doležel 2000 (s. 115), Wittlich 1986 (s. 130). U odkazu Doležel 2008 jsou v bibliografii uvedeny dvě knihy bez odlišení písmeny *a* a *b*, není proto jasné, na kterou z nich je zrovna odkazováno. Na straně 58 je prohozeno pořadí poznámek pod čarou 1 a 2. Na straně 72 je odkazováno na poznámku pod čarou 40, která neexistuje. Pojmoslovná poznámka na straně 146 je (až na pár vět v posledním odstavci) textově zcela shodná, jen zkrácená varianta pojmoslovné poznámky na straně 79.

Obraz protomoderní české prózy, který Doležel ve své knize podal, není v ničem objevený: opětovné konstatování impresionistických rysů u Viléma Mrštíka, nalézání známek dekadence u Jiřího Karáska ze Lvovic či připomenutí zásadnosti Olbrachtova *Žaláře nejtemnějšího* pro vývoj českého psychologického románu poučeného čtenáře nepřekvapí. Detailní analýzy prvků moderního vyprávění v jednotlivých dílech jistě svou užitečnost mají, mnohem více by jim však slušela podoba nerozsáhlé syntetické studie. Kritéria modernosti nejsou v díle přesně vymezena: třebaže by se dalo očekávat, že hlavní Doleželův zájem bude spočívat v hledání formálních prvků moderního narativního textu, mnohdy se spokojí jen se zdoluhavým výkladem děje díla. Zcela nejasný zůstává výběr autorů: stěžejní prozaiky své doby Doležel zcela jistě pokryl, avšak vysvětlení, že Šlejhar a Dyk „jsou zajisté kandidáty na začlenění do protomoderní české prózy a jejich absence je omluvitelná jen tím, že se nesnadno zařazují do zde uvažovaných protomoderních stylů“ (s. 9) v žádném případě neobstojí: při posuzování rysů modernosti musí stát na prvním místě text, stylové zařazení je až podružné, jak ostatně Doležel sám připomíná (s. 18). Zarazí především absence Richarda Weinera, jehož rané prózy do autorem definovaného období protomoderny spadají, ze zásadních textů je opomenuto rovněž Čapkovo *Lelio*. Knize výrazně chybí jakýkoliv závěr.⁽¹²⁾ Zůstává tak monografie čtivá,

12 Podle redakční poznámky (s. 192) celý text Doležel dodal nakladatelství ještě před svou smrtí,

přístupná i nepoučenému čtenáři, v mnoha ohledech nepřesná, v literárněhistorických pasážích nedomyšlená, v interpretacích spolehlivá, leč ve svých závěrech poněkud zbytečná.

HYBRIDITA – CESTA Z PLURALITY

KOŠÁK, Michal – FLAIŠMAN, Jiří a kol., *Editologie (Od náčrtu ke knize)*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., 2018.

NATÁLIE TROJKOVÁ

Kniha *Editologie* (2018), jak již název napovídá, se věnuje jednomu z filologických oborů, který se zabývá ediční přípravou novočeských literárních textů i tzv. ego-dokumentů (deníků, korespondence aj.). Publikace je v pořadí 9. svazek z edice *Varianty* Edičního a textologického oddělení Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Texty jsou zaštitěny již několik let spolupracující dvojicí editorů a textologů Michalem Košákem a Jiřím Flaišmanem z výše uvedeného pracoviště. Tito badatelé mají zásadní vliv na fungování soudobé činnosti obou disciplín, jelikož se angažují v mnoha projektech, jako je řízení výše zmíněné edice *Varianty*, každoročně svolávaná textologická konference v ÚČL, příprava kritických hybridních edic. Důležitá je rovněž jejich publikační činnost v *České literatuře*, *Litikonu* ad. a redakce v rámci internetového „kanonu na literaturu“ (i-kanon.cz) spolu s Michaelem Špiritem, jenž je v knize veden jako lektor. Nadto se podílejí na externí výuce nových editorů na Palackého i Karlově univerzitě a své studenty mnohdy zahrnují do různých projektů.

Podíváme-li se pozorněji na autorský kolektiv, je zřejmé, že kvůli náročnosti některých editorských prací je nutný speciální přístup, a proto byli přizváni jako odborníci na daná témata i další badatelé pohybující se v ediční a textologické oblasti: Jakub Říha, Boris Lehečka, Petr Plecháč a Jakub Sichálek. Spolupráce byla zajisté nutná, neboť jediné tak bylo možné postihnout širší a složitější témata daných disciplín. V případě Jakuba Říhy se jednalo o podkapitulu „Metrika a textová kritika“, v níž rozebíral zásahy editorů do metra básní. Říha upozorňoval na dvojí roli editora: zápornou

a kladnou. Kladná role ukazuje, že metrickou analýzou lze objevit vychýlení z rytmu, čímž se odhalí koruptela, tedy porušení textu; ta záporná zahrnuje porušování autorského záměru, protože ne vždy chtějí autoři dodržet metrum bezesbytku. Rozhodnutí, zda zasáhnout, či nikoli, zde leží pouze a jedině na bedrech editora a jeho individuálním úsudku.

Spoluautor Boris Lehečka, o jehož textu se zmiňuji i níže, zpracoval kapitolu o digitální edici, její historii a technologické, časové a ekonomické náročnosti. Jako třetí se na knize podílel Petr Plecháč, jehož přínos tkví v aplikaci matematických propočtů při atribuci textu. Zde provedl revizi postupu Pavla Vašáka zabývajícího se případem atribuce textu Josefa Baráka a Jana Nerudy. Tato kapitola je pro humanitněji zaměřené jedince poněkud odstrašující, neboť se zde uvádějí matematické vzorce, grafy a pojmy jako dimenze, kvadratická delta či interval. Přesto se domnívám, že je pro zájemce o oblast stylometrie přínosná a přehledně mapuje postupy při této práci. Posledním přispěvatelem do publikace byl Jakub Sichálek, jehož badatelskou sféru tvoří editace starší české literatury. Přestože se v jejím odvětví řeší některá podobná témata, jako je geneze textu, zabírá poněkud odlišnou problematiku, zejména co se týče textových pramenů a edic staročeského písemnictví. Zmiňovaná kapitola se jeví jako kontrast k předchozím částem nebo spíše jako snaha o dotvoření mozaiky editorovy práce na jakémkoli textu. Přestože daný text považuji za rušivý, protože rozbíjí strukturu zaměřenou na novočeskou literaturu, je argumentem o jejím zařazení to, že „středověkou literaturu vnímáme na pozadí zkušeností s literaturou moderní“ (s. 217).

Jak je patrné, snažili se zmiňovaní autoři pomocí *Editologie* zaplnit poptávku po reflexi soudobé textologie a editologie, zároveň zohlednili posuny od naposledy vydaných oborových publikací, jimiž byly *Textologie* z roku 1993 kolektivu autorů pod vedením Pavla Vašáka a stále normativně pojímaná příručka *Editor a text* z počátku sedmdesátých let 20. století. *Editologie* je ve své podstatě polemikou s oběma knihami, zároveň se snaží shrnout poznatky o editorově práci z různých „gardů“ (jak úhel pohledu nazval spoluautor Jakub Sichálek) a vztáhnout poměry české k zahraničním oborovým tendencím.

Kolektiv autorů prezentuje knihu v edici Varianty jako „chrestomatii“, mělo by se tedy jednat o soubor textů ke studijním účelům ediční a textologické disciplíny či o čítanku textů daného oboru. Proto je také cílem celé publikace „sledovat postup editorovy práce s textem od revize jeho vlastností coby dokumentu přes jeho genetické perspektivy a publikační historii až ke konkrétnímu edičnímu zpracování podle zvoleného charakteru edice“ (s. 8). K této definici cíle se váže také podnázev „od náčrtu ke knize“, čímž specifikují hranice, mezi nimiž se editor novočeské literatury pohybuje. Autoři sice prohlašují, že chtějí sledovat postup, ale nikdy nevádějí jednoznačný přístup k jakékoli edici kromě oné digitální. Celou knihou se totiž prolétá leitmotiv plurality: mají-li dva editoři stejné zadání, vyjde z něj různý výsledek. To se promítá také na zpracování jednotlivých kapitol a dokonce i některých definic, například nejednoznačnost rozlišení verzí a variant jednoho textu autora, rozdílu mezi reprintem a faksimilií či v podkapitole o jazykové aktualizaci, kde se zabývají přístupem jednotlivých editorů od konce 19. století až po dnešní zpracování kritické hybridní edice, přičemž se vymezují vůči *Editoru a textu* pomocí odkazu na nejnovějšího badatele v oblasti jazykových úprav Roberta Adama. Čtenář (předpokládejme, že je to editor či textolog) se ale už nedozví, co je adekvátnější přístup. To by bylo vhodné zpracovat v samostatné kapitole o jazykové úpravě, ale lze pochopit její absenci, neboť by se kniha značně rozšířila o typologii jazykových úprav.

Chybějící kapitola se nejvíce jako překážka, ale spíše spatřuji problém v tom, že zde není zcela naplněn proponovaný cíl, tedy sledovat editorovu práci od náčrtu až ke knize po přímé cestě. Rezonující pluralita vytváří nejednoznačnost a mírný chaos. Autoři se brání prohlášením, že nechtějí zobecňovat individuální přístupy, normovat ediční činnost ani předkládat „striktně podané recepty“, nýbrž „ukázat možnosti, jak lze některé případy řešit“ (s. 8). Vše je rozkouskováno, jednotlivé případy jsou roztrženy a vyzobávat se dají pouze *Slezské písně*, jsou totiž vděčným příkladem, na něž lze aplikovat onu pluralitu, a to již od náčrtu až po vydaný knižní artefakt. Dle mého názoru je pro čtenáře ale poněkud matoucí, jak poté ve své praxi využít tuto mnohost přístupů. Kniha by měla pro čtenáře,

respektive editora/textologa v roli uživatele splňovat určité vlastnosti, například srozumitelnost, výstižnost a jednoznačnost. Je nutné být poučený čtenář a přistoupit ke knize se znalostmi z předchozích příruček – *Editora a textu* a *Textologie*, neboť v mnoha případech *Editologie* polemizuje s teoretickými přístupy jejich autorů a nevysvětluje terminologii, popřípadě je vysvětlena na jiném místě (například termín stemmatologie je použit na s. 147, ale vysvětlen až na s. 180). Domnívám se, že kniha, jak ji prezentují v úvodu autoři, by měla specifikovat terminologii v rámci badatelského zájmu, nikoli ji definovat jen opisem tak, jak k ní někteří předchozí editoři přistupovali. Měli by jasně říci, jak danou terminologii chápou. Sami totiž v případě *Slezských písní* užívají verzi a variantu jako synonyma, přestože se toho chtěli vyvarovat. S terminologií souvisí také nepřítomnost věcného rejstříku, který by byl pro tento druh publikace namísto, protože je svým zařazením k chrestomatiím psána pro studijní účely.

Vedle těchto nedostatků už se objevují pouze drobnosti, které lze vytknout, například nedořečení na s. 53, kde je uvedeno „jak dokládá apel Alexandra Sticha“, ale dle mého mínění chybí téma sdělovaného, tedy citace zde zmiňovaného badatele. O stranu dále je naopak použit úryvek textu z Máchovy korespondence, přičemž v inkriminovaném posledním odstavci by postačovalo pouhé konstatování bez citace. V podkapitole „Antologie, výbor“ je zpracován pouze výbor, ale nikoli už předestřená antologie, je to zřejmě chyba vzniklá z pouhé nepozornosti. Dále lze poukázat na nedokonalosti, jako je pleonasmus v případě slovního spojení „hlavní protagonista“ či typografické prohřešky – řadová číslovka na konci řádku a mírně viditelný rastr některých ilustračních obrázků.

Na druhou stranu publikace přináší pro čtenáře i mnohá pozitiva. Texty jsou psány poutavě, někdy s využitím ironie náznakem humoru (chyby přirovnány k množství hub po dešti) a jiných ozvláštnění (například výše zmíněné slovo „gard“ pocházející z bojových sportů). S tím souvisí koherence textu, mohu proto říci, že formálně byla kniha zvládnuta náležitě. Vyzdvihnout bych mohla zejména propracovaný systém odkazování na jiné kapitoly, vysvětlení, proč nejsou zařazena některá témata v té nebo oné kapitole, ale jsou řešena na jiném místě (například s. 149, 179/180). Důsledně je

dodržován i poznámkový aparát, kde bych ovšem ocenila v případě odkazů na webové stránky alespoň zkrácenou poznámku, o co se jedná, případně by bylo lepší, kdyby byla publikace v elektronické podobě a bylo by možné přímo na hypertextový odkaz pohodlně kliknout.

Kladně hodnotím použití případových studií a modelových situací, přestože právě ony vytvářejí onu pluralitu edičních přístupů. Je totiž zajímavé vidět, jak se na jeden problém nahlíželo v průběhu času. Pro tyto účely je také vhodné vyzdvihnout odkazování na nejnovější badatelské počiny, například co se týče problematiky *Rukopisů*. Rozsáhle je zpracována i použitá bibliografie ke knize, která by mohla čtenáři poskytnout další zásadní informace v oblasti ediční činnosti. Jako velmi kladný bod vnímám to, že autoři vše reflektují na pozadí zahraničních počínů, odkazují na německé a ruské prostředí, francouzskou genetickou kritiku, jejíž praxi, jak vidno z některých textů knihy a zpracování hybridních edic, by chtěli implementovat do českého prostředí. Zkušenosti čerpají rovněž od polských sousedů, ale neváhají se obrátit ani ke vzdálenějším angloamerickým poměrům.

Co vidím jako velký přínos pro současnou editologii a kompromis v pluralitě ediční činnosti (resp. úhybný manévr před rozhodnutím editora v rámci hierarchizace jednotlivých textů), je sumarizace v oblasti nových médií, kterou lze použít v praxi. To si autoři ostatně stanovili jako dílčí cíl: „ukázat aktuální vydavatelské výzvy“ (s. 10). Je to velmi podstatné novum, které *Editologie* přináší. Představena je zde kritická hybridní edice jako jeden z typů edic rozdělovaných podle druhu média, a to na příkladu celých děl autorů (Františka Gellnera a Karla Hlaváčka) a na dvou zásadních titulech české literatury – *Slezských písních* Petra Bezruče a Máchova *Máje*. Podrobně je popsána příprava, včetně používání textových editorů, OCR programů, spolupráce s IT pracovníky atd. Specifikací této edice je, že ji nelze vytisknout jako tradiční knižní artefakt, jelikož disponuje uživatelskými aplikacemi a hypertextovými odkazy. Je jakýmsi archivem a přesto není, ale nahlížíme-li na ni jako na archiv, záleží pouze a jen na prohlášení editora, jak upozorňují autoři textu. Přes nebývale rozsáhlé pojednání o digitálních edicích, jejich kladech i problémech mi zde chybí upozornění na zastarávání technologií. Tento fakt je přítomen pouze tušeně, a to na základě charakte-

ru datového nosiče celé hybridní edice, tím je DVD. Poučený čtenář knihy odhalí, že daný nosič podléhá rychlé mortalitě v oblasti kompatibility se čtecím zařízením. Zde tedy chybí jistá nadčasovost studie. Autoři popisují pouze své soudobé počínání, postupy ve své praxi – pracují jednoduše s tím, čemu rozumí a co je jim blízké. Záporné vlastnosti nereflektují u digitální edice, ale jen na poli knižních provedení, u kterých vidí jako překážku ekonomickou a ekologickou náročnost. Spíše vyzdvihují pozitiva kritické hybridní edice, velkou výhodu spatřují jak v nástrojových možnostech aplikací, tak i v napravování chyb v digitálním prostředí a aktualizacích obsahu i funkcí. Znovu si poučený čtenář všimne, že by zde mohl nastat problém, jelikož absentující fixace textu může rozostřit platnost hranic daného znění textu, už by nebylo možné psát „publikováno“ či „tištěno“, nýbrž „aktualizováno“. Z mého úhlu pohledu by se jednalo o nestabilní text, u něhož by nastal problém například při interpretacích možného znění některého z textů. A pokud by byl text aktualizován ve stejné edici stále a nikdy by nebyl v podstatě ukončen, vidím to jako novodobou překážku pro badatele. Nicméně mé výtky lze přehlédnout, neboť hlavní myšlenkou celé kapitoly je akcentace proměny editorovy práce s textovým materiálem, v případě Hlaváčka a Gellnera také materiálem výtvarným.

Jako celek vznikla *Editologie* díky reflexi textologické a ediční praxe Michala Kosáka, Jiřího Flaišmana a dalších pěti spolupracovníků, kteří shrnují dosavadní činnost, přičemž vycházejí z reflexe základní příručky *Editor a text, Textologie*, celé edice Varianty, ale také z vlastních zkušeností. Je obdivuhodné, jak se orientují ve více než stoleté problematice v přístupu k editaci novočeských autorů. Přestože mi připadá, že kolem jednoznačných závěrů pouze našlapují a nechávají vše na samotném čtenáři-editorovi, aby zhodnotil vše individuálně, je publikace přínosná v rámci případových studií a nových vydavatelských počinů kritických hybridních edic, ale také co se týče podané struktury editorovy práce, která je zpracována v přehlednějším podání než u předchozích příruček.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 12 (2020)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

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

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.

Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.

Mgr. Jakub Vaníček (výkonný redaktor)

Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Mgr. Martina Hradecká

Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 511/10
771 48 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Profi-tisk group, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 511/10, 771 48 Olomouc
e-mail: jakub.vanicek01@upol.cz | tomas.franta@upol.cz

Olomouc 2020

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.

Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.

Digitální varianta je volně přístupná (open access).



Filozofická
fakulta

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2020
LITTERARIA